

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
in cotutela con RWTH Aachen University

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA**

Ciclo XXXI

Settore concorsuale: 08/D1

Settore Scientifico Disciplinare: ICAR 14

**RUDOLF SCHWARZ
LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO SACRO**

Presentata da: Alessandro Tognon

Coordinatore Dottorato
Prof. Arch. Annalisa Trentin

Supervisore
Prof. Arch. Gino Malacarne

Supervisore
Prof. Dipl.-Ing. Uwe Schröder

Co-supervisore
Prof. Arch. Ildebrando Clemente

Esame finale anno 2019

Premessa

Il testo e i disegni qui presentati sono l'esito della ricerca condotta all'interno della Scuola di Dottorato in Architettura dell'Università di Bologna (XXXI ciclo) e l'Università RWTH di Aquisgrana. Gli argomenti trattati sono la sintesi di una conoscenza dell'ampia opera di Rudolf Schwarz sul tema dell'architettura sacra e la gran parte dei suoi progetti sono stati ridisegnati.

La ricerca è stata resa possibile grazie alla precisa e ampia catalogazione dei progetti custoditi presso l'Archivio Storico Diocesano di Colonia che dal 1988 conserva gran parte del materiale dell'architetto, resa personalmente possibile grazie alla gentile concessione di Maria Schwarz. Presso l'Università tedesca il rapporto di co-tutela con l'Ateneo bolognese è risultato essere uno strumento utile per comporre la ricerca anche tra i luoghi ove Rudolf Schwarz ha insegnato, progettato e costruito numerose delle sue opere.

La ricerca, nel definire una teoria del progetto, individua e classifica per tipi architettonici una selezione di edifici religiosi di Rudolf Schwarz, al fine di suggerire al progetto contemporaneo nuovi strumenti e possibilità. E' stato affrontato uno studio su documenti inediti evidenziando spunti di interesse e chiarendo i processi compositivi di sessanta progetti di chiese.

Uno degli elaborati cardine della ricerca è un Atlante che rappresenta questi progetti, selezionati e ridisegnati in pianta e alla stessa scala, al fine di illustrare in un unico disegno la dimensione del lavoro di Schwarz sul tema dello spazio sacro e le sue declinazioni tipologiche. Per giungere a questa selezione e nell'approfondirne alcuni casi esemplari, si è analizzato quanto le esperienze del movimento moderno possano aver condizionato le scelte progettuali di Schwarz e più nello specifico come questi si siano predisposti ad accogliere le ambizioni di rinnovo dei processi liturgici in atto sino al Concilio Vaticano II.

Una certa attenzione si profila anche nei confronti dei luoghi in cui i progetti vengono ideati (situazione morfologica urbana, posizione del nuovo edificio sacro nel tessuto esistente, prospettive urbanistiche che il nuovo intervento ha generato). Questa tesi accanto alla documentazione originale, disegni e materiale iconografico, si avvale di alcuni contributi scritti e tradotti in lingua italiana ritenuti di interesse per questo studio, che si aggiungono a una più ampia discussione sull'architettura liturgica che individua ancora oggi in Rudolf Schwarz una costante figura di riferimento.

Tutte le illustrazioni, se non segnalate, sono di Rudolf Schwarz e provengono dall'Archivio Diocesano di Colonia o da fonti bibliografiche. Le traduzioni, i ridisegni e le fotografie sono dell'autore.

1. INTRODUZIONE	7
1.1 Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)	
1.2 Le premesse di una teoria progettuale	
1.3 Rudolf Schwarz <i>Kirchenbaumeister</i>	
1.4 Scritti e critica sull'opera di Rudolf Schwarz	
2. LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO SACRO	71
3. PROGETTI ESEMPLARI	95
3.1 Tipi architettonici, adeguamenti liturgici	
3.2 Tipo a basilica	
3.2.1 <i>St.Fronleichnam, Aachen-Rothe Erde</i>	
3.3 Tipo a croce	
3.3.1 <i>St.Anna, Düren</i>	
3.4 Tipo ad aula	
3.4.1 <i>St. Antonius, Essen Frohnhausen</i>	
4. APPARATI	271
4.1 Documenti (scritti di Rudolf Schwarz)	
4.1.1 <i>Prototipi di piccole chiese renane</i>	
4.1.2 <i>Altare</i>	
4.1.3 <i>Liturgia e costruzione di chiese</i>	
4.1.4 <i>L'architettura del presente (stralcio)</i>	
4.2 Bibliografia	
Abstract	321



St. Fronleichnam, Aquisgrana, 1928-30.
Disegno a carboncino del sagrato.

1. INTRODUZIONE

La ricerca si pone l'obiettivo di far emergere il programma compositivo che l'architetto Rudolf Schwarz mise a punto tra la fine del XIX secolo e l'anno 1961, nella definizione di una propria teoria progettuale sul tema dello spazio sacro liturgico¹.

Egli era un uomo dalla visione ampia, il suo pensiero era l'emblema di un uomo vivente lo spazio del reale, che con discrezione si spinge ai confini dell'intelligibile. Le sue qualità di architetto o come preferiva definirsi di "costruttore" di chiese, esprimevano una tale dedizione nei confronti del sacro che la critica ha spesso messo in secondo piano l'enorme lavoro su progetti di pianificazione urbana e la grande qualità degli edifici museali per la città di Colonia, solo per citare le più conosciute tra le sue architetture civili. La gestione della sua grande eredità culturale, degli scritti e soprattutto dei numerosi progetti, induce a stabilire con discrezione alcune regole di partenza, guide conoscitive del suo lavoro che generano una, o una serie, di molteplici possibilità interpretative del suo operare come architetto e pensatore.

A partire dall'individuazione dei tipi architettonici utilizzati e dal rapporto che si instaura tra questi con la storia, la liturgia, il luogo, la vasta sperimentazione progettuale viene analizzata e selezionata, sino a definirsi in un Atlante di sessanta chiese, dalle quali si evidenziano sia la continuità con le precedenti esperienze della tradizione architettonica europea, in particolare renana, sia il concreto contributo al dibattito sul moderno in architettura.

Con un certo grado di approssimazione le chiese di Schwarz, progetti e realizzazioni, possono essere classificate in grandi "famiglie" riconducibili a "forme corrispondenti"²: il tipo a "basilica", il tipo a "croce" e il tipo ad "aula". Tuttavia bisogna precisare che questa classificazione è basata su un'interpretazione che considera altrettanto importanti le numerose e complesse variazioni e contaminazioni formali e tipologiche presenti in ogni progetto.

All'interno di queste categorie di progetti che Schwarz nomina "prototipi"³, intesi come semplificazioni formali che nel realizzarsi

¹ E' questo un periodo che comprende un'intera stagione del movimento moderno in architettura che coincide con una ricerca sperimentativa pre-conciliare sul tema del rinnovamento dello spazio liturgico.

² ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2010, p.45-46.

³ Rudolf Schwarz si laurea nel 1923 come dottore ingegnere con una tesi dal titolo *Frühtypen der rheinischen Kleinkirche* (tr. It. *Prototipi di piccole chiese renane*), presso la *Technische Hochschule* di Berlino.

necessitano di una scelta tipologica, Rudolf Schwarz pose, a partire dagli anni venti, le basi per una moderna idea spaziale e collettiva di celebrazione del rito liturgico.

Obiettivo della ricerca è comprendere a fondo quanto architettura e sacro, progetto e liturgia, coincidano da un punto di vista ideologico ancorché formale. Quanto cioè l'architettura, caratterizzata dalla permanenza delle sue forme ereditate dalla storia, risulti essere indipendente dalla funzione liturgica e quanto allo stesso tempo possa suggerirne nuove possibilità.

Questo tra le dinamiche di un modernismo e di un tecnicismo incessante che in quel tempo consentivano di certo nuove possibilità costruttive ma anche il rischio di una perdita di valori dello spazio architettonico, nel rapporto tra il significato stesso dell'architettura con la sua costruzione.

I primi argomenti trattati in questa ricerca, riguardano la situazione antecedente i primi progetti di Schwarz. Per un esaustivo panorama delle precedenti esperienze architettoniche e della relazione di queste con gli accadimenti storici e sociali in particolare in Germania, si è deciso di iniziare con la data del 1880, cinquant'anni prima della costruzione della chiesa di Aquisgrana *St.Fronleichnam*, manifesto del modernismo di Rudolf Schwarz.

All'interno del primo capitolo si possono comprendere i diversi indirizzi teorici di architetti e ingegneri, in un particolare momento in cui le tecniche costruttive divenivano determinanti non solo per il loro aspetto costruttivo e strutturale, ma per le potenzialità espressive dei nuovi materiali. Il motivo quindi di approfondire le precedenti iniziative risulta necessario oltre che per comprendere le evoluzioni compositive dell'architettura liturgica che porterà alla scrittura di nuove norme con il Concilio Vaticano II nel 1963, proprio per cogliere la modernità delle forme e l'introduzione di materiali quali il vetro, l'acciaio e il cemento. Schwarz ebbe un ruolo decisivo per come tentò di parificare l'importanza di questi due aspetti, il tema religioso e l'aspetto progressivo dell'architettura propensa ad una modernità delle forme e dei materiali.

I successivi paragrafi, "Le premesse di una teoria progettuale" e "Rudolf Schwarz *Kirchenbaumeister*", tentano proprio di esplorare questi aspetti, evidenziando la decisiva influenza dei suoi maestri (Hans Poelzig e Dominikus Böhm) e le contaminazioni culturali che hanno strutturato il suo pensiero. Le diverse interpretazioni degli autori, presentati nel paragrafo 1.4, che hanno studiato alcuni aspetti particolari presenti nella vastità del pensiero e dell'opera di Schwarz, ha consentito una ragionata analisi critica di un totale di nove pubblicazioni.

Nel capitolo "La costruzione dello spazio sacro", emerge nella parte iniziale la figura di Romano Guardini. La condivisa posizione verso gli aspetti spaziali, dell'importanza di questi nei confronti della comunità di fedeli che li occupa in preghiera, nel rapporto con i materiali e la luce, assieme al significato liturgico che il teologo e filosofo delle religioni espresse nel libro *Vom Geist der Liturgie*⁴ trovarono, nella comune esperienza per il riallestimento del castello di Rothenfels, il campo sperimentativo che si può oggi interpretare come la base teorica di tutte le successive architetture di Schwarz. Il difficile tentativo di Schwarz di classificare in modo analitico otto possibili schemi planimetrici denominati *Pläne*⁵, quasi come fossero le uniche soluzioni percorribili, suggerisce una ricerca tipologica che evidenzia i motivi di alcune scelte intraprese, considerando quanto sono stati determinanti i temi riguardanti la storia e il luogo dove una chiesa viene eretta.

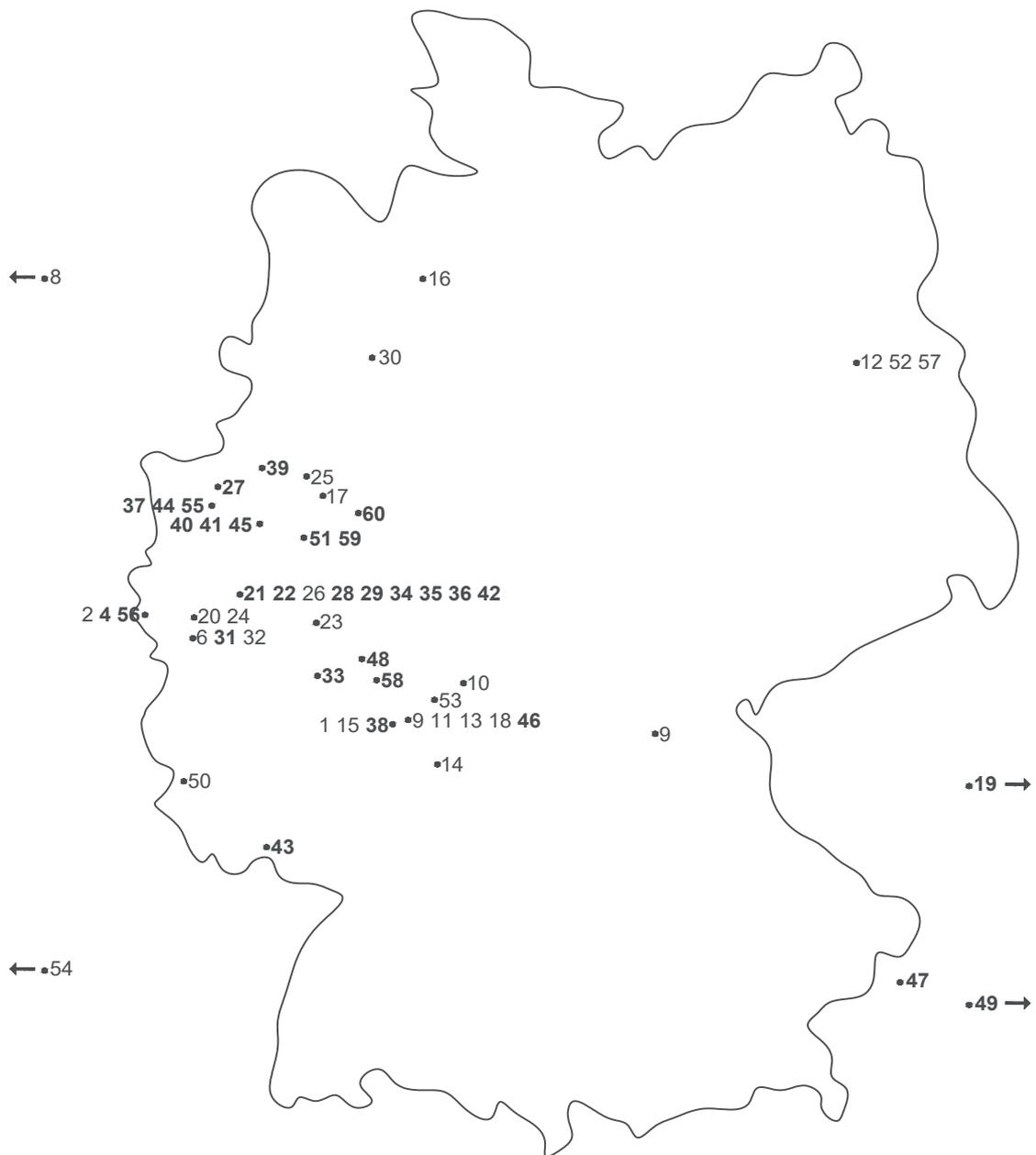
I "Progetti esemplari" (cap.3) seguono una precedente analisi di dodici chiese ridisegnate e analizzate per alcuni valori di significativo interesse. Tra questi il rapporto tra l'altare inteso come centro, fisico e metaforico, e la comunità di fedeli quando, raccoltasi in preghiera, assume una forma comunitaria geometricamente identificabile. Questo interesse di Schwarz che si riassume nelle "figure di progetto", in realtà rivela altri aspetti importanti come il rapporto tra tipo e forma (con particolare approfondimento per il tipo a pianta centrale), l'autonomia delle forme architettoniche nei confronti del rito liturgico, una certa sperimentazione tipologica che lo porterà a soluzioni dove il tipo architettonico si confonde con altri rivelando esiti particolari come per la chiesa di *St. Anna* a Düren e di *St. Antonius* ad Essen, due delle tre chiese qui definite esemplari del suo lavoro.

Negli "Apparati" (cap.4) sono presenti alcuni testi sino ad oggi non tradotti in italiano: la tesi di laurea con uno studio sulla tipologia delle chiese renane, uno scritto che Schwarz dedica alla chiesa di Rindenberg di Dominikus Böhm con un preciso discorso sull'altare come elemento generatore dello spazio liturgico, la relazione di progetto della chiesa di *St. Anna* nel quartiere Lichterfelde a Berlino progettata con Emil Steffann e infine uno stralcio del testo *L'architettura del presente* tratto dal libro *Wegweisung der Technik*⁶.

⁴ ROMANO GUARDINI, *Vom Geist der Liturgie*, Matthias Grünewald, Mainz, 1918 (tr. It. *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia 2007).

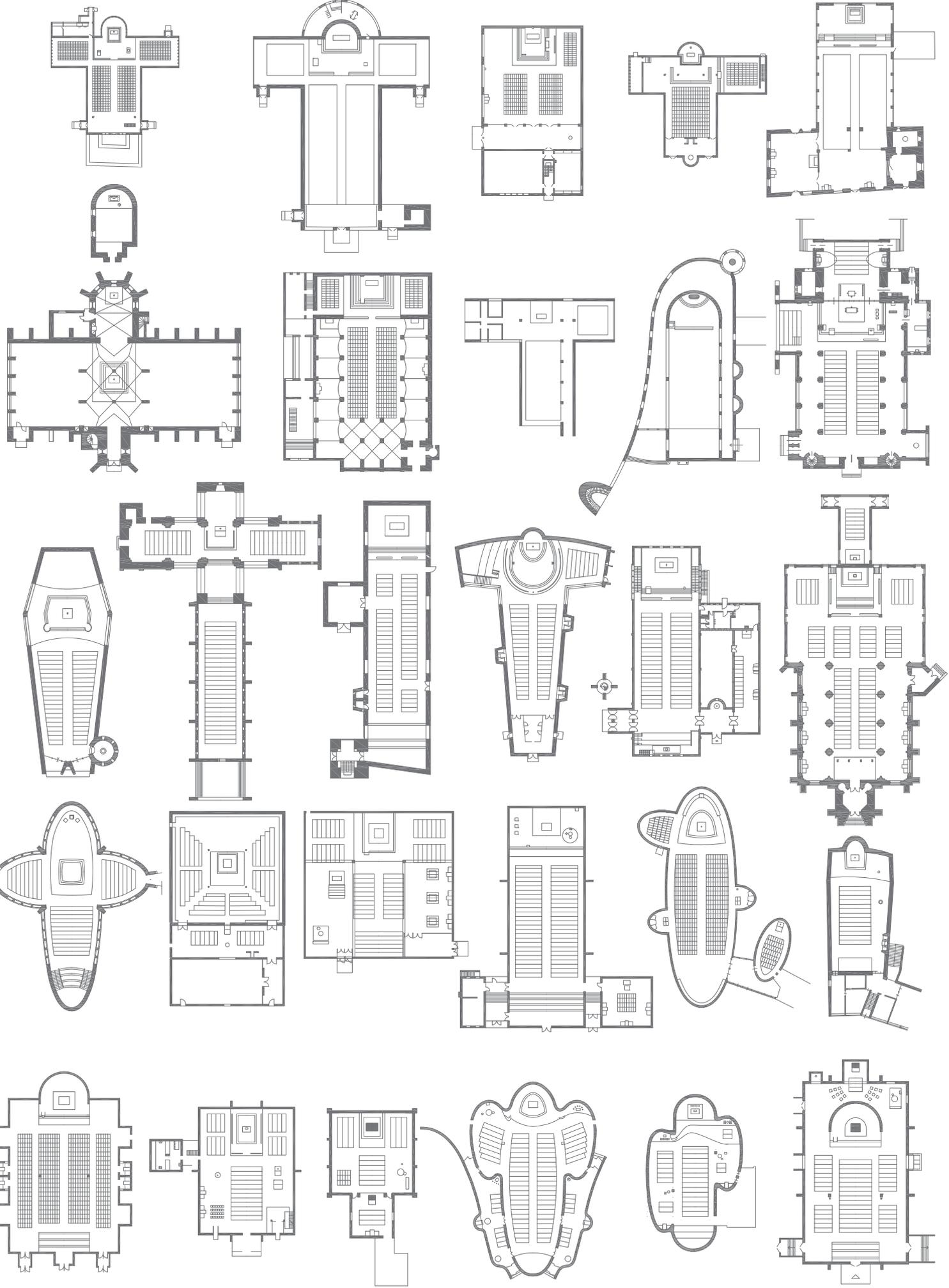
⁵ Presentati nel libro RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Werkbundverlag, Würzburg 1938 (tr. It. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra*, a cura di Roberto Masiero e Franco De Faveri, Morcelliana, Brescia 1999), vengono tradotti in "figure di progetto" nell'edizione italiana. Convenzionalmente si è ritenuto opportuno mantenere questa traduzione.

⁶ RUDOLF SCHWARZ, *Wegweisung der Technik*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1928.

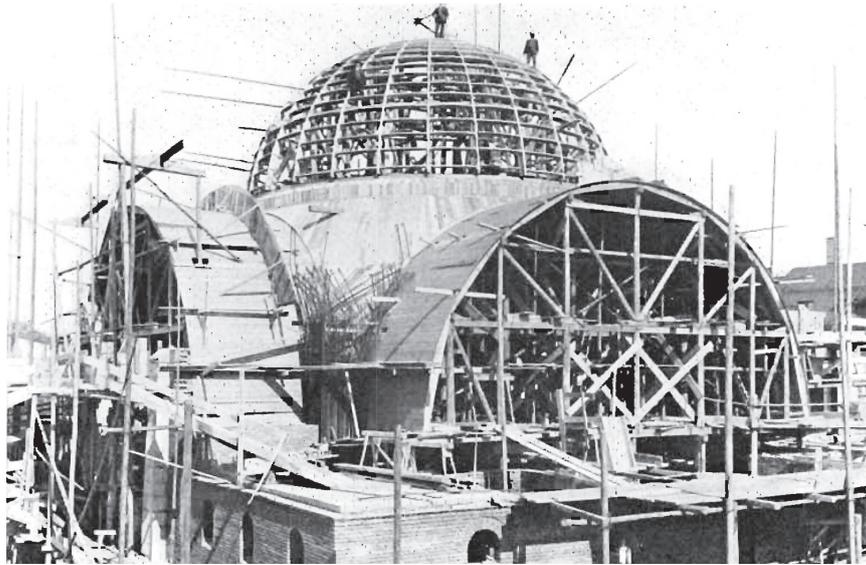


In grassetto le chiese costruite.

- 1 Frauenfriedenskirche, Frankfurt-Ginnheim, 1927
- 2 Heiliggeistkirche, Aachen, 1928
- 3 Kapelle, 1928
- 4 St.Fronleichnam, Aachen-Rothe Erde, 1928-30
- 5 Kapelle, 1931
- 6 St. Albert Kapelle, Kreuzau Leversbach, 1931-32
- 7 Kapelle JI, 1932
- 8 Kirche, Milwaukee Wisconsin, 1932
- 9 Pfarrkirche, Kahl am Main, 1932
- 10 Kapelle Petersberg, 1932
- 11 Pfarrkirche, Hanau Großsteinheim, 1932-33
- 12 St. Anna, Berlin Lichterfelde, 1936
- 13 St. Konrad, Aschaffenburg Damm, 1936
- 14 St. Margareta, Bürgstadt an Main, 1937
- 15 St. Paul, Offenbach, 1937-38
- 16 St. Adalbert, Bremen Gropelingen, 1937-39
- 17 St. Maria Königin des Friedens, Oberrödinghausen bei Menden, 1937-48
- 18 Heilig Geist, Hanau, 1940
- 19 Sankt Katharina, Krickelhau, 1942-44
- 20 Vorläufige Kirche, Hürtgenwald-Gey, 1946-49
- 21 Gnandenkapelle, Köln-Kalk, 1946-50
- 22 St. Mechtorn, Köln Ehrenfeld, 1946-54
- 23 Pfarrkirche, Herkersdorf, 1946-55
- 24 Pfarrkirche, Eschweiler-Dürwiss, 1947-48
- 25 Pfarrkirche, Dortmund, 1947-50
- 26 Pfarrkirche, Köln Bilderstocken, 1948
- 27 Pfarrkirche, Wesel, 1949-52
- 28 Allerheiligenkirche, Köln Marienburg, 1950-51
- 29 St. Marien, Köln Kalk, 1950-52
- 30 Pfarrkirche, Oesede, 1950-58
- 31 St. Anna, Düren, 1951-56
- 32 Pfarrkirche, Düren Rölsdorf, 1952-53
- 33 St. Albertus Magnus, Andernach, 1952-54
- 34 St. Maria Königin, Frechen, 1952-54
- 35 St. Joseph, Köln Braunsfeld, 1952-54
- 36 Liebfrauen, Köln Mullheim, 1952-54
- 37 St. Anna, Duisburg, 1952-55
- 38 St. Michael, Frankfurt, 1952-56
- 39 Heilig Kreuz, Bottrop, 1953-57
- 40 St. Franziskus, Essen, 1954-57
- 41 St. Andreas, Essen Rüttenscheid, 1954-57
- 42 St. Christophorus, Köln Niehl, 1954-59
- 43 St. Maria Königin, Saarbrücken, 1954-61
- 44 Heilige Familie, Oberhausen, 1955-58
- 45 St. Antonius, Essen, 1956-59
- 46 St. Gertrud, Aschaffenburg, 1956-60
- 47 St. Theresia, Linz, 1956-63
- 48 Christ König, Weinbach, 1956-66
- 49 St. Florian, Wien, 1956-63
- 50 St. Josef, Merzig-Sar, 1957
- 51 St. Pius, Wuppertal Barmen, 1957-63
- 52 Regina Martyrum, Berlin Plötzensee 1958
- 53 St. Michael, Bad Orb, 1958-60
- 54 St. Theresia, Giamaica, 1958-60
- 55 St. Pius, Oberhausen, 1958-62
- 56 St. Bonifatius, Aachen Forst, 1959-64
- 57 St. Raphael, Berlin Gatow, 1959-65
- 58 St. Bonifatius, Wetzlar, 1959-64
- 59 St. Ludger, Wuppertal, 1959-65
- 60 Heilig Kreuz, Soest, 1960-67



Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)



Heinrich Lömpel e Fritz Landauer,
Sinagoga, Augsburg, 1914.

1.1 Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)

Una caratteristica dell'architettura religiosa in Germania è questo bisogno di uno spazio interno che definisca in qualche modo il mistero. [...] L'architettura sacra in Germania predilige e accentua il senso mistico dello spazio interno, questo è determinato più dalla comunità dei fedeli che assistono alla celebrazione eucaristica che dalle forme monumentali dell'edificio.

Rudolf Schwarz

RUDOLF SCHWARZ, *Il problema dell'architettura sacra*, in *Fede e arte 5: rivista internazionale di arte sacra*, n.5, Città del Vaticano 1957, pp.252-253.

Il secolo scorso in Germania, nonostante le interruzioni dovute alle due guerre e dal periodo di politica nazista, ha evidenziato come l'architettura abbia sempre cercato di mantenere una propria autonomia formale nel cercare di rispondere alle questioni poste dalla Chiesa. Questo concetto è centrale e verrà ripetuto ogni qual volta, nel descrivere la successione di esempi presenti all'interno dell'analisi di questo periodo (1880-1930), la destinazione liturgica degli spazi invece che trovare rifugio nei modelli tipologici come la basilica e le chiese a croce latina o greca, cerchi nuovi orizzonti formali nelle chiese ad aula, con esiti architettonici ancora poco interessanti, ma che diverranno molto utili per gli anni successivi. Nel caso specifico di questo periodo storico l'ambivalenza baricentrica altare del sacrificio/luogo della preghiera diverrà uno degli argomenti chiave del programma di rinnovamento di liturgico, al quale l'architettura cercherà di fornire un proprio contributo disciplinare.

Se esiste quindi una distanza tra l'aspetto formale e quello funzionale, lo stesso non si può dire nel confronto con la storia architettonica religiosa. Proprio la complessità delle funzioni che si svolgono all'interno delle chiese inviterà a proseguire su tipologie della tradizione classica, come a preservare l'identità formale dell'edificio sacro, contro il rischio di una cieca dipendenza delle forme nei confronti delle differenti azioni liturgiche che ivi si svolgono (si pensi alla preghiera, ai Sacramenti, alla Messa). Non a caso anni dopo, all'interno delle Direttive dell'Episcopato tedesco per la costruzione delle chiese (1954), verrà evidenziata questa complessità, sottolineando che la casa di Dio è un edificio indipendente dall'Eucarestia, un luogo di ritrovo, di preghiera, il luogo dei sacramenti. Quindi è complesso il programma funzionale che si andrà a delinearsi per la costruzione di un luogo sacro nelle intenzioni di rinnovamento previste.

Il dibattito sorto in merito alla costruzione dello spazio sacro e sulla ricerca della sua forma più adeguata, si può definire oggi come una energica discussione plurale tra teorici della liturgia e architetti, tra tentativi di innovazione e rifugi all'interno di un linguaggio maggiormente condiviso. In un certo momento l'obiettivo di consolidare i significati più complessi del credo cristiano indusse alla necessità di esprimersi tramite l'arte e l'architettura. In Germania gruppi di aggregazione giovanili come i *Wandervogels*, i giovani cattolici del *Quickborn*¹ e i nuovi studenti *Hochland-Verbindungen*, tra il 1896 e il 1913 favorirono questa vicinanza tra il mondo religioso e le tendenze architettoniche di lì a poco coinvolte dal più radicale cambiamento dei sistemi costruttivi, esito della spinta innovativa della tecnica.

Nel momento in cui si dovettero fare i conti con le possibilità espressive dei nuovi materiali e non più con legno, pietra e mattoni, ci si rese conto che le due tendenze di rinnovamento, spirituale religioso e costruttivo formale, potevano iniziare un percorso di utilità reciproca al fine di costituire nuove fondamenta teoriche sulla costruzione dello spazio sacro.

Nel 1894 durante il "I Congresso Evangelico sulla costruzione delle chiese" che si tenne a Berlino, voci autorevoli sostennero con decisione un concetto in controtendenza con quanto affermato sino ad allora in merito alla posizione dell'altare: sulla prospettiva di una maggiore partecipazione dei fedeli al rito liturgico, la centralità dell'altare, al tempo adiacente alla parete della chiesa posta verso Oriente, oltre che simbolicamente, poteva avvicinarsi anche fisicamente al centro spaziale della chiesa.

Molti architetti progettarono in questa direzione, come ad esempio August Orth e Johannes Otzen, i progettisti della *Evangelische Emmaus-Kirche* a Berlino del 1891-93 e della *Evangelische Reformationskirche* a Wiesbaden, oggi *Ringkirche*, costruita nel 1892-94.

La discussione sulla centralità dello spazio sacro rese possibile molti anni dopo di modificare radicalmente il modo di intendere lo spazio sacro, con i fedeli posti in una dimensione più prossima alle sacre rappresentazioni. Si giunse negli anni successivi a una vera rivoluzione su molti di questi aspetti, come l'eliminazione della balaustra che separava il presbiterio ai fedeli o la predica del Sacerdote non più in latino e posizionandosi *Versus populum*, per citare alcune delle più importanti modifiche del Concilio Vaticano II.

¹ Rudolf Schwarz prese parte al Movimento giovanile cattolico *Quickborn*, con sede presso il Castello di Rothenfels nella Germania centrale. Schwarz, nominato architetto del Castello nel 1924, contribuì al dibattito interno e alla creazione di un pedagogico spirito comunitario.

Il rapporto esistente tra lo spazio delle funzioni liturgiche e la forma architettonica della *Ekklesiá*², è da ritenersi fondativo per la comprensione dei termini con cui la teologia cristiana ha manifestato la presenza di Dio durante il sacramento eucaristico, tramite i simboli del pane e del vino.

La questione di una coerenza formale tra lo spazio dedicato alla funzione liturgica e la forma architettonica, va analizzato sin dai primi luoghi dedicati al culto, architetture costruite per altri utilizzi che furono successivamente adattate a svolgere funzioni religiose.

Le terme romane, così come le catacombe, rappresentano esempi di trasformazione da funzioni mondane e sepolcrali in spazi sacri di matrice cristiana che, nell'evocare la loro origine, assumono significative valenze simboliche. Possiamo dire che questa trasformazione oltre che per uno stato di necessità e di cambiamento sociale, fu anche favorita dall'appropriatezza delle forme originali di questi grandi manufatti, predisposti ad evocare ed esprimere differenti quanto innovativi contenuti simbolici. Terme e catacombe infatti, con le loro articolate configurazioni e aggregazioni spaziali composte da nicchie, ninfei, stanze, ambulatori e aule voltate, riuscivano a esprimere bene l'istanza e l'atmosfera misterica del culto cristiano.

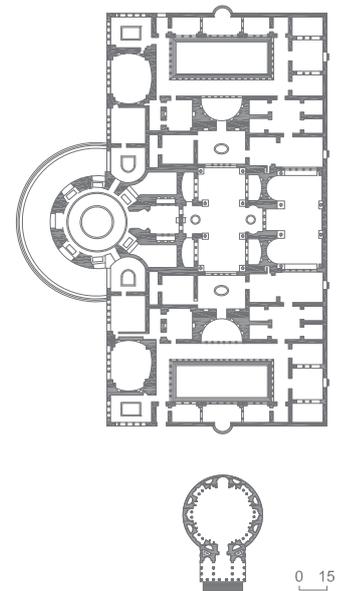
Il Pantheon, nel modificarsi da tempio a chiesa cristiana, riassume nella permanenza delle sue forme questo concetto di corrispondenza dello spazio liturgico con lo spazio architettonico. All'interno del pensiero umanista e illuminista, questa continuità formale assume significati differenti, più prossimi al funzionalismo, con le direttive del *Sacrosanctum Concilium*, parte integrante della riforma liturgica costituita con il Concilio Vaticano II. L'importanza di uno spazio coerente, per certi versi universale, simbolo di una realtà che si rafforza con il suo ripetersi potenzialmente infinito, viene espressa da Romano Guardini quando afferma che

...la liturgia abbraccia tutto quello che esiste: angeli, uomini e cose. Tutto il contenuto e tutti gli avvenimenti della vita; ogni realtà, quella naturale su cui s'inserisce la sovrannaturale; quella creata, messa in rapporto con l'increata³.

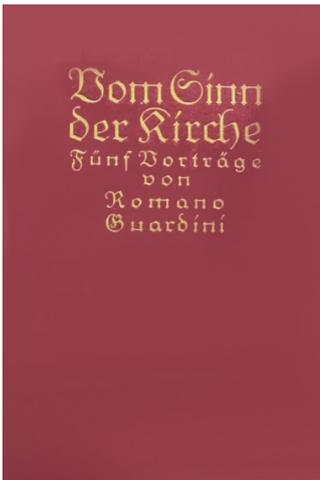
² *Ekklesiá*, assemblea in greco, sarà il termine con il quale si individueranno i luoghi sacri: *Chiesa* in Italia, *Iglesia* in Spagna, *Eglise* in Francia. «Nei luoghi dove il Cristianesimo arrivò più tardi, per esempio il Nord Europa, la chiesa riceverà il nome di *casa del Signore*: il greco *Kirie* sarà l'origine etimologica delle parole *Kuriake* in greco, *Kirche* in tedesco, *Church* in inglese», MAURIZIO BERGAMO in *Nodi critici e prospettive aperte dal Concilio* a cura di MAURIZIO BERGAMO, *Spazi celebrativi, Figurazione architettonica, Simbolismo liturgico*, Quaderni Anfone Zeto, Il Cardo, Venezia, 1994, p.22.

Sul termine *Ecclesia* vedi anche MASSIMO CACCIARI in «Casabella», 640-641, dicembre-gennaio 1996-1997, p.1.

³ ROMANO GUARDINI, *Von Sinn der Kirche*, Paderborn, Verlagsgemeinschaft Matthias Grünewald, 1922 (tr. It. *Il senso della chiesa*, Ed. Morcellania, Brescia, 2007, p.30).



Roma,
Terme di Caracalla (212-216 d.C.) e
Pantheon (120-124 d.C.).



Vom Sinn der Kirche è un volume che raccoglie la trascrizione di una serie di conferenze tenute da Romano Guardini nel 1921 all'Università di Bonn, in occasione del Convegno dell'Associazione dei laureati cattolici.

Romano Guardini (1885-1968) sarà una figura di riferimento fondamentale per tutto un movimento che interessa la liturgia, l'arte e l'architettura. Dagli anni venti e in concomitanza con la pubblicazione di *Von Sinn der Kirche*, condivise i rischi di un profondo cambiamento influenzato dal potere affascinante della tecnica, che metteva a rischio il rapporto esistente tra la fede e il mondo. Esprimendo il suo malessere nei confronti di una società che crolla di fronte «...alla tecnica che è prima di tutto un fenomeno che ha intaccato l'intimo dell'uomo»⁴, innescò l'interesse di un gruppo di architetti convinti che la “forza distruttiva” della tecnica potesse essere vinta con la comprensione della stessa, essendo essa sino ad ora ignota nella composizione chimica dei suoi materiali, nelle capacità statiche prima sconosciute, nelle smarrite relazioni con la natura. Comprendere le novità delle materie prime significava conservare il ruolo primario che l'uomo aveva sempre avuto nei confronti del mondo e dell'universo. Quindi la tecnica risultava essere sì una minaccia, secondo Guardini, ma solo perché rappresentava una novità e come tale era difficoltoso capire subito come sconfiggerla. A partire quindi dalla consapevolezza che gli antichi valori umani della scienza e del progresso fungano come base delle nuove azioni, gli strumenti da adottare divennero la misura, la proporzione, la forma per consentire di «...scorgere in esso [nel nuovo] il segno di un rinnovamento storico»⁵.

E' ovvio che all'interno di questi ragionamenti di Guardini c'è tutta una sua personale propensione alla fede e all'affermazione della volontà divina che mette alla prova l'uomo dalle cui mani sono scappate queste nuove forze: proprio per questo egli indica che è dall'uomo che si deve ripartire, non dai problemi tecnici generati da una sua disattenzione, un uomo che deve sempre essere alla continua ricerca di sé e in equilibrio perfetto con l'universo. Il contributo di Guardini si posiziona proprio in un momento storico particolare che mette in risalto certi rischi, come lo smarrimento dei valori umani, un'adozione incondizionata nei confronti dei nuovi sistemi, una visione troppo orientata verso il futuro e sempre meno nei confronti dei valori della tradizione. Tutto questo in chiave religiosa. La sua vicinanza al mondo dell'architettura e ai *Kirchenbaumeister* come Rudolf Schwarz, Emil Steffann, Martin Weber, evidenzia questo allarme, non con un atteggiamento negativista verso il progresso scientifico, bensì con una *christliche Weltanschauung* ("visione cristiana del mondo") che consideri tutte le manifestazioni culturali, sociali e religiose, intese come

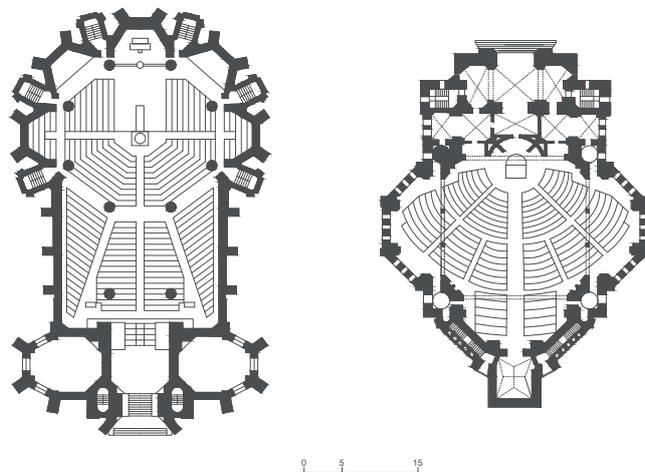
⁴ ROMANO GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz 1927-1981 (tr. It. *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Ed. Morcellania, Brescia 1959, p.93.

⁵ *Ibidem*, p.94.

fondamenta per un mantenimento degli elementi costitutivi della società in cui si vive.

Se pensiamo alla questione dell'altare all'interno dello spazio liturgico, possiamo dire che non risulta essere decisivo per comprendere le relazioni tra la configurazione spaziale e la forma costruita, proprio perché storicamente risulta fondato sulla ricerca di una gerarchia compositiva che solo nel XIX secolo giunge a una sua compiutezza.

Le chiese realizzate da Orth e Otzen, così come altri esempi del periodo che precedono anni in cui ben più significative saranno le novità su questo tema, altro non evidenziano che il tentativo di avvicinare l'altare e il presbiterio al baricentro spaziale del luogo di culto, un tentativo non pienamente riuscito nei confronti degli studi già svolti durante il primo Rinascimento.



August Orth,
Evangelische Emmaus Kirche,
Berlin, 1891-93.
Johannes Otzen,
Evangelische Reformationskirche,
Wiesbaden, 1892-94.

Non sono ancora maturi i tempi in cui lo spazio riservato ai presbiteri, un punto cruciale che Guardini definisce il «cuore della chiesa»⁶, diverrà il soggetto di una rivisitazione gerarchica dello spazio liturgico che sensibilizzerà i progettisti a sviluppare nuove forme artistiche del sacro. Questo interesse nella ricerca di forme percepibili dello spazio sacro, nel rapporto altare e comunità di fedeli, sarà uno degli interessi maggiormente affrontati anche da Schwarz, come si evince nei numerosi tentativi di utilizzare soluzioni ad aula piuttosto che il tradizionale sviluppo

⁶ Così Romano Guardini definisce la zona dell'altare in ROMANO GUARDINI, *Vom Geist der Liturgie*, Paderborn, Verlagsgemeinschaft Matthias Grünewald, 1918 (tr. It. *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Ed. Morcelliana, Brescia 2007, p.176).

longitudinale, favorendo una partecipazione all'azione sacra più unitaria e consapevole.

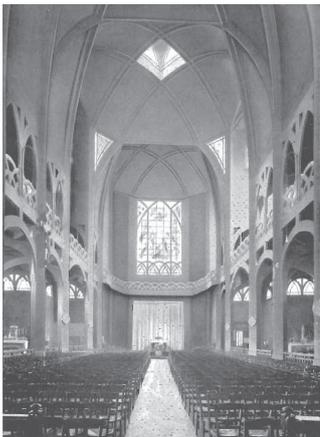
L'altare, inteso come tavolo della celebrazione del sacrificio che ospita il tabernacolo, nel focalizzare l'attenzione spirituale, fisica e percettiva dei fedeli, stabilisce il punto simbolico e spaziale di contatto tra la terra e il cielo e quindi tra l'uomo e il suo credo. Questo tema, molto importante per il significato simbolico del mistero pasquale, rappresenta la chiave interpretativa necessaria per comprendere e illustrare quale sia stato il rapporto tra la fissità dei fuochi sacri e le azioni liturgiche. Per spiegare questo con una terminologia simbolico-religiosa, questo rapporto si potrebbe anche definire, con le parole di Schwarz, come l'equilibrio esistente tra la mano dell'uomo e la mano di Dio⁷.

La discussione attorno ad alcuni temi come il valore della centralità dello spazio sacro, non poteva sottovalutare l'importanza sempre maggiore di utilizzo dei nuovi materiali.

In alcune realizzazioni è utile comprendere come la questione della tecnica poteva anche risultare una risorsa espressiva di notevole importanza, basti pensare a come la luce potesse implementare la propria valenza simbolica con l'utilizzo di vetrate ampie e colorate.

Ci furono molti esempi di interesse dal punto di vista costruttivo ma che non cambiarono i destini dello spazio sacro. Ripercorrendo alcuni di questi, come la chiesa di Saint-Jean (Montmartre Parigi, 1894-1904), si intravedono tentativi di rinnovo materico e linguistico dell'architettura moderna che fanno emergere le complessità e quindi le difficoltà di gestione di architetture che ambivano a rappresentare il sacro all'interno della contemporaneità dei nuovi materiali. Hugo Schnell scrive di questa chiesa nel suo libro *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland* affermando che il progettista della chiesa Anatole de Baudot (1834-1915) delimita lo spazio avvolgendolo tra sottili mura in cemento, sorrette da una struttura a scheletro di acciaio. Sigfried Giedion disse, appena apparse il cemento, che de Baudot subito lo utilizzò per costruire una chiesa⁸.

E' questo un tempo in cui alla figura dell'architetto si contrappone la figura dell'ingegnere-progettista, tanto che lo stesso de Baudot affermò: «Voi direte che vi propongo i metodi dell'odierna ingegneria. Non lo nego, perché essi sono nel vero»⁹.



Anatole de Baudot,
Saint-Jean de Montmartre,
Parigi, 1894-1904,
Viste interna ed esterna.

⁷ Questo concetto di Schwarz si chiarisce con la lettura dello scritto *Altar*, presente negli allegati.

⁸ HUGO SCHNELL, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Verlag Schnell & Steiner, München und Zürich, 1973. p.12. (Traduzione mia).

⁹ ANATOLE DE BAUDOT, intervento al primo congresso Internazionale degli architetti a Parigi, 1889. Concetto ribadito in *L'Architecture et le ciment armé*, Office général d'éditions artistiques, 1904, p.47.

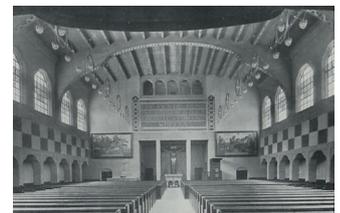
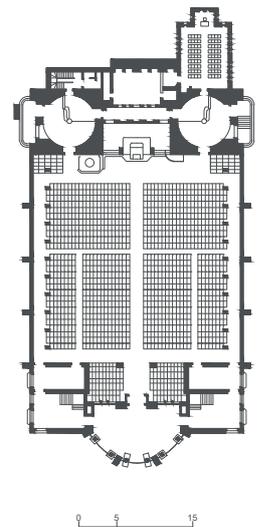
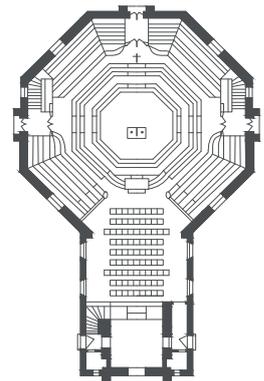
Esempio molto simile al precedente è quello dell'architetto tedesco Theodor Fischer (1862-1938) a Ulm per la costruzione della chiesa evangelica *Garnisonkirche*, oggi *Pauluskirche* (1906-1908). Fischer oppose alla grande massa costruttiva in cemento contenente un ampio spazio interno, una soluzione senza pilastri, esprimendo con pochi elementi una significativa valenza. Il liturgista Walter Zahner nel suo volume su Schwarz, oltre a questa chiesa ne cita altre due di Fischer, entrambe a pianta centrale¹⁰, evidenziando un denominatore comune con la chiesa di August Orth. Zahner ricorda quanto scritto da Winfried Nerdinger in merito a queste chiese: «Fischer in realtà portò l'edificio centrale a una sua conclusiva soluzione»¹¹.

Da esempi come questi e sino all'inizio del primo conflitto mondiale, altre chiese vennero costruite con un certo eclettismo e senza mai abbandonare stili consolidati come il romanico e il gotico.

Mentre diveniva sempre più ampia la discussione su quanto potessero essere vicini i temi liturgici alla contemporaneità dell'architettura, nel rapporto che si instaura tra forma e costruzione, i segnali di una riforma spaziale dei luoghi di culto si potevano riassumere anche con il contributo di liturgisti come il Soppintendente Philippe Brathe il quale affermò che le chiese protestanti sin dall'inizio si differenziavano perché derivavano da organismi ecclesiastici ben distinti, ognuno dei quali capace di coniugare le influenze esterne alle proprie caratteristiche interne. Questa diversità culturale rese complicato definire una precisa tipologia di chiesa ideale.

Nel 1910 Philippe Brathe aggiunse che

...una sintesi evidente di come le varie comunità adattavano in piena libertà i propri luoghi di culto riguarda il pulpito, l'altare e l'organo, ai quali veniva consentita la piena libertà di posizionamento... per quanto riguarda posso affermare con decisione vista la mia esperienza: il pulpito il più vicino possibile alla comunità!... Ogni metro all'esterno, all'interno vale doppio... E se la domanda sul carattere generale dello spazio interno è così concepita: intimità o monumentalità allora, io dico, meglio rinunciare che avere entrambe!¹²



Theodor Fischer,
sopra *Evangelisch-Lutherische Kirche*, Planegg 1926.
Sotto *Garnisonkirche*,
Ulm, 1906-1908.
Vista interna.

¹⁰ Trattasi del progetto per la chiesa protestante nel quartiere Giesing a Monaco di Baviera e la *Waldkirche* a Planegg nella stessa città. WALTER ZAHNER, *Rudolf Schwarz – Baumeister der Neuen Gemeinde. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgie-theologie und Architektur in der Liturgischen Bewegung*, Oros-Verlag, Altenberge 1992, p.296.

¹¹ WINFRIED NERDINGER, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938*, Edizioni Qiqajon, Berlin 1988.

¹² PHILIPPE BRATHE, *Christlichen Kunstblatt*, 1910, p. 103-104 in HUGO SCHNELL, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Verlag Schnell & Steiner, München und Zürich, 1973, p.15. (Traduzione mia).

Affermazioni provocatorie come questa evidenziano un periodo di incertezza e discontinuità unito a una mancanza di condivisione di obiettivi tra teorici liturgisti e progettisti. Non era del tutto pronta la comunità religiosa e non del tutto preparati gli architetti ad accogliere importanti novità sullo spazio sacro. La distanza non solo fisica dei fedeli con le azioni rituali dell'area presbiteriale in rari esempi riusciva a modificare il proprio impianto.

Inoltre non si erano ancora colte le reali potenzialità dei nuovi materiali e di come potessero porsi a servizio di questi primi tentativi di rinnovamento. I tipi architettonici stabiliti e maggiormente utilizzati restavano quindi le chiese a navata centrale e le chiese a croce. Ma per il proprio profilo longitudinale il primo e per la limitatezza delle dimensioni interne il secondo, non sviluppavano nessun principio innovativo mantenendo inalterata una certa distanza tra coro-altare e sala. Altri esempi dalle forme più svariate ma sempre di derivazione dalle precedenti vennero progettati e costruiti.

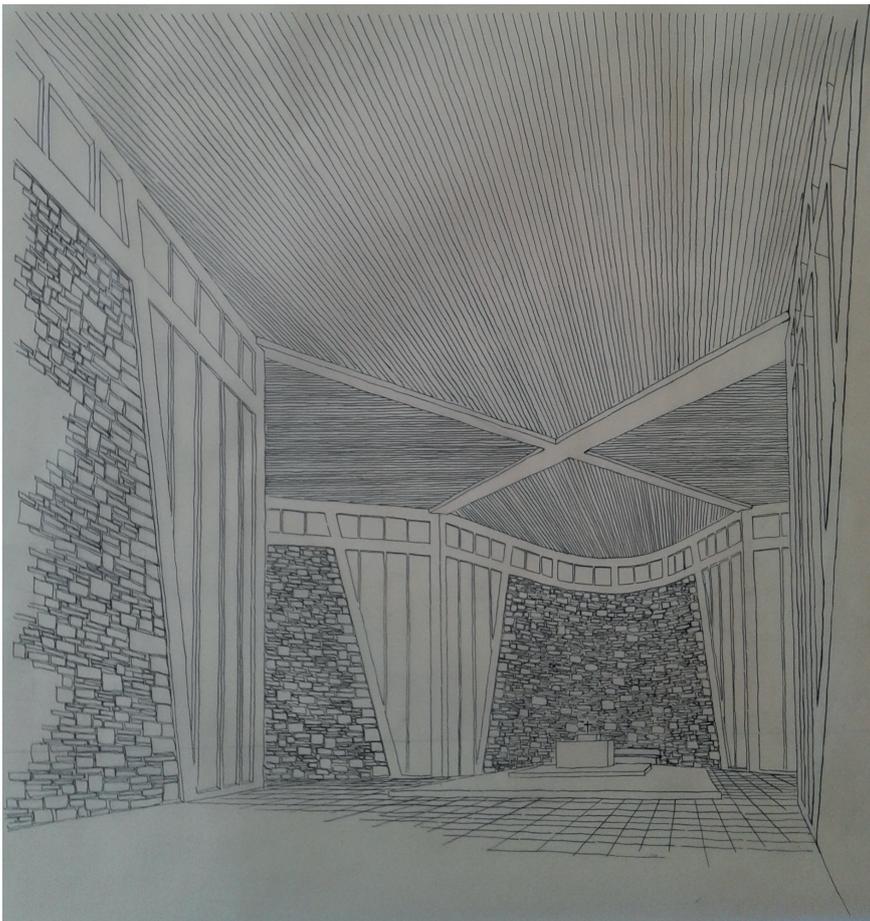
La ripresa delle soluzioni a pianta centrale sembrava essere l'unica a poter generare una discontinuità tipologica. L'architettura in tutte le sue epoche, a partire proprio dall'architettura sacra, ha fatto coincidere simbolicamente lo spazio mediano delle chiese al manifestarsi "centrale" di Dio tra la vita dei suoi fedeli. I più rappresentativi esempi del mondo greco, romano, bizantino assieme alle riprese rinascimentali, lasciavano intendere quanto questo tema dall'alto profilo simbolico potesse ancora assumere un carattere evolutivo, sino a riscontrarne gli esiti tra gli esempi più recenti del novecento. La reiterazione dell'utilizzo degli impianti costruttivi a pianta centrale nel loro persistere, come scrive Carlos Martí Arís, divengono "fondamento del tipo"¹³ e quindi esempi formali di ispirazione compositiva. Queste forme primarie irriducibili ma passibili di interpretazione, divengono rappresentative degli aspetti civili e religiosi di un'epoca. Come da molti evidenziato, i popoli del secolo scorso, usciti da conflitti tremendi, cercavano nella riscoperta di un centro un riscatto spirituale che certi spazi sacri potevano loro riservare. Ma la ripresa di alcuni temi antichi è già presente a cavallo tra ottocento e novecento: il tipo a pianta centrale se nei secoli precedenti era il luogo del *martyrium* dove il rapporto con la morte era diretto e visibile in spazi di dimensioni ridotte, diverrà spazio collettivo dei fedeli riunitisi a pregare sopra la cripta, nascosta sotto il presbiterio.

Tutta la questione dell'altare prima descritta risulta utile per la comprensione di come lo spazio architettonico abbia subito una revisione degli spazi nel momento in cui si è tornato a ragionare su un modo

¹³ CARLOS MARTÍ ARÍS, *Le variazioni dell'identità*, Città studi edizioni, Milano 1990, p.76.

differente di intendere la centralità dello spazio sacro, in una prospettiva non direzionale ma spaziocentrica. Questa caratteristica teologica che condiziona lo spazio architettonico, come nelle prime sinagoghe con al centro il *bema* assieme al leggio e nel fondo l'arca¹⁴, ha generato con lo sdoppiamento dell'altare non poche ambiguità, come è visibile in certe chiese dove l'equilibrio tra i due "fuochi" genera incomprensione e perdita di precisi riferimenti.

Un esempio di cinque secoli precedente può chiarire, in chiave spaziale, la questione della doppia centralità. Nel 1472 Piero della Francesca con la Pala di Brera (o Pala di Montefeltro), rappresentata la Sacra Conversazione della Madonna con Bambino tra Santi, Angeli e il committente del quadro Federico di Montefeltro. E' evidente come ci siano



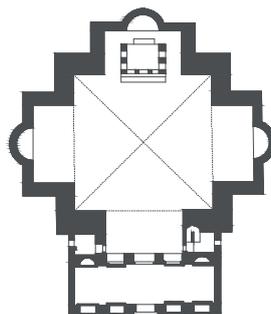
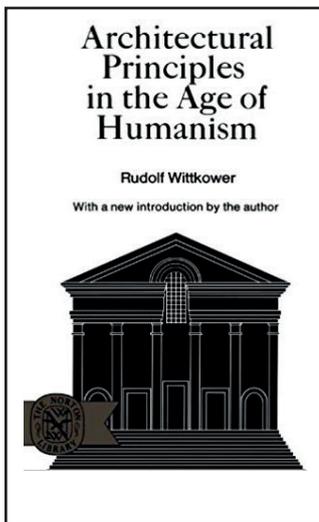
Sopra, Piero della Francesca,
Pala di Brera, 1472,
Pinacoteca di Brera, Milano.

A fianco, Rudolf Schwarz,
St. Michael, Bad Orb, 1958-60.

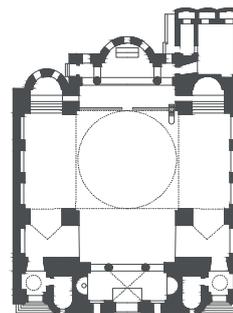
¹⁴ In merito alle origini degli spazi sacri vedi LOUIS BOUYER, *Architettura e liturgia*, Edizioni Qiqajon, Magnano Biella 1994.

due centri all'interno dello spazio rappresentato. Il gruppo di persone è posto tra navata e transetto, sotto una probabile cupola di una architettura rinascimentale che nel fondo rimanda a profili albertiani del coro con abside. A un primo centro dello spazio, il volto ovale di Maria, si aggiunge un secondo centro, individuabile con l'uovo posto sotto il catino absidale che individua la posizione dell'altare. L'architettura presente in questo quadro oltre a consentirci una comprensione delle chiese rinascimentali, dove pianta centrale e cupola sono “forme analogiche”, definisce una gerarchia spaziale tra il centro della comunità (le figure rappresentate nel quadro di Piero della Francesca) e il centro spirituale, immanente ma visibile posto dietro all'altare, che indica il Santo mistero.

Seppur in un contesto differente, certi architetti nei primi anni del



Leon Battista Alberti
San Sebastiano
Mantova 1460



Christoph Hehl
Rosenkranz-Kirche
Berlino 1898

novecento tentarono nuove, potremmo dire, rinnovate soluzioni progettuali a pianta centrale, ispirandosi alle più produttive fasi di costruzione di chiese a pianta centrale¹⁵. I profili longitudinali e trasversali assomigliandosi in termini di dimensione e altezza, portavano la direzione dello sguardo verso

¹⁵ Vedi Rudolf Wittkower sulle chiese a pianta centrale, a partire dal 1400. RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1962 (Tr. It. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964, p.23, nota 3).

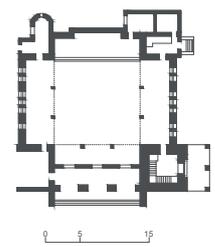
un Dio quasi confuso nello spazio tra i fedeli, con l'altare posizionato su un lato. All'interno di questo schema le variazioni sul tema daranno esiti più o meno attrattivi anche in virtù degli aspetti formali e nell'utilizzo dei materiali. Per citare un esempio, potremmo evidenziare gli studi di Christoph Hehl (1847-1911) su questo tema della centralità, una figura di riferimento grazie anche alle centosettanta chiese costruite, quasi tutte in stile neogotico. La *Rosenkranzkirche* a Berlin-Steglitz è una chiesa con pianta a croce greca su impianto centrale di memoria bizantina e cupola centrale di diametro quattordici metri. Questo esempio si ispira ai modelli classici e ad una reinterpretazione delle più note soluzioni rinascimentali come le chiese a pianta centrale del Brunelleschi, del Bramante e appunto dell'Alberti, con la prospettiva di inaugurare una nuova fase di sperimentazioni tipologiche.

Chi tentò una codificazione tipologica sul tema del centro furono gli svizzeri Robert Curjel e Karl Coelestin Moser, prima con la *Christus-Kirche* a Karlsruhe (1900), ma in particolare con la *Johanniskirche* a Mannheim, costruita a seguito di un concorso vinto. «Riuscirono a fornire allo spazio una espressione decisa», come segnala Hugo Schnell: «...c'era il bisogno che i parrocchiani parlassero tra loro, pertanto andava considerata una centralità che generasse questo spazio»¹⁶.

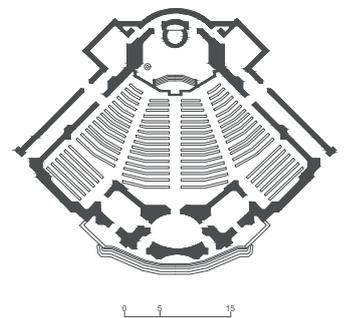
Altri numerosi tentativi di insistere su uno sviluppo tipologico longitudinale (*Langhauskirche*), come nel caso della chiesa neoromanica di Michale Kurz (*Herz Jesu-Kirche* a Sugsburg-Pfersee del 1905), saranno considerati interessanti per il tentativo di riduzione di un linguaggio consolidato, obiettivo di altre opere dell'architetto bavarese contemporaneo di Rudolf Schwarz. La piccola chiesa sionista a Dresda in stile Jugendstil di Rudolf Schilling e Julius Graebner consacrata nel 1912 (distrutta durante la seconda guerra, ne rimangono oggi alcune rovine), propose invece una forma a “ferro di cavallo”: con posizione dell'altare al centro dell'asse, emula un piccolo anfiteatro e rappresenta un esempio importante per l'unitarietà degli spazi e per la funzionalità nel rapporto visuale tra i fedeli e il presbiterio.

Le chiese ad aula, esempi tipologici sino ad ora limitati storicamente a spazi di piccole dimensioni, solo dopo la seconda guerra mondiale, comprese le potenzialità dei nuovi materiali strutturali, sarebbero divenute le soluzioni più adatte alle esigenze di rinnovo dello spazio liturgico.

Dimenticate le ultime soluzioni sul filone di chi affermava una continuità nell'utilizzo del sistema basilicale come nel caso del progetto



Curjel und Moser,
Johanniskirche
Mannheim, 1901-04.
Pianta (ridisegno).

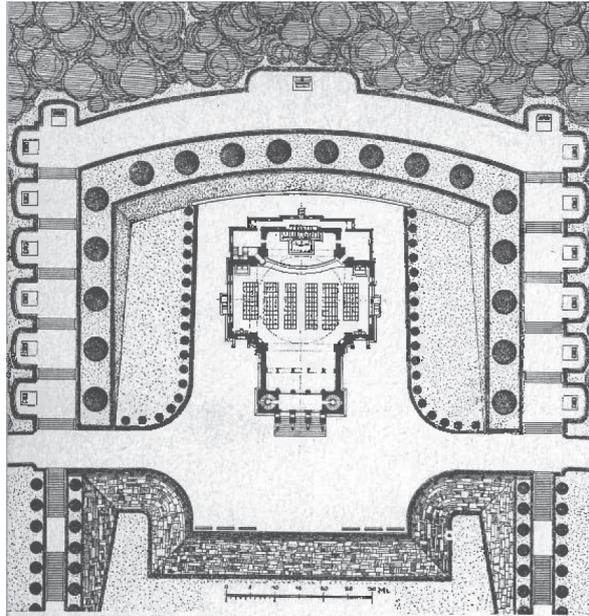


Rudolf Schilling e Julius Graebner,
Chiesa sionista, Dresda, 1908-1912.

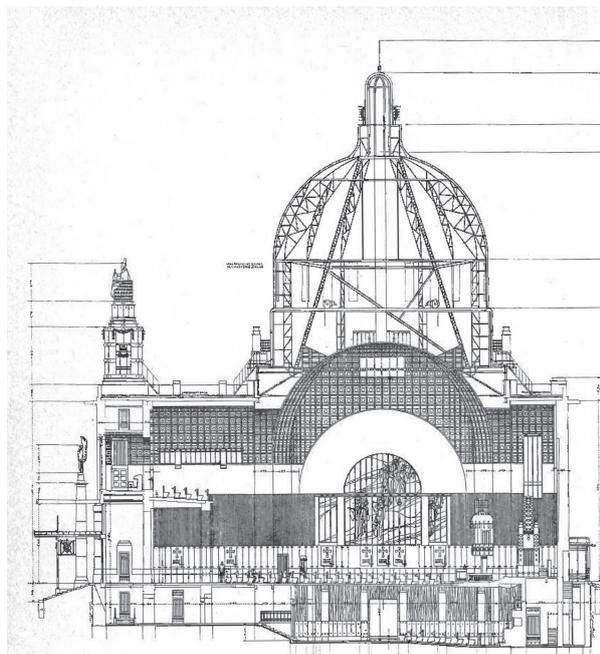
Pianta ridisegnata e vista esterna
(<http://diathek.kunstgesch.uni-halle.de/dbview/fullview.php?id=12435>).

¹⁶ HUGO SCHNELL, op. cit., p.18. (Traduzione mia).

Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)

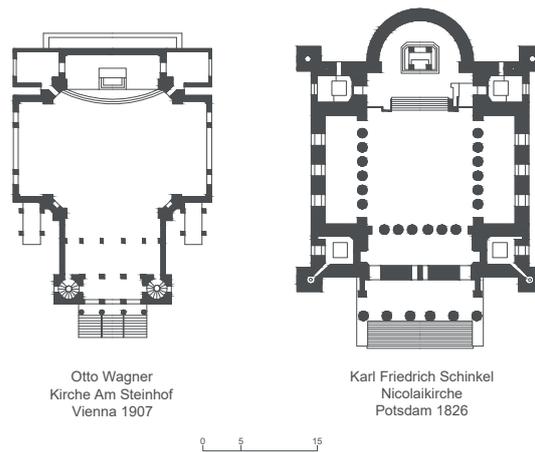


Otto Wagner,
chiesa di San Leopoldo *Am Steinhof*,
planimetria e sezione. Vienna, 1907.



per la chiesa di *St. Thomas* a Berlino del 1862 di Martin Gropius, sulla soglia di una nuova era più affine all'aspetto costruttivo dell'architettura, si iniziavano a comprendere le potenzialità della tecnica ma senza che questa potesse risultare lo strumento per una definizione disciplinare nel difficile e delicato ambito del sacro. Spunti interessanti si confondevano con una serie di tentativi poco convinti sino a generare, alle volte, una specie di «costante carnevale architettonico»¹⁷.

Otto Wagner (1841-1918), fondatore di una vera e propria Scuola a Vienna, perseguì certe esigenze liturgiche in occasione della costruzione della chiesa a croce latina con cupola di San Leopoldo (1904-1907), nella periferia a ovest di Vienna, quartiere *Steinhof*. La radice di questa chiesa comparata da Hitchcock con la *Nikolaikirche* a Potsdam di Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)¹⁸, è una chiesa a croce greca con portico antistante e abside posteriore. Le architetture di Wagner, Manfredo Tafuri le illustra come «sperimentazioni condotte sulle resistenze della forma... esiti di manipolazioni cui il materiale primario viene sottoposto»¹⁹, estranee da una interpretazione solamente tipologica. Tafuri evidenzia il carattere sospensivo di questa chiesa intesa come un monumento presente in città. La forma della cupola, un mondo nel mondo, accentua questo aspetto.



¹⁷ Tornano decise le parole di Heinriche Hübsch (1795-1863) che così si esprime in merito alla diatriba gotico contro romanico. Allievo di Weinbrenner scrisse il libro *In welchem Style sollen wir bauen?* (tr. It. *Con quale stile dovremmo costruire?*), Karlsruhe, 1828.

¹⁸ HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, *Architektur: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, Harmondsworth England, and New York, 1977 (tr. It. *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1971).

¹⁹ MANFREDO TAFURI, *Am Steinhof. Centralità e "superficie" nell'opera di O. Wagner* in Lotus n.29, Electa, Milano 1981, p.72.

Nel distinguersi dall'omogeneità architettonica urbana, la chiesa *Am Steinhof* si presenta come un oggetto che stabilisce nella fissità del suo essere centro, una delle caratteristiche principali:

...esso è lì per "arrestare", per introdurre una "nobile" differenza, per conservare la memoria di un *intériur* collettivo²⁰.

Un tema "classico", «la chiesa cruciforme dominata da un'alta cupola», continua lo storico dell'architettura, «legittimato da una venerabile tradizione, ... senza innovazioni sostanziali. E' a partire da tale tema tutto dato che può iniziare il viaggio della forma²¹.

Wagner ebbe un ruolo molto importante nell'acceso dibattito del momento: si può affermare che predispose il campo per una nuova modernità dell'architettura, un moderno che però senza storia, e per Wagner la storia dell'architettura è il classicismo, smarrirebbe di significato. Le sue grandi opere per Vienna come la banca postale, la biblioteca universitaria, le stazioni e appunto la chiesa *Am Steinhof*, misurano la cifra progressiva delle sue opere per quanto riguarda il sistema costruttivo adottato:

... raggiunse la spazialità delle costruzioni moderne, evidenziando le opportunità che offrono queste grandi dimensioni, utilizzando minimi spessori delle murature²².

Il suo libro *Moderne Architektur*, guida indispensabile per tutti gli architetti attivi nel decennio 1895-1905, nelle successive pubblicazioni cambia titolo in *Die Baukunst unsere Zeit*, evidenziando che Wagner prese atto dell'importanza delle sue teorie all'interno di una "soglia epocale" tra le più decisive di tutta cultura architettonica moderna. L'architettura che diviene *Baukunst*, un passaggio esaltato dai suoi biografi, come scrive Werner Oechslin²³.

Wagner afferma che non tutto ciò che è moderno è bello. Allo stesso tempo però riconosce il cambio di atteggiamento che è in atto nel considerare le cose moderne come rappresentanti di una nuova bellezza. In merito allo stile, è consapevole che esso è l'esito di un processo lento e sulle basi del precedente, affermando «che l'arte e l'artista [rappresentino] sempre la loro epoca»²⁴. Da qui, la consapevolezza del rischio che l'architettura di quel periodo potesse, come già accaduto, essere riconosciuta come neoclassica,



²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p.80.

²² HUGO SCHNELL, *op. cit.*, p.19. (Traduzione mia).

²³ WERNER OECHSLIN, *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, Skira, Milano 2004

²⁴ *Ivi*, p.34.

una fase di transizione da scontare perché parte di un processo.

Similmente Schwarz affermò che non era più quella l'epoca delle grandi cattedrali e che da quel momento in poi sarebbero state le classi sociali del proletariato ad aver bisogno di essere rappresentate, non più la ricca nobiltà, civile e religiosa.²⁵ La risposta simbolica a questa considerazione si tradurrà in spazi assembleari e riduzione delle istanze gerarchiche nel rapporto tra fedeli e sacerdote. Emerge quindi in Schwarz la valenza sociale dell'architettura, costruita alle volte come casa tra le case (nel progetto per la chiesa parrocchiale di *St. Anna* nel quartiere Lichterfelde di Berlino), altre in quartieri popolati di operai, come fabbrica della fede tra le fabbriche del lavoro (*St. Fronleichnam* ad Aquisgrana).

La chiesa *Am Steinhof* darà seguito a grandi discussioni tra gli architetti della generazione successiva; anche Schwarz si interessò al dibattito che suggeriva la possibilità di dilatare il proprio campo di conoscenze suffragato anche dalla lettura del libro di Otto Bartning *Vom neuen Kirchbau*, un volume che poneva il centro sacro come soggetto principale²⁶. L'allievo di Wagner alla Scuola viennese, Joze Plečnik (1872-1957), di fede cattolica come Schwarz, criticò invece la chiesa del maestro perché poco simile ad una chiesa cattolica. In merito alle critiche di Plečnik va aggiunto che, al pari di Schwarz, non concepiva l'atteggiamento di Otto Wagner e di un altro suo allievo, il ceco Jan Kotěra (1871-1923) partendo dal presupposto che entrambi non erano uomini di fede. Ad «uno stile senza confessione, senza fede, niente di certo, che cambia ogni giorno a seconda dell'umore»²⁷. Plečnik contrapponeva «il rispetto delle tradizioni e la fede religiosa come presupposti della vera creatività»²⁸.

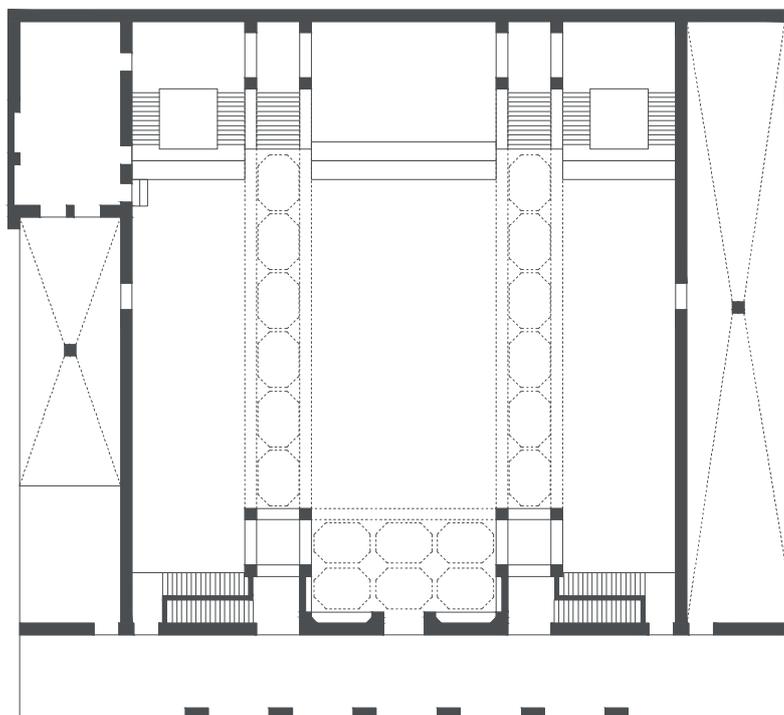
Durante la sua esperienza lavorativa a Vienna nello studio di Wagner, Plečnik progetta dal 1908 la chiesa dello Spirito Santo di Ottakring a Vienna, che verrà terminata nel 1913. Costruita in cemento armato è di forma basilicale, quasi quadrata, in contrasto con lo schema a croce latina utilizzata a San Leopoldo da Wagner: in tal modo si prefigura uno spazio che aspira a divenire democratico, stabilendo una azione progressiva dell'utilizzo del tipo, nella ricerca delle sue variazioni. Quali elementi ritmici delle navate laterali Plečnik predispone due lunghe maniche spaziali, libere da sostegni. Queste due navate laterali si estendono su una luce di

²⁵ Queste annotazioni sono riscontrabili in OTTO WAGNER, *Moderne Bautypen*, in JOSEF BAYER, *Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst*, a cura di Robert Stiassny, Jena 1919.

²⁶ Ne parla il liturgista Walter Zahner in WALTER ZAHNER, *Rudolf Schwarz – Baumeister der Neuen Gemeinde. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgie-theologie und Architektur in der Liturgischen Bewegung*, Oros-Verlag, Altenberge, 1992, p.248.

²⁷ GLAUCO GRESLERI, *I luoghi e lo spirito*, Arsenale, Venezia, 1991, p.35.

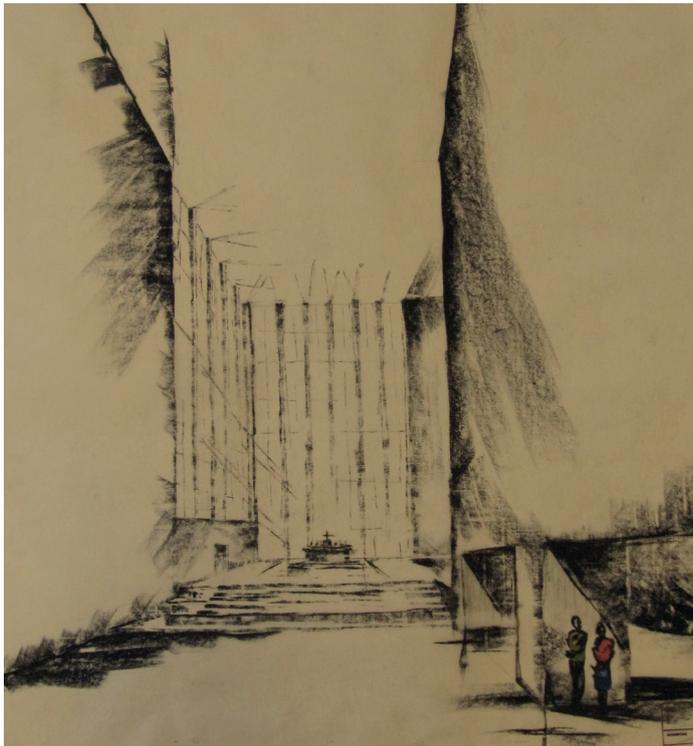
²⁸ id.



Joze Plečnik
Chiesa dello Spirito Santo,
Ottakring Vienna, 1913.
Vista interna
(<http://www.thezaurus.org/sloveniana/plecnikvienna.htm>)
e pianta.

venti metri, una soluzione ripresa da Schwarz che utilizzerà, seppur su un solo lato, questa soluzione fin dalla sua prima importante realizzazione del 1930 ad Aquisgrana, la chiesa di *St. Fronleichnam*. Tutto questo senza la necessità di utilizzare sostegni verticali, colonne o pilastri, presenti solo a supporto delle lunghe travi. Uno spazio unico, illuminato dalle alte finestre poste sopra le navate laterali.

Plečnik affronta anche un altro aspetto che deriva dalla scelta formale di estendere la proporzione lunghezza-larghezza in favore di quest'ultima, posizionando gli altari verso lo sguardo dei fedeli, evidenziando un carattere teatrale dello spazio come nel caso della chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Lubiana (1928-1932). Una visione scenograficamente moderna del rapporto presbiterio-assemblea.



Rudolf Schwarz
St. Fronleichnam
Aquisgrana, 1930.

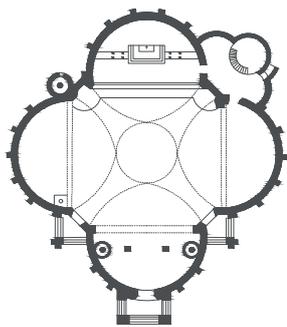
Il liturgista Walter Zahner nel suo libro analizza il valore spirituale e le funzionalità liturgiche delle chiese progettate e realizzate dai contemporanei di Schwarz:

Con questo progetto e la sua realizzazione corrispondente, Josef Plečnik ha creato "un'adeguata sala riunioni per i fedeli", per la prima volta con l'uso



coerente del cemento armato. Ha anche preso le distanze dal suo insegnante Otto Wagner, criticando la chiesa sullo Steinhof a causa della cupola funzionalmente distaccata e inadatta al dispositivo liturgico. Le sue accuse all'opera wagneriana vennero espresse in una lettera al direttore della rivista ceca "Style", culminate nella dichiarazione: "Meglio nessuna arte di una qualsiasi!"²⁹.

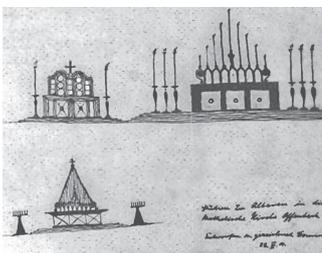
A chiese come questa di Jozef Plečnik seguirà una fase di sperimentazione incentrata su altre soluzioni a pianta centrale, come la chiesa di *St. Rupertus* costruita nei primi anni del novecento da Gabriel von Seidl. L'architetto bavarese, ispirato dagli studi delle chiese di Leonardo, disegna uno spazio totalmente libero da pilastri, con angoli interni smussati e senza cupola. Forma, tecnica, costruzione, suggeriscono una soluzione al nuovo orientamento liturgico e fanno di questo esempio un pretesto utile a successive progettazioni, atte a coniugare la modernità all'antica pianta centrale con ambulatori perimetrali, di origine tardoantica.



Gabriel von Seidl,
St. Rupertus,
Monaco di B. 1903.
Pianta e foto dell'interno.

Nei primi del secolo quindi l'utilizzo di una certa manualistica storica ancora condizionava molte delle scelte progettuali. Dal punto di vista decorativo invece si segnalavano processi di riduzione dell'apparato ornamentale, dell'uso di finestre, di una più evidente compattezza degli spazi. La tendenza era di tentare un'estensione programmatica che a partire da una eredità formale condivisa portasse a una fase moderna dell'architettura, metafora di una contemporaneità e di un avanzamento progressivo del ruolo della Chiesa nella società, come da indicazione apostolica.

Dal punto di vista tipologico non è un caso che nei primi del secolo Papa Pio X (Pontefice dal 1903 al 1914) raccomandò la costruzione di chiese «non solo più piccole e più intime, ma a locale unico»³⁰. E su questa idea di un rinnovato programma tipologico emerge con forza la figura di Dominikus Böhm (1880-1955) al quale va dato il merito di aver coniugato con grande abilità la grande tradizione stilistica (romanica, gotica, barocca) a una significativa innovazione spaziale interna, partendo proprio dall'importanza dell'altare e del suo posizionamento: «Voleva che l'altare tornasse a essere riconosciuto e indicato come un tavolo»³¹.



Dominikus Böhm,
St. Josef,
Offenbach, 1926.
Studio per l'altare.

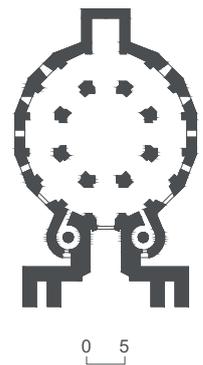
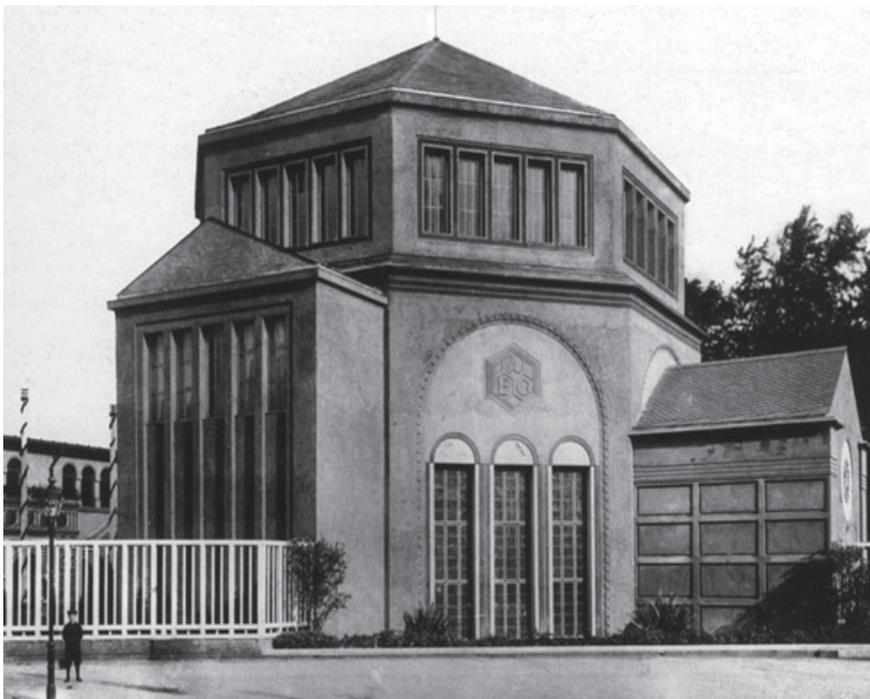
Difatti Böhm, nei primi progetti, amplia le arcate verso le navate laterali perché entri più luce, leva la pala e riprende l'antica usanza di posizionare i candelabri a fianco dell'altare. Inoltre indica una linea guida

²⁹ WALTER ZAHNER, *op. cit.*, p.254. (Traduzione mia).

³⁰ G.E. KIDDER SMITH, *The new church of Europe*, Holt Rinehart and Winston, New York-Chicago-San Francisco, 1963 (Tr. Eng/It. *Neuer Kirchenbau in Europe*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1964, p.10).

³¹ HOFF-MUCK-THOMA, *Dominikus Böhm*, Monaco, 1962, in Hugo Schnell, *op. cit.*, p.20.

tipologica: la navata che comprenda tutto lo spazio, va pensata, se possibile, senza l'utilizzo delle colonne. Si può quindi affermare che durante i primi anni del novecento si perseguirono principi di "onestà costruttiva" connessa ai valori della tradizione, nel senso che la costruzione del significato della chiesa venne lentamente percepita come possibilità di rappresentazione portante, tanto da risultare sempre più spesso visibile nella sua struttura costruttiva. Tra gli esempi più incisivi proprio su questo tema dell'attualità dell'architettura e dei nuovi mezzi tecnici nel rapporto con gli impianti tipologici delle chiese, va segnalato il progetto che Peter Behrens (1868-1940) presentò per la chiesa evangelica di Hagen negli anni in cui risiedeva nell'area industriale della Ruhr, in Westfalia.



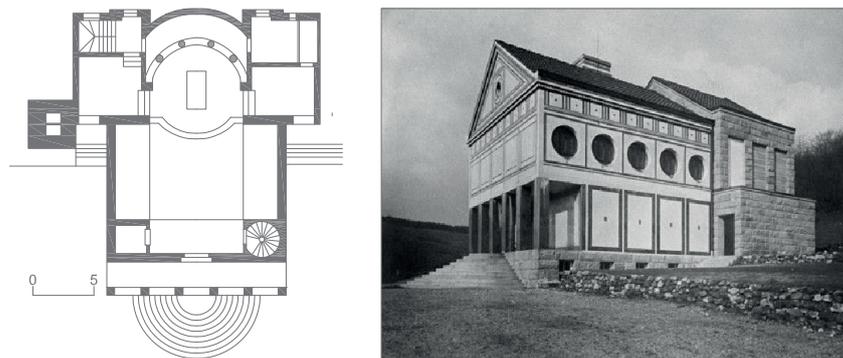
Peter Behrens
Padiglione AEG all'Esposizione
cantieristica navale tedesca di
Berlino del 1908. La costruzione
è una ripresa molto simile del
progetto per la chiesa Evangelica
di Hagen (1906-07).

Sopra,
Santa Maria,
Aquisgrana 786.

La chiarezza delle forme, il ritmo costruttivo, le linee marcate chiaroscurali delle aperture in facciata, evidenziano una chiarezza compositiva che si ispira ai modelli antichi, mentre la forma ottagonale è un rimando alla cappella palatina di Aquisgrana. Non indifferente a una *memoria ecclesiae* di duemila anni, Behrens mette in risalto la pura costruzione dell'edificio: David Koch scrisse che omesse tutti i ricordi

e le memorie stilistiche rimaste tra le dita dei suoi colleghi³². Peter Behrens nella prima decade del novecento con fatica riusciva ad eludere la convivenza esistente tra la ricerca di una architettura dalle pure forme geometriche (adottata per il crematorio costruito sempre ad Hagen) e il ruolo che l'industria sempre in modo più significativo occupava all'interno della società. La realtà innovativa poteva esprimere, grazie alle sue forme architettoniche maggiormente rappresentative, l'immaginario collettivo della cultura occidentale.

Peter Behrens
Crematorio, Hagen, 1905-08.
Pianta (ridisegno) e vista esterna.
http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=517



Behrens questo conflitto con una tecnica dalla forza dirompente e inesorabile, lo viveva però con una certa rassegnazione. Ciò nonostante con la realizzazione della fabbrica AEG di Berlino, riuscì a coniugare le nuove energie della modernità con la razionalità spaziale che un luogo di lavoro deve assumere, costruendo un vero e proprio tempio dell'era industriale.

Differente fu l'atteggiamento di Rudolf Schwarz che venne invece esortato da Romano Guardini a cogliere, tra i rischi, anche le potenzialità simboliche delle tecniche moderne. All'interno di un ambito probabilmente ancor più complicato come quello del sacro, così restio a variare la propria antologia linguistica garante di facili consensi, fin dalla sua prima importante esperienza di *St. Fronleichnam*, costruì una chiesa-fabbrica con un tetto piano, spoglie facciate e un campanile più simile a una moderna ciminiera bianca. Scelte formali in mimesi con il luogo su cui la chiesa doveva essere eretta, un quartiere operaio poco fuori Aquisgrana.

Con l'inizio della prima guerra mondiale vi fu una forzata sospensione del dibattito. Si potrebbero riassumere a due gli episodi significativi di questo periodo: il progetto per una chiesa cattolica a Neu-

³² DAVID KOCH, *Christliche Kunstblatt*, 1908, p.42. Fu Direttore della rivista dal 1904 al 1918.

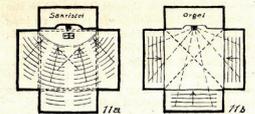
Ulm di Dominikus Böhm e la pubblicazione del libro di Otto Bartning (1883-1959) *Vom neuen Kirchbau* nel 1919.

Vom neuen Kirchbau di Otto Bartning fu un libro di grande stimolo per i giovani architetti, più che per i teologi, bisognosi di nuovi stimoli spirituali dopo le drammatiche conseguenze della prima guerra. Per Bartning progettare edifici di culto (ne costruì 125!) era una questione personale da intraprendere seriamente, con convinzione e innata spiritualità. Vita e opere per Bartning facevano parte dello stesso atto. La sua fu una lotta a favore dell'autenticità dello stile di vita religioso, una ricerca del vero che si trasmette in architettura anche contro le false facciate neogotiche o neoromaniche delle chiese evangeliche (protestanti), falsità artistiche che nascondono il sacro e quindi il vero. Egli inseguì il concetto che idea e forma debbano sempre coincidere. La spiritualità della chiesa, disse, è connessa alla spiritualità della società, ma non la società dei valori economici e patrimoniali. I fedeli all'interno dell'edificio-chiesa assumono una forma che è la forma di una comunità, una forma chiara e ben definita, come quella ottagonale della chiesa a Schenkenham (1909) o la forma a stella (Brandenburg-Wilhelmshof, 1922). Saranno questi esempi, per molti anni, gli emblemi di quanto sino ad ora raggiunto da una intera generazione di architetti.

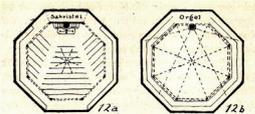
Dopo il primo dopoguerra, nel breve periodo che separa la ripresa culturale ed edilizia e l'avvento del nazismo che di fatto limiterà ogni processo innovativo in ambito architettonico religioso in Germania, saranno la chiesa *Notre Dame du Raincy* di August Perret (1923) e la chiesa cattolica *St. Antonius* di Karl Moser (1927) a Basilea, gli esempi più rappresentativi di costruzioni con utilizzo di materiali quali cemento e grandi vetrate, per la prima volta utilizzati in modo preponderante nella costruzione di chiese. La trasparenza delle pareti laterali, ma anche del fondo dietro all'altare nel caso di Perret, sono espressione della disponibilità che i nuovi mezzi tecnici mettevano a disposizione degli architetti. Al tempo stesso la chiesa si aprì come mai prima al luogo che la accoglie: da allora la luce entra in tutti i momenti della giornata nelle ampie sale basilicali, con il soffitto rotondo della navata principale. Questa diffusione della luce è anche metafora di una apertura della chiesa verso i popoli, una maggior relazione tra interno ed esterno grazie ad un denominatore comune che è metafora di una maggiore presenza sacra nella vita terrena.



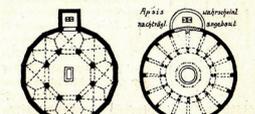
„minder materiellen Formen und Achten des Gesichts ist mit fein punktierten Linien noch das magnetische Netz angezeichnet, mit welchem die aufmerksame Spannung der versammelten Gemeinde den Raum fühlbar durchweht.“



Die Skizzen 11a und 11b sind schematisch nur Schemata, und zwar nach einer im Jahre 1907 von Carl u. Moser, Skizzen 12a und 12b nach einer im Jahre 1913 von mir erbauten Kirche. Jedes der Skizzen ist als Zentralgedanke auf seine Mitte, das Gesicht als das einer Predigtkirche

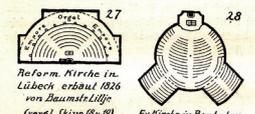


gegen auf die typische Kanzel gerichtet. Wenn man sich die Emporenansichten, die lieber gerundet hergestellt werden müssen, auf die Erdgeschossgrundrisse gelegt denkt, wird man erkennen, welche Zerstückelung der räumlichen Beziehungen gerade in den Zentralbauten herrscht. Wer offenen Blickes einen solchen Raum sich bingibt, fühlt sich verwirrt statt gefasst. Werfen wir dagegen nur einen einzigen Blick auf die Skizzen 13 und 14, die Schemata einer Taufkirche und einer Grabkirche, so empfinden



Karl des Großen Taufkirche zu Paderborn, Daptisterium zu Nocera de' Pagani

Aufgabe aller Ränge einer Zeit machen konnte.

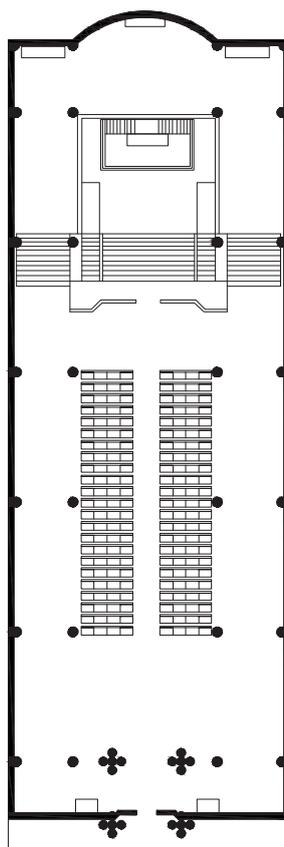


Reform Kirche in Lübeck erbaut 1926 von Baumrat Löffel, Ex-Nirole in Bendorfen.

Zunne Himmel verankert den Raum. Da das Tageslicht

Otto Bartning
Vom neuen Kirchbau,
Bruno Cassirer, Berlino, 1919.

Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)

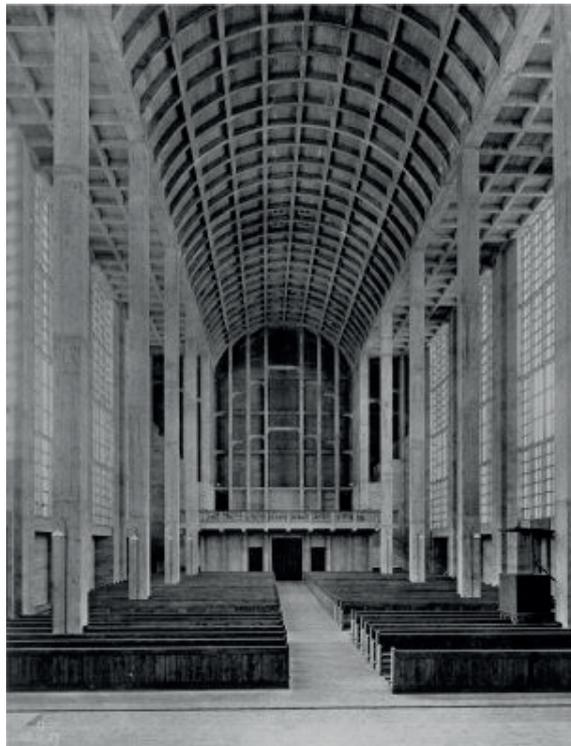
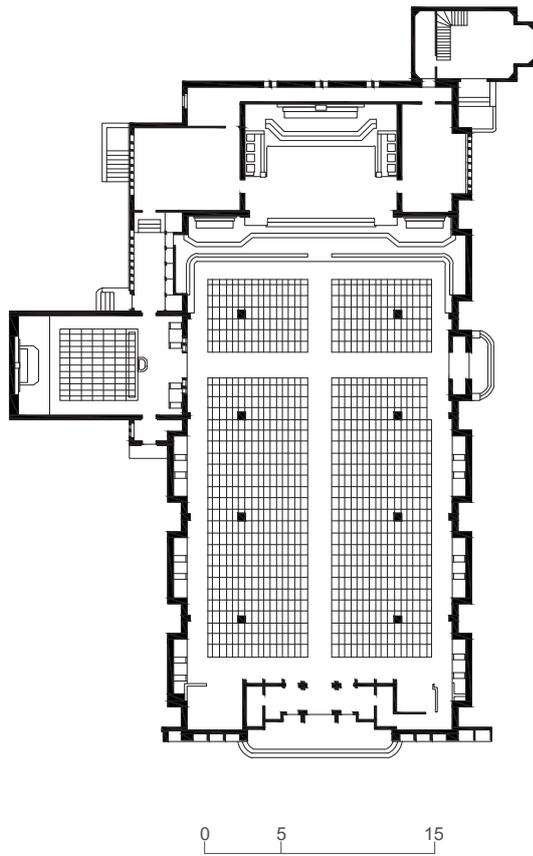


0 5 15



August Perret
Notre Dame du Raincy,
Le Raincy 1923.

Pianta (ridisegno) e vista interna.
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/81e9152e.html>



Karl Moser
St. Antonius, Basilea 1923.
Pianta (ridisegno) e vista interna.
<https://www.pinterest.ie/pin/490962796859825630/?lp=true>

Tendenze di riforma dello spazio sacro in Germania (1880-1930)

CHIESE E TEMPLI ANTICHI A
PIANTA CENTRALE

1- Tempio di Vesta
Roma, I secolo

2- Pantheon
Roma, 120-124

3- Santo Sepolcro
Gerusalemme, 326

4- Santa Costanza
Roma, 340-345

5- San Vitale
Ravenna, 530-547

6- Santa Sofia
Istanbul, 532

7- Santa Maria,
Aquisgrana, 786

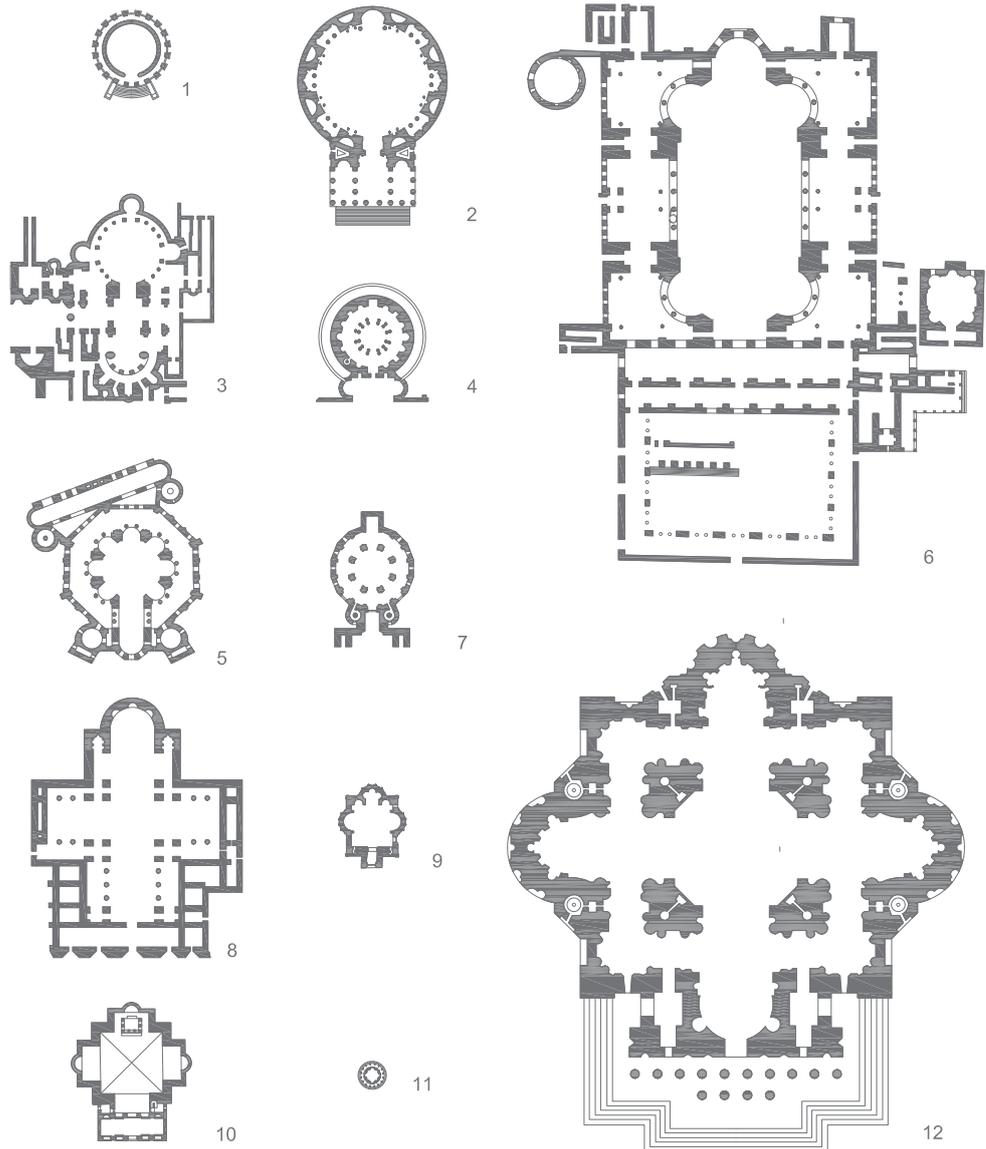
8- San Marco
Venezia, 832

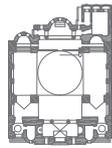
9- Santa Maria del Giglio
Gravedona, XII secolo

10- San Sebastiano
Mantova, 1460

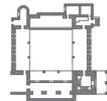
11- San Pietro in Montorio
Roma, 1510

12- San Pietro
Vaticano, 1546

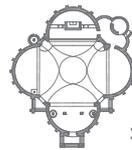




1



2



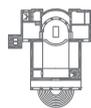
3

CHIESE A PIANTA CENTRALE
DEL NOVECENTO

1- Christoph Hehl
Rosenkranzkirche, Berlino 1898

2- Robert Curjel und Karl Moser
Johanniskirche, Mannheim 1901

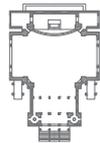
3- Gabriel von Seidl
St. Rupertus, Monaco di B. 1903



4



5

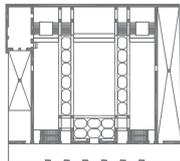


6

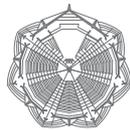
4- Peter Behrens
Crematorio,
Hagen 1905

5- Schilling e Graebner
Evangelische Zionskirche,
Dresda 1917

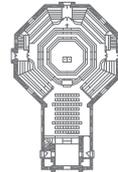
6- Otto Wagner
San Leopoldo, Vienna 1907



7



8



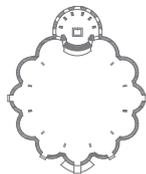
9

7- Jože Plečnik
Holy Spirit, Vienna 1910

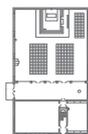
8- Otto Bartning
Sternkirche, 1922

9- Theodor Fischer
Evangelisch-Lutherische Kirche,
Planegg 1926

10- Dominikus Böhm
Frauenfriedenskirche,
Francoforte 1927



10



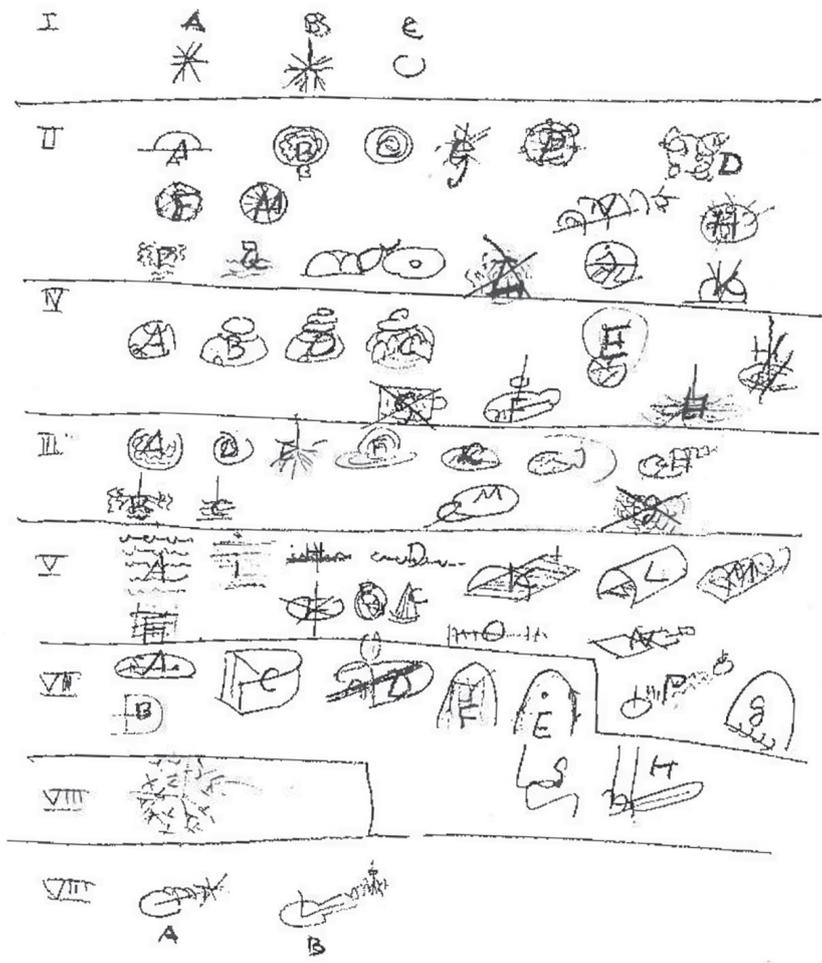
11



12

11- Rudolf Schwarz, Emil Steffann
St. Anna, Berlino 1936

12- Rudolf Schwarz
St. Antonius, Essen 1958



Schizzi di studio dei *Pläne* tratti da
RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*,
Werkbundverlag, Würzburg 1938.

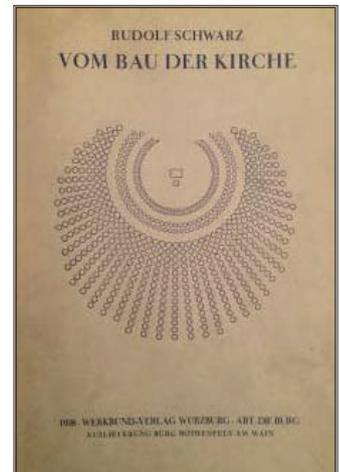
1.2 Le premesse di una teoria progettuale

E' possibile tracciare alcune considerazioni sul pensiero teorico di Rudolf Schwarz, definendo alcuni capisaldi che in larga parte possono aver inciso sulla formazione di una personale teoria progettuale. Si potrebbe anche indagare su questi aspetti sospendendo, temporaneamente, il giudizio sugli esiti compositivi e formali che definirono l'intero palinsesto del tema più noto della sua intera opera, che lo portò a essere definito uno dei migliori *Kirchenbaumeister*, appunto un costruttore di chiese, come amava lui stesso definirsi.

Difatti le tracce del suo pensiero, qui descritte senza la velleità di risultare degli assoluti, sarebbero strumenti adeguati per aprire uno sguardo anche verso le sue architetture civili, che nella città di Colonia sono divenute nel tempo rappresentative di una visione più ampia della cultura architettonica renana, nei confronti delle quali i cittadini di Colonia vedono riflessa la propria identità urbana¹.

Pur nella difficoltà di stabilire questi capisaldi, perché variabili risultano essere le componenti che li strutturano, questi si potrebbero riassumere in:

- 1) il delicato equilibrio esistente nelle sue opere tra la storia intesa come sapere trasmissibile di forme analoghe riconoscibili e il progressivo rapporto con la contemporaneità. Questo punto si potrebbe ancor più ridurre a un singolo termine: "continuità";
- 2) la costituzione di una forma architettonica basata su principi di razionalità costruttiva, suggerita dalle risorse e dalle innovazioni tecnologiche che i materiali del momento offrono. Questo punto si può sintetizzare come il "rapporto tra forma e costruzione";
- 3) l'analisi tipologica attraverso l'indicazione delle "figure di progetto" presentate in *Vom Bau der Kirche*, che nella loro dimensione pre-reale vanno intese come «... una grammatica che non intende assolutamente essere normativa, ma che prova a misurarsi nei tempi»². Parliamo in questo punto di "tipo e costruzione".



RUDOLF SCHWARZ,
Vom Bau der Kirche,
Werkbundverlag, Würzburg 1938.

¹ Ci si riferisce al *Gürzenich* e al *Wallraf-Richartz Museum*.

² ROBERTO MASIERO, Introduzione a RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Werkbundverlag, Würzburg 1938 (tr. It. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra*, a cura di Roberto Masiero e Franco De Faveri, Morcelliana, Brescia, 1999, p.22).

"Continuità"

Rudolf Schwarz non si oppose alla conoscenza delle prospettive innovative della tecnica e di un possibile rinnovo formale, distinguendosi da una alienazione al progresso presente in altri architetti. Questo carattere progressivo di Schwarz deriva proprio da una profonda conoscenza della storia, iniziata con gli studi berlinesi. A differenza di altri suoi colleghi che rifiutarono le novità del contemporaneo negando di fatto un'estensione programmatica che avrebbe favorito diversi modi di rappresentare il carattere di certe architetture, Schwarz cercò di cogliere le valenze espressive delle nuove strutture costruttive e delle superfici murarie. Antonio Monestiroli indica che la nozione di "continuità" dell'architettura classica pone le proprie fondamenta nel rapporto esistente tra *natura* e *storia*, in una relazione reciproca tra quel che è stato e quel che sarà, supponendo esista tra queste, in un certo senso, una nozione di continuità³. Questa indicazione ci consente di rendere maggiormente visibili, in alcuni progetti di Schwarz, i rimandi alle architetture classiche, come ad esempio argomentato nella relazione di progetto per la chiesa di *St. Anna* a Berlino-Lichterfelde, dove venne approfondita la questione dell'altare, inteso come soglia oltre che centro, rivelando una particolare attenzione per le forme liturgiche del passato. Da queste, proprio grazie a una conoscenza dilatata che dal passato giunge alle novità del presente, vanno sicuramente aggiunte tutte le nozioni apprese dalle letture e dalla vicinanza di Romano Guardini, che in un piccolo libro composto da ipotetiche lettere di corrispondenza, sembra proprio, sul tema della tecnica, scrivere all'amico Rudolf Schwarz⁴.

"Rapporto tra forma e costruzione"

Il rapporto tra forma e costruzione è un tema di grande importanza, quasi da ritenerlo fondativo per Schwarz. In questo ambito va considerata l'esperienza dei primi anni del XX secolo della "Psicologia della *Gestalt*" e quindi dell'intero universo che riguarda gli aspetti percettivi della realtà.

E' prima necessario un tentativo di chiarimento del significato del termine *Gestalt*, che in tedesco assume un senso che si distingue da questioni solamente costruttive o strutturali, introducendo aspetti che si relazionano tra loro quali l'esito formale dell'atto costruttivo e il significato simbolico che lo stesso assume. "Forma" e "figura" sono termini che riassumono meglio le intenzioni di *Gestalt*: utile viene ribadire, come *incipit*, che per Schwarz l'arte cristiana è una questione di forma, che coincide con la costruzione.

³ ANTONIO MONESTIROLI, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002.

⁴ ROMANO GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz, 1927 (tr. It *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Morcelliana, Brescia 1959).

Il termine *Gestalt* ha sempre significato la stessa cosa. Indicava solo com'era una creatura, la sua essenza, di com'era sin dal suo inizio o cosa era sempre stata. *Gestalt* indica anche una collocazione storica del soggetto, stabilita da una sequenza di forme. Questo si è generato attraverso una serie di costruzioni sempre simili. Questa concomitanza garantisce che si possa condividere una storia comune. Ma che tutto ciò che è stato creato sia coerente nella sua forma non mi è sembrato essere vero in astratto, ma risulti essere il modo in cui una cosa si è confrontata con un'altra e viceversa. La natura è capace con costanza di generare grandi coincidenze, si colma di figure che accettano nuovi disegni, l'uomo deve creare delle corrispondenze e comporre come un poeta. L'uomo deve impostare il suo lavoro come in una melodia infinita, deve placare la sua discordia interiore con forme chiare perché la sua costruzione vivrà in molti luoghi. Avrà a disposizione lo spazio e la tecnica, il suo significato puro, e avrà tutto al suo servizio, che a qualcuno piace fraintendere come uno scopo. Avrà a che fare con un contenuto che è vivente, le persone coinvolte nella sua costruzione, in ogni tipo di attività: non è detto che tutto ciò avvenga in modo semplice e congruo. E' una grande azione che va predisposta per fare in modo che tutti questi spazi diventino una forma comune convenzionale. Il massimo sarebbe una loro totale unanimità. Succede con le piante [Schwarz intende le piante della natura], mentre è raro accada nell'opera dell'uomo, ma questi molti spazi devono, se non in modo unanime, formare come una poesia, uno nell'altro⁵.

Nel tentare di chiarire questo passaggio fondamentale anche sotto il profilo teologico, va sottolineato che la chiesa (come edificio), così come ogni "cosa" del creato, assume una forma divina, già decisa e assegnata.

La costruzione della chiesa, intesa come divenire formale di una interiore pienezza di Dio, è l'esito di un sistema di relazioni. L'edificio-chiesa diviene simbolo esplicito della grande comunione dei Santi, l'enorme cosmo umano-divino e assume una sua responsabilità, che significa sempre il tutto e rimane sempre consapevole di essere espressione di un mondo.⁶

Thomas Hasler⁷ affronta questi importanti aspetti affermando che certi studi porteranno Schwarz a definire una personale *Gestalttheorie*, i cui assiomi sono descritti all'interno di *Vom Bau der Kirche*. Schwarz fu profondo conoscitore della *Gestaltpsychologie*, corrente della psicologia sorta attorno agli anni dieci del secolo scorso⁸: i suoi maggiori esponenti,

⁵ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, F.H. Kerle, Heidelberg 1960, pp.8-9. Mia traduzione.

⁶ H. SCHNELL, *op. cit.*, p. 36.

⁷ THOMAS HASLER, *Architektur als Ausdruck - Rudolf Schwarz*, gta, Zurigo, 2000, p. 60.

⁸ Il 1912 è l'anno in cui solitamente si colloca la nascita ufficiale della Psicologia della *Gestalt*, anno in cui furono pubblicati i primi risultati delle ricerche condotte da Max Wertheimer, assistito da Wolfgang Köhler e Kurt Koffka. <http://macosa.dima.unige.it/didmat/wert/wert.htm>

Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, svolsero, con ottimi risultati, numerose indagini nel campo delle impressioni sensoriali ottiche. La “Psicologia della *Gestalt*” è lo studio dei processi percettivi sul modo in cui viene colta la realtà, ancor prima della comprensione di cosa sia la realtà stessa. Si presume quindi che queste teorie siano state utili a Schwarz per due motivi:

I) Partendo dalla nota massima di Christian von Ehrenfels⁹ «Il tutto è più della somma delle singole parti», la comunità di fedeli intesa da Schwarz e Guardini come un corpo unico composto da molti individui, risulta essere, in quest’ottica, come una nuova prospettiva di condivisione da parte delle tematiche liturgiche nei confronti dell’architettura, senza che né l’una né l’altra vedano smarrita la propria autonomia disciplinare. Il progetto *Opfergang* ne è testimonianza progettuale.

II) L’immediatezza della percezione di una serie continua di spazi, piccoli e grandi, che compongono un’architettura così come pensata da Schwarz stimolano il pensiero, la memoria, lo spirito di appartenenza e agevolano una vicinanza simbolica con il proprio credo. L’approssimarsi verso l’altare percorrendo la *via sacra*, umilmente davanti alle misteriose potenze dell’invisibile, dall’esterno (nelle azioni processionali) come all’interno (nell’accogliere l’invito eucaristico), diviene attraversamento della soglia di un nuovo cammino composto per sintassi in parti indipendenti ma connesse tra loro da percorsi e punti di sosta, metafora della complessità terrena, di un luogo molto più ampio, rappresentazione stessa del cosmo. Questo aspetto teatrale e scenografico stimola una percezione ottica nella quale le grandi masse murarie spoglie, la luce indiretta, le proporzioni degli ingressi rispetto al grande spazio interno, un razionale utilizzo delle componenti materiche, richiamano in ciascun fedele esperienze vissute personalmente e sedimentate nella propria coscienza. Una sensazione che alle volte può assumere anche forme di disagio che accomuna i singoli fedeli, identificandoli in un unico corpo comunitario predisposto alla compartecipazione liturgica.

Le varie forme dell’architettura assumono quindi significati diversi, fungendo da ispirazione metaforica dell’immaginario umano. Così Schwarz descrive questo concetto, in un’affermazione riportata dallo stesso Hasler nel suo libro¹⁰:

Ci fu un momento fortunato in cui mi resi conto che l’intero creato ha una sua forma. Tutto era lì come una grande costruzione, la terra costruita strato dopo strato, il cielo che gioca con l’infinito con fare silenzioso tra le

⁹ CHRISTIAN VON EHRENFELS (1859-1932), fu il precursore della psicologia gestaltistica e inventore del concetto stesso di *Gestalt*.

¹⁰ T. HASLER, *op. cit.* [18], pp. 61,62.

nuvole, le tartarughe portano le loro "case", le piante crescono i loro fiori e i loro frutti, e tutto il creato si forma e si modella, e anche a noi uomini cui le forme costruite sono state date, e tutto è già lì come in una grande conversazione.¹¹

La chiesa viene considerata da Schwarz come un luogo da abitare, atto dell'uomo nella sua interezza, corpo anima e sensi,

... è apertura del proprio spazio vitale in ogni direzione; è comunione con molti altri uomini, è comunità in un corpo superiore... L'arte del costruire era per me fissare le forme, entro le quali gli uomini potessero essere in comunione; l'insegnamento doveva essere insegnamento della forma.¹²

Questa testimonianza di Schwarz evidenzia un «forte *ancoraggio antropologico* nell'analisi della ritualità nel culto cristiano ... per una lettura di tipo fenomenologico dello stesso *agire rituale*»¹³ che deriva proprio dalla vicinanza alle dottrine della "Psicologia della *Gestalt*" ma anche dalla conoscenza di Schwarz nei confronti degli scritti del filosofo Ernst Cassirer autore in quegli anni dei volumi *Philosophie der symbolischen Formen*¹⁴. Questi evidenziarono l'importanza delle forme come produttrici di un mondo di significati, dove le relazioni assumono un senso diverso a seconda dell'ambito simbolico cui si riferiscono.

Ma la "Psicologia della *Gestalt*" rivela aspetti affini alla logica e alla filosofia, seppur si è dimostrato quanto la loro vicinanza agli spazi architettonici possa incidere nella percezione degli stessi.

"Tipo e costruzione"

Il continuo confronto che Schwarz ebbe con la storia, comportò un approfondimento dello studio tipologico dei luoghi sacri, un interesse mai interrotto e iniziato dalla tesi di laurea. La ricerca dei caratteri permanenti nelle costruzioni sacre segue la conoscenza delle fasi storiche che li hanno resi distinguibili e quindi riconducibili a forme condivise e riproducibili, quanto passibili di variazioni. Ciò consente di illustrare la conoscenza dei tipi anche nel presente, estendendo il significato di questa ricerca. Probabilmente anche il momento particolare che l'architettura stessa viveva, necessitava di uno stato di fatto diverso, come di una revisione degli aspetti tipologici che si possono intendere stabiliti, confermati, dai

¹¹ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau...*, cit, p.8.

¹² *Ibidem*.

¹³ VIRGINIO SANSON, *Architettura sacra nel Novecento*, Messaggero Edizioni, Padova 2008.

¹⁴ *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29), Traduzione italiana di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961.

quali è possibile costituire innovativi concetti, in virtù della varietà di cambiamenti in atto all'interno del mondo cattolico.

Schwarz nel tentativo di unificare le nozioni liturgiche con le caratteristiche dello spazio architettonico attraverso lo studio dei tipi, parte dalla forma che si genera dalla disposizione dei fedeli come se fossero rappresentati da una figura unica. Queste "figure di progetto" (a volte sembra più opportuno richiamarle con il termine originale, *Pläne*), per rimandarle ad una configurazione planimetrica e nel loro definirsi formale, suggeriscono dispositivi spaziali da cui, nelle intenzioni di Schwarz, si sarebbero potute costruire le forme delle chiese cattoliche. Questo percorso risulta complesso perché è evidente che quando Schwarz illustra l'anello chiuso, l'anello aperto e ancor più la figura denominata "Sacro viaggio", ha bene in mente verso quali soluzioni tipologiche porteranno queste grandi forme assembleari: il tempio rotondo, il tipo a croce, la basilica. Quindi non vengono presentati in *Vom Bau der Kirche* nuovi tipi architettonici applicabili a spazi sacri cattolici, ma schemi che rimandano a soluzioni planimetriche, alle quali va fornito un adeguato significato liturgico, direbbe Guardini "l'incontro continuo tra la fede e il mondo".

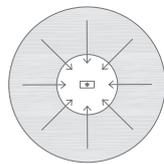
1.3 Rudolf Schwarz *Kirchenbaumeister*

Nel 1928 in occasione della *Internationale Presse-Ausstellung* di Colonia¹⁵, Bartning presenta una chiesa in acciaio e vetro a navata unica con abside a filo contenuta in una forma a parabola stringente verso l'altare. Una struttura leggera anche simbolicamente, libera da pareti verticali se non vetrate e caratterizzata dai soli profili orizzontali di pavimento e copertura. Un ulteriore passo avanti dopo la chiesa San Pietro e Paolo di Böhm a Dettingen del 1922 di impianto basilicale e definita da Hugo Schnell come la «prima chiesa moderna costruita in Germania»¹⁶.

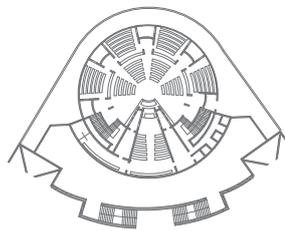
Gli anni venti si segnalano per due accadimenti importanti e per certi versi riassuntivi di quanto sino ad ora discusso ed sperimentato. Sei anni prima nel 1922 a Colonia viene inaugurata dallo storico dell'arte August Hoff la Mostra *Neue kirchliche Kunst* cui partecipano con i loro innovativi progetti Dominkus Böhm, Martin Weber, Peter Behrens, Bruno Taut e Otto Bartning oltre a fotografie e progetti di Martin Elsaesser, Alfred Fischer,

¹⁵ Alla fiera di Colonia, assieme alla chiesa di Otto Bartning, venne presentato il *Mosse-Pavillon* di Erich Mendelsohn.

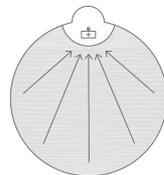
¹⁶ Così afferma Hugo Schnell in HUGO SCHNELL, *op. cit.*, p.35. (Traduzione mia).



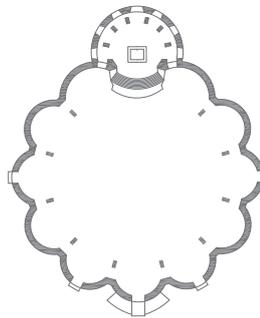
Cristocentrica



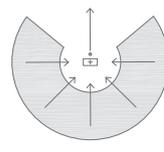
Auferstehung-kirche
Essen 1929-30
Otto Bartning



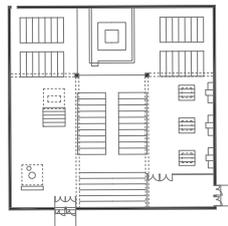
Pianta centrale



Progetto Auferstehung
Francoforte 1926-27
Dominikus Bohm



Anello aperto



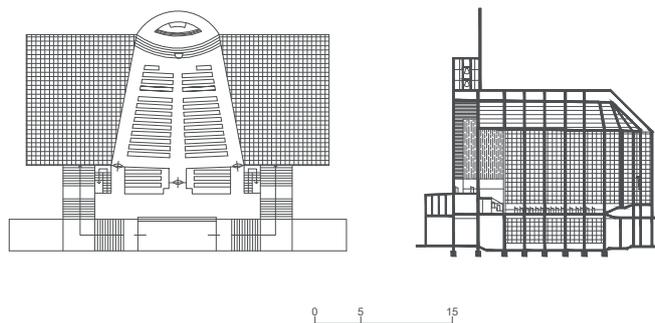
St. Antonius
Essen 1958
Rudolf Schwarz

Rudolf Schwarz,
tre figure di progetto con
esempi di chiese (ridisegni).

Hans Poelzig, Wilhelm Riphahn, Hans Soeder¹⁷. Lo stesso anno esce la pubblicazione di un piccolo libro di Johannes Van Acken *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, una lettura che venne poi raccomandata da Guardini anche ad artisti e presbiteri.

In questo piccolo volume, meno di cento pagine, veniva professata la forza del cristocentrismo come strumento di risveglio spirituale con forme che abbiano la capacità di influenzare il linguaggio del tempo. Il libro poneva come soggetto l'altare perché tornasse ad emergersi a simbolo del Cristo mistico e divenire punto di partenza costitutivo della costruzione dello spazio liturgico e di tutte le strutture connesse.

Otto Bartning,
Stalhkirche,
Colonia 1928.



Se da un punto di vista religioso veniva posto in risalto il tema del centro così come accaduto in altre fasi storiche, per quanto riguarda gli aspetti compositivi era ancora aperta la questione che Schwarz affrontò fin dalla relazione di progetto per la chiesa di St. Anna a Berlino (negli apparati), tanto che lo stesso Schwarz criticò il termine cristocentrico quando l'altare di Cristo ancora veniva posizionato fuori dal centro, perché un maggior numero di fedeli potesse assistere al rito liturgico.

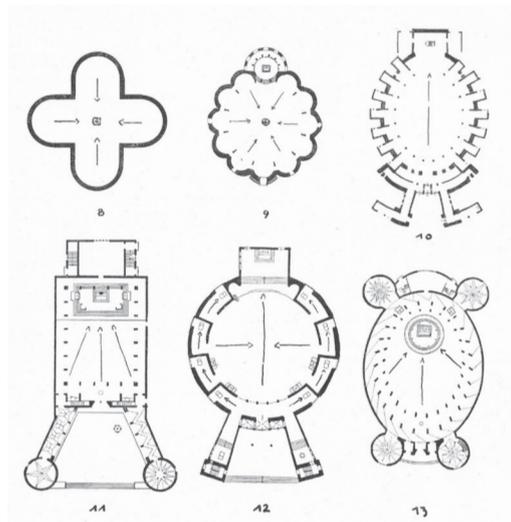
Il rischio era di assecondare la forma architettonica con le sue declinazioni tipologiche che potevano scaturire da una revisione del ruolo del centro, nei confronti di un eccessivo risalto del “cuore della chiesa” nell'importante significato simbolico religioso che doveva assumere. La centralità andava intesa solamente con Cristo nel centro ma con tutti i fedeli attorno¹⁸ e la ricerca di Schwarz spesso affronterà questo tema, in particolare nelle chiese ad aula.

¹⁷ HUGO SCHNELL, *op. cit.*, p.38. (Traduzione mia).

¹⁸ WALTER ZAHNER, *Rudolf Schwarz – Baumeister der Neuen Gemeinde. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgie und Architektur in der Liturgischen Bewegung*, Oros-Verlag, Altenberge, 1992, p.264.

Chi si trovò subito a proprio agio sul tema della pianta centrale fu Dominikus Böhm: ne sono esempio le sue chiese riassunte nel disegno che evidenzia questo tema, tentativi di favorire una sempre più pronunciata vicinanza dei fedeli al manifestarsi del mistero sacro¹⁹.

Van Acken promuoveva l'installazione dell'altare nello spazio principale sotto lo spazio della crociera. Il coro più corto e più largo, la navata senza le colonne. Böhm in occasione della costruzione del *Deutsche Caritasinstitut für Gesundheitsfürsorge* a Colonia-Hohelind (schema 11), lascia intendere una tendenza sempre più incisiva di un nuovo rapporto con il centro dello spazio sacro, non escludendo comunque un proseguimento di una ricerca interpretativa del moderno che insiste su un profilo basilicale.



Dominikus Böhm.
Schemi di chiese a pianta centrale.
JOSEF HABEL, *Dominikus Böhm. Ein Deutscher Baumeister*; Josef Habel, Regensburg 1943, p.51.

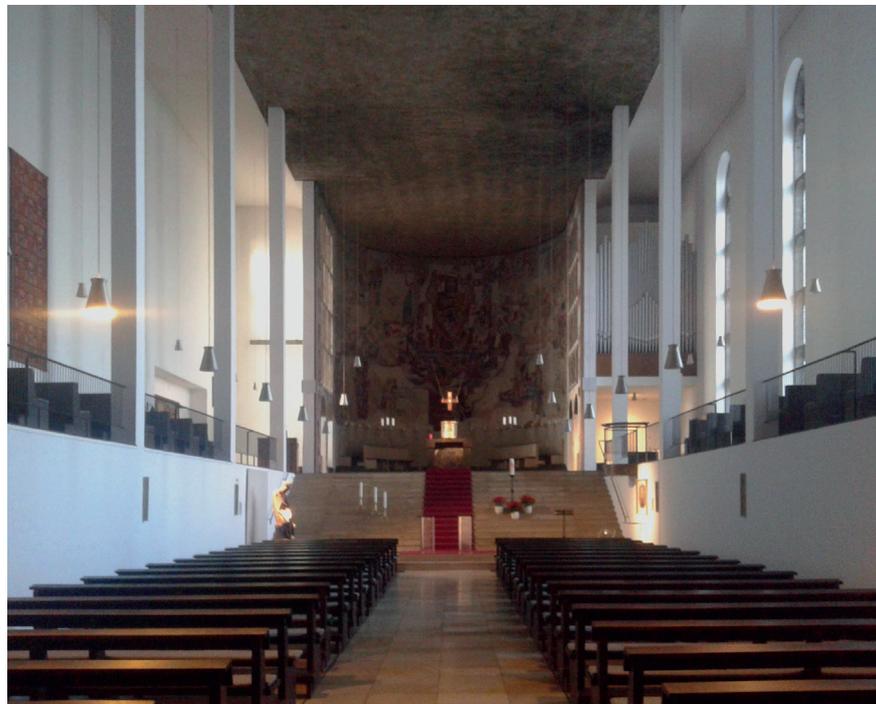
Centralità dello spazio, tecnica, rapporto con la storia, sono tematiche che Rudolf Schwarz tenderà di riassumere all'interno di personale percorso di teoria progettuale.

Le varie figure compongono un tutto simbolico, tipologico, costruttivo, una grammatica che non intende assolutamente essere normativa, ma che prova a misurarsi con i tempi. Nello stabilire la sequenza dei tipi progettuali egli cerca «la forma svelata temporale dell'eternità»²⁰.

¹⁹ JOSEF HABEL, *Dominikus Böhm. Ein Deutscher Baumeister*, Josef Habel, Regensburg, 1943, p.51.

²⁰ ROBERTO MASIERO, Introduzione a RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Werkbundverlag, Würzburg 1938 (tr. It. Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra, a cura di Roberto Masiero e Franco De Faveri, Morcelliana, Brescia, 1999, p.22).

La sequenza cronologica dei progetti di Schwarz evidenzia una scelta tipologica altalenante: in alcuni esempi di chiese ad aula (*Heilige Familie* a Oberhausen, *St. Michael* a Bad Orb, *St. Theresia* in Giamaica), il centro assume una grande importanza, in altre occasioni (*St. Fronleichnam* ad Aquisgrana, *St. Maria Himmelfahrt* a Wesel, *St. Josef* a Colonia) tornano a

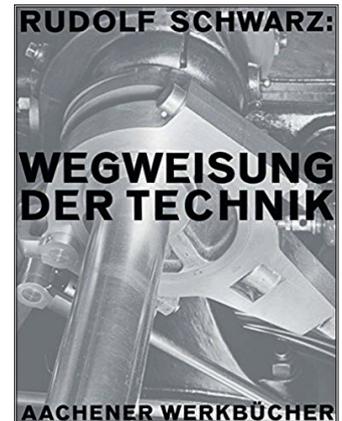


Dominikus Böhm,
*Deutsche Caritasinstitut für
Gesundheitsfürsorge.*
Colonia Hohelind 1930-32.

essere rappresentati i principi delle impostazioni basilicali. Certe decisioni potevano derivare anche dalle indicazioni della committenza, oppure dal contesto urbano, predisposto maggiormente ad accettare una tipologia piuttosto che un'altra.

Risulta quindi evidente come nel primo periodo sia il tipo a basilica il più utilizzato, mentre con il passare degli anni divenga la soluzione di uno spazio comunitario ad aula la scelta preferita. Si può affermare che spostare l'attenzione da una tipologia a un'altra può essere inteso come parte di un unico progetto che asseconda l'utilizzo tipologico inteso come mezzo e non come fine. Inoltre, queste che possono apparire come delle "indecisioni", risultano essere al tempo stesso una ricchezza. Non va inoltre dimenticata l'enormità degli incarichi che Schwarz ricevette soprattutto dagli anni '50 in poi, favorendo una possibilità di sperimentazione molto ampia.

Assieme alle grandi novità sociali, tecniche e scientifiche, nella prima metà del secolo scorso nelle più importanti città europee si costruiscono architetture civili di grande scala quali stazioni, mercati coperti, grandi fabbriche, affermando un concetto di spazio inteso come spazio concreto che accoglie grandi masse, elemento percepibile e riconoscibile nel contesto urbano. Si apre una stagione di discussione e dibattito sugli esiti della tecnica e della modernità delle nuove soluzioni costruttive, tanto da spingere molti architetti ad affrontare questo tema pubblicando importanti libri teorici. Rudolf Schwarz, fin da *Wegweisung der Technik*²¹, evidenzia un grande interesse per i nuovi orizzonti che i moderni materiali offrivano alla costruzione, ma al tempo stesso avverte la minaccia di un certo tipo di progresso che a suo parere può deteriorare la dimensione linguistica e spirituale dell'architettura. Schwarz intravede i rischi di tutto questo: in questo libro scrive di città che si autodistruggono con dannosi regolamenti edilizi, di luoghi dell'abitare sempre meno a misura d'uomo. A questo degrado della qualità costruttiva si aggiungono fenomeni sociali quali la crescente mobilità dovuta al lavoro e al turismo di massa.



RUDOLF SCHWARZ,
Wegweisung der Technik,
Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1928.

Abbiamo analizzato la situazione senza fare opposizione sino a trovarci in una paralisi quasi completa; non possiamo vedere oltre a tante diagnosi sempre nuove, stiamo soffocando nei fatti. La convinzione in cui speravamo di comprendere le contraddizioni della vita, ha compromesso il discorso architettonico in una via senza uscita, se non optiamo per una svolta decisa. Intanto ci siamo soffermati su questioni esteriori o superficiali. Asserire a tutto questo ci farebbe un torto. Ma fummo incauti nel credere che ci sia una sola logica nell'ambito architettonico, una sola lingua precisa, un solo modo di pensare, cioè quella discorsiva, per ridurre a denominatore comune la vita, la società, l'architettura stessa. Questo denominatore, se chiamato razionale, scientifico o necessario, tuttavia è risultato straordinariamente efficace: ci ha dato rapidamente molti metri cubi di spazio costruito, talmente utilizzabile e servibile come lo si era immaginato sotto la costrizione di una necessità assoluta: l'effetto si valuta in relazione alle necessità. Ma inconsapevoli, ci siamo legati con il nostro pensare e agire a tanti cicli regolatori, a movimenti meccanistici che rincorrono se stessi. Hanno nomi variatissimi, ma si assomigliano in questo: si moltiplicano rapidissimamente e, moltiplicandosi, espellono insieme, masse, quantità:

²¹ «Ti prego, completa il tuo saggio e pubblicalo, ora è il momento», scrisse l'1 dicembre 1926 Romano Guardini da Potsdam a Rudolf Schwarz. Per «Saggio» si intende la prima parte in bozza della *Guida sulla tecnica: Parlare e pensare di tecnica e La legge di serialità*. «MARIA SCHWARZ, ULRICH CONRADS., Rudolf Schwarz. *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen: 1926-1961*, Braunschweig Wiesbaden, Vieweg & Sohn, 1979, p. 7 (Traduzione mia).



Rudolf Schwarz nel 1930.

una produzione fine a sé stessa. Lo scopo anticipa i risultati e provoca il cancro. Questo conduce, lo sappiamo, alla morte, gradualmente: le città autodistruttive, regioni inferme, luoghi di abitazione sempre meno amati. Conseguentemente si accrescono i tentativi evasivi: mobilità, turismo, bungalow; e adesso la «Stadthaus» e tutti gli approcci disperati di portare forma all'amorfo proliferando: i disegni «postmoderni», i regolamenti comunali di formazione edilizia, il “facciatismo” [la pratica di salvare una facciata vecchia mentre l'edificio là dietro viene demolito e sostituito], le abrasioni; l'architetto come chirurgo, esperto degli impianti, come fornitore di travi di legno stagionati e spoglie dissotterrate. L'ambizione è per una ri-profilazione. Il pensare produce regole, dottrine fisse. Il parlare mira a produrre e confezionare. È una condizione repressa anzi dimenticata che ci sia anche un altro modo di parlare: la «forma fraterna del parlare, che è allocuzione. In questa le parole non si chiudono, ma si aprono; le cose non vengono prodotte confezionate, ma disserrate. Attraverso una timidezza affezionata della declamazione nella quale c'è sempre una preghiera o un incitamento o l'attesa di una risposta, questo linguaggio vuole evitare la definitio, vuole da sé essere un pezzo di vita compiuta consapevole che mai può compiersi da solo e che la strada verso un fine è ancora lunga. Questo linguaggio non cinge la vita con una cassetta, bensì le porge la mano. Naturalmente, ciò che è detto rimane incompleto e aspetta di essere assistito, richiede un complemento.»²²

Le grandi fabbriche, strutture in ferro come i carri ponte, le gru e i viadotti, incuriosiscono molto Schwarz: alcune fotografie di Albert Renger-Patzsch che riguardano il rapporto tra tecnica e natura, sono presenti all'interno di questo libro. I grandi spazi comunitari come i saloni per i mercati o le borse per gli scambi commerciali, così come le stazioni ferroviarie, divengono nuove possibilità costruttive anche per le chiese,

²² “Questo modo di parlare era quello di Rudolf Schwarz, da lui stesso così parafrasato nell'epilogo per un numero di *Schildgenossen* nel 1928. È antiquata, oggi più che allora. Si mette in ridicolo perché non vuole l'ultima parola, lascia in sospeso, è afflitta di punti interrogativi, è piena di provvisori, non mette una chiusura. Non vuole, come disse lo stesso Schwarz, lasciare sembrare incompiuto come compiuto, talmente per «tenere lontano gli interrogatori dalle teorie». Questo modo di parlare è in attesa per colui che vuole entrare in relazione con lui. Quell'entrare in relazione – avviso il lettore – non è facile, anzi spesso è irritante. C'è un brulichio di aggettivi, parafrasi, denominazioni che noi, oggi molto allontanati da una lingua immaginosa, non più sceglieremmo, per cui si dirà: qui qualcuno si esprime «ricercatamente». Però anche con questo si deve entrare in relazione: qui qualcuno ricerca le sue parole. Il lettore presto si renderà conto che allo spazio di riflessione che sta entrando è adeguata solo la parola cauta, bassa, approssimativa e non l'asserzione sollecita, l'accertamento, la fissazione. Schwarz con il suo modo di parlare, per utilizzare la sua nozione, non vuole avvincere, stabilire gli oggetti, ma palparli, toccarli, riconoscerli nel contatto. Questo è poi il linguaggio dell'amante: nel contatto con l'amata, nel vedere meglio, più dettagliatamente, più sostanzialmente l'architettura, la *Baukunst*”. ULRICH CONRADS, *Eine andere Art der Rede*, introduzione a MARIA SCHWARZ, ULRICH CONRADS, *Rudolf Schwarz. Wegweisung der Technik ...*, cit., Vieweg & Sohn, Braunschweig Wiesbaden, 1979, p.7,8. (Traduzione mia)

oggetti di studio per gli architetti. Questi moderni monumenti della tecnica influenzarono il carattere delle stesse facciate, esterne e interne, degli edifici pubblici, con il fine di rappresentare l'aspetto civile di una comunità che cresce nel progresso e nella tecnica. Sorsero grandi aule funzionalmente utili e capaci, grazie al supporto delle rinnovate esperienze costruttive, di accogliere un gran numero di persone sotto un'unico grande tetto, così come sino ad allora era accaduto nelle piazze (la soluzione di riunire più funzioni sotto un unico tetto è un tema che Schwarz adotterà in alcuni suoi progetti).

Degli argomenti riguardanti la tecnica, un fondamentale contributo lo fornì Romano Guardini, come già detto guida spirituale di molti esponenti dell'architettura contemporanea tedesca dei primi decenni del secolo scorso, tanto che a cinquant'anni dalla morte, continua ad essere oggetto di continue analisi e studi.²³

Proprio la questione delle nuove tecniche costruttive o più in generale del "Nuovo moderno" Schwarz lo affronta, analogamente a Romano Guardini (anche se quest'ultimo nel suo libro si affida più a un racconto che a un saggio teorico²⁴), nel libro *Wegweisung der Technik* del 1928: Schwarz utilizza di certo il cemento, l'acciaio, le pareti vetrate, a volte nascondendo la struttura portante (*St. Fronleichnam* ad Aquisgrana e *St. Andreas* a Essen) altre mettendola in mostra, nell'interno (*St. Christophorus* a Colonia) o all'esterno (*St. Michael* a Francoforte sul Meno) della *Kastenraum*²⁵.

Il rivestimento murale, libero da funzioni strutturali, diviene simbolo evocativo di un evento imminente, la ricostruzione fisica di un edificio sacro ma soprattutto una ricostruzione dello spirito della chiesa stessa in un certo luogo, una identità che con le distruzioni belliche va ricostituita. Sono quindi i mattoni riutilizzati dalle rovine (*St. Anna* a Düren, come per la chiesa di *St. Ludger* a Wuppertal), oppure l'intonaco bianco dietro l'altare che come una membrana distingue lo spazio terreno dallo spazio del sacro (*St. Fronleichnam* ad Aquisgrana, *Maria Himmelfahrt* a Wesel, *St. Michael* a Francoforte).



Albert Renger-Patzsch
*Kranreihe in einem
Deutschen Ostseehafen*
Lubecca, 1927.

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/34946/albert-renger-patzsch-kranreihe-in-einem-deutschen-ostseehafen-german-about-1927/>

²³ Papa Benedetto XVI seguì alcune delle sue lezioni e continui sono i rimandi verso alcune fondamentali letture. Papa Francesco iniziò, senza portarla a compimento, una ricerca di dottorato proprio sulla figura di Guardini, seguendo spesso alcune indicazioni in particolare sul rapporto della comunità con la società dominata dai poteri della scienza e della tecnica, temi di grande attualità anche oggi. Su questo argomento vedi MASSIMO BORGHESI, *Jorge Mario Bergoglio: una biografia intellettuale: dialettica e mistica*, Jaca Book, Milano 2017.

Un recente convegno "Romano Guardini (1885-1968). Un ponte tra due culture", promosso dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento in collaborazione con l'Issr "Romano Guardini", è stato una grande occasione di approfondimento della dimensione culturale del pensatore italo-tedesco, a cinquant'anni dalla sua morte.

²⁴ Ci si riferisce a R. GUARDINI, *Briefe vom ...*, cit.

²⁵ Letteralmente "Spazio a scatola", si può semplicemente tradurre come "scatola".

Anche i marmi, scuri, spesso utilizzati per il pavimento e per gli arredi sacri, simboleggiano un attaccamento alla terra e quindi agli uomini e alla loro fragilità; elevando lo sguardo oltre, in senso verticale (il riferimento sono le chiese cristocentriche) o direzionale (le chiese processionali, in tedesco *Kirchenweg*) si è colti dal candore del bianco di un puro muro intonacato, più volte evocato come il sacro "manto materno".



Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnam, Aachen 1928-30.
Vista interna.

Le precise indicazioni teologico-disciplinari che Romano Guardini impartì agli architetti del tempo, risultarono di fondamentale importanza per la messa a punto del programma compositivo di Schwarz, il quale a pieno condivise quanto della tradizione architettonica delle chiese dovesse ancora essere mantenuto nella composizione di nuovi spazi liturgici, quanto invece fosse realizzabile grazie anche alla scoperta di nuove possibilità tecniche che così facilmente iniziavano dagli anni venti a trovare terreno fertile anche in ambito civile.

Per meglio definire il perimetro esistente tra la fede e gli spazi architettonici predisposti, può essere utile la lettura di Blaise Pascal il quale affermava che non è la religione che può risolvere il mistero di un uomo non ancora rilevato a sé stesso e che l'unica risposta che può dare la religione è nel *Deus absconditus*²⁶. Una religione quindi che si rinnova nel mistero, oscuro e incomprensibile, ad un tempo *mysterium fascinosum*

²⁶ BLAISE PASCAL, *Pensieri*, Mondadori, Milano 2003.

e *mysterium tremendum*²⁷ sentimenti terribili che provoca il *ganz andere*²⁸ termine che Rudolf Otto inventa con l'obiettivo di far comprendere ciò che comprensibile non è. La rappresentazione quindi di un Dio che si nasconde nel suo mistero non può che essere affidata a espressioni che ne elevino il simbolo e tra questi ci sono i luoghi dove si è manifestato in principio un accadimento (un martirio, un miracolo) sui quali sorgerà lo spazio culturale. Il sistema simbolico pone la vita dell'uomo in una dimensione altra, in un secondo universo che affianca l'universo fisico: non trovandosi più di fronte ad una realtà fisica, l'uomo subisce un continuo confronto con sé stesso e vive di continue emozioni, angosce, speranze.

Il linguaggio, il mito, l'arte e la religione fanno parte di questo universo, sono i fili che costituiscono il tessuto simbolico, l'aggrovigliata trama della umana esperienza²⁹.

Angoscia, timore, mistero equivalgono in termini spaziali al buio, alle tenebre, alla penombra; speranza, fede e comunità si traducono invece in luce, direzione, spazio.

Ecco che nel cogliere questi aspetti Schwarz idealizza lo spazio architettonico come strumento metaforico rappresentante i sentimenti umani nei confronti del *ganz andere*: la risposta dell'uomo sta nell'accettare quel mistero e nell'erigere uno spazio con le proprie mani e con la materia che Dio ha creato e donato all'uomo.

E' proprio in chiave architettonica che va reinterpretato il nuovo rapporto dell'uomo con lo spazio che lo accoglie, revisionando alcune regole consolidate da tempo nella costruzione di chiese cattoliche in uno spazio che, ora, deve cogliere quanto di attinente c'è nelle improvvise novità della tecnica: «...ciò che occorre è una tecnica più forte, più ponderata, più "umana"»³⁰.

Cassirer afferma che le nuove forme dovranno essere forgiate sulla misura che è dell'uomo, senza il comodo rifugio nello storicismo e al tempo stesso senza farsi troppo coinvolgere dalle novità tecnico-costruttive. Così come tutte le cose del creato anche i nuovi materiali vanno riposti nel loro ruolo di servizio dell'uomo che a sua volta ha il compito di "rendere

²⁷ RUDOLF OTTO, *Das Heilige*, Göttingen, 1912 (tr. It. *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana, Brescia, 2011), p. 39.

²⁸ *Ganz andere* significa il 'Totalmente altro', "ciò che riempie di stupore, quello che è al di là della sfera usuale, del comprensibile, del familiare, e per questo "nascosto", assolutamente fuori dall'ordinario, e colmante quindi lo spirito di sbigottito stupore, in RUDOLF OTTO, *Das Heilige*, cit., pp. 58-59.

²⁹ ERNST CASSIRER, *An Essay on Man - An introduction to a philosophy of human culture*, Yale University Press, New Haven, 1944 (tr. It. *Saggio sull'uomo*, Armando Armando, Roma, 1971, p.80).

³⁰ Ivi, p.98

presente Dio nel mondo", così come indicato nel libro della Genesi (Gen. 1, 26-27). Per Schwarz ad esempio le pareti non sono più pesanti muraglie ma membrane tese, i campanili devono rimanere ma solo per il loro significato simbolico, con tecniche costruttive differenti e moderne.

Questi processi alla ricerca della forma più adeguata saranno però lenti, pieni di ripensamenti e di repentini dietrofront: *St. Fronleichnam*, la prima chiesa costruita nel 1929, la famosa "scatola bianca", eretta nel quartiere Rothe Erde di Aquisgrana, risulta essere un esperimento all'avanguardia per l'uso di un linguaggio scarno ed essenziale. Nei progetti successivi verranno esaltati da Schwarz i caratteri tipologici in una continua ricerca di soluzioni che simboleggino lo spazio liturgico come soggetto primario, alle volte mettendo anche in secondo piano il carattere moderno dell'architettura, come nel progetto della chiesa di *St. Anna* a Berlino Lichterfelde, una piccola chiesa parrocchiale dalla forma esterna "in continuità" tipologica con le antiche costruzioni di uso civile³¹.



Rudolf Schwarz
St. Anna
Berlin Lichterfelde, 1936.

Nel momento in cui le nuove possibilità della tecnica si proposero all'attenzione dei progettisti di chiese³², divenne primaria l'importanza di una ricerca di nuove soluzioni spaziali che avessero la prerogativa di esprimere un mistero ben più ampio del reale percepito.

Il significato che Guardini³³ esprime nei termini "popolo" definito come «umanità nella sua integrità originaria» e dell'uomo che «caduto nella brutta corporeità» deve ridivenire "il popolo", per un «rinnovamento interiore, un progredire nella semplicità e nell'integrità», si rivela fin dalle prime opere costruite di Schwarz dove lo stupore alle volte sta nel raggiungimento di una meta comune, di un percorso che entra e prosegue all'interno dell'edificio sacro nella grande intensità spaziale di una basilica, analogamente alla meraviglia spaziale delle grandi sale civili quali le stazioni o i teatri, vere e proprie piazze urbane coperte che affasciano Schwarz soprattutto per gli aspetti comunitari e aggregativi.

I primi del secolo viene terminato il progetto di Henrik Petrus Berlage per la nuova sala della Borsa di Amsterdam, nel 1910 Paul Bonatz

³¹ In merito a questo argomento, che caratterizza le architetture sacre come "grandi case.....", vedi l'intera opera di Emil Steffann (1899-1968), co-progettista con Schwarz proprio della chiesa di *St. Anna* a Berlino e per la quale fu scritta una relazione di progetto con contributi teorici molto interessanti, tradotta negli apparati di questa ricerca. Su Emil Steffann vedi la ricerca e il successivo contributo editoriale di Tino Grisi (TINO GRISI, *Können wir noch Kirchen bauen? Possiamo ancora costruire chiese?*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014).

³² Sui significati dell'avvento della tecnica in conflitto con i valori della cultura architettonica, vedi *Die Bauhaus-debatte 1953: Dokumente Einer Verdrängten Kontroverse* a cura di U. CONRADS, M. DROSTE, W. NERDINGER, H. STROHL, Birkhäuser Verlag GmbH, Collana Bauwelt Fundamente, 2000.

³³ ROMANO GUARDINI, *Von Sinn der Kirche*, Paderborn, Verlagsgemeinschaft Matthias Grünewald, 1922 (tr. It. *Il senso della chiesa*, Morcelliana, Brescia 2007, p.22).

vince il concorso per la stazione di Stoccarda, i grandi edifici per lo spettacolo come il teatro a Bayreuth di Gottfried Semper da anni fanno parte dell'immaginario collettivo. Probabilmente tutti questi grandi edifici pubblici e molti altri, andavano ad affinare in Schwarz quella propensione a immaginare lo spazio architettonico come un bene condivisibile, uno strumento che possa favorire la crescita sociale basata su principi comuni e usufruibili a tutti.



Paul Bonatz
Stuttgart Hauptbahnhof
Stoccarda, 1927.

https://architekturfotoblog.de/2011/01/21/wiedereroffnung-des-dam-paul-bonatz-ausstellung/aus_dam_bonatz_02/

Così come l'evoluzione delle forme teatrali portava a principi democratici (vedi la rivoluzione formale del teatro wagneriano), allo stesso modo le chiese potevano pensare a una nuova apertura senza distinzioni nei confronti dei fedeli. Per capire quanto questi primi ragionamenti anni dopo avrebbero portato a significative modifiche anche del rito liturgico, basti pensare che dopo il Concilio degli anni sessanta la Santa Messa divenne "dialogata", non più in latino ma nella lingua del proprio paese, per essere compresa dall'intera comunità.

Il carattere delle chiese cattoliche poteva essere rappresentato in modo differente da prima, per quanto concerne l'uso dei nuovi materiali. Gli stessi mattoni usati per le stazioni, per le grandi fabbriche, materiali della terra, poveri e fatti dall'uomo, ma anche il ferro e il vetro, che permettevano alla luce di entrare in queste grandi sale, potevano essere elementi di una nuova rappresentazione dello spazio sacro, che in questi scopriva analogie con la luce, la terra e la possibilità di uno spazio più dilatato e aggregativo.

La continuità dei materiali sia nei muri esterni che in quelli interni, siano essi mattoni a vista o intonaco, sino a rivestire le soluzioni "a portico" delle navate laterali come fossero delle strade urbane interne all'edificio, consentivano di far convivere aspetti religiosi ad altri di comune esperienza urbana. La *via crucis*, se intesa come estensione della via sacra all'interno di una chiesa, come nella navata laterale della chiesa di *St. Anna* a Düren, è per Schwarz una opportunità compositiva di organizzare gli spazi, dove oggetti sacri come le spoglie della martire presenti nella navata laterale ricordano i monumenti presenti nelle strade di una città notturna, di fronte ai quali si sosta per una riflessione.



Rudolf Schwarz
St. Anna a Düren, 1953.
Navata laterale.

Le forme della costruzione della chiesa appaiono come linee di intersezione tra uomo e mondo, storia umana e agire divino; come illustrazioni di quella processione misteriosa in cui il popolo di Dio peregrina attraverso il tempo; come giganteschi simboli sui quali si fa possibile contemplare l'essere cristiano nel tempo, e come le forme in cui si attua culturalmente³⁴.

Emersero progettisti quali Dominikus Böhm, Hans Schwippert, Emil Steffann, Otto Bartning, Mies van der Rohe, concordi in posizione critica nei confronti di un moderno in architettura tecnicamente e tecnologicamente orientato verso nuove forme e in opposizione con la tradizione architettonica, ancora ferma su una impostazione basilicale dello spazio sacro, assunto come schema assoluto. Questa fase di transizione della questione spaziale-liturgica, aveva l'obiettivo di favorire una più ampia e condivisa partecipazione dei fedeli alle azioni rituali

³⁴ ROMANO GUARDINI, Introduzione a RUDOLF SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso...*, p.31.

sino ad allora poco visibili e riservate ai presbiteri. Divennero oggetto di grande sperimentazione i molteplici tentativi di far corrispondere spazi ora differenti dalle precedenti impostazioni formali a nuove posizioni degli elementi sacri (tabernacolo, cattedra, altare, ambone), stabilendo di fatto nuovi rapporti simbolici e analogici tra questi assieme ad una presenza individuale e collettiva dei fedeli più attiva e partecipativa. In sostanza parliamo di ciò che anni dopo venne nominata dal Concilio Vaticano II come "partecipazione consapevole e attiva di un popolo gerarchicamente ordinato"³⁵.

E' corretto sottolineare all'interno di questo argomento quanto siano di grande importanza gli aspetti simbolici legati ai segni e alle azioni: è ben chiaro, dal gruppo di architetti presenti nella cerchia di Schwarz, che non è con le sole regole che si può pensare di coinvolgere una comunità di fedeli a essere partecipe a un rito liturgico, ma con uno strumento partecipativo spirituale che appunto segni e simboli posso favorire.

La costruzione di uno spazio sacro accoglie il rito, così come una casa accoglie il rito quotidiano di alzarsi o di predisporre il pasto, dove le proporzioni degli elementi (i candelabri, gli scalini, le statue dei Santi, la Croce), le loro distanze, il rapporto tra i religiosi e la comunità di fedeli, sono una vera e propria messa a punto di un dispositivo progettuale ancorché scenografico. D'altronde è nella continua messa in scena del rito che lo stesso si rinnova. E' stato sottolineato in particolare nel libro di Walter Zahner, come la fede cattolica di Rudolf Schwarz sia stata uno degli elementi maggiormente incisivi per la riuscita di molti suoi progetti e non v'è dubbio che la conoscenza dei meccanismi rituali sia prescrittiva per qualsiasi progettista di chiese. A questa conoscenza si è però aggiunta in Schwarz la qualità teatrale degli spazi, probabilmente tratta dall'esperienza del Maestro Dominikus Böhm e da Hans Poelzig che nel periodo di apprendistato del giovane architetto, progettava scenografie teatrali e per il cinema. Tecnica e scenografia per soddisfare le esigenze liturgiche e di rinnovo della fede, questi i punti fermi che, in particolare nel dopoguerra, assumeranno in Germania un valore ancor più ampio nell'ambito di una ricostruzione spirituale ancor prima che edile.

Il rito liturgico, messa in scena di una azione che nel ripetersi qualifica e rafforza il proprio significato evangelico, abbisogna di tutta una serie di requisiti tecnici ma soprattutto rappresentativi. L'altare stesso è una rappresentazione di quel che fu il tavolo del sacrificio nei riti pagani per poi divenire il tavolo dell'ultima cena appunto riproposto nella liturgia eucaristica.

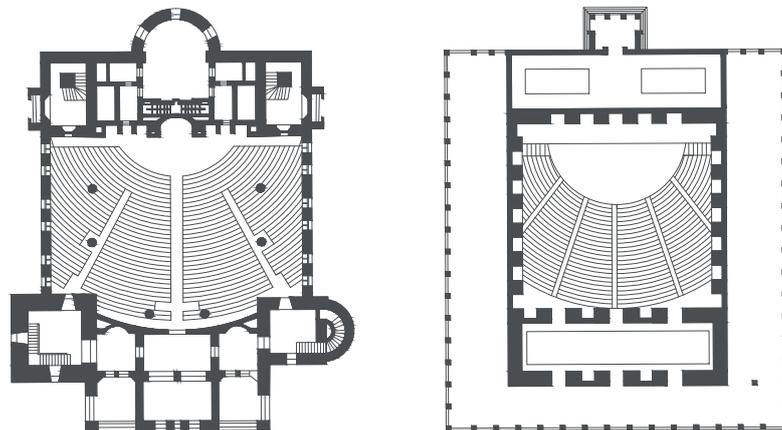
³⁵ Principi e norme per l'uso del messale romano, IGMR cap.I e cap.V.

Gli scalini, nel simboleggiare la salita, rimandano ai monti sacri, al Golgota del sacrificio di Cristo. Assieme all'altezza dello spazio architettonico in quel punto cruciale molto elevata, gli scalini modificano il percorso che da un diporsi orizzontale del peregrinare si fa ascensionale verso il cielo e il paradiso, spesso affrescati sugli intonaci delle cupole.

Il *frons scenae* degli spazi teatrali romani, così come la parete dietro all'altare, rappresenta una scena fissa e conclude lo spazio scenico. Il fatto che Schwarz più volte abbia scelto di lasciare il vuoto sulla parete di fondo delle sue chiese (nessun crocefisso o immagine della Madonna o una Pala affrescata) può essere interpretato anche come il tentativo di dare maggior risalto allo spazio inteso nel suo insieme, coinvolgendo tutte le parti interne della chiesa e non solo lo spazio interessato. Soprattutto nella composizione a basilica, al percorso longitudinale che dal portale di ingresso attraversando la navata giunge al punto in cui il fedele si apre alla preghiera e alla speranza di un proprio ricongiungimento con Dio.

A sinistra
Heinrich Adam (1839-1905)
Progetto di concorso per la
Markuskirche, Plauen 1905.

A destra
Odeon Agrippa,
Atene, 15 a. C.



1.4 Scritti e critica sull'opera di Rudolf Schwarz

L'attività progettuale di Rudolf Schwarz è molto ampia: oltre alle numerose chiese è stato il progettista di importanti edifici civili e pubblici. Inoltre, la sua attività didattica come insegnante a Offenbach e Düsseldorf³⁶, gli ha permesso di porre le basi per la definizione di un personale apparato teorico. Il contributo bibliografico che ne è scaturito, la sua attività politico-amministrativa nel momento in cui ha ricevuto incarichi di pianificazione urbana della città di Lorena e di Colonia, inquadrano tutta la sua esperienza sotto un profilo di una ricchezza tale che risulta complicato trascriverla nella sua interezza.

Da una rilettura dei testi critici sulla sua opera, pubblicati e non, emergono una serie di argomentazioni che in quarant'anni di carriera Schwarz ha affrontato, dal punto di vista teorico così come nella successiva applicazione costruttiva.

Nove, di cui una sola tradotta in italiano, sono le pubblicazioni/ricerche che nel loro insieme rappresentano oggi la più esaustiva raccolta di informazioni oltre che strumento utile per conoscere la misura del fondamentale contributo che Schwarz proferrà all'interno del dibattito molto acceso sul tema del sacro, dalla metà del secolo scorso.

E' ritenuto di primaria importanza per la sua conoscenza, il primo studio su Schwarz che venne svolto nel 1979 da Karin Becker in occasione della tesi di dottorato, svolta alla Facoltà di Filosofia *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco di Baviera. Questo documento, mai pubblicato, è il più completo ed esaustivo contributo alla conoscenza dell'opera di Rudolf Schwarz, tanto da essere utilizzato spesso come testo di riferimento, per la precisa ricerca e la catalogazione effettuate su tutta l'opera dell'architetto. Divisa in quattro sezioni (Opere e teorie sino al 1933, Gli anni dal 1933 al 1945, Gli anni del dopoguerra 1946-1961, Catalogo delle chiese disegni e realizzazioni), la ricerca si occupa dei molteplici aspetti teorici, culturali, di crescita del programma architettonico dell'autore, aggiungendo a questi una precisa catalogazione descrittiva delle opere, raggruppate in tre macro periodi, un indice dei progetti e delle realizzazioni e una selezione iconografica tratta dall'Archivio di Colonia.

Risalta, all'interno del quarto capitolo della prima sezione *Spirito e stile del contesto*, l'influenza esterna sul lavoro e sul pensiero di Schwarz

KARIN BECKER
Rudolf Schwarz 1897-1961.
Kirchenarchitektur,
 Tesi di Dottorato, Facoltà di Filosofia
 Ludwig-Maximilians-Universität,
 Monaco di Baviera 1979.

³⁶ Dal 1925 al 1927 alla Scuola professionale di edilizia e artigiano artistico di Offenbach è docente di Progettazione architettonica e di Storia dell'arte, collaborando con Dominikus Böhm. Dal 1953 e sino al 1961 anno della sua morte, è Professore ordinario di architettura urbana e architettura ecclesiastica alla *Staatliche Kunstakademie* di Düsseldorf.

descritta nelle esperienze professionali che Schwarz ebbe con il costruttore Jakob Koerfer e con Hans Poelzig, precedenti all'esperienza con il movimento cattolico giovanile *Quickborn*.

E' però nei successivi capitoli che emerge il substrato culturale di Schwarz, attorno ad argomenti quali le letture sulla storia del cattolicesimo, sui temi filosofici, sul *Neues Bauen*, sulle nuove tendenze e le indicazioni del movimento liturgico, su stile e tradizione.

Questi argomenti confluiscono nel periodo tra il 1936 e il 1942 quando, prima della grande ricostruzione edilizia postbellica, venivano affrontati in Germania temi quali il complesso equilibrio tra l'avanzare di una nuova modernità in architettura da una parte e il crescente interesse della Chiesa di riformare le regole architettoniche e spaziali dei luoghi di culto dall'altra. Questo periodo, causa anche le restrizioni sugli incarichi religiosi imposte dal regime, risulterà essere il più fertile dal punto di vista della crescita di un pensiero teorico strutturato e di conseguenza di alcune decisive pubblicazioni di Schwarz, su tutte il libro *Vom Bau der Kirche*, scritto nel 1938.

Nella sua ricerca Karin Becker illustra il tema del rapporto tra architettura e spazio sacro alternando scritti dell'autore e considerazioni personali a una precisa serie di descrizioni dei progetti. Lo scritto *Der Kirchenbau* all'articolo 4 della prima parte, evidenzia, a partire dalla conoscenza del libro di Van Aken *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, l'apparato teorico di Schwarz riguardo agli studi sulla centralità dello spazio sacro nel rapporto con la centralità della costruzione, così come intesa nei migliori esempi di Dominikus Böhm, suo primo partner di progetto in occasione del concorso per la *Frauenfriedenskirche* di Francoforte.

Karin Becker indica la questione del posizionamento del presbiterio nei confronti dello spazio basilicale e dell'aula, per una ampia sperimentazione che Schwarz metterà in atto alla ricerca della soluzione più significativa, dal punto di vista simbolico e spirituale. Nel secondo capitolo si trova la descrizione dei rapporti professionali di Schwarz con lo stesso Dominikus Böhm e con Hans Schwippert: quest'ultimo, in occasione dell'incarico per la chiesa di *St. Fronleichnam* ad Aquisgrana, permette di comprendere quanto ci sia di questi architetti nei progetti citati e in quelli futuri di Schwarz. La conoscenza di questi rapporti professionali e della serie di progetti elaborati, chiarisce l'interesse di Schwarz per i tipi architettonici, intesi come strumento di indagine compositiva.

Dall'approccio filosofico di Karin Becker è di interesse affrontare, nello specifico del processo di rinnovo liturgico, il libro che Walter Zahner pubblica nel 1992 *Rudolf Schwarz–Baumeister der Neuen Gemeinde. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgietheologie und Architektur in der Liturgischen Bewegung*³⁷.

Walter Zahner si pone l'obiettivo di chiarire il rapporto esistente tra architettura e liturgia all'interno dell'opera di Schwarz, illustrando ampiamente i momenti più decisivi di ogni singolo passaggio teorico della formazione dell'architetto e di conseguenza del rapporto che ebbe in questo ambito con Romano Guardini. La loro esperienza editoriale per la rivista *Die Schildgenossen* viene ampiamente documentata con le seguenti teorie di studio sulle "figure di progetto" successivamente pubblicate da Schwarz all'interno del libro *Vom Bau der Kirche*.

In particolare nei capitoli 3 e 4, dall'esperienza del Quickborn, alla lettura degli scritti del Guardini, ai contributi editoriali, sino alla stesura dei primi progetti, si evidenzia proprio quanto sia stata importante la sua formazione cattolica e di come questa sia stata posta a confronto con la composizione architettonica dello spazio liturgico. Vengono inoltre descritte le esperienze progettuali delle opere più note di Schwarz in parallelo con il contributo di altri architetti del tempo, da Otto Wagner a Josef Plečnik, da Dominikus Böhm a Johannes van Acken e poi ancora Martin Weber, Otto Bartning, Theodor Fischer.

Le continue modifiche alla ricerca delle più adeguate soluzioni spaziali, che proprio il gruppo di cui faceva parte Schwarz aveva iniziato a perseguire, nel periodo di ricostruzione del dopoguerra troveranno ampie possibilità sperimentative ed è questo l'argomento che il liturgista Zahner descrive nell'ultimo capitolo del libro, prima di una ampia e articolata bibliografia generale, specifica sul tema liturgico all'interno dello spazio architettonico sacro.

La tesi di Zahner è di tracciare il perimetro della figura di Schwarz, uno dei maggiori artefici del rinnovamento spaziale-liturgico della Chiesa cattolica. Questo primato non può che derivare da una forte componente teorica che a partire dagli anni venti crescerà nei contenuti, parallelamente alle variazioni compositive e progettuali. Basti pensare, scrive Zahner, a quanto cambia l'approccio al tema nel dopoguerra, un periodo storico ampiamente trattato, quando alla spinta di rinnovamento spaziale degli anni trenta condizionata dai clamori del Moderno, si aggiunge l'adesione

WALTER ZAHNER
*Rudolf Schwarz – Baumeister
der Neuen Gemeinde. Ein
Beitrag zum Gespräch zwischen
Liturgietheologie und Architektur
in der Liturgischen Bewegung,*
Oros-Verlag, Altenberge 1992.

³⁷ Nel tradurre del titolo: *Rudolf Schwarz – Costruttore di una nuova comunità. Un contributo al dialogo tra teologia e architettura all'interno del movimento liturgico*, il significato del termine *Baumeister* in tedesco interessa, più che nella traduzione letterale, la sfera progettuale.

THOMAS HASLER
Architektur als Ausdruck - Rudolf Schwarz,
gta, Zurigo, 2000.

morale di Schwarz alla questione sulla ricostruzione di una comunità, ancora prima che di un Paese, a capo di un gruppo di architetti che nel dopoguerra posero le basi per una cultura moderna dell'architettura sacra, attenta e ricettiva nei confronti delle impartizioni liturgiche.

Nel 2000 Thomas Hasler è autore del libro *Architektur als Ausdruck - Rudolf Schwarz*. I quattro capitoli che lo compongono (*Formideale, Das Bezugsgeflecht im Raum, Die Wandgestaltung-Ausdruck in der Abstraktion, Der Raum als Bild*) affrontano il tema dello spazio e della forma sviluppando una esaustiva argomentazione delle tematiche che caratterizzano il pensiero e l'opera di Schwarz.

Viene analizzata la genesi di alcuni noti progetti quali *St. Christophorus* e *St. Mechtern* entrambi in aree di prima periferia a Colonia, *St. Anna* a Düren, *St. Antonius* a Essen, oltre a una disamina della dimensione simbolica della chiesa di Berlino a *Plötzensee*, un progetto non realizzato.

Numerosi i disegni di Schwarz a supporto degli argomenti trattati e di grande interesse risulta essere l'antologia che, a conclusione del testo, presenta articoli e appunti trascritti. Il rapporto dell'architettura con il suo passato viene illustrato con alcuni esempi di riferimento che Hasler suggerisce come chiave di lettura: la pianta ad aula della chiesa di *St. Christophorus* a Colonia viene comparata al San Cataldo in Palermo, *St. Ludger* a Wuppertal con le architetture di Borromini. Più in generale si evidenziano le frequenti consultazioni di Schwarz nei confronti della storia dell'architettura romanica italiana presente nel volume di Corrado Ricci³⁸, fin dagli anni dell'apprendimento giovanile.

La questione dei riferimenti con le architetture del passato è il tema cardine di questo libro che spesso rimanda agli esempi del Rinascimento italiano come uno dei motivi delle forme architettoniche presenti nei progetti di Schwarz, affermando quanto di utile per la propria formazione siano stati il viaggio in Italia e gli studi di alcuni testi.

Questa attenzione di Schwarz per la storia, (vedi anche la sua tesi sulle piccole chiese renane), sarà sempre in contrasto con la gran parte dei suoi colleghi, pronti a subordinare gli esiti formali agli enunciati del Moderno, caratterizzato da un atteggiamento impulsivo nei confronti di alcune visioni tra il presente e il futuro.

³⁸ CORRADO RICCI, *Romanische Baukunst in Italien*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1925.

In occasione di una mostra a Colonia nel 1997 successivamente esposta anche in Italia³⁹, viene pubblicato il libro che ha reso nota l'opera di Schwarz: *Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*. Lo storico Wolfgang Pehnt, curatore con Hilde Strohl, espone le vicende di Schwarz sin dall'infanzia, passando attraverso l'insegnamento dei maestri Hans Poelzig e Dominikus Böhm, sino alle circostanze che l'hanno visto protagonista del grande piano di ricostruzione post-bellico di Colonia e di successivi progetti per la stessa città. Con un preciso regesto delle opere e un'antologia dei più importanti scritti, vengono poste su un unico piano esperienze architettoniche e fatti storici, contestualizzando gli eventi di particolare interesse formativo di Schwarz, come il periodo dei Quickborn al castello di Rothenfels e il percorso da insegnante prima a Offenbach e poi ad Aquisgrana. Pehnt afferma che «E' difficile scrivere di Rudolf Schwarz – per i motivi più disparati. Il primo, ma non più insignificante, è che questo architetto ha già detto di sé il meglio di quanto potessero fare i suoi interpreti». Quest'affermazione rileva l'importanza oltre che dei progetti, delle parole spese da Schwarz per gli stessi, all'interno della complessità di un così vasto lavoro sul tema del sacro in un periodo di oltre trent'anni. Nell'introduzione, *Attualità di Schwarz*, sono citate molte figure di riferimento culturale come Friedrich Hölderlin, Ernst Cassirer, oltre ovviamente a Romano Guardini cui è dedicato un intero capitolo. E' nel ruolo che ricoprono gli architetti Hans Poelzig, Dominikus Böhm e Mies van der Rohe che è data una descrizione delle influenze di questi sulla formazione teorica di Rudolf Schwarz.

Unico volume biografico tradotto in italiano, espone per argomenti la vita e le opere di Schwarz. Tra questi il periodo di profondo approfondimenti sui temi liturgici in corrispondenza con quelli architettonici, evidenzia il proficuo rapporto tra Schwarz e Guardini, come l'inizio della costruzione di una teoria del progetto condivisa, illustrata nel volume *Vom Bau der Kirche*. Assieme alla figura di Guardini anche la descrizione del periodo di collaborazione con Dominikus Böhm, così come descritto da Pehnt, è uno strumento di indagine conoscitiva utile per comprendere i primi anni della professione di Schwarz, quella dei progetti di concorso svolti appunto in collaborazione con altri architetti. Intepretabile come un unico ampio documento che comprende tutti gli aspetti, religiosi e civili, dell'opera di Schwarz, il libro si pone l'obiettivo di presentarne anche la figura, umana e professionale, servendosi delle esperienze maturate a fianco di Maestri e collaboratori che spesso hanno condiviso con lui progetti e proficue discussioni teoriche sul tema dello spazio sacro.

WOLFGANG PEHNT,
HILDE STROHL
Rudolf Schwarz 1897-1961.
Architekt einer anderen Moderne,
Gerd Hatje, Berlino 1997
(tr. It. *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000).

³⁹ *Lo Spazio Sacro nel '900 - architetture di Rudolf Schwarz e Hans van der Laan*, Basilica Palladiana di Vicenza, 2000.

RUDOLF STEGERS
PETER NEITZKE
*Raume Der Wandlung, Wände
Und Wege: Studien Zum Werk
Von Rudolf Schwarz,*
Birkhauser, Basilea 2000.

Il libro che Rudolf Stegers e Peter Neitzke pubblicano nel 2000 *Raume Der Wandlung, Wände Und Wege: Studien Zum Werk Von Rudolf Schwarz* espone in dieci capitoli gli argomenti più decisivi del pensiero architettonico e compositivo di Schwarz come l'esperienza teorica e progettuale di Rothenfels, le prime opere civili di Aquisgrana, la chiesa di *St. Fronleichnam*, i progetti urbani per Colonia, il rapporto tra le rovine e la necessità sociale e morale di ricostruire molti luoghi di culto. Gli approfondimenti, tra citazioni dell'autore e descrizioni delle scelte che ne hanno influenzato i progetti, risultano essere una serie di necessarie informazioni per chi intenda cogliere al meglio la sua ricca quanto complessa opera tra le dinamiche della società pre e post bellica, le vicissitudini teoriche del Moderno in architettura, l'avvicinarsi di profonde riforme dello spazio liturgico. Il progetto per la chiesa di *St. Fronleichnam* viene descritto a partire dalla sua genesi, cioè dai motivi che hanno generato questa innovativa forma, nell'interno come nell'esterno, a quel tempo definita oltre che moderna, quasi "diabolica"⁴⁰. Si intende il rapporto con Dominikus Böhm a cui Schwarz chiese di partecipare assieme al concorso per la *Frauenfriedenskirche* di Francoforte, così come le importanti collaborazioni con Hans Schwippert e Johannes Krahn con i quali consegnò tre progetti per il progetto di concorso per la *Heiliggeistkirche* nel quartiere sud di Aquisgrana. «*Frauenfriedenskirche* e *Heiliggeistkirche* e nel particolare i progetti denominati *Opfergang* e *Mauer*, sono come due padrini per la chiesa di *Sankt Fronleichnam*; il progetto per Francoforte in merito alla forma del percorso liturgico e quello di Aquisgrana per il significato architettonico delle forme ad angolo. Tra i due esempi si trova uno sviluppo comune. «Chi osserva *Opfergang* e *Mauer* con attenzione, non può descriverne gli aspetti come si è sempre fatto partendo dalla storia dell'arte e dell'architettura -esternamente parliamo di una chiesa a cui manca il campanile e una navata!- ma di una tipologia sacra emancipata, definita solo dalla sua geometria e dalla funzionalità: si può definire come una vera e propria architettura moderna»⁴¹.

Il primo capitolo che tratta il periodo di produzione teorica pubblicato nella rivista *Die Schildgenossen*, illustra con critica i migliori scritti di Schwarz consentendo di ipotizzare un quadro generale del suo pensiero che comprende argomentazioni sulla tecnica, sull'urbanistica, sul rinnovamento liturgico delle chiese cattoliche. Il capitolo che si occupa

⁴⁰ Con tale definizione l'opinione pubblica definì la grande scatola bianca, più simile a un capannone industriale che a una chiesa così come presente nell'immaginario collettivo. Vedi RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *Raume Der Wandlung, Wände Und Wege: Studien Zum Werk Von Rudolf Schwarz*, Birkhauser, Basilea 2000, p.51.

⁴¹ Ivi, p.55.

della chiesa di *St. Fronleichnam* di Aquisgrana oltre a questa, svela gli antefatti compositivi presenti nei progetti precedentemente svolti con Dominikus Böhm e Hans Schwippert, risultando di grande interesse per uno studio tipologico.

Il libro di Bernd Kreinhop pubblicato nel 2000 analizza le teorie schwarziane dai suoi primi studi e in particolare la sua dissertazione del 1922 scritta per il diploma ottenuto presso la *Technische Hochschule* di Berlino intitolata *Frühtypen der rheinischen Kleinkirche*. Viene illustrato come Schwarz suddivide il suo studio sulle chiese renane in due tipi architettonici:

1. Le chiese precristiane poste a sinistra del Reno del tipo “a sala”, denominate *Zweiraum* [due spazi]; una navata longitudinale con abside semicircolare su rapporto aureo, in un rapporto dimensionale di doppio triangolo equilatero o un doppio quadrato;
2. Le chiese alla destra del Reno, sorte solo dopo l’inizio del millennio, con il tipo “a basilica” come forma predominante; una sala quadrata con abside semicircolare e una navata laterale divise da pilastri.

Segue uno studio sulla chiesa di Aquisgrana *St. Fronleichnam* che fa emergere, dopo una descrizione dei progetti presentati al concorso, la geometria intesa come strumento per comporre pianta e alzati e spazi esterni, in analogia con la chiesa a *Notre Dame du Raincy* del 1921-23 di August Perret che utilizzò una griglia modulare molto simile. Il libro di Kreinhop in modo essenziale espone il contesto da cui è nata questa importante e, a quel tempo, stravolgente opera, evidenziando le scelte compositive delle proporzioni, del modulo, della geometria negli alzati.

Lo storico Wolfgang Pehnt pubblica nel 2011 un secondo libro su Rudolf Schwarz strutturandolo in due capitoli: i temi e gli esempi. Nel primo capitolo i temi riguardano l’esperienza a Rothenfels, il libro *Wegweisung der Technik*, il piano per Colonia e il tema su cui Schwarz ha avuto modo di applicare in svariate occasioni le proprie teorie: il tema liturgico. In merito a quest’ultimo è spiegato il momento di transizione compositivo e spaziale che nasce da un’impostazione planimetrica cristocentrica, più volte considerata dal suo Maestro Dominikus Böhm, a una forma dello spazio sacro longitudinale che, nel suo libro *Vom Bau der Kirche*, Schwarz denomina le *Wegkirche* [chiese processionali] e il disporsi dei fedeli un *Heilige Fahrt* [sacro viaggio], alla cui conclusione «Die weiße Wand hinter dem Altar ist nicht als Raumabschluss gemeint,

BERND KREINHOP
Rudolf Schwarz
Fronleichnamskirche 1929-30,
Aachen 2000.

WOLFGANG PEHNT
Die Plangestalt des Ganzen. Der
Architekt und Stadtplaner Rudolf
Schwarz (1897-1961) und seine
Zeitgenossen, W. König, Köln 2011.

sondern als Raumöffnung»⁴², parlando della chiesa di Aquisgrana, *St. Fronleichnam*. Proprio di questa nota chiesa, la più pubblicata, sono inoltre chiarite alcune, possiamo dire, fortunate circostanze che permisero la sua realizzazione. Una costruzione di sicuro impatto formale, visivo e anche spirituale nei confronti di un'abitudine nel concepire le chiese ereditata da una tradizione che sino agli anni trenta insisteva su una riproposizione di vecchi stili, quali il gotico e il romanico. Nell'affrontare le sette figure di progetto che Schwarz presenta nel libro *Vom Bau der Kirche* Pehnt pone l'accento su come siano state molteplici le difficoltà a distanza di anni nel mettere in pratica quanto "seminato" tanto da ammettere che planimetrie a forma di T o L, sperimentate nel periodo di Aquisgrana, verranno riproposte anche dopo il 1945, come nella chiesa di *St. Anna* a Düren.

Nella seconda sezione sono definite le relazioni esistenti tra una serie di argomenti caratteristici dell'opera di Rudolf Schwarz con una relativa figura di riferimento (architetti e in un caso il movimento culturale nel caso del Bauhaus), allo scopo di evidenziare in quale modo Schwarz abbia saputo predisporre i propri progetti, sulle esperienze e lo scambio reciproco di concetti con alcuni tra i suoi Maestri e colleghi. Hans Poelzig e le architetture del teatro, Dominikus Böhm e le grandi forme degli edifici liturgici, l'acceso dibattito nei confronti del Bauhaus, Emil Steffann e i progetti di nuove chiese, Oswald Mathias Ungers nella descrizione di molti temi condivisi. L'utilità di questa pubblicazione dal punto di vista storico-critico sta nel fatto che Pehnt non si limita a narrare i fatti salienti della carriera di Schwarz ma struttura il libro con una critica di ogni argomento trattato, con considerazioni in terza persona, sulle dinamiche del contesto in cui si sono generate. L'atteggiamento critico dello storico è differente dalla ampia narrazione biografica del suo primo libro su Schwarz del '97. Ecco quindi che episodi quali la costruzione rapida, senza lo strumento concorsuale, della chiesa *St. Fronleichnam* di Aquisgrana, rivela circostanze che evidenziano oltre all'esperienza diretta descritta da Schwarz che resta il documento più importante, altri punti di vista e quindi ulteriori considerazioni sul valore dell'opera. Allo stesso modo risultano ancor più interessanti le descrizioni sui rapporti con le architetture di Böhm e di Ungers, in una visione temporale dilatata su singoli periodi storici in cui questi importanti rappresentanti della cultura architettonica tedesca e internazionale hanno esteso i confini della conoscenza dell'architettura e della stessa nei confronti della città, contribuendo anche dal punto di vista sociale e in modo significativo al dibattito del loro tempo.

⁴² Ivi, p.70. Trad. It: «La parete bianca dietro l'altare, non va intesa come una barriera fisica, ma come una apertura dello spazio». Traduzione mia.

Il contributo alla conoscenza dell'opera di Rudolf Schwarz che Karl R. Keglner espone nel suo scritto è frutto di un Seminario di Teoria dell'architettura svolto alla ETH di Zurigo nel 2011. Il libro si compone di tre sezioni, con architetture esposte con schede di quattro pagine ciascuna:

1. Le opere costruite di Schwarz (*Bauten von Rudolf Schwarz*) con le chiese più importanti assieme al *Gürzenich* e al *Wallraff-Richartz-Museum*, per un totale di dieci architetture;
2. Le opere architettoniche più significative del tempo (*Bauten von Zeitgenossen*), in particolare della fine degli anni '30, il periodo in cui fu costruita ad Aquisgrana la chiesa *St. Fronleichnam*. Oltre a Pöelzig, Böhm e Mies van der Rohe, sono presenti opere di Karl Moser, Martin Weber, Hans Herkommer, Martin Kremmer e Otto Bartning;
3. L'ultimo capitolo (*Bildvergleiche - Zeitgenossen und Nachfolger von Rudolf Schwarz*), verte sul confronto tra le opere di alcuni architetti contemporanei a Schwarz (Mies van der Rohe, Fritz Schupp, Karl Moser, Hans Poelzig), con altri del nostro presente come Sanaa e Peter Zumthor, intervallando come nel precedente capitolo opere sacre ad architetture di uso civile.

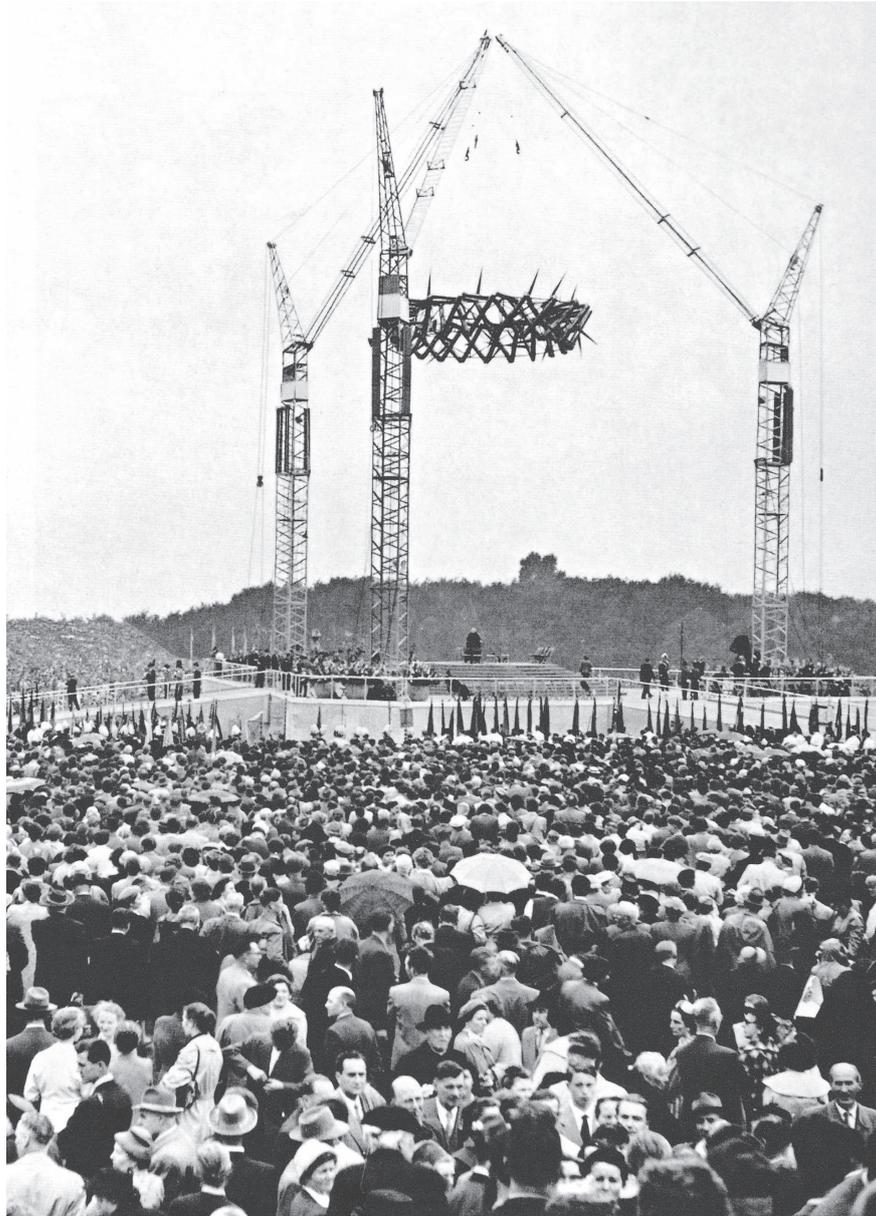
I paralleli ricercati con esperienze di altri esponenti del panorama architettonico del tempo e attuali, contribuiscono più che altro ad una maggiore comprensione del tema sullo spazio sacro in generale.

La più recente pubblicazione su Rudolf Schwarz è il libro di Adam Caruso (con Helen Thomas) scritto in inglese, che ad una individuazione cronologica del tema dell'architettura sacra (chiese pre e post seconda guerra mondiale), aggiunge un capitolo sugli edifici pubblici di Colonia, mediando i vari argomenti con considerazioni teoriche degli stessi curatori (*History Lost and Regained*), un contributo di Wolfgang Pehnt (*Another Modern*) e una intervista a Maria Schwarz. Altri documenti, oltre al testo *Architecture of Our Times* di Schwarz, sono i ridisegni di nove progetti di cui sette chiese, tutte costruite.

Di interesse l'ampio contributo di Pehnt che spazia dalle controversie emerse nel dibattito durante la crescita del Bauhaus, sino ad affrontare l'argomento del sacro, nella rappresentazione formale che Schwarz ha saputo stabilire con i suoi progetti e realizzazioni. L'intervista a Maria Schwarz di Maria Conen interessa il concorso di progettazione per la chiesa di St. Anna a Düren, sui temi della luce e della presenza materica del grande volume che a memoria della precedente chiesa gotica distrutta dalla guerra, definisce di fatto un nuovo ruolo e rinnovati significati allo spazio urbano.

KARL KEGLNER
Sakrale Sachlichkeit. Rudolf Schwarz und seine Zeitgenossen,
Architekturtheorie ETH,
Zürich, 2013.

ADAM CARUSO, HELEN THOMAS
Rudolf Schwarz and the Monumental Order of Things, gta Verlag,
Zürich, 2016.



La Sacra Corona dorata al LXXVII
Congresso dei cattolici tedeschi a
Colonia nel 1956.

2. LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO SACRO

*Ciò che allora sorge, è anzitutto spazio circoscritto – spazio di difesa,
d’abitazione, di celebrazione – che sostituisce lo spazio del mondo.*

Rudolf Schwarz

RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Werkbundverlag, Würzburg 1938
(tr. It. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell’architettura sacra*, a cura di R. Masiero e F. De
Faveri, Morcelliana, Brescia, 1999, p.61).

E’ realistico affermare che sino al 1997 in occasione della mostra di Colonia, per la quale venne pubblicato il libro monografico di Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, l’intera opera di Schwarz non sia stata sottoposta nemmeno a un’elencazione sommaria, visto che l’interessante lavoro di ricerca precedente svolto da Karin Becker, esito di una profonda conoscenza dell’archivio personale dell’architetto, non ebbe mai un riscontro editoriale. Sino ad allora, Schwarz era noto per le sue architetture costruite, civili e religiose, che in molti casi dietro un’apparente semplicità e chiarezza espressiva, celano un palinsesto teorico talmente complesso e articolato da richiedere di tracciare un perimetro specifico, che riveli quale possano essere stati i principi del suo operare, da uomo di pensiero e da architetto.

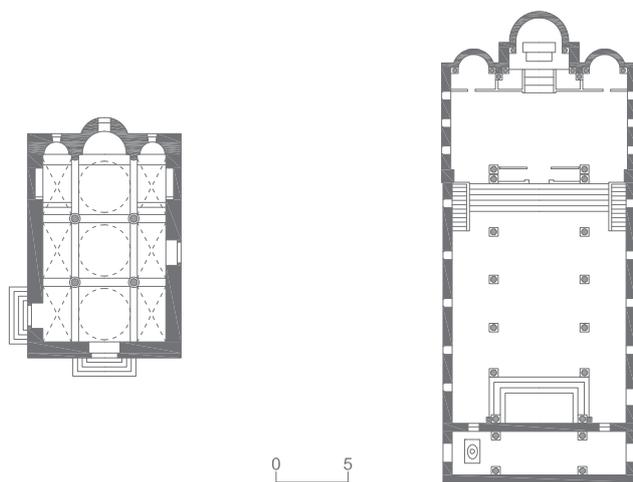
La sua critica al funzionalismo moderno lo accomunano a successivi rappresentanti della cultura architettonica europea del secolo scorso, come Oswald Mathias Ungers, Aldo Rossi, Giorgio Grassi. Negare a priori la storia dell’architettura significava per Schwarz lasciare spazio ad una discontinuità tipologica con conseguente perdita del significato stesso che le forme dell’architettura trasmettono, quando esse assumono un carattere di permanenza e indipendenza verso gli stili del momento. Come ha sottolineato Roberto Masiero nell’introduzione all’edizione italiana di *Vom Bau der Kirche* «E’ come se Schwarz cercasse di ritrovare la tradizione, rifiutata dalla Modernità, senza per questo negare la possibilità del nuovo»¹.

In tal modo gli spunti di Thomas Hasler² suggeriscono una interessante chiave interpretativa nelle pagine in cui viene riportata l’esperienza del viaggio svolto in Sicilia nel 1929, a conoscenza dell’architettura romanica della chiesa di San Cataldo e della Cappella Palatina. Il viaggio in Sicilia Schwarz lo fece assieme a Romano Guardini. Gli echi di quel viaggio descritti da quest’ultimo con grande coinvolgimento spirituale (in particolare l’esperienza al Duomo di Monreale visitato durante la Settimana Santa), radicarono nell’architetto il valore della forza dello spirito che come scrisse lo stesso Guardini, sa «far muovere le forme»

¹ ROBERTO MASIERO, Introduzione in RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.23.

² THOMAS HASLER, *op. cit.*, pp. 52-54.

della chiesa³. Fede e spazio liturgico, espressi in questi esempi nella loro massima espressione, vennero descritti con parole dirimpenti (e ancor oggi lo sono! [NdC]⁴) dal teologo, tanto che quell'esperienza, quell'"espressione esatta" dell'architettura come la chiamava Mies van der Rohe, generò dei paradigmi attorno ai quali Schwarz si ispirò in numerosi suoi progetti.



Chiesa di San Cataldo
Palermo 1160

Cappella Palatina
Palermo 1143

Molti mondi esterni alla sfera attinente all'architettura e molte persone hanno influenzato il pensiero teorico di Rudolf Schwarz: il rapporto tra l'uomo e il mondo inteso come metafora del proprio credo derivano dalle letture di Ernst Cassirer, la ponderata accettazione delle novità della tecnica applicate alla costruzione divenne oggetto di profonde discussioni con Romano Guardini (Pehnt nel suo primo libro dedica a questo argomento un intero capitolo), le esperienze dirette con i maestri Hans Poelzig, Dominikus Bohm e con i colleghi Emil Steffann, Hans

³ ROMANO GUARDINI, *Reise nach Sizilien*, in *Die Schildgenossen*, 1929, pp.445-469.

⁴ «Una delle mie prime letture dopo l'inizio degli studi teologici, al principio del 1946, fu l'opera prima di Romano Guardini 'Lo spirito della liturgia', un piccolo libro pubblicato nella Pasqua del 1918. Quest'opera contribuì in maniera decisiva a far sì che la liturgia, con la sua bellezza, la sua ricchezza nascosta e la sua grandezza che travalica il tempo, venisse nuovamente riscoperta come centro vitale della Chiesa e della vita cristiana. [...]. Questo mio libro vorrebbe proprio rappresentare un contributo a tale rinnovata comprensione». JOSEPH RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Ignatius Press, San Francisco 2000.

Schwippert e Johannes Krahn, il rapporto di amicizia che generò una prolungata corrispondenza con Mies van der Rohe allontanatosi dalla Germania dopo l'esperienza come Direttore del Bauhaus di Weimar.

Non va di certo ignorata la conoscenza che Schwarz aveva delle teorie di Carl Gustav Jung in merito al concetto di archetipo:

Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque⁵.

Trasferire certi concetti che riguardano un «sistema psichico di natura collettiva, universale e impersonale, che è identico in tutti gli individui»⁶, diverrà per Schwarz una leva utilissima per tradurre le esigenze spaziali di una comunità invitata a configurarsi come "corpo unico".

E' però grazie alla profonda fede che Schwarz riuscì a codificare alcune sensazioni di coinvolgimento nel mistero del sacro. In merito a questo è il liturgista Walter Zahner⁷ il più indicato a evidenziare quanto nelle chiese di Schwarz il sottile equilibrio tra la necessità di uno spazio architettonico con una propria identità intelleggibile sia stato predisposto ad accogliere le funzioni rituali liturgiche senza che né una né l'altra smarriscano la loro indipendente carica simbolica. L'interesse nei confronti delle potenzialità che genera l'architettura, come le ierofanie della luce, porteranno Schwarz a pernottare dentro alcune basiliche per cogliere la *Stimmung* del luogo sacro, nella prima luce del giorno⁸.

Il rapporto con Mies van der Rohe documentato da lettere di corrispondenza, evidenzia alcuni aspetti del tema architettonico "che si dà forma" con la presenza delle persone che lo occupano: il muro, come un telo, circoscrive il volume spaziale all'interno del quale con ampia libertà di movimento vive l'uomo.

La forma così si genera dalla massa delle persone che assume una sua ampiezza oltre ogni funzione, così come indicava lo stesso Mies van der Rohe a Hugo Häring:

... fa' la sala grande abbastanza, tanto da poterti muovere in tutte le direzioni e non solo in un movimento predisegnato⁹.

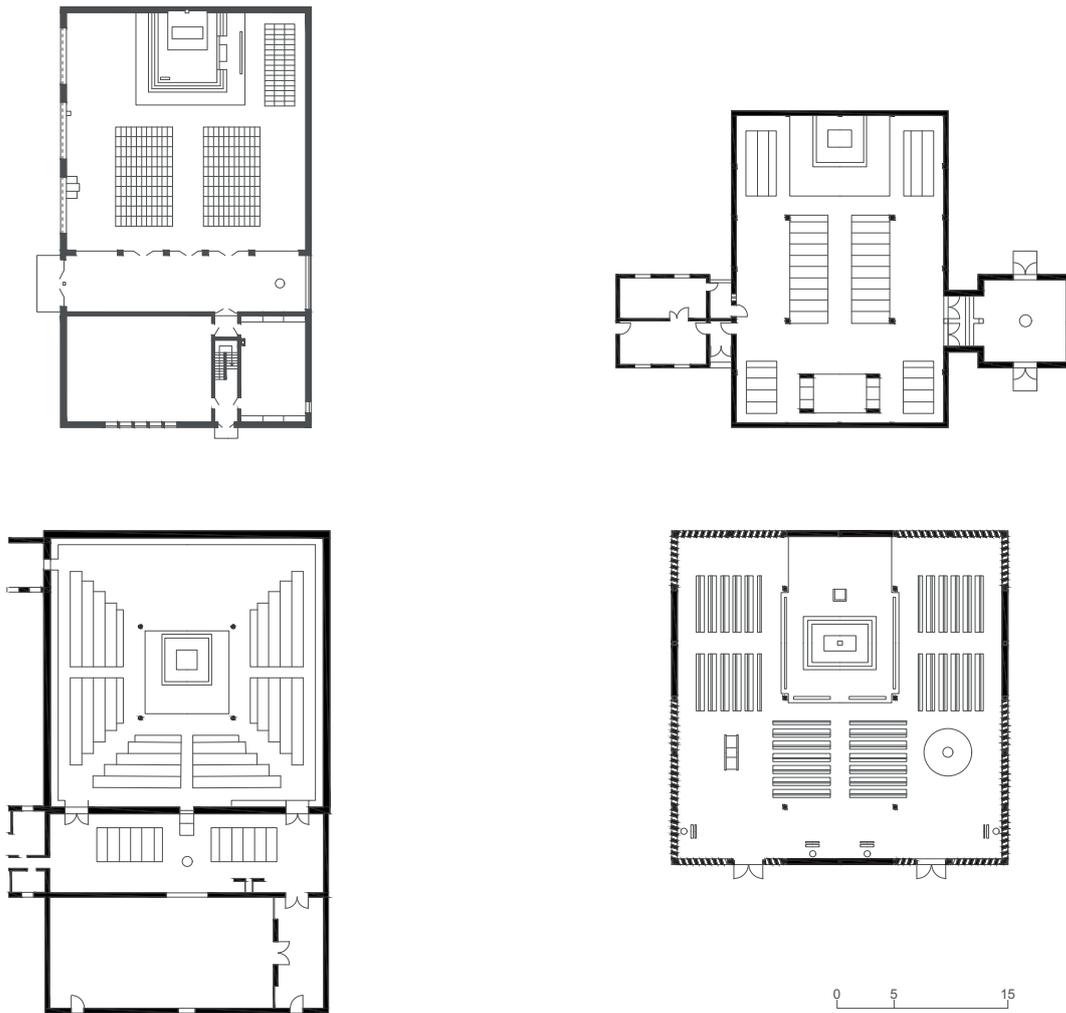
⁵ CARL GUSTAV JUNG, Conferenze: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, 1934 e *Der Begriff des kollektiven Unbewussten*, 1936 (tr. It. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo 1934/1954 - Il concetto d'inconscio collettivo* 1936, trad. di Lisa Baruffi e Irene Bernardini, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p.69-70).

⁶ Ivi, p.70.

⁷ WALTER ZAHNER, *Rudolf Schwarz – Baumeister ...*, cit.

⁸ Così ha raccontato il suo allievo Dieter Baumgarten, THOMAS HASLER, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁹ *Mies in Berlin. Ein biographisches Gespräch*, registrato da Horst Eifler und Ulrich Conrads, disco fonografico, «Bauwelt Archiv», 1, Berlino 1966.



Rudolf Schwarz.
Ridisegni in pianta di chiese "ad aula".
St. Anna, Lichenfelde-Berlino, 1930.
St. Christophorus, Köln-Niehl, 1954-59.
Heilige Familie, Oberhausen, 1955-58.
St. Theresia, Anotto Bay-Jamaika, 1958-59.

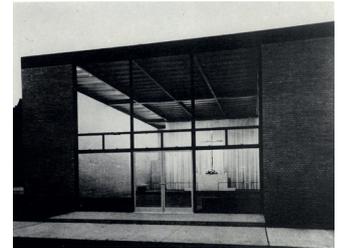
Il rinnovato interesse per gli edifici ad “aula”, ritenuti i più rispondenti alle regole liturgiche successivamente adottate dal Concilio Vaticano II, consoliderà il significato di uno spazio più raccolto tra presbiteri e fedeli. La cappella di St. Savior che Mies van der Rohe costruisce nel 1949-51 presso l’*Illinois Institute of Technology* di Chicago è posta a confronto da Wolfgang Pehnt con la chiesa di *St. Christophorus* a Köln Niehl del 1954-59 di Rudolf Schwarz, sottolineando l’idea comune di non porre limiti all’uso dello spazio costruito.

Con queste premesse è possibile intraprendere una delle possibile strade che portano alla definizione di una teoria sullo spazio sacro nell’opera di Rudolf Schwarz, interpretata analizzando *in primis* il contesto culturale presente fin dalle esperienze dei primi anni venti e sino agli anni di poco precedenti alla seconda guerra mondiale. Il dibattito architettonico su questo tema era sospeso tra le idee del movimento moderno e un mai abbandonato confronto con la tradizione, a un continuo rimando di una visione della realtà attuale sempre intesa come espressione delle precedenti esperienze.

Schwarz mette a punto la sua idea di spazio sacro contribuendo con numerosi scritti e collaborando come redattore della rivista trimestrale *Die Schildgenossen*. L’intero programma teorico di Schwarz verrà trascritto nel volume del 1938 *Vom Bau der Kirche*, un libro che l’amico Mies van der Rohe commenterà dicendo che «avrà il potere di trasformare il nostro modo di pensare»¹⁰.

La teoria di Schwarz è che la forma architettonica possa essere concettualmente pensata con il solo disporsi di una comunità raccoltasi per pregare. In questa affermazione c’è molto del rapporto tra architettura e sacro (sarebbe meglio dire liturgia per impostare la questione più su una argomentazione disciplinare) impartita dal maestro Böhm che spesso affermava: «Ich baue, was ich glaube» (Io costruisco ciò che credo). Obiettivo di Schwarz è anteporre il significato dello spazio che si vuole dedicare al culto, all’opera stessa: «La liturgia non è l’obiettivo, ma il soggetto del costruire chiese, e questo soggetto stesso non ha nessuno scopo»¹¹. In questo modo si può affermare che certe architetture ambiscono a rappresentare l’intera collettività, la quale in esse si identifica.

Pur nella profonda considerazione dell’importanza dell’azione liturgica, nei simboli e nei segni che la contraddistinguono, Schwarz definì l’indipendenza della forma architettonica dalla sua funzione, sino



Mies van der Rohe,
Cappella I.I.T., Chicago 1952.



Rudolf Schwarz,
St. Christophorus, Köln Niehl 1956.
(http://www.bilderbuch-koeln.de/Fotos/niehl_st_christophorus_denkmal_konservator_81182)

¹⁰ WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*, Gerd Hatje, Berlino 1997 (tr. It. *Rudolf Schwarz 1897-1951*, Electa, Milano 2000, p.229).

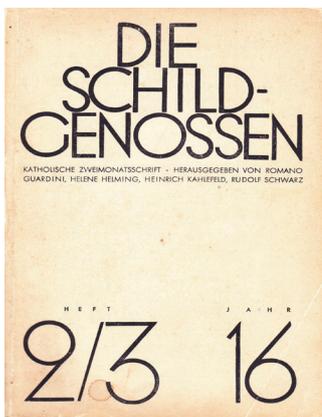
¹¹ RUDOLF SCHWARZ, *Liturgie und Kirchenbau*, *Baukunst und Werkform* 8 (1955), p.4.

a enunciare che non esiste, di fatto, un'architettura liturgica. Su questo ambito utili risultano essere le successive esperienze giunte dall'ampio studio sulla tipologia e la permanenza dei tipi che Aldo Rossi svolse fin dagli anni sessanta:

La città nell'istituire rapporti invariabili tra tempo e architetture che la compongono, sottolinea quanto stili e funzioni siano invece le varianti. Il monumento, indifferente dalle variazioni funzionali, permane nel tempo e assume un carattere depositario nella sua forma e nel suo significato primo¹².

Il rapporto forma-funzione da Schwarz non viene inteso come un atteggiamento di subordinazione di una nei confronti dell'altra o viceversa. Esiste un esempio che estremizza questo concetto identificando la costruzione di un luogo sacro. Trattasi di una installazione realizzata nel 1956, in occasione del LXXVII Congresso dei cattolici tedeschi: una grande Sacra Corona di spine in acciaio e dipinta color oro, realizzata in grande scala e fatta sollevare con tre gru sopra il prato dello stadio di Colonia. Questa azione istituì di fatto un luogo per la liturgia, un luogo sacro, senza nulla costruire ma circoscrivendo idealmente un grande spazio precedentemente privo di significato¹³. Il fatto che Schwarz pubblichi, un anno prima della sua morte, questa sua opera all'interno di *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, un libro che elenca le sole sue opere costruite, ci fa capire come egli abbia considerato questa realizzazione come un vero e proprio luogo liturgico, una architettura che si esprime attraverso il suo significato simbolico, senza l'utilizzo di muri, tetto, portali, finestre e altre componenti architettoniche che generalmente definiscono l'edificio-chiesa.

Questo ennesimo esempio delle indicazioni impartite da Romano Guardini sul tema della significazione dello spazio sacro, evidenzia la tendenza di Schwarz a tradurre in progetto la sintesi di un'ampia sperimentazione della relazione esistente tra luogo sacro e il suo significato, o potremmo dire su ciò esso rappresenta, ampliando il dibattito sull'adeguamento dello spazio liturgico e contribuendo con una personale visione moderna e allo stesso tempo di sintesi delle esperienze storiche precedenti. Proprio per questo il lavoro di Schwarz va inteso come una



La rivista bimestrale *Die Schildgenossen*. Copertina.

¹² ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

¹³ «Allora dissi che l'architetto non aveva libertà di scegliere se della propria opera farne un simbolo o no, perché non era una cosa che l'uomo può fare o non fare, ma che è nell'essenza della presenza della terra che si genera il simbolo. Non è da chiedersi se l'opera avrà o no una sua figura, una struttura, ma cosa può realmente rappresentarla. Chi vuole costruire non deve nascondere imbarazzato il senso metaforico dell'architettura, balbettando sull'utilità e sulle funzioni di un insieme di opere d'arte artigianali, ma deve dimostrarsi coraggioso e parlare di una sola cosa a cui deve rispondere con piena coscienza spirituale, mantenendo la sua purezza». Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg 1960, pp. 247-253.

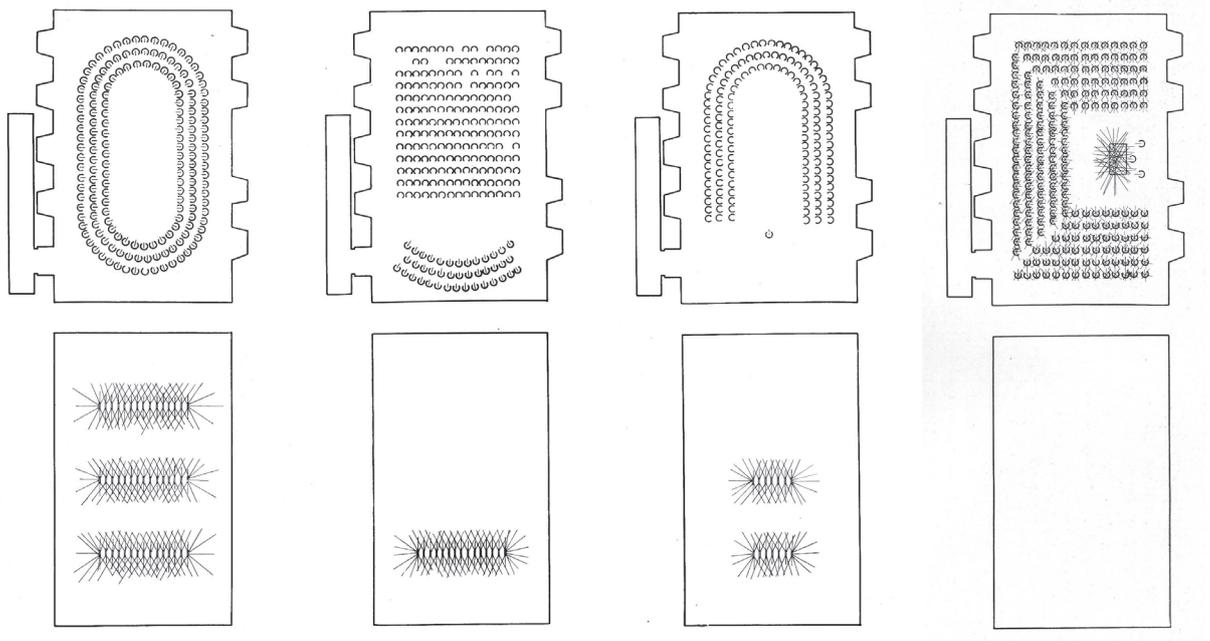
produzione alla ricerca di una sua autenticità e originalità e allo stesso tempo come un discorso tutt'ora aperto come allora, che nella sua complessità tenta di scovare una certa coerenza con la tradizione architettonica secolare della chiesa cattolica, profilo da cui Schwarz mai si discosterà.

Per Schwarz è il mondo che dev'essere rappresentato:

Tutto il nostro edificio quindi rappresenta il mondo intero e replica la sua costruzione. Al di sotto, il suolo è la superficie della terra, la patria degli uomini. Sopra è lo spazio cosmico che si incurva e che si dà parallelamente alla vita, e il firmamento dà compimento e termine a entrambi¹⁴.

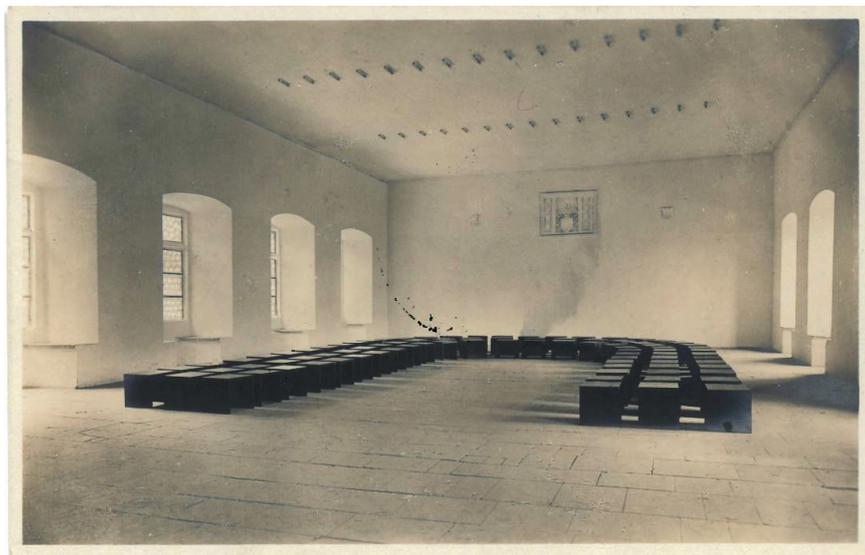
Guardini permise a un'intera generazione di architetti, una approfondita conoscenza del tema liturgico e degli aspetti generatisi in quel particolare momento storico, con l'intento di ricostituire un nuovo significato dello spazio dedicato al culto. La prima grande "palestra" dove poter esercitare le novità della ricerca teorica di Guardini e architettonica di Schwarz, fu l'occasione della ristrutturazione di alcune sale del castello di Rothenfels, dal 1919 sede del movimento giovanile cattolico. All'interno della *Sala dei Cavalieri* si compirono numerosi esperimenti di spazio, luce e rapporto tra il gruppo dei fedeli con la grande stanza a disposizione, spogliata da ogni suo ornamento barocco e dotata di semplici sgabelli neri in legno.

Rudolf Schwarz,
Castello di Rothenfels,
Sala dei Cavalieri (*Rittersaal*).
Esempi di disposizione degli
sgabelli e delle luci.



¹⁴ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.77.

Proiettando fasci di luce artificiale la stanza suggeriva usi differenti: uno spunto che indicava la possibilità di poter modificare e adeguare gli arredi di qualsiasi chiesa cattolica, con misurati e sapienti accorgimenti. L'obiettivo era preciso: appianare il sistema gerarchico spaziale consolidato dalla tradizione del costruire, sostituendolo con uno spazio liturgico comunitario e rinunciando a priori a una forma architettonica predefinita, la quale invece risulta generabile dalla disposizione stessa dell'assemblea¹⁵.



Rudolf Schwarz,
Castello di Rothenfels, 1924-28.
Allestimento della Sala dei cavalieri.
Cartolina.

Come ha scritto Hanna-Barbara Gerl-Falkowitz nel suo libro biografico su Romano Guardini¹⁶, Schwarz non si limitò a una traduzione dei pensieri dell'amico teologo, ma riversò per quell'occasione, non senza qualche contrasto, molte delle proprie idee. Il sodalizio culturale tra l'architetto e il teologo aveva la prospettiva di un ripristino spirituale del Castello in "pienezza di povertà", per un nuovo tempo che rinnovi un modo di intendere la fede con una preghiera comunitaria. Schwarz optò per una architettura spoglia, che esaltasse come unica decorazione i soli elementi della costruzione come i muri, le finestre, il tetto. L'espressività dei volumi lisci, bianchi, omogenei, consente alla luce di manifestarsi in tutta la sua potenza e in tutte le ore del giorno:

¹⁵ «L'unico arredo della stanza sono cento sgabelli, piccoli cubi di legno. Questo era tutto. L'architettura si definiva come un bianco semplice contenitore. Il resto, uno spazio vivo creato dalla comunità raccolta in assemblea». RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., p.37.

¹⁶ HANNA-BARBARA GERL-FALKOWITZ, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988, pp. 253-258.

Il momento più sacro erano per me le prime ore del mattino, quando dentro la chiesa non c'era quasi nessuno, quando la prima luce accendeva le vetrate a oriente, oppure la sera, quando il mondo si adagiava nella carità paterna del Signore in una rosa che si spegneva in fervidi bagliori. La cattedrale era vuota e si avvertiva all'interno la presenza di Dio¹⁷.

Questi esperimenti di luce e spazio alimentarono un rinnovato interesse di un'intera generazione di architetti, con intenzioni innovative nei migliori esempi adeguate a mediare tra la secolarizzazione dell'architettura ecclesiastica e la modernità espressa in una ricerca dell'essenziale architettonico. Questo atteggiamento che adotta principi di povertà ed essenzialità delle forme, si riverserà oltre che nelle sperimentazioni all'interno del Castello di Rothenfels, anche nelle architetture urbane.

Fu questo un intenso lavoro concettuale che nel movimento moderno veniva adottato a priori, ma che nel dopoguerra assumerà differenti significati nel momento in cui in Germania si iniziarono a ricostruire intere città, a partire proprio dagli edifici sacri.

Dopo l'esperienza di Rothenfels, Schwarz costruisce nel 1928 ad Aquisgrana la *Haus der Jugend* e nella stessa città, dove è direttore e docente della *Handwerker-und Kungsgewerbeschule*, la chiesa *St. Fronleichnam* per il quartiere Rothe Erde.



Rudolf Schwarz,
Haus der Jugend, 1928,
St. Fronleichnamskirche 1929-30.
Aquisgrana.

E' ancora molto vicina l'esperienza come *Baumeister* di Rothenfels, che gli permise di cogliere la grande ricchezza che può emergere dalla povertà delle cose, un'atteggiamento che apparentemente lo accomuna ad alcune visioni minimaliste dei modernisti, ma che invece si caratterizza di una presa di coscienza spirituale di significati superiori: «Abbiamo

¹⁷ WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897 ...*, cit., pp.21-22.

scoperto che tutto il castello sorgerebbe a partire da una grande abbondanza di povertà»¹⁸. La somiglianza dei due edifici di Aquisgrana, se si considera il differente utilizzo, si limita ad alcuni dettagli che rendono l'edificio sacro più adeguato a un luogo di culto inteso come casa dei fedeli: un accenno di tetto a falde nel frontone principale, la misura del blocco della navata laterale che verso la strada pubblica assume una proporzione meno imponente, il campanile. E' una chiesa costruita con pochi materiali e con semplici forme, una fabbrica sul tipo a basilica, chiara e inequivocabile nella forma dello spazio liturgico così come del grande campanile moderno, di fatto una torre urbana. Il principio costruttivo, pragmatico e razionale, insiste su un telaio strutturale in cemento armato, con pareti doppie tamponate in mattoni composti da un agglomerato di pomice intonacati di bianco sia esternamente che internamente. In copertura la struttura a capriata in acciaio è controsoffittata con una rete metallica successivamente intonacata.

Le parole di Guardini del 1911 esprimono in tal senso la volontà di illustrare la cultura, le difficoltà, le risorse del proprio tempo, con l'espressività dei nuovi materiali. Fonte di ispirazione del teologo sono le costruzioni del Medioevo:

Esiste una profonda affinità tra il ferro, il cemento e le costruzioni romaniche. Guardiamo le torri, gli archi e le volte romanici -che abbracciano e trattengono in sé, in forme luminose ed attentamente calcolate, carichi e forze imponenti, a un passo dall'esplosione per la loro stessa intima tensione! Come sono massicce e pesanti le masse che si compongono in un equilibrio, che niente riesce a scalfire! Quanto è misurata, aderente alla realtà, unitaria la loro conformazione! Per non parlare della perfezione matematica e dell'armonia dei loro volumi. Questa è classicità, e di un genere che si trova sulla stessa linea dei nostri mezzi e dei nostri fini. Qui non c'è bisogno di alterare o falsificare le caratteristiche e la natura dei materiali a nostra disposizione e dei nostri intenti; ma possiamo realmente imparare. Attenzione, però: non appiccicando a ponti di ferro torrette in "perfetto stile romanico"; ma rintracciando e immedesimandoci con lo spirito, in base al quale venne allora trovata la soluzione a quei problemi architettonici. Questo -e molto altro che è proprio di quell'epoca- potrebbe aiutarci a reperire quel nuovo stile, veramente degno d'ammirazione, che possiede tutta l'asprezza del lavoro e delle professioni dei nostri giorni, la forza delle tensioni sociali, l'asciutta obiettività e il rigore della macchina, la felice grazia e leggerezza dei ponti d'acciaio¹⁹.

Pagina a fianco

Rudolf Schwarz,

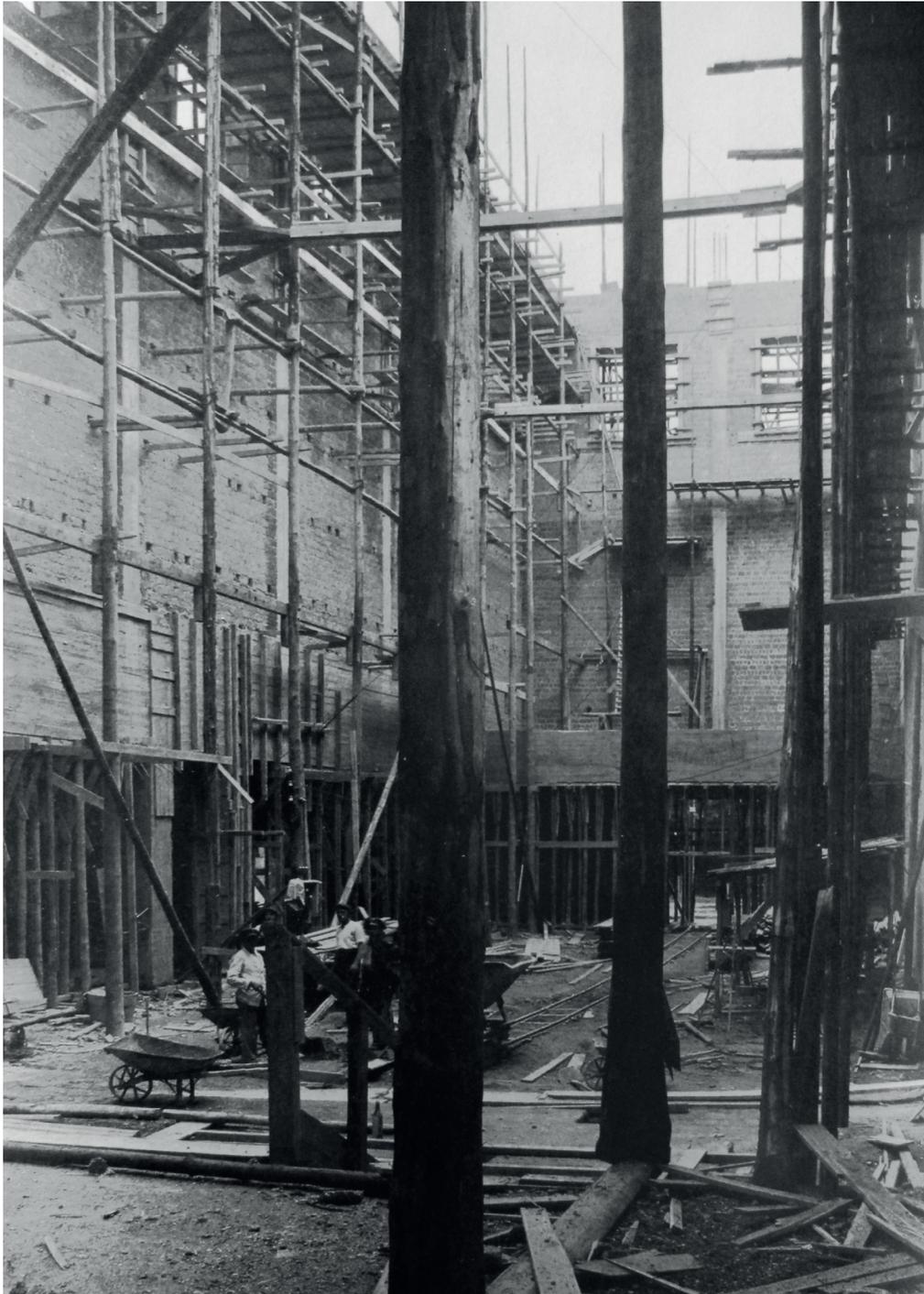
St. Fronleichnamskirche, Aachen 1928.

Foto del cantiere tratta da:

SYLVIA BÖHMER, ADAM C. OELLERS, MARIA SCHWARZ, ANN UND JÜRGEN WILDE, *Rudolf Schwarz, Albert Renger-Patsch. Der Architekt, der Photograph und die Aachener Bauten*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aquisgrana 1997.

¹⁸ WOLFGANG PEHNT, *Die Plangestalt des Ganzen. Der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*, W. König, Köln 2011, p.14.

¹⁹ ROMANO GUARDINI, *Das Interesse der deutschen Bildung an der Kultur der Renaissance...*, in *Historisch-politische Blätter für das Katholische Deutschland*, 148 (1911), pp.881-891. Passo conclusivo della recensione tratta da CARLO FEDELI, *L'umanizzazione dell'abitare in Romano Guardini e Rudolf Schwarz*, *Communio* n.196-197 Jaka Book, Milano 1993-94-95.



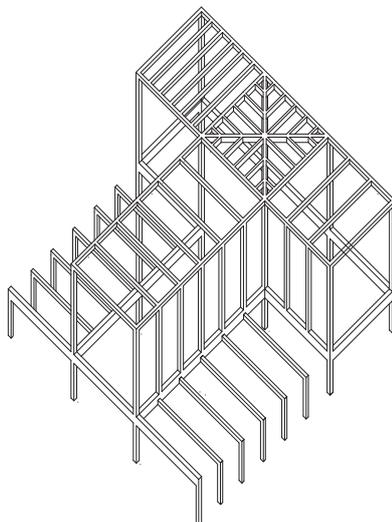
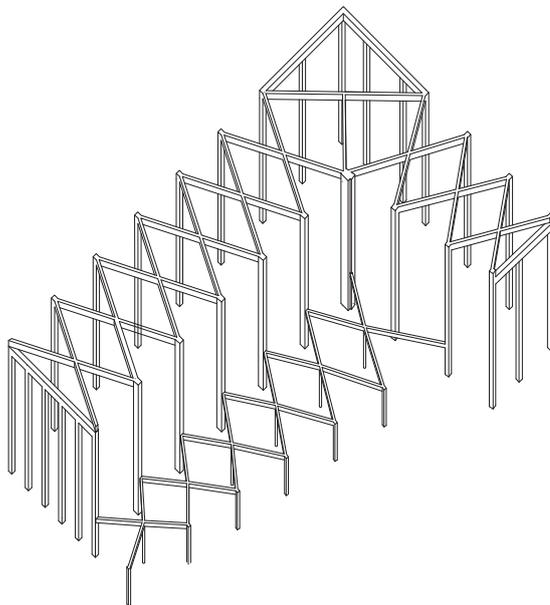
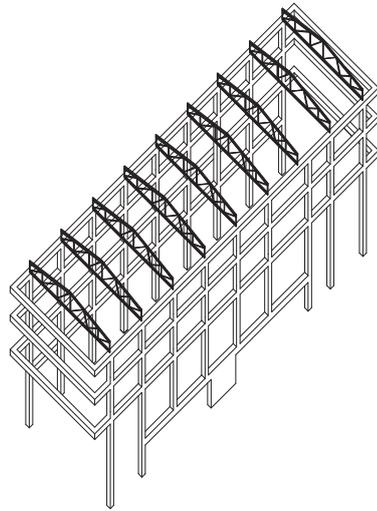
E' molto interessante una riflessione in merito alle diverse soluzioni costruttive che Schwarz adottò nelle tre chiese qui definite come esemplari, ma si potrebbe affermare che questa considerazione interessi la quasi totalità delle sue opere.

All'interno della chiesa *St. Fronleichman* di Aquisgrana gli elementi costruttivi come i pilastri e i solai, i componenti portanti dell'intera struttura, sono totalmente nascosti, dietro al muro bianco, sia internamente che esternamente. La loro modularità si può intuire dalla scansione delle finestre quadrate poste in alto, lungo le due facciate longitudinali. Subito però si coglie quanto questo "svelare" la struttura interessi poco a Schwarz dal momento che vengono posizionate a soffitto e giù verso la navata, file di luci elettriche, posizionate proprio in centro alle finestre, come a confondere la comprensione di quale possa essere la maglia strutturale dell'edificio. Questa chiesa, innovativa quanto la cappella a *Ronchamp* di Le Corbusier, ma progettata vent'anni prima, generò una tale inerzia da poterla considerare la capostipite di una serie di successive proposte che utilizzarono il cemento armato e non più la pietra come soluzione statica ed espressiva di un edificio sacro.

Nel dopoguerra, così come per la chiesa di *St. Mechtern* a Köln Ehrenfeld sin dal primo progetto del 1946 e pochi anni dopo (1953) in occasione della ricostruzione della chiesa di *St. Anna* a Düren, Schwarz sceglie di mettere in mostra la verità costruttiva dei suoi edifici. Lo fa alle volte solo internamente, come appunto a Düren, altre anche esternamente come nella chiesa di *St. Antonius* ad Essen del 1958, una soluzione dove la razionalità costruttiva e seriale degli elementi rafforza l'impianto tipologico ad aula quadrata nella parte bassa e a croce nella porzione che si eleva al cielo.

Se pensiamo solamente alla prima chiesa (*St. Fronleichnam*) e alla seconda per la città di Düren, considerando il differente significato che le superfici murarie, bianchissime nella prima e materiche nella seconda, verrebbe da pensare che gli anni '50 e '60 abbiano influenzato Schwarz nella scelta del significato che volesse esprimere con la costruzione delle sue chiese. E' pur vero che anche la chiesa di *St. Mechtern* dell'immediato dopoguerra, pur evidenziando la propria ossatura costruttiva, ha superfici intonacate di bianco, così come *St. Josef* a Braunsfeld Köln terminata del 1954. Sembra quindi che certe tendenze dei decenni successivi al secondo conflitto mondiale si riscontrino molto di più nel suo volume *Vom Bau der Kirche*, piuttosto che nelle sue architetture²⁰, tese più ad esaltare la verità della costruzione, una verità che si mette in mostra con travi e pilastri, ma che alle volte si nasconde dietro al mistero di un bianco divino.

²⁰ THOMAS HASLER, *op. cit.*, p. 24.



Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnam, Aachen 1928
St. Anna, Düren 1953
St. Antonius, Essen 1958.
Studi sulla costruzione.

Emerge quindi, nel visionare l'enorme lavoro di Schwarz, una specie di convivenza, all'interno dello stesso tema, di molteplici atteggiamenti compositivi e formali: dalle essenziali "chiese bianche" ai colori della terra dei materiali utilizzati, assieme ad una pedissequa rielaborazione dei tipi architettonici nel costante tentativo di scovare una corrispondenza con i *pläne*, le sue "figure" ideali di riferimento.

Alla ricerca di una "povertà costruttiva" conseguenza della scelta di certi materiali, riscontrabile in affermazioni come: «Vogliamo portare la semplificazione a un punto tale per cui, alla fine, non ci debbano essere nient'altro che gli elementi costitutivi strettamente necessari»²¹, oppure «Noi non possiamo proseguire là dove si è cessato di costruire le ultime cattedrali, ma dobbiamo ritornare alle cose semplici e originarie della vita cristiana»²², si aggiungerà quindi una seconda fase caratterizzata dalla presenza di un carattere costruttivo molto più pronunciato, come si evince dallo spessore dei muri, dalla struttura portante che si evidenzia sul paramento murario o sul soffitto di chiese sorte nel dopoguerra ma che sarebbe errato pensare si caratterizzino di un certo linguaggio solamente perché imposto dalle committenze.

Le spinte innovative del moderno degli anni venti e trenta si tramutarono successivamente e dopo la dura esperienza della seconda guerra mondiale, in una consapevolezza costruttiva più prossima al reale.

C'è un'architettura in cui la vita si compie al di là di se stessa in una realtà superiore. Costruire significa anche stabilire relazioni con il contesto. L'arte di costruire è un atto primordiale...un atto fenomenico che genera ordine... tende all'universalità e contiene tutto ciò che vive in esso... un'architettura che realizza la pienezza delle cose e l'abbondanza di Dio. Questo è il sacro. E' necessario uno sforzo sovranaturale, al di sopra del Regno di Dio. Le cose sono diverse sotto il suo tocco, cambiano la loro natura. Qui sta la differenza fondamentale dell'arte cristiana contro ogni altra arte... l'arte cristiana non ha problemi di forma. L'edificio chiesa assume la forma di una pienezza interiore di Dio, è questa la sua misura e il suo sistema di relazioni. La costruzione della chiesa è un simbolo immediato della grande comunione dei Santi, il cosmo umano di Dio, e ha un atteggiamento che considera sempre il tutto ed è sempre consapevole del fatto che essi sono l'emblema di questo mondo²³.

L'arte cristiana per Schwarz non è quindi una questione di forme architettoniche: in merito al rapporto architettura-liturgia, cercò di assumere un atteggiamento che Romano Guardini in pienezza di fede considerava

²¹ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau...*, cit., p.59.

²² RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.63.

²³ RUDOLF SCHWARZ, *Über Baukunst*, Die Schildgenossen, 1924.

come una vera e propria vocazione.

Lo spazio sacro di una chiesa ha un compito ben preciso, accogliere il rito dal quale non si può prescindere: il rito è un'azione che evoca e nutre il ricongiungimento con il mito e nel ripetersi si rinnova al fine di esaltare la singolarità originaria di un evento mitico²⁴. Attorno a questa azione si costituisce tutta la liturgia e, di fatto, si costruisce il *lōcus* che la accoglie.

Tanto più quindi la composizione degli spazi interni di una chiesa è coinvolta attraverso il suo apparato simbolico nella celebrazione dei santi misteri, nelle azioni e nei movimenti dei presbiteri e dopo il secondo Concilio anche dei laici, quanto più è definito il significato del dialogo tra l'uomo e il suo credo.

Il linguaggio, il mito, l'arte e la religione fanno parte di questo universo, sono i fili che costituiscono il tessuto simbolico, l'aggrovigliata trama della umana esperienza²⁵.

Alcuni temi caratterizzano il lavoro di Rudolf Schwarz ed esaltano una attenzione nell'utilizzo dei nuovi materiali così come successivamente con le rovine delle chiese, conservate dopo le distruzioni belliche. Si evidenzia nel suo lavoro come la figura dell'uomo deve porsi nei confronti del sacro nell'essenza di una forma architettonica compiuta, chiara ed elementare, «Un linguaggio che si esprime in una dimensione metafisica»²⁶.

Notiamo ad esempio l'attenzione che ripone in quei pochi centimetri individuabili tra il percorso di avvicinamento orizzontale sagrato-aula-presbiterio e il momento in cui lo stesso diviene verticale, esaltato dalla matericità della pietra scura (la terra, l'uomo) e dal bianco candore delle pareti dietro l'altare (il puro, l'immacolato) o da un vetro opaco, come nella chiesa di *St. Josef* a Colonia. Questo passaggio liminale, solitario e al tempo stesso aggregativo, per il singolo e la comunità, si sviluppa nel percorso longitudinale tra la purezza formale e un rigore degli oggetti sacri tale da completarsi nello spazio vivente dei riti liturgici quali l'inginocchiarsi, l'alzarsi in piedi, portare il cero, alzare il capo, azioni descritte da Guardini ne *Lo spirito della liturgia*. *I santi segni*, un libro molto considerato da Schwarz, che mette in primo piano

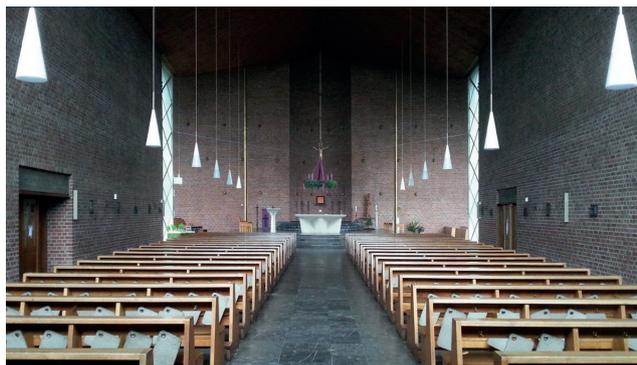
²⁴ Difatti l'origine della Messa è una azione, la *fractio panis*, designazione del rito dell'Eucaristia utilizzata da S. Paolo prima tra una ristretta comunità per poi divenire il momento più elevato del rito nella Messa come lo conosciamo oggi.

²⁵ ERNST CASSIRER, *An Essay on Man - An introduction to a philosophy of human culture*, Yale University Press, New Haven, 1944 (tr. It. *Saggio sull'uomo*, Armando Armando, Roma, 1971, p. 80). Ernst Cassirer (1874-1945). Schwarz, conoscitore della sua opera, coglie e sviluppa alcune sue teorie sulle forme simboliche, quali il linguaggio, l'arte, il mito e la scienza, che a suo dire strutturano il modo di vedere il mondo, creando alterni mondi di significati. In altre parole, la forma simbolica è un codice mediante il quale si esprime lo spirito umano.

²⁶ WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897 ...*, cit., p.12.

la misura dell'uomo e le sue azioni rituali all'interno dello spazio sacro.

Nel cercare di definire una teoria del progetto, si individuano i principi più intimi della religiosità che con gli strumenti compositivi si traducono in forma all'interno di uno spazio architettonico che non si limita a ciò che è pratico e necessario all'atto liturgico, assumendo una valenza evocativa. Identificandosi nella comunità pregante in una danza sacra di biblica memoria, Schwarz dà forma allo spazio, assumendo le caratteristiche delle grandi costruzioni civili ad aula e attuando un principio di condivisione tra le persone che quegli spazi occupano, favorendo nuove



Rudolf Schwarz,
chiesa di *St. Maria Königin*,
Köln Frechen 1952-54.

possibilità liturgiche e spunti di rinnovata spiritualità²⁷.

La liturgia eucaristica non è la commemorazione di un evento sacro ma la messa in scena di un'azione, la riattualizzazione del "Tempo dell'origine" che nel rito rinnova il mistero del sacro²⁸. Di conseguenza, analogamente a una messa in scena urbana o a un palinsesto teatrale, Schwarz allestisce un primo apparato architettonico e simbolico per favorire la miglior visione dell'azione stessa che si svolge nel palcoscenico, il presbiterio, assieme ad una seconda visione più intima, privata e più significativa, nel rapporto dell'io con il sacro.

Lo spazio così inteso non scorre al passaggio del Signore, ma resta come uno stabile ricordo affinché il Signore possa ritornare²⁹.

Nei suoi studi espone diverse tipologie di spazio sacro alla ricerca di quella, tra tutte, che riesca a riassumere in un unico spazio, i molteplici

²⁷ Il cardinal Martini durante il suo episcopato milanese, attento alle dinamiche di rinnovamento della liturgia intesa come "azione del popolo", in più occasioni parlò della fede come una danza della mente e del cuore.

²⁸ Sul tema del "Tempo dell'origine" vedi MIRCEA ELIADE *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Gravellona Toce 2013, p.55.

²⁹ WOLFGANG PEHNT, op. cit., p.80.

significati del rapporto tra i fedeli e il mistero divino.

Definire uno spazio architettonico facendo uso degli strumenti che architettura e natura offrono, per Schwarz significa non solo rispondere alle esigenze, alle funzioni del rito, ma dotarsi di una serie di elementi simbolici che consentano di trascendere verso uno spazio ideale che avvicina l'uomo al suo credo. L'interno di uno spazio liturgico (pensiamo al tema dell'altare che nell'innalzarsi a simbolo di sacrificio e in proiezione verticale è l'elemento scenograficamente più visibile alla massa dei fedeli),



Rudolf Schwarz,
altare della chiesa di *St. Josef*,
Köln Braunsfeld 1952-54.

assume un carattere teatrale: vi sono una serie di azioni e dialoghi che si ripetono, ci sono gli spettatori, c'è una scena che rimanda a un qualcosa che possiamo immaginare. Quindi è uno spazio che accoglie e che si predispone in attesa di un evento: «Le forme contengono le azioni, ma non devono essere la loro impronta»³⁰.

La differenza che esiste tra spazio sacro e spazio teatrale è il profilo partecipativo se consideriamo che «Il rituale diversamente dal teatro, non fa distinzione tra attori e spettatori»³¹.

Un'idea di "sacro scenico" è quindi possibile ma solamente su un profilo tecnico o nei termini di costruzione di uno spazio sia esso basilicale o ad aula. Ma è il tema che si discosta da ogni altra similitudine.

... il legame della religione col corpo è intrinseco alla rilevanza dell'azione: tutto ciò che attiene al sacro non può essere ridotto a rappresentazione perché riguarda soprattutto l'azione (il corpo in azione)³².

Rudolf Schwarz enuncia che è il significato dell'azione liturgica

³⁰ Ivi, pp. 79-80.

³¹ VICTOR TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p.96.

³² GIORGIO BONACCORSO, *Rito*, Messaggero Editore, Padova 2015, p.63.

che determina la forma, non l'azione stessa. La conoscenza del valore simbolico della forma architettonica, nelle sue proporzioni e nei suoi significati, deriva dalla conoscenza degli elementi costanti che nella storia hanno assunto una loro autonomia.

In aiuto alla comprensione di questi concetti, viene il sistema di norme che scaturisce a capo dell'analisi tipologica che gli consente, con una certa approssimazione, la costituzione di una metodologia interpretativa. Va inoltre rilevato che Schwarz, cattolico praticante, personalmente opera da architetto nella pienezza del tema con un "metodo partecipativo" che gli permette di mantenere sempre come soggetto principale la sacralità dello spazio, ispirazione per il raggiungimento della migliore forma architettonica che lo contiene³³. Egli stabilisce nuove forme allo spazio sacro dal rapporto con il contesto urbano, dalla disposizione e dalla scelta di separare e circoscrivere spazi esistenti, come si evince dai disegni che evidenziano quanti tentativi siano stati fatti in merito al rapporto tra oggetto e luogo, tra architettura e città.

Un ruolo particolare di questi spazi rinnovati è la luce (diretta, riflessa, evocata) e in merito a questo elemento va di certo considerato quanto le nuove tecniche offrissero diverse possibilità di installare, ad esempio, grandi vetrate, come nel progetto per la chiesa di *St. Anna* a Düren³⁴.

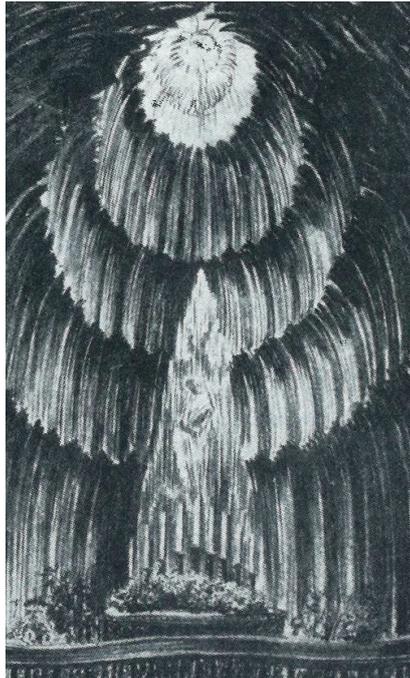
La luce assume una doppia valenza: esternamente è espressiva, nella forme della tradizione (*St. Anna* a Berlino), nella tecnica moderna (*St. Anna* a Düren), nel candore come metafora di purezza (come ad Aquisgrana per la *St. Fronleichnamskirche*). Intesa come mezzo utile per un fine di elevata importanza, la luce ierofanica rinuncia al decoro e alle applicazioni artistiche per essere ciò che essenzialmente è: luce, metafora di speranza.

Hans Poelzig fu il primo maestro di Schwarz, il quale si iscrisse al suo *Meisteratelier* di Potsdam nel 1923, ma restandovi per soli nove mesi. Era il periodo di studi presso la Berliner Akademie der Künste.

Questo breve periodo bastò per comprendere l'importanza di gestire forma e luce. In quegli anni Poelzig disegnava le montagne terrazzate del *Festspielhaus* di Salisburgo, "montagne architettoniche", come le chiama Pehnt, che rimandano a mondi fantastici come i quadri di Pieter Bruegel o del loro contemporaneo Alexander Kanoldt. Altre competenze dell'atelier erano le scenografie teatrali e cinematografiche. Inoltre una condivisione

³³ Sul "metodo partecipativo" e auto-implicativo vedi ALDO NATALE TERRIN, introduzione a RUDOLF OTTO, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana Brescia 2011, pp.19-23 (*Das Heilige*, 1917).

³⁴ L'argomento delle pareti vetrate è trattato da Karin Becker all'interno del suo manoscritto al capitolo 3 della terza Sezione "1946-1961".



Hans Poelzig
Majolika-Kapelle, 1920.

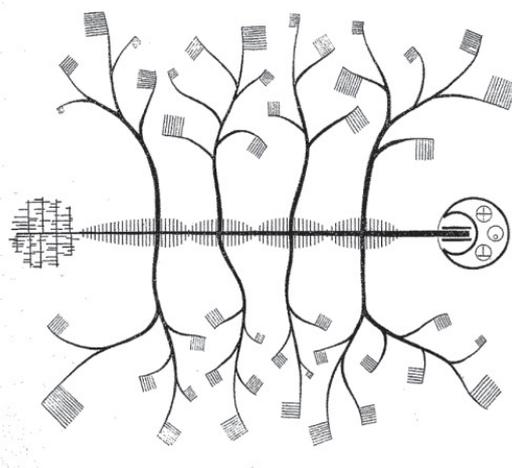


La "montagna terrazzata"
di Rudolf Schwarz.
Chiesa di *St. Bonifatius*,
Aachen Forst, Aquisgrana 1959-64.

sul ruolo della costruzione in architettura, quando essa si pone a servizio di luoghi sacri, univa maestro e allievo, distraendoli da un momento della società del dopoguerra avaro di prospettive professionali.

Le “montagne architettoniche”, riprese più tardi da Schwarz nel progetto per la chiesa *Regina Martyrum* di Berlino-Charlottenburg e prima ancora nella chiesa realizzata *St. Bonifatius* di Aquisgrana, installano un apparato scenografico che esalta i momenti elevati della liturgia, una visione dello spazio che oltrepassa il funzionalismo al fine di costituire luoghi ideali per il culto.

Sulla questione dell'aspetto formale delle chiese moderne, è opportuno sottolineare come la critica raggruppò in due filoni due differenti modi di rappresentare il sacro: l'architettura “analitica” (come la cappella ITT di Mies van der Rohe e la chiesa di Schwarz *St. Christophorus* a Köln-Niehl) e una architettura “organica” (come la cappella di Ronchamp di Le Corbusier, la chiesa di Alvar Aalto a Imatra e la chiesa di Frank Lloyd Wright di Madison nel Wisconsin). A questa distinzione, evidenziata per da Frédéric Debuyst, si aggiungono altre categorie interessanti come la chiesa-monumento e la chiesa-casa (*domus ecclesia*)³⁵. Questo modo di raggruppare in categorie formali e non tipologiche mette in risalto il rischio che le architetture cosiddette “organiche” di fatto allunghino



Rudolf Schwarz
Schema morfologico di pianificazione urbana.

RUDOLF SCHWARZ, *Von der Bebauung der Erde*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949.

quella distanza spesso palese tra architettura e liturgia.

Non vi è dubbio che l'ordine e l'adozione di un principio razionale esalti la sintassi tra gli elementi come parti distinte e allo stesso tempo

³⁵ Vedi DONATELLA FORCONI, *Il sacro e l'architettura*, Kappa Magnano Biella 2005, p.74-75. e FRÉDÉRIC DEBUYST, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana, Milano 2003.

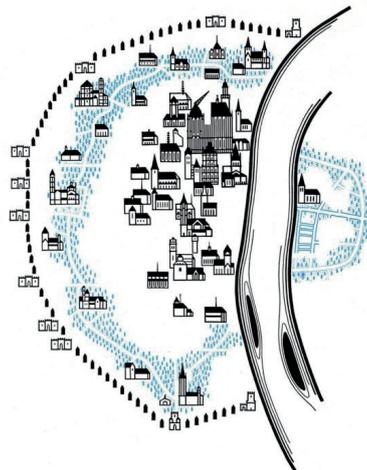
facenti parte di un'unica trama.

Forme invece suggerite da organismi presenti in natura simboleggiano sé stesse ma con maggior difficoltà, a esclusione degli esempi migliori, quando riescono a rappresentare uno spazio che accolga ma soprattutto che divenga esso stesso liturgia.

Nel libro *Von der Bebauung der Erde*³⁶, scritto nel 1945 durante la prigionia di nove mesi nel campo di Rennes, Schwarz analizza il grande teatro della natura, come un eterno divenire di cose, un «movimento inarrestabile» che modifica la forma del mondo con gli accadimenti naturali e per volontà dell'uomo. Le forme che provengono dal mondo minerale, vegetale e animale, diverranno segni e spunti più per alcune sue soluzioni urbanistiche che per certe architetture, intese più come spazio circoscritto geometrico e razionale che si separa da «quella vastità e quella confusione in un insieme che egli [l'uomo] possa riconoscere»³⁷.

La costruzione è, per Schwarz, una serie complessa di aspetti che riguardano la struttura dell'edificio e assume una funzione espressiva a servizio del progetto. L'atto costruttivo è dominio delle forze della natura ed è la stessa natura che ci fornisce i mezzi, i materiali e la tecnica.

Costruire diviene un atto responsabile perché modifica di forme preesistenti con quelle del proprio tempo, con la consapovezza delle



Rudolf Schwarz,
via Sacra per Colonia.

RUDOLF SCHWARZ, *Das neue Köln. Ein Vorentwurf*, J.P. Bachem, Colonia 1950.

necessità civili e religiose che lo stesso impone.

In certe sue chiese, nulla ci distrae oltre l'intelleggibilità e la funzione

³⁶ RUDOLF SCHWARZ, *Von der Bebauung der Erde*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949.

³⁷ ROMANO GUARDINI, *Liturgische Bildung*, Matthias Grünewald, Mainz 1919(tr. It. *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 1988, p.45).

rappresentativa delle forme, esito di un processo di astrazione che trae proprio dalla riduzione i significati più prossimi al tema, che è la costruzione della casa di Dio. Come nell'esempio della montagna terrazzata, Schwarz utilizza segni, analogie, metafore, come strumenti del progetto che trovano un'espressività urbana che Ungers avrebbe definito «...interpretazioni concepite in senso morfologico, aperte a speculazioni e trasformazioni soggettive»³⁸.

Esiste quindi una ricerca di comunicare, di proporre un rimando personale o alle volte dai confini universali, come nelle chiese a croce dove testa, braccia e corpo sono rappresentazione del Cristo sacrificato per il suo popolo.

Definendosi un *Kirchenbaumeister* (*homo faber* costruttore di chiese), egli fu anche costruttore di città. I piani urbanistici testimoniano questo aspetto, facendo emergere come sapesse gestire scale differenti del progetto (dal calice di Rothnefles alla via Sacra per la città di Colonia) con un "a priori" teorico e una saggezza che divenne con il tempo sempre più efficace.

Il posizionamento delle chiese nel contesto urbano considera la scelta tipologica assunta e colloca il nuovo volume nella complessità del tessuto edilizio, generando nuovi equilibri gerarchici, calibrando il carattere monumentale dell'edificio sacro in relazione con il contesto.

Lo stupore che ci sorprende avvicinandosi ad alcune sue chiese, quella sensazione che sfugge alle tecniche del sapere e al raziocinio, è riscontrabile anche in certe opere di Dominikus Böhm; si ripete quindi il discorso fatto per gli interni, di una teatralità urbana e di una scena fissa non riscontrabile come è usuale nelle chiese, nella facciata principale, ma nei lati lunghi, dove la superficie materica dei volumi fa immaginare la magnificenza della sala che accoglie i fedeli. Questo aspetto dell'edificio sacro, una «dimensione permanente delle coscienze»³⁹, nel manifestarsi in una posizione tra il percettivo-sensoriale e il visivo, calato in contesti urbani sempre diversi, presenta originalità che sono l'essenza stessa del carattere identitario delle città. Le chiese di Schwarz alle volte cercano spazio attorno a sé per mettere in mostra l'inezienza delle forme, altre vengono scoperte per parti, rimandando alla visione interna il manifestarsi del mistero divino. Questa differenza riscontrabile nell'esempio della chiesa di *St. Antonius* a Essen che esalta caratteristiche di stazionarietà, per elevarsi al proprio interno e la chiesa di *St. Anna* a Düren, dai percorsi urbani che la attraversano, è la stessa esistente tra lo spazio della fissità e della contemplazione dei fedeli di un mausoleo e lo spazio del movimento e del confronto presente nelle soluzioni a basilica.

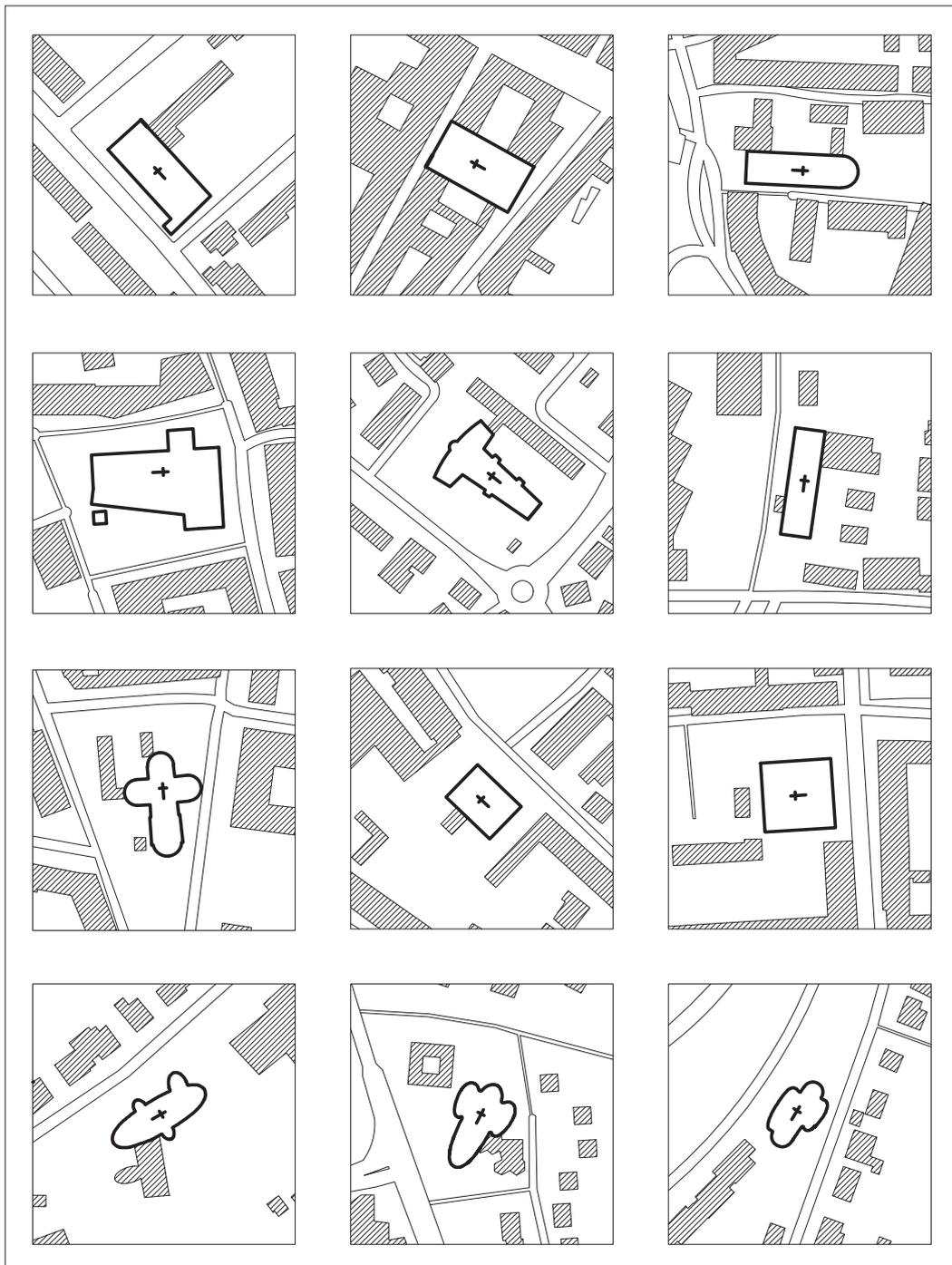
Altra pagina.

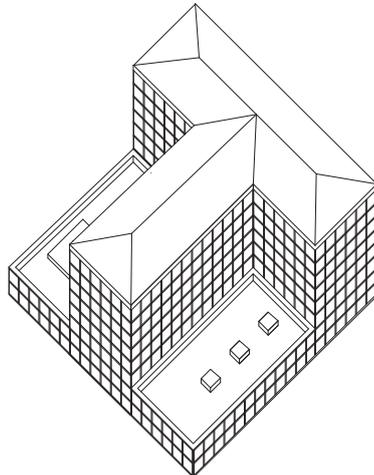
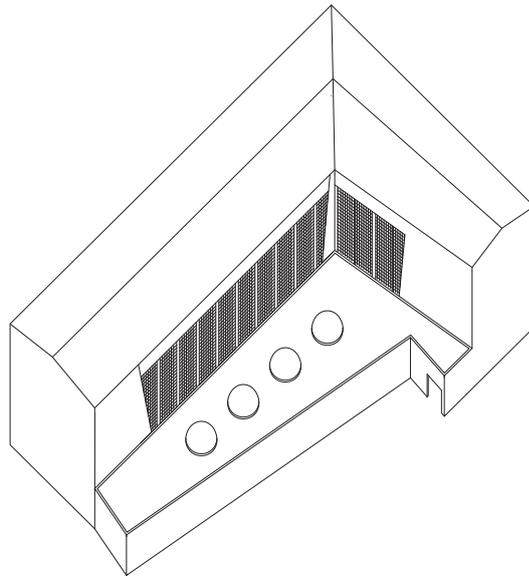
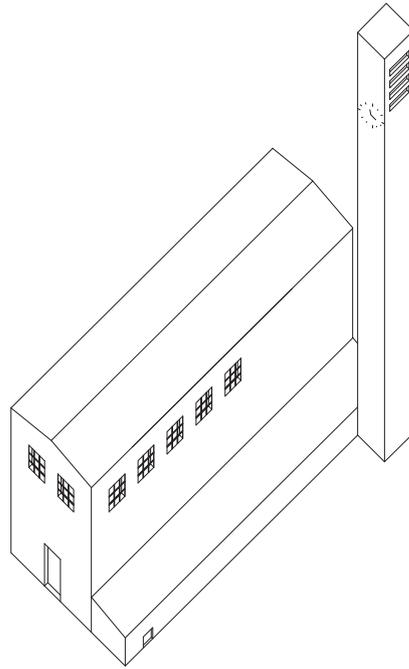
Chiese di Schwarz costruite.
Schemi con inserimenti urbani.
(da in alto a sinistra).

- 1 St.Fronleichnam
Aachen-Rothe Erde, 1928-30
- 2 St.Mechtern
Köln Ehrenfeld, 1946-54
- 3 St.Maria Himmelfahrt
Wesel, 1949-52
- 4 St.Anna
Düren, 1951-56
- 5 St.Maria Konigin
Köln Frechen, 1952-54
- 6 St.Anna
Duisburg 1952-55
- 7 St.Andreas
Essen Rüttenscheid, 1954-57
- 8 St.Christophorus
Köln Niehl, 1954-59
- 9 St.Antonius
Essen Fröhnhausen 1956-59
- 10 St.Theresia
Linz, 1956-63
- 11 St.Bonifatius
Wetzlar, 1959-64
- 12 St.Ludger
Wuppertal, 1959-65

³⁸ OSWALD MATHIAS UNGERS, *Entwerfen mit Vorstellungsbildern, Metaphern und Analogien*, in *Bauwelt* n. 47-48, 1977, (tr. It *Progettare e pensare attraverso rappresentazioni, metafore, analogie*, in Ungers 1951-1990, Electa, Milano 1998 terza ed, p. 230).

³⁹ MIRCEA ELIADE, op. cit.





Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnamskirche, Aachen 1928,
St. Anna, Düren 1953,
St. Antonius, Essen 1958.
Assonometrie.

3. PROGETTI ESEMPLARI

*L'arte architettonica in verità è sempre l'attuazione spaziale di
decisioni spirituali
Mies van der Rohe*

Con l'obiettivo di contribuire a una maggior conoscenza dell'opera e del pensiero di Rudolf Schwarz, questa ricerca cerca di individuare una possibile struttura teorica, un lavoro sul progetto che sin dalla sua tesi di laurea si articola su uno studio dei tipi intesi come “valori iconici”¹, rappresentativi di forme nascoste nella memoria, di dispositivi che nella loro indefinibilità aprono a scelte formali condivisibili. Come ha scritto Antonio Monestiroli, «La prima logica conseguenza dell'atteggiamento che considera l'architettura come conoscenza del reale è la sua costruzione per tipi»².

Il continuo reiterare di Schwarz nella riproposizione dei *Pläne*, descritti in *Vom Bau der Kirche*, invita a perseguire questa via interpretativa, nel tentativo di cogliere il limite esistente tra pensiero e realtà costruttiva e generando una esaltazione del significato più intrinseco di cui un edificio sacro deve caratterizzarsi, facendo emergere l'irrazionale presente nel mistero divino con il razionale operare dell'uomo.

Questi aspetti gravitano attorno ad alcune scelte strategiche che questo studio aspira a rendere leggibili e interpretabili, utili al dibattito attuale sullo spazio liturgico che come allora si caratterizza di una vivace pluralità di opinioni e di un costante confronto dialettico tra teologi, liturgisti e progettisti.

La ricerca analizza sessanta chiese. Di queste trentatré sono state costruite, una è stata demolita. Restringendo il campo, cercando di impostare una classificazione tipologica a quest'ampia selezione, utilizzando lo strumento del ridisegno e comparandone gli esiti, si sono potuti indicare tre tipi architettonici maggiormente utilizzati: il tipo a basilica, il tipo a croce e il tipo ad aula.

Tre sono quindi i “progetti esemplari”, casi studio nei confronti dei quali si è cercato di trarre una sintesi tipologica: le chiese di *St. Frohnleichnam* ad Aquisgrana, di *St. Anna* a Düren e di *St. Antonius* a Essen. Queste tre chiese si sono analizzate assieme ad altre dello stesso periodo e della stessa “famiglia”, restituendo una visione unica di ogni esperienza nel rimando ad altre architetture.

Si può anche affermare che la scelta effettuata non sta su un'analitica

¹ CARLOS MARTÌ ARÍS, *op. cit.*, p.XX.

² ANTONIO MONESTIROLI, *Le forme e il tempo*, introduzione a LUDWIG HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Clup, Milano 1984, p.10.

selezione come fosse l'unica possibile, ma nell'individuazione della sostanza di una architettura, che si erge in rappresentanza di una ben definita categoria tipologica. A partire quindi dall'enormità dell'eredità culturale di Schwarz, si conduce questo studio a tre tipi architettonici e tra questi a tre chiese definite "esemplari". Vengono così denominate perché nel loro riassumerne molte altre, sintetizzano con il progetto un ampio lavoro teorico testimoniato dai suoi scritti, alcuni di questi tradotti negli apparati. Il percorso è biunivoco perché può anche essere intrapreso partendo proprio da queste tre chiese, per conoscerne altre di analoghe e sino a giungere alla selezione dei sessanta esempi e ancor più visto che con tutte le varianti annesse diverrebbero più di duecento, se consideriamo i progetti di restauro e di adeguamento interno.

Non è quindi un lavoro di mera classificazione che si concluderebbe con l'indicazione dei soli elementi realmente riscontrabili in ognuno dei progetti. L'analisi tipologica, per sua stessa natura, coinvolge il persistere delle variabili quando esse possono ritenersi accomunabili e reiterabili; nel tempo certe architetture attenuano le proprie funzionalità per le quali l'edificio è stato costruito, facendo prevalere una intelleggibile struttura formale.

La ricerca inoltre, rispetto ai temi posti con il ridisegno, lascia aperte possibilità interpretative e non aspira ad essere risolutiva. L'opera dell'architetto è di una vastità tale da rendere difficoltoso ogni tentativo di classificazione (anche per questo viene in aiuto quella tipologica).

Perché ulteriori sono i temi che precedono i progetti, come si è tentato di spiegare nel descrivere la situazione storica del momento relativa al tema del sacro, o la figura dei Maestri e infine l'apparato teorico che dal rapporto con Romano Guardini, conduce a figure intellettuali e artisti del periodo che la critica ha saputo ben individuare come le basi di una teoria del progetto che qui si è cercato di illustrare, nei suoi lati più propriamente compositivi.

Ciò che risulta è la figura di un architetto che evidentemente si è calato all'interno di un tema specifico, coinvolgente e complesso. Ma a cosa può servire oggi lo studio di questi progetti "esemplari"?

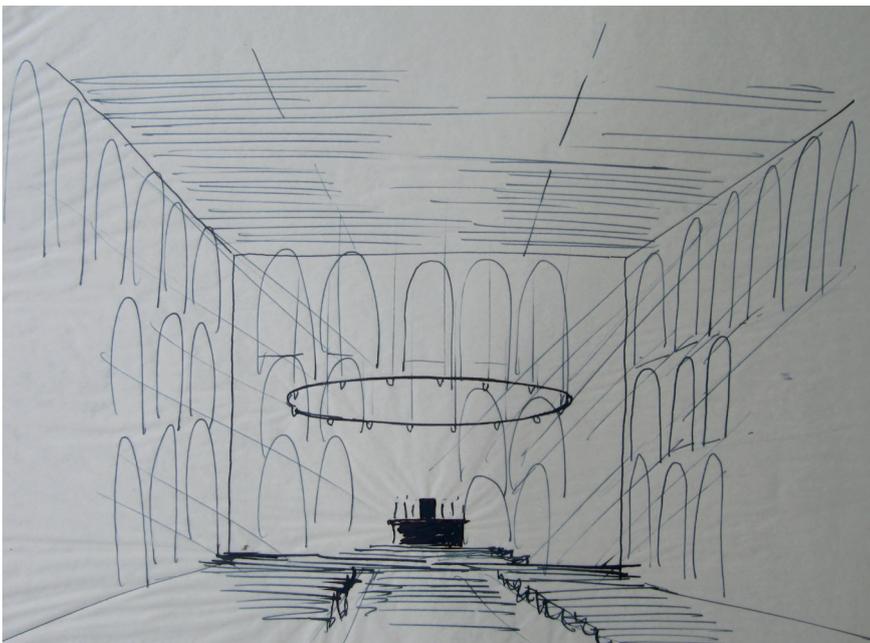
Rudolf Schwarz è indubbiamente oggi un importante punto di riferimento per l'architettura religiosa e questo primato è dovuto dai contenuti del suo pensiero e dalle sue architetture, non solo per la priorità di certi argomenti mai trattati precedentemente. Forse gli anni successivi al Concilio Vaticano II hanno generato troppe aspettative e gli esiti di molte chiese costruite dalla generazione successiva a Schwarz, raramente hanno saputo proseguire un percorso che come si è visto già prima di Schwarz era iniziato, in un certo modo contenendo, anzi, sfruttando la modernità dei sistemi costruttivi. La citazione di alcune sue opere si è spesso tradotta in espressioni linguistiche dal

dubbio valore. I motivi stanno in una diffusa secolarizzazione della società e in un tema comunque abbandonato che si limita a operazioni di restauro. Semmai oggi il problema sta nella dismissione di molte chiese per mancato utilizzo.

Comunque, come il mistero del sacro, non vi è mai una soluzione, non esiste una architettura migliore di altre. Il “Duomo di tutti i tempi”, l’ottava “figura di progetto”, dallo stesso Schwarz viene definita, ed emarginata, come impossibile, come un’utopia. Il suo valore non sta nel raggiungimento ma nell’aspirazione al meglio, a una estensione progressiva del sapere, a un miglioramento di quello che l’uomo può fare e quindi dell’uomo stesso.

Visto sotto questo aspetto può risultare più semplice capire i continui ripensamenti, i dietrofront di molte soluzioni, del perché delle molteplici variazioni sul tema tipologico. Schwarz ha chiarito la priorità del tipo architettonico sulla forma, qui risiede la sostanza del suo lavoro che è un processo sul pensiero prima che sul progetto. E il pensiero per lui uomo di fede è il pensiero più elevato, che responsabilizza poi il ruolo dell’architetto, del *Kirchenbaumeister*, costruttore di chiese.

Ciò che accade in profondità nascosto nel corpo, qui viene creato all’esterno.
Allora il corpo può abitare nell’opera, l’opera divenire casa del corpo. Le due sono forme sorelle³.



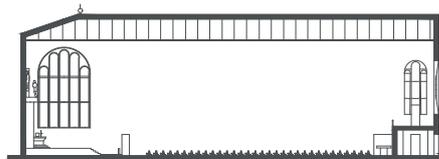
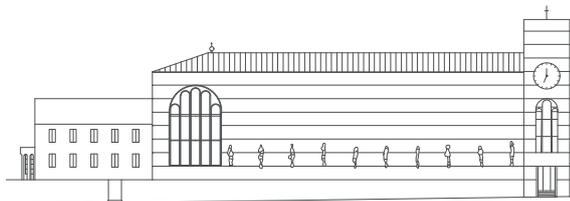
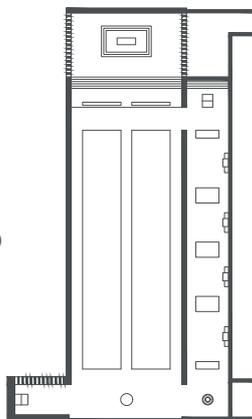
Rudolf Schwarz,
progetto di chiesa parrocchiale, 1937.
Vista interna.

³ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.61.

Progetti esemplari

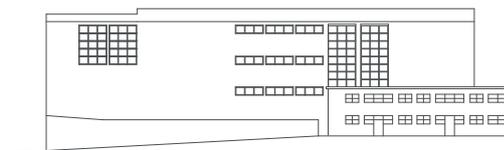
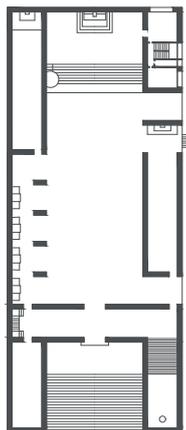
Progetto di concorso "Opfergang" (Cammino sacrificale)
per la *Frauenfriedenskirche*, Francoforte 1926-27.
Con Dominikus Böhm.

0 5 15



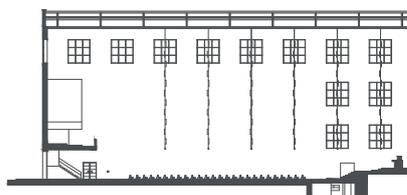
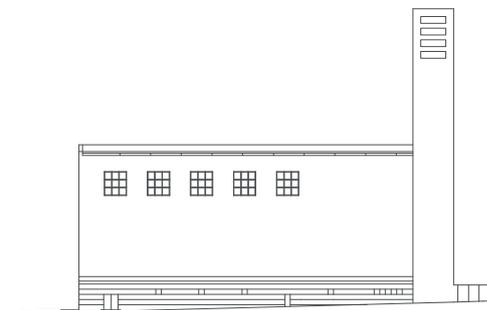
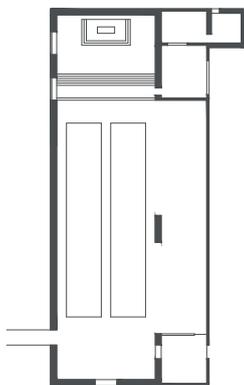
Progetto di concorso "Mauer" (Muro)
per la chiesa *Heiliggeistkirche*, Aquisgrana 1928.
Con Hans Schwippert, collaboratore Johannes Krahn.

0 5 15



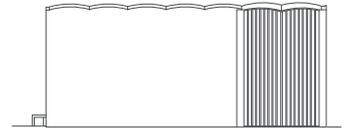
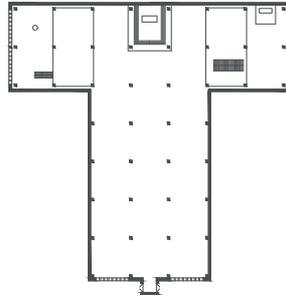
Chiesa parrocchiale del *St. Fronleichnam*,
Aquisgrana Rothe Erde 1929-30.
Collaboratori Hans Schwippert e Johannes Krahn.

0 5 15



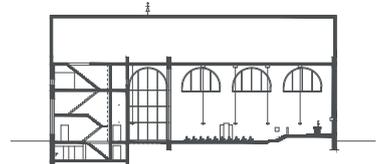
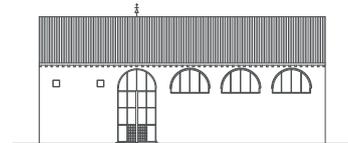
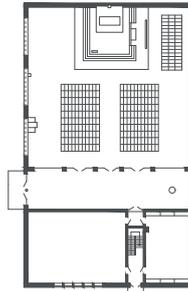
Progetto di una grande chiesa, Milwaukee 1932.
Collaboratore Johannes Krahn.

0 10 30



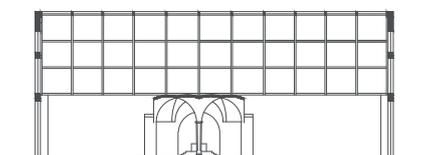
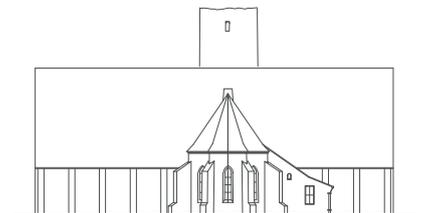
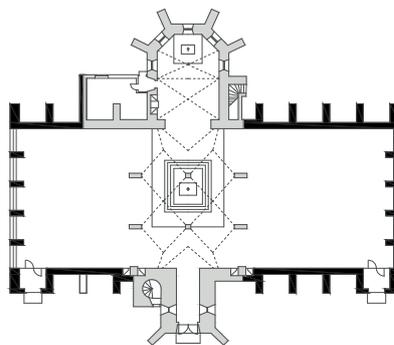
Progetto per il centro parrocchiale di *St. Anna*,
Berlino Lichterfelde 1936.
Con Emil Steffann.

0 5 15



Ampliamento della chiesa *St. Katharina*,
Handlová 1942-44.
Collaboratore George Müller.

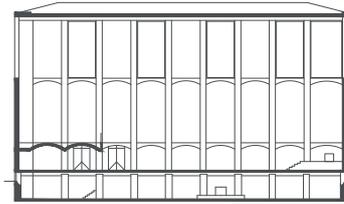
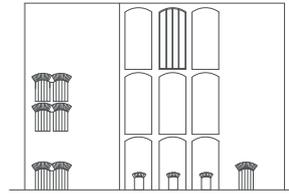
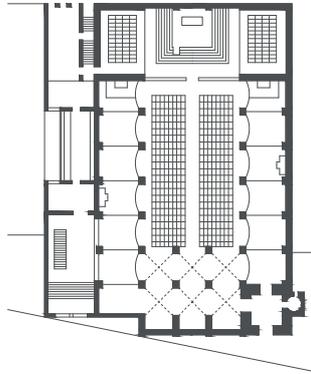
0 5 15



Progetti esemplari

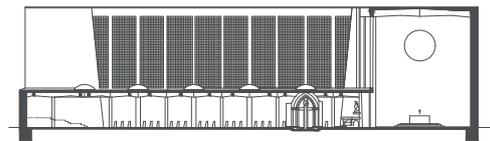
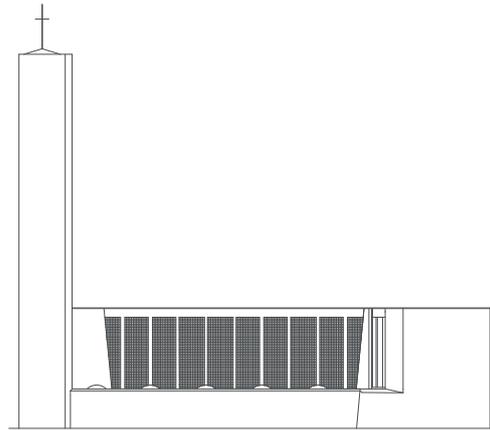
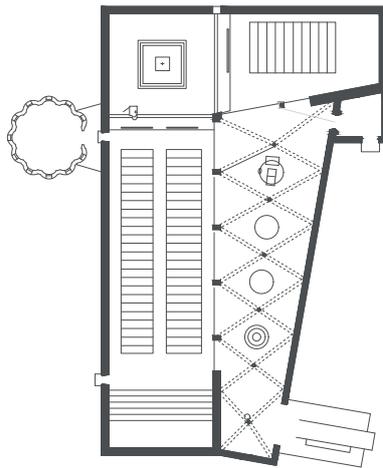
Chiesa parrocchiale *St. Mechtern*,
 Colonia Ehrenfeld 1946-54.
 Collaboratori Johannes Krahn, Paul Altgassen,
 Maria Schwarz, Karl Wimmenauer.

0 5 15



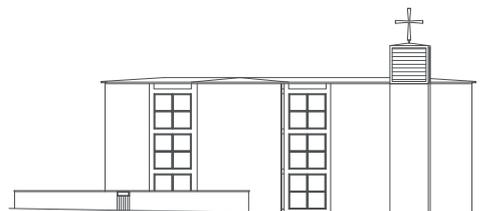
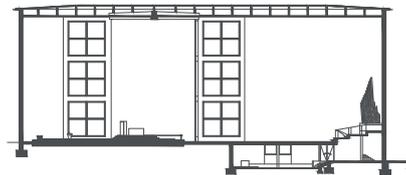
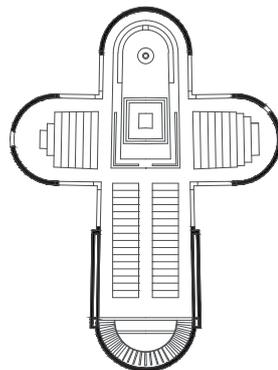
Chiesa parrocchiale *St. Anna*,
 Düren 1951-56.
 Collaboratori Karl-Heinz Bröcker,
 Maria Schwarz, Karl Wimmenauer.

0 5 15

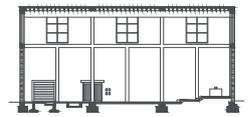
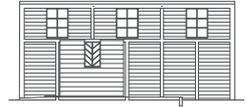
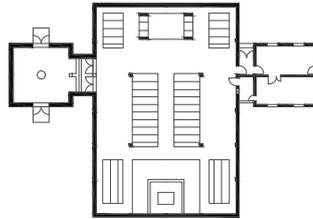


Chiesa parrocchiale *St. Andreas*,
 Essen Rüttenscheid 1954-57.
 Collaboratore Karl Wimmenauer.

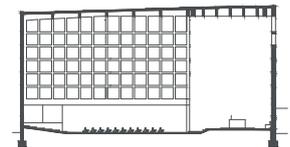
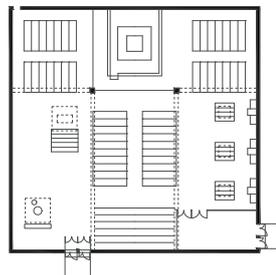
0 5 15



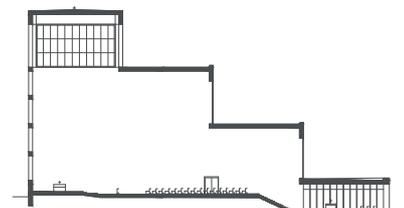
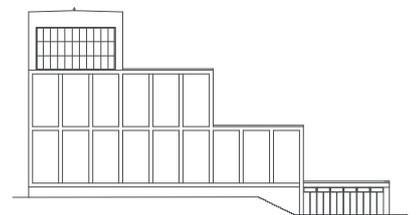
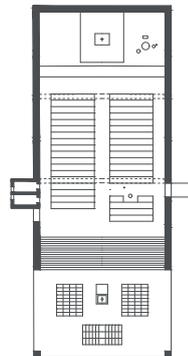
Chiesa parrocchiale *St. Christophorus*,
 Colonia Niehl 1954-59.
 Collaboratori Paul Altgassen,
 Herbert Herrmann, Karl Wimmenauer.



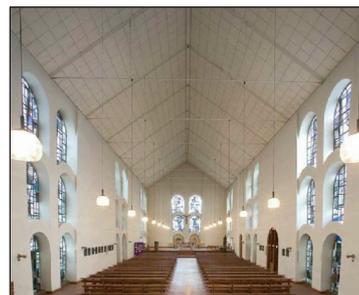
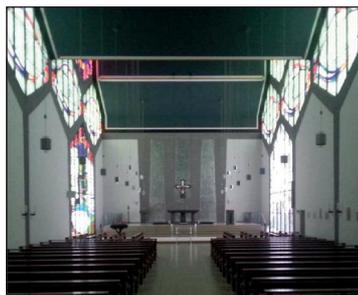
Chiesa parrocchiale *St. Antonius*,
 Essen Frohnhausen 1956-59.
 Collaboratore Günter Kleinjohann.



Progetto di concorso per la chiesa *Regina Martyrum*,
 Berlino Charlottenburg 1958.
 Collaboratori gli studenti della *Staatliche
 Kunstakademie* di Düsseldorf.



Tipi architettonici, adeguamenti liturgici



3.1 Tipi architettonici, adeguamenti liturgici

I tipi architettonici (quali pianta centrale, spazio basilicale, chiostro, edificio in linea, o anche teatro romano, casa artigianale, tempio periptero ecc.) cioè tutti quei concetti che alludono a una struttura, [sottintendono] a un'idea organizzativa della forma che riporta gli elementi dell'architettura verso un ordine riconoscibile.

Carlos Martí Aris

CARLOS MARTÍ ARÍS, *Le variazioni dell'identità*, Città studi edizioni, Milano 1990, p.28

Da un interesse sui tipi architettonici, riscontrabile sin dalla tesi di laurea e assunto come conoscenza delle esperienze architettoniche passate, sorge una personale e condivisibile teoria del progetto di Schwarz, un interesse per lo spazio sacro che «trasforma il suo antico significato in una forma nuova e purificata»¹.

Una prima classificazione dell'intero *corpus* disciplinare ha comportato il ridisegno schematico di sessanta progetti, comparando tra loro piante, sezioni e prospetti, (alle volte cercando di immaginare quali potessero essere le soluzioni, vista la documentazione non sempre completa degli stessi), con il fine di individuare quali fossero i caratteri tipologici e le generalità delle chiese progettate.

E' inoltre risultato opportuno evidenziare l'ambizione dell'architetto renano di tentare di contribuire all'interno di un ambito teologico e filosofico prima che compositivo, a un argomento così specifico quale il tema della costruzione dello spazio sacro.

Nel perseguire una "ricomposizione della disciplina"² che evidenzi gli elementi tipologici comuni di una categoria progettuale, questa ricerca su Schwarz può anche essere intesa anche come una opportunità di contribuire a rafforzare il rapporto di coerenza tra forma e contenuto, «... tenendo presente che il contenuto teologico ha sempre anche una forma e che la forma antropologica ha sempre anche un contenuto»³.

Ancor più, proprio l'importanza del valore della forma come fondamento dell'architettura, coincide con argomenti di grande interesse per Schwarz: una "forma portatrice di senso" che, nel considerare l'esperienza architettonica del tempo, si mette al riparo da tutto quel che, per motivi stilistici o di sintassi, confonde la forma del tipo adottato, limitandone

Altra pagina.

Chiese di Schwarz costruite.
Viste interne.
(da in alto a sinistra).

- 1 St.Fronleichnam
Aachen-Rothe Erde, 1928-30
- 2 St.Mechtern
Köln Ehrenfeld, 1946-54
- 3 St.Anna
Düren, 1951-56
- 4 St.Maria Konigin
Köln Frechen, 1952-54
- 5 St.Josef
Köln Braunfels, 1952-55
- 6 St.Anna
Duisburg 1952-55
- 7 St.Andreas
Essen Rüttenscheid, 1954-57
- 8 St.Maria Konigin
Saarbrücken, 1954-61
- 9 St.Antonius
Essen Fröhnhausen 1956-59
- 10 St.Theresia
Linz, 1956-63
- 11 St.Bonifatius
Aachen, 1959-64
- 12 St.Bonifatius
Wetzlar, 1959-64

¹ RUDOLF SCHWARZ, EMIL STEFFANN, *Vorentwurf für den Neubau der Kirche Sankt Anna in Berlin.Lichterfelde*, 1936 (tr. It. *Relazione di progetto per la nuova costruzione della chiesa di St. Anna a Berlino-Lichterfelde*, 2017). Mia traduzione.

² CARLOS MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, p.11.

³ GIORGIO BONACCORSO, *op. cit.*, p.10.

comprensione e interpretazione. L'utilizzo che Schwarz fa dell'analisi tipologica sembra sospeso tra la definizione di tipo fatta da Carlo Marti Aris sulla permanenza e quella di Guido Canella sull'invariante: «L'invariante, investita del valore di assunto metodologico, diventa di fatto la filosofia dell'architetto»⁴.

Questo gruppo di progetti, svolti in un periodo ricco di innovazioni e complessità della società moderna, viene analizzato con l'utilizzo di un metodo di conoscenza che lo stesso Schwarz adottò basandosi sul confronto e lo studio della cultura e della tradizione architettonica europea⁵. Come per altri, anche per Schwarz questo rapporto non apparve esaurito, evidenziando nel suo lavoro un carattere progressivo e condivisibile, considerando l'assunto che l'architettura nasce dall'esperienza delle architetture precedenti e si pone come aggiunta di un sapere che si stratifica e si aggiorna nel tempo. Quindi, questo genere di classificazione tipologica, che da sola non basterebbe a trarre alcuna conclusione che non risulti meramente analitica, ciononostante può risultare molto utile e profilarsi come struttura portante per la ricerca di una teoria schwarziana sulla conoscenza del progetto.

Comprendere che il tipo ad aula studiato da Schwarz sulle chiese precristiane di Colonia, viene ripreso in modo significativo solo nell'ultimo periodo della sua esperienza, a differenza invece del sistema basilicale, sono tutte considerazioni utili ma più per illustrare in modo diverso il regesto di alcune opere selezionate, considerando che lo stesso, in modo esaustivo, è già stato ampiamente descritto prima da Karin Becker e poi da Wolfgang Pehnt.

L'analisi tipologica diventa interessante se affiancata alla conoscenza di quelli che sono gli interessi di Schwarz per le letture filosofiche di Max Scheler ed Ernst Cassirer, i profili spirituali e cognitivi che marciano le scelte progettuali, il confronto dialettico sul tema del moderno. Eloquente, per cogliere quanto significato assumano molte delle scelte sue progettuali, la risposta di Schwarz appena trentenne, in merito al grande muro bianco posto alle spalle dell'altare della chiesa *St. Fronleichnam* di Aquisgrana, a chi affermava rappresentasse un "vuoto", evidenziando quanto avesse molto chiare le grandi potenzialità ierofaniche dell'architettura. Come disse Romano Guardini parlando proprio del grande muro bianco di Aquisgrana:

Questo non è un vuoto; questo è silenzio! E nel silenzio è Dio. Dal silenzio di queste pareti vaste può fiorire il presentimento della presenza di Dio⁶.

⁴ MICHELE CAJA, MARTINA LANDSBERGER, SILVIA MALCOVATI, *Tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiana-antologia 1960-1980*, Libraccio, Milano 2012, p.84.

⁵ Ci si riferisce alla Tesi di Laurea *Frühtypen der rheinischen Kleinkirche* del 1923 e alla Relazione di progetto per la nuova costruzione della chiesa di *St. Anna* a Berlino-Lichterfelde del 1936.

⁶ ROMANO GUARDINI, *Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen*, Die Schilgenossen n. 11.

In questo silenzio che aspira all'ascetismo⁷ si trova la risposta di Schwarz che si pone oltre alla questione estetica. Analogamente per molte altre sue architetture sarebbe errato considerarle come minimaliste o adeguate a un ritorno all'elementarità del periodo appena successivo al secondo conflitto mondiale. Dietro a certe scelte si celano infatti "immagini primordiali"⁸, «autoctone, capaci cioè di generarsi per forza autonoma, percepibili nella coscienza, ma provenienti da una matrice inconscia comune a tutti i popoli, senza distinzioni di tempo, né di luogo». Allo stesso modo si possono intendere i percorsi ribassati, in penombra, che nelle prime chiese enfatizzano l'atmosfera di attesa, *mysterium tremendum* che nell'initimorire apre alla speranza divina⁹.

Convivono, nel pensiero teorico di Schwarz, due aspetti: una programmazione progettuale che si affida ai tipi architettonici, figure dai caratteri generali consolidate nell'immaginario collettivo, e un secondo aspetto fortemente legato alla natura stessa dell'uomo e alla comunità facente parte di tutto il mondo:

... l'arte del costruttore non è geometria, bensì l'atto con cui plasmare il proprio destino. Non possiamo voltare i suoi tipi in questa e quella direzione, e considerarlo da sopra e da fuori, poiché noi stessi siamo implicati in questi tipi. Noi stessi, la nostra propria vita, il nostro suolo e il nostro popolo, e Dio, come Egli è per noi qui ed oggi: ecco cosa sono questi tipi¹¹.

Le forme di una chiesa per Schwarz derivano dal rapporto esistente tra uomo e mondo, tra la simbolica rappresentazione del continuo peregrinare attraverso il tempo e la permanenza simbolica delle forme, all'interno delle quali diviene espressione l'avvicinamento tra l'uomo e Dio.

Le quattro parti all'interno della chiesa sono il simbolo dei quattro punti cardinali. L'interno della chiesa è l'Universo¹².

⁷ Nell'ambito della spiritualità cristiana, l'ascetica (detta anche teologia ascetica) si pone come la dottrina della perfetta vita cristiana e dei mezzi per raggiungerla ed è concepita come introduzione alla mistica: la ricerca della perfezione è finalizzata all'unione con Dio, la quale si realizza secondo i suoi disegni per ciascuno e non, propriamente, secondo i protocolli di perfezione umani.
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ascetismo>

⁸ In tedesco si traduce in *urtümliches Bild*. Sul significato di questo termine vedi Prefazione di ANTONIO VITTOLO in *Carl Gustav Jung, Gli archetipi dell'inconscio collettivo 1934/1954 - Il concetto d'inconscio collettivo* 1936, trad. di Lisa Baruffi e Irene Bernardini, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p.8,9.

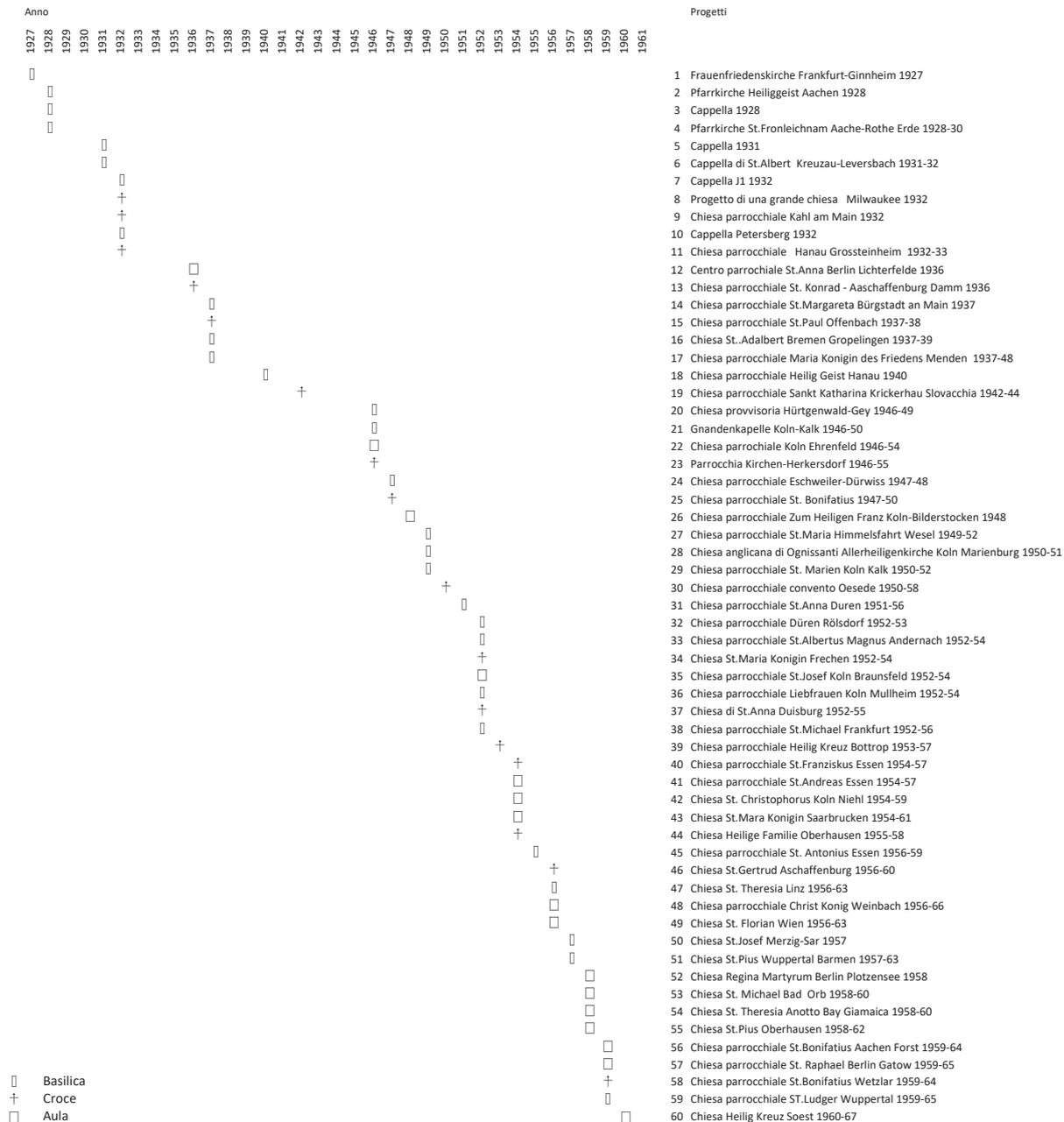
⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Sulla definizione di *mysterium tremendum* vedi MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2013.

¹¹ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., p.125.

¹² MIRCEA ELIADE, *op. cit.*, p.44.

Tipi architettonici, adeguamenti liturgici



Elenco cronologico e tipologico delle 60 chiese studiate.

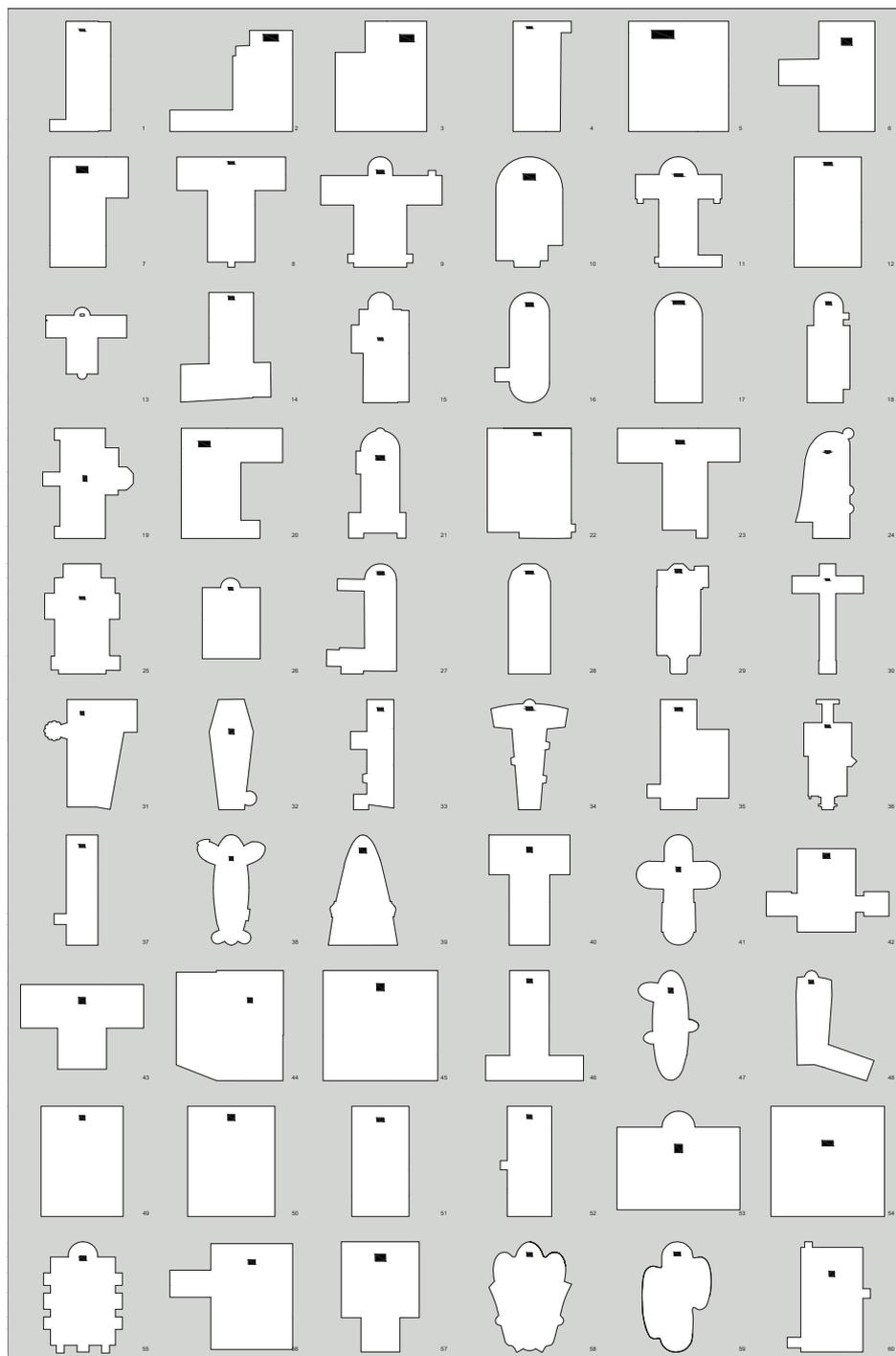
All'interno del vasto apparato progettuale compreso tra i primi progetti di concorso per la chiesa *Frauenfriedenskirche* di Francoforte eseguito con Dominikus Böhm nel 1927 e l'ultimo per la chiesa *Heilig Kreuz* a Soest del 1960 la cui costruzione fu portata a termine nel 1967 dalla moglie e coprogettista Maria Schwarz dopo la morte del marito, si profila un elenco di sessanta progetti ai quali è stata posta una numerazione e una prima disposizione cronologica.

Questa selezione è l'esito dell'adozione di criteri metodologici che hanno consentito di limitare il campo di applicazione, operando per analogia. Questioni come la proprietà intellettuale di alcuni progetti del primo periodo (con Dominikus Böhm, Hans Schwippert, Emil Steffann), e la presentazione di più progetti apparentemente condivisi ma in realtà spesso svolti in autonomia, comportano una difficoltà nella scelta di considerare, oppure no, certi progetti all'interno di questa selezione. Tale sarà l'importanza di certe collaborazioni (ci si riferisce ai primi due progetti dell'elenco, la *Frauenfriedenskirche* a Francoforte nel 1927 e la *Heiliggeistkirche* di Aquisgrana dell'anno successivo), che risulterà essere fondativa per Schwarz, contributo all'intero processo di modernizzazione dello spazio liturgico, come già precedentemente illustrato.

Quindi progetti come *Auferstehung*, evidentemente di Böhm, saranno esclusi da questa lista ma, in questo caso, ridisegnati e considerati nello studio specifico di approfondimento di alcuni di queste esperienze progettuali, qui definite come esemplari.

La classificazione per tipi ha rivelato interessanti corrispondenze, occasioni di studio che nascono dalle influenze di un tipo nei confronti di un altro (variazioni, sovrapposizioni, innesti, contaminazioni). Sono stati selezionati anche progetti, come la chiesa di *Sankt Katharina* costruita a Krickelhau (Handlová) nella Repubblica ceca e la chiesa *Liebfrauen* nel quartiere Mullheim di Colonia, apparentemente legati al tema del restauro ma considerati come progetti dove l'antico è parte della composizione generale. Queste soluzioni non implicano una giustapposizione "nuovo sull'originale", rovina cui si aggiunge il frammento mancante da ripristinare dov'era com'era, ma nel comporre elementi di forma e materiali differenti dall'originale, generano interessanti variazioni tipologiche.

Il ridisegno delle chiese, rappresentate planimetricamente, vengono selezionate anche sottolineando i rapporti che instaurano, da posizioni differenti, con la tradizione costruttiva e la modernità dei nuovi materiali, che ne esaltano il carattere nel delicato rapporto con la funzione di questi luoghi. In merito alla questione del carattere va ribadito quanto il significato della ricostruzione post bellica in tutta la Germania abbia implementato



Schemi dello spazio interno delle sessanta chiese nel rapporto con l'altare.

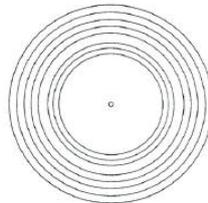
di responsabilità ogni operato progettuale. I disegni di approfondimento nella loro sintesi schematica mirano a esaltare la precisione geometrica e la percezione del carattere delle chiese di Schwarz. Nell'auspicio che questo studio avvalorò una serie di documenti, come la tesi di laurea e il tema del rapporto con gli edifici sacri renani, si evidenzia dal punto di vista compositivo quanto Schwarz abbia posto in primo piano le esperienze del passato. E' con gli strumenti stessi del progetto architettonico, il disegno, la reinterpretazione delle misure e delle proporzioni, che questioni come il rapporto tra spazio interno ed esterno, nella comprensione di quali siano state le gerarchie tra gli elementi tipologici che compongono il progetto, viene maggiormente illustrata e chiarita.

E' evidente che la scelta di quali progetti ridisegnare è determinata dalla predominanza di un tipo prevalente rispetto agli altri, trattandosi spesso di variazioni o contaminazioni tipologiche. Nella tabella riportata a pag. 104 sono elencate le differenti scelte tipologiche nell'arco di trentaquattro anni: una prima considerazione ci porta ad affermare che dopo un primo periodo in cui prevale la scelta per un sistema basilicale, nel dopoguerra iniziano i primi progetti ad aula sino ad affermarsi in modo preponderante gli ultimi anni. Il tipo a croce, dall'alto valore simbolico per il rapporto tra centro liturgico e centro architettonico, comparirà in fasi alterne, denunciando una discontinuità dovuta a insite fragilità funzionali oltre che liturgiche, presenti nella difficoltà di gestire la direzione delle visuali tra fedeli e presbitero. Preponderante risulta infatti la questione della partecipazione della comunità alle azioni rituali. Schwarz individuando nella originaria figura puntiforme dell'altare il rapporto che esso instaura con il corpo comunitario dei fedeli i quali grazie al rito si aprono alla speranza divina, rivela allo stesso tempo una incentivazione alla relazione sociale tra i fedeli, nella condivisione della fede che li accomuna: «Il rito è un'organizzazione del corpo che configura una relazione sociale aperta a uno sguardo complesso della realtà»¹³. La sua ripetizione consolida il primato della *ecclesia* (assemblea) che nel raccogliersi assume una definita forma spaziale.

Le sette "figure di progetto", o *Pläne*, presentate da Schwarz in *Vom Bau der Kirche*, sono schemi distributivi di archetipi formali che riguardano il modo di disporre i fedeli durante un rito liturgico, con l'ambizione di divenire delle guide al progetto. La stesura di queste "figure" nasce da un concetto molto chiaro: lo spazio interno di una chiesa deve la sua forma dalla disposizione geometrica dei suoi fedeli, intesi come un corpo unico. I significati che scaturiscono dalle differenti forme assembleari,

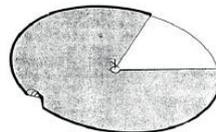
¹³ GIORGIO BONACCORSO, *op. cit.*, p.8.

si chiariscono con un loro specifico nome: *sacro anello*, *anello aperto*, *sacra partenza*, *sacro viaggio*, *sacra parabola*, *sacra totalità*, *duomo di tutti i tempi*. Queste, le figure, si possono anche presentare come “tipi ideali liturgici”, nel senso che scindono a priori la forma che si compone nell’atto di adempiere al rito liturgico, dalla forma più adeguata che l’involucro architettonico, con il proprio carattere e gli elementi che lo compongono, si predispone perché questo avvenga.



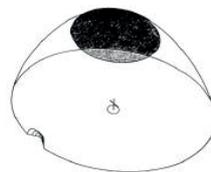
Sacro Anello (o Sacra interiorità).

E' la figura primordiale del radunarsi attorno a un simbolo.



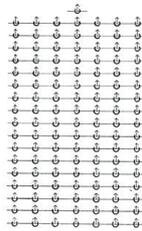
Anello aperto (o Sacra partenza).

Il sacro anello si apre e considera un nuovo orientamento, una via di connessione diretta tra luogo liturgico e l'infinitamente "altro".

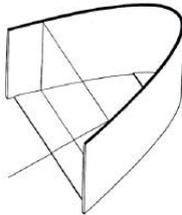


Calice luminoso (o Sacra partenza).

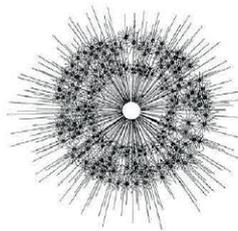
E' la cupola ma non intesa solo come elemento costruttivo, bensì come espressione di congiungimento con il cielo oltre che metafora dello stesso.



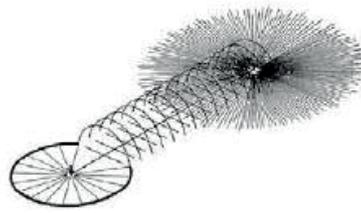
Sacro Cammino (o Sacro viaggio).
E' l'esercito schierato verso Dio, sulla tradizione delle chiese gotiche.
Questo spazio liturgico ad aula unica è un archetipo lineare.



Calice oscuro (o Sacra parabola).
Evoluzione del concetto di "Anello aperto", ma più legato alla terra.



Volta Luminosa (o Sacra totalità).
Evoluzione del concetto di Anello ma con disposizione "in marcia" della comunità.



Duomo di tutti i tempi.
Una figura utopica, riassunto ideale delle precedenti.

Schwarz è consapevole che non tutte queste figure possono essere adottate in qualsiasi situazione e soprattutto per qualsiasi dimensione: solo le prime cinque infatti verranno utilizzate, alle volte in modo così diretto da rimandare alla sua costruzione le dovute considerazioni critiche. Questi sei schemi che aspirano ad essere archetipi formali (il settimo è da considerare un riassunto dei precedenti), che vengono denominati semplicemente “piante”, vanno interpretate con le conoscenze degli anni trenta, quando ancora certi obiettivi liturgici e di adeguamento erano ancora in fase embrionale: «Sono forme organizzative di piante di chiese», spiega Thomas Hasler¹⁴, «utilizzate di tanto in tanto e *telquel* ricostruite, pur con gravi fraintendimenti». Tuttavia questa ampia sperimentazione progettuale, che spesso ha avuto la possibilità di essere costruita, è da considerare come una lunga serie di tentativi di far coincidere la figura con il progetto. Questo lavoro quasi didattico risulterà essere di grande utilità e ispirazione per gli architetti che come Schwarz anticiperanno le idee di rinnovo dello spazio liturgico. L’obiettivo di Schwarz era di riunire corporeità e spiritualità come nella costruzione delle chiese medievali, ma con le possibilità offerte dalla tecnica contemporanea dei nuovi materiali e all’interno di figure archetipiche, concedendosi un’ampia libertà di pensiero compositivo.

Le “figure” sono inoltre il tentativo di rappresentare l’invisibile: luoghi dedicati al sacro, spazi dove poter pensare, riflettere, pregare. Spazi di mediazione tra l’uomo e il divino, tra la terra e il cielo. Più coincide una figura con un progetto, maggiormente una architettura, caratterizzata da spazio, luce e atto liturgico, si imporrà come rappresentazione di sé stessa, rimandando a significati altri.

¹⁴ THOMAS HASLER, *op. cit.*, p.24.

L'utilizzo di una invariante tipologica, fornisce un valore spirituale all'opera che è intrinseco alla forma stessa.

I principi teorici che stanno alla base dei molti progetti di Rudolf Schwarz hanno le proprie radici nel suo mondo di riferimenti che spaziano tra gli emisferi della tradizione architettonica europea e l'affermazione dei principi cristiani e di condivisione della fede cattolica, che all'interno degli spazi liturgici trova il terreno più adatto per potersi affermare.

Affidarsi al tipo architettonico è perciò una scelta teorica e metodologica che consente di affermare i caratteri evocativi dell'architettura, così come illustrato nella sua tesi di laurea. Il tipo va inteso quindi come una costante passibile di variazioni, che si rende riconoscibile nella sua struttura, nella sua capacità evocativa e costitutiva dell'architettura.

Non è un caso che il tema del sacro, nel rapporto esistente tra storia e tipologia (i luoghi sacri sorgono sin dagli albori della civilizzazione), è il caso più studiato, come nel saggio di Carlos Martí Arís *L'idea di tipo come fondamento epistemologico dell'architettura*¹⁵.

Schwarz in varie operazioni di montaggio e rimontaggio compositivo invece che appesantire le forme che compongono il progetto, ne esalta la loro caratteristica costruttiva più essenziale, Aldo Rossi direbbe "attuando un processo di riduzione come una operazione logica necessaria", interpretando lo *Zeitgeist* del periodo modernista anni trenta così come nel dopoguerra, dove la povertà delle forme era anche rappresentazione di una realtà difficile. Povero, per Schwarz, non significa assenza ma essenza: ecco il perché del muro bianco, dove un tempo prendevano posizione pale dipinte, opere scultoree e vari apparati decorativi.

Si può anche ipotizzare che nella sua ricerca teorica, affidarsi ai tipi architettonici tanto da nominarli semplicemente "soluzione a basilica", "a croce" o "ad aula", sia l'intento di porre ordine e di strutturare una propria teoria progettuale fondata su un procedimento che consenta di estendere il concetto a un mondo di riferimenti, che può appropriarsi degli schemi tipologici quando questi riescono a esprimere il proprio ruolo nella costruzione formale.

Schwarz si occupa dello spazio sacro analizzando due temi che apparentemente mantiene distinti, ma per i quali sperimenta una ricomposizione formale che genera un nuovo e unico significato: il tema che compete la liturgia con le sue regole rituali e il tema architettonico che definisce gli spazi all'interno dei quali la stessa liturgia compie la sua azione. E' importante sottolineare questo concetto perché, nel rapporto esistente tra le scelte formali architettoniche e le dinamiche di un'azione liturgica

¹⁵ CARLOS MARTÍ ARÍS, *op. cit.*

in un periodo di grande sforzo innovativo, Schwarz riuscirà a garantire alla sua architettura una propria autonomia: non è il tipo che si adegua alla liturgia (per brevità si intende l'azione liturgica), ma è quest'ultima che, in piena fase evolutiva nel rapporto altare-assemblea, sembra ritrovare in un tipo piuttosto che in altri una possibile attuazione. Questo gli consentirà di esprimere uno dei concetti più strutturali della sua teoria: la costruzione di una architettura sacra comunitaria. A Schwarz interessa che anche una chiesa possa essere rappresentazione della collettività, di una identità sociale che, unita in un unico corpo e con la stessa intenzione, si identifica in quel luogo. Grazie alla sua profonda fede unita alla conoscenza dei tecnicismi rituali, nell'importanza dei segni e dei simboli, Schwarz tenta, non sempre riuscendoci, di distinguere lo spazio architettonico dalle sue necessità funzionali.

Si può quindi affermare che pur conservando il valore sacro del luogo su cui si costruisce una chiesa, Schwarz ne definisce "l'indipendenza dalla funzione" sino ad enunciare che non esiste una architettura liturgica. Quindi l'edificio-chiesa evidenzia il suo carattere di permanenza nei confronti della liturgia e per certi versi la precede. Cioè, se è vero che è la preghiera già prima dell'architettura e che questa, la preghiera, può esistere anche oggi al di fuori di una costruzione architettonica¹⁶, allo stesso modo è possibile affermare che la stessa architettura prescinde dai riti religiosi. Basti pensare all'evoluzione funzionale del sistema basilicale (mercati, stazioni, etc.) o la pluralità di utilizzi che possono avere gli spazi ad aula (sale civiche, musei, auditorium, etc.).

Poiché la liturgia «non è nient'altro che il radunarsi dell'umanità nella casa del Padre»¹⁷, tanto che si ritiene che sarebbe sufficiente la disposizione di una comunità perchè un luogo possa essere definito chiesa, è consapevole affermare che è l'architettura che ne deve rappresentare la sua parte più permanente, quella che stabilisce il rapporto con la memoria del luogo dove viene eretta, punto di riferimento così come tutti i grandi edifici che identificano una comunità, una architettura che divenga rappresentativa dello spirito del tempo, nella forma e nei materiali.

E' perciò appropriato sostenere la tesi di Schwarz che è l'assemblea riunita in forma liturgica che genera la forma dello spazio sacro come nel caso della grande corona sul prato, ma allo stesso tempo è corretto dire che è la stessa architettura che nel riservarsi un carattere di indipendenza

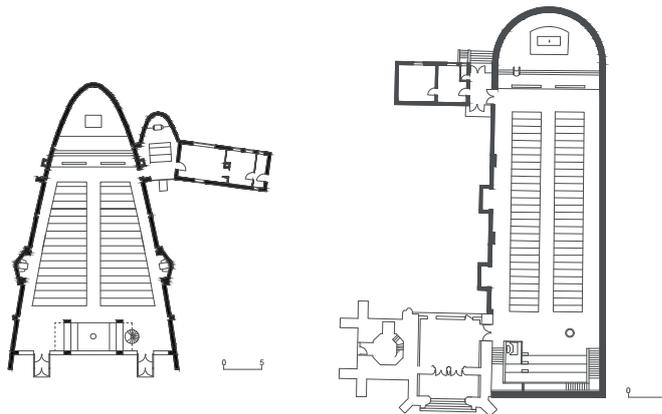
¹⁶ "Il Sacrificio Eucaristico si deve compiere sopra un altare dedicato o benedetto; fuori del luogo sacro può essere usato un tavolo purché sempre ricoperto di una tovaglia e del corporale". (Codice di Diritto Canonico, can. 931 e 932).

¹⁷ LOUIS BOUYER, *Architettura e liturgia*, Edizioni Qiqajon, Magnano Biella 1994, p.14.

nei confronti del rito liturgico, ne accresce il significato spirituale. Esiste quindi un rapporto di reciprocità tra forma e funzione: quando il rito evoca una forma ma allo stesso tempo quando è la forma che sostiene il rito accentuandone il significato, Schwarz ottiene i risultati migliori, come nel caso delle chiese *St. Fornleichnam* di Aquisgrana e *St. Anna* a Düren. L'analisi tipologica è utile perché cerca, con una certa sintesi, di cogliere questi aspetti.

Questo spiega il motivo per cui l'utilizzo formale dei tipi, quando forma e costruzione si identificano nel tipo, genera gli esempi più coerenti e riusciti nell'opera di Schwarz. Alle volte questo rapporto di coerenza formale sembra smarrirsi con l'integrazione di forme e geometrie sicuramente interessanti dal punto di vista simbolico e metaforico, come ad esempio l'introduzione del muro "a parabola" dietro l'altare che simula il grande abbraccio accogliente di Maria, come nella chiesa *Heilig Kreuz* a Bottrop (1953-57).

Un altro caso compositivo è riscontrabile quando Schwarz in modo molto elementare giustappone alla forma basilicale, a croce o ad aula, alcuni elementi quali gli ingressi, le cappelle, il battistero, singole navate, alle forme archetipiche come il quadrato, il rettangolo, il cerchio: così facendo la presenza dello spazio assembleare, molto più alto delle parti aggiunte, afferma comunque tutta la sua predominanza formale e tutto il suo carattere.



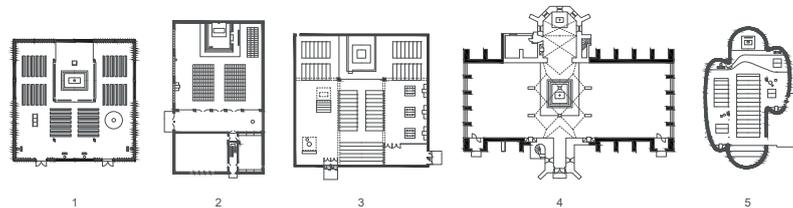
Rudolf Schwarz.
Heilig Kreuz
Bottrop, 1953-57.
St. Maria Himmelfahrt
Wesel, 1949-52.

Interessante la giustapposizione di due tipi come nei casi del *St. Antonius* di Essen e *St. Anna* a Düren: trattasi di "trasgressioni del tipo" come le nomina Carlos Marti Aris citando esempi quali l'Altes Museum di

Schinkel e la biblioteca Municipale di Stoccolma di Asplund¹⁸. La stessa operazione risulta invece meno efficace quando viene effettuata su rovine di chiese alle quali si “innestano” (è proprio il caso di utilizzare questo termine in uso nella botanica) nuovi pezzi, che sovvertono la precedente soluzione tipologica, come *Liebfrauen* a Colonia quartiere Mullheim e *Sankt Katharina* a Krickerhau.

Riassumendo potrebbero essere cinque i diversi temi progettuali che Schwarz utilizza nella sua ampia ricerca sull'architettura liturgica:

- 1) utilizzo di un tipo architettonico riconoscibile;
- 2) utilizzo di un tipo architettonico con giustapposizione di nuovi elementi;
- 3) utilizzo di due tipi architettonici sovrapposti;
- 4) innesto di un pezzo che trasforma il precedente tipo architettonico;
- 5) utilizzo di forme organiche.



Schwarz, riservando all'architettura una sua autonomia, pone come soggetto principale dei propri studi le diverse modalità di preghiera e di partecipazione alla liturgia da parte dei fedeli, con l'intento di rinnovare, tra gli esempi delle antiche dottrine, l'opera sacra e il valore della sua costruzione per un radicale cambiamento della Chiesa stessa intesa come comunità di fedeli, ancorché delle sue forme architettoniche. E' quindi la Chiesa che deve per prima accettare questo cambiamento suggeritole, per aprirsi a rinnovate possibilità di armonia spirituale.

Il dispositivo compositivo che Schwarz mette a punto per una ripresa del significato liturgico si compone di poche cose: “mensa, spazio e pareti formano la più semplice chiesa”¹⁹. Il progetto per la parrocchia di *St. Anna* a Berlino nel quartiere Lichtenfelde del 1936, questa chiesa non fu realizzata, è una chiara espressione di questo concetto e per certi versi nei distinti significati che architettura e sacro evidenziano, illustra, come direbbe Aldo Rossi, quell' “indifferenza funzionale” che caratterizza il lavoro di Schwarz.

¹⁸ CARLOS MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, pp.160-166.

¹⁹ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.63.

La spinta innovativa di queste tematiche che Schwarz propose negli anni trenta, mirate a definire l'architettura di una chiesa come un grande corpo unico, risultanza della forma che si genera dalla comunità raccolta in preghiera, può ancora oggi suggerire rinnovate possibilità di studio e opportunità di discussione:

...essa [l'architettura] è luogo formato in quanto esiste una comunità, un corpo sociale che la accoglie e che in essa si accoglie. Senza questo 'corpo' l'architettura è solo esperimento estetico...è la vita che si fa monumento e non il monumento che occupa lo spazio della vita²⁰.

Questo aspetto comunitario viene ripreso da Schwarz nella ricerca della chiesa del suo tempo, a partire da un dato certo, il loro rapporto con la storia: «Noi non possiamo tornare alle antiche cattedrali e riprendere la pratica interrotta della loro costruzione»²¹.

L'adozione del tipo nella sua specificità costruttiva formale non è inteso quindi come un modello ripetibile fine a sé stesso, bensì come strumento di conoscenza che qualifica nell'opera di Schwarz il significato delle forme, piuttosto che gli stili e i tecnicismi del momento.

Questa ricerca verso una maggiore conoscenza dell'opera di Schwarz²² trova al suo interno interessanti analogie con gli studi tipologici degli anni sessanta²³. In quegli anni Aldo Rossi identifica il "tipo" con l'architettura stessa:

«...potremmo dire che il tipo è l'idea stessa di architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza. E quindi ciò che nonostante ogni cambiamento si è sempre imposto "al sentimento e alla ragione", come il principio dell'architettura e della città»²⁴.

Il 1936 è anche l'anno in cui Schwarz fonda assieme a Martin Weber lo *Studienkreis für Kirchenkunst*, un circolo culturale di studi sull'arte sacra²⁵. Il confronto con liturgisti, pastori, artisti e studiosi, darà come esito due importanti scritti: "Gottesdienst" (Culto) e "Betendes Werk" (Opere di

²⁰ Ivi, p.20.

²¹ Ivi, p.39.

²² Significativo l'elenco di Walther Zahner in Walter Zahner, *Rudolf Schwarz – Baumeister ...*, dove vengono elencate le numerose pubblicazioni di storia dell'architettura ove è omessa totalmente l'opera di Rudolf Schwarz.

²³ Per una rilettura critica degli scritti più significativi sulla tipologia architettonica vedi MICHELE CAJA, MARTINA LANDSBERGER, SILVIA MALCOVATI, *Tipo Forma Figura. Il dibattito internazionale 1970-2000*, Libraccio editore, Milano 2016.

²⁴ ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p.30.

²⁵ KARIN BECKER, *Rudolf Schwarz 1897-1961. Kirchenarchitektur*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Filosofia Ludwig-Maximilians-Universität, Monaco di Baviera 1979, p.203.

preghiera). Di rilievo le riflessioni proprio sulla valenza dell'altare nello spazio sacro, la posizione e le distanze con le pareti, il perimetro del presbiterio, la vicinanza simbolica con i fedeli, risultano essere argomenti di interesse per tutto il mondo cattolico. I luoghi dove Dio è presente in una chiesa sono molteplici, ognuno dei quali assume specifici significati.

Ma è nella centralità, intesa come “meccanismo orientativo”²⁶, che convergono gli aspetti più discussi: «Dio è l'origine, verso cui provengono le persone lasciandosi dietro le cose»²⁷. Come già osservato da molti autori e critici è questo uno dei punti più alti del rapporto di pensiero di Schwarz con le indicazioni teoriche e filosofiche pubblicate nel libro *Vom Geist der Liturgie* da Romano Guardini.

Tutta la questione che riguarda l'adeguamento liturgico, cui Schwarz diede probabilmente il maggior contributo, può essere inteso come traduzione di concetti che Guardini stesso impartiva agli allievi di Rothenfels e agli stessi architetti che lo seguivano. Esprimendosi in modo semplice, chiaro e per nulla retorico («Vorrei aiutare gli altri a vedere con occhi nuovi. [...] Non dimostrare dunque, bensì aiutare a vedere in maniera nuova»²⁸) Guardini fu molto incisivo e innescò un forte impulso di “risveglio delle anime” tanto da condizionare i progettisti a riscrivere una nuova pagina nella storia dell'architettura liturgica, intesa come spazio concreto e oggettivo della manifestazione del divino.

Il calice per la messa che Schwarz realizzò per Rothenfels, lavorandoci per mesi, è l'esempio di quelle “piccole-grandi cose” che fanno luce sulla realtà vissuta ogni giorno e che rendono credibile uno spazio sacro. Schwarz considerò questo progetto come la sua prima chiesa²⁹:

In realtà, questo calice è stato la mia prima chiesa. La sua curvatura era, per così dire, il profilo più interno della terra che si trasformava in una cupola luminosa, il cuore più profondo del mondo, e non era così diverso il disegno del Calice dal mio primo vero progetto di chiesa che provato a disegnare su ciò che avevo imparato dal calice.³⁰

²⁶ CARLOS MARTÍ ARÍS, *op. cit.*, p.56.

²⁷ RUDOLF SCHWARZ, *Altar in Gottesdienst*, Zeitbuch 1937, p.57.

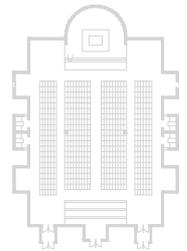
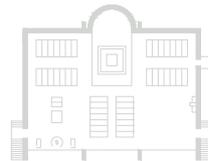
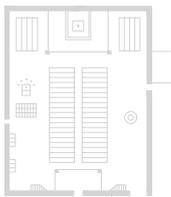
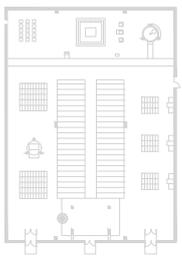
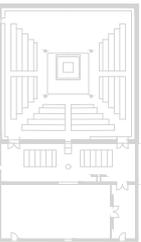
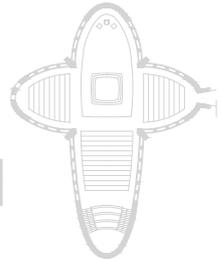
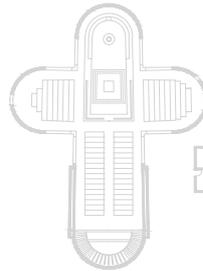
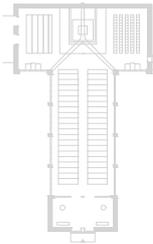
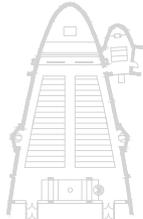
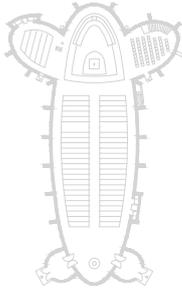
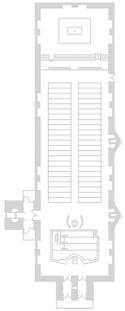
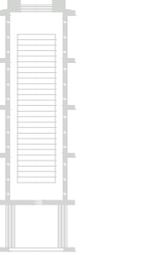
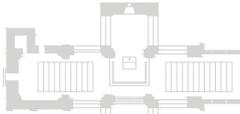
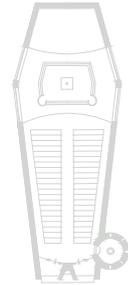
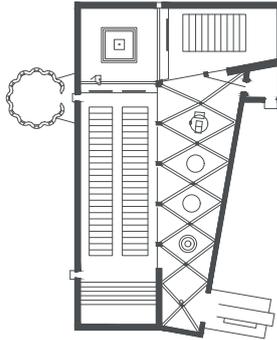
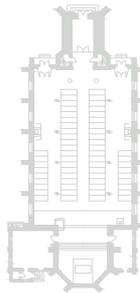
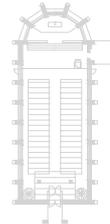
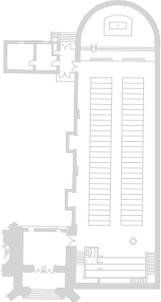
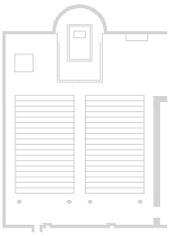
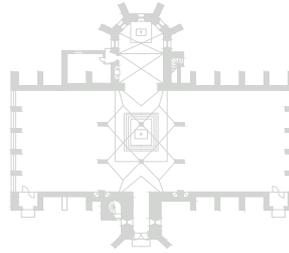
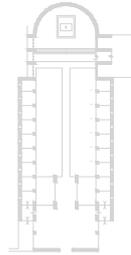
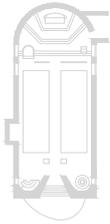
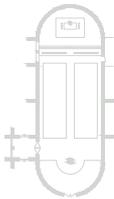
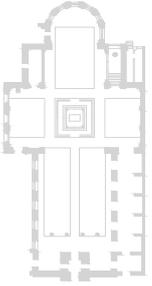
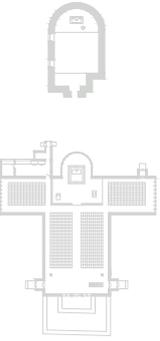
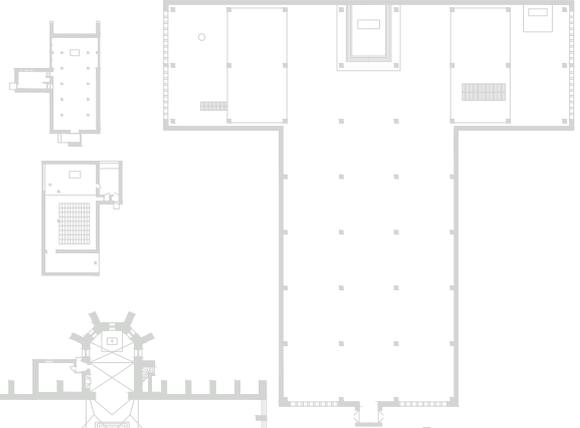
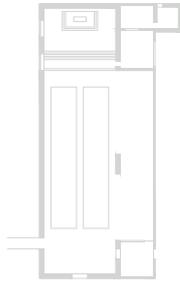
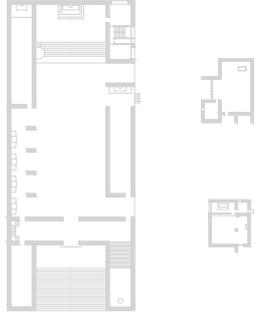
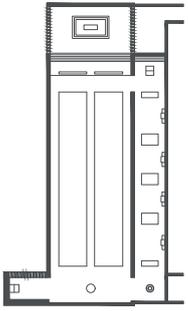
²⁸ Romano Guardini, *Stationen und Rückblicke (Tappe e sguardi retrospettivi)*, Würzburg 1965, pp. 11-12 (trad. It. Hanna Barbera Gerl, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana 1988, p.17).

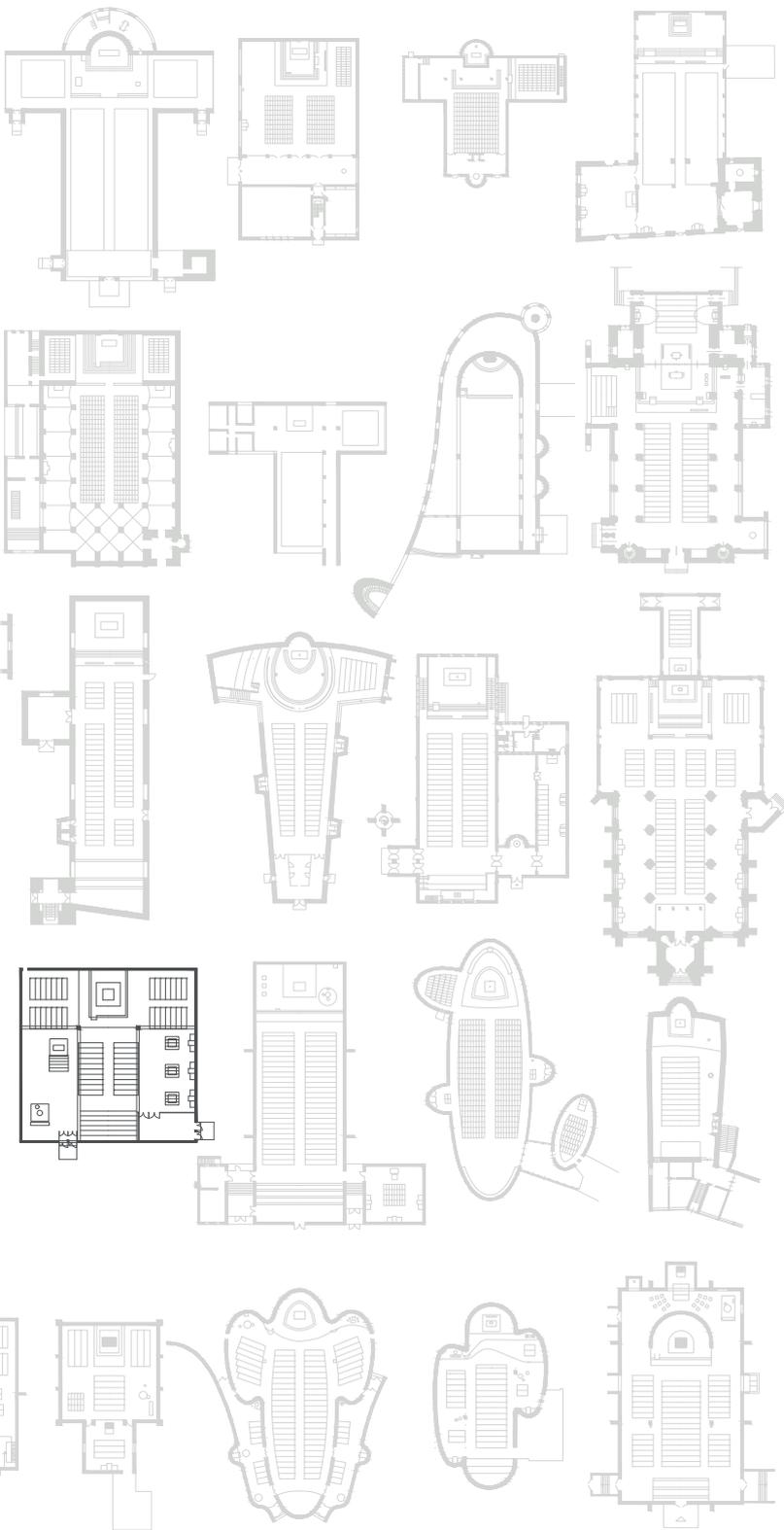
²⁹ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau...*, cit, p.12.

³⁰ *Ibidem*.



Rudolf Schwarz,
calice per la messa,
Rothenfels, 1926.





- 1 Frauenfriedenskirche, Frankfurt-Ginnheim, 1927
- 2 Heiliggeistkirche, Aachen, 1928
- 3 Kapelle, 1928
- 4 St.Fronleichnam, Aachen-Rothe Erde, 1928-30**
- 5 Kapelle, 1931
- 6 St. Albert Kapelle, Kreuzau Leversbach, 1931-32
- 7 Kapelle J1, 1932
- 8 Kirche, Milwaukee Wisconsin, 1932
- 9 Pfarrkirche, Kahl am Main, 1932
- 10 Kapelle Petersberg, 1932
- 11 Pfarrkirche, Hanau Großsteinheim, 1932-33
- 12 St. Anna, Berlin Lichterfelde, 1936
- 13 St. Konrad, Aachaffenburg Damm, 1936
- 14 St. Margareta, Bürgstadt an Main, 1937
- 15 St. Paul, Offenbach, 1937-38
- 16 St. Adalbert, Bremen Gropelingen, 1937-39
- 17 St. Maria Konigin des Friedens, Menden, 1937-48
- 18 Heilig Geist, Hanau, 1940
- 19 Sankt Katharina, Krickerhau, 1942-44
- 20 Vorläufige Kirche, Hürtgenwald-Gey, 1946-49
- 21 Gnandenkapelle, Köln-Kalk, 1946-50
- 22 St. Mechtorn, Köln Ehrenfeld, 1946-54
- 23 Pfarrkirche, Herkersdorf, 1946-55
- 24 Pfarrkirche, Eschweiler-Dürwiss, 1947-48
- 25 Pfarrkirche, Dortmund, 1947-50
- 26 Pfarrkirche, Koln Bilderstocken, 1948
- 27 St. Maria Himmelsfahrt, Wesel, 1949-52
- 28 Allerheiligenkirche, Köln Marienburg, 1950-51
- 29 St. Marien, Köln Kalk, 1950-52
- 30 Pfarrkirche, Oesede, 1950-58
- 31 St. Anna, Düren, 1951-56**
- 32 Pfarrkirche, Düren Rölsdorf, 1952-53
- 33 St. Albertus Magnus, Andernach, 1952-54
- 34 St. Maria Konigin, Frechen, 1952-54
- 35 St. Joseph, Koln Braunsfeld, 1952-54
- 36 Liebfrauen, Köln Mullheim, 1952-54
- 37 St. Anna, Duisburg, 1952-55
- 38 St. Michael, Frankfurt, 1952-56
- 39 Heilig Kreuz, Bottrop, 1953-57
- 40 St. Franziskus, Essen, 1954-57
- 41 St. Andreas, Essen Rüttenscheid, 1954-57
- 42 St. Christophorus, Köln Niehl, 1954-59
- 43 St. Maria Konigin, Saarbrücken, 1954-61
- 44 Heilige Familie, Oberhausen, 1955-58
- 45 St. Antonius, Essen, 1956-59**
- 46 St. Gertrud, Aschaffenburg, 1956-60
- 47 St. Theresia, Linz, 1956-63
- 48 Christ König, Weinbach, 1956-66
- 49 St. Florian, Wien, 1956-63
- 50 St. Josef, Merzig-Sar, 1957
- 51 St. Pius, Wuppertal Barmen, 1957-63
- 52 Regina Martyrum, Berlin Plötzensee 1958
- 53 St. Michael, Bad Orb, 1958-60
- 54 St. Theresia, Giamaica, 1958-60
- 55 St. Pius, Oberhausen, 1958-62
- 56 St. Bonifatius, Aachen Forst, 1959-64
- 57 St. Raphael, Berlin Gatow, 1959-65
- 58 St. Bonifatius, Wetzlar, 1959-64
- 59 St. Ludger, Wuppertal, 1959-65
- 60 Heilig Kreuz, Soest, 1960-67

Tipi a basilica

Da in alto a sinistra:

1 Frauenfriedenskirche,
Frankfurt-Ginnheim, 1927

2 Heiliggeistkirche,
Aachen, 1928

4 St.Fronleichnam,
Aachen-Rothe Erde, 1928-30

14 St. Margareta,
Bürgstadt an Main, 1937

16 St. Adalbert,
Bremen Gropelingen, 1937-39

17 St.Maria Konigin des
Friedens, Oberrödinghausen
bei Menden, 1937-48

18 Heilig Geist, Hanau, 1940

27 Wesel, 1949-52

28 Allerheiligenkirche,
Köln Marienburg, 1950-51

32 Düren Rölsdorf, 1952-53

33 St. Albertus Magnus,
Andernach, 1952-54

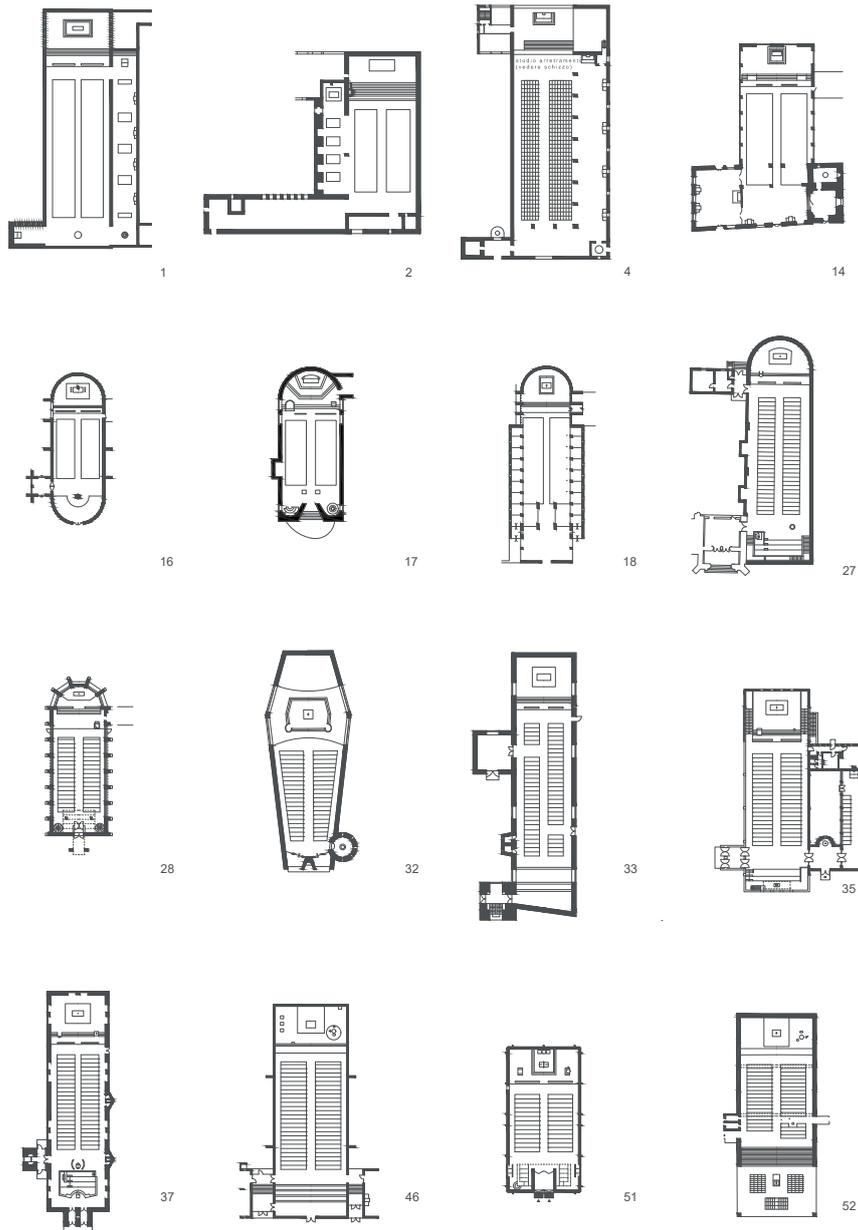
35 St. Joseph,
Köln Braunsfeld, 1952-54

37 St. Anna, Duisburg, 1952-55

46 St. Gertrud,
Aschaffenburg, 1956-60

51 St. Pius,
Wuppertal Barmen, 1957-63

52 Regina Martyrum,
Berlin Plötzensee 1958



Piante di sedici chiese "a basilica"
di Rudolf Schwarz.

3.2 Tipi a basilica

Per comprendere quanto sia difficile mettersi d'accordo su *St.Fronleichnam*, liberi da ogni concessione, si deve tornare indietro di un paio d'anni, al più importante concorso di architettura religiosa degli anni '20. In memoria dei morti della guerra, diverse associazioni cattoliche vollero a Francoforte la costruzione della *Frauenfriedenskirche*. Schwarz, al tempo docente all'Istituto Tecnico di Offenbach e ancora senza esperienza in merito a concorsi, chiese a Dominikus Böhm di partecipare assieme. Con successo. Non solo vennero presentati cinque progetti ma il progetto intitolato "Cammino sacrificale" [Opfergang] vinse il primo premio dalla giuria, presieduta da Peter Behrens. La chiesa, che per mancanza di volontà del soggetto aggiudicatore non andò oltre le fasi concorsuali, aveva una forma a scatola [Kasten], con i laici e lo spazio presbiteriale divisi da scalini. A nord-ovest una navata laterale amplia quella principale. A nord-est una lunga e stretta tettoia unisce campanile e portico; il fronte sorprende per una instabile asimmetria. Nel suo libro *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland* Hugo Schnell, per tanti anni curatore della rivista *Das Münster*, chiama il progetto di Böhm e Schwarz una »chiesa di peso« per aver innescato una nuova fase per l'architettura sacra. In tutte le piante questa osservazione è confermata, ma non negli alzati. Fosse stato costruito, il progetto *Opfergang* sarebbe sorto nel quartiere residenziale di Bockenheim e avrebbe dovuto fare i conti con una ricca presenza di riferimenti storici. La fascia orizzontale dei muri, la costruzione di fori e archi, le figure degli Apostoli, due a Nord-est e dieci sulla facciata sud, il tetto dorato, la Crocefissione di Cristo, Maria Madre con il discepolo Giovanni prima dell'alta parete dietro all'altare: tutto questo avrebbe dotato l'edificio di un aspetto romanico, anche con ornamenti gotici, sebbene l'intenzione fosse che esternamente la forma della *scatola* non apparisse come tale.¹

Gli anni venti furono caratterizzati da un acceso dibattito tra architetti ancora fermi su posizioni formali storicistiche e un'altra fazione più indirizzata verso la ricerca di un rinnovo delle forme della tradizione, ai quali andrà poi dato il merito di aver fortemente inciso sull'evoluzione del concetto di spazio liturgico².

¹ RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *Räume Der Wandlung, Wände Und Wege: Studien Zum Werk Von Rudolf Schwarz*, Birkhauser, Basilea 2000, p.52. Mia traduzione.

² Tra gli altri trattasi di, Dominikus Böhm, Hans Schwippert, Emil Steffann, Otto Bartning, Mies van der Rohe e Rudolf Schwarz.

La situazione economica e sociale doveva fare i conti con una sempre più crescente inflazione che ostacolava nuovi investimenti e costose costruzioni. L'atmosfera sociale che generava questa delicata situazione economica del paese, ci permette di comprendere oggi i motivi di alcune scelte progettuali con l'utilizzo selezionato di materiali e di forme semplici, che portarono molti architetti e Schwarz tra i primi, ad adottare soluzioni spoglie dal punto di vista decorativo a differenza dei secoli precedenti.

In quel periodo vennero organizzati una serie importante di convegni, tra cui spicca il *Tagung für christliche Kunst* del 1922; inoltre la prima mostra *Neue christliche Kunst* organizzata da August Hoff presentò, oltre alla *Sternkirche* di Otto Bartning, progetti per nuove chiese di Peter Behrens, Dominikus Böhm e Martin Weber³ del quale Schwarz nutriva una profonda stima.

La *Sternkirche* in questo decennio si può considerare come il punto di riferimento più incisivo, che segnò una svolta determinante per il programma di rinnovo formale dello spazio sacro.

All'interno di una casistica di esempi ed esperimenti sempre più ampia, venutasi a creare da quell'anno, nel 1925 Dominikus Böhm disegnò per Offenbach una prima chiesa (*St. Josef*) con forma "a parabola". Tre anni più tardi lo stesso Bartning su questa stessa forma progettò la *Köln Pressa Stahlkirche*. Hans Herkommer⁴ nel 1927 interpretò il gotico nel contemporaneo con la chiesa *St. Augustinus* in Heilbronn, così come Martin Weber un anno prima per la *St. Bonifatius Kirche* di Frankfurt-Sachsenhausen, entrambe costruite.

In sostanza, all'interno di una vasta serie di progetti e realizzazioni si diffuse in Germania negli anni venti un certo eclettismo, frutto di personali ricerche e di approfondimenti nei confronti di un particolare periodo storico.

³ MARTIN WEBER (1890-1941), dopo aver lavorato come manovale per la realizzazione della *Kunstgewerbeschule* di Offenbach, lavora negli studi di Friedrich Putzer e di Dominikus Böhm. Dal 1921 al 1923 collabora con Böhm all'*Atelier für Kirchenkunst* su progetti quali la *St. Paul Kirche* di Offenbach e la *St. Peter und Paul Kirche* a Dettingen; inoltre Weber e Böhm approfondirono le tesi cristocentriche di van Aacken pubblicando una seconda edizione di *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*. Nel 1935 assieme a Rudolf Schwarz apre il Centro Studi sull'arte delle chiese (*Studienkreis für Kirchenkunst*) al castello di Rothenfels. Fonda il suo pensiero sulla centralità dell'altare all'interno di uno spazio unico e indiviso.

⁴ HANS HERKOMMER (1887-1956), allievo di Paul Bonatz e Martin Elsasser, fu rappresentante della cultura architettonica espressionista tedesca assieme a Fritz Höger e al coetaneo Erich Mendelsohn. Assieme a Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz favorì la discussione sulle nuove fasi di evoluzione formale dello spazio liturgico negli anni venti e trenta. Herkommer, pur classificandosi al terzo posto al concorso, fu incaricato della costruzione della *Frauenfriedenskirche* di Francoforte.

Il concorso bandito nel 1927 per la *Frauenfriedenskirche* di Francoforte aveva come oggetto la costruzione di una chiesa per 750 fedeli. Schwarz chiamò Dominikus Böhm per progettare assieme la nuova chiesa⁵; conosciuto solo due anni prima all'Università di Offenbach, Böhm divenne una guida teorica fondamentale, tanto che l'esperienza di questo concorso risultò essere una tappa decisiva proprio per la sua prima formazione. Una base che sotto l'aspetto spirituale delle forme, era iniziata con l'esperienza al Castello di Rothenfels sotto la guida di Romano Guardini, che introdusse il lavoro di Schwarz nella contemporaneità di un dibattito molto vivace e che, come detto, nei successivi quattro decenni interesserà le tematiche architettoniche su questioni liturgiche sempre più decise a nuove fasi di rinnovamento, in particolare nel proprio spazio interno. Di Dominikus Böhm ne parla in modo chiaro Curt Horn in *Kunst und Kirche*: «Pur nella garanzia che la tradizione assicura, la Chiesa cattolica si sta ammirevolmente assicurando i migliori artisti nello spirito del nuovo movimento stilistico... con l'architetto di Colonia Dominikus Böhm ha un vero *Kirchbaumeister*, i cui edifici devono essere valutati come... del più alto ordine»⁶.

Una delle cinque soluzioni presentate, intitolata *Opfergang*, si può considerare come esempio di riferimento per tutte le successive esperienze progettuali di Schwarz: una vera e propria matrice dal punto di vista planimetrico, dalla quale prenderanno spunto numerose sue chiese.

E' giusto inoltre ricordare che l'occasione di questo importante concorso permise ai due progettisti di cimentarsi in ulteriori diverse soluzioni tipologiche; oltre allo schema basilicale (appunto il progetto *Opfergang*) venne presentata una chiesa a spazio centrale (*Auferstehung*) e una "a croce" (*Posteritati*). Nel progetto vincitore, per la prima volta Schwarz, dopo alcuni tentativi ma principalmente riconducibili a cappelle di ridotte dimensioni, presenta una evidente asimmetria causata dall'introduzione longitudinale di una sola navata laterale e parallela alla principale.

⁵ Rudolf Stegers ci racconta di un buon rapporto iniziale, da studente a insegnante. Il giovane Schwarz aveva conosciuto il 17 anni più anziano maestro svevo nel 1925 alla *Technischen Lehranstalten* di Offenbach quando nel 1927 ottenne la cattedra come Direttore della *Kunstgewerbeschule* di Aquisgrana. Schwarz lo ringraziò per la promozione con due articoli su *Modernen Bauformen* (N. 6 del 1927 *Dominikus Böhm und sein Werk* e N. 2 del 1928 con lo scritto *Zentralblatts der Bauverwaltung* all'interno del saggio *Die Eisenbetonkirche*). Successivamente nella stessa rivista Ludwig Hilberseimer aveva espresso alcune accuse, definendo Böhm come un autentico artigiano, che usa il cemento come decorazione, e Schwarz come l'"avvocato del Maestro". Queste critiche crearono a Schwarz qualche problema con i suoi committenti e accelerarono il suo allontanamento da Böhm.

⁶ HUGO SCHNELL, *op. cit.*, p.36. (Traduzione mia).

⁷ Di questo progetto è presente in archivio solo una vista, dalla quale si comprende l'adozione di una soluzione "a croce".

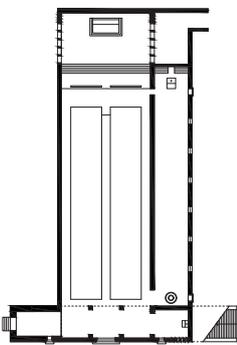
Anche se ancora non si intravedono significative innovazioni nel rapporto tra comunità e spazio interno, Schwarz inaugura una fase progettuale-sperimentale sulla base delle teorie discusse negli anni appena precedenti. Era quindi giunto il momento di tradurre in architettura i suggerimenti di Romano Guardini, come un rapporto più coerente tra la comunità di fedeli e lo spazio interno che la ospita, delle sue dimensioni e proporzioni: una comunità intesa come massa di unica presenza⁸.

Allo stesso tempo anche nei confronti del rapporto urbano, la configurazione di questa tipologia a *kastenraum* esalta il rapporto esistente tra architettura e contesto urbano in questo caso, seppur in un quartiere di periferia, denso di riferimenti storici (quartiere Bockenheim, in una zona denominata Ginnheim).

Il motivo del nome del progetto, traducibile in “Cammino sacrificale”, sottolinea l’importanza del peregrinare sacro dei fedeli che come un corpo unico dall’esterno va ad abitare (avere, possedere) lo spazio sacro interno.

In questo progetto il rapporto con il contesto urbano è una componente decisiva per la forma architettonica. Si giunge verso la chiesa da direzioni differenti perché il lotto è situato in una posizione prossima a uno snodo stradale. Vista questa circostanza di una visibilità molto favorevole da molti punti, verranno esaltate alcune questioni care a Schwarz in merito all’avvicinamento allo spazio sacro. Camminando si giunge quindi a un nodo stradale importante, con vicino un parco e strade alberate. La chiesa presenta un grande rosone che, come un grande occhio, osserva il luogo circostante e nel vigilare, denuncia tutto il suo carattere. Anche all’interno, proprio nella soglia, Schwarz cerca di conservare la gravità muraria visibile all’esterno, coinvolgendo i fedeli nell’ampio spazio basilicale. Nelle intenzioni del progetto, la sensazione non doveva essere quella di un raggiungimento conclusivo, ma di un nuovo inizio, in un chiaro rimando alla *via crucis*.

Questa chiesa è una basilica, definita da Schwarz una chiara e grande massa architettonica, con uno sviluppo longitudinale molto lungo è illuminato nella zona dell’altare da due grandi finestre laterali che garantiscono luce ad ogni ora del giorno. Il rosone, posizionato ad ovest, è l’unica fonte di luce per tutto lo spazio dei fedeli a partire dagli ingressi e immette molta luce la mattina per poi lentamente “spegnersi” verso il tramonto. Lo spazio interno è alto 19 metri e solo negli ingressi ha altezze differenti. Un corpo poligonale che comprende tutti gli ingressi e il coro,



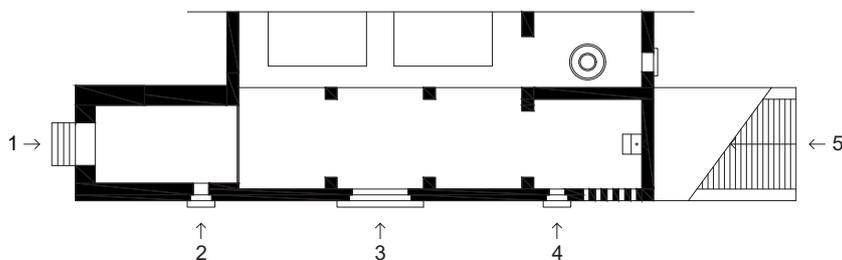
Progetto *Opfergang*
Pianta del piano terra.

⁸ In particolare *Vom Geist der Liturgie*, Matthias Grünewald, Mainz 1918 (tr. It. *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia 2007), *Von Sinn der Kirche*, Matthias Grünewald, Mainz 1922 (tr. It. *Il senso della chiesa*, Morcelliana, Brescia 2007), *Briefe vom Comer See*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz 1927 (tr. It. *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l’uomo*, Morcelliana, Brescia 1959).

raggiunge nel lato sinistro della facciata una altezza di 23 metri, inglobando nel profilo della facciata stessa un campanile che non ha una vera forma propria e che risulta meglio individuabile nel lato lungo a sud.

Questa particolarità di avere le facciate di questa chiesa tutte differenti tra loro, esalta il rapporto che questa architettura ha nei confronti della città. L'asimmetria delle forme, i diversi ingressi, gli elementi simbolici posti in facciata, esprimono un racconto, una volontà di Schwarz di comunicare il valore che esprime questo grande monumento ai caduti.

Gli accessi sono cinque. L'ingresso laterale posto sul fianco sinistro della facciata principale, è quasi dimesso e in penombra. Dopo qualche scalino si sosta prima in uno spazio di attesa, aggraziato da una leggera luce che proviene dall'alto e da un'altra che si annuncia dalla grande sala. Si intravede nel fondo un piccolo altare, ma prima di giungervi ci sorprende il grande spazio basilicale: lungo 45 metri e largo 15, fa appena scorgere in lontananza il sacro altare, come una meta ancora da conquistare, un nuovo limite da raggiungere alla fine di un percorso che termina nel cuore della grande casa di Dio. La luce invade lo spazio sacro dell'altare del sacrificio e sconfigge le tenebre presenti lungo tutto lo spazio basilicale, privo di finestre.



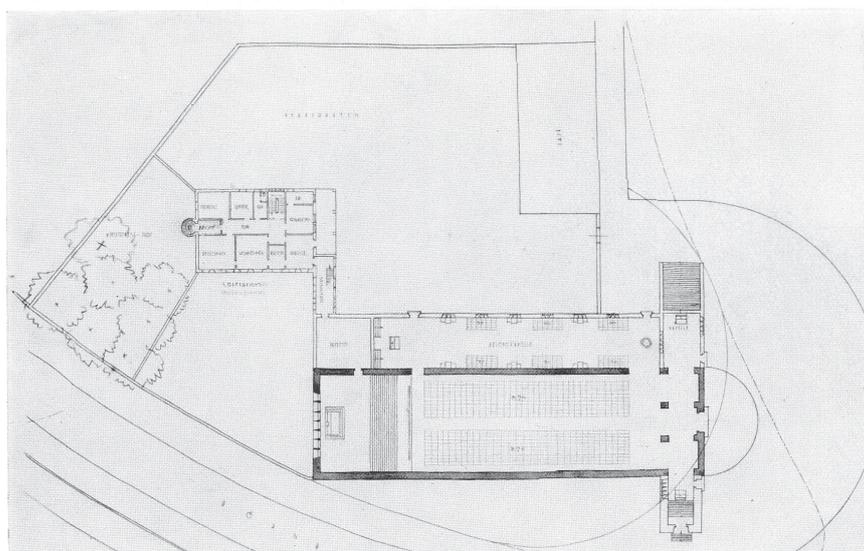
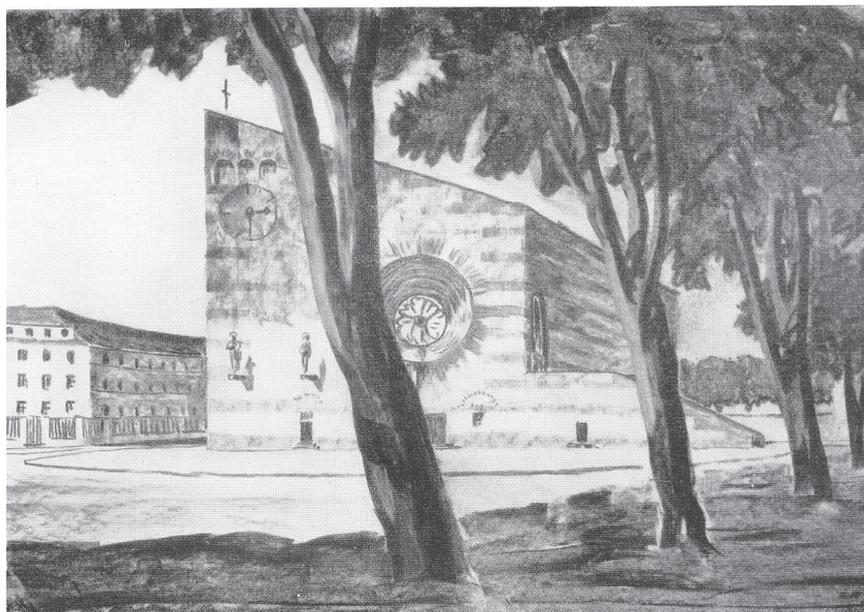
Dettaglio degli ingressi.

Due piccoli ingressi accompagnano il più importante centrale, definendo il trittico di facciata delle minute porte sacre (2,3,4). Di alto significato simbolico un quinto ingresso che grazie a un'ampia scalinata, accede a una tribuna attraverso un'ampia passerella posta proprio sopra l'ingresso principale. La monumentale scalinata posizionata in modo inusuale perpendicolarmente allo spazio principale, conduce al coro posto su un piano rialzato che consente una visione assiale dello spazio sacro.

Le molteplici possibilità di accedere alla chiesa amplificano la voce divina e rimandano ad alcuni passaggi del Vangelo di Giovanni:

Ho altre pecore che non sono di quest'ovile; anche queste io devo condurre; ascolteranno la mia voce e diventeranno un solo gregge e un solo pastore (Gv 10,16).

Tipi a basilica. *Frauenfriedenskirche*, Frankfurt 1927



Rudolf Schwarz,
Progetto *Opfergang*
Vista esterna e piano terra.

Schwarz include questi luoghi minori alla chiesa in una visione generale di insieme del grande spazio basilicale, come a voler esaltare l'ubiqua presenza dell'invisibile, percettibile oltre che dall'altare posto in fondo al lato opposto, anche dalla potente carica simbolica dello spazio basilicale dalle ampie dimensioni e dalle luci naturali puntiformi.

Convivono, nel progetto *Opfergang*, componenti architettoniche e simboliche come il rosone, le decorazioni scultoree in facciata, il rivestimento a fasce delle murature esterne. La grande massa volumetrica coincide anche con alcune scelte di linguaggio, tra il romanico e il gotico, con citazioni scultoree che ci rivelano quanto di Dominikus Böhm c'è in questo progetto. In merito al romanico, lo storico Wolfgang Pehnt⁹ ricorda in che modo fosse di ispirazione per Böhm il libro già citato sul romanico italiano di Corrado Ricci¹⁰, pubblicato proprio in quegli anni.

Del tutto inusuale la soluzione adottata in copertura, con un tetto a falda unica che nel lato ovest anticipa la visione di future soluzioni a tetto piano, presto adottate già nei successivi tre progetti di concorso per la *Heiliggeistkirche* di Aquisgrana. Anche il campanile-torre, risente di questa scelta: complanare alla facciata sud non si sviluppa verticalmente oltre la quota di colmo. Non esistono in effetti facciate che dominano su altre: questa peculiarità è tipicamente schwarziana, come sottolinea Pehnt, il più importantissimo studioso di Schwarz che, all'interno del volume monografico¹¹, per questo progetto dedicò un intero capitolo. Schwarz al tempo assecondò molte delle scelte di Böhm: «Solo l'inarticolata costruzione della superficie muraria potrebbe essere sua»¹². Infatti internamente lo spazio principale è «rigorosamente chiuso e schermato, dedicato ai laici e all'altare»¹³. E' qui che allievo e maestro condividono le soluzioni più interessanti. Alla carica espressiva della luce delle grandi finestre che illuminano lo spazio dai lati l'altare (in una variante c'è una sola finestra posta dietro), caratteristica imprescindibile per la glorificazione dello stesso nelle chiese di Böhm, si aggiunge uno spazio spoglio di ornamenti ma ricco di una presenza immateriale, così come descritto dal liturgista Walter Zahner nel suo libro:

Il progetto premiato di Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz è segnato dalla sua semplicità e da un processo di attenzione verso le tensioni costruttive e spirituali nei confronti dell'altare¹⁴.

⁹ Ivi, p.64.

¹⁰ CORRADO RICCI, *op. cit.*

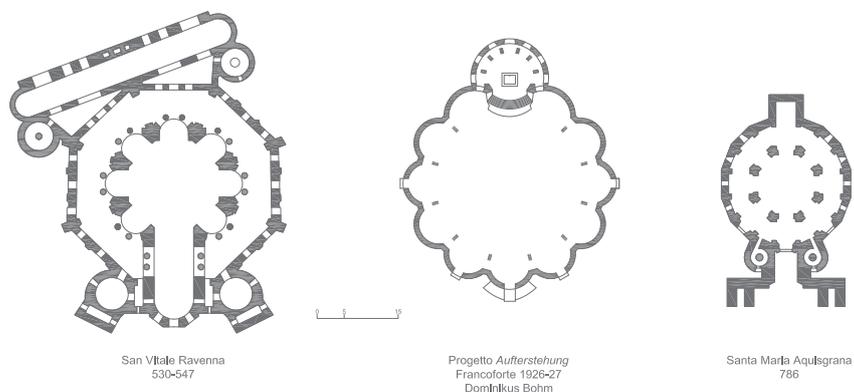
¹¹ WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *op. cit.*, p.62.

¹² KARIN BECKER, *op. cit.*, pp.34,35.

¹³ Ivi, p.11.

¹⁴ WALTER ZAHNER, *op. cit.*, p.190.

Il risultato percettivo dello spazio diviene un ingrediente fondamentale per Schwarz che, sino al periodo successivo alla seconda guerra mondiale quando la componente materica delle rovine assumerà altri significati legati più alla memoria dei luoghi e delle anime perdute, caratterizzerà tutti i progetti di questa prima fase di esperienze progettuali.



Al progetto *Opfergang* si contrappose, all'interno di una costruttiva contesa tra i due colleghi, un'altra interessante soluzione utile a chiarire e fare il punto sulla contemporaneità del dibattito verso la fine degli anni venti. Il progetto intitolato *Auferstehung* (Resurrezione), la cui paternità è facilmente riconducibile a Dominikus Böhm, si presenta come una grande figura espressiva di uno spazio centrale molto ampio e accerchiato da undici nicchie con altrettante torrette aguzze sovrapposte e da una più grande che accoglie l'altare e il coro.

E' evidente il rimando alla cappella Palatina del Duomo di Aquiligrana e al San Vitale di Ravenna, quest'ultimo con lo stesso diametro di 35 metri.

Questo è il tema che più sta a cuore a Böhm, il tipo a pianta centrale che nel suo sviluppo in altezza assume una grande espressività, formale, materica, metaforica del congiungimento al cielo grazie ad un'opera preziosa uscita dalle mani dell'uomo. Sugli stessi principi l'anno successivo Böhm inizierà il progetto per la *St. Engelbert Kirche*, sempre di impianto centrale, una chiesa del quartiere Riehl di Colonia, terminata con la sua costruzione nel 1932. Sono tutti progetti la cui matrice "esce" dal repertorio classico di chiese a pianta centrale, in particolare dell'architettura romanica italiana.

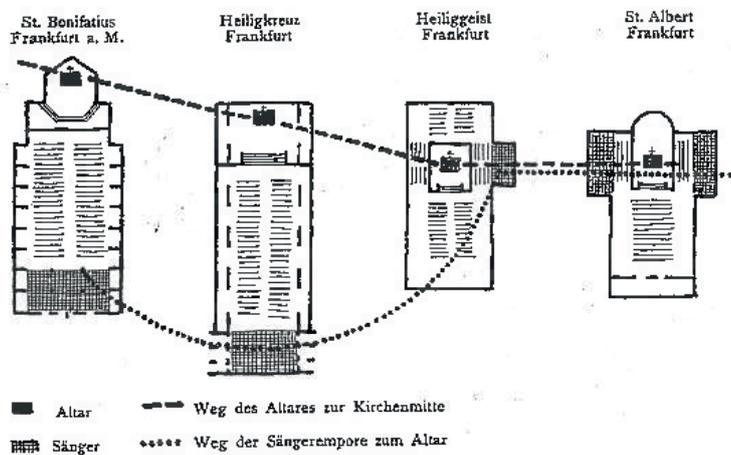
Convivono quindi in occasione della stessa esperienza progettuale, soluzioni differenti che si riferiscono a opposti impianti tipologici. Ciò non significa che non ci fosse condivisione sulle scelte del collega, tanto che Schwarz sviluppò la sua ricerca futura nel perseguire soluzioni con



Dominikus Böhm
St. Engelbert Kirche, Köln-Riehl.

JOSEF HABEL, *op. cit.*, p.121.

disposizione dei fedeli più raccolta verso la ricerca di un centro, cercando di chiarire l'ambiguità venutasi a creare nel dibattito che sorse nel 1922, dopo l'uscita del libro di Johannes van Acken -*Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*- tra centro liturgico e centro architettonico.



Martin Weber
Studi sulla centralità dell'altare.
HUGO SCHNELL, *op. cit.*, p.45.

Lo stesso Böhm proveniva già da un'esperienza che considerava il tipo a basilica come figura di riferimento spaziale e le sue chiese già costruite a Offenbach ne sono la testimonianza. Ma è proprio la propensione che Schwarz e Böhm condividono nel tentare soluzioni nuove, così come Martin Weber, che li spinge a sperimentare certe variazioni sul tema (la posizione dell'altare, la disposizione della comunità, la navata laterale, gli ingressi) sino a riproporre, come in questo caso, soluzioni a spazio centrale.

Questa sperimentazione fu possibile grazie all'opportunità di presentare più progetti all'interno dello stesso concorso, una circostanza che per molti progettisti era una possibilità in più di sperimentazione.

La presenza di alcuni progetti che miravano a riaffermare soluzioni tipologiche e formali "conservative", serviva per mettersi al riparo da giudizi poco propensi ai cambiamenti, denotando un certo pragmatismo nel cercare comunque di affermare una delle soluzioni proposte all'interno della gara. In questo caso, la presenza di Peter Behrens (Presidente in una giuria composta anche da Ernst May e Paul Bonatz con quest'ultimo che fu però assente al momento delle scelte definitive), garanti perlomeno un'apertura su alcune questioni "nuove" piuttosto che su proposte storiciste o quantomeno poco innovative, consegnate da altri architetti.

Nel suo libro che come un diario racconta questa esperienza, Schwarz scrive della possibilità di esprimere in questo progetto le proprie idee:

La proposta che ricevette il premio fu estremamente semplice: una stanza rettangolare in cui la comunità era posizionata fila dopo fila, sotto una scala alta con un altare a forma di tavola; dietro c'era un gruppo scultoreo con la Crocifissione. Le lunghe pareti erano ininterrotte per tutta la loro estensione e aperte solo da una grande finestra vicino all'altare.

Si nota la vicinanza del progetto alle intenzioni del movimento di rinnovamento liturgico di quel tempo. Proprio perché c'è un solo Cristo, c'è solo un altare in questo spazio. L'altare e la comunità erano raggruppati in una forma strettamente comune, all'interno della quale l'altare veniva sollevato e illuminato, ma non separato dalla chiesa. Questa disposizione era totalmente innovativa per l'epoca e, alla fine, diede la scusa alle autorità ecclesiastiche di rifiutare il progetto. Ben al di là di questi dettagli liturgici, il processo di progettazione era fondato su un presupposto fondamentale basato non sul singolo fedele, ma sulla comunità e il suo Maestro. La disposizione dell'edificio è costituita in funzione alle persone ordinate che, come in un viaggio, procedono verso l'altare. Il rinnovamento liturgico ci ha insegnato che una comunità vale più della somma di molti individui: è un corpo che ha una forma definita, una forma che l'individuo da solo non può rappresentare¹⁵.

Il nome adottato per il progetto vincitore è carico di significati intrinseci: il motivo di costruire una chiesa dedicata dalle donne alla pace (questo significa *Frauenfriedenskirche*), indica a Schwarz una scelta tipologica che possa rimandare al sacrificio di molti soldati caduti nella prima guerra mondiale:

Abbiamo chiamato il nostro progetto *Opfergang* [Cammino sacrificale] e questa parola assumeva una sua complessità, così come risultò essere il nostro lavoro. In questa parola vi è la resurrezione dei soldati dalla morte, così come quella del Signore, e inoltre la memoria della morte del Signore che si rinnova nel sacrificio della Messa. Di conseguenza, l'esistenza del popolo fu interpretata come il modo in cui il Sacrificio di crocifissione e morte è stato inserito in un significato più ampio di rappresentazione del mondo, con lo spazio stesso pensato come un percorso e, tutto sommato, un termine complesso dovrebbe essere titolo di un'opera dalle molte complessità e la nostra speranza era di far coesistere tutte queste cose e di rappresentare in un disegno unico tutte le costruzioni sacre¹⁶.

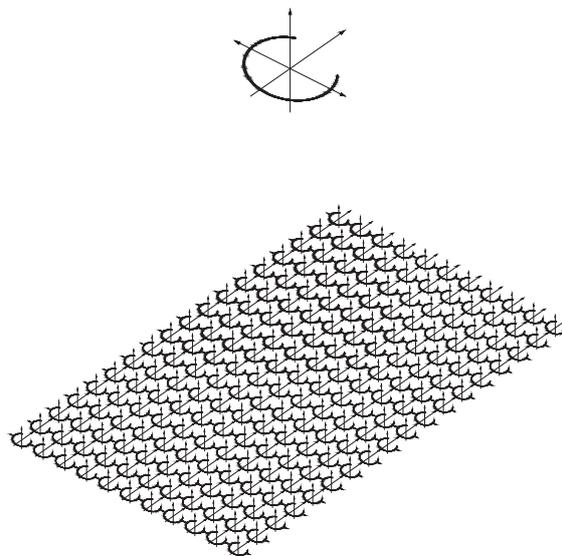
¹⁵ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, F.H. Kerle, Heidelberg 1960, p.13. Mia traduzione.

¹⁶ Ivi, p.14.

Questo sta ad indicare una certa flessibilità interpretativa che conferma l'ipotesi che, per ogni tema, per ogni chiesa, vi è una particolare scelta tipologica da adottare come riferimento. In questo caso l'unione della comunità emula la marcia compatta dei soldati: la scelta non poteva che ricadere su un'impostazione basilicale, visto che la stessa consente o piuttosto impone ad ognuno di avere una personale e solitaria visione verso un unico punto, l'altare nel caso dei fedeli, la visione della vittoria nel caso dei soldati. Ed è proprio in questi termini che Schwarz descrive questa sua quarta figura di progetto, il Sacro Viaggio, una marcia di preghiera e processione sacrificale:

Qui manca lo sguardo faccia a faccia; qui nessuno vede l'altro di fronte, tutti guardano avanti¹⁷.

Lo «stare solitario nel complesso»¹⁸ è una caratteristica di questa impostazione, descritta da Schwarz in *Vom Bau der Kirche*: una forma rigorosa della comunità, un gregge compatto e concentrato su un singolo punto. La compattezza di questa figura si compone di tre elementi, chiamati «segni della peregrinazione»: la catena, la rete, la croce.



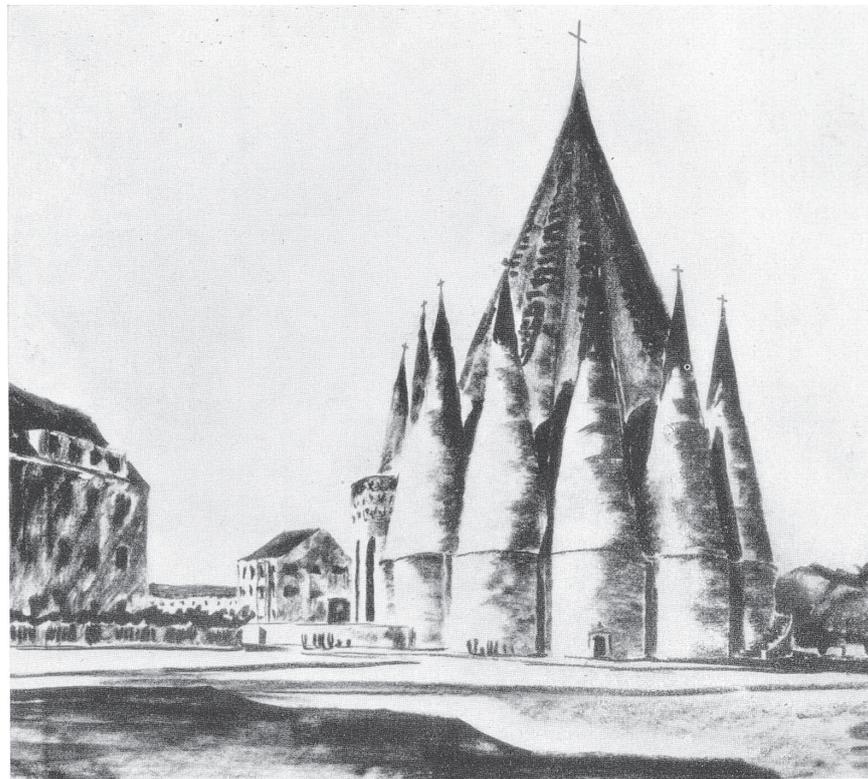
Ridisegno dello schema "catena-rete", dello schema "croce" e interpretazione della "rete rettangolare".

¹⁷ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., p.140.

¹⁸ *Ibidem*.

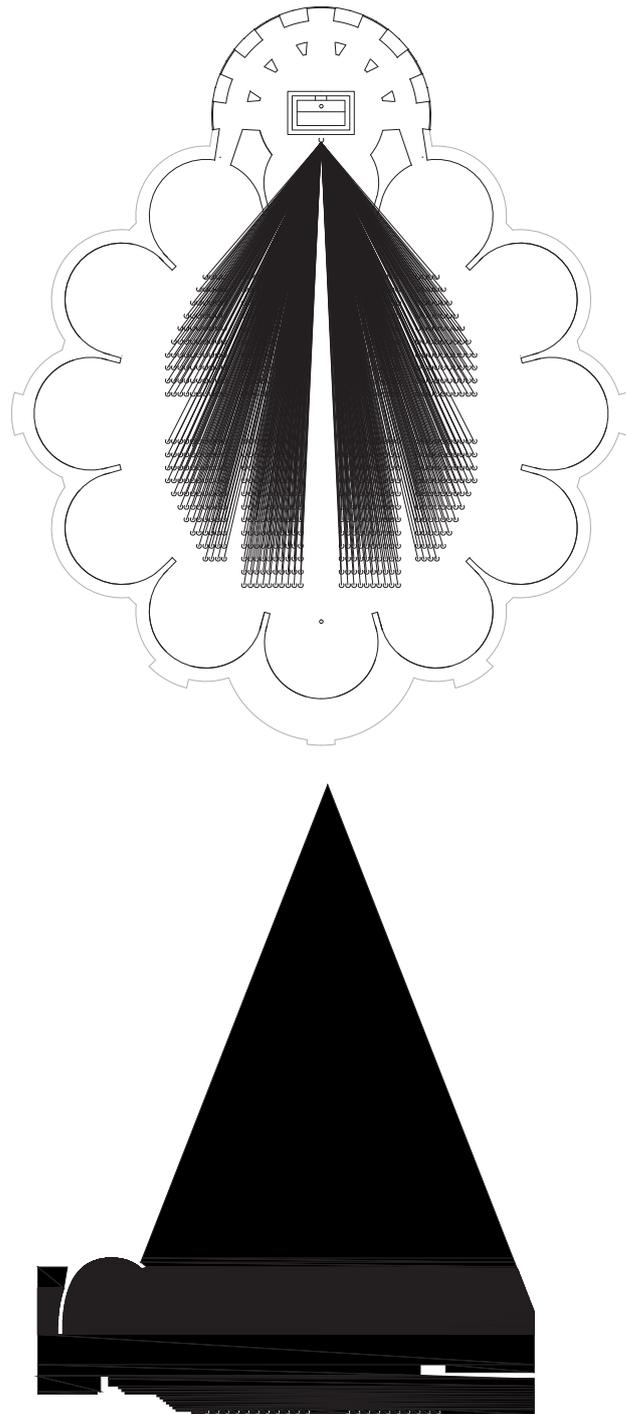


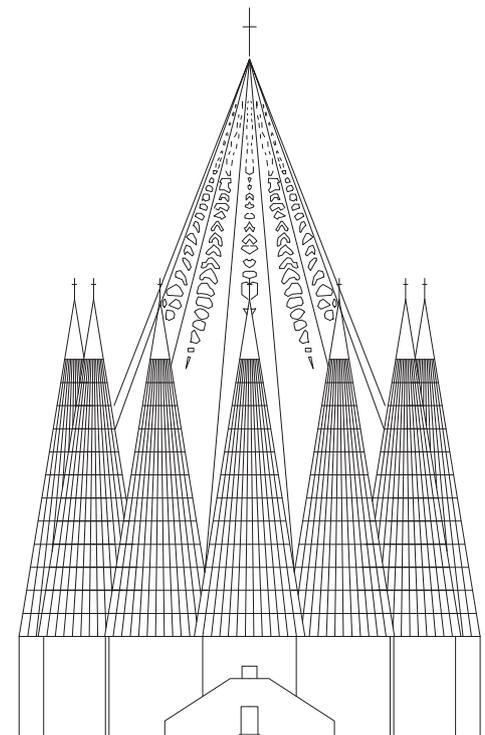
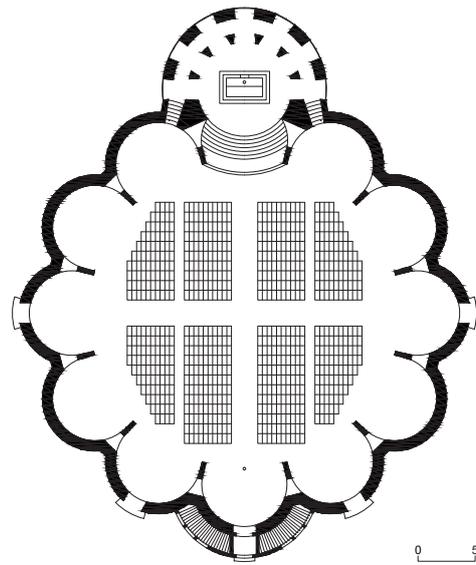
Singolo dopo singolo, catena dopo catena, si forma una rete rettangolare che assume il ruolo di una esistenza comunitaria: da solo un fedele non avrebbe nessun valore. Questa rete «... è una misura archetipa del convivere... progettata a partire dalla misura del passo e dall'ampiezza delle spalle, si instaura sempre là dove persone devono percorrere una via comune»¹⁹. La croce viene configurata in ogni singola postazione da un asse che scorre perpendicolarmente dal basso all'alto, da uno orizzontale verso la direzione del cammino e da una terza trasversale nella linea della rete che unisce un singolo all'altro. Gli assi, ad angolo retto tra loro, non si generano da un singolo punto di incrocio degli stessi: questi è punto di passaggio, di attraversamento. La rete è quindi un sistema in cui si incrociano le tre direzioni, unite per una via comune.

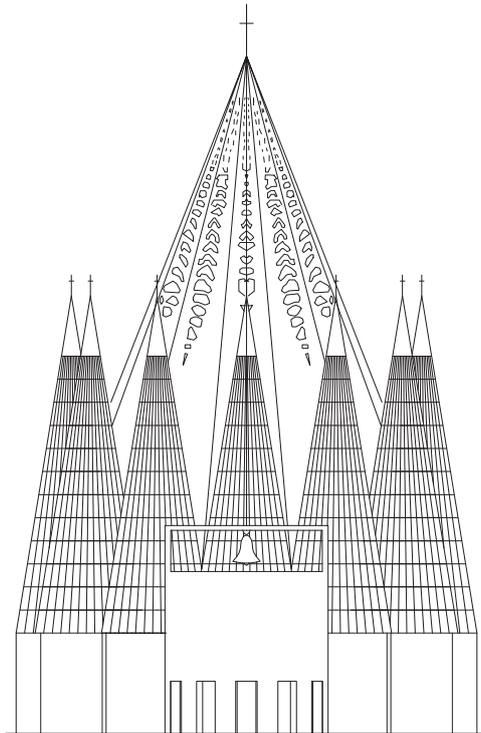
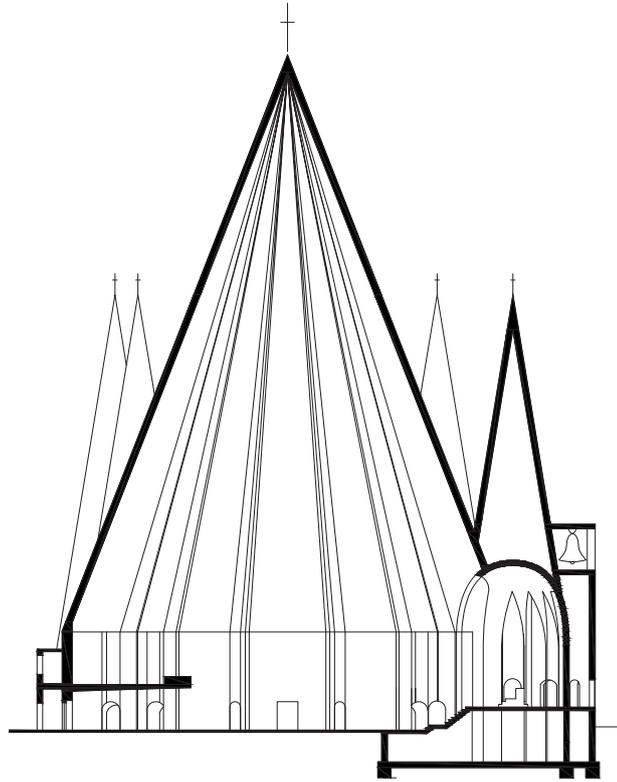


Dominikus Böhm,
Progetto *Auferstehung*.
Vista esterna, analisi dei coni visuali
e sezione con marcatura dello spazio
interno.

¹⁹ Ivi, p.146.







Dominikus Böhm,
Progetto *Auferstehung*,
Pianta, prospetti e sezioni

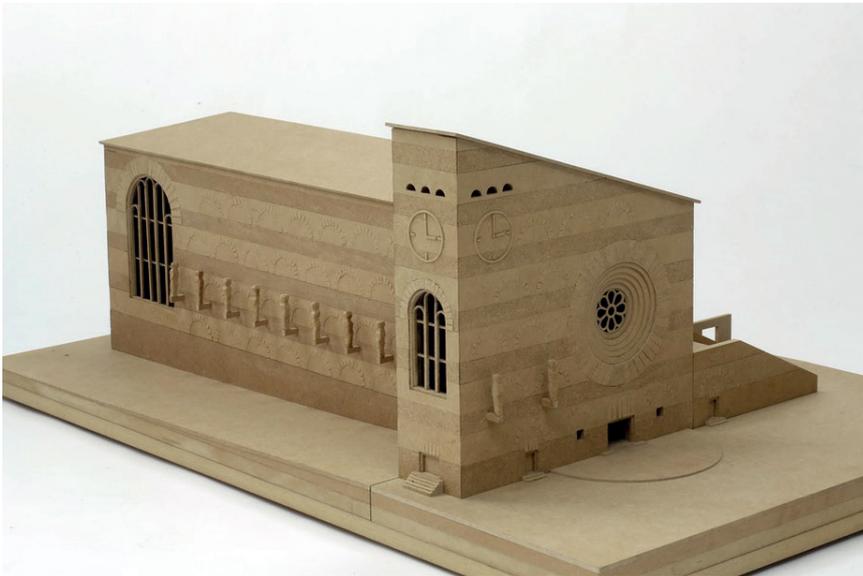
Tipi a basilica. *Frauenfriedenskirche*, Frankfurt 1927



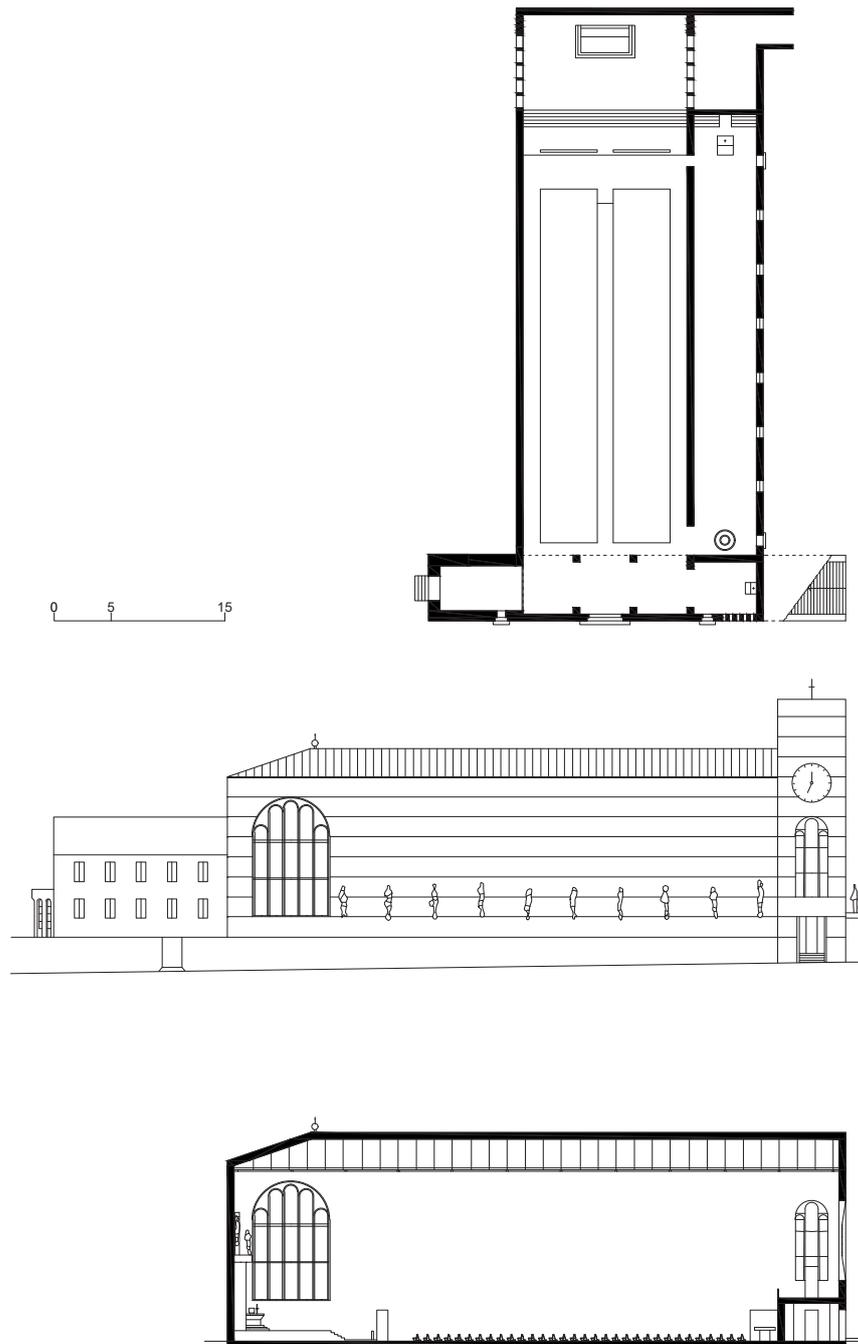
Rudolf Schwarz,
Progetto *Opfergang*.
Vista interna e modello in
legno (archivio DAM).
[http://archiv.dam-online.de/
handle/11153/027-152-010](http://archiv.dam-online.de/handle/11153/027-152-010)



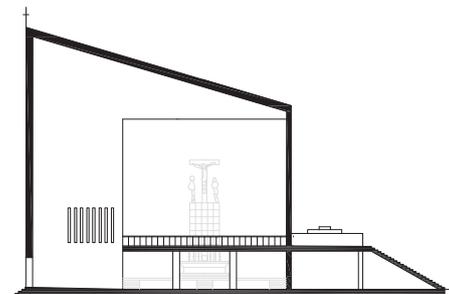
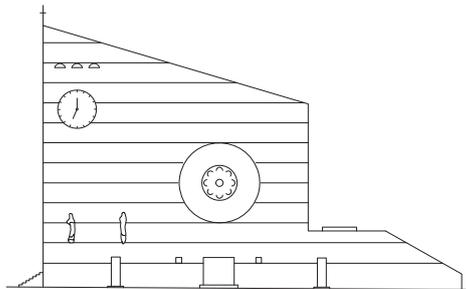
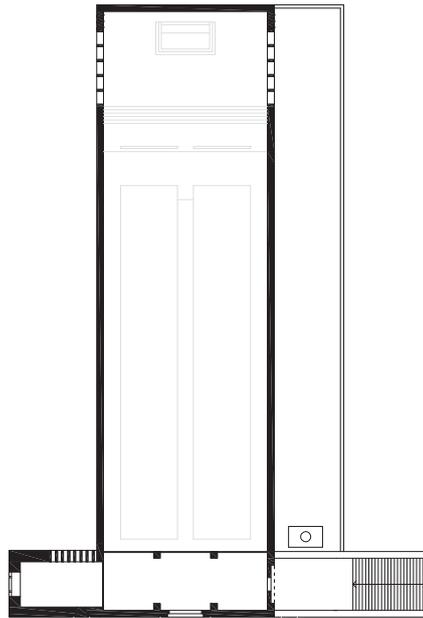
© DAM UND DOMINIKUS BÖHM \ FOTO: UWE DETTMAR



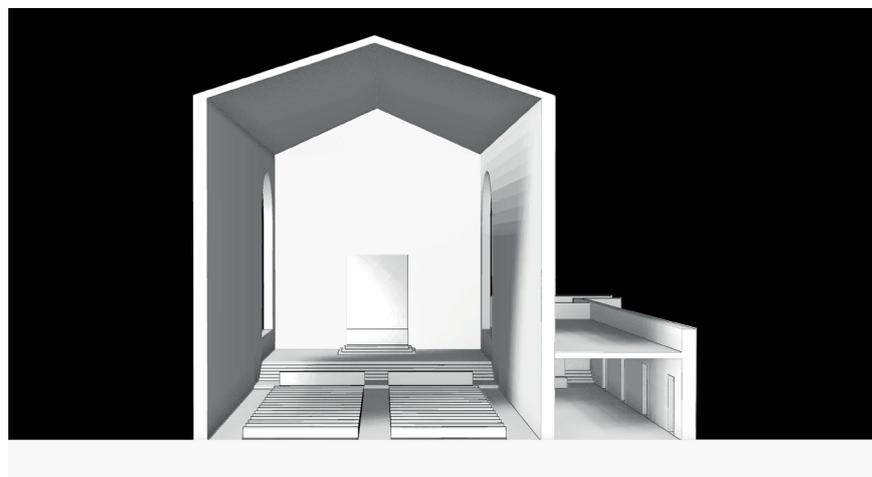
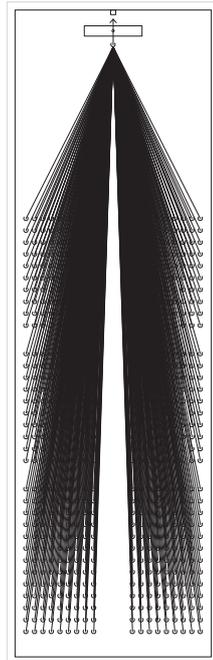
© DAM UND DOMINIKUS BÖHM \ FOTO: UWE DETTMAR



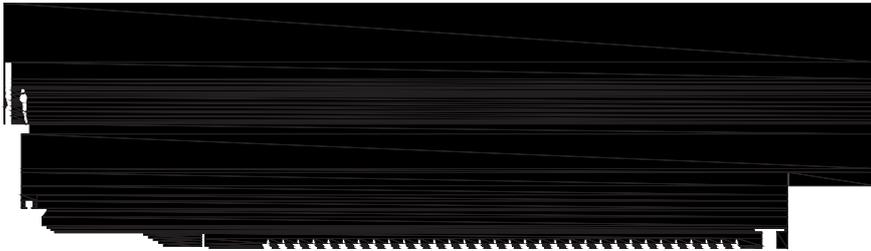
Progetto *Opfergang*.
Piante, prospetti e sezioni.



Tipi a basilica. *Frauenfriedenskirche*, Frankfurt 1927

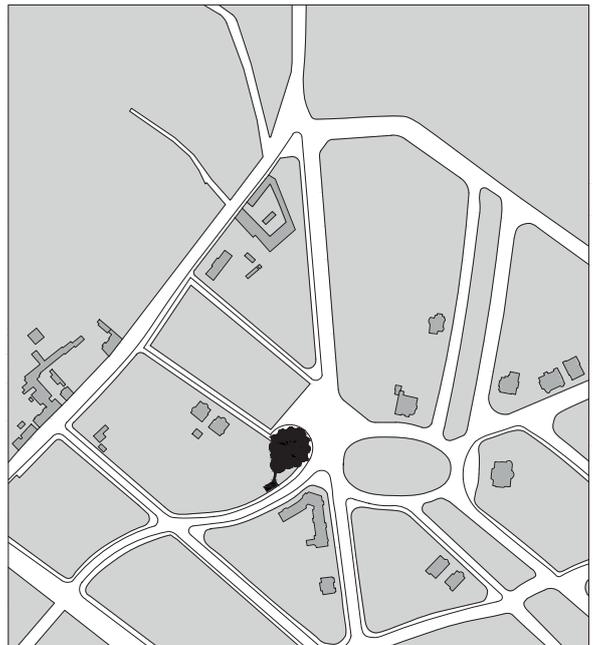
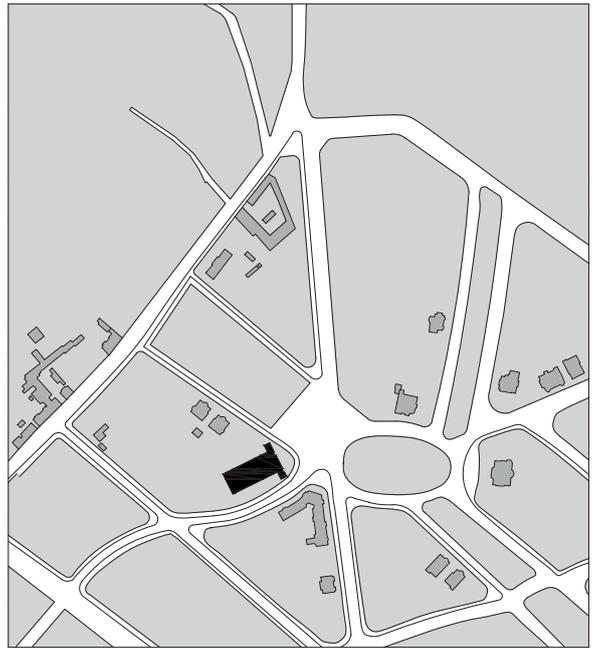
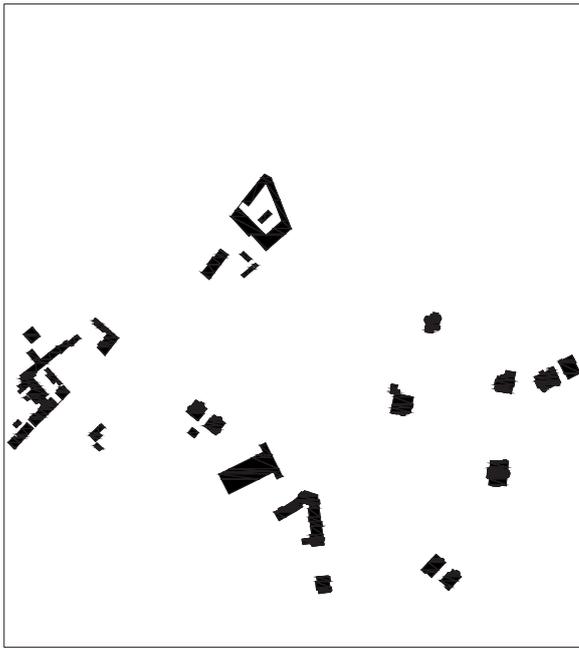


Rudolf Schwarz,
Progetto *Opfergang*.
Studi in sezione trasversale longitudinale.





Vista aerofotogrammetrica della situazione attuale, con la chiesa di Hans Herkommer. Di seguito, inserimento dei progetti *Opfergang* e *Auferstehung* su ridisegno di planimetrie progettuali.

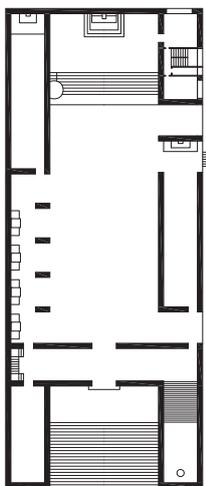


Dopo la collaborazione con Dominikus Böhm per il concorso di Francoforte, Schwarz abbandona lo studio di quello che considererà per sempre il suo maestro. Non era molta la differenza di età tra i due, ma Schwarz riconobbe sempre la saggezza e la serietà con cui Böhm aveva affrontò il tema liturgico, prima che questo divenisse argomento comune di molti architetti. Interessava inoltre a Schwarz la figura accademica del professore di Offenbach e i numerosi successi professionali ottenuti: in sintesi veniva considerato dal giovane e ambizioso allievo come un esempio da perseguire. Meno i suoi esiti formali, spesso fermi per un certo periodo su scelte spaziali cristocentriche, come evidenziato nel progetto *Auferstehung*.

Nell'aprile del 1927 Schwarz viene nominato Direttore della Scuola d'Arte applicata e dell'artigianato di Aquisgrana²⁰ dove nello stesso anno apre il suo studio professionale. Suo primo collaboratore fu Hans Schwippert²¹, professore alla stessa scuola tecnica. Schwarz rimase positivamente impressionato dalla proposta progettuale che Schwippert presentò per il concorso di Francoforte: un progetto fortemente criticato dal mondo religioso ma che destò molta curiosità per le suggestive forme dinamiche.

L'anno successivo, nel 1928, assieme ad Hans Schwippert e Johannes Krahn come collaboratore, Schwarz partecipa al concorso per la *Heiliggeistkirche* proprio ad Aquisgrana, presentando tre progetti. Nel mese di novembre la giuria, presieduta da Dominikus Böhm, prende la sua decisione: il progetto *Vierwandkirche* e il progetto *Kubus* vengono segnalati con un premio mentre il progetto *Mauer* ottiene la seconda posizione. Un successo che fa crescere molto le quotazioni di Schwarz come "architetto di chiese", una attività professionale in quel periodo affiancata da un'intenso lavoro editoriale.

La lunga esperienza collaborativa che in questa occasione iniziò tra Schwarz e Hans Schwippert si può intendere più nelle argomentazioni teoriche che sulle tematiche progettuali e compositive. Condiviso fu l'approccio stereometrico sul progetto, come si evince dal progetto



Rudolf Schwarz,
Progetto *Vierwandkirche*, pianta
piano terra e vista interna.

²⁰ Direttore sino al gennaio del 1934, Schwarz diede una significativa importanza e notorietà alla Scuola. Strutturata su una vasta offerta didattica pluridisciplinare, oltre al corso di architettura venivano impartiti studi per la lavorazione dei metalli, per la pittura, la scultura, la sartoria, la falegnameria, la tipografia, l'oreficeria. Non per la fotografia anche se Schwarz riuscì a raccogliere, grazie alla collaborazione con Albert Renger-Patzsch, numerose immagini di edifici sacri. La Scuola, con i suoi insegnanti tra cui Hans Schwippert e Johannes Krahn, partecipò a diversi concorsi di architettura, tra cui appunto la *Heiliggeistkirche* e la successiva *St. Fronleichnamskirche*, entrambe ad Aquisgrana.

²¹ HANS SCHWIPPERT (1899-1973) è stato anche amico di Schwarz sin dalla comune partecipazione al gruppo cattolico giovanile Quickborn.



La chiesa cattolica di *St. Bonifatius* a *Frankfurt-Sachsenhausen* del 1925-26 di Martin Weber e il progetto *Vierwandkirche*.



Kubus, fortemente rivendicato da Schwippert: una traccia compositiva che Schwarz proprio in quegli anni adottò comunque con grande convinzione.

Il progetto denominato *Vierwandkirche*, tra i vari presentati per il concorso della *Heiliggeistkirche*, rappresenta una tappa di transizione e di avvicinamento verso il progetto per la *St. Fronleichnamskirche*, ritenuta una delle più importanti chiese di Schwarz, oltre che episodio importante per l'architettura moderna e decisiva per quella religiosa.

Come nel precedente progetto di Francoforte, la *Vierwandkirche* adotta il tipo a basilica, questa volta con due navate laterali che ospitano numerosi spazi per piccole cappelle e luoghi per la preghiera individuale.

Due imponenti parallelepipedi racchiudono uno spazio aperto, con una scalinata esterna monumentale. La loro chiara forma stereometrica li evidenzia in modo deciso e rigoroso. Questi grandi cubi contengono interni più minuti. Dietro di loro altre strutture corrispondenti racchiudono lo spazio sacro della chiesa. Sono interrotte nella direzione longitudinale in modo irregolare da nicchie larghe come le finestre. Lo spazio centrale è dedicato solo al culto. Le attività secondarie -Confessione, Battesimo, Via Crucis, Cappella- si trovano negli edifici laterali. Le nicchie delle finestre disposte in modo asimmetrico illuminano diversamente l'edificio a nord-ovest nei diversi momenti della giornata: al mattino verso il santuario, senza illuminare direttamente l'altare, nel pomeriggio la parte posteriore dei laici. Per l'esposizione è anche importante che le finestre siano profonde come il parallelepipedo e che quindi la luce non giunga direttamente nella sala. L'area dell'altare non ha finestre. Questo è quindi il posto più tranquillo dell'intero spazio.²²

²² KARIN BECKER, *op. cit.*, pp.13,14.

Il progetto si caratterizza di due aspetti: il primo ha a che fare con la scelta stereometrica dei due lunghi solidi disposti parallelamente, il secondo come per i progetti di poco precedenti, nel tentativo di esaltare con il mistero e la sorpresa il percorso e i molteplici spazi che gli stessi corpi edilizi, aperti in più parti, generano.

Lo spazio esterno è fortemente caratterizzato dall'enorme massa dei due parallelepipedi. Dopo la scalinata, la grande sala viene raggiunta attraverso un atrio basso e semioscuro, un ambiente che fa percepire la minuta dimensione dell'uomo davanti al suo credo che si illumina di luce e spazio appena superata la soglia di ingresso. L'altare si erge nella direzione longitudinale sopra parecchi gradini, nel lato trasversale finale. Mai più vedremo nei progetti di Schwarz un ingresso con un carattere così monumentale e sorprendente: la lunga scalinata e la grande croce in legno sovrastante rendono inequivocabilmente chiaro il messaggio che da lì si entra in una chiesa, che quello è un luogo che con due grandi e possenti braccia accoglie i fedeli ai quali viene chiesta la fatica di salire al Sacro Monte, ai piedi di Cristo in croce, verso la grande casa della speranza.

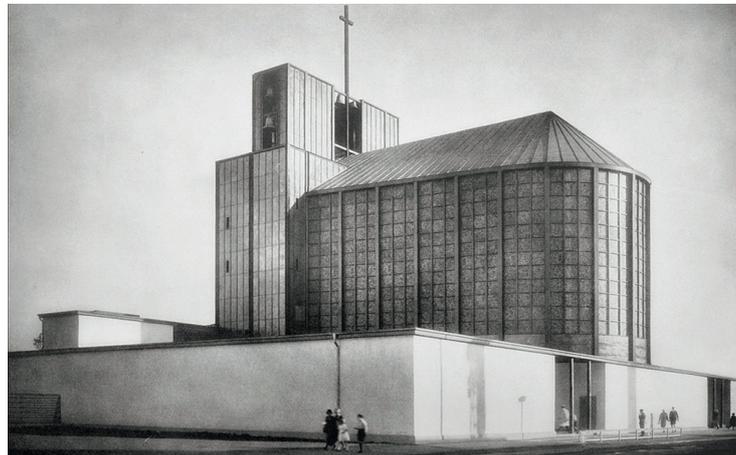
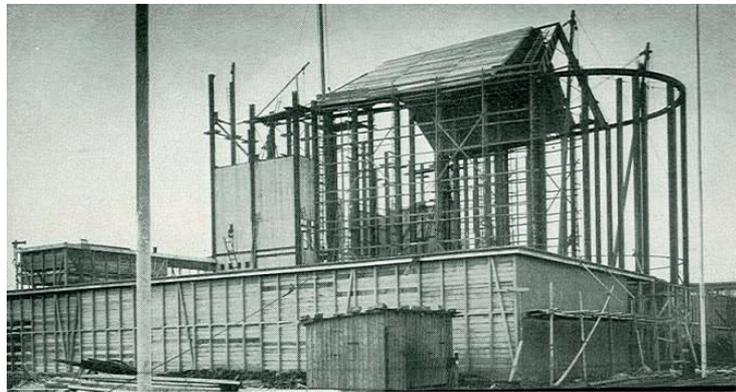
Questa scelta monumentale sembra attingere da esperienze contemporanee simili, come la chiesa a Francoforte di Martin Weber. Va inoltre considerato che siamo in piena attività del Bauhaus, nel periodo della sede di Dessau, poco prima della direzione di Mies van der Rohe insediatosi nel 1930. E se la scelta teorica intrapresa dagli esponenti del Movimento Moderno risultava per Schwarz troppo proiettata verso il futuro, a scapito di un assoluto rifiuto della conoscenza della storia, si può affermare che alcuni esiti formali presenti in alcuni progetti di Schwarz di questo periodo si allinearono ad alcune tendenze, seppur con l'obiettivo di esaltare significati più intimi nel rapporto con l'architettura. Si evidenzia in pianta l'accento di alcuni elementi dell'impianto tipologico basilicale classico, con lo spazio scandito da alte colonne presenti in questa chiesa, a differenza del precedente progetto vincitore a Francoforte, compaiono sotto forma di setti, in alcuni segmenti come la parte a sinistra, con la funzione di ospitare minute cappelle e spazi per i confessionali e "catturare" una luce alternata al buio verso lo spazio dei fedeli.

Con i progetti *Vierwandkirche* e *Mauer* l'utilizzo di grandi vetrate sorrette da una struttura in metallo esalta le possibilità della tecnica moderna, soluzioni che da ambiti civili diverranno adottabili anche per la costruzione di edifici sacri.

I tempi di una conciliazione tra l'architettura moderna e gli edifici religiosi divengono maturi con la costruzione della provvisoria *Köln Pressa Stahlkirche* di Otto Bartning, una chiesa con spazio basilicale che si stringe

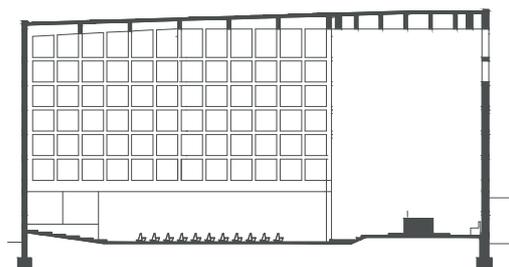
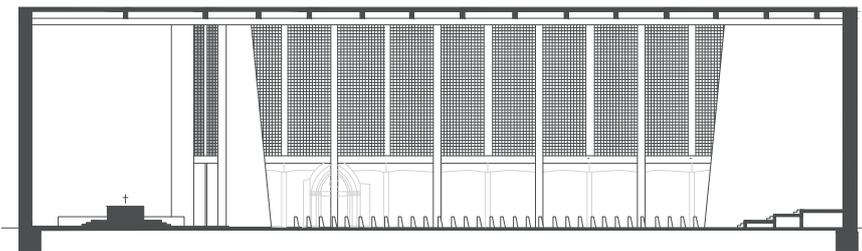
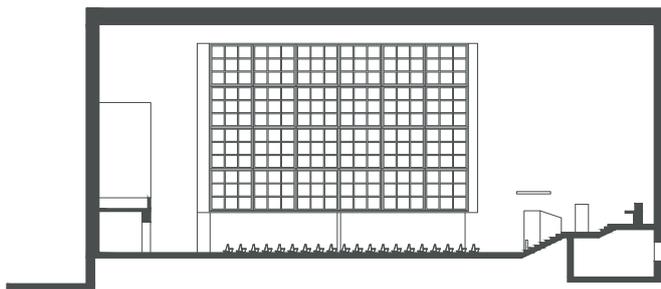
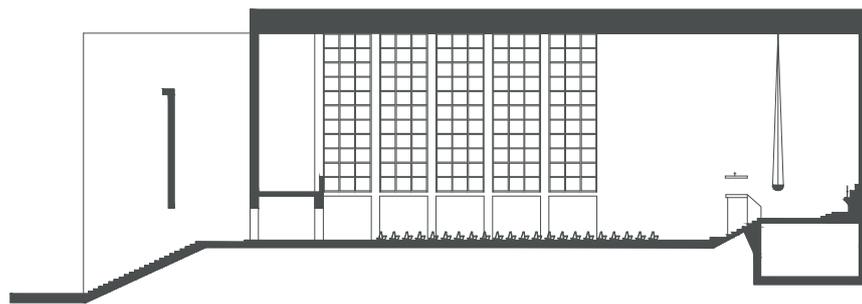
Tipi a basilica. *Heiliggeistkirche*, Aachen, 1928

“a parabola” verso l’altare e che rimanda per la sua forma ad alcuni studi di Bartning sugli spazi teatrali. Stupisce, di questa chiesa provvisoria allestita per la Fiera della stampa e del libro svoltasi nel quartiere Deutz di Colonia e utilizzata come spazio espositivo, il carattere costruttivo con struttura in ferro rivestita esternamente in rame e pareti tamponate in vetro piombato.



Köln Pressa Stahlkirche (1928)
di Otto Bartning.

Altri esempi che esprimevano una nuova era del moderno furono la chiesa cattolica di Sant’Antonio a Basilea di Karl Moser in calcestruzzo grezzo (1926-27) ma soprattutto la chiesa di August Perret, di quattro anni precedente, a Notre-Dame du Raincy che, a fronte di un massiccio uso del cemento armato “grave” nella sua copertura, esprime la leggerezza e il decoro delle pareti finestrata. Una *Hallenkirche* che a nessuno passò inosservata.



0 5

Progetti di Rudolf Schwarz per la Heiliggeistkirche (*Vierwandkirche* e *Mauer*), per *St. Anna* a Düren e per *St. Antonius* ad Essen. Sezioni longitudinali di chiese con pareti in ferro-vetro verso lo spazio dei fedeli.

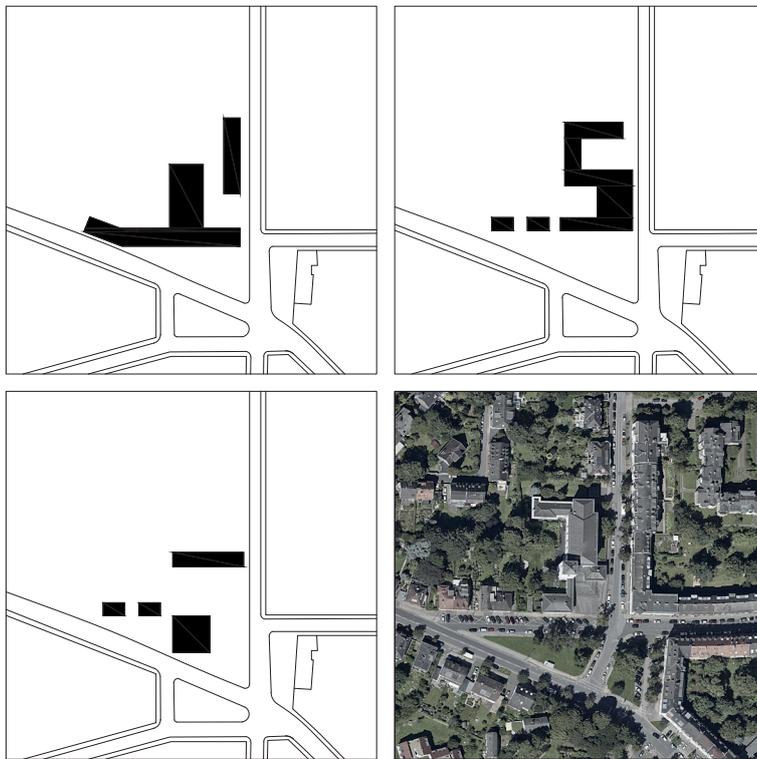
A Bartning interessava una Chiesa che mostrasse una grande carica espressiva e che avesse il potere di raccogliere e accogliere la comunità contenendola in una forma dinamica e illuminandola come mai prima si era visto. Questo grande suggerimento venne adottato da Schwarz come non applicabile sull'intera superficie verticale ma in alcune parti circoscritte. Illuminando solo lo spazio dei fedeli e lasciando in penombra, quasi al buio, lo spazio presbiteriale, l'*unbetretbare Gegend*²³, si enfatizza il mistero del sacro caratterizzando la soglia sacra che esprime un proprio significato anche priva di decori scultorei tradizionalmente posti dietro il luogo del sacrificio e della mensa. Una vera e propria inversione gerarchica spazio-luce tra lo spazio dei fedeli e l'area del presbiterio, metaforicamente tra l'uomo e Dio che si illumina di luce propria, una luce che da esterna vuole simboleggiare la speranza di una propria luce interiore. Questo tipo di soluzione verrà adottata in alcune varianti progettuali per la chiesa di *St. Fronleichnam*, non nella soluzione definitiva. Invece a Düren per la chiesa di *St. Anna* proprio alcuni effetti simbolici chiaroscurali caratterizzeranno con efficacia i diversi ambienti che la compongono.

Il progetto *Mauer* [Muro], dal punto di vista tipologico presenta delle analogie riscontrabili all'interno di una fase sperimentativa iniziata con il progetto *Opfergang* di Francoforte: grande aula a forma basilicale, scalinata prima dell'altare, presenza di una sola navata laterale, spazio raggiunto da un percorso simbolico di connessione tra esterno e interno. L'edificio si presenta come una fortezza, adagiata su un angolo della strada. Un sagrato particolare si trova all'interno del lotto dove si percepisce la forma a "L" del complesso che diventa "a corte" se si considerano gli spazi parrocchiali. Questo spazio diviene quindi una piazza interna che accoglie i fedeli e come una corte conventuale "scopre" il fianco della chiesa.

Planimetricamente l'edificio "scrive" una S in direzione Nordovest-Sudest. La parte superiore è composta dalla sacrestia e da residenze, la parte sotto dalla gola del fonte battesimale e dalla cappella; la navata principale con la laterale occupano la parte opposta. A causa della forma ad S si formano due quadrati. La prospettiva principale della chiesa non si fa notare. Attraverso Barbarossaplatz e l'angolo libero della Hohenstaufenallee con la Körnerstraße si vede un muro alto venti metri con due piccoli ingressi chiusi nello spigolo del muro, dietro un buio rivestimento in pietra nascosto che fortifica l'edificio. All'interno prevalgono materiali raffinati su una scala dal grigio al nero: ardesia a pavimento, pietra blu sulle pareti, acciaio e argento sulla grande finestra verso Oriente, ferro e piombo nel controsoffitto piano.

²³ Trad. "regione inaccessibile".

Come sedute dei banchi di frassino e come illuminazione lampadine senza paralume. La descrizione del muro del coro chiude la descrizione dei tre architetti. »Forse lì una grande immagine.« Perché forse? Aveva Schwarz già in mente il tema del vuoto?²⁴



Progetti *Vierwandekirche, Mauer, Kubus* e aerofotogrammetrico della situazione attuale con la chiesa di Otto Bongartz.

Il progetto *Mauer* [Muro], risulta essere l'esempio più chiaro per quanto riguarda il rapporto tra ingresso, navata centrale (che nella sue dimensioni assomiglia già ad un'aula) e navata laterale. Addirittura in questo caso tra il portale sacro di accesso (prima soglia) e sino all'altare del grande sacrificio (seconda soglia), si svolge un cammino non più assiale, ma di ricerca, un cammino di sacrificio. Il sacro altare si eleva su undici scalini così come tutta la sede presbiteriale: questo aspetto teatrale della scena liturgica Schwarz deriva dall'esperienza condivisa con Böhm e dallo studio dei suoi progetti. La scelta progettuale si pone l'obiettivo di liberare l'ampio spazio dedicato alle sedute dei fedeli e alla sede presbiteriale di ogni altro elemento quale il piccolo battistero, posto in prossimità dell'ingresso

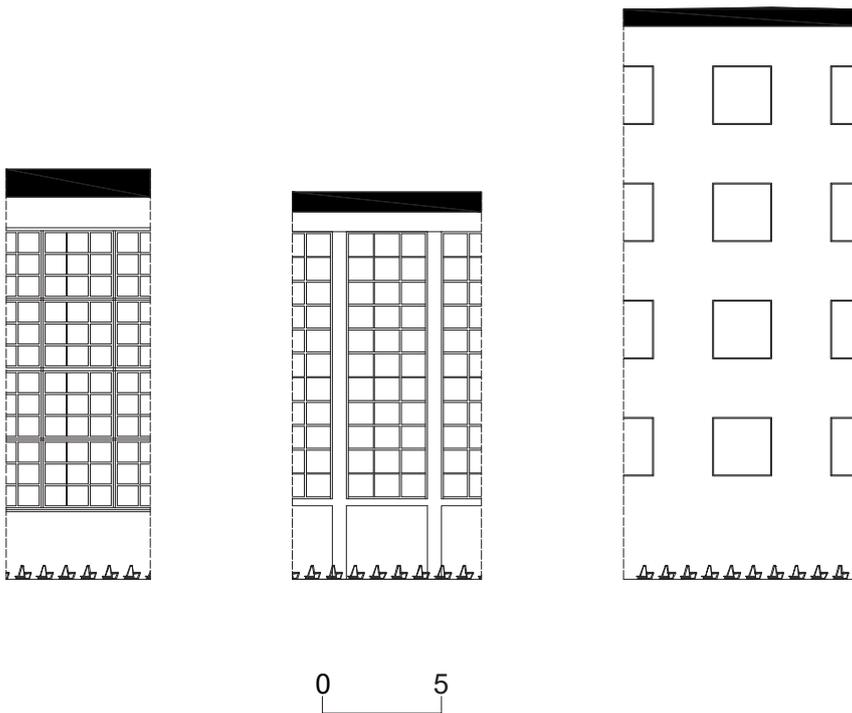
²⁴ RUDOLF STEGERS, *op. cit.*, p.36. (Traduzione mia).

come di consueto a purificare gli entranti il luogo sacro. Nella navata laterale, ribassata come nel progetto *Opfergang* di Francoforte, si trovano le postazioni della via crucis, i confessionali, le cappelle secondarie e la statue sacre. Questa, per il suo carattere di elemento finito e definito, si configura con endonartece, spazio di mediazione spaziale e meditazione spirituale tra l'esterno e l'impianto liturgico principale interno identificato dallo spazio basilicale.

Lo stesso Böhm nella chiesa dell'ospedale *St. Elisabeth* a Colonia-Hohenlind del 1932 scaverà una fossa per ospitare le sedute dei fedeli, al fine di elevare simbolicamente il luogo sacro dell'altare. Questa intenzione di Böhm di elevare lo spazio che ospita le azioni rituali, nei confronti di una platea silente e ordinata, ha radici antiche se pensiamo agli spazi del sacrificio dei templi classici, riservati a pochi, non accessibili dai fedeli. Schwarz questo distacco, per quanto affascinante e aulico, lo adotterà proprio nel progetto *Mauer* così come in altri successivi, ma in futuro preferirà differenziare i due ambiti. Un anno prima Böhm progettò la Chiesa di Cristo Re a Leverkusen-Küppersteg, successivamente costruita: è facile notare la somiglianza tra questa e il progetto *Mauer* di Schwarz con la navata laterale, l'ampia scalinata che conduce all'altare, con il lento percorso sacrificale che dilata il tempo di attesa tra le due soglie. Quindi si può ipotizzare che a partire dal concorso del 1926-27 per la *Frauenfriedenskirche* a Frankfurt-Ginnheim Schwarz e Böhm perseguirono, tra gli altri, questo stesso tema. Schwarz lo fece divenire una importante caratteristica di alcuni suoi progetti, sino a riuscire in un'operazione di congiungimento tipologico tra il tipo a basilica e il tipo a croce, nella sua migliore soluzione della futura chiesa di *St. Anna* a Essen.

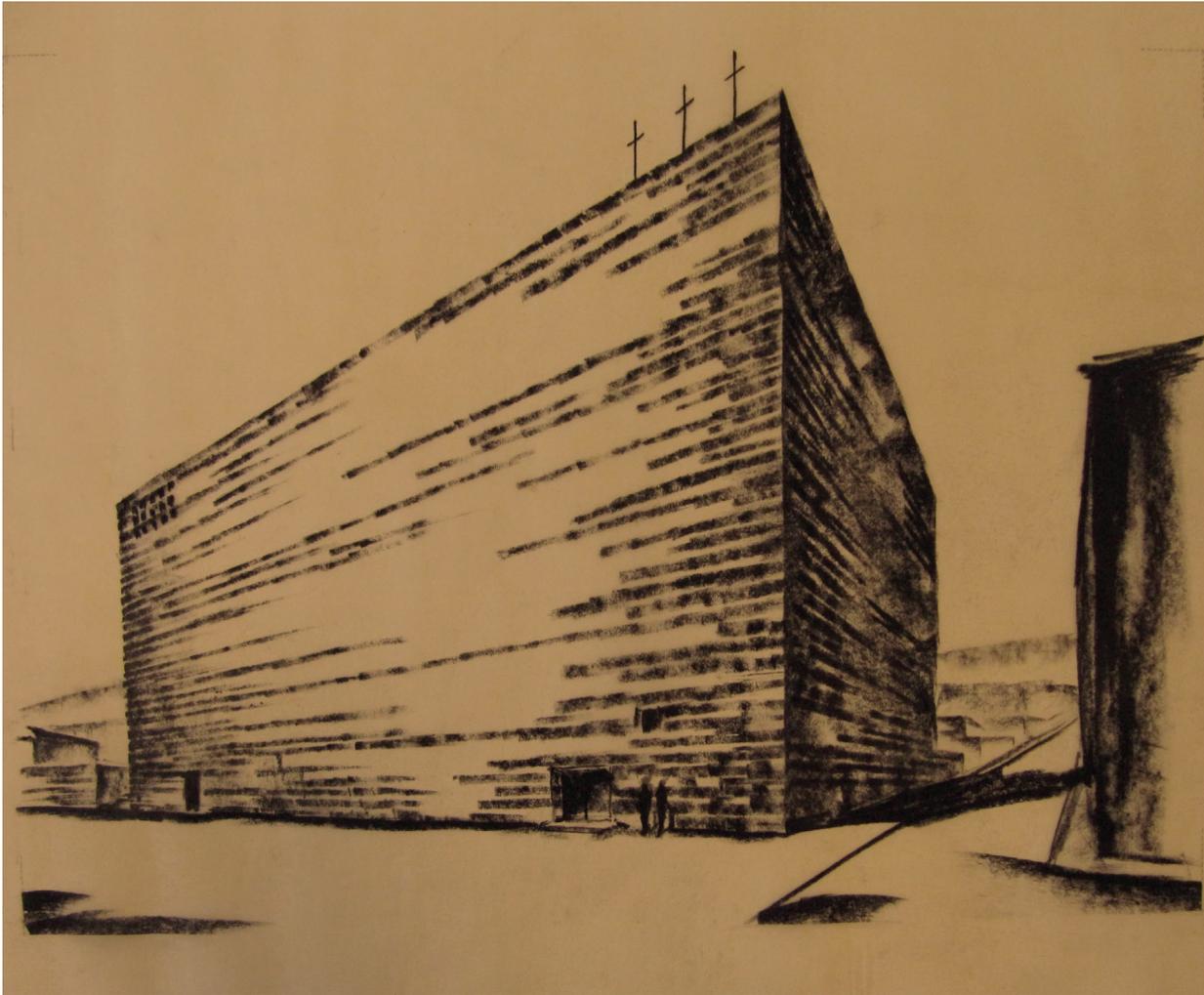
Il progetto *Mauer*, come detto ispirato da Hans Schwippert, è probabilmente il più monumentale di tutta l'opera di Schwarz, se per monumentale si intende quell'aspetto formale che assume una architettura nel momento in cui adotta una forma geometrica primaria, in questo caso un grande cubo. Interessante è la coerenza tra questa forma e il suo imponente interno, un grande spazio libero dove le gerarchie classiche vengono messe sullo stesso piano e dove solo pochi scalini differenziano il presbiterio dal restante spazio. Altra utile annotazione riguarda il tipo ad aula adottato. Anche in questo caso è un partner di progetto a suggerire l'opzione tipologica, ancora in maturazione nelle teorie di Schwarz che nominerà questa come "figura ad anello aperto". Il grande cubo appare staccato dal terreno, una porzione spaziale di cielo che si eleva dalla terra: gli effetti chiaroscurali del disegno a mano a carboncino sottolineano questo aspetto. I disegni tecnici chiariscono le scelte dei materiali come

una diffusa e ripetuta serie di finestre quadrate su tutta la superficie del cubo e le pareti opache del basamento che ospita gli ingressi e la zona della cripta sottostante l'aula. Le gerarchie spaziali in pianta e in alzato sono scomparse, tutto è uguale, tutti gli spazi appaiono uguali, il sacerdote è quasi totalmente "sceso" tra gli uomini e con lui scende il Dio che rappresenta. La messa è nuovamente, come un tempo, spartita con tutti, in vicinanza, senza ostacoli. Questo solido nello spazio, una nuova arca, accoglie e salva i fedeli.

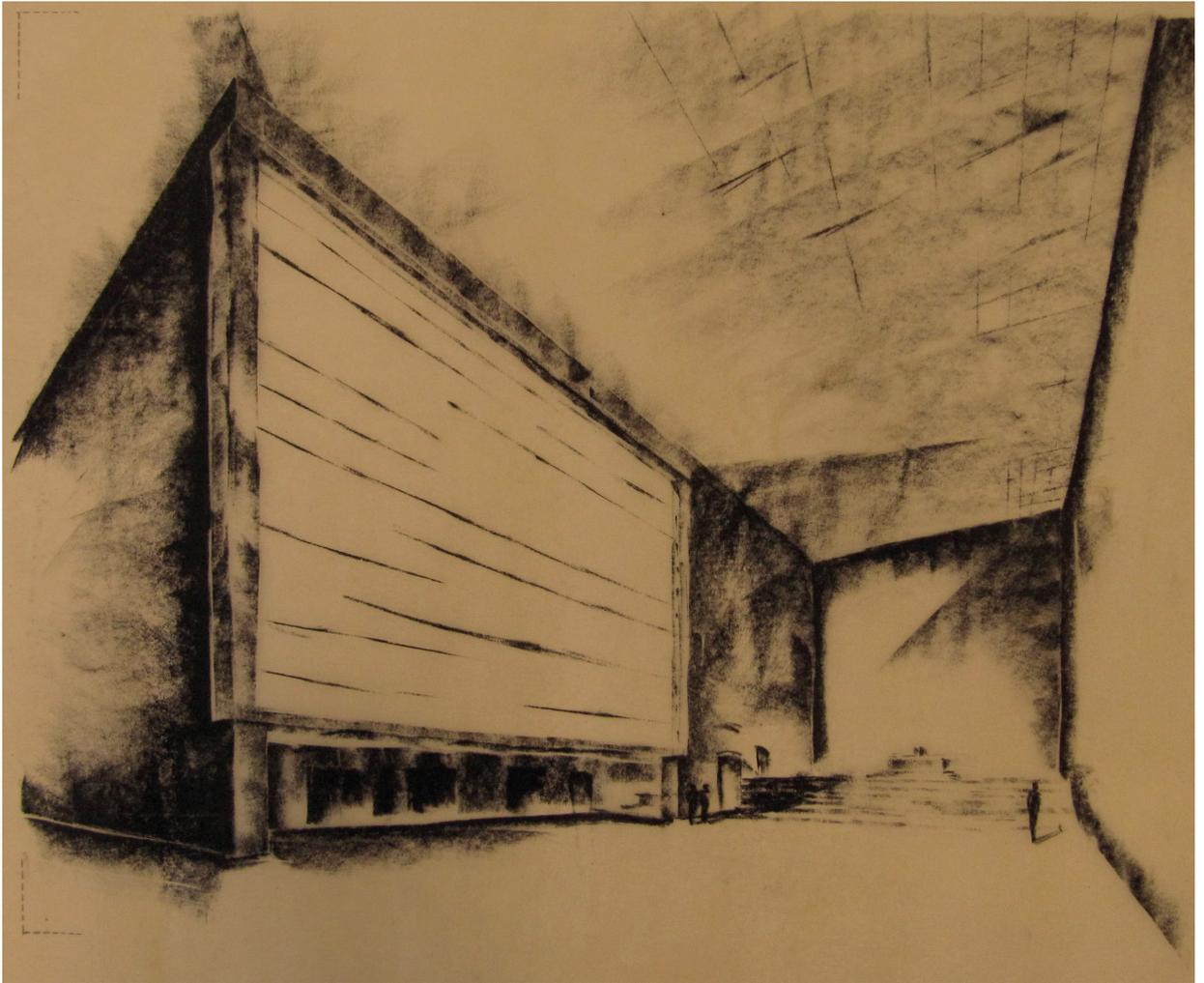


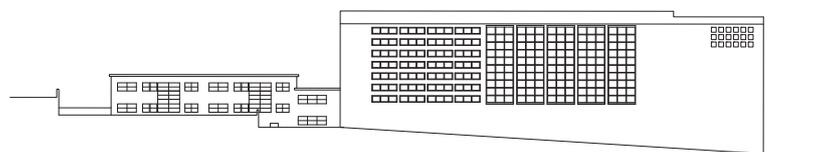
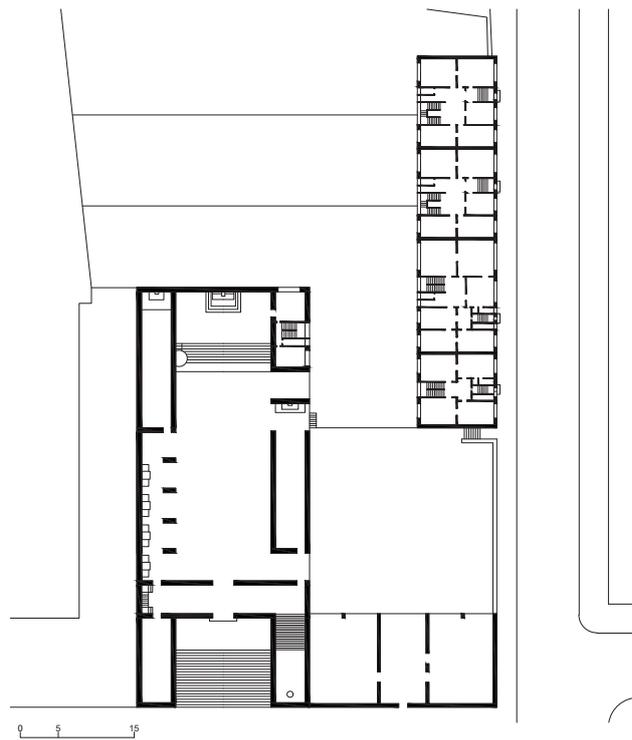
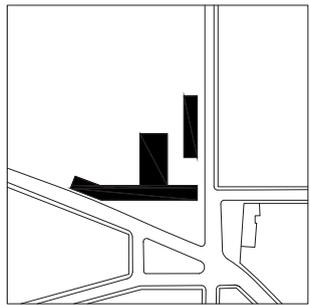
Heiligeistkirche.
Progetti *Vierwandekirche,*
Mauer e Kubus.
Partito architettonico in sezione.

Tipi a basilica. *Heiliggeistkirche*, Aachen, 1928

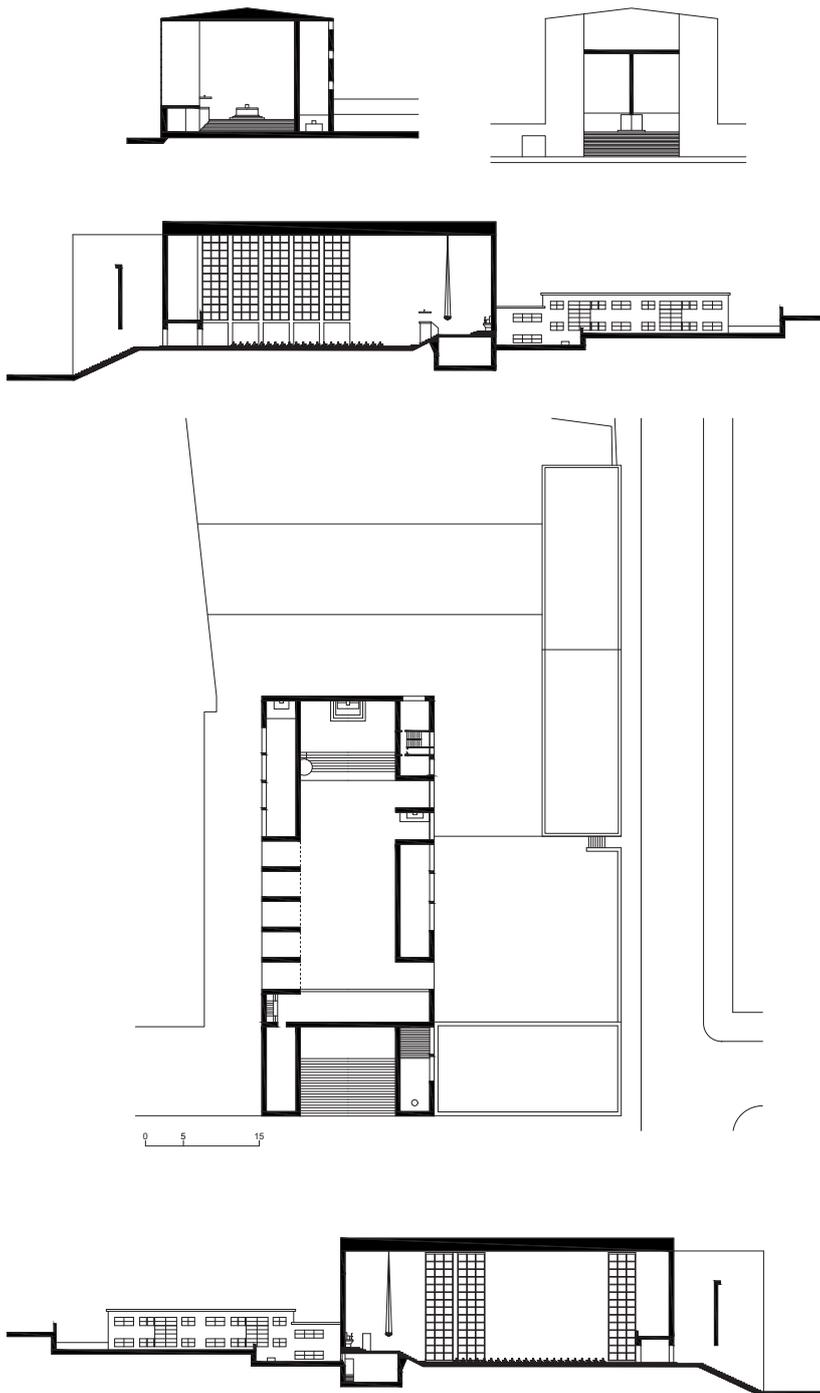


Progetto *Vierwandkirche*,
viste esterna e interna.

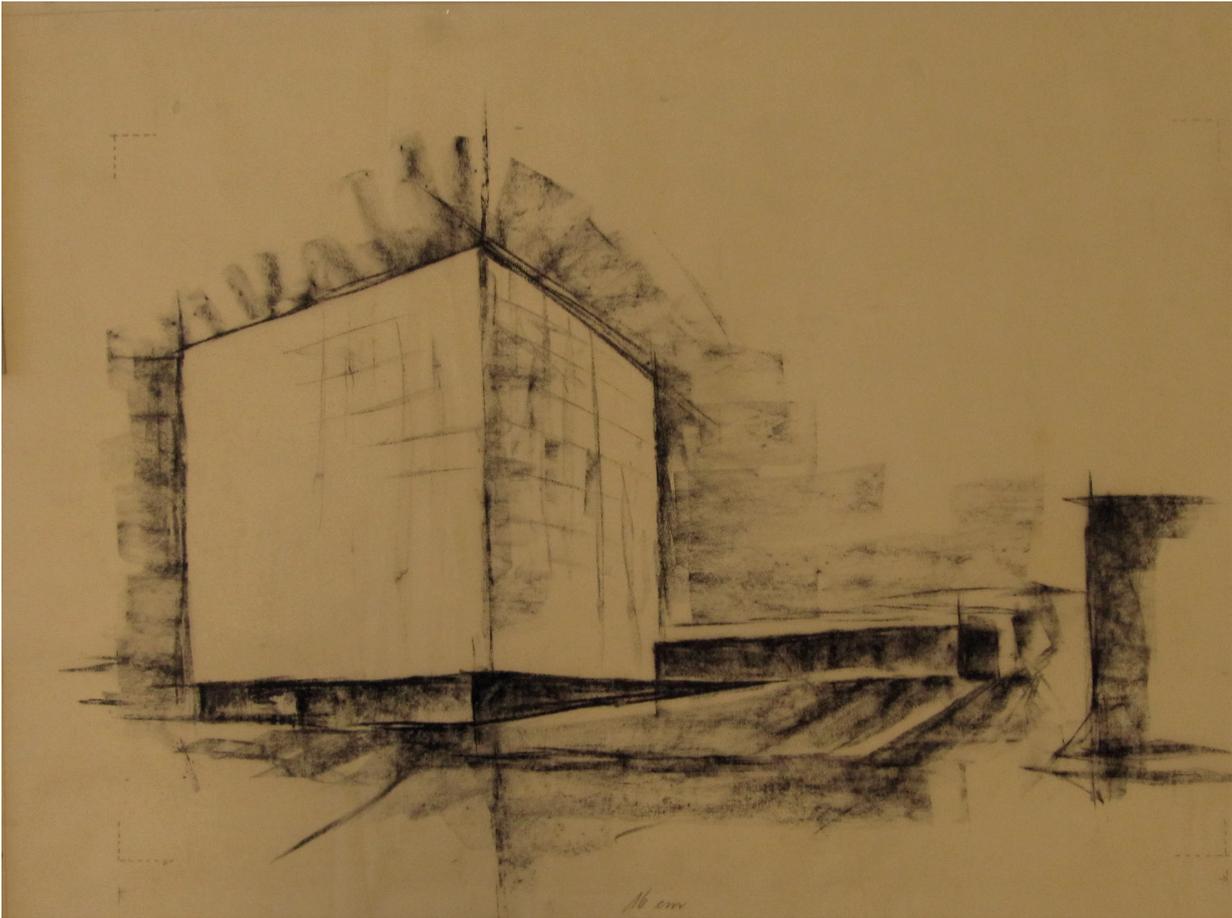




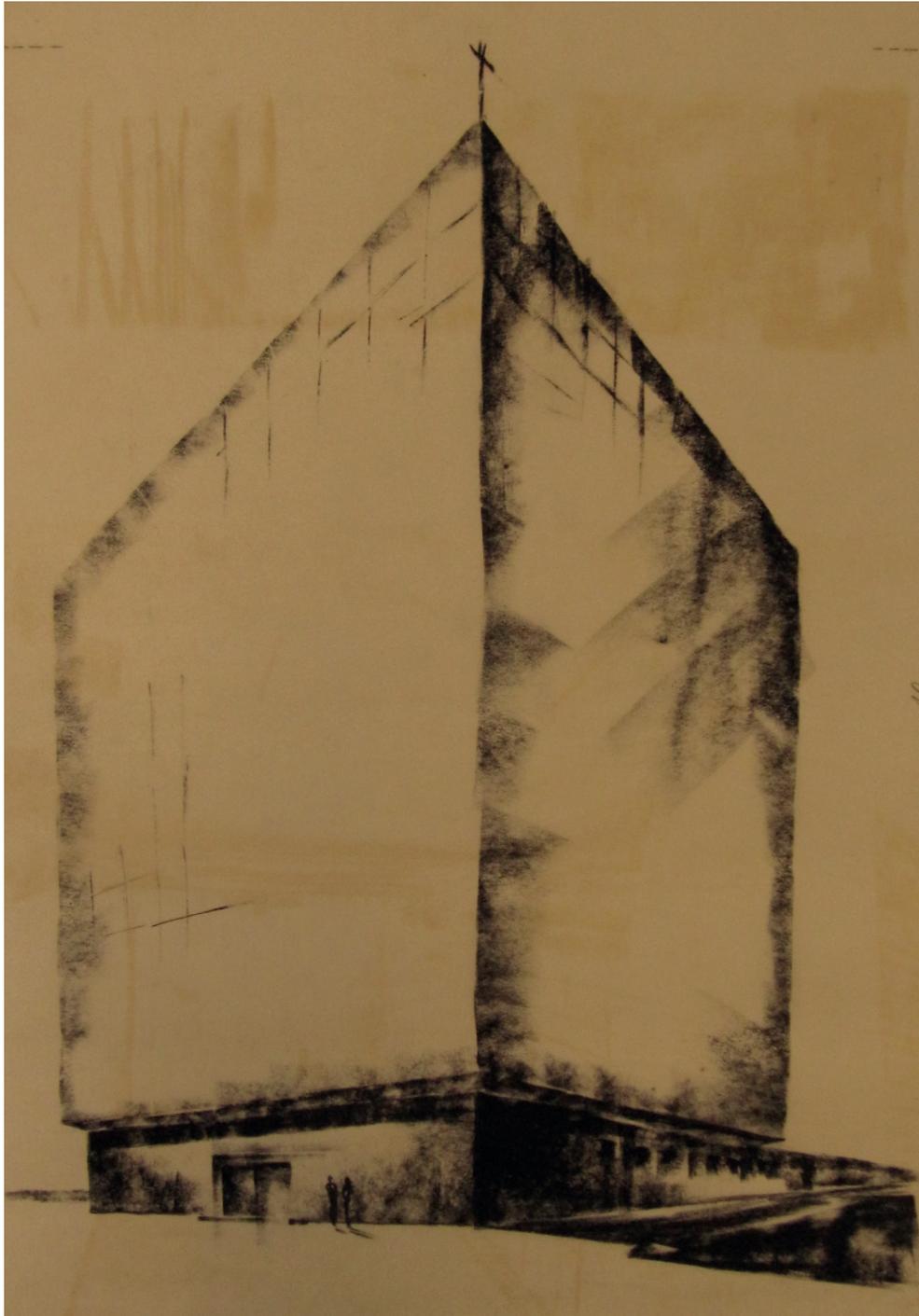
Progetto *Vierwandkirche*.
Piante, prospetti e sezioni.



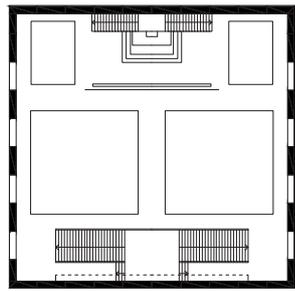
Tipi a basilica. *Heiliggeistkirche*, Aachen, 1928



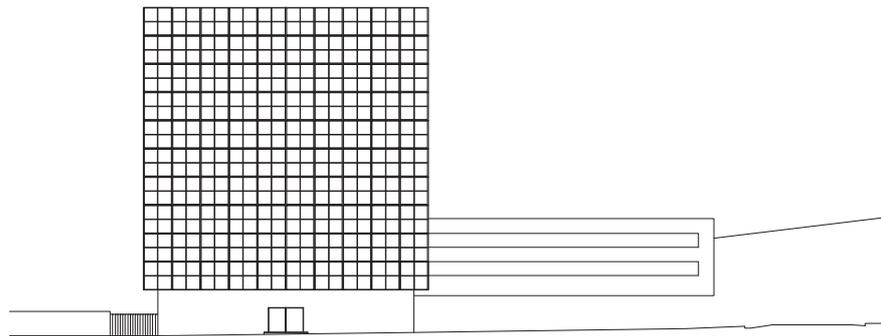
Progetto *Kubus*, viste esterne.



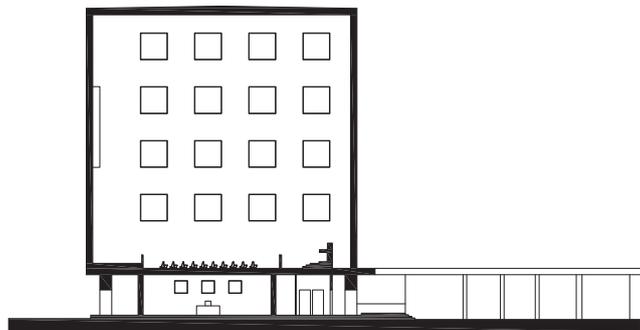
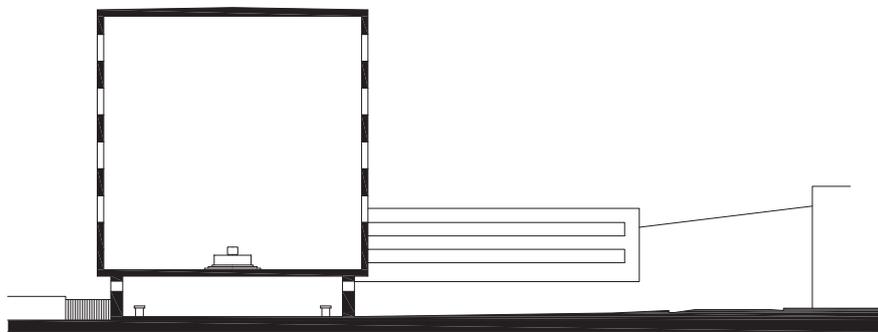
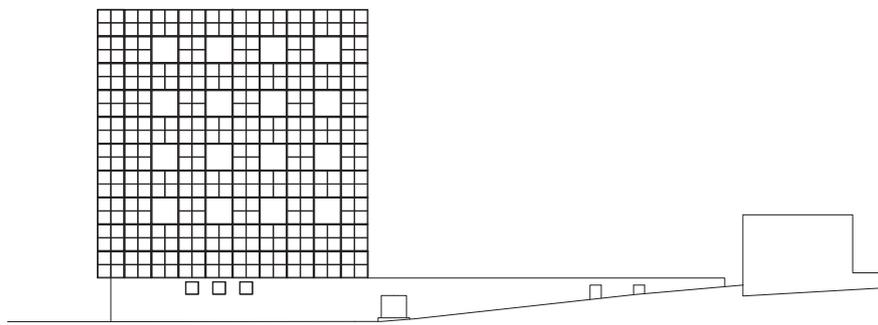
Tipi a basilica. *Heiliggeistkirche*, Aachen, 1928



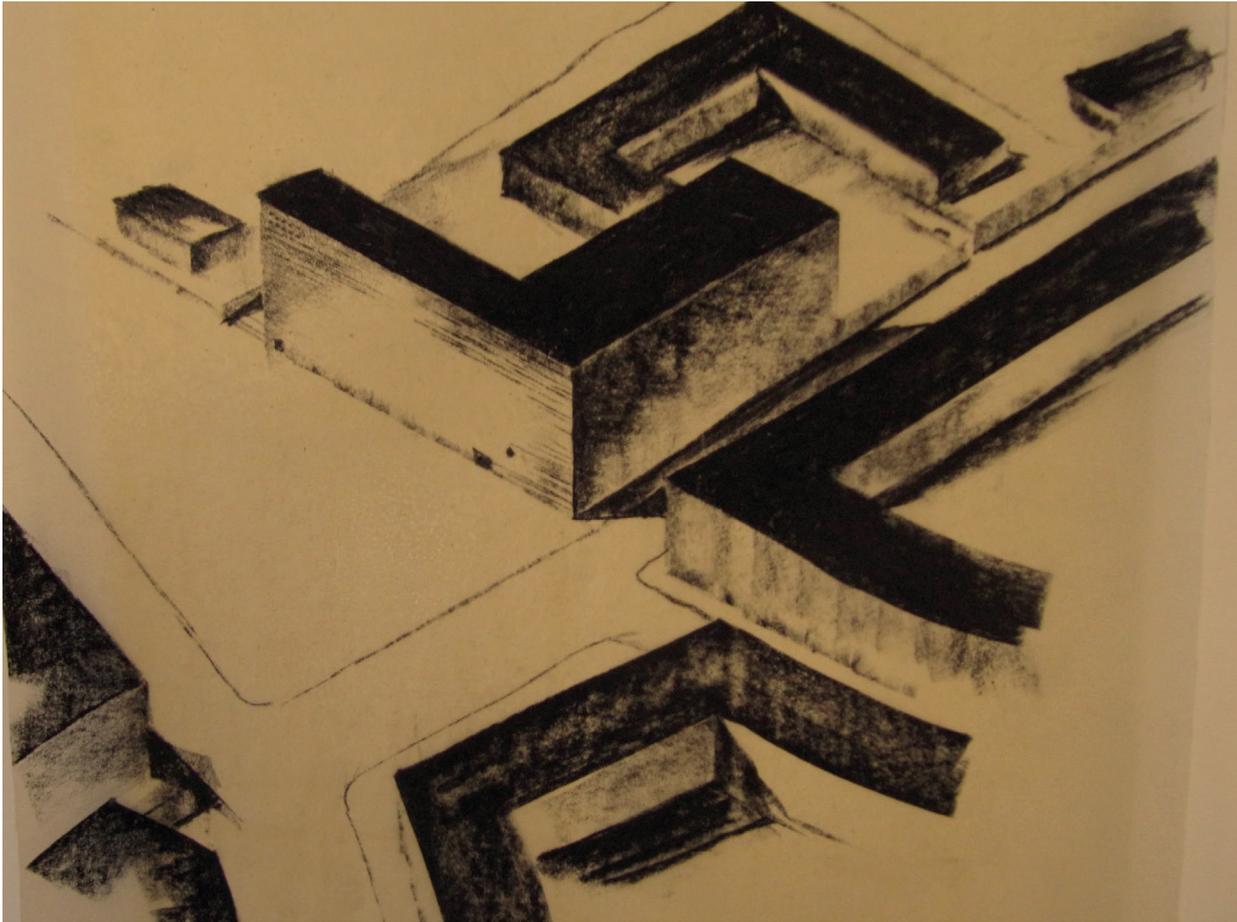
0 5 15



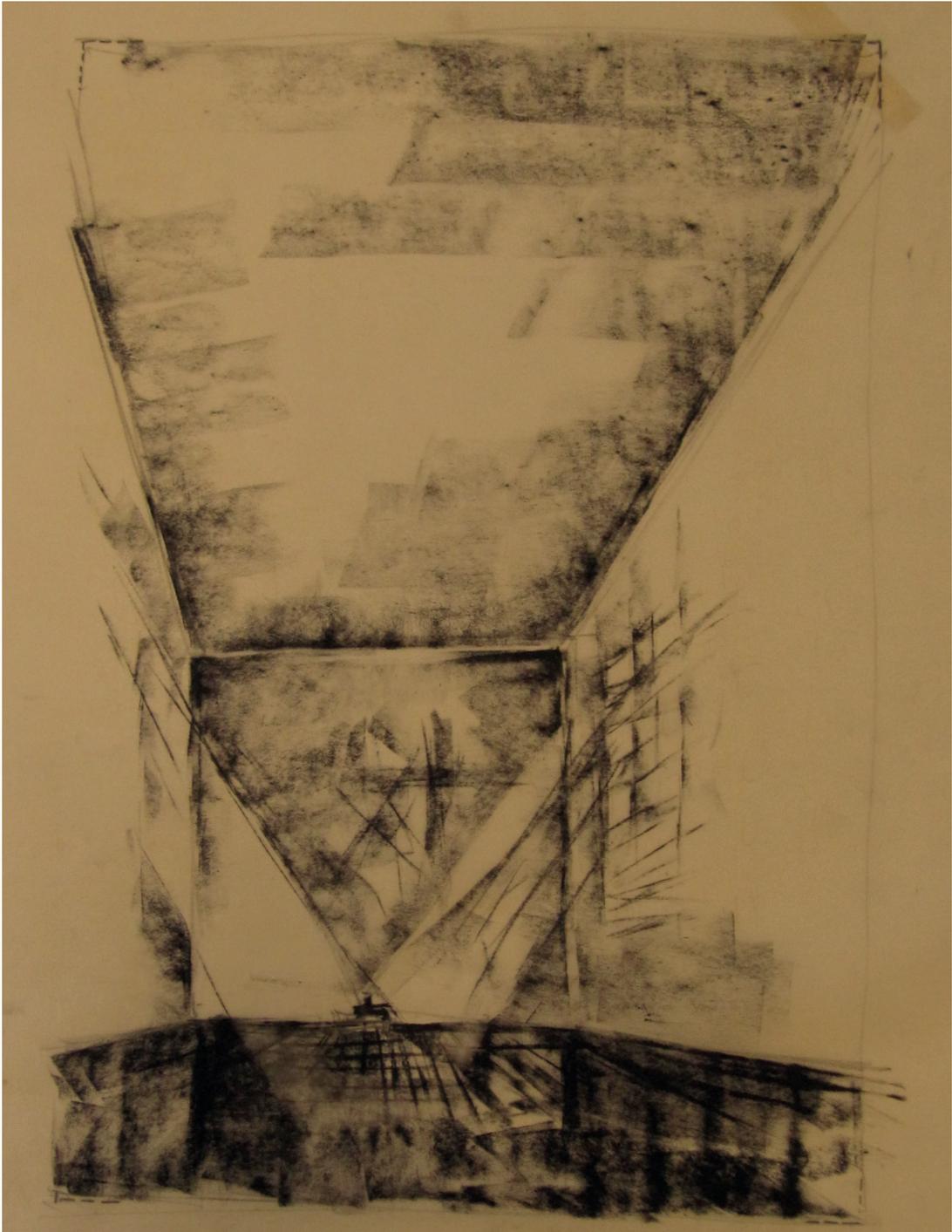
Progetto *Kubus*.
Pianta, prospetti e sezioni.

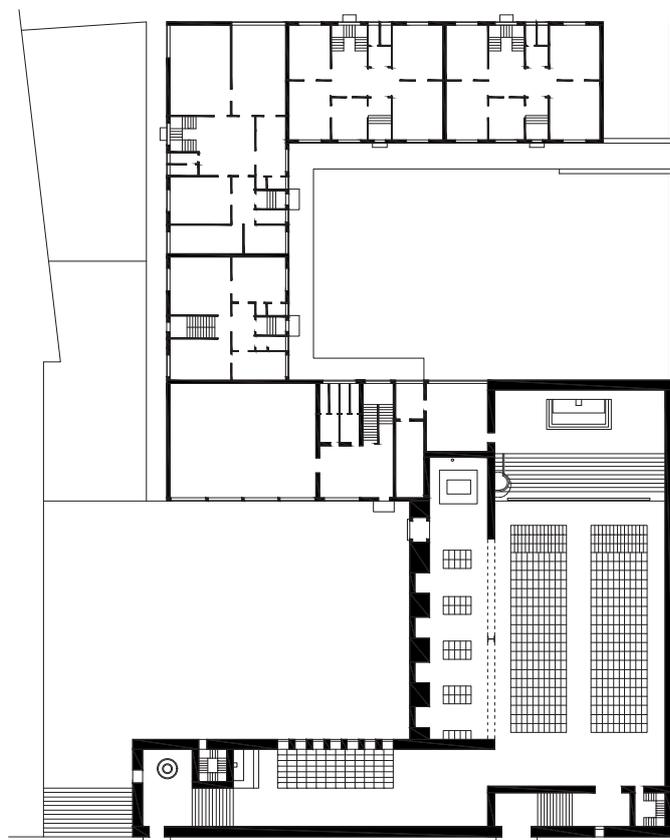
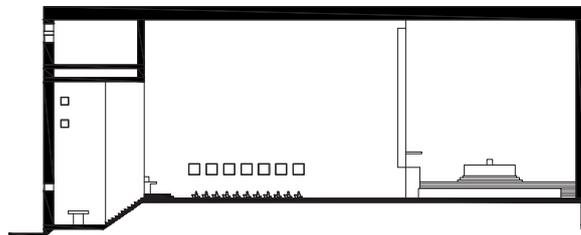


Tipi a basilica. *Heiliggeistkirche*, Aachen, 1928

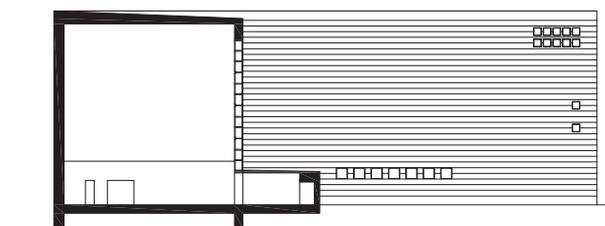
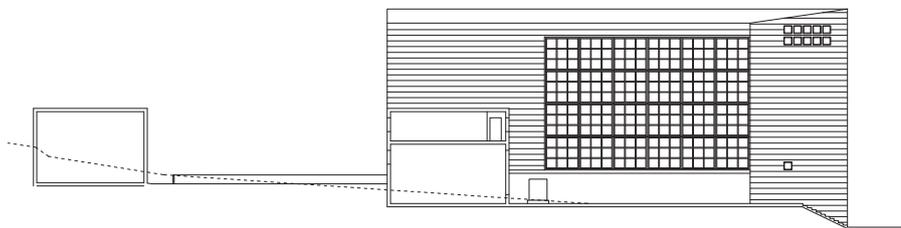
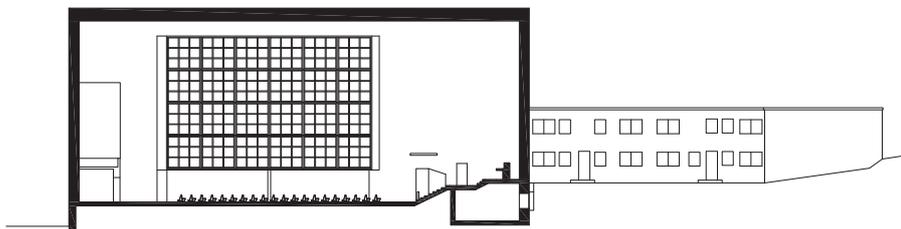


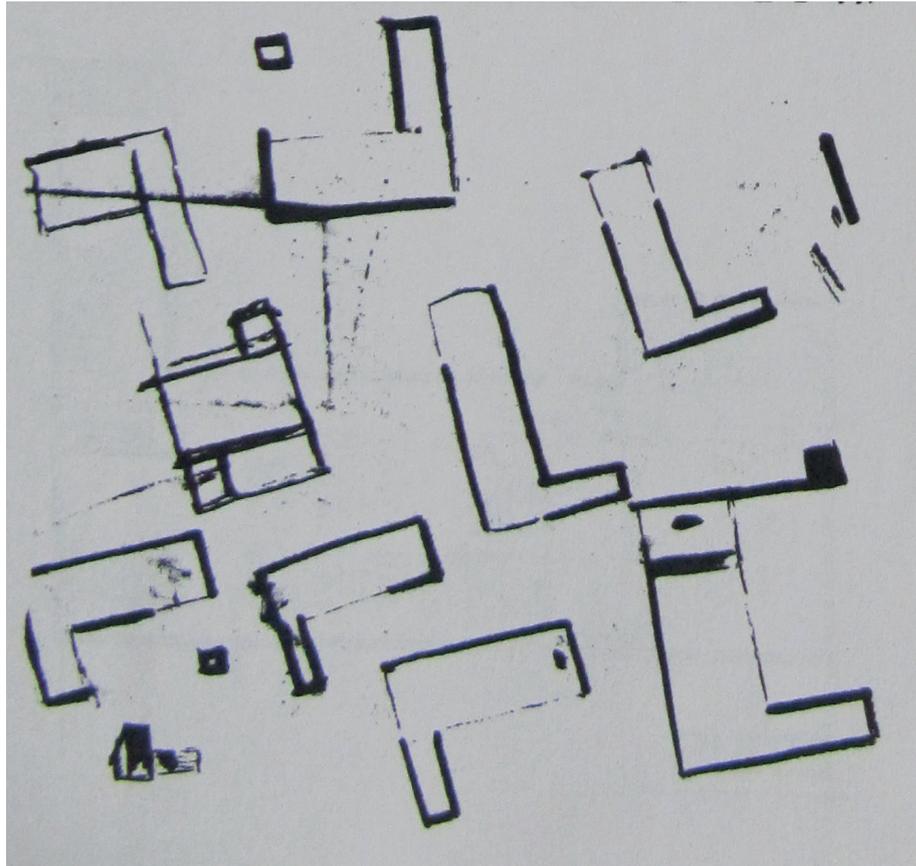
Progetto *Mauer*,
viste esterna e interna.





Progetto *Mauer*.
Pianta, prospetti e sezioni.





Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnamskirche,
Aquisgrana.
Schizzi di progetto.

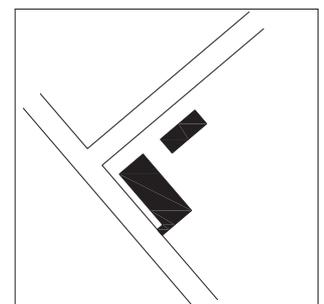
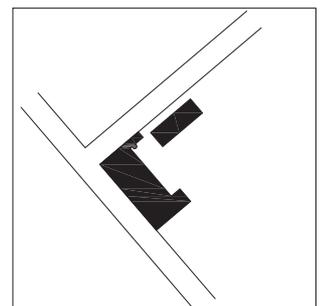
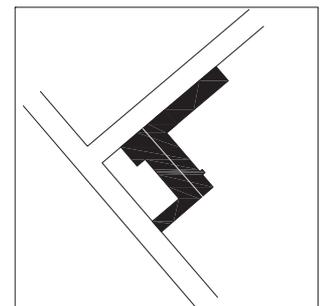
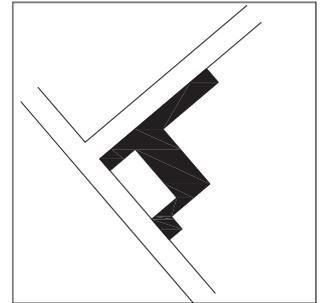
3.2.1 St.Fronleichnam, Aachen-Rothe Erde, 1928-30

L'idea di costruire una nuova chiesa in un quartiere operaio, all'angolo tra la Düppelstraße e la Leipzigerstraße, si deve all'impegno dei suoi parroci che volevano fondare ad est di Aquisgrana una nuova comunità. Nel 1928 giunse da Essen Peter Tholen, un quarantenne parroco energico e interessato ai progetti di concorso per la *Heiliggeistkirche* di Schwarz, presentati in collaborazione con Schwippert e Krahn. Schwarz non ebbe nessuna concorrenza per questo incarico ma questo non significò che potesse liberamente disporre di progetti senza che venissero controllati e discussi. In quel periodo Schwarz era Direttore della Scuola di Arti Applicate di Aquisgrana.

La storia di questa "chiesa diabolica" così come descritta da Rudolf Stegers²⁵ è ricca di progetti. I primi due datati gennaio 1928, il terzo maggio/giugno, il quarto -alcuni già con la certezza di essere disegni esecutivi- agosto/settembre 1929. Stegers puntualizza che il percorso compositivo di questa chiesa si può riassumere come «una progressiva sublimazione del tema dell'angolo con il tema della scatola architettonica». Durante l'inizio del 1929 in un disegno a inchiostro vennero rappresentate nove versioni di edifici ad angolo di chiese e atri, sino a concludere nel 1930 per una soluzione con l'angolo quasi assorbito nella scatola. Numerosi schizzi a carboncino sottolineano questo lavoro e vennero fatte numerose piante e sezioni anche con poca disponibilità di tempo e denaro. L'affascinante architettura radicale sembra essere l'esito più di motivi finanziari che formali, con influenze esterne anche nell'omissione di molte parti. Tholen e Schwarz dovettero contare il centesimo durante il percorso di progetto e di costruzione²⁶. Probabilmente questo processo di riduzione degli elementi decorativi indicato da Stegers va più inteso come espressione di un periodo moderno dell'architettura che tendeva a liberarsi di ogni stile per favorire possibilità espressive dei nuovi materiali e nuove forme. Va inoltre precisato che Schwarz dal punto di vista compositivo, questo è visibile in pianta e in sezione, non abbandona il riferimento tipologico a basilica, e un uso tradizionale delle superfici e dei materiali. Ma quel che emerge negli aspetti formali di questa chiesa sono i caratteri industriali del manufatto: il tetto piano, le finestre quadrate, il campanile a ciminiera, un atteggiamento iconoclasta di tutte le superfici esterne e interne. Queste scelte denunciano un'imprescindibile considerazione della conoscenza

²⁵ «Sento questa chiesa come una chiesa diabolica», questo il duro giudizio che scrisse nel 1954 l'editore Woldemar Klein di Baden-Baden a Rudolf Schwarz al quale tuttavia provocò, per quanto in disaccordo, una personale gioia. RUDOLF STEGERS, *op. cit.*, p.55. (Traduzione mia)

²⁶ *Ivi*, p.55



St. Fronleichnamskirche, Aquisgrana.

Inserimento urbano delle quattro soluzioni.

del luogo, una architettura che a rappresentazione di una intera comunità si plasma sull'identità della stessa, vivente un quartiere connotato da un paesaggio industriale che in un certo modo questo luogo sacro, con un messaggio di verità e condivisione, non vuole negare, accentuandone gli aspetti più rappresentativi.

Il progetto di architettura si radica in un luogo. Assume e conferisce senso a un luogo. Assume le condizioni del luogo in cui si colloca, che siano le regole della costruzione urbana o i caratteri del paesaggio naturale. Le trasforma nel momento in cui la nuova costruzione lega a sé tali regole, o caratteri, in una nuova unità²⁷.

Molto difficilmente tra i progetti e le realizzazioni prima dell'inizio della seconda guerra, si è raggiunto un risultato come a *St. Fronleichnam*, probabilmente in un punto così elevato da essere paragonato, in questo esempio, alle migliori opere dell'amico Mies van der Rohe. Si può dire che questo esempio di architettura moderna non ebbe séguito²⁸ forse per l'incapacità di comprendere proprio quell'atteggiamento iconoclasta così criticato e inevitabilmente ignorato sia dalla critica, la cui applicazione per una chiesa venne intesa come una forzatura, sia dal mondo religioso fermo su posizioni iconografiche conservative.

La volontà sottrattiva che Schwarz mise in scena per questa chiesa voleva essere un arricchimento dello spazio stesso, un atteggiamento che pochi compresero.

La chiesa di *Sankt Fronleichnam* deve molto del suo successo alle precedenti esperienze per la *Frauenfriedenskirche* e la *Heiliggeistkirche*, in particolare i progetti denominati *Opfergang* e *Mauer*. La forma mistica del percorso liturgico per la prima e il significato architettonico delle forme ad angolo per la seconda, rappresentano incipit che Schwarz riuscì a coniugare abilmente per la costruzione di questa chiesa e ciò è ben visibile nelle 4 varianti ove si mantiene un concetto formale e distributivo ben definito a priori. La modernità che esprime questa chiesa, un picco mai raggiunto neppure successivamente a questa sua prima esperienza, fu una presa di posizione forte anche nei confronti di chi con lui aveva sino ad ora condiviso le maggiori esperienze di quegli ultimi anni. All'interno di queste motivazioni va interpretato il graduale allontanamento di Schwarz nei confronti del suo Maestro Dominikus Böhm²⁹.

²⁷ ANTONIO MONESTIROLI, *La metopa...*, cit., p.30.

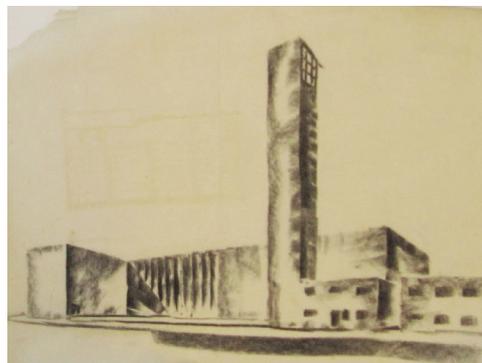
²⁸ THOMAS HASLER, *op. cit.*, p. 102.

²⁹ RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *op.cit.*, p.54.

Progettare una chiesa per Rudolf Schwarz significa lavorare tra gli elementi spirituali che la caratterizzano, componenti inconscie che conducono l'uomo dalla realtà dello spazio architettonico all'eternità dello spazio santo, una bellezza che può giungere percorrendo la via della verità, come afferma Antonio Monestiroli:

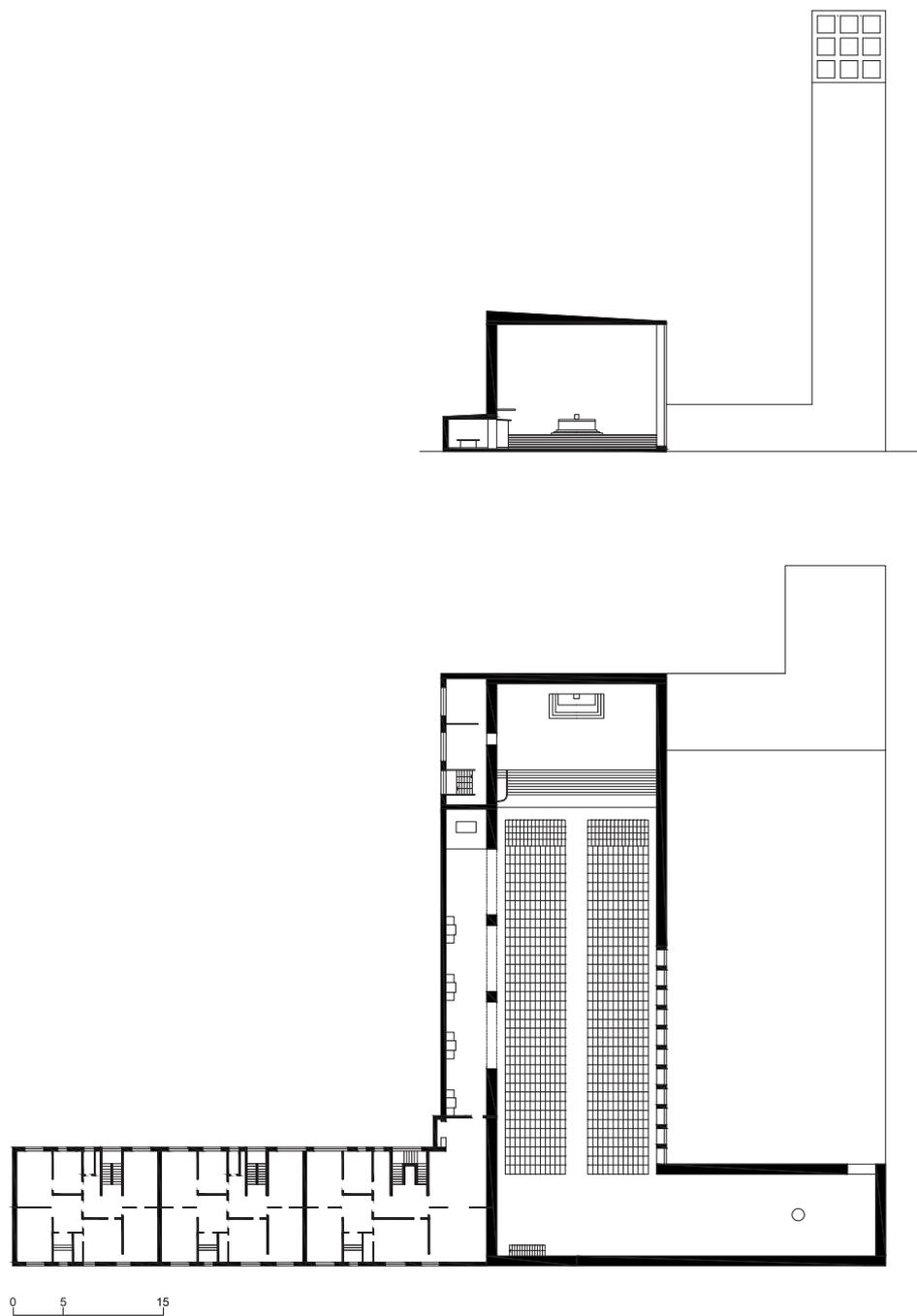
Questa via impone di non fermarsi al lato esteriore delle cose, all'impressione che esse provocano sui nostri sensi e sui nostri sentimenti, ma di distinguere l'essenza dall'apparenza³⁰.

Nel primo progetto l'ingresso ha un evidente significato simbolico: nel percorso è forte la presenza del fonte battesimale, ma ciò che lo caratterizza è il buio delle pareti in simbolico contrasto con la grande luce dello spazio che sgorga dalla grande navata principale, illuminata solamente dal lato sud. Questo muro della "scatola architettonica" tagliato verticalmente nel lato verso la corte a sud-ovest da lunghe e strette finestre, definisce uno spazio a corte. Lo spazio interno è quindi caratterizzato da una certa permeabilità di luce. La grande parete muraria è aperta nella sua parte inferiore e in tal modo definisce la navata laterale. L'altare si posiziona silenzioso e scuro in cima ad una serie di scalini. Qui si compie il percorso sacro basilicale che in una successione di spazi da buio si illumina nella grande navata sino a ridivenire scuro nel mistero numinoso dell'altare. Si percepiscono le proporzioni architettoniche³¹: il modulo di 12,5 metri misura 40x60. La lunghezza delle travi ha un rapporto di 2/3; in larghezza interna 1/2. L'ingresso, una sola porta verso la corte, è molto piccolo. Chi entra si trova in uno scuro ingresso, gira a destra, verso la sala chiara, che raccoglie la luce attraverso dodici finestre a soffitto nel lato verso la corte a sud-ovest.

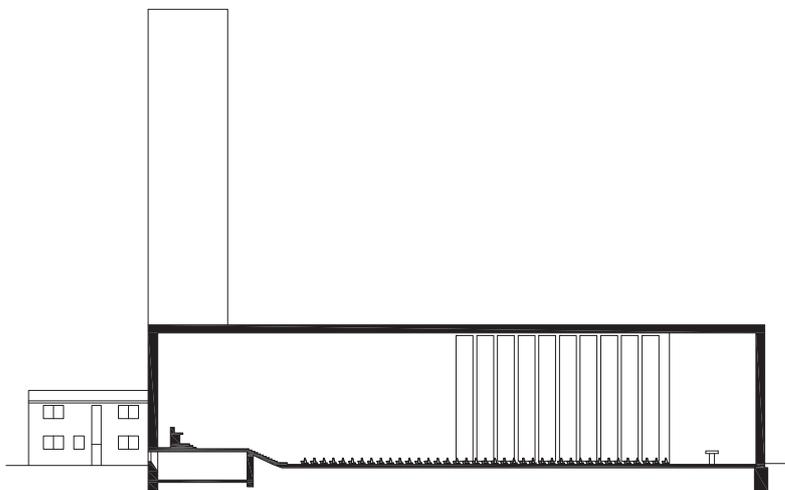
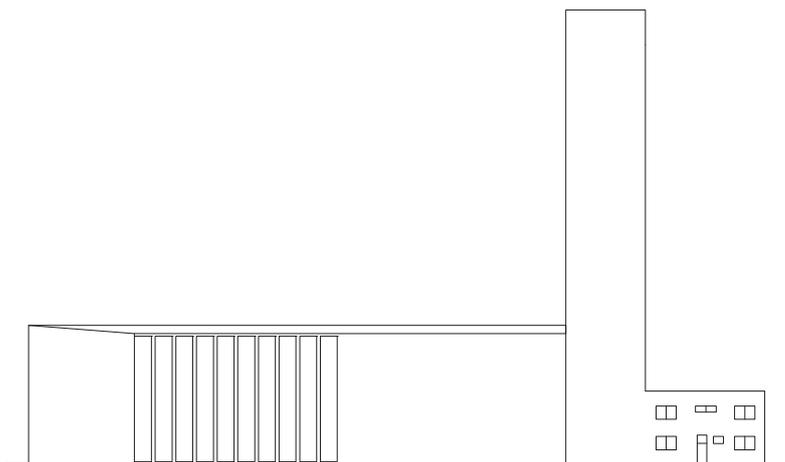
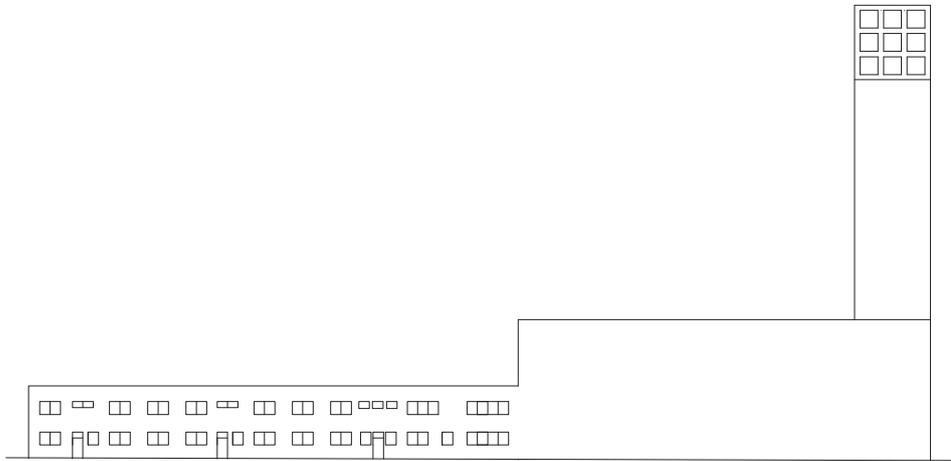


³⁰ ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della...*, cit., p.182.

³¹ RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *op.cit.*, p.55.



Primo progetto.
Piano terra, prospetti e sezioni.



Confronto alla prima soluzione, questa presenta il corpo principale notevolmente ristretto, esprimendo anche esternamente la dimensione stessa dello spazio interno.

La costruzione è ancora un po' schermata e non esiste più una corte a protezione della stessa, ma causa l'arretramento della chiesa, è presente un piazzale. Scompaiono le grandi aperture finestrate che nel primo progetto costituivano la grande parete muraria. C'è invece una unica altezza.

Anche l'ingresso mantiene la stessa altezza del corpo principale e di fatto ne conserva lo stesso significato solenne. Si entra in uno spazio dedicato, ora rivolto ad est, utilizzato anche come cappella.

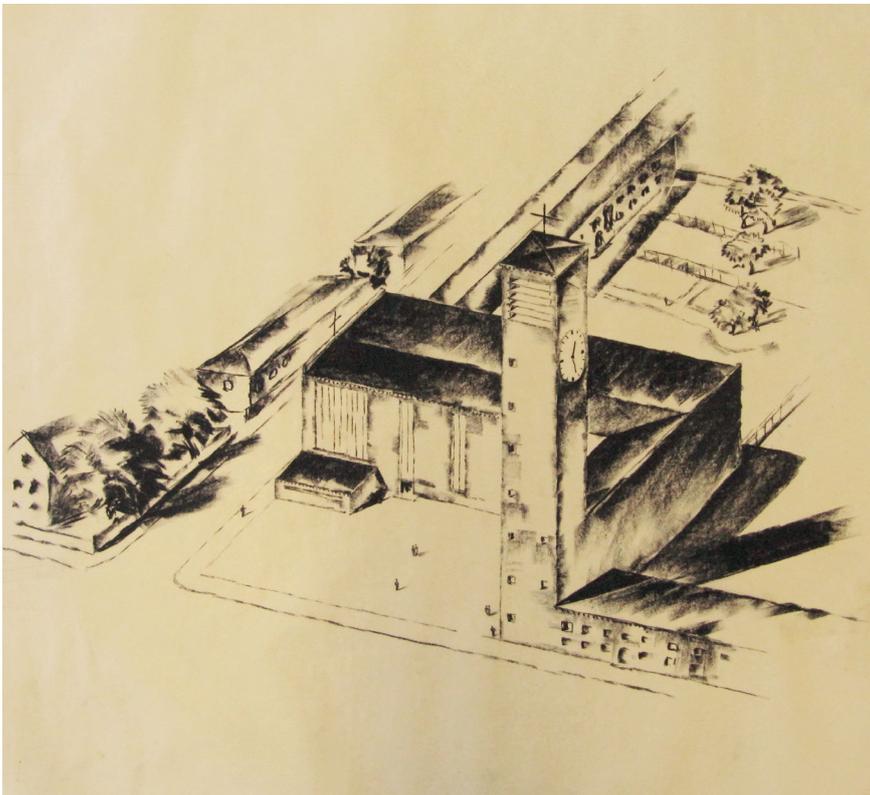
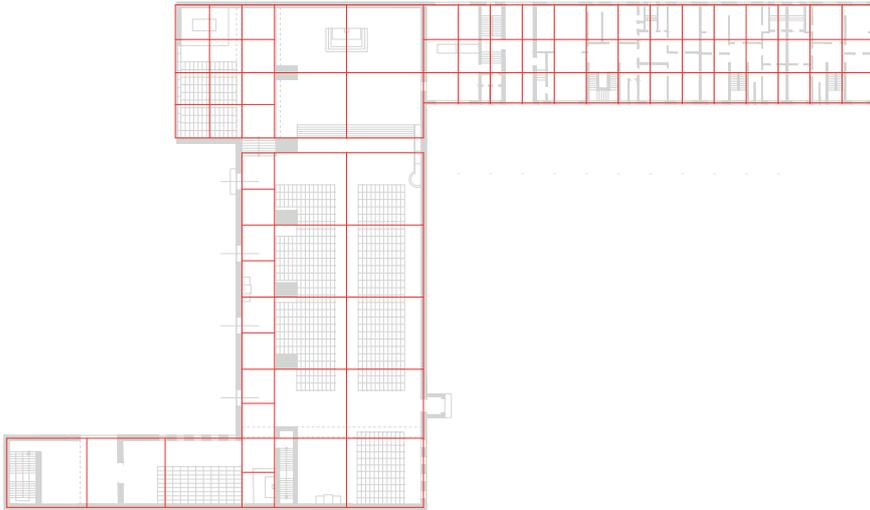
C'è una sorta di valore aggiunto in questo lento percorso preparatorio verso lo spazio culturale, ma senza che questo assuma un particolare carattere spirituale. Si potrebbe intendere, questo percorso, come una strada urbana interna, o meglio, un prolungamento del percorso processionale urbano che, in una zona di transizione di attesa, assume via via un significato sempre più spirituale. E' comunque indicativo che anche questo passaggio non sia stato pensato con molta luce.

Lo spazio principale è diverso in questa nuova soluzione: lo spazio è unitario e chiuso come nel primo progetto; ma questi si apre grazie ai cinque pesanti pilastri verso la navata laterale posta a sud-ovest. Le finestre che illuminano l'altare sono più grandi. Non c'è una separazione netta tra il presbiterio e lo spazio laico a ridosso dello stesso.

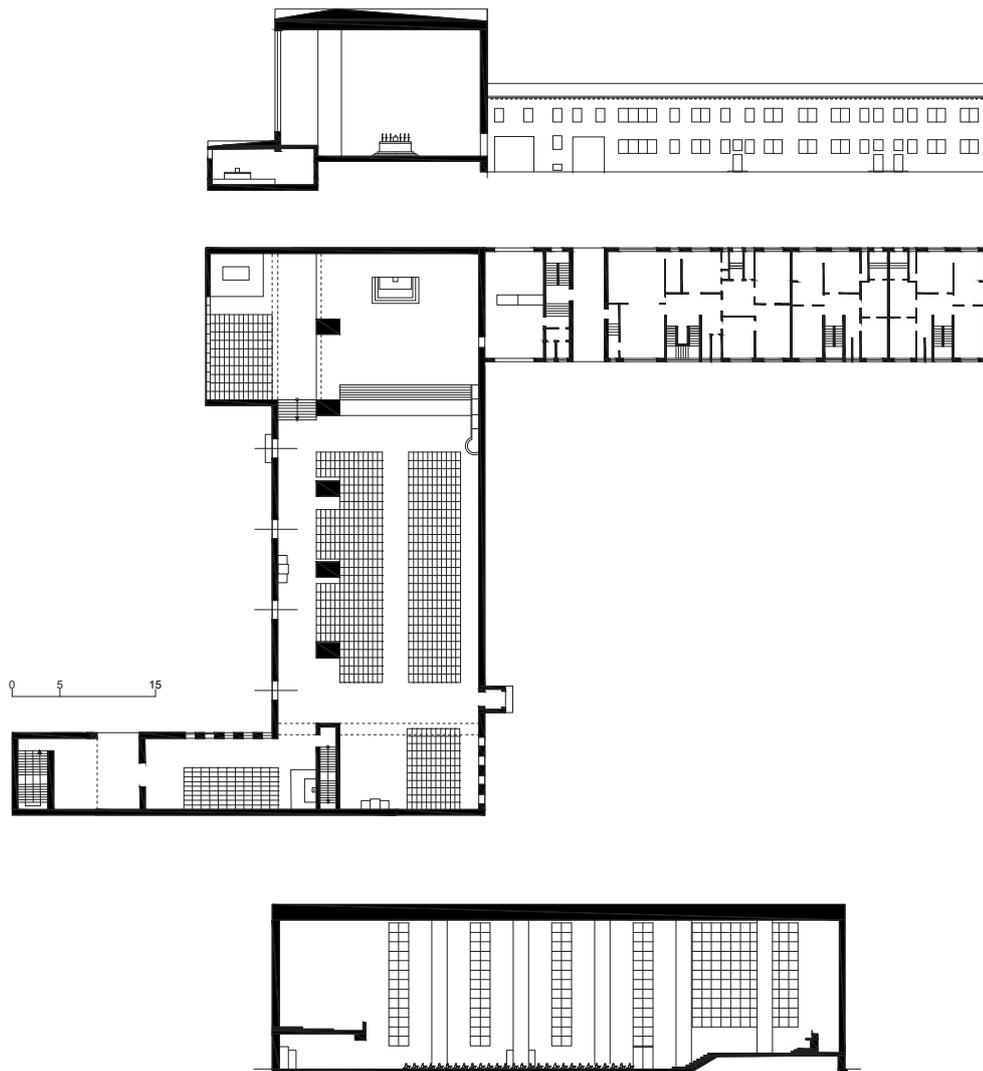
E' difficile, viste le numerosi varianti, definire questo progetto interamente. Di certo è una soluzione che permette allo spazio interno di ricevere molta più luce e questo potrebbe essere stato uno dei motivi di questa soluzione, oltre all'omogeneizzazione in altezza dell'intero fabbricato. Inoltre sembra comparire il desiderio di Schwarz di ricercare un particolare significato tra lo spazio interno e quello esterno: le ampie finestre e il piazzale che consente una visione piena della "scatola" architettonica ne sono la prova.

La pianta si compone con un certo rigore geometrico, strutturata su una ripetuta serie di moduli quadrati, di nove metri nella navata principale e di 4,5 metri per tutte le altre parti dell'edificio.

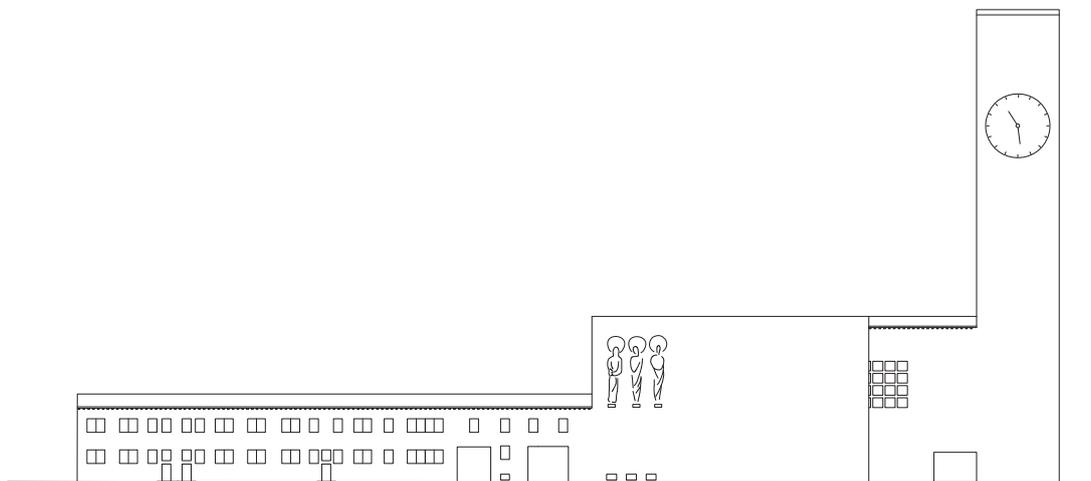
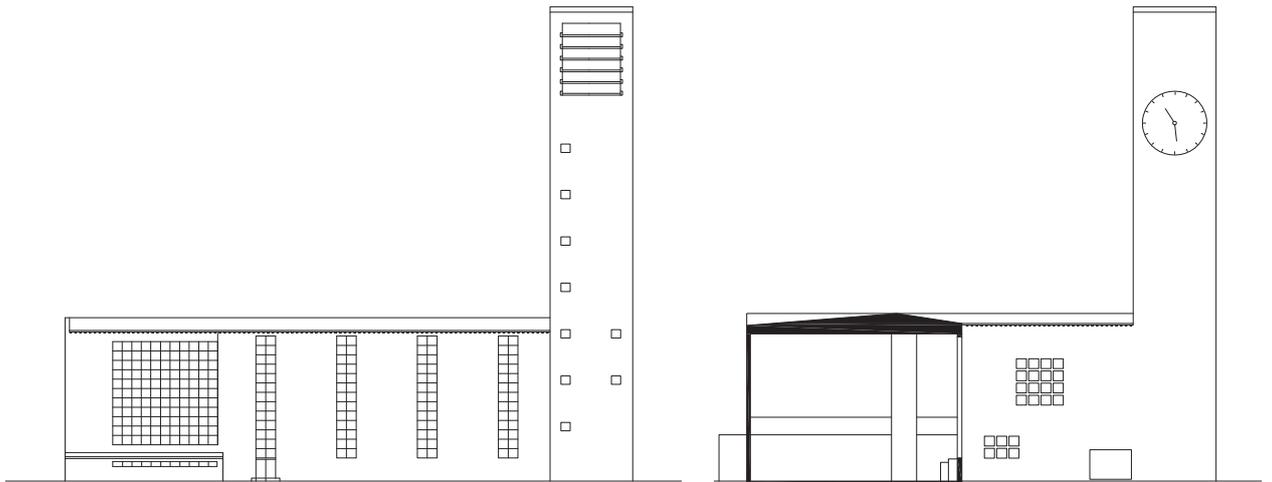
Questa maglia costruttiva scandisce lo spazio urbano verso la grande piazza che ha proprio come limite il lungo e alto fianco della chiesa da un'parte e l'alto campanile lungo la strada, nella stessa posizione in cui verrà costruito nella soluzione definitiva, un elemento che si nota per la sua altezza anche dagli altri isolati urbani.

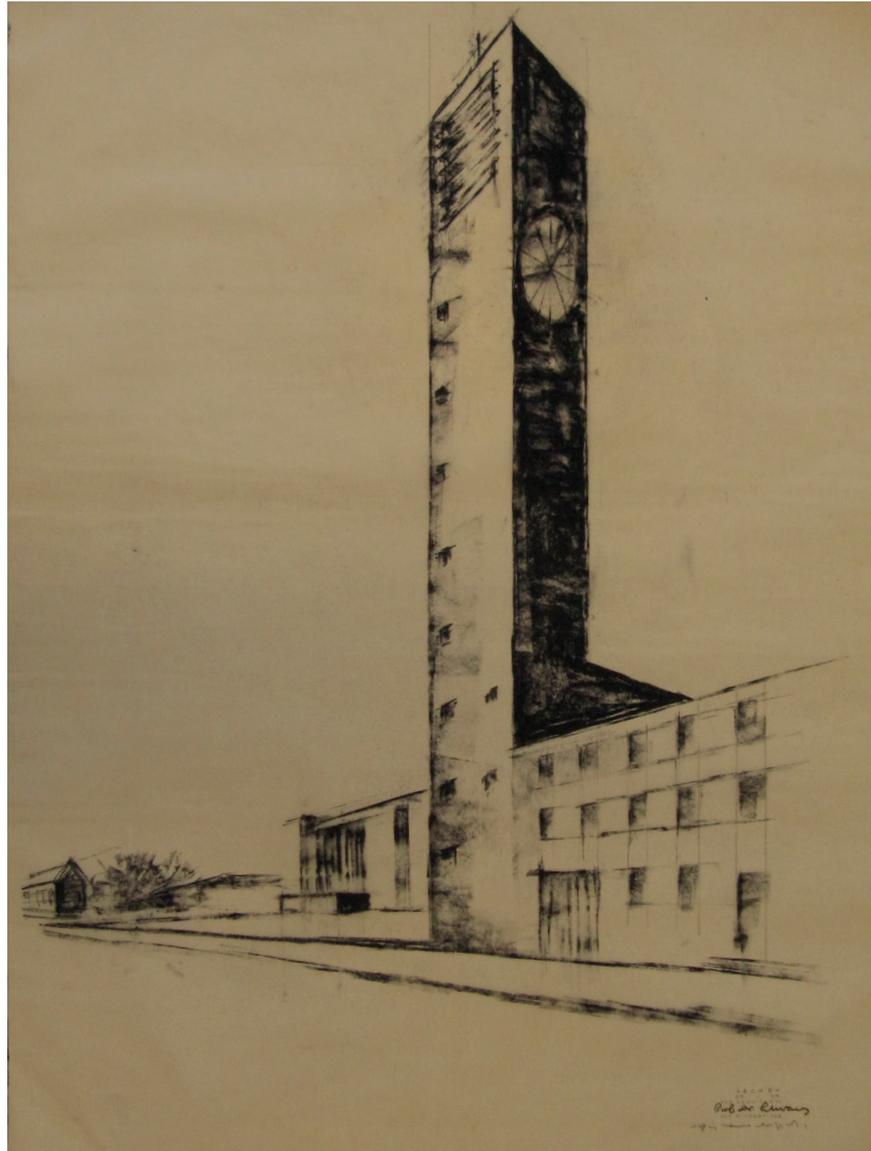


Secondo progetto.
Studio del modulo e vista dall'alto.



Secondo progetto.
Piano terra, prospetti e sezioni.





Secondo progetto.
Viste esterna e interna.



Il terzo progetto presenta molte varianti pur essendo impostato sulle basi compositive del precedente. Un alto corpo edilizio quadriforme si eleva sopra un imponente basamento. Assieme ad un'alta, sottile torre quadrata, risulta essere una composizione stereometrica di fondata chiarezza matematica. La stessa proporzione architettonica sembra risultare da un puntuale calcolo analitico. Il piccolo transetto posto a sud-est non incide nella definizione formale d'insieme, che resta quella di una *kastenraum* essenziale nella sua forma. Questa figura elementare si nota anche esternamente dove le aperture finestrate interessano l'intera parete, in particolare nella facciata ad ovest.

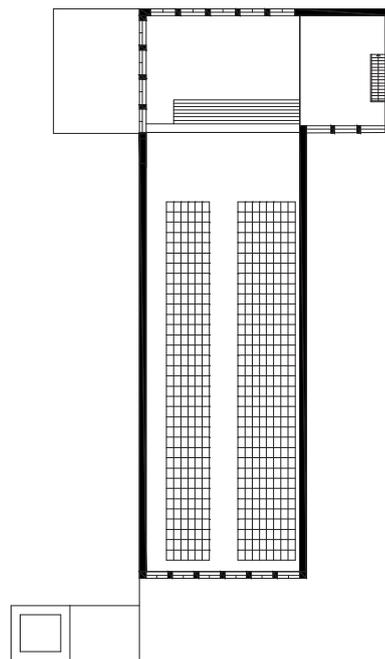
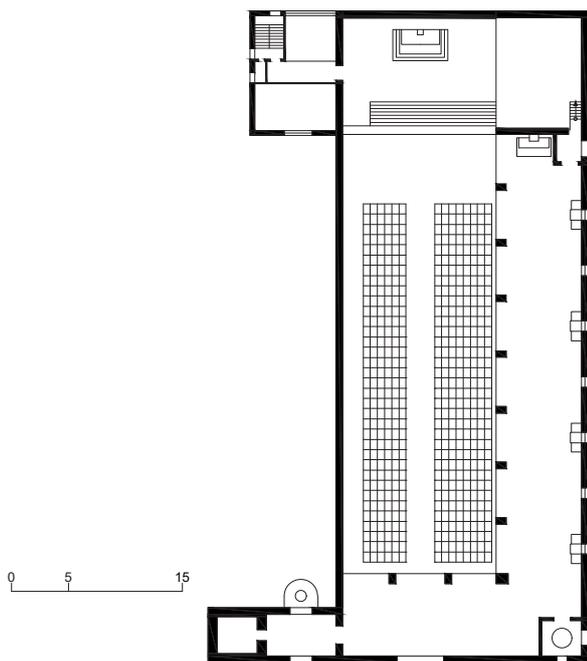
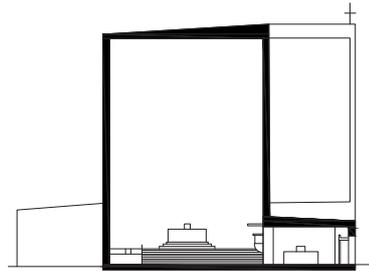
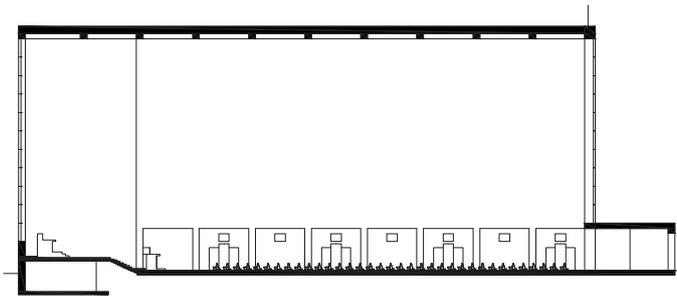
Questa soluzione evidenzia la scatola della navata intorno alla quale si posizionano la larghezza della Düppelstraße e la stretta Leipzigerstraße con il portico. In relazione con l'alta navata l'angolo funge, con le sue dimensioni di 25x25 metri, come un pesante basamento. I pilastri separano la navata principale, la navata laterale e l'ingresso. Questo progetto, evidenzia importanti novità e cambiamenti nel confronto con le precedenti soluzioni.

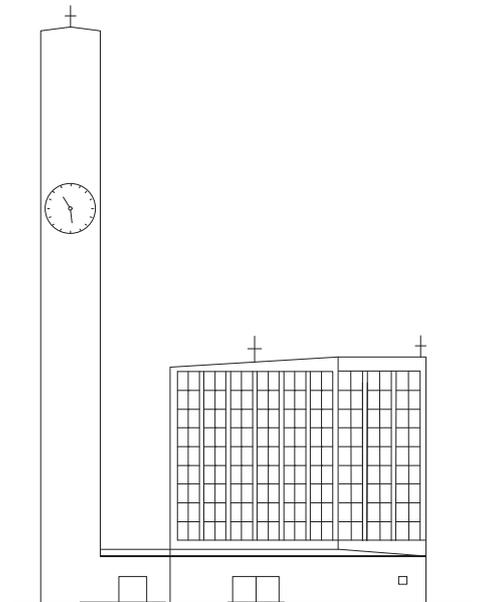
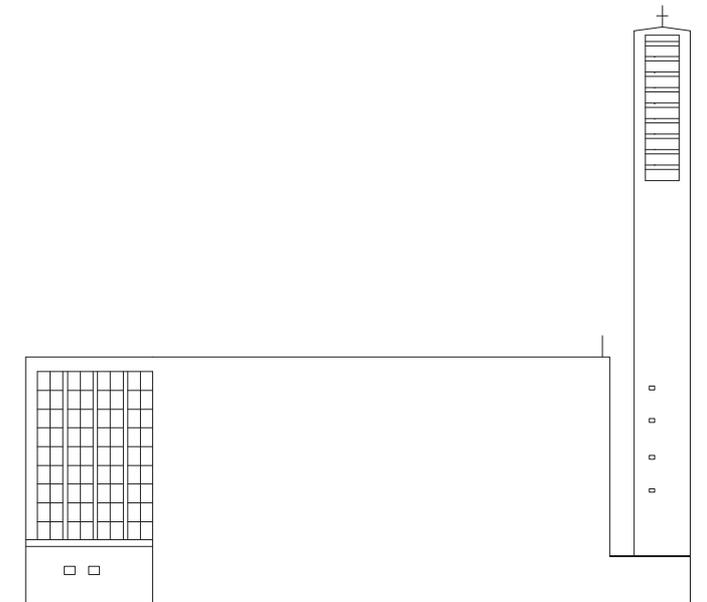
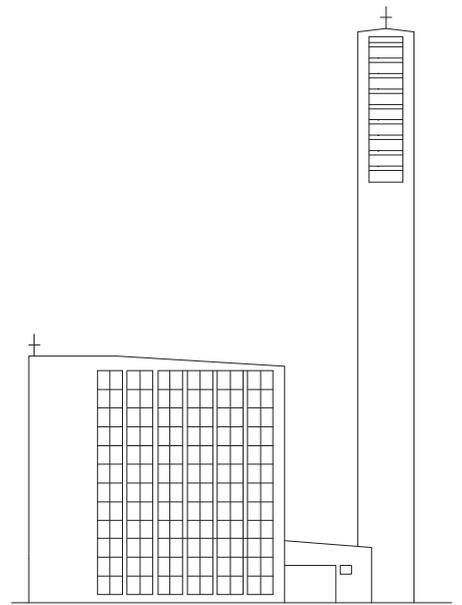
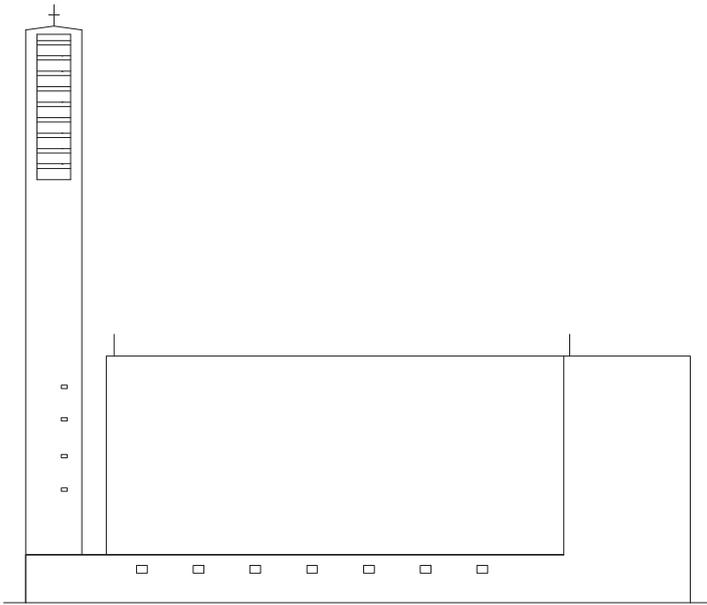
Viene proposta una soluzione con il tetto piano e vetri colorati smaltati in trasparenza nella navata principale; una seconda soluzione con il tetto a padiglione, a due falde, esprime una forma plastica assieme a una forte carica tradizionalista.

Lo spazio interno esprime un carattere di chiusura. I percorsi presenti nel basamento sono piccoli e quindi non interferiscono e non condizionano la grande forma della costruzione. Lo spazio interno dell'altare si illumina dalle finestre aprendo uno spazio che in questa occasione scopre un legame con l'esterno: in tal modo si fornisce un tempo a questo spazio, un tempo cronologico, un tempo simbolico e spirituale. L'altare è quindi lo spazio più aperto, lo spazio più transitivo e in questo senso caratterizza il suo significato.



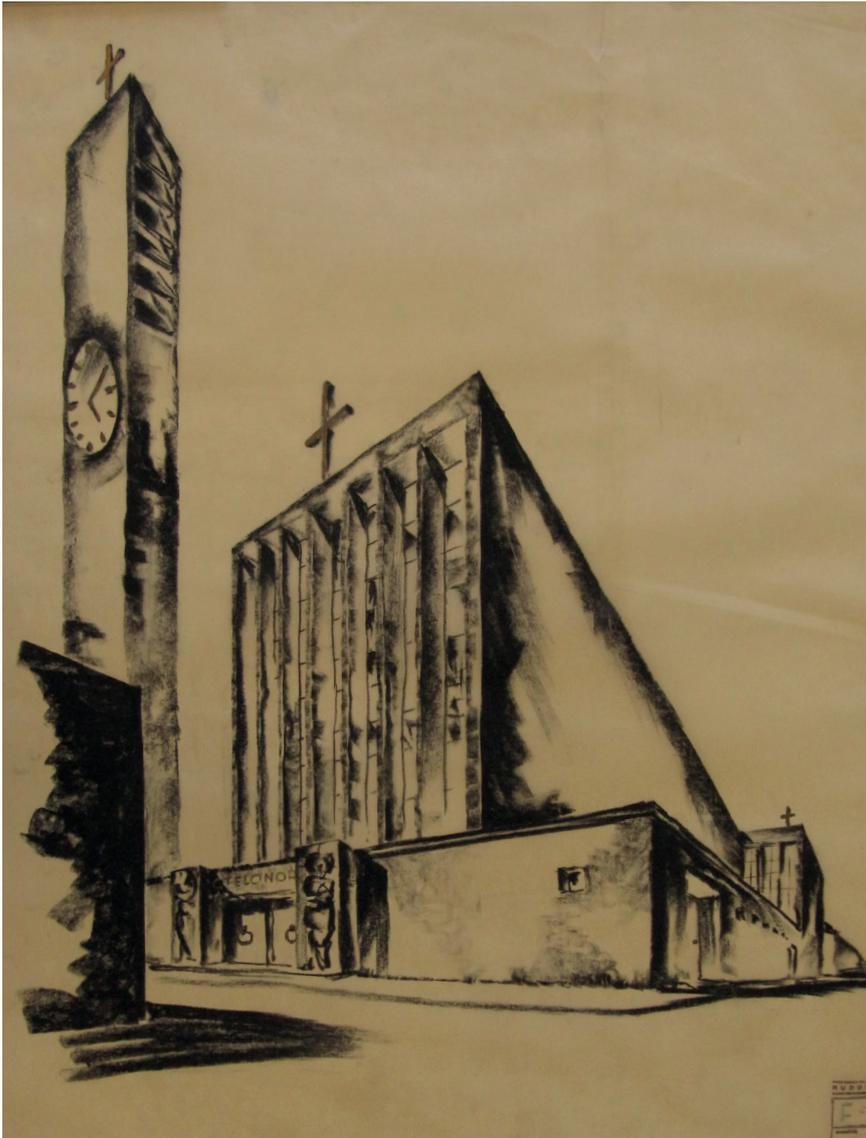
Terzo progetto.
Viste interna.







Terzo progetto.
Varianti sul tema della facciata.



Il progetto realizzato si fonda su un principio stereometrico. Il basamento è scomparso, anche se il piccolo vano del lato inferiore è un frammento dello stesso. La costruzione si rivolge in pieno verso la strada, aperta solo nelle zone più alte che però non incidono sull'espressione di chiusura verso il mondo esterno dell'intero fabbricato. Il tetto è piano, le pareti lisce, l'atrio è interno, il pulpito libera l'altare e si posiziona sul muro di sostegno tra navata principale e laterale, il campanile è posizionato fuori. Tutto sembra quindi più chiaro e semplice. Anche al suo interno lo spazio è come dominato dalla grande presenza della costruzione, tanto che in nessun punto lo spazio viene separato. In quest'ultima soluzione lo spazio presbiteriale è più illuminato, ma la differenza tonale con il resto dello spazio presente non risulta essere così eclatante. Il differente uso della pietra, nei contrasti nero-bianco, costituiscono una precisa gerarchia tra le superfici laiche e quelle dedicate ai presbiteri³².

Wolfgang Peht sottolinea la derivazione dello spazio dalla proposta già affrontata precedentemente a Francoforte nel progetto vincitore per la *Frauenfridenskirche* presentato in collaborazione con Dominikus Böhm.

Una lunga scatola rettilinea come navata principale che termina su una montagna scalinata con sopra l'altare, accompagnata a fianco da una navata laterale; la zona dove si posiziona l'altare è illuminata da ampie finestre laterali o in un'altra versione da una finestra frontale attraverso la quale la luce della città di Aquisgrana illumina i fedeli di una brillante sobrietà³³.

Ciò che più sorprende di questa chiesa è il rapporto che esiste tra la navata principale e la laterale. A differenza della chiesa di Düren (*St. Anna*), questa non ricorda una strada urbana connessa allo spazio urbano esterno. Qui il messaggio è molto più intimo e personale, una questione di confronto con il proprio Credo, che nella navata laterale si manifesta con la presenza di qualche candela, di rappresentazioni pittoriche, di un minuto altare per le messe feriali. Ma appena ci si sposta trasversalmente da questo spazio domestico verso la navata principale, scompare ogni simbolo di mediazione tra l'uomo e Dio, che si manifesta su tutto il candore del bianco, presente anche dietro l'altare scuro.

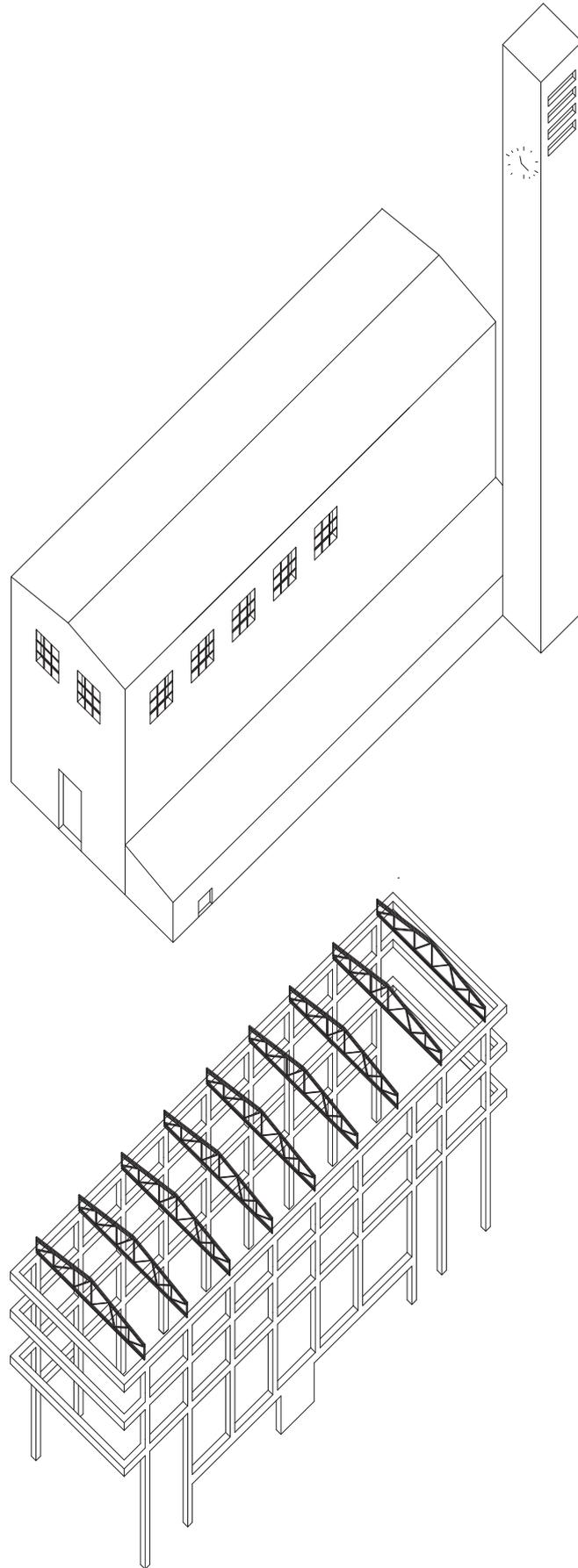
«...come Cicerone, seguendo Platone, riteneva che il bianco fosse il colore dei templi, così l'Alberti era assolutamente convinto che la purezza e la semplicità nel colore - come nella vita - piacciono grandemente a Dio»³⁴.

Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnam, Aquisgrana.
<http://texnh.tumblr.com/post/67145762495/rudolf-schwarz-st-fronleichnam-aachen>

³² RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *op. cit.*, p.57.

³³ WOLFGANG PEHT, *Die Plangestalt ...*, cit., p.69.

³⁴ RUDOLF WITTKOWER, *op. cit.*, p.13.



Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnamskirche.
Düren 1928-30.
Assonometria e studio
sulla costruzione.

La luce è il soggetto principale di questo spazio sacro. Enfatizzata dalla pietra scura del pavimento, dell'altare e dell'ambone, ancor più da tutta la navata laterale, questa proviene da ampie finestre quadrate raggruppate verso lo spazio presbiteriale. Il riflesso che trasmettono le pareti intonacate evidenzia i rigidi spigoli delle pareti, dove meglio che in ogni altra soluzione si coglie il significato di "spazio a scatola" (*Kastenraum*).

Come ha scritto Franco Purini scrivendo su Rudolf Schwarz, la luce non riempie lo spazio ma lo crea³⁵. Così si spiega la risposta di Schwarz alle critiche che sottolineavano un'assenza dietro l'altare. Un muro bianco da solo non ha nessun significato, se non il proprio... essere un muro bianco. Schwarz affermò che «Noi non abbiamo più con l'immagine lo stesso rapporto che avevano gli antichi»³⁶. E' un modo questo anche per la ripresa di una ricerca spirituale interiore e personale: il muro bianco vorrebbe significare la propensione di Dio che si estende verso la terra, senza alcun ostacolo. La mano discendente di Dio e la propensione ascensionale della preghiera, si incontrano in un rapporto strettamente personale. Simone Weil disse in merito alla preghiera e al rapporto tra Dio e l'uomo:

Non possiamo fare un solo passo verso di lui: non si cammina verticalmente.

Possiamo dirigere verso di lui soltanto il nostro sguardo³⁷.

Ma il credente fa anche parte di una comunità la quale, con lo stesso fine, abita lo spazio sacro e si dispone in esso per celebrare la fede in uno spazio dedicato a questo. La preghiera comune rafforza il richiamo verso Dio e accomuna i fedeli in un unico corpo, che occupa all'interno della bianca scatola. Anche all'esterno la scelta della grande scatola muraria sembra adempiere a una serie di questioni urbane particolari. Innanzitutto la navata laterale, alta solo 4 metri contro i 20 della principale, addolcisce il rapporto con la *Düppelstraße*, una strada di normali dimensioni tipiche di una zona residenziale. Inoltre il campanile, come detto più simile a una ciminiera industriale, ponendosi lungo la stessa strada funge da elemento di individuazione da più punti di vista.

Il disporsi lungo il lato longitudinale e lo spazio contenuto del sagrato, riservò a questa chiesa un atteggiamento discreto nel porsi all'interno del quartiere *Rothe Erde* che esternamente vide prevalere il candore delle pareti che sorprende chi giunge attarversando i blocchi residenziali di periferia.

La chiesa è costruita con materiali poco costosi, in linea con le direttive impartite dalla committenza. Alle strutture verticali a telaio in

³⁵ <https://issuu.com/dida-unifi/docs/fa2011-2/10>, p.10.

³⁶ Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, cit., p.170.

³⁷ Simone Weil, *Attente de Dieu*, Éd. du Vieux Colombier, La Colombe 1950 (tr. It. Simone Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008, p.168).

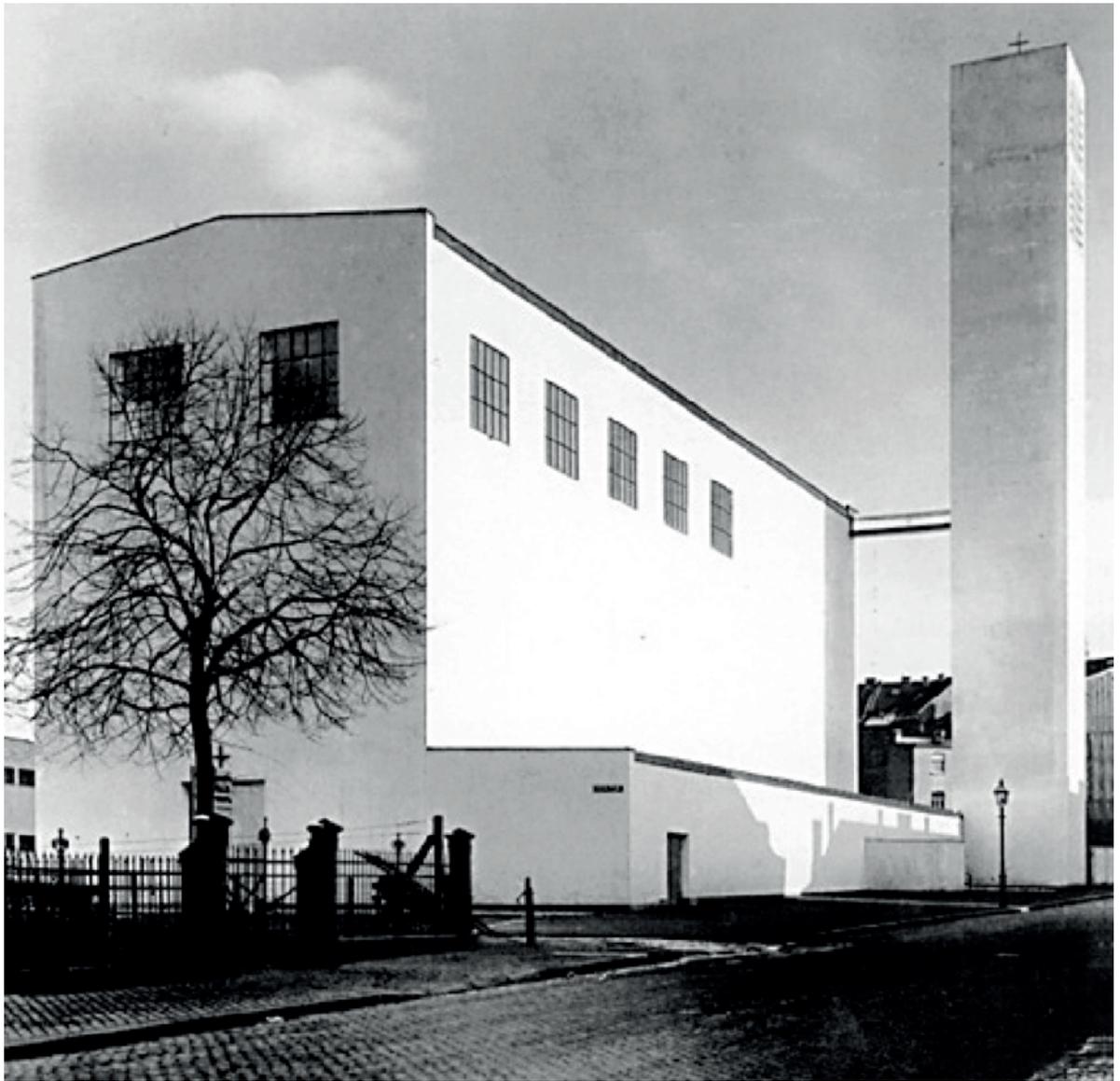
cemento armato totalmente coperte da tamponamenti in laterizio intonacato di bianco e rinforzate da cordoli orizzontali, si aggiungono in cima una serie di capriate in ferro realizzate fuori opera e agganciate nel cordolo superiore. La pendenza delle capriate consente al tamponamento superiore il deflusso delle acque. Questo lieve pendio si nota in facciata e in tal modo l'edificio assomiglia meno a una fabbrica e se non proprio un luogo di culto (è facile pensare alle polemiche sorte alla vista della grande scatola bianca), almeno a una grande casa. Questa necessità di utilizzo di materiali poveri e soluzioni costruttive altrettanto economiche, invece di limitare la carica espressiva del luogo sacro, permette a Schwarz di riproporre i recenti concetti condivisi con Guardini a Rothenfels. Il silenzio, l'astrazione, la comunità raccolta, la luce, il santo spazio, le «sante altezze» come le chiamava il teologo. Le finestre quadrate poste in alto nelle differenti ore del giorno proiettano luci ed ombre sulla bianca membrana interna. Curioso che già per questa chiesa, Schwarz disegnò anche delle soluzioni con ampie vetrate, scandite dalla struttura portante. Una soluzione che si sarebbe poi vista per la chiesa di *St. Anna* a Düren o a Colonia per *St. Mechtern*, nell'immediato dopoguerra.

Questa chiesa e il clamore generò nel 1929, restarono uniche nel suo genere. Tutt'oggi questa è da molti definita la prima chiesa moderna, ma moderne furono ancor prima le chiese di Böhm, le chiese di Fischer, Wagner, Plečnik, Perret. Certo, il bianco di questa chiesa come detto sorprende e induce al silenzio, alla preghiera. Così come dopo la seconda guerra, anche dopo la prima il popolo tedesco, alla ricerca di una identità perduta, poteva riscattarsi con il ricongiungimento verso il proprio credo, senza ostacoli, in modo diretto. Questa chiesa rivela molteplici significati come questo, per questo questa risulta essere la chiesa più nota e più studiata di Schwarz.





Quarto progetto, realizzato.
Vista aerofotogrammetrica,
vista esterna e *schwarzplan*.

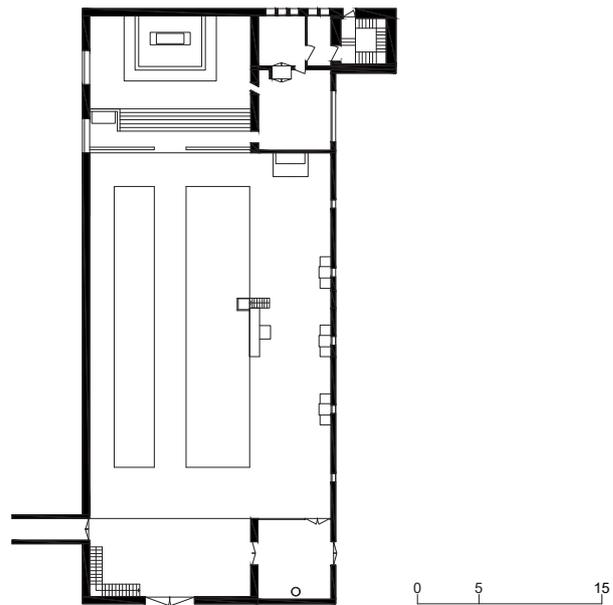


Tipi a basilica. *St. Fronleichnam*, Aachen, 1928-30

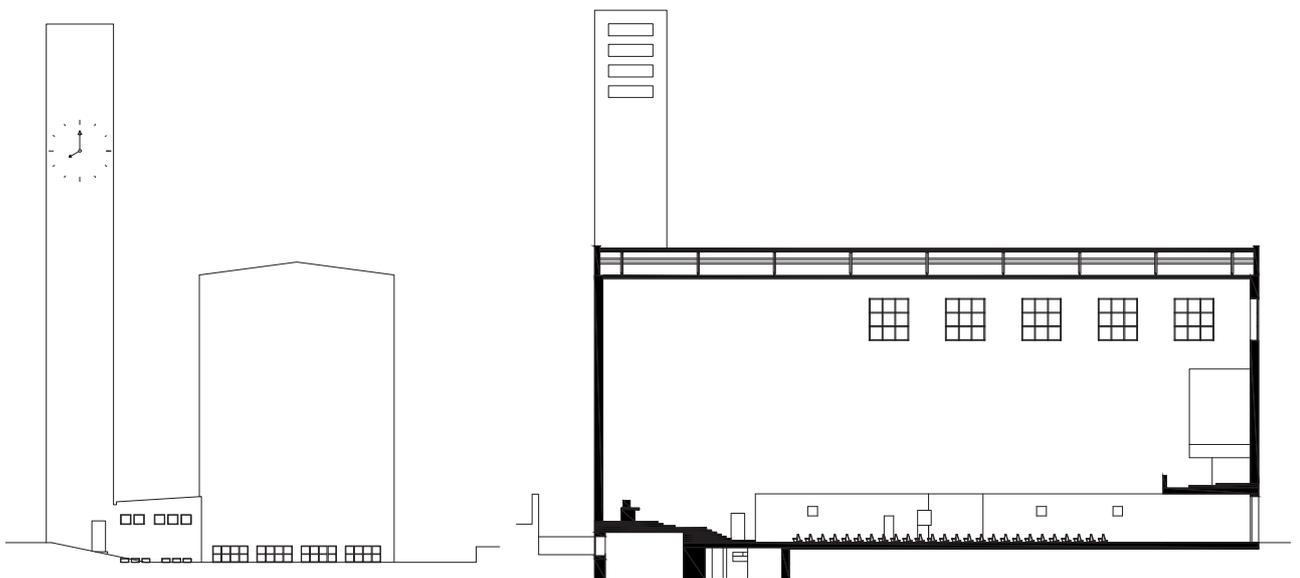
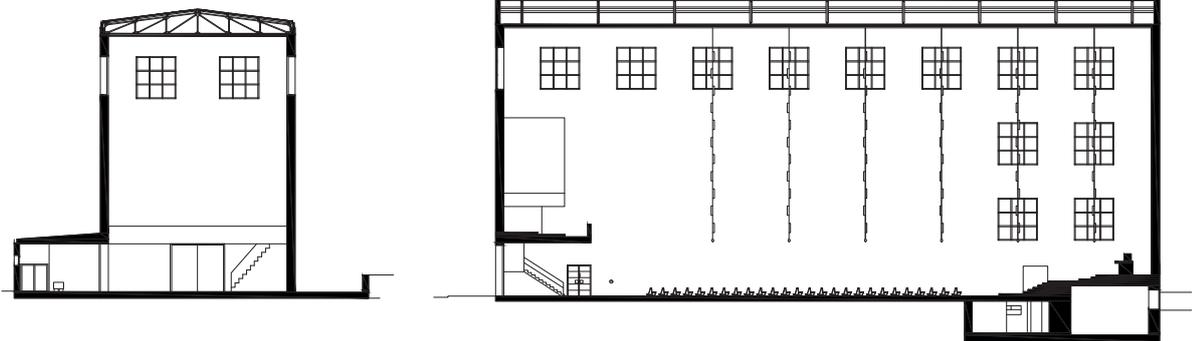
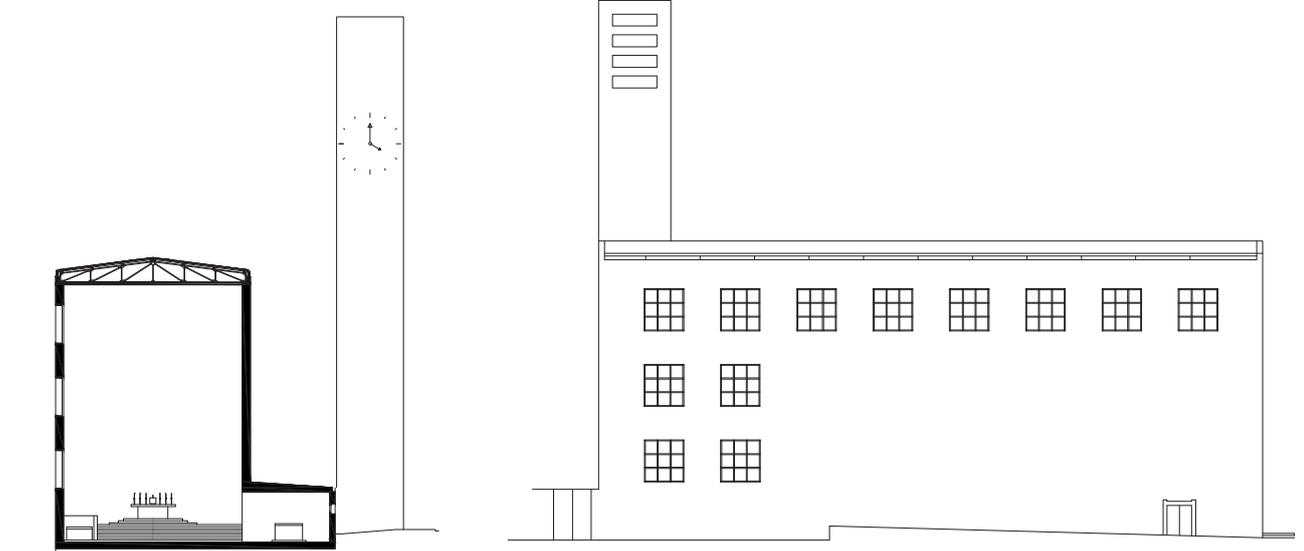


Rudolf Schwarz,
St. Fronleichnam, Aquisgrana.
Vista esterna e dettaglio.

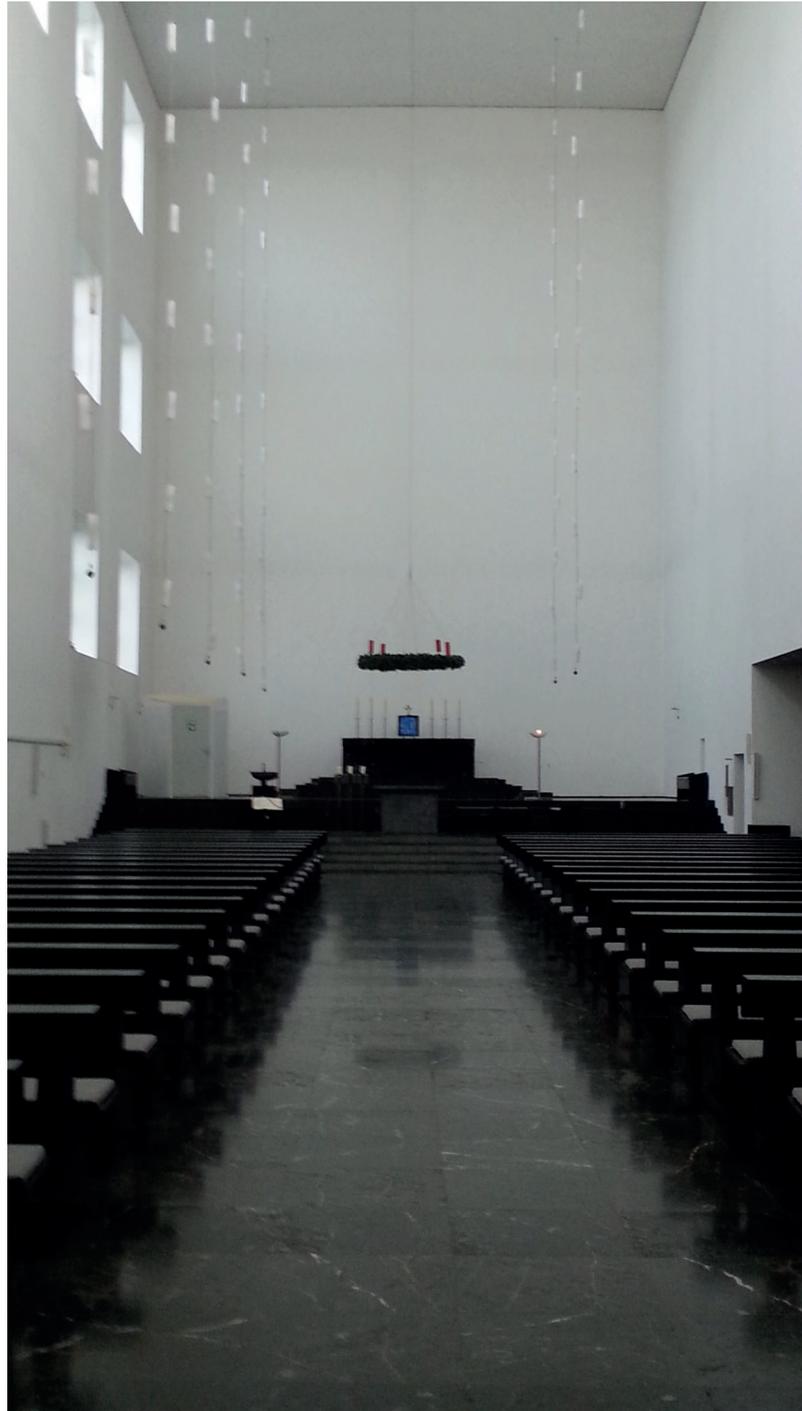




Quarto progetto.
Pianta piano terra, prospetti e sezioni.



Tipi a basilica. *St. Fronleichnam*, Aachen, 1928-30



Viste interne.



Tipi a croce

Da in alto a sinistra:

8 Milwaukee Wisconsin, 1932

9 Kahl am Main, 1932

11 Johann Baptist,
Hanau Großsteinheim, 1932-33

15 St. Paul, Offenbach, 1937-38

19 Sankt Katharina,
Krickelhau, 1942-44

23 Herkersdorf, 1946-55

25 St. Bonifatius, 1947-50

30 Oesede, 1950-58

34 St. Maria Konigin,
Frechen, 1952- 54

36 Liebfrauen,
Köln Mullheim, 1952-54

38 St. Michael, Frankfurt, 1952-56

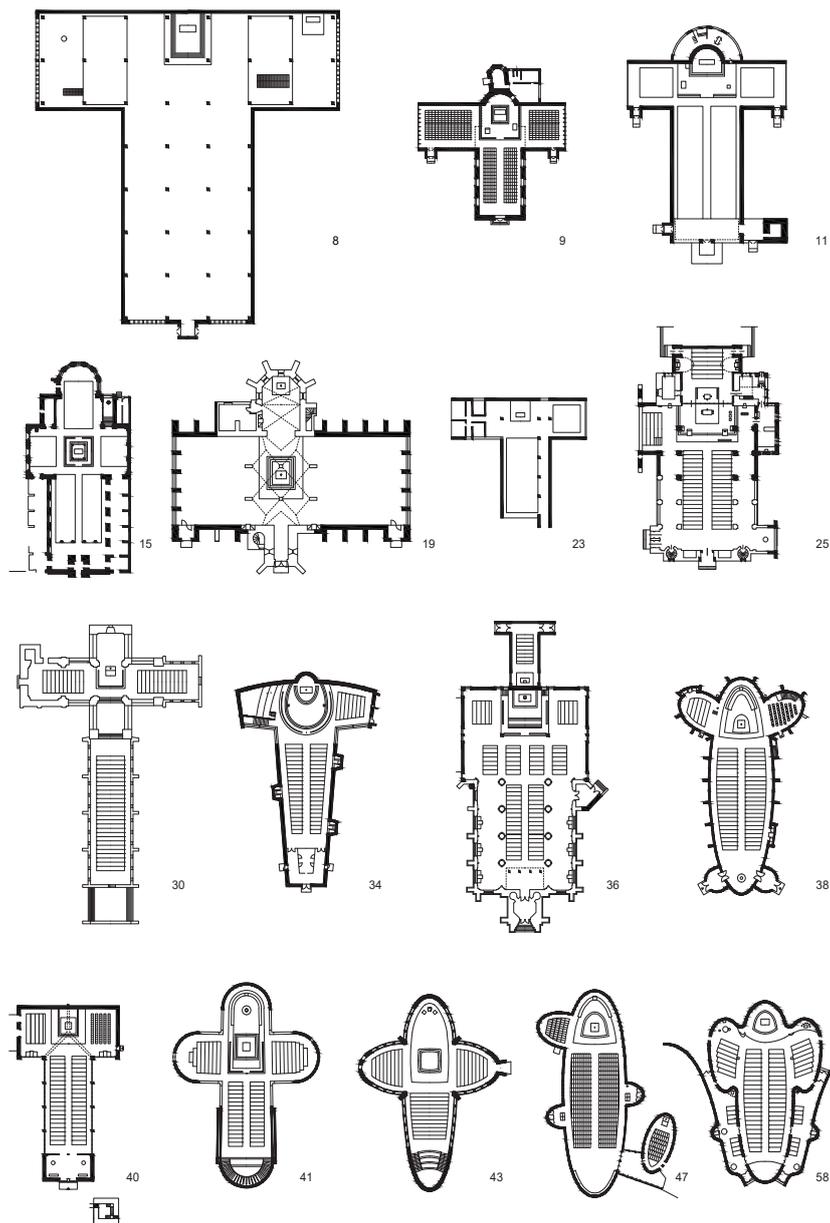
40 St. Franziskus, Essen, 1954-57

41 St. Andreas,
Essen Rüttenscheid, 1954-57

43 St. Maria Konigin,
Saarbrücken, 1954-61

47 St. Theresia, Linz, 1956-63

58 St. Bonifatius,
Wetzlar, 1959-64



Piante di sedici chiese "a croce"
di Rudolf Schwarz.

3.3 Tipi a croce

Nella costruzione di chiese, certe figure hanno una loro prospettiva verso l'altare e si aprono per integrare un "noi-formale" della comunità in una visione condivisa, ma non dal punto di vista estetico; la comune visione dell'adorato centro è piena di adorazione, dedizione, preghiera e dal centro è ricambiata con grazie e vitalità¹.

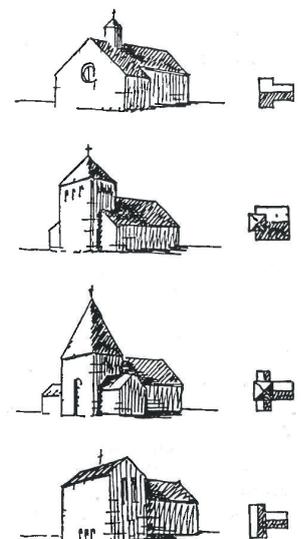
Negli anni trenta, dopo alcune positive esperienze concorsuali e la costruzione della chiesa di *St.Fronleichnam* di Aquisgrana, Schwarz comincia a elaborare l'ipotesi che sostituendo o addirittura mischiando tra loro differenti tipologie il risultato, nel rafforzare la vicinanza della comunità a Dio attraverso il simbolo dell'altare, potevano nascere interessanti soluzioni. «Era chiaro», scrive Pehnt, «che Rudolf Schwarz non avrebbe più costruito una *Fronleichnamskirche*, né allora né in seguito»².

Prima di queste variazioni tipologiche che porteranno alla costruzione di due delle sue chiese più note³, nei primi anni trenta assieme a Johannes Krahn, già suo collaboratore per la *Heiliggeistkirche* di Aquisgrana, Schwarz progettò alcune chiese poco prima della stesura di alcuni testi teorici: *Gottesdienst* nel 1937 e, l'anno successivo, *Betendes Werk*⁴.

Il soggetto di questi ragionamenti erano gli svariati luoghi in cui Dio può manifestare la sua presenza e quindi, in quali posizioni all'interno della chiesa è adeguato predisporre l'elemento più rappresentativo, l'altare, perché questo avvenga.

Dio è avanti, lui è colui che vede davanti a me e non è raggiunto da nessuno⁵.

Nelle prime tre chiese, un grande progetto per una chiesa a Milwaukee e i progetti per Kahl am Main e Hanau, Schwarz e Krahn propongono numerose varianti con forme a croce latina e a T, conservando senza contaminazioni le forme assolute di queste tipologie. I tentativi si occupano di comprendere come la liturgia possa rappresentare al meglio il rapporto della comunità con Dio attorno alla questione della visibilità e quindi alla ricerca di una partecipazione più prossima all'altare dei fedeli. C'è quindi una ripresa degli studi rinascimentali, con la consapevolezza che



Martin Weber.
Chiese a T.

¹ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau.*, cit, p.6.

² WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897*, cit., p.99.

³ *St. Anna* a Düren e *St. Antonius* a Essen.

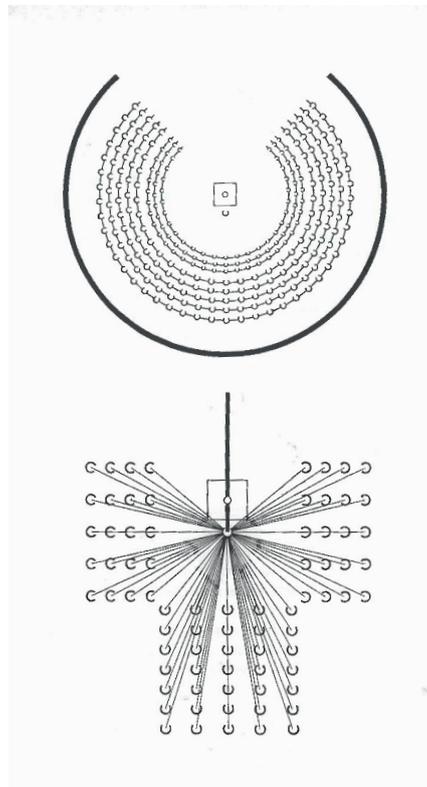
⁴ Il 1936 è l'anno in cui Schwarz, assieme a Martin Weber, fonda lo *Studienkreis für Kirchenkunst* (Gruppo di studio per l'arte ecclesiale), un centro studi aperto anche a storici e liturgisti. Nell'agosto del 1936 presso il Castello di Rothenfels, venne organizzato un convegno i cui atti sono riportati in *Die Schildgenossen*, numero 2/3, anno 16, 1936.

⁵ RUDOLF SCHWARZ, *Altar*, in *Gottesdienst. Ein Zeitbuch*, 1937, p.57. (Traduzione mia).

i livelli raggiunti di alcune grandi architetture sacre del passato, divenuti nel tempo modelli dai quali non si può prescindere.

Posizionando l'altare nell'incrocio tra navata e transetto, si acquisiscono nuovi significati oltre a quelli reali, come il rapporto che si instaura tra architettura e forma dove la prima non è fine a se stessa ma va intesa come uno spazio che assume una sua identità con l'agire dell'uomo. Sembra quasi che Schwarz non sia così interessato dell'involucro edilizio ma della forma di chi lo abita, tanto da affermare che è indifferente che lo spazio debba ospitare dieci o mille persone⁶.

Questa selezione di chiese del tipo "a croce", spesso con la variazione "a T", sono riconducibili alla seconda figura, l'anello aperto o detto anche Sacra partenza. Quando Schwarz spiega il valore di questa soluzione, si comprendono i motivi che tanto lo hanno spinto a utilizzare questa soluzione gran parte delle volte. «L'altare», dice, «è entrambe le cose, centro e trapasso, vertice e soglia»⁷.



⁶ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau.*, cit, p.47.

⁷ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.96.

L'adozione di questa figura di progetto, consente l'avvicinamento dell'altare ai fedeli anche ai suoi lati, con gli astanti in posizione di apertura, così come nelle rappresentazioni pittoriche dell'ultima cena. Nel lato aperto il cuore si spalanca a Dio attraverso il vuoto, per mezzo di una soglia che non è attraversabile, è un limite fisico verso il quale ci si avvicina, mantenendo una certa distanza. Quindi l'attesa prima dell'apertura, porta a una "Sacra partenza" ideale verso il *limes* che rompe l'anello chiuso.

Quanto possa significare l'estensione dello sguardo dei fedeli che "procede oltre" il centro sacro, per dileguarsi in un uno spazio ignoto, assume quindi significati elevati e Schwarz sa che non si può relegare a una questione solamente tecnica.

La domanda sulla posizione del sacerdote all'altare era sorta dal desiderio dei riformatori liturgici di una maggiore comunione tra il sacerdote e la congregazione. Queste due figure, nel contrapporsi, così che il sacerdote celebrava verso la congregazione da dietro l'altare, sembrava avessero risolto l'obiettivo della comunità⁸.

Zahner sottolinea che per Schwarz è errato ridurre la questione sul fatto delle posizioni del presbitero e del suo rivolgersi verso i fedeli. Non sta tutta qui la questione. Va compreso cosa sia la liturgia nella sua realtà, nella reciprocità della comunità che si rivolge a Dio e di Dio che lo fa verso tutti noi, attraverso Cristo. E il luogo di transizione è l'altare.

Il concetto di liminalità percepito dai fedeli è differente nei due più utilizzati esempi (croce latina e T) e rimanda a questioni percettive di primaria importanza, in particolare nel caso di Milwaukee e Hanau, ambienti molto ampi ove la scala umana è dominata da una significativa presenza di spazio.

La «comunità popolare», come gruppo di persone che si muove in una direzione comune, evoca in certa misura la grande forma architettonica, e l'architetto la «ricompensa» con la pianta, la sezione, l'alzato, il rapporto di proporzioni riuscite⁹.

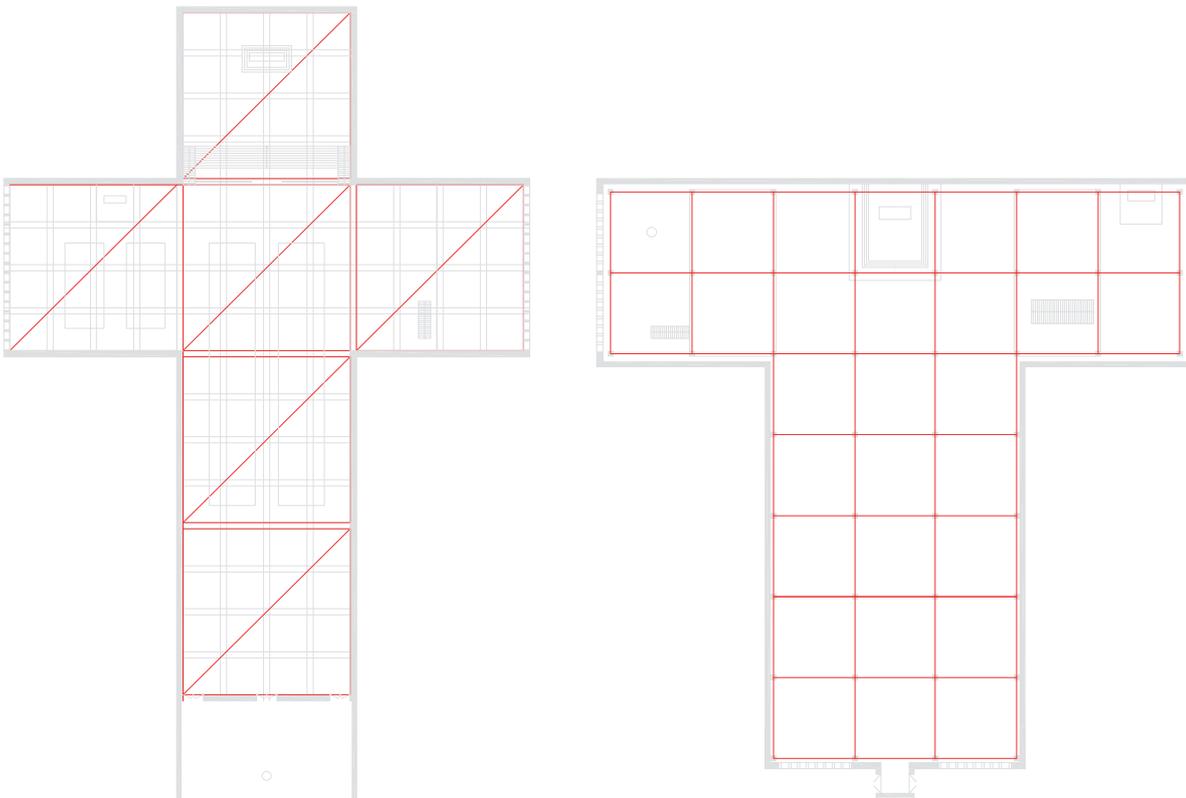
La stesura di questi grandi progetti denota un certo pragmatismo nell'adozione di un modulo quadrato (10 x 10 metri, 20 x 20 metri) che oltre a una rapidità compositiva garantisce una serialità costruttiva, come nel caso del "Progetto per una grande chiesa" a Milwaukee, dove le calotte di copertura in cemento armato 20 x 20 metri evocano uno spazio simbolico "a tenda", sostenute da esili pilastri in acciaio, mentre tutta la struttura è a

⁸ WALTER ZAHNER, *op. cit.*, p.204. (Traduzione mia).

⁹ WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897 ...*, cit., p.100.

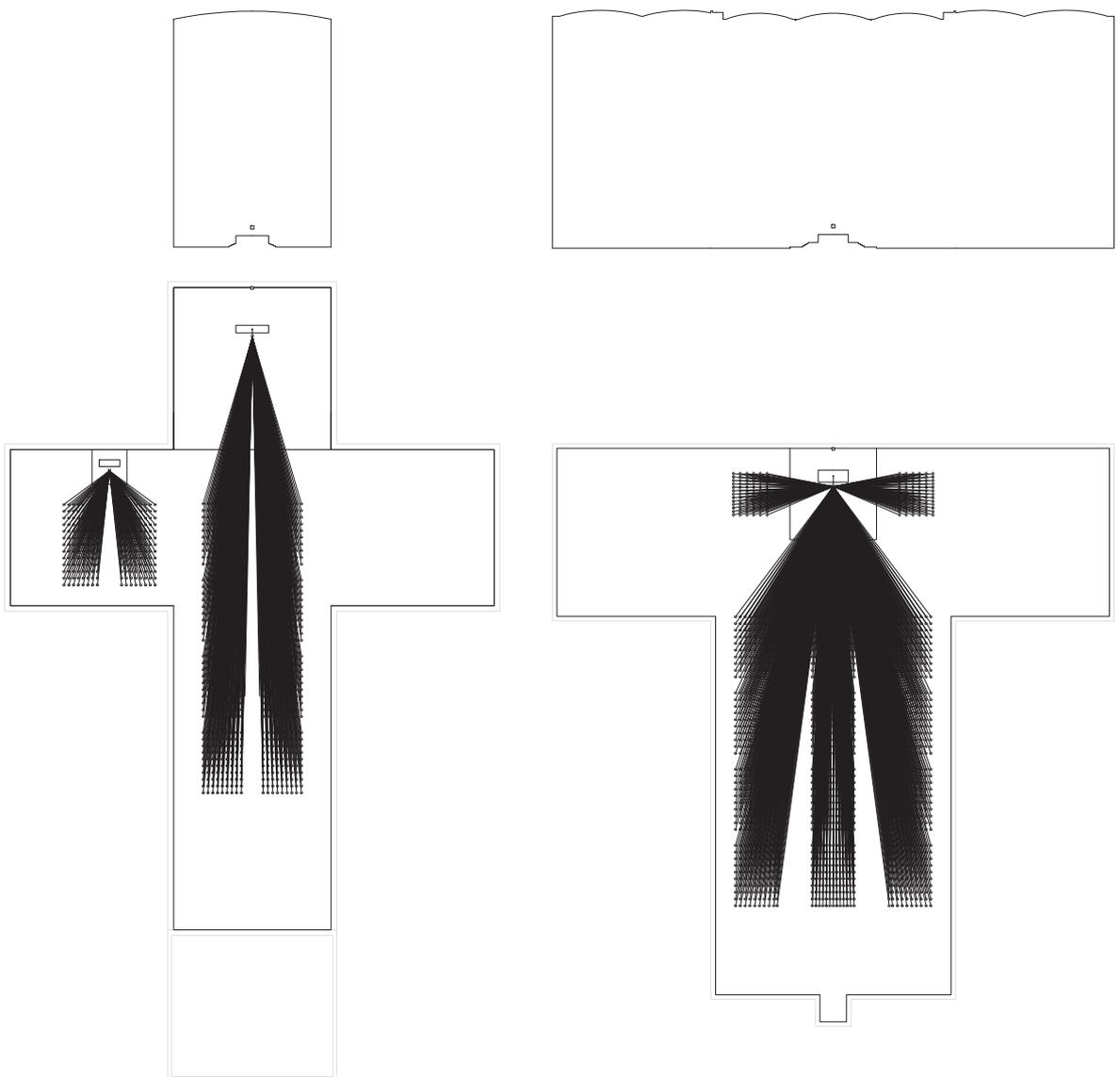
telaio in cemento armato. Fasce di vetro nei lati corti illuminano gli spazi interni evidenziando ulteriormente il carattere verticale dell'edificio, sia esternamente che internamente.

Questa chiesa, in una versione lunga oltre cento metri, come scrive Walter Zahner è composta da una sequenza di «... strutture cubiche, che fossero state disposte in fila sarebbero state molto luminose, in quanto si prevedevano pareti laterali completamente vetrate»¹⁰.



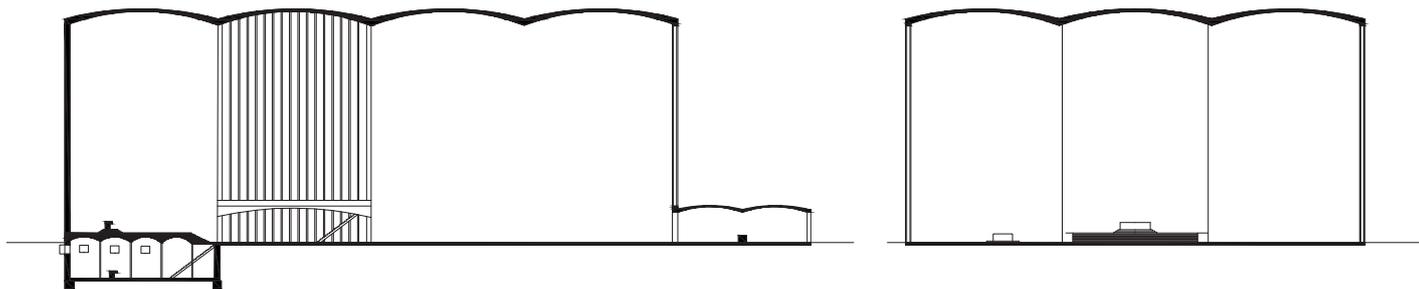
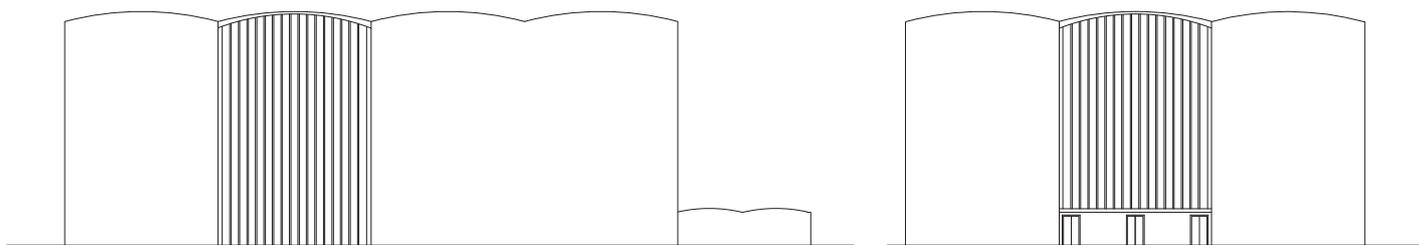
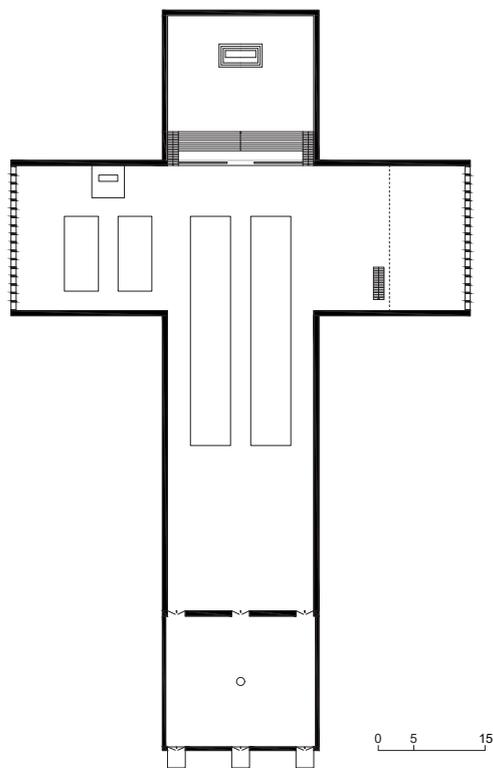
Chiesa a Milwaukee.
A fianco, studio del modulo.
A destra, studio dei coni visuali
dei due dispositivi tipologici.

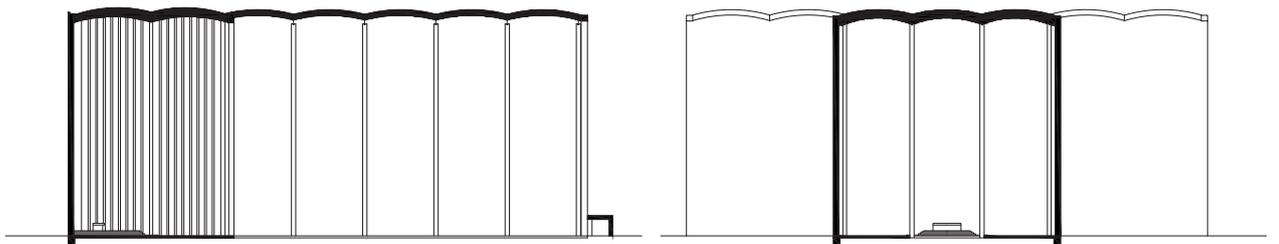
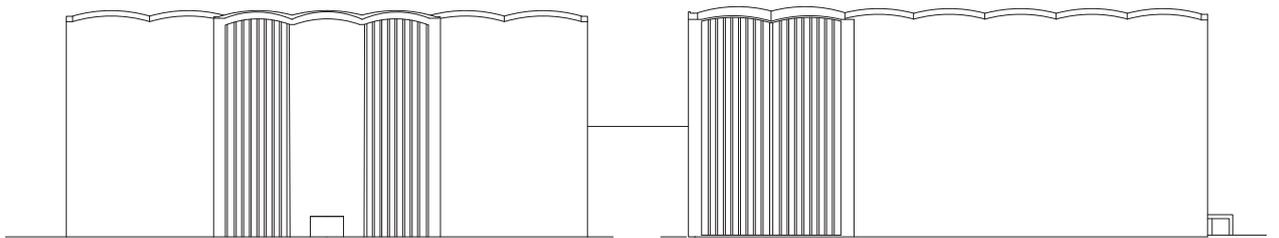
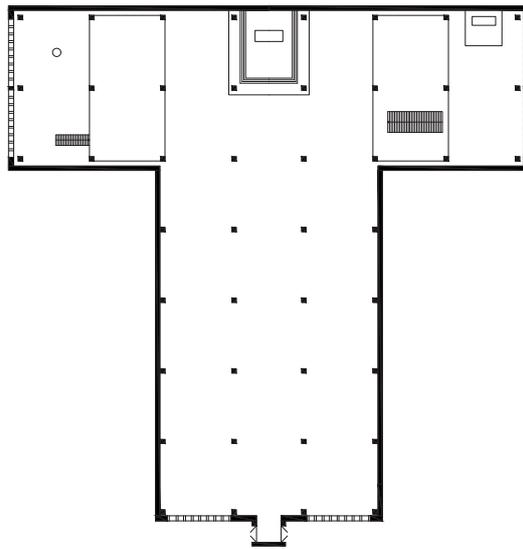
¹⁰ WALTER ZAHNER, *op. cit.*, p.234. (Traduzione mia).



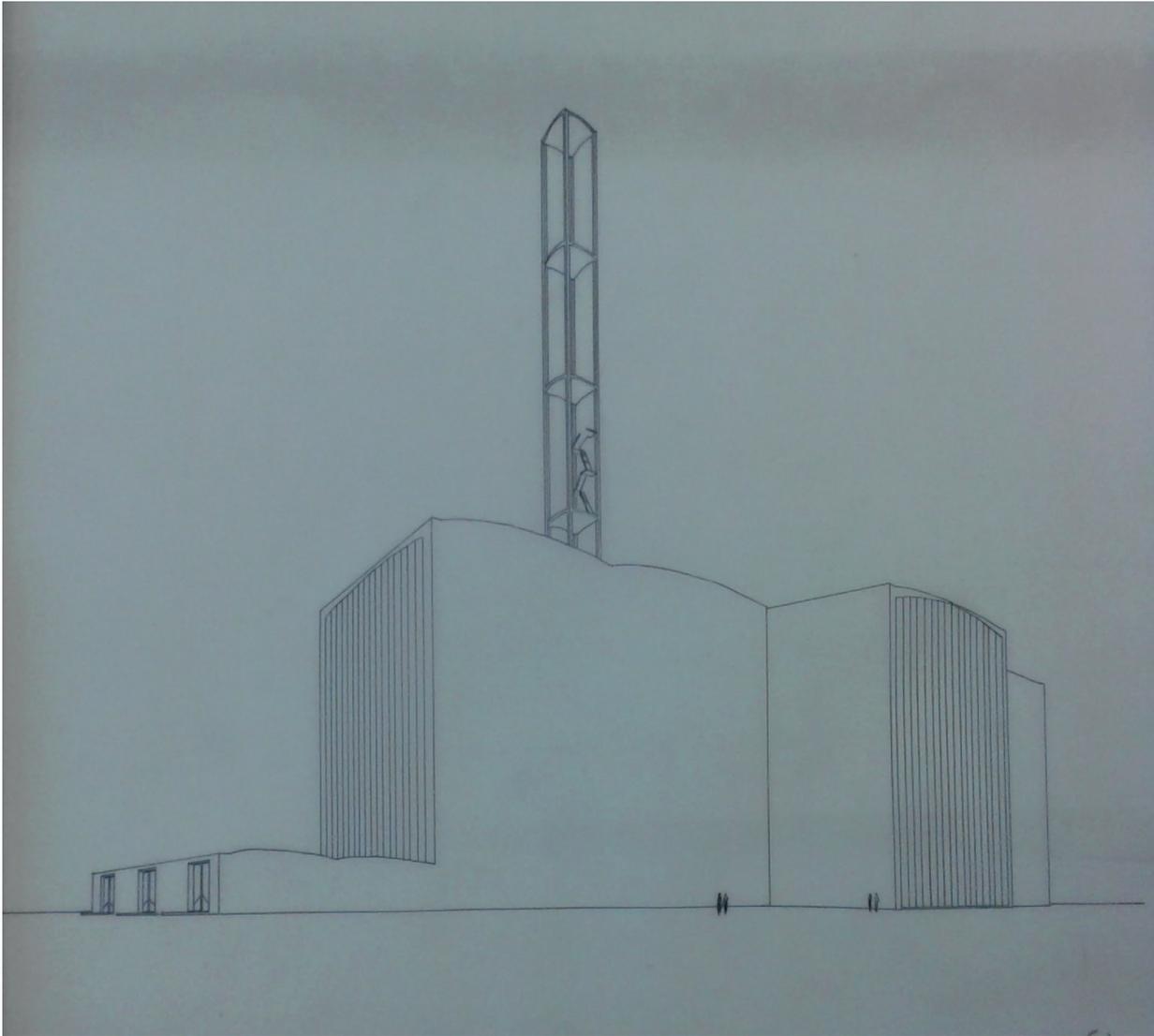
Tipi a croce. Milwaukee Wisconsin, 1932

Primo e secondo progetto.
Pianta piano terra, prospetti e sezioni.

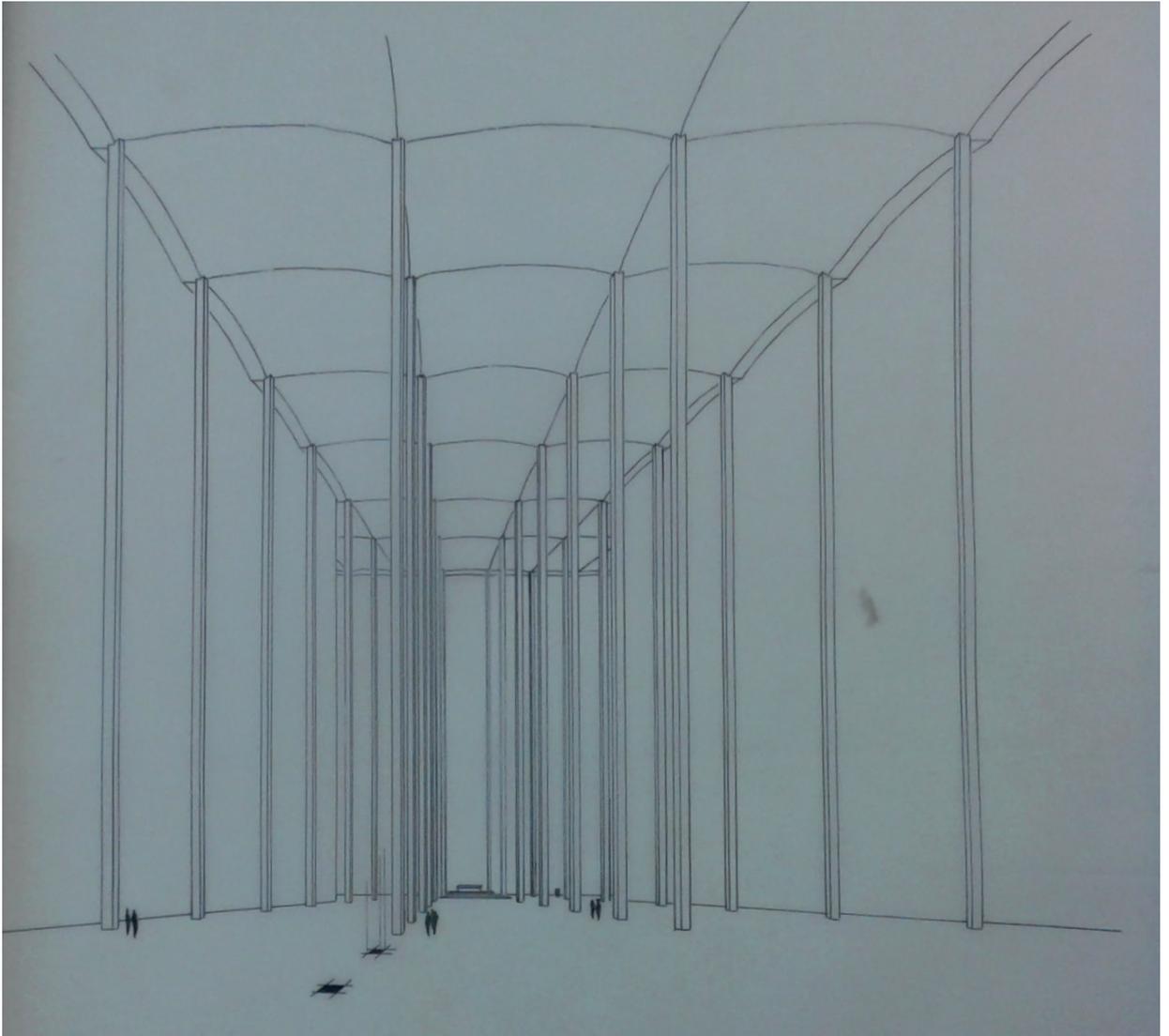




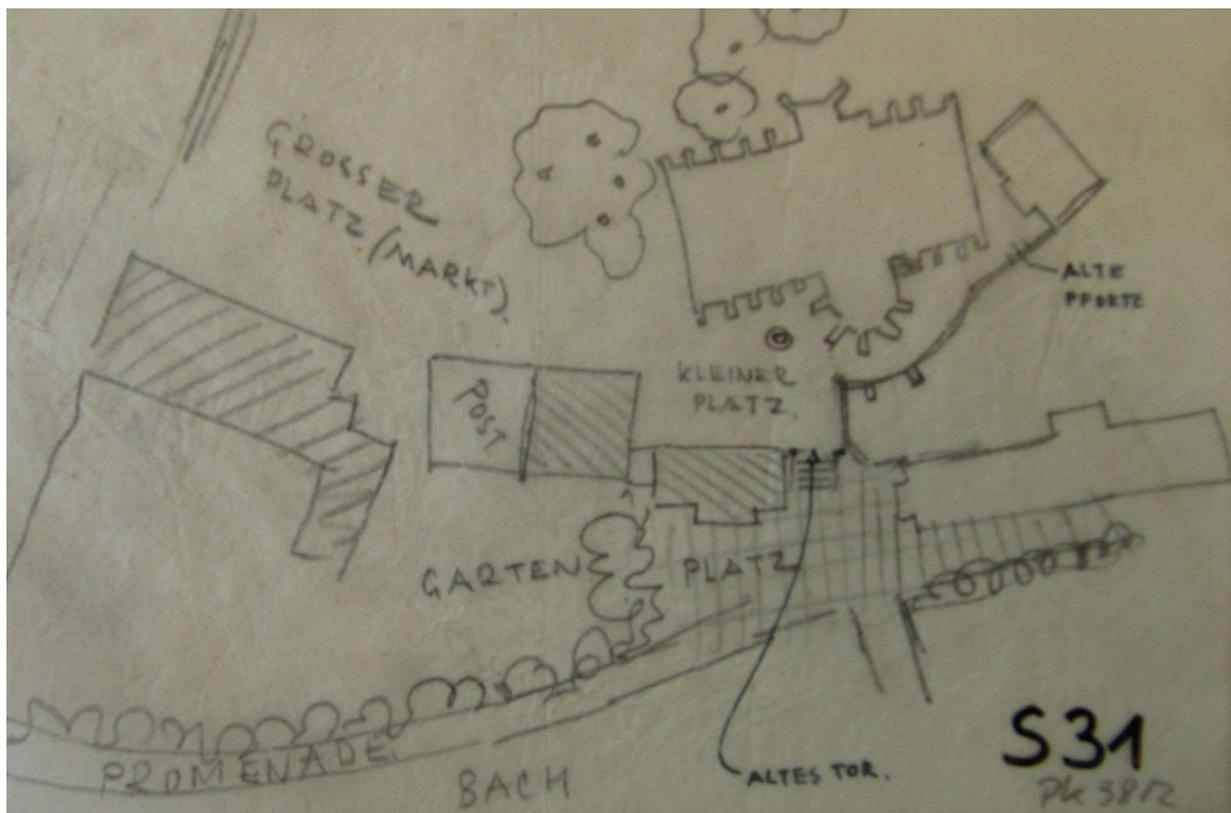
Tipi a croce. Milwaukee Wisconsin, 1932



Rudolf Schwarz, prospettive.



Tipi a croce. *Sankt Katharina* Krickerau, 1934



Sankt Katharina Krickerau, 1942.
Schizzo di progetto con
inserimento urbano.

Nel momento in cui Schwarz affronta il progetto per la ricostruzione e ampliamento sino a settecento posti della piccola chiesa tardogotica di Krickelhau in Cecoslovacchia, territorio nel 1942 occupato dai tedeschi, gli si presenta la possibilità di mettere a progetto alcune delle sue considerazioni sullo stile scritte in *Vom Bau der Kirche*, in merito al rapporto tra il gotico e il moderno:

Il linguaggio del gotico per noi è superato. Il tracciato delle curve nella loro infinitezza aveva il senso eterno che qui si trattasse di un'infinitezza teologica e il mondo gradualmente dirigesse il suo corso a Dio.¹

Prima ancora di una soluzione progettuale, Schwarz si sofferma sul significato del rapporto gerarchico esistente nella verticale uomo-Dio suggerendo un maggior coinvolgimento del centro, con una presenza divina più prossima alla comunità. Difatti, in questo progetto un nuovo altare viene posizionato nel mezzo di due assi: l'asse che costituiva l'antica navata gotica della piccola chiesa e un secondo, ortogonale al primo, che ospita i fedeli. Il nuovo altare, come il *bema* delle prime chiese bizantine di impianto centrale, costituisce un luogo che deve la propria identità alla comunità raccolta in preghiera, che ne rafforza l'aspetto formale. Lo spazio sacro esiste perchè è la comunità che esiste, questo è il pensiero di Schwarz e che in questo esempio, al di là della valutazione tipologica, trova un riscontro reale.

Come sottolinea Zander descrivendo questa chiesa che sta «...in mezzo alla comunità di fedeli» si chiarisce un punto chiave dello spazio liturgico:

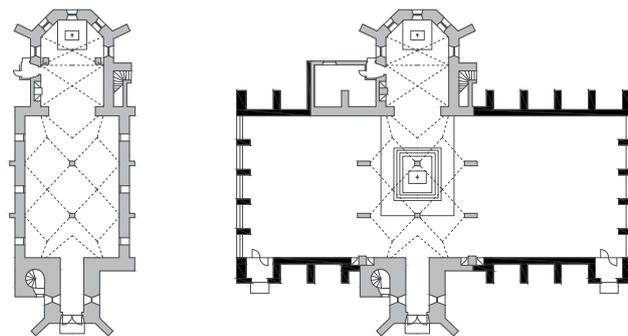
...della chiesa tardogotica rimasero la torre campanaria d'ingresso, le crociere della navata, il coro: una nuova grande aula trasversale dalle due falde di tetto a forte pendenza, abbondantemente finestrata sui lati corti include, nel suo interno, le vecchie crociere, che rimangono basse nell'ampio vano, interrompendo la prospettiva con un baldacchino che ospita il nuovo altare centrale, in mezzo alla comunità dei fedeli².

Al centro, l'incrocio della navata antica con quella moderna, con la prima che ospita i due altari, l'ambone, la cattedra e la seconda con la presenza dei fedeli, metafora del ricongiungimento dell'uomo con Dio e con il mondo, sono punto di intersezione dell'atto del procedere [dal lat. *procedere*, comp. di *pro* «innanzi» e *cedere* «andare»] che nell'incontrare il sacro dà forma alla condizione umana.

¹ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche...*, cit., p.197.

² GIUSEPPE ZANDER in MARIA SCHWARZ, *Rudolf Schwarz*, Ente premi, Roma, 1964, p.22.

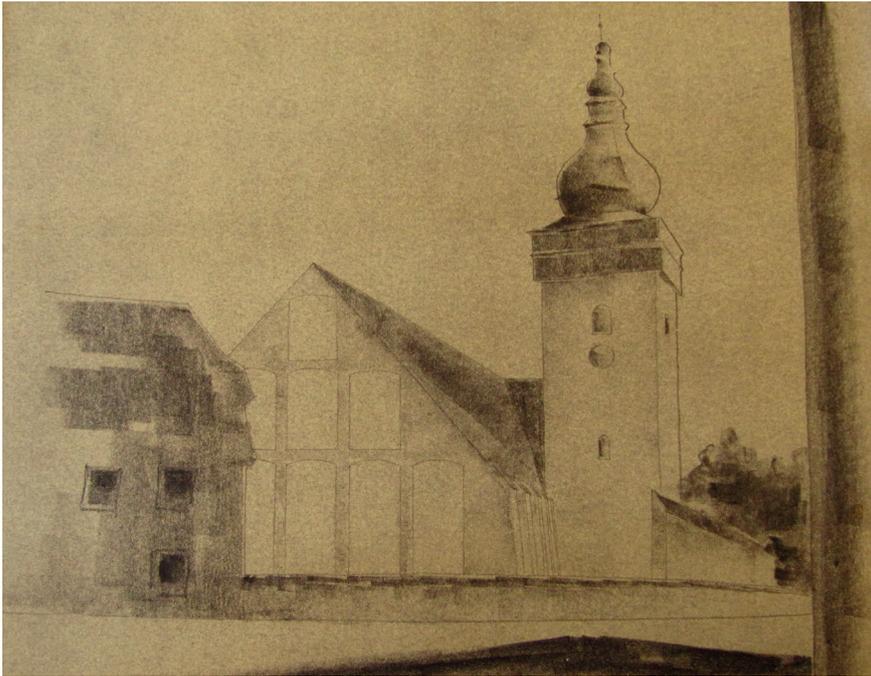
Questo primo esempio di “innesto tipologico” apre un filone di esperimenti che successivamente verranno mirabilmente sintetizzati in una delle soluzioni spaziali più note di Schwarz, la chiesa di Sant’Antonio ad Essen. L’intervento di Schwarz modifica l’impianto tipologico che da basilicale diventa “a croce” e quindi di impianto centrale. Nella chiesa di Krickerau l’ingresso, posto sotto l’antica torre dalle proporzioni tozze, diviene centrale assieme ai due nuovi accessi posti lungo il lato ovest. Lungo questa spina centrale, il frammento della chiesa gotica si riassume in uno spazio centrale a baldacchino che ospita il nuovo altare; un altare basso quindi che si prolunga sino a comprendere anche l’altare originale posto nell’abside verso Oriente. Il nuovo spazio coperto da un tetto a due falde che copre il baldacchino, crea un’ambigua situazione perché può essere considerato un transetto ma essendo molto grande capovolge la gerarchia, generando non poche incomprensioni. Oltre a questo è evidente la difficoltà di disposizione dei fedeli o meglio la complicata situazione che il presbitero deve gestire, nell’aver ai lati opposti due gruppi di fedeli, anche se il più piccolo lascia pensare ad uno spazio dedicato alle messe feriali.



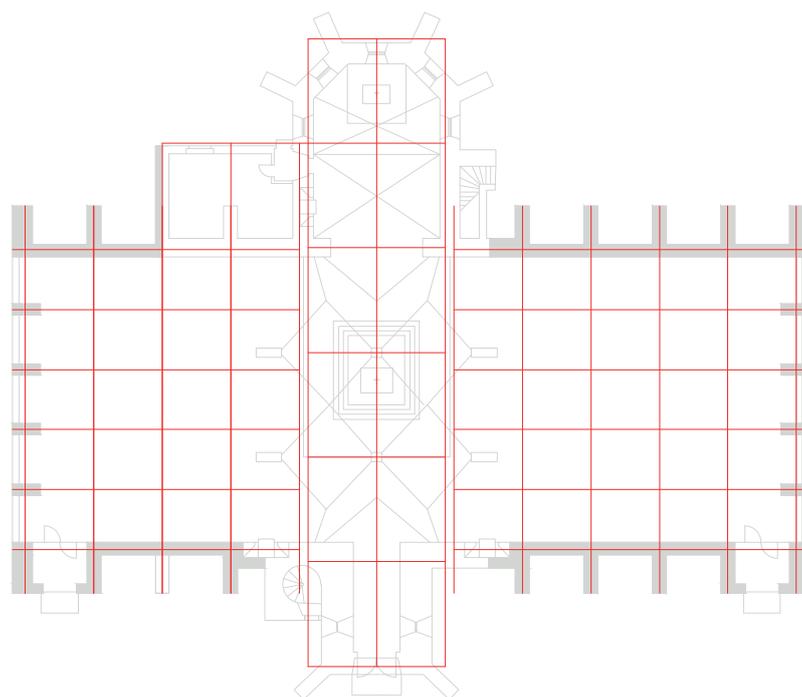
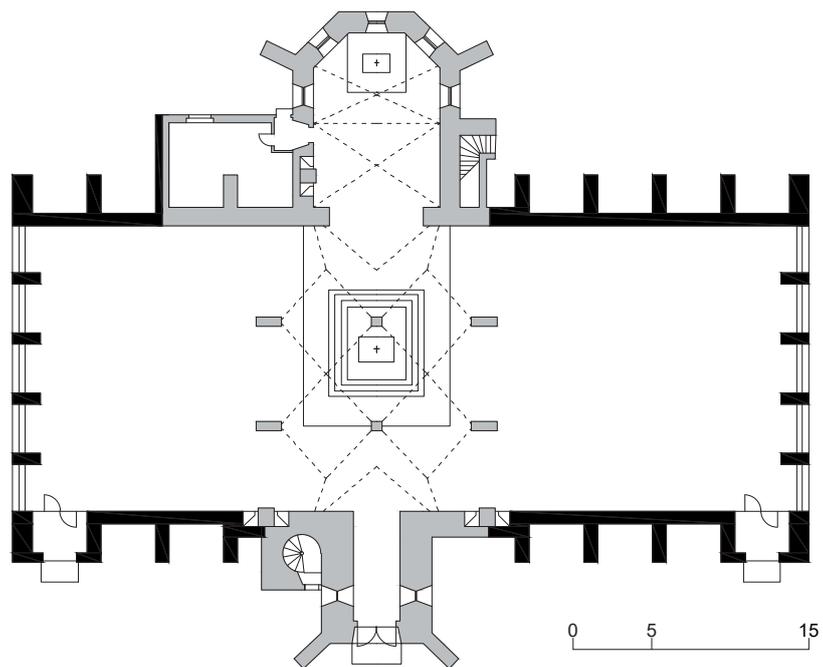
Risulta invece interessante il tentativo di trovare una soluzione tipologica diversa dalla precedente. Misurabile con una serie di moduli 4 x 3,50 metri, la parte nuova nei confronti del luogo presenta due grandi figure a timpano con tre file finestre rettangolari e arco ribassato superiore.

Oggi non più visibile, questa chiesa di Handlová venne distrutta durante il secondo conflitto mondiale per essere ricostruita in modo differente; dure furono le critiche di Schwarz che, proprio in merito alla sua ricostruzione, la considerò succube di un orrendo destino³.

³ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau*. ..., cit, p.62.



A destra, viste esterne.

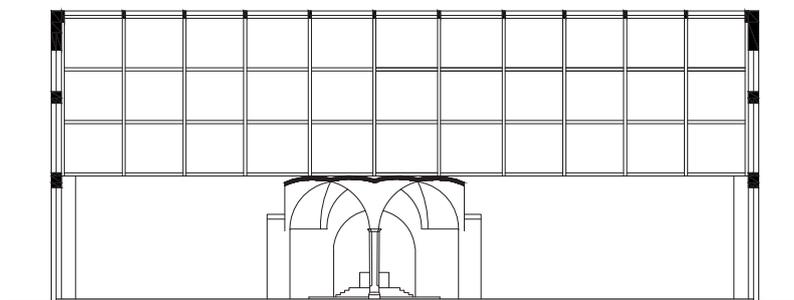
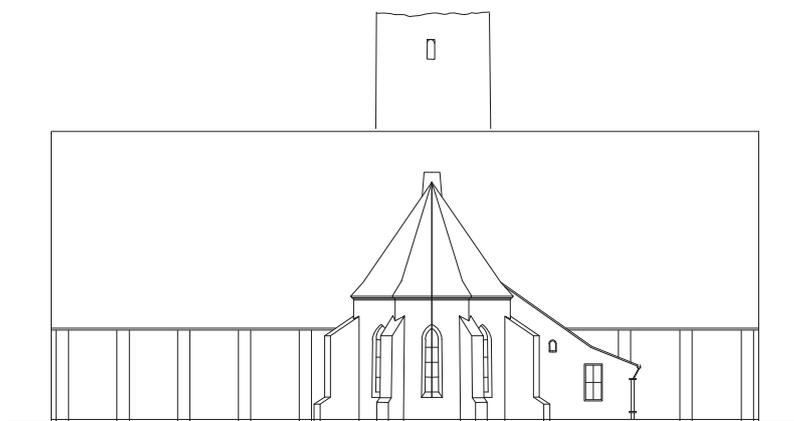


Sankt Katharina Krickerau, 1942.
Pianta piano terra e
studio del modulo.

A destra vista interna.



Tipi a croce. *Sankt Katharina* Krickerau, 1934



0 5

Sankt Katharina Krickerau, 1942.
Prospetti e sezioni.



0 5

Tra i progetti di Schwarz a pianta centrale e comunque tra le sue più note opere costruite, va brevemente menzionata la chiesa di *St. Andreas* del quartiere *Rüttenscheid* ad Essen.

Si può affermare che questa chiesa si rappresenta attraverso la sua forma costruita, in modo chiaro e intelleggibile.

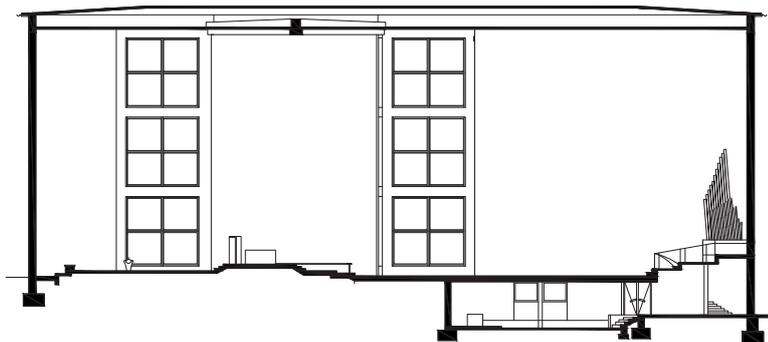
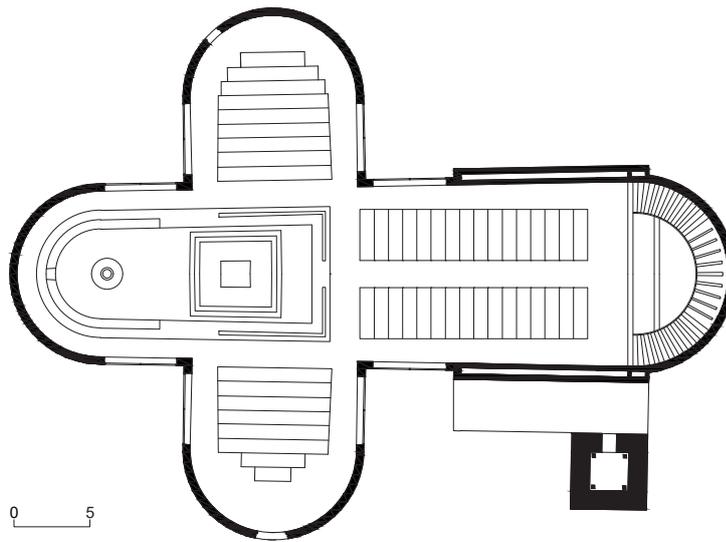
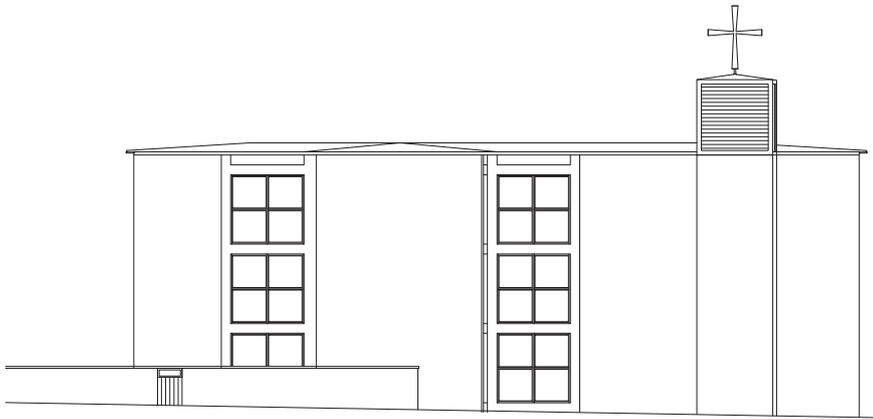
La luce invade lo spazio centrale della chiesa, rappresentato dall'altare. Questo è anche il centro architettonico dell'edificio, incrocio di navata e transetto. È il cuore della chiesa, il luogo del sacrificio e della mensa di Cristo.

Nella posizione dove un tempo c'era l'altare si trova la sede presieduta dal celebrante, la "testa" di questo spazio. Tra sede e altare anch'esso in posizione centrale longitudinalmente, il tabernacolo è elevato su un podio in marmo scuro italiano, così come tutta la pedana del presbiterio e tutte le componenti sacre appena descritte compreso l'ambone, una massa di marmo che si erge dal pavimento in posizione laterale e defilata. Il piccolo battistero non fa parte della forma cruciforme ma appena fuori dalla stessa ha uno spazio dedicato, molto intimo e riservato.

Il transetto rappresenta due braccia che si avvicinano e accolgono la parte centrale, unite al tratto longitudinale dell'unica navata della stessa larghezza, si prefigurano come la figura di progetto dell' "anello aperto".

La chiesa di *St. Andrea* è una chiesa in mattoni faccia a vista, internamente il rivestimento si intervalla con le ampie vetrate in vetrocemento e sotto la copertura con listelli di legno.

Esternamente l'edificio presenta una certa monumentalità grazie alle superfici tonde molto espressive e alla dimensione di quelle che aspirano ad essere quattro torri in mattoni che nell'alternarsi con le pareti vetrate centrali fissano i quattro punti cardinali. In virtù della presenza di un avvallamento del terreno proprio attorno alla chiesa ci si deve servire di scale per salire alla chiesa, in un percorso che ricorda il progetto di restauro della *Paulskirche* di Francoforte. Nei pressi di una importante strada trafficata, questa chiesa assume una certa identità urbana espressa dalla sua evidente chiarezza formale.



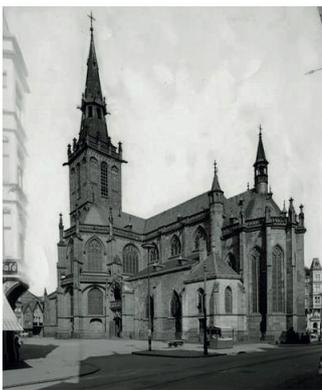
St. Andreas, Essen 1954-57.
Pianta, prospetto e sezione.
Pagine seguenti,
viste esterna e interna.

Tipi a croce. *St. Andreas*, Essen Rüttenscheid, 1954-57





3.3.1 St. Anna, Düren , 1951-56



St. Anna a Düren.

La chiesa gotica prima della guerra e le sue rovine dopo il bombardamento del 16 novembre 1944.

Schwarz scrive nel suo diario che nel periodo di insegnamento ad Aquisgrana (1927-33), passava per Düren e spesso si fermava in quell'antico borgo. Racconta di quanto fosse bella la chiesa gotica di St. Anna ma allo stesso tempo di come fossero state "senz'anima" le sue opere di restauro neogotico¹.

Sicché anche la via del gotico è, in un certo senso, un cammino liturgico, un itinerario della comunità e dell'umanità accessibile tanto alla vasta collettività quanto al singolo; e infatti le colonne isolate si dispongono fin dall'inizio a formare aule pronte ad accogliere il canto degli inni e la processione d'un popolo numeroso. Nel Duomo il conflitto tra l'anacoreta e l'uomo sociale si risolve nel servizio dell'uno a tutti, in un volenteroso dispiegarsi del suo sommo spirito, atto che costituisce il nucleo più autentico e profondo della cultura gotica, una cultura ricca, lieta e vasta².

A Düren l'imponenza della grande massa architettonica, un punto di riferimento identitario della città, lasciò il posto alle rovine del dopoguerra: «La città era un deserto di rovine, con piccole croci e talvolta dei fiori, a ricordo dei morti che giacevano sotto le macerie»³.

Schwarz soleva sedersi sopra le rovine, pensieroso e affranto. Da quel momento iniziò un ragionamento su cosa fosse meglio fare di quella chiesa, della quale in quel momento restava solo il nome:

Era possibile restaurare l'edificio antico, ricostruire queste colonne i cui tamburi giacciono a terra, o almeno vagliare le macerie e recuperare da loro ciò che restava dell'opera di un buon vecchio scalpellino? Ma chi dovrebbe farlo? Tutta la gente che aveva pregato in essa era morta come il corpo santo di questa chiesa, e tutto ciò che rimane a noi è seppellire i morti⁴.

Al concorso per la ricostruzione della chiesa, Schwarz presenta due progetti. Il primo con due varianti, uno schema tipologico a croce latina e navate laterali ribassate e un secondo sempre a croce ma sul modello di una *Hallenkirchen*, con altezze di navata laterale e secondarie uguali. Entrambe le soluzioni sono longitudinalmente simmetriche, con un alto campanile posto sopra la soglia d'ingresso, nella stessa posizione del precedente distrutto, del quale vengono ripristinate "a memoria" alcune

¹ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*. ..., cit, p.223.

² Rudolf Schwarz, *Il Duomo*. Documento dattiloscritto, 1920. Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897* ..., cit., p.250.

³ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*. ..., cit, p.223.

⁴ *Ibidem*.

rovine. Il progetto si presenta, proprio per la presenza dell'alto campanile posto sopra l'ingresso, come le più antiche chiese della zona nord europea. Gran parte delle poche rovine rimaste vengono riutilizzate in particolare nella navata laterale, posta a sud.

Questa soluzione, che nelle due varianti propone anche due modelli di abside diversi, rettangolare e a semicerchio, non è di particolare interesse e sembra semplicemente allinearsi a molte delle numerose ricostruzioni che venivano proposte in Germania in quel periodo.

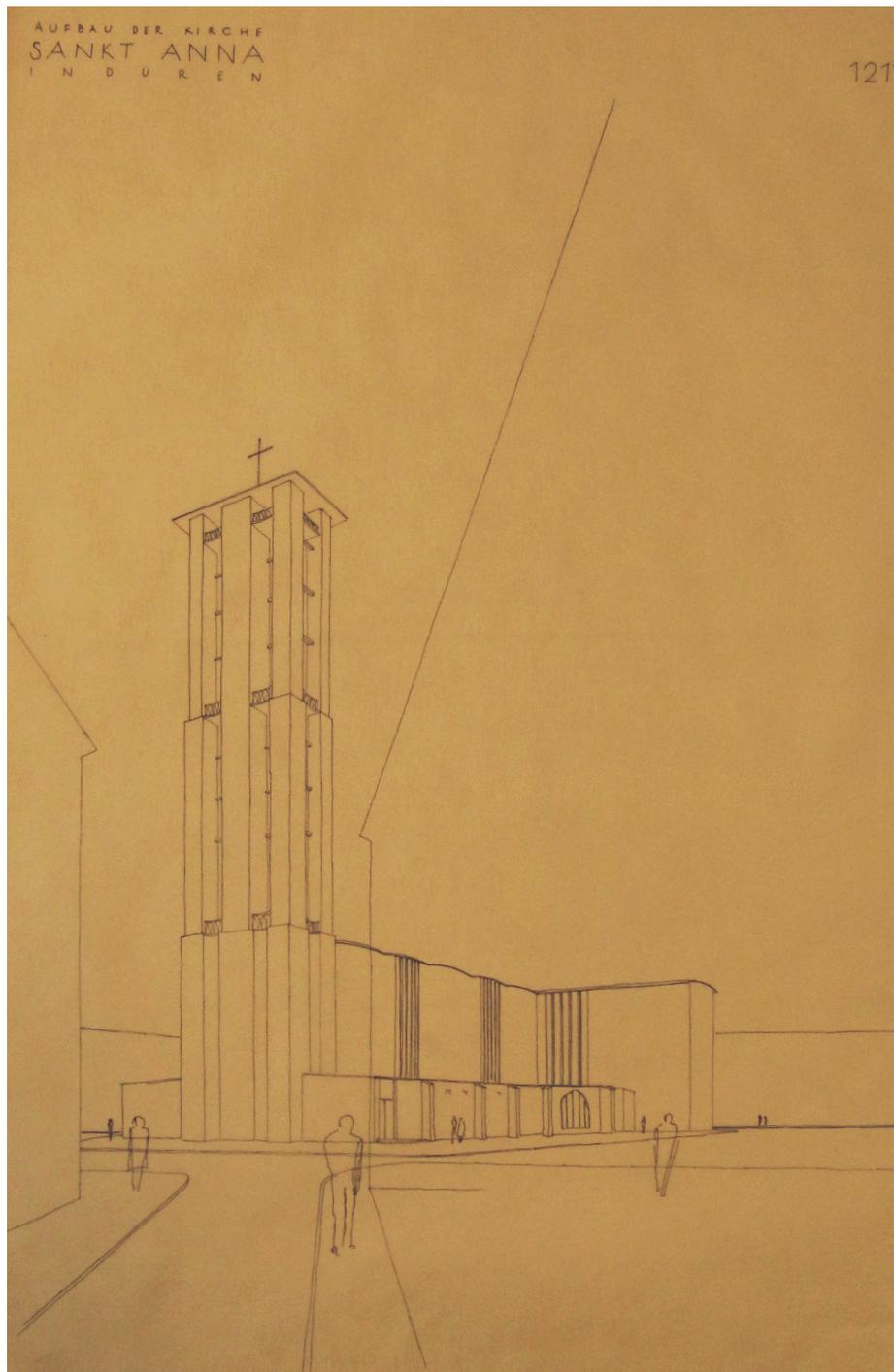
Schwarz aveva in serbo una seconda soluzione, una sintesi delle sue conoscenze tipologiche unita alla sensibilità urbana di quel luogo a lui caro, al rispetto della vecchia dimora sacra e dei suoi frammenti da recuperare, come fosse un atto di fede che cerca di ricomporsi metaforicamente, dopo le speranze tradite e le sciagure della guerra.

Tutte queste significative componenti si trovano nel progetto di ricostruzione della chiesa, una proposta in quel tempo del tutto sorprendente, a partire proprio dalla mancanza di simmetria, così come la chiesa *St. Franziskus* di Dominikus Böhm.

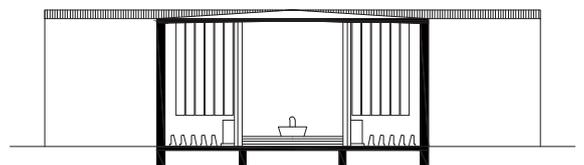
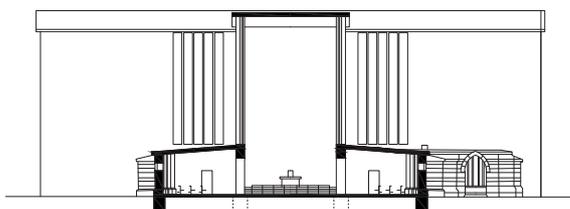
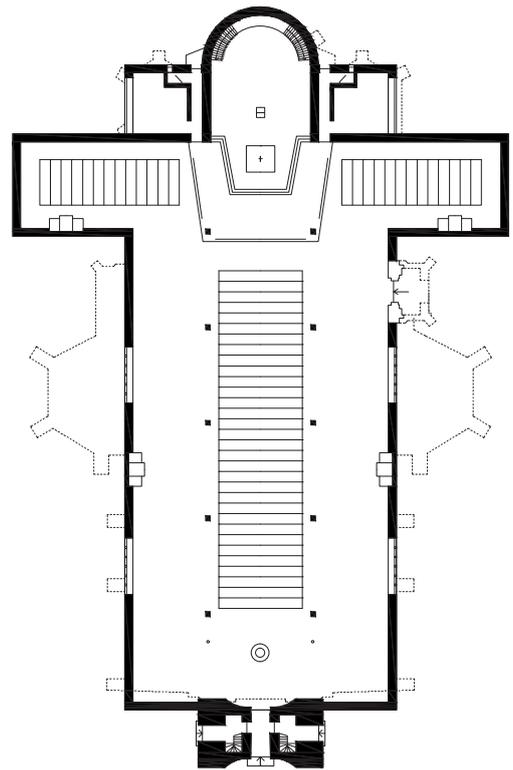
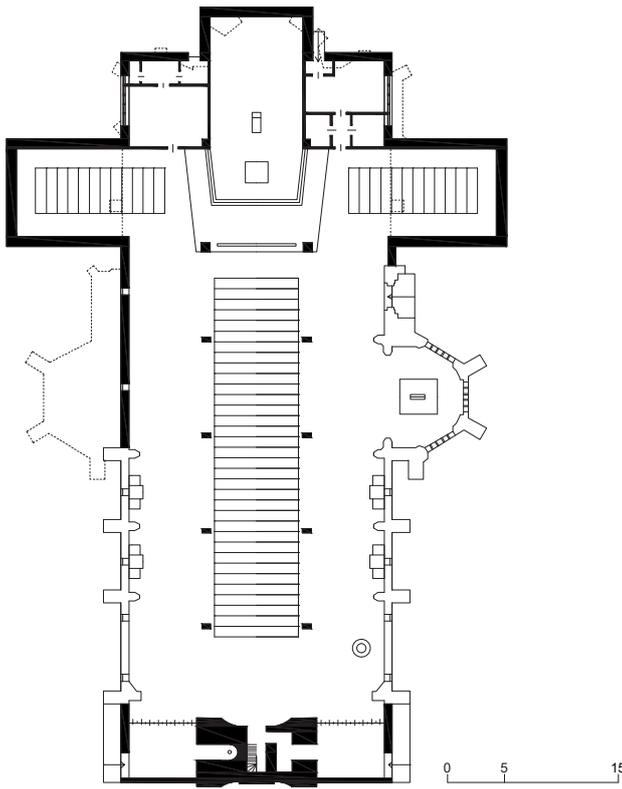
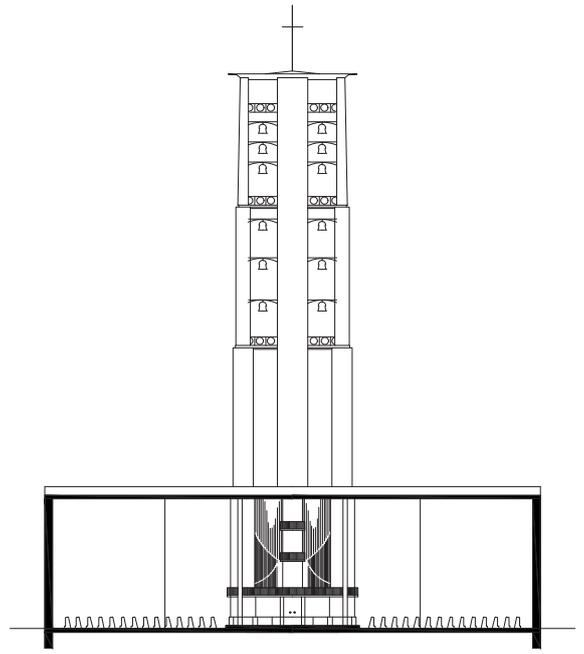
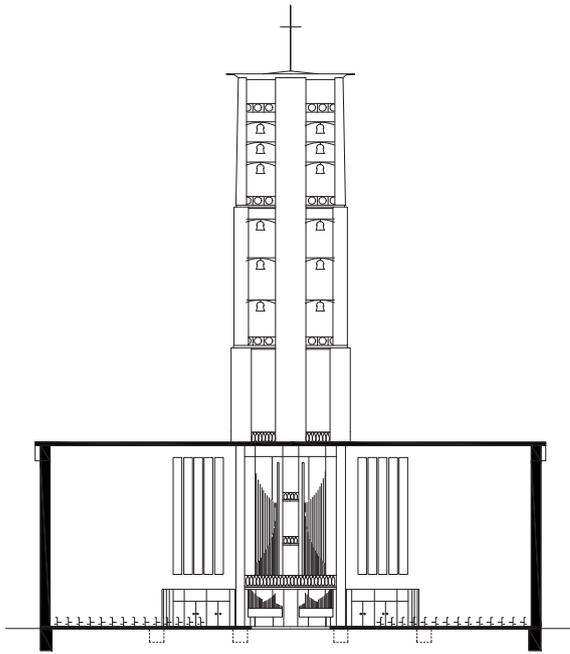
Ma quel che esalta proprio la scelta di una figura asimmetrica è la sintonia che si riscontra con la particolare situazione morfologica urbana che si stava prospettando con le varie ricostruzioni, in linea con l'assetto esistente planimetrico precedente la guerra. Si trattava quindi di preservare

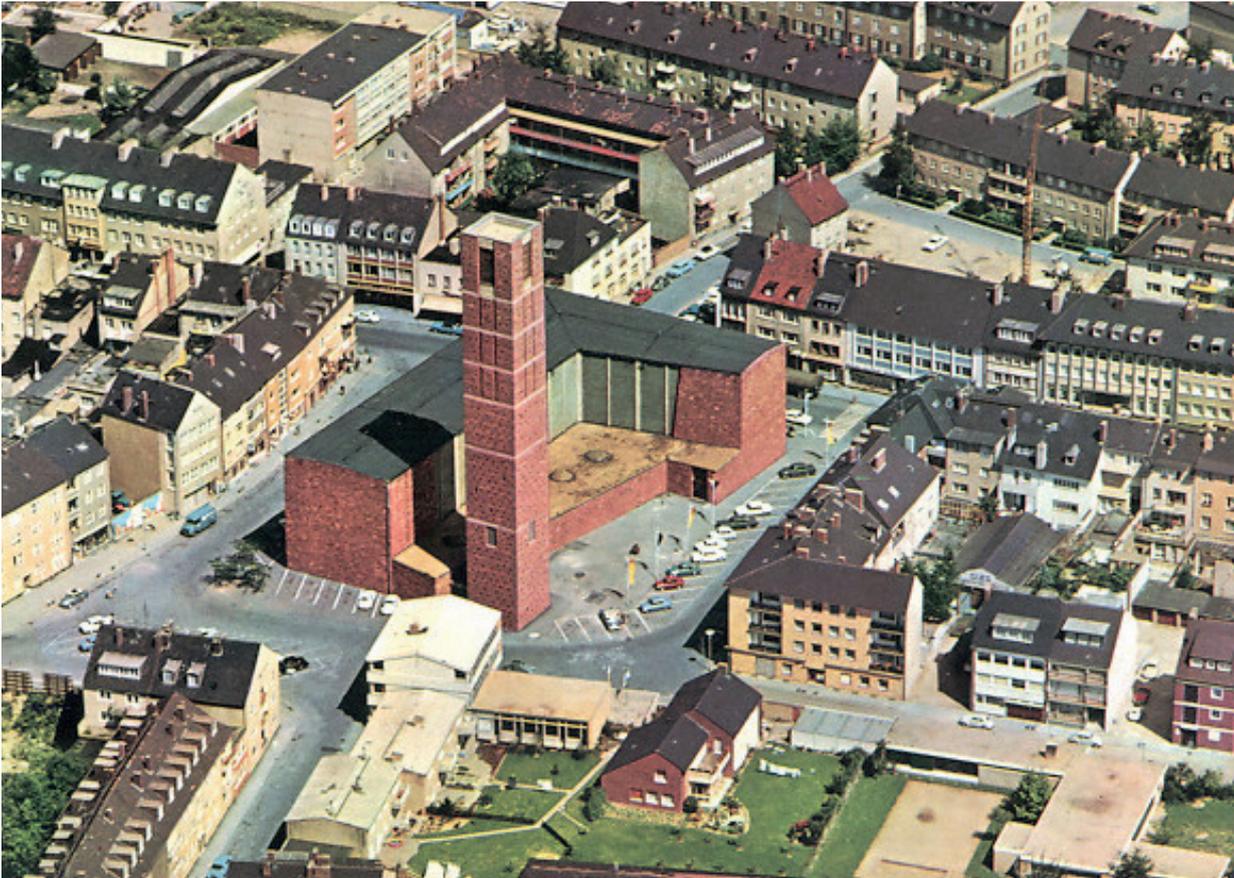


Rudolf Schwarz
St. Anna a Düren, 1953.
Facciata a sud. Particolare.

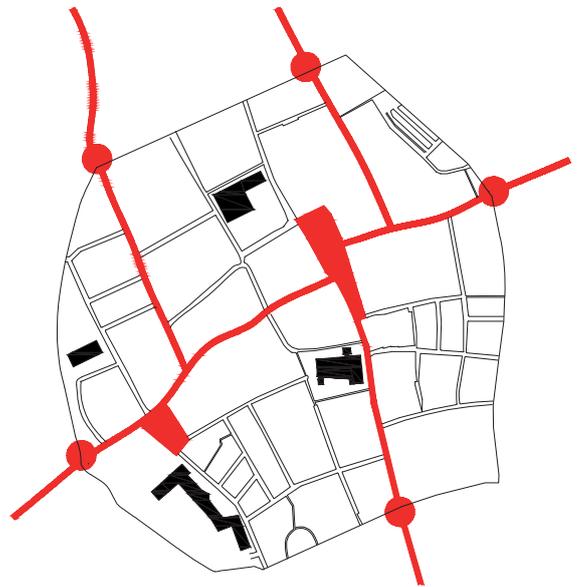
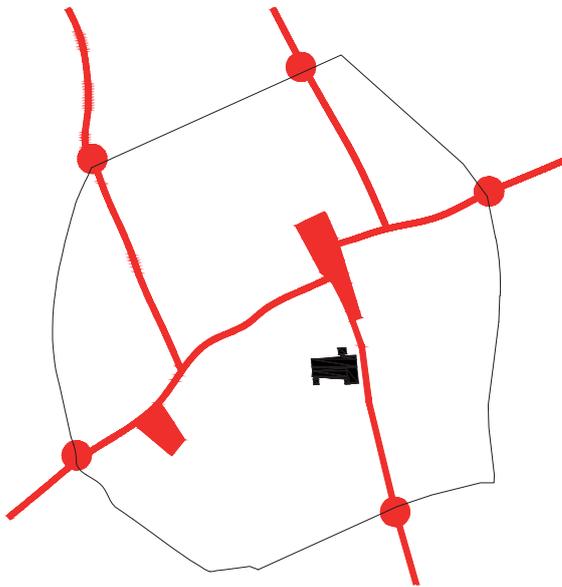
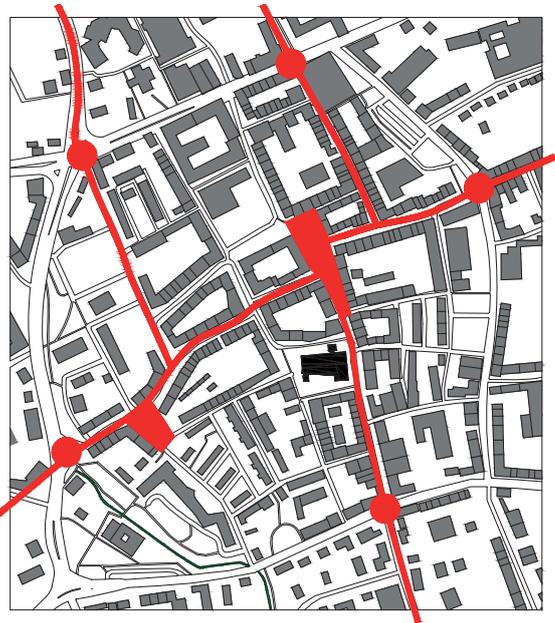


St. Anna a Düren.
Primo progetto
A sinistra prospettiva.
A destra piano terra,
prospetti e sezioni.





St. Anna a Düren.
Secondo progetto.
Vista dall'alto del 1960.
A destra, *schwarzplan* e analisi urbana.



l' "anima" della città, ricostituendo l'impianto del reticolo stradale e l'impronta a terra degli edifici limitrofi.

La chiesa è in una posizione centrale del borgo di Düren, vicino alle piazze del mercato e alla piazza delle istituzioni (*Kaiserplatz*). *Annaplatz*, è uno spazio riservato, non si può propriamente dire una piazza perché la posizione baricentrica della chiesa parcellizza lo spazio in vari altri luoghi tutt'attorno, generando come delle strade allargate.

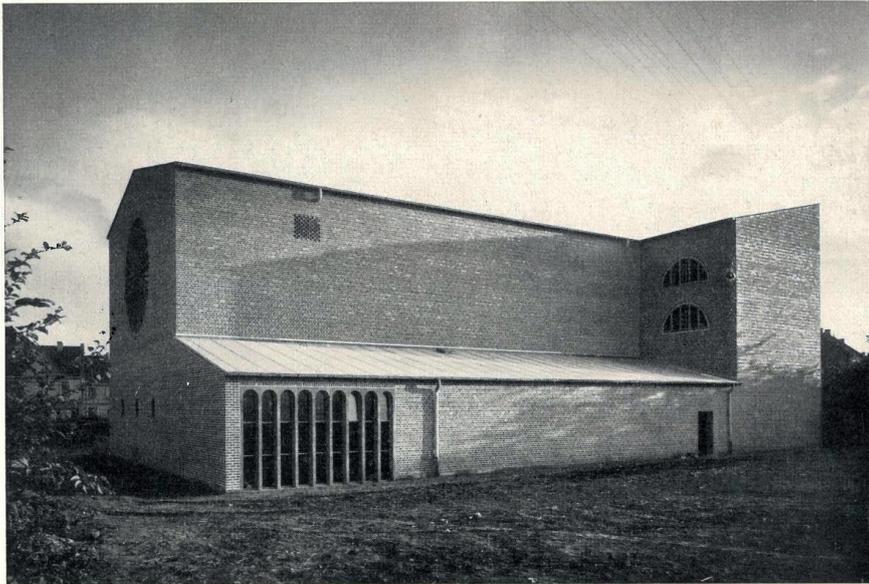
La grande torre in pietra è posizionata linearmente alla *Wilhelmstraße* che proviene da nord, dalla *Kaiserplatz*. La presenza della torre annuncia il grande volume della sala, imponente e monumentale come le chiese antiche, chiuso in sé da grandi pareti scure, la stessa pietra delle macerie della chiesa gotica distrutta. Internamente si divide in due spazi, uno spazio grande e uno per le messe feriali per piccole comunità. Assieme servono a una grande comunità per le cerimonie domenicali.

La modernità di questa opera sacra, sta nella convivenza dei materiali della tradizione costruttiva come appunto la pietra, frammenti ruvidi e dai grandi spessori, assieme alla brillantezza dei materiali moderni delle vetrate, alle colonne esili e alle travi in metallo che si incrociano a soffitto.

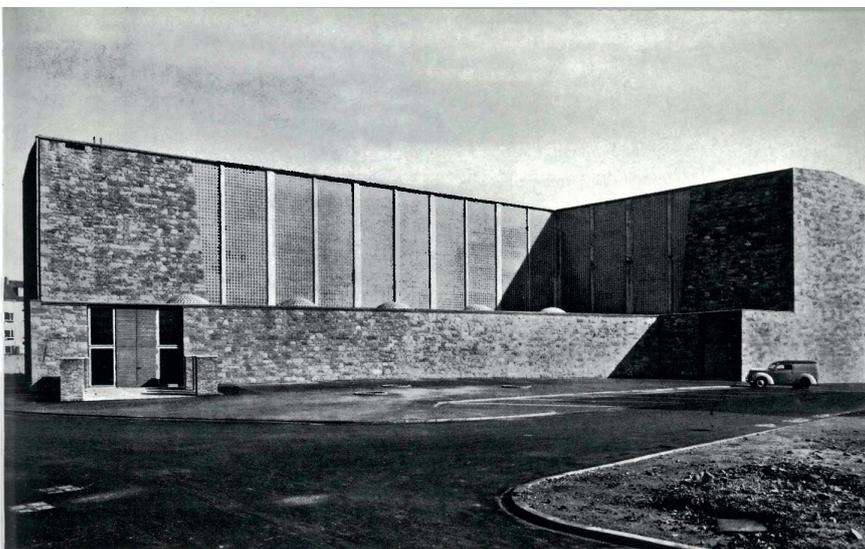
All'interno della chiesa di Düren, così come a Köln Braunsfeld, si possono compiere nella navata laterale atti religiosi (preghiera, confessione, via crucis), con un relativo grado di indipendenza nei confronti del grande spazio dedicato alle celebrazioni. Questa caratteristica fa somigliare l'intero complesso a una piccola città composta da piazze, strade, muri, monumenti: un fatto urbano complesso ma allo stesso tempo compiuto, caratterizzato dalla sua forma. Questi oggetti di pietra posti lungo la navata, considerati in uno spazio che per sua affinità con l'esterno possiamo considerare pubblico, assumono una valenza che ricorda i monumenti urbani, figure di riferimento con le quali orientarsi e con cui stabilire un rapporto che va oltre la propria funzione (attingere all'acqua benedetta, sostare per una preghiera di fronte alle spoglie di Sant'Anna). Queste presenze, dice Schwarz, non devono servire ad una liturgia, ma essere liturgia: in questo concetto si delinea la questione del simbolo, di ciò che un oggetto rappresenta e di ciò che evoca. In particolare la religione, così come il linguaggio, il mito e l'arte, «fanno parte di questo universo [ci si riferisce all'universo simbolico], sono i fili che costituiscono il tessuto simbolico, l'aggrovigliata trama della umana esperienza»⁵.

La navata laterale assume quindi un significato che va oltre la sua forma, dalle cui proporzioni nel rapporto tra l'interno e l'esterno si costituisce. Essa funge da elemento di transizione tra la chiesa e la città,

⁵ Ernst Cassirer, *An Essay on Man ...*, cit., p.80.



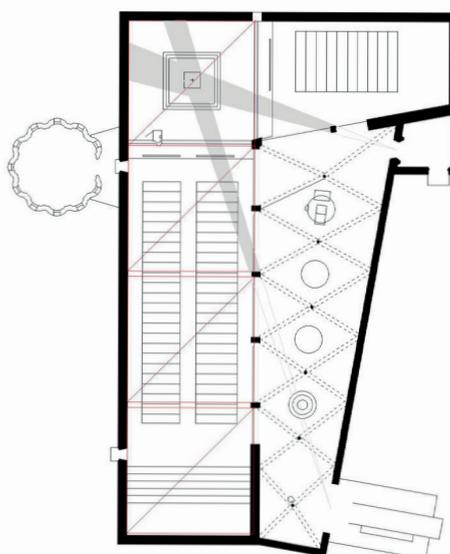
*Dominikus Böhm,
St. Frankiskus a Rheydt-
Geneickjen, 1953.
(JOSEF HABEL,
Dominikus Böhm. Ein Deutscher
Baumeister,
Regensburg 1943, p.118).*



*Rudolf Schwarz
St. Anna a Düren, 1953.
(RUDOLF SCHWARZ,
Kirchenbau. Welt vor der Schwelle,
F.H. Kerle, Heidelberg 1960, p. 227).*

stabilendo un rapporto strada-piazza-aula sacra che in sezione è congiunto da proporzioni spaziali che si modificano lungo lo sviluppo longitudinale.

Quindi la presenza della navata laterale arricchisce il cammino dei fedeli di un'altra componente e di ulteriori significati. Il percorso sacro giunto all'interno della chiesa si caratterizza, qui come in altri progetti di Schwarz, di alcuni aspetti non immediatamente percepibili, allo scopo di accrescere il desiderio di conoscenza del mistero divino. Tra questi, l'analisi di Thomas Hasler⁶ evidenzia come, ne fa esempio nella chiesa di *St. Fronleichnam* ad Aquisgrana, non sia direttamente percepito il luogo sacro dell'altare, appena entrati all'interno della chiesa.



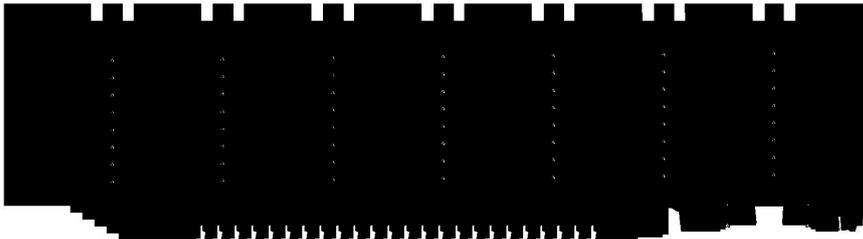
St. Anna a Düren.
Studio delle visuali dai due
ingressi verso l'altare.

Questa osservazione, nello studio di altri progetti, è spesso una costante nei progetti di Schwarz e sta ad indicare l'attenzione per i percorsi interni e la mediazione tradotta in pausa, tra il percepire di essere già in un luogo sacro senza però ancora farsi coinvolgere dalla luce divina che si limita ad avvolgere l'altare.

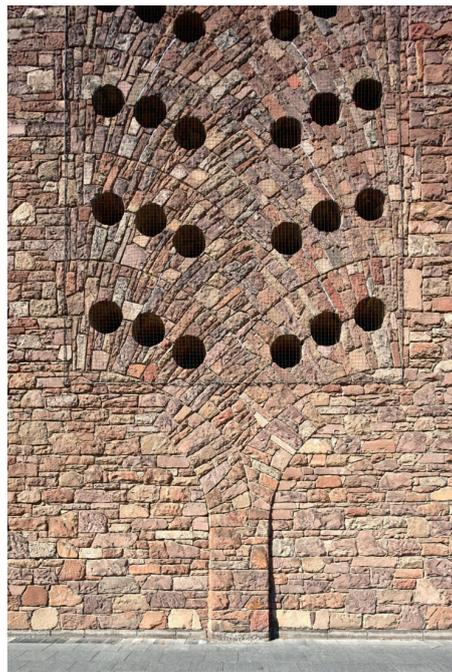
Pur nel considerare questa una chiesa "a croce", con la mancanza di un transetto, è congruo affermare che essa è anche una basilica, con una singola navata laterale. Coesistono quindi in questa chiesa molteplici aspetti tipologici e per certi versi si può affermare che in questa chiesa si vedono sintetizzate tutta una serie di considerazioni, dal tema tipologico a

⁶ Thomas Hasler, *op. cit.* [18], p. 141.

quello costruttivo e tecnico, al più elevato che riguarda il significato dello spazio liturgico nel rapporto città e architettura.

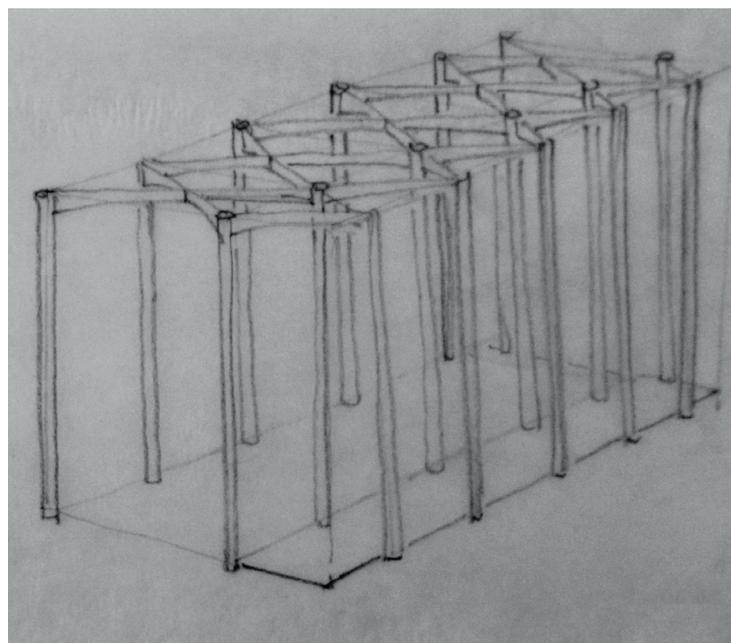


La chiesa di St. Anna è un edificio sacro che fa emergere tutta la sua densità narrativa ed evocativa. La verità costruttiva esaltata dal soffitto con travi a vista in cemento armato si affianca alla lunga parete, al tempo stesso luogo della memoria e della speranza. Da queste pietre la città può rinascere, sotto questa struttura pesante e robusta, da cui calano delle minute luci elettriche, ci si sente protetti e in un posto sicuro. Schwarz dimostra come questi messaggi indiretti, che riguardano il mondo della simbologia religiosa, restano presenti nella coscienza dei fedeli. Il grande albero interno-esterno, scavato tra le pietre dietro all'altare, stilizzato nel suo disegno, rimanda a significati biblici uniti a messaggi attuali (albero della vita insieme alla speranza di una ricrescita delle anime).

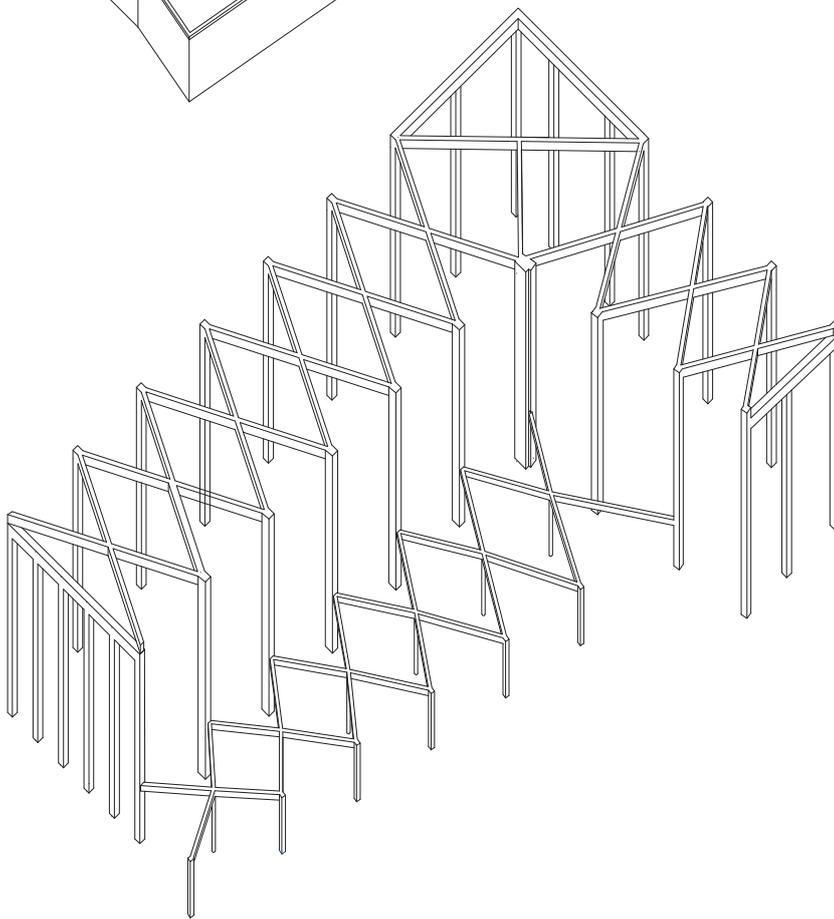
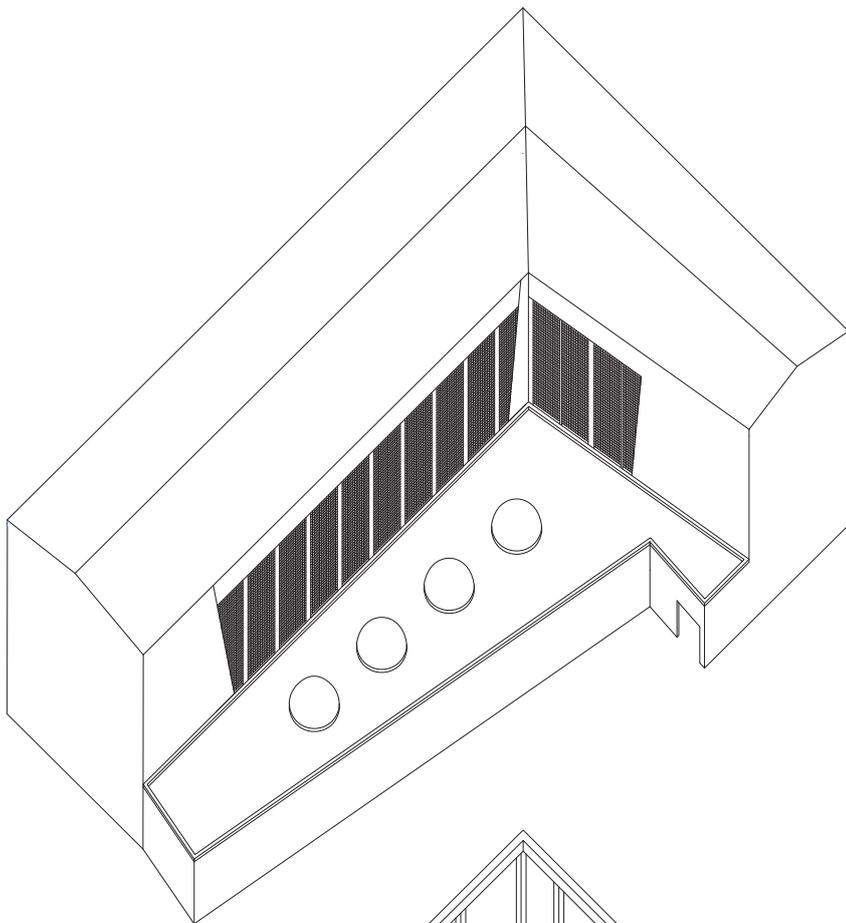


Rudolf Schwarz
St. Anna a Düren. Sopra studio in
sezione del grande spazio interno.
Sotto immagine della
parete dietro all'altare.

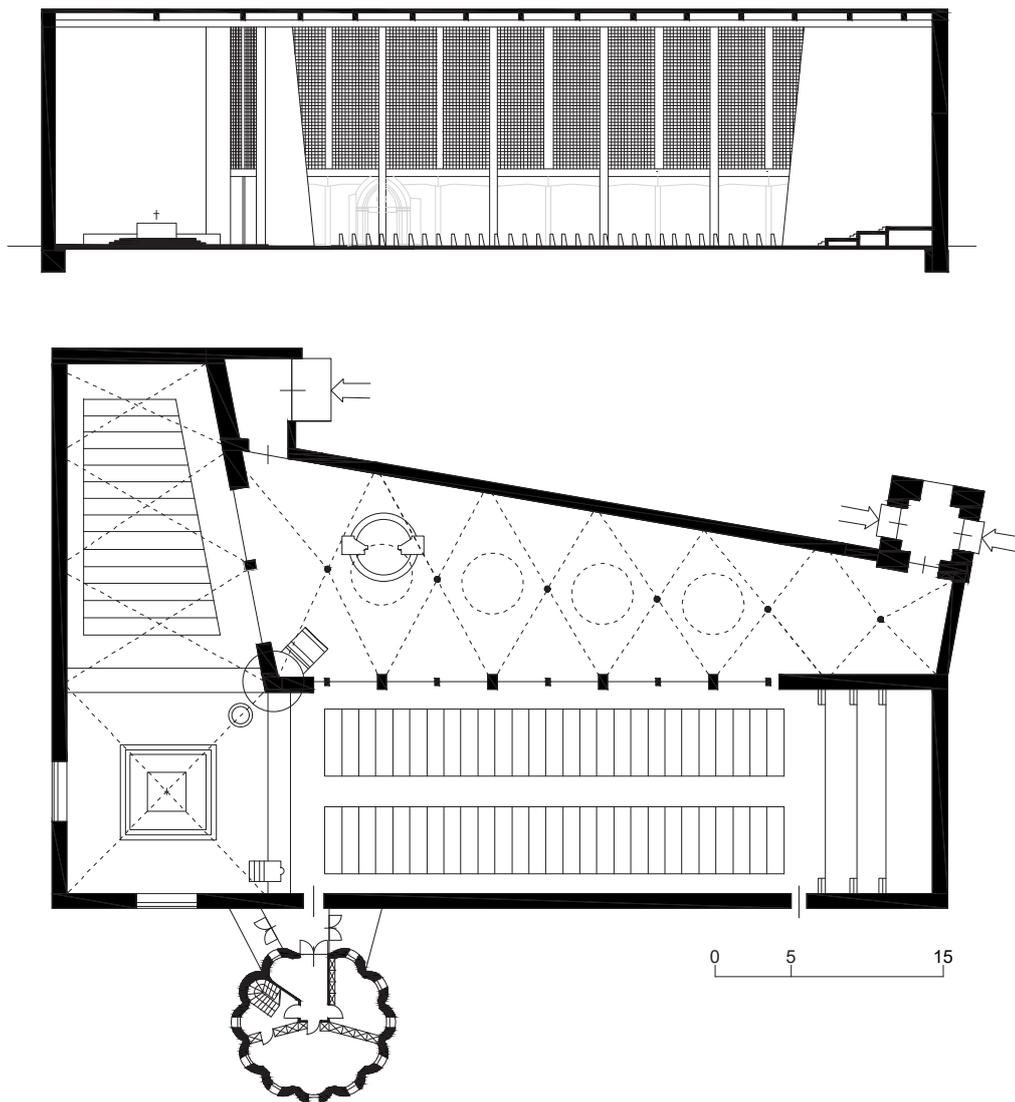
Tipi a croce. *St. Anna*, Düren, 1951-56



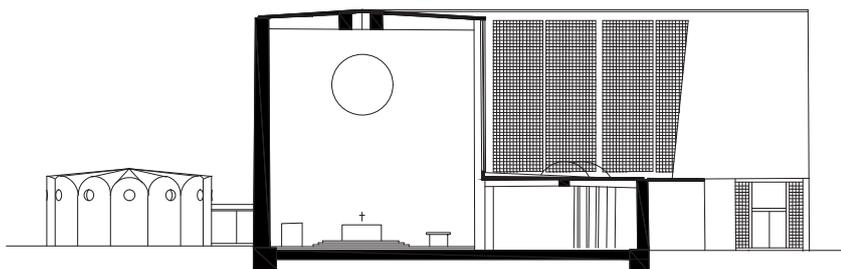
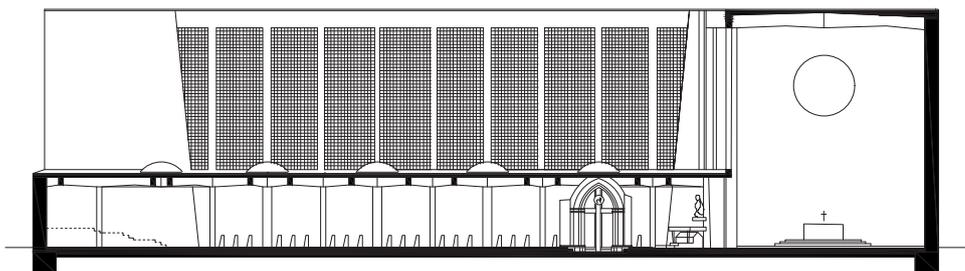
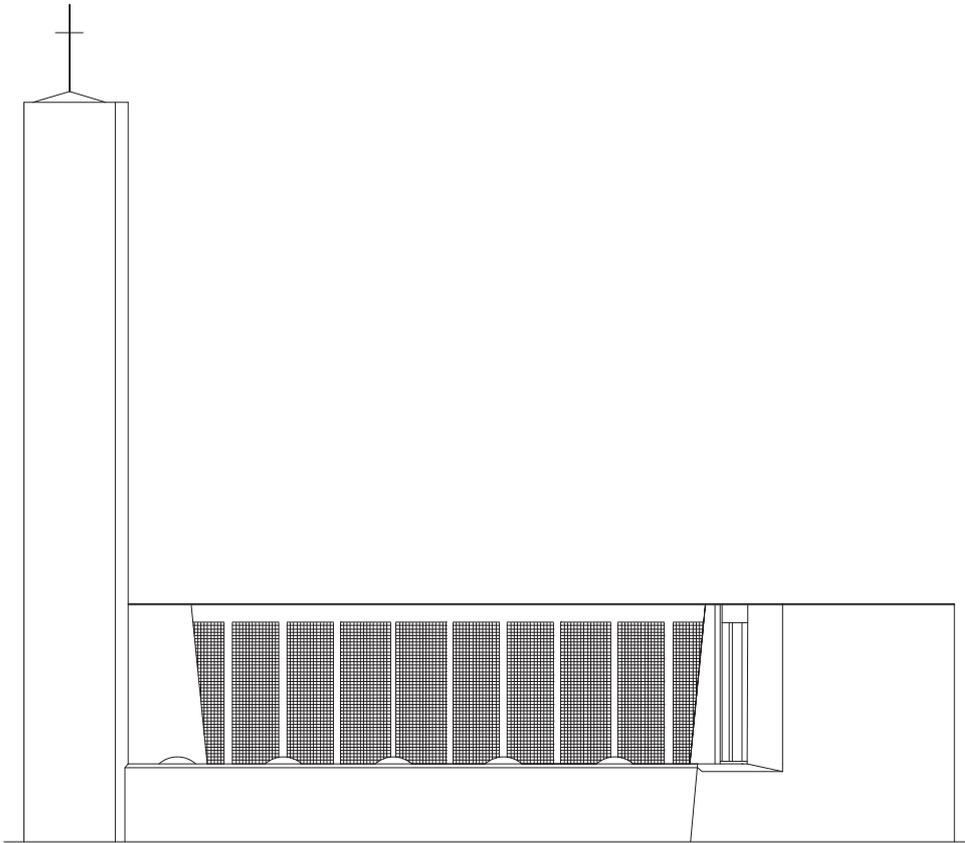
Rudolf Schwarz
Sopra St. Anna a Düren.
Sopra, soffitto.
Sotto, schizzo di progetto.



Rudolf Schwarz
Assonometria e studio
sulla costruzione.



St. Anna a Düren.
Secondo progetto.
Pianta prospettici
e sezioni.



Tipi a croce. *St. Anna*, Düren, 1951-56



St. Anna, Düren 1954-57.
Viste esterna e interna.



Tipi ad aula

Da in alto a sinistra:

12 St. Anna, Berlin
Lichterfelde, 1936

22 St. Mechtorn, Köln
Ehrenfeld, 1946-54

42 St. Christophorus,
Köln Niehl, 1954-59

44 Heilige Familie,
Oberhausen, 1955-58

45 St. Antonius, Essen, 1956-59

49 St. Florian, Wien, 1956-63

50 St. Josef, Merzig-Sar, 1957

53 Chiesa St. Michale
Bad Orb 1958-60

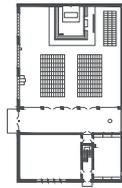
54 St. Theresia, Giamaica, 1958-60

55 St. Pius, Oberhausen, 1958-62

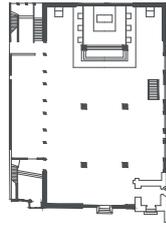
56 St. Bonifatius, Aachen
Forst, 1959-64

57 St. Raphael, Berlin
Gatow, 1959-65

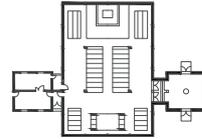
60 Heilig Kreuz, Soest, 1960-67



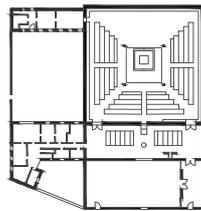
12



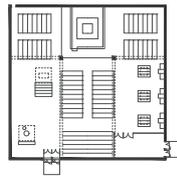
22



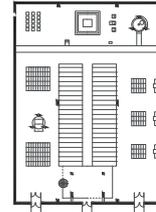
42



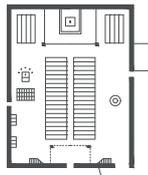
44



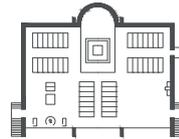
45



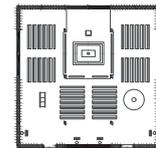
49



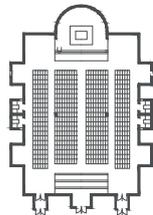
50



53



54



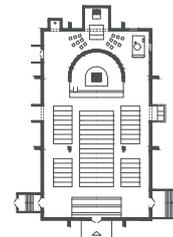
55



56



57



60

Piante di tredici chiese "a aula"
di Rudolf Schwarz.

3.4 Tipi ad aula

L'architettura sviluppatasi durante in Vestfalia occupa un posto di rilievo all'interno della storia dell'architettura medievale.

La particolarità di questo periodo consiste nell'aver sviluppato un tipo architettonico in aggiunta ai tipi di chiesa già noti. Il sistema costruttivo più comune era la basilica, con i migliori esempi del Duomo di Münster, di Osnabrück, la *Marienkirche* a Dortmund, *St. Patrokli* a Soest. Altri tipi di costruzione erano le *Saalkirche*, che consistevano in una successione di moduli rettangolari o quadrati (Weiburg, Syburg, Lette, Windheim) e le chiese a croce, cosiddette chiese trasversali (Asbeck, Oesede, Hennen).

Di grande importanza per l'architettura medievale in Vestfalia erano la *Hallenkirche*. Si tratta di un impianto di tre navate della stessa altezza (o quasi), con la navata centrale senza sorgenti di luce proprie. Di conseguenza, le tre navate sono in un rapporto molto più diretto tra loro rispetto a un impianto basilicale. Le tre navate quindi condividono un unico spazio e non come in una basilica dove sono affiancate una con l'altra. La struttura spaziale è quindi il fattore più importante di questo sistema tipologico¹.

Nel chiarire proprio questa differenza terminologica tra *Hallenbauten* e *Saalbauten*, Ludwig Hilberseimer pone la questione della predominanza delle prime nello spazio complessivo dell'edificio. E' corretto puntualizzare in sintesi che queste ultime non presentano all'interno dello spazio principale sostegni verticali quali pilastri o colonne, sorreggendo di fatto la copertura con i soli muri perimetrali. Questo differenzia il significato dello spazio nei confronti delle *Hallenkirche* le quali pur mantenendo la stessa altezza tra navata centrale e navate laterali, presentano tra i due spazi le tradizionali file di pilastri o colonne.

Convenzionalmente questi tipi architettonici vengono chiamate aule; alle volte, come in questa analisi, si ritiene opportuno specificare se una chiesa è una *Saalkirche* (chiesa a sala) o una *Hallenkirche* (chiesa ad aula).

E' corretto supporre, da un'ampia analisi dei progetti selezionati, che in nessun altro caso come negli spazi ad "aula", i termini di vicinanza tra il tipo architettonico e lo spazio sacro ha ottenuto esiti tali da riuscire a riproporsi, a distanza di secoli, come una delle soluzioni più adeguate dei tempi moderni².

¹ ELISABETH FINK, *Die gotischen Hallenkirchen in Westfalen*, Heinr. & J. Lechte, Emstetten 1934, p.1.

² Citando nella sua Tesi l'impianto originario del chiostro di Lorsch, Schwarz pone il 750 come data prima delle costruzioni con tipologia ad "aula".

Il progetto per la chiesa di *St. Anna* a Berlino (una *Saalkirche* perché priva di sostegni verticali interni), nel quartiere di Lichterfelde, è un'occasione di lettura chiave all'interno della complessa ricerca che Rudolf Schwarz mise in atto al fine di individuare, tra i tipi architettonici consolidati nella storia quello, o quelli, più adeguati allo spazio liturgico delle chiese cattoliche.

I motivi per i quali il progetto per la chiesa di *St. Anna* risulta essere un caso di grande interesse, sono principalmente due: uno riguarda la possibilità di operatività rituale liturgica che questa soluzione offre, l'altro sono gli esiti dell'unione di più soluzioni tipologiche all'interno dello stesso progetto. Il montaggio di più tipi architettonici, in questo esempio un lungo atrio di ingresso di forma "basilicale" che media il significato tra lo spazio esterno e lo spazio interno ad "aula", propone soluzione ibride che proprio il tipo ad aula, con gli spazi liberi dei propri interni e le forme geometriche pure, risolve con efficacia.

I tipi ad aula o a sala, come strutture tipologiche applicabili agli edifici religiosi, Schwarz ha iniziato a considerarli sin dalla Tesi di Laurea del 1923³, fondata sulle similitudini strutturali e spaziali riscontrabili in una selezione di antiche chiese situate nei dintorni di Colonia, fortunatamente molte delle quali ancora oggi conservate. Quelle alla sinistra del fiume Reno vennero classificate tutte come esempi tipologici ad "aula". Oltre alla interessante questione che risulta dalla collocazione di questo "tipo" di chiese che si trovano tutte in una precisa zona da cui emerge l'importanza relativa al rapporto esistente tra il *typus* architettonico e il *topos* su cui si insediano, la ricerca di Schwarz rivelerà in conclusione una particolare caratteristica formale degli edifici di culto che influenzerà numerosi suoi futuri progetti: l'adozione di una soluzione spaziale interna denominata *Zweiraum* [due spazi].

Gli esempi del passato affascinano il giovane Schwarz (al tempo ventiseienne): la Cattedrale di Aquileia, le chiese a sud delle Alpi austriache, St. Alban a Mainz, St. Nikolaus a Strasburgo e molti altri esempi. Queste esperienze costruttive vengono intese come veri e propri *prototipi* di una specifica soluzione tipologica, che sarà destinata presto a scomparire ed essere sostituita dai grandi spazi basilicali, passando da una funzione prettamente funeraria su piccole-medie dimensioni a un utilizzo più pratico dell'edificio, adatto ad accogliere in ampi edifici di culto un gran numero di fedeli. Lo spazio doppio, o sarebbe meglio descrivere il sistema come una pluralità di spazi, è una tema costante nel lavoro di Schwarz.

³ Vedi testo tradotto negli apparati.

Uno spazio principale e uno di servizio si possono riscontrare sia nelle basiliche con un'unica navata laterale accostata allo spazio principale, che nelle grandi "aule" come appunto nel progetto per la chiesa di *St. Anna* a Berlino, non realizzata.



Basilica patriarcale di Santa Maria Assunta, Aquileia XI secolo.

Confrontando le singole costruzioni, si evidenzia un prototipo con due spazi puri, costituiti solamente da una navata rettangolare e una fortemente dentellata, con un abside semicircolare o anche rettangolare. La navata include entrambi i lati definiti dal tetto a due falde con il timpano da una parte e il lato semicircolare dell'abside a forma semiconica dall'altra.

Il tetto a due falde è costruito tradizionalmente a sbalzo e senza arcarecci. Le finestre sono minute lasciando la superficie muraria praticamente integra. Le cornici delle finestre in legno sono saldate con forza tra i fori del muro. Nella navata sono previste tre tipologie di finestra, due a nord e una a sud⁴.

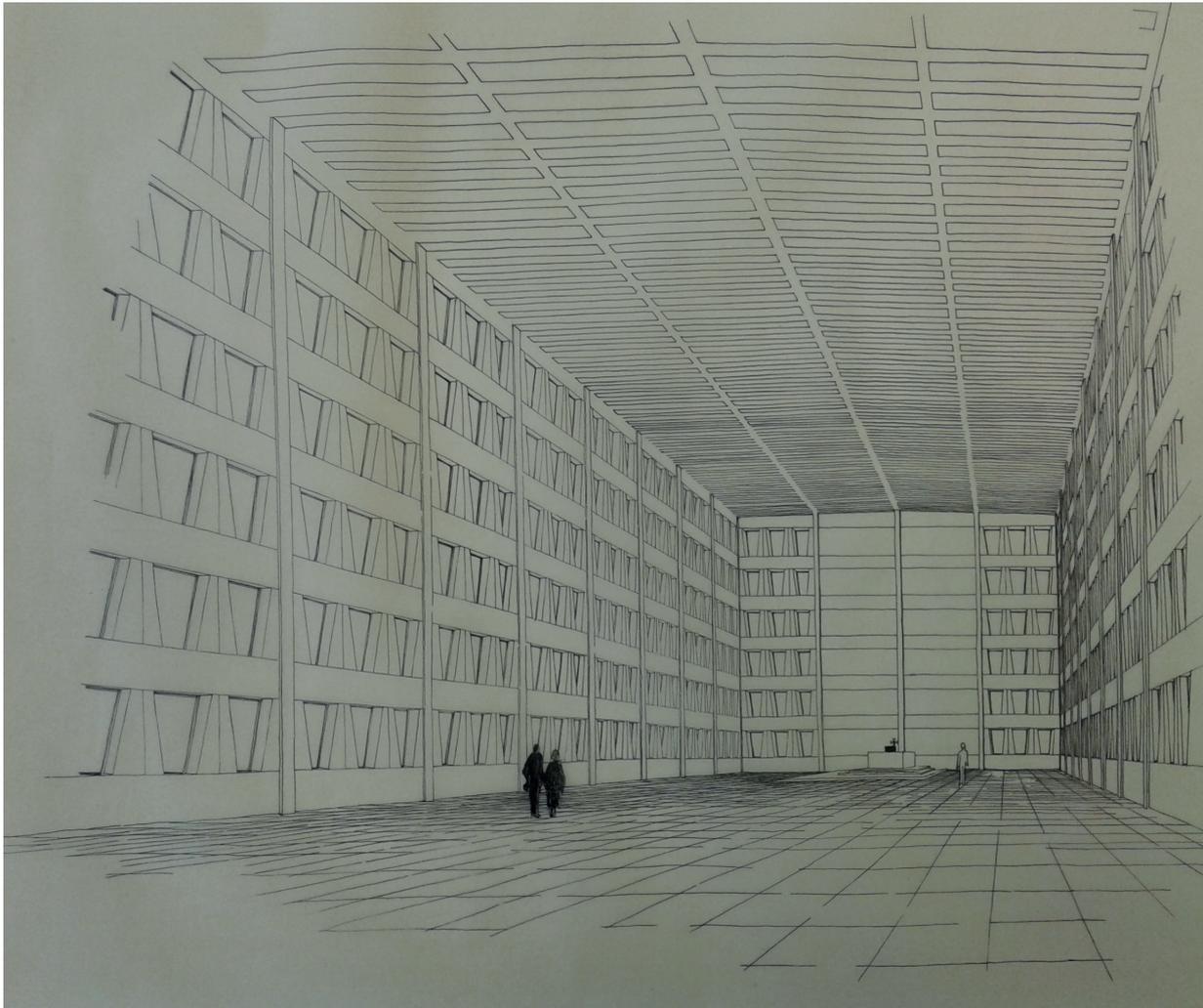
Nella descrizione di questi esempi all'interno della sua tesi, ci sono i semi del progetto per la chiesa di *St. Anna* e questo risulterà essere una opportunità anche per tracciare nuove linee teoriche, illustrate nella relazione di progetto (tradotta per intero negli apparati) scritta a quattro mani con Emil Steffann⁵.

Gli strumenti con cui Schwarz pensò di "suggerire" questo cambiamento sono gli stessi della disciplina architettonica e delle tecniche di rappresentazione.

⁴ RUDOLF SCHWARZ, *Fruhtypen der...*, cit. p.4.

⁵ EMIL STEFFANN (1899-1968), contemporaneo di Schwarz, è stato tra i più incisivi architetti del '900 all'interno del dibattito sulla riconfigurazione liturgica delle chiese cattoliche. Nel 1948 progettò con Schwarz la chiesa parrocchiale *Zum heiligen Franz di Köln-Am Bilderstöckchen* (1948) perseguendo nuovamente il tema dei due spazi, avvicinando all'aula dei fedeli un chiostro. Simile soluzione venne riproposta molto più tardi per la chiesa di *St. Laurentius Church* (1954) a Monaco di Baviera, una sala rettangolare cui aggiunse una corte quadrata. Si può correttamente affermare che Schwarz e Steffann abbiano percorso direzioni teoriche molto simili e di frequente confronto reciproco. Per una esaustiva lettura dell'opera di Steffann, vedi TINO GRISI, *Können wir noch Kirchen bauen? Possiamo ancora costruire chiese?*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014.

Tipi ad aula. *St. Anna*, Lichterfelde Berlino, 1936

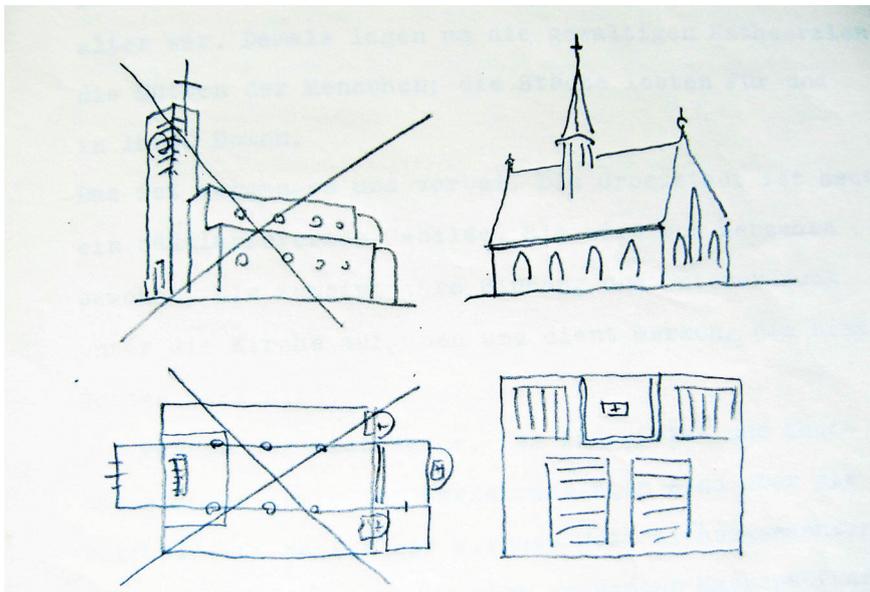


La *Saalkirche* di St. Florian,
Vienna 1958-1961.
Prospettiva interna.

Testimoni di questa documentazione sono i numerosi disegni come quelli realizzati per questo progetto (che presenta una singola soluzione), dove è chiaro l'intento dell'architetto di illustrare gli aspetti più significativi anche dal punto di vista formale e costruttivo, come la copertura quadrata a travi incrociate che evidenzia nel suo insieme un carattere democratico allo spazio sottostante.

(Dalla relazione di progetto) Quindi prima viene la pianta della chiesa, poi lo spazio e infine la sua forma architettonica. Si potrebbe quindi immaginare una chiesa con una nuova pianta ma costruita su forme storiche, piuttosto che una moderna forma su una pianta storica.

Il tutto quindi parte da una soluzione dello spazio liturgico interno, del quale la pianta funge come generatrice della forma.

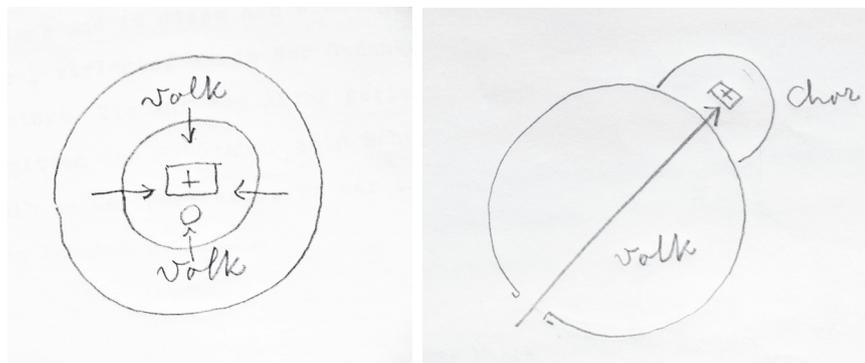


St. Anna, Berlin 1936.
Schema all'interno della
relazione di progetto.

Il tema dell'orientamento risulta essere scomodo quando va considerato con la composizione della pianta e proprio in questo progetto viene affrontata questa problematica che non è solo tecnica, ma profondamente simbolica. Lo sguardo verso Oriente, laddove sorge il sole, metafora della luce divina, implica un'unica proiezione ottica lineare, appunto ovest-est. Tutto quel che si trova nel mezzo, dalla soglia all'abside, deve favorire questo viaggio visivo di dialogo tra Dio e l'uomo. Lo spazio liturgico si identifica quindi in due centri: il proprio centro architettonico (o geometrico) e il centro liturgico.

Il centro architettonico è il baricentro costruttivo dello spazio interno della chiesa, nel caso come questo di planimetria quadrata, l'incrocio delle sue diagonali. Il centro liturgico è l'altare della mensa. In un certo periodo storico questi due centri coincidevano con il centro liturgico degli edifici pagani, luogo della sepoltura: nelle chiese cristiane gli altari trovano la loro simbolica posizione proprio sopra la cripta, luogo della sepoltura o del luogo di martirio di un Santo⁶. La *Crypta* è un vocabolo di origine greca che significa "nascondo": il tema del nascondersi tra le oscurità della vita e metaforicamente tra le parti più scure interne di una chiesa è uno dei temi che Schwarz è meglio riuscito a tradurre. Spazi oscuri, piranesiani, come le catacombe o appunto le cripte, luoghi del sotterraneo, dove la fede si coniuga con la speranza.

Il centro inteso come origine del mondo interessa Schwarz che cita alcuni esempi, *in primis* la tomba di Santa Costanza, sottolineando quanto descritto nel libro di Van Acken⁷ sulla distinzione tra cristocentrismo e centralità delle chiese: una soluzione cristocentrica costruisce tutt'attorno al luogo dell'eucarestia un edificio centrale, l'altare è quindi nella stessa posizione del centro geometrico. Interessante constatare come la tipologia ad aula di questa



Rudolf Schwarz.
Studi sul tema del centro.

chiesa sia stata ispirata dagli esempi del IX e X secolo come il monastero di San Cornelio di Aquisgrana, uno dei casi studiati in occasione della tesi di laurea. Le chiese cristiane invece con l'aggiunta su un lato dell'abside (semicircolare o quadrato) e con la ricollocazione in questo spazio dell'altare, tendono a far spostare lo sguardo oltre il centro geometrico, modificandone il baricentro complessivo: la stessa valenza dell'edificio sacro diviene di figura longitudinale, come nei noti esempi di Ravenna e Aquisgrana.

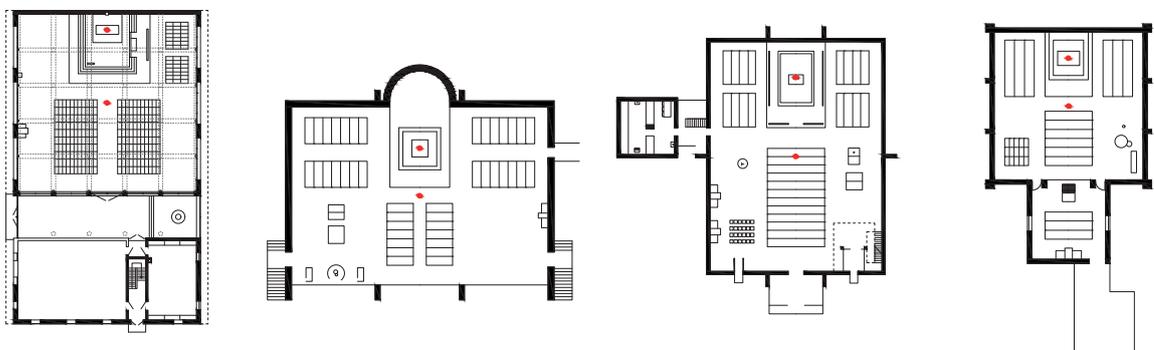
⁶ Il rapporto mensa-morte può anche essere interpretato dal fatto che in antichità sopra la bara del defunto si banchettava per auspicare la vita dopo la morte.

⁷ JOHANNES VAN ACKEN, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck: Theben 1922

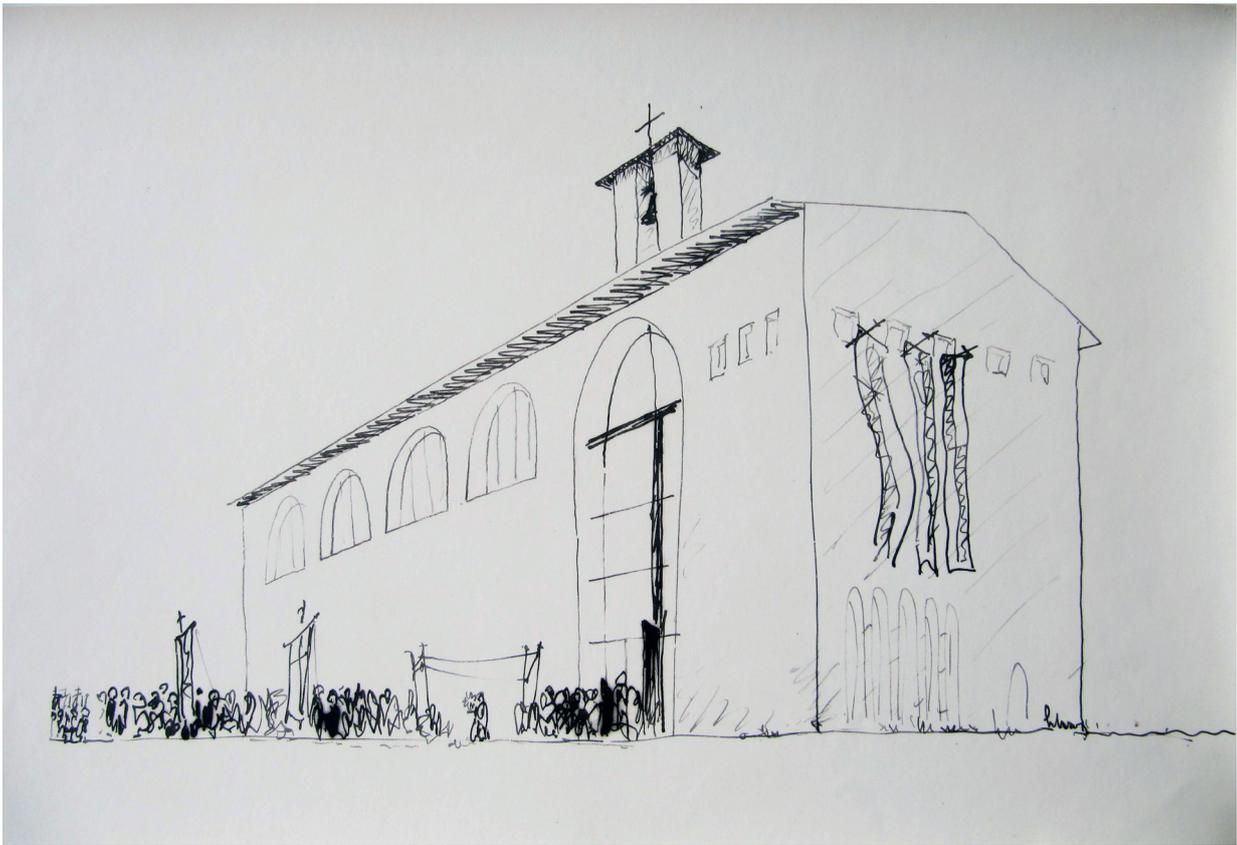
La dimensione ridotta delle chiese ad aula attenua questa problematica che nei casi delle basiliche si può dire che può anche passare inosservata, vista la monodirezionalità degli sguardi comunque proiettati verso un unico punto. Nelle chiese ad aula invece i fedeli disposti frontalmente all'altare e ancor più quelli dei lati a fianco dello stesso (in questo esempio di Berlino sembrano più banchi dedicati alle cerimonie feriali, ma è indubbia la predisposizione per riempire l'intero spazio di banchi), subiscono questo disorientamento che non giova alla predisposizione spirituale che invece un luogo sacro dovrebbe suggerire. Questo problema si riscontra anche nelle chiese "a croce".

Una delle più importanti novità sullo spazio liturgico indicate dopo il Concilio del '63 che di fatto ricolloca l'altare più vicino ai fedeli, risolverà in parte la questione: è vero che il nuovo altare verrà posizionato nella maggior parte dei casi nel centro architettonico della chiesa, come nelle chiese a croce latina, ma la presenza dell'altare antico e ancor più il significato intrinseco di quel luogo, non consentiranno di risolvere una questione liturgica ancora oggi oggetto di dibattito⁸. Schwarz si posiziona quindi tra le esperienze di studio sullo spazio centrale tra i protagonisti della fine del secolo precedente (Theodor Fischer, Otto Wagner, Robert Curjel e Karl Coelestin Moser, Christoph Hehl) e quelle dei primi del '900 (Gabriel von Seidl, Dominikus Böhm, Jozse Plečnik); l'esito liturgico che tali proposte hanno saputo suggerire come oggetto di discussione, sarà successivamente di grande utilità al dibattito scaturito con il Concilio Vaticano II terminato nel 1963.

Saalkirchen di Rudolf Schwarz.
 Vicinanza tra il centro liturgico
 al baricentro architettonico.
St. Anna, Lichterfelde Berlino, 1936
St. Michael, Bad Orb 1958-60
St. Bonifatius, Aachen Forst 1959-64
St. Raphael, Berlin Gatow 1959-65

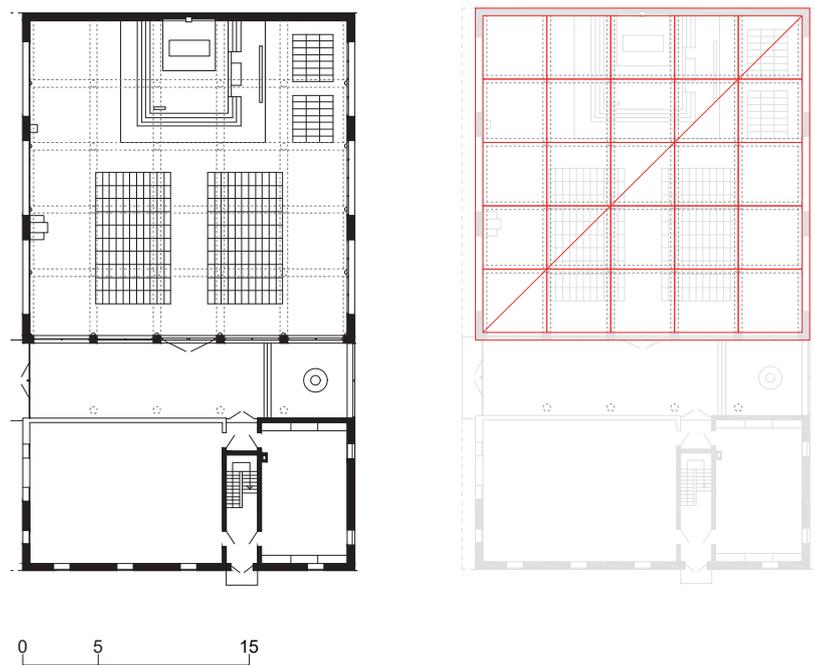


⁸ Vedi AA.VV., *Spazio liturgico e orientamento*, Convegno liturgico internazionale di Bose, Qiqajon, Magnano 2007.

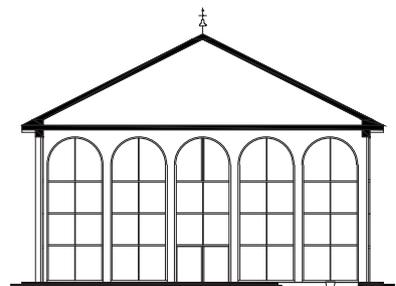
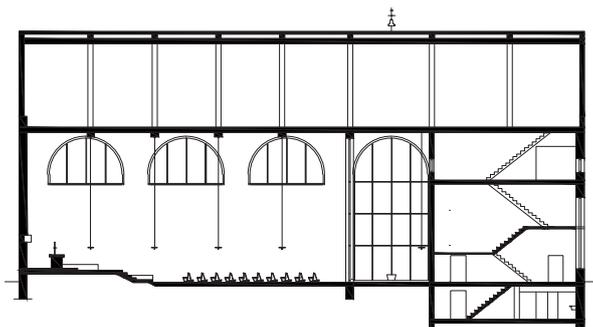
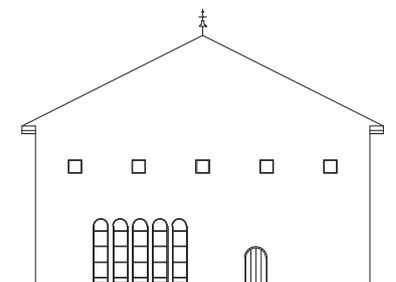
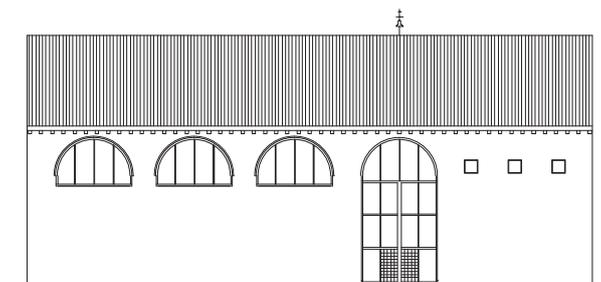
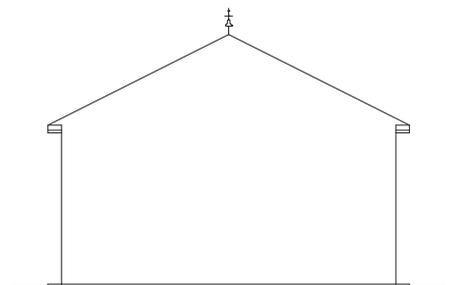
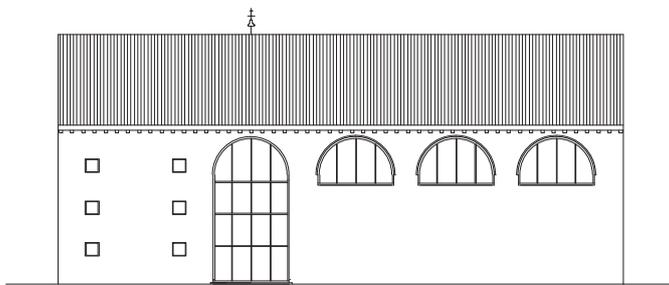




Rudolf Schwarz,
St. Anna, Lichterfelde Berlino 1936.
A fianco vista esterna e interna.
Sopra, modelli tridimensionali.



St. Anna Lichterfelde Berlino, 1936.
Pianta, studio del modulo, prospetti
e sezioni.



Alla questione di disorientamento causato dal doppio altare, si aggiunge la successiva inversione di direzione del presbitero che *versus populum ad orientem* “dice” messa e oltre il quale, sopra il quale, devono giungere gli sguardi dei fedeli, si genera una contrapposizione fisica e ottica che tuttora è una delle problematiche ancora da risolvere tra i liturgisti. Ovviamente questa è una questione che non riguarda solo Schwarz. Ma la riproposizione tipologica di uno spazio democratico ad “aula” (il progetto di questa chiesa è il primo di questa categoria), risulta essere un valido tentativo da tenere in considerazione, proprio perché all’interno di uno spazio completamente libero.

Il dualismo tra altare e spazio absidale (o spazio “bianco” della parete) diventa un problema meno preoccupante a fronte del significato che il grande spazio di un’aula manifesta in tutta la sua verità costruttiva, “*Sachlichkeit* sacrale” direbbe Schwarz, sotto un tetto orizzontale che come un velo protegge la comunità.

Per introdurre il secondo punto chiave del progetto per la chiesa di *St. Anna* va rivista la questione delle “figure di progetto” stabilite da Schwarz come archetipi ideali di una forma che generata dall’assemblea può divenire forma di uno spazio architettonico: qui, tra le sette figure viene sperimentato l’“anello aperto”, metafora del contatto di Cristo (altare) con Dio (oltre l’altare). Lo spazio quindi si apre in uno dei suoi lati, così come, è un esempio di Schwarz, lo spazio aperto, vuoto ma non nel senso letterale del termine, presente nell’*Ultima cena* di Leonardo. Cristo è quindi presenza tra gli uomini ma anche mediatore con Dio.

Esso deve intrecciare interiorità e lontananza, protezione e apertura, l’esserci e il camminare verso un’unità, e aprire uno spazio verso l’infinito⁹.

L’altare ora è centro ma anche passaggio, arrivo e soglia. Come dice Schwarz, è un elemento scardinato che accoglie la luce, ferita sanguinante rappresentata da un vuoto significativo. Descrivendo le sue “figure” anche nella loro difficoltà di realizzazione, egli ne modifica gli elementi senza però perdere di vista il significato sacro, nel dialogo tra Dio e la comunità pregante. L’introduzione del grande atrio interno trasversale alla sala è una giustapposizione di un tipo (ad “aula”), nella trasposizione liturgica della figura ad “anello aperto” con un frammento di spazio basilicale. Un vero e proprio innesto architettonico. Non riuscendo a capire dalle fonti quale possa essere stato l’orientamento della chiesa, è suggestivo pensare che la direzione dell’atrio sia verso Oriente: questa scelta motiverebbe

⁹ RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*,... cit., p.96.

l'innesto tipologico. Migliore è l'ipotesi che abbia optato per uno spazio di sosta prima dello spazio di attesa spirituale. In tal modo l'ingresso all'aula diviene assiale: senza una soluzione come questa, come è visibile anche negli altri progetti, una modalità di ingresso diretto non è mai contemplata.

In questo progetto l'apparato costruttivo assume una valenza importante: il tetto piano interno, con travi a cassettoni di modulo 5x5, esalta le caratteristiche costruttive dell'edificio sino a rendere omogeneo lo spazio sotto il quale tutto si posiziona, dai posti per i fedeli agli ambiti presbiteriali, senza nessuna differenziazione gerarchica. La gravità invece che un problema diviene *occasione poetica* quando imprime un carattere al luogo sacro. Questo è uno degli aspetti più importanti che risulta dall'adozione di un modello che evidenzia il proprio apparato costruttivo.

E' importante riaffermare come l'indipendenza del tipo nei confronti della destinazione sia una vera e propria scelta: una composizione di questo genere che si differenzia dalle altre per la presenza di un lungo atrio interno e la conseguente divisione in due spazi, uno principale a tutta altezza e un altro per i servizi parrocchiali, può essere utilizzato anche per un auditorium, oppure un teatro. La distinzione tra l'applicazione tipologica simbolica e la sua componente funzionale, assente nelle casistiche tipologiche funzionali, non può che introdurre una argomentazione legata alla figura di Mies van der Rohe, amico e collega di Schwarz sin dai temi della scuola di Aquisgrana. Mies svincola le sue opere dalla loro reale funzione. Questo tema introduce una questione che diverrà essenziale all'interno del dibattito sul moderno, interessando anche le prospettive di rinnovamento dello spazio liturgico.

La cappella di St.Savior che Mies costruisce nel 1949-51 presso l'*Illinois Institute of Technology* di Chicago, è spesso equiparata alla soluzione che Schwarz adotterà per la costruzione della chiesa ad "aula" di *St. Christophorus* del 1954-59 a Colonia nel quartiere Niehl. Oltre alla questione cronologica degli eventi, interessa capire come questa soluzione ad "aula" di Mies nell'identificare uno spazio collettivo operando sul contesto, diviene per Schwarz la più plausibile adozione di un metodo costruttivo che coniuga lo spirito del tempo alle tematiche di una religiosità che tende alla rinuncia, e non alla riduzione, sino a identificarsi con l'essenziale. Si può dedurre che Schwarz, pur in linea con Mies sulla conservazione di una identità architettonica dell'edificio, assegni al tipo architettonico una collocazione ben precisa sul tema della riduzione delle forme, che gli consente di operare con uno strumento di conoscenza suscettibile di variazioni su una serie di parametri oggettivi che caratterizzano ogni singolo progetto.

In virtù di questo *incipit* compositivo Schwarz unitamente all'attenzione nei confronti dell'analisi morfologica del luogo (molte le viste esterne urbane di ogni suo progetto) e alle regole di una tradizione costruttiva nel rapporto con la contemporaneità della tecnica intesa come mezzo e non come fine, Schwarz conduce le sue opere verso una rinnovata spiritualità, che fa della povertà costruttiva uno degli ingredienti più significativi.

Schwarz in questo progetto per Berlino, in un *unicum* avvicina la *via sacra urbana* (percorso di avvicinamento dei pellegrini) con lo spazio interno-non interno della chiesa, optando allo schema classico basilicale-longitudinale che termina il proprio percorso fisico all'altare eucaristico. Suggestendo una soluzione chiara e inequivocabile, ma allo stesso tempo interpretabile e personale, imprime un significato che consente di vivere il mistero della fede in modo differente, più contemplativo, seppur maggiormente condiviso, comunque più aperto a diverse possibilità di utilizzo dello spazio interno omogeneo che assume una sua forma geometrica e precisa.

L'assenza di elementi verticali portanti, colonne o pilastri (questa la distinzione più importante per la definizione di "sala" piuttosto che di "aula"), introduce novità importanti nei confronti del ben più consolidato tipo a basilica con navate laterali. Uno spazio così libero consente a Schwarz di ricercare per il tabernacolo e l'ambone la loro più adeguata collocazione, senza impedimenti costruttivi. Questo *plan libre* dello spazio liturgico consente uno spazio di attesa (spirituale) assieme ad una maggiore intesa tra i fedeli che si identificano come in un corpo unico. Nella chiesa di *St. Anna*, cammino e attesa si trovano nello spazio navata di ingresso o potremmo definirlo endonartece, interno seppur interno e chiuso su tutti i suoi lati. Una soluzione ideale anche per la presenza del battistero inquadrato su uno sfondo di grande impatto scenografico. E' il primo elemento sacro che i fedeli scoprono giunti dall'esterno: la *via sacra* qui non si compie, anzi, purificandosi nell'acqua risorge di un nuovo percorso spirituale, con un principio di mediazione fisica e temporale tra i due mondi, dell'umano e del divino, del visibile e dell'invisibile, del reale e dell'immaginario.

Schwarz era interessato alla spazialità dell'architettura, non al solo atto estetico, risultato di ciò che l'occhio vede. «Abitare è qualcosa di diverso che guardare»¹⁰ e da qui emerge tutta la sua differente visione prospettica-bidimensionale della tradizione classica che ben conosceva dagli studi berlinesi.

¹⁰ Ivi, p.8. Mia traduzione.

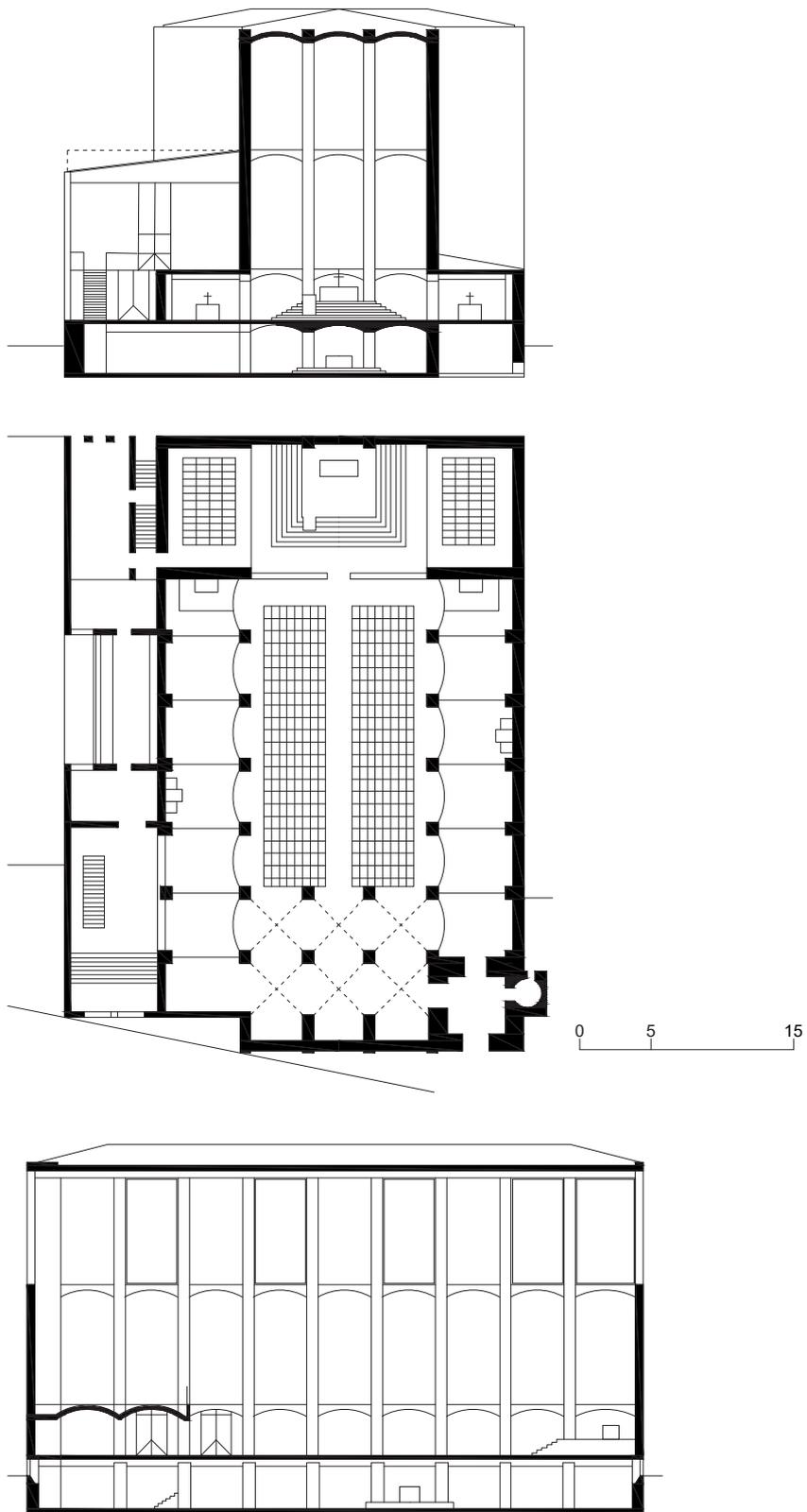
Schwarz non progettò molte chiese di forma quadrata: negli esempi di *Oberhausen* e *Anotto Bay* in Giamaica, sembra che la scelta di una centralità dell'altare all'interno di uno spazio quadrato sia stata dettata dalle richieste della committenza. Nel periodo in cui furono presentati, negli anni cinquanta, già sapeva da tempo delle difficoltà liturgiche e di visuale che potevano sorgere per questa che per lui era la prima "figura di progetto" ad anello chiuso o aperto su un lato, ma comunque con al centro l'altare.

Quindi se quadrate le aule restano di piccole dimensioni (17,5 metri di lato) come nel progetto per il quartiere di *Alt Gatow* a Berlino dove comunque l'altare resta ancora addossato al muro sacro. Altro esempio è quello di Aquisgrana per la chiesa di *St. Bonifatius* anche se qui proprio per ovviare alla rigidità compositiva del quadrato la chiesa assume una forma più allungata, 21 metri in un lato e 28 in quello più lungo.

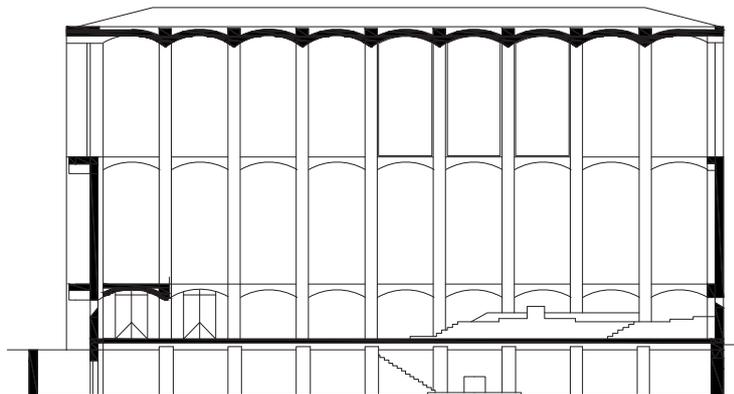
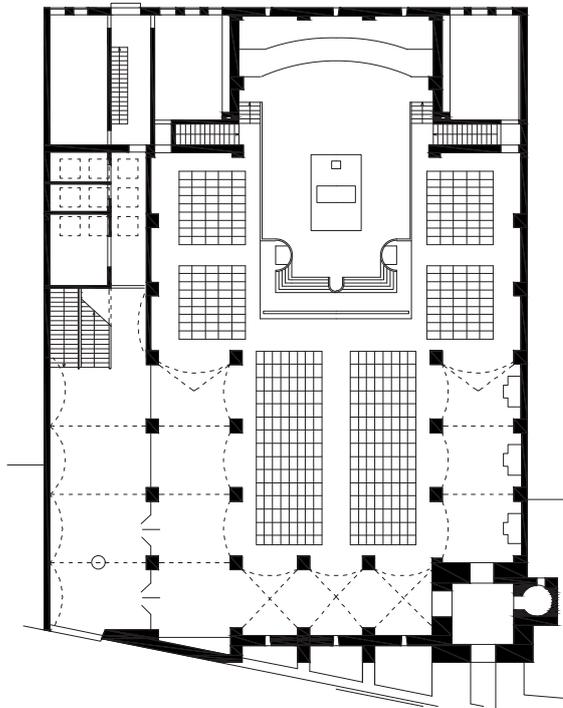
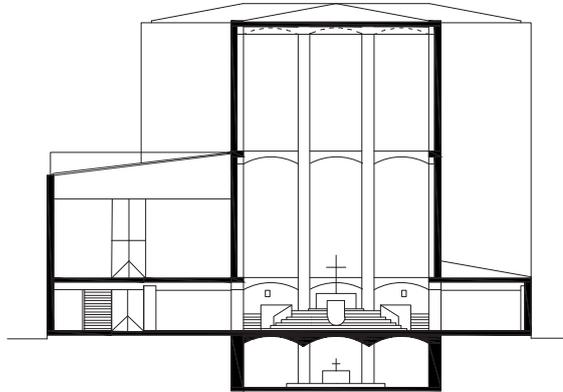
Proprio con la chiesa di *St. Bonifatius*, la chiesa *St. Christophorus* per il quartiere Niehl di Colonia e *St. Mechtern* sempre a Colonia, si definisce il tipo architettonico "ad aula" delle chiese di Schwarz, un carattere architettonico ancor più evidenziato dalla struttura in cemento armato che verosimilmente ne riproduce la forma. Queste chiese sono grandi scatole in cemento armato con tamponamento in mattoni o internamente intonacati, mettendo in evidenza quanto c'è di vero in architettura a partire ovviamente dalla tecnica costruttiva.

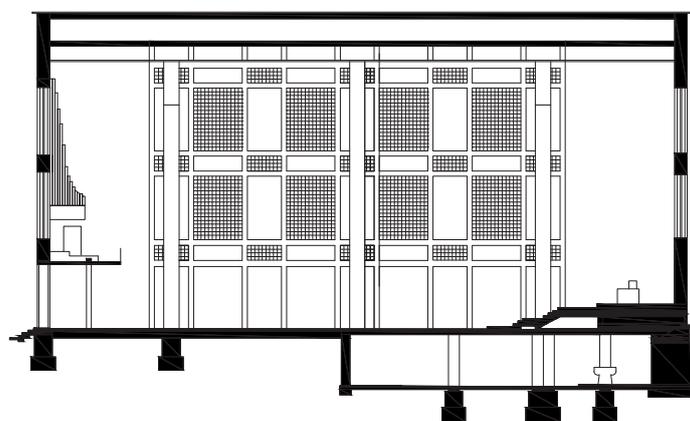
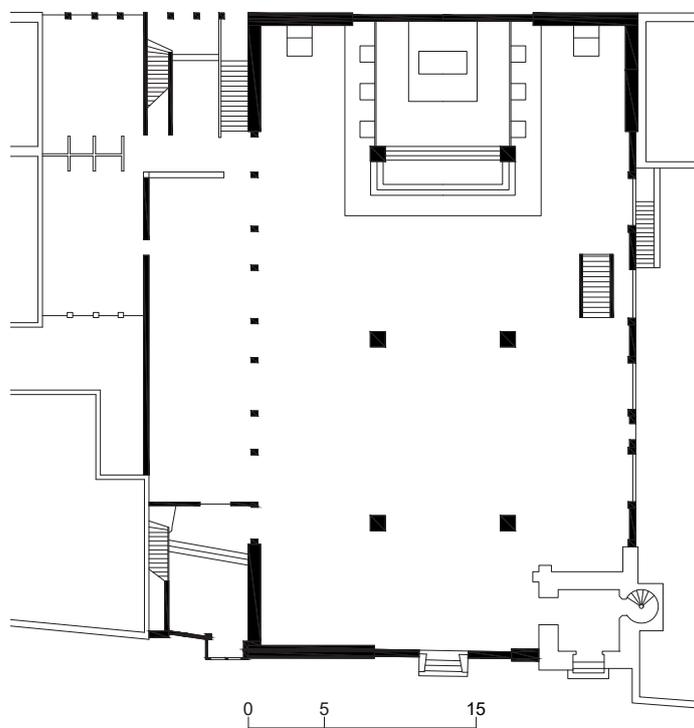
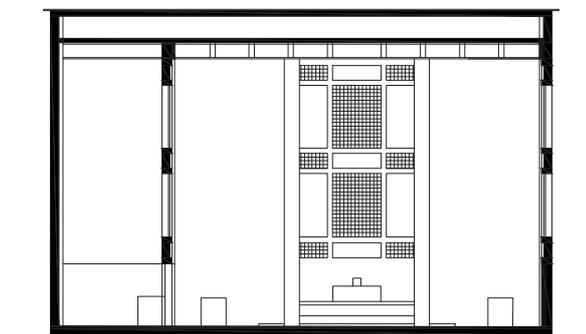


St. Anna, Berlin 1936.
Vista dall'ingresso verso
il fonte battesimale.
A sinistra l'ingresso all'aula.



St. Mechttern, Köln Ehrenfeld.
Primo e secondo progetto.
Piante prospetti e sezioni.







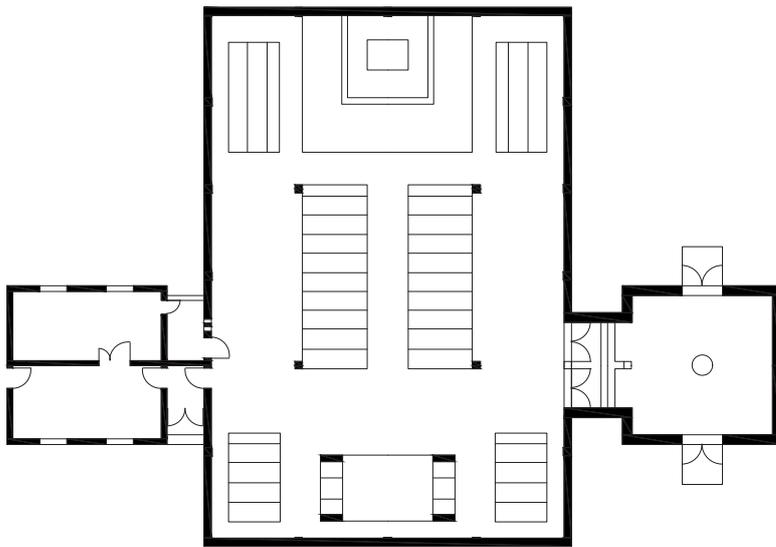
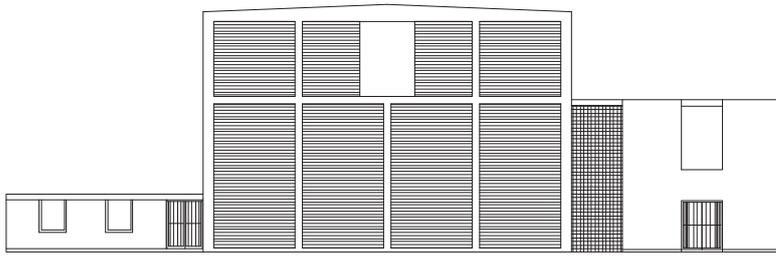
St. Mechtern, Köln Ehrenfeld.

A sinistra,
terzo progetto, realizzato.
Pianta piano terra e sezione.

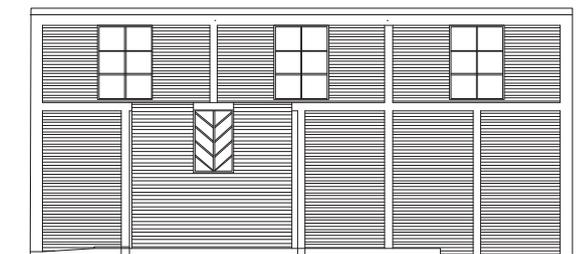
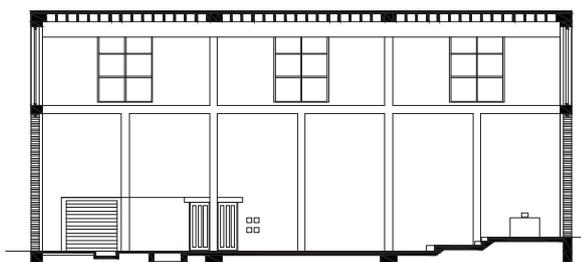
Sopra foto interna.



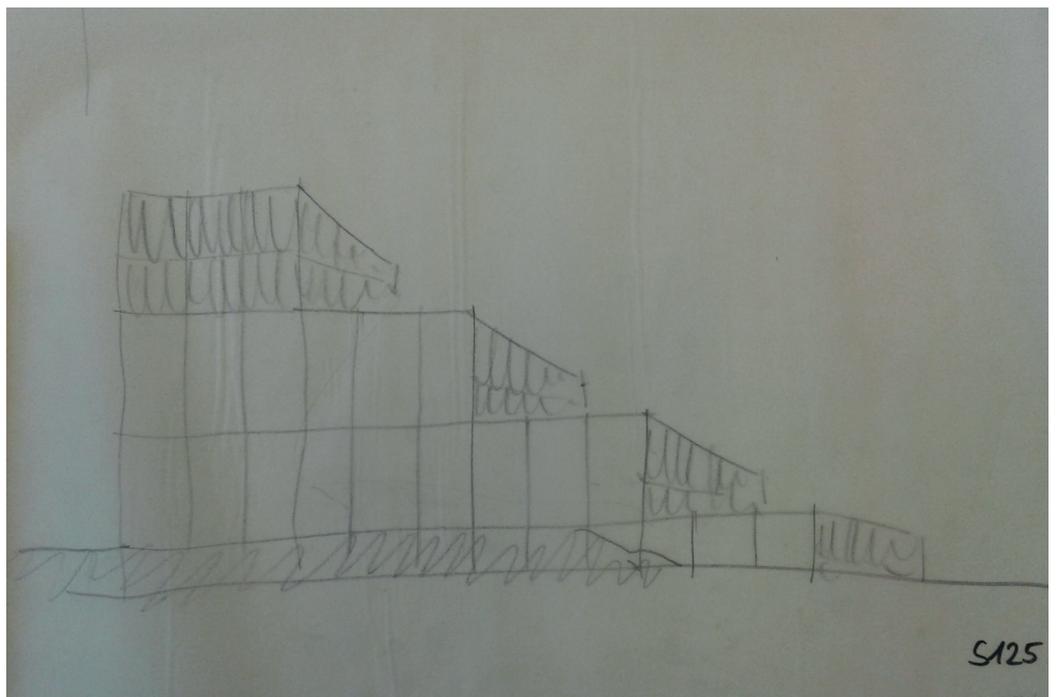
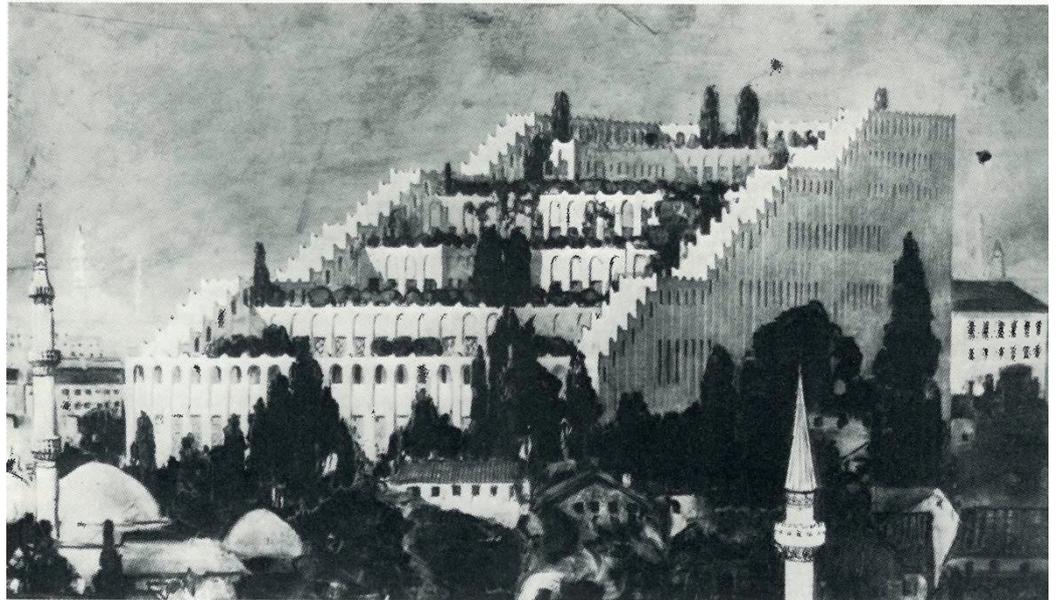
St. Christophorus, Köln Niehl, 1954-59.
A sinistra, foto esterna.
A destra piano terra, prospetti e
sezioni.



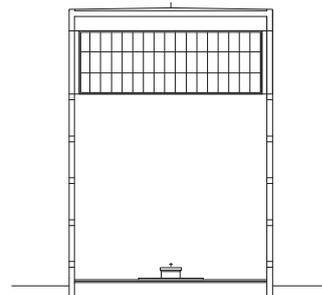
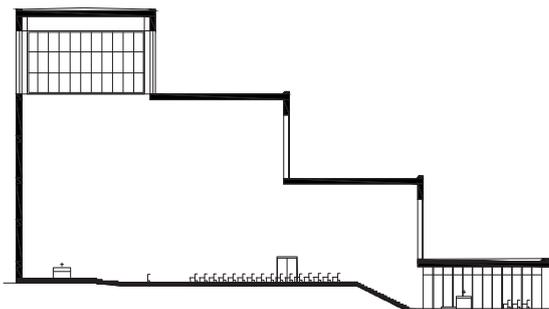
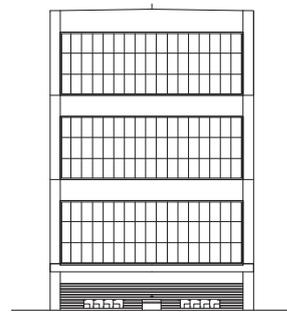
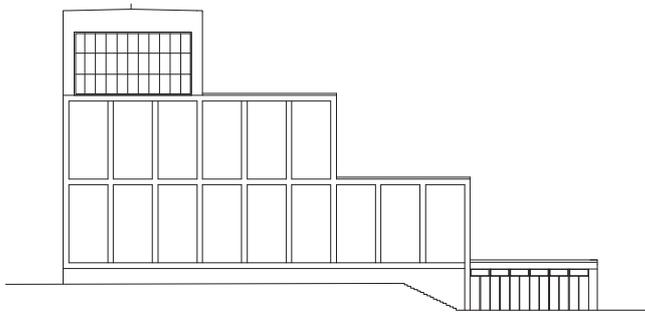
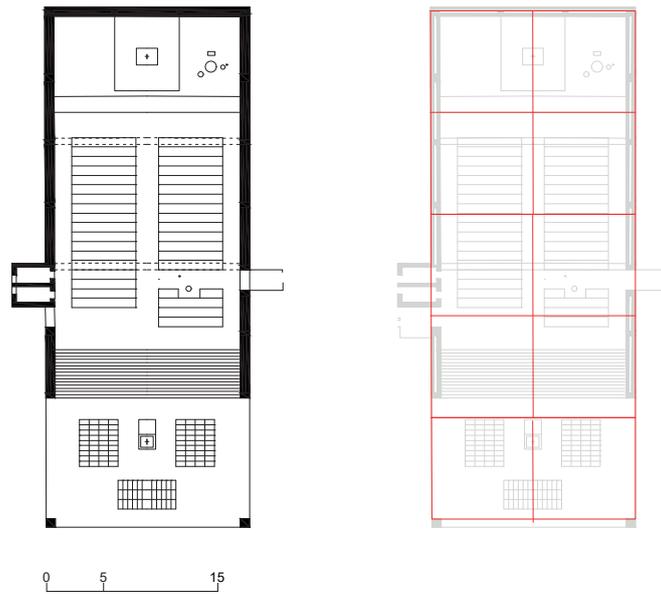
0 5



Tipi ad aula. *Kirche Regina Martyrum*, Plötzensee-Berlin, 1958



Sopra Hans Poelzig, *Haus der Freundschaft*, Costantinopoli, 1916.
Sotto *Regina Martyrum*, Berlin Charlottenburg, 1958.
A destra pianta e studio del modulo, prospetti e sezioni.



3.4.1 St. Antonius, Essen Frohnausen

La ricostruzione di questa chiesa sul sedime della precedente in stile neogotico e rivestita in pietra rossa, si posiziona tra due importanti strade, la *Kölnerstraße* e la *Berlinerstraße*, che devono la loro estensione lineare per la presenza di lunghi blocchi edilizi residenziali, le cosiddette *Mietkasernen*.

Con il solo campanile ancora integro, si optò per una totale demolizione della parte restante, proponendo una soluzione poco costosa per la ricostruzione di una nuova grande chiesa. Nel descrivere le due soluzioni di progetto proposte, Schwarz sottolinea la serietà e la relativa importanza che viene riservata al tema dell'altare, punto di origine anche compositivo dal quale una chiesa assume la sua forma¹. Come nella prima proposta, anche nella versione definitiva poi costruita è l'"anello aperto" la "figura di progetto" scelta come soluzione che meglio di altre sembra risolvere le esigenze di coinvolgimento della comunità al rito liturgico. Il primo progetto riguarda uno spazio a sala unica con una proposta disposizione dei fedeli in forma a T attorno all'altare, accolto all'interno di un'abside semicircolare. Schwarz pensa a una grande massa volumetrica composta da un alto muro perimetrale, aperto solo in cima da finestre colorate, ponendo le basi per la soluzione definitiva.

La modularità dei due interventi, con maglia a quadrati di 3x4 per la prima soluzione e 3x3 la definitiva, nel porre la composizione su principi di razionalità costruttiva, favorisce una costruzione a costi contenuti del tutto assimilabile a un grande hangar di profilo industriale.

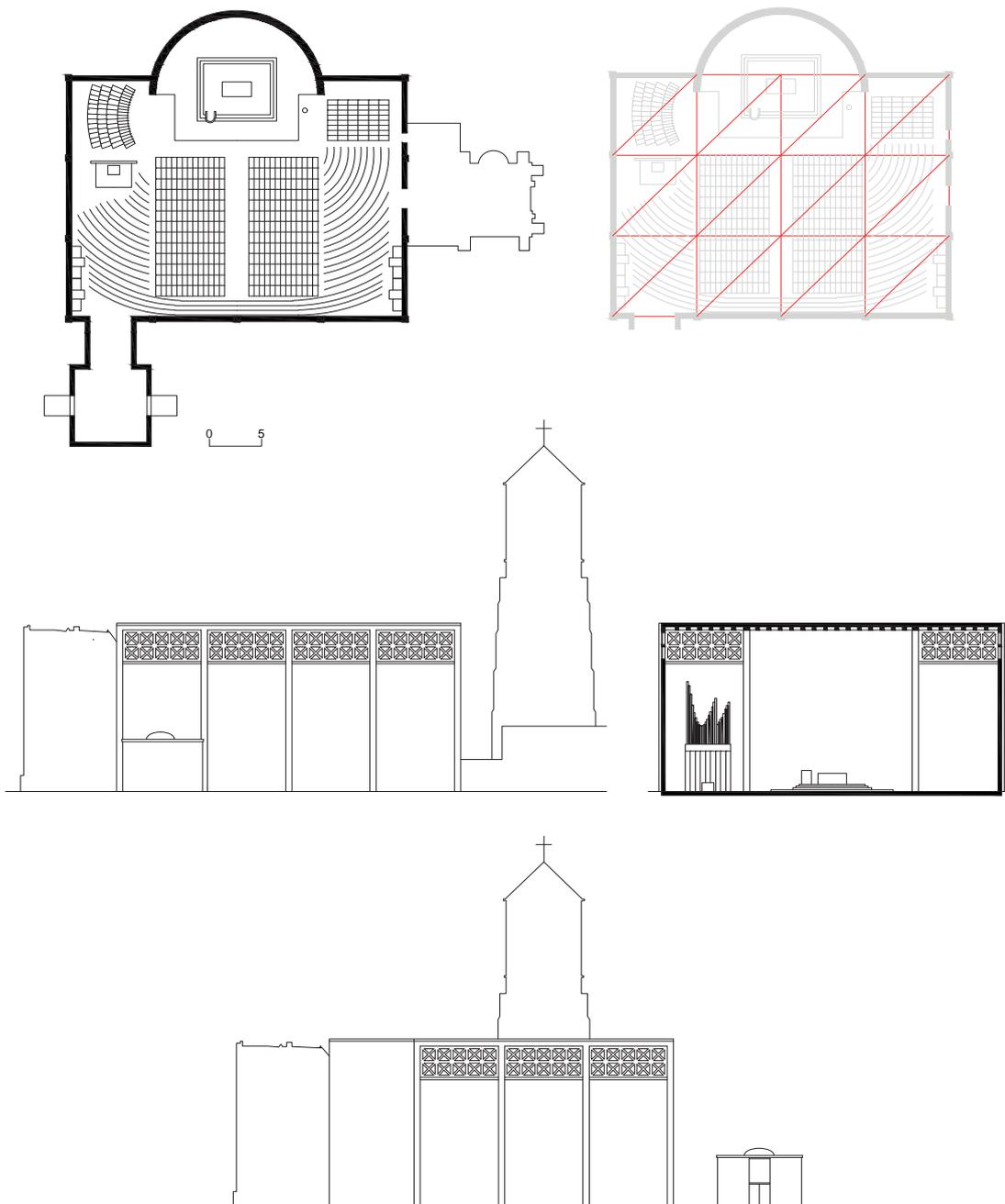
Nella visione proposta da Hegel, la forma architettonica integra tutti gli aspetti particolari dell'uso e li traduce a un livello superiore, definendo una finalità più generale e comprensiva. Il senso della forma dunque, non si esaurisce nel soddisfacimento di una funzione, ma la ingloba e la supera, acquistando una sua propria autonomia. Tali considerazioni ci riportano alla nozione di tipo, la quale implica il riconoscimento dell'idea che l'architettura ha leggi proprie e obbedisce a una logica interna basata su principi di costruzione formale².

Queste parole di Carlos Martí Aris sembrano adattarsi, nel passaggio che riguarda i principi di una costruzione formale, a questa chiesa che è chiara nella sua forma costituita, che si compie a partire da principi funzionali. L'idea di sovrapporre due schemi tipologici a pianta centrale, un'aula quadrata e un sistema basilicale a croce, così come in epoca costantiniana (con il cerchio al posto del quadrato) per gli edifici di culto e

Altra pagina.
St. Antonius, Essen Frohnausen, 1956-59.
Primo progetto.
Pianta, prospetti e sezioni.

¹ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau*. ..., cit, p.287.

² CARLOS MARTÍ ARIS, op. cit., p.75.

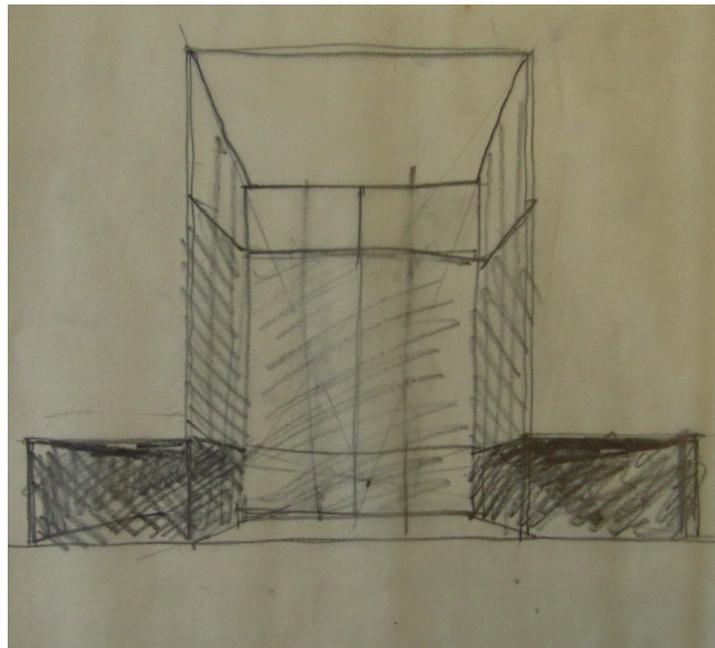


in particolare per i *martyria*, oltre alla questione tipologica, evidenzia la differenza dello spazio buio quadrato e ribassato, destinato alla presenza umana, comunità e sacerdoti, da un secondo volume a croce molto più elevato, dove la presenza divina è rappresentata dalla luce proveniente da una serie di finestre anch'esse su modulo quadrato.

La condivisione in unico spazio interno del mondo spirituale con quello umano, dove solo le pareti perimetrali più basse scendono a terra mentre le più alte rimangono come sospese, rafforza la figura del quadrato e suggerisce l'idea che questo spazio possa assomigliare o per meglio dire ricordare, la forma di una città murata ai suoi lati:

Il quadrato del piano terra potrebbe diventare una piccola città dei santi, in cui potremmo avere vari luoghi, proprio come gli edifici pubblici sono distribuiti in una città, organizzandoli con attenzione³.

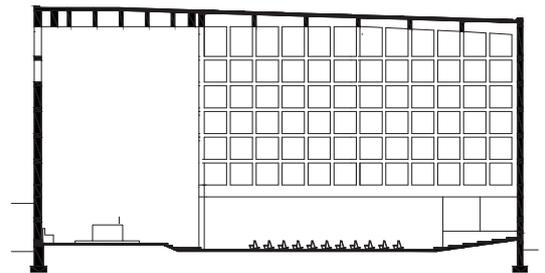
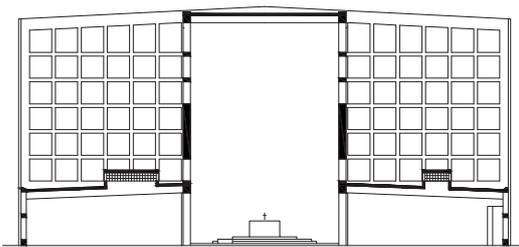
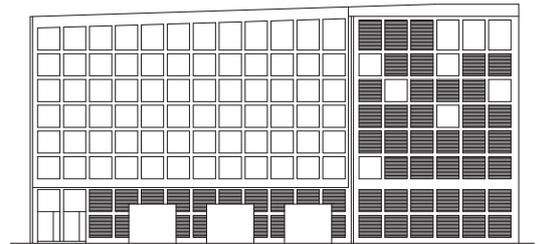
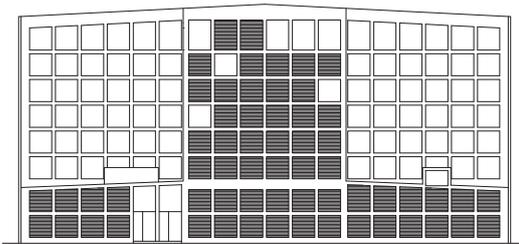
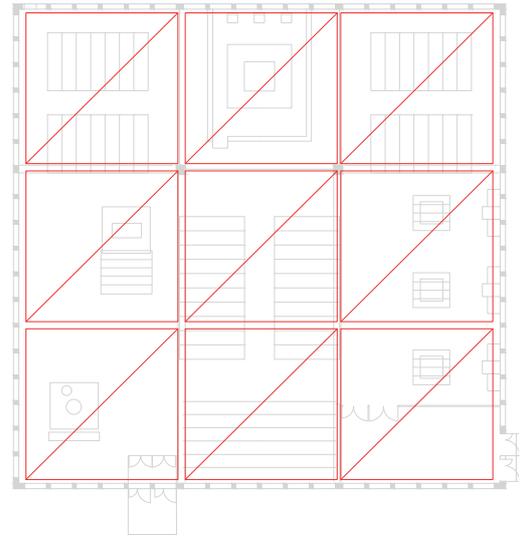
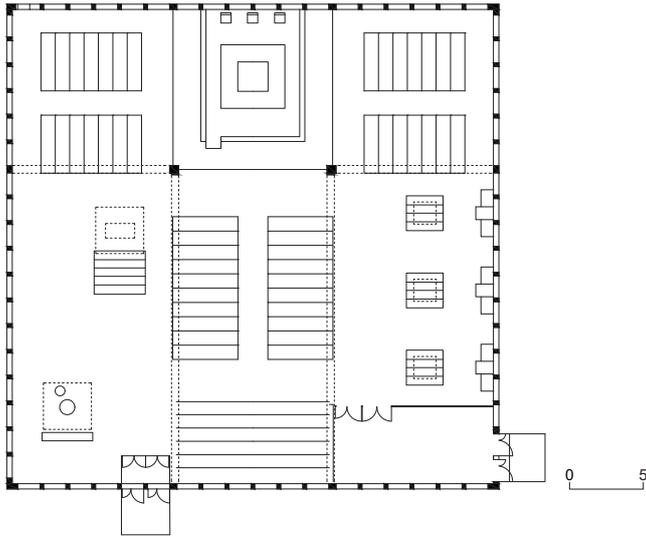
Come delle presenze urbane, i confessionali, il fonte battesimale, le stazioni della via crucis e infine l'altare vengono posizionati con cura e secondo regole liturgiche. Quest'ultimo riprende la forma dell'architettura che lo ospita, un blocco in marmo sopraelevato, monumento tra i monumenti della città dei Santi. Una forma che quindi assume significati diversi, come la memoria e la complessità dei fatti urbani.



St. Antonius, Essen Forhnausen, 1956-59.
Schizzo di progetto.

Altra pagina, secondo progetto.
Pianta, prospetti e sezioni.

³ Ivi, p.288.



Per chi proviene dalla *Kölnerstraße* in direzione est, la grande massa muraria della chiesa appare oggi nascosta da una folta alberatura che alleggerisce l'impatto visivo. Giunti all'incrocio con la *Berlinerstraße*, sulla destra si vede uno degli ingressi della chiesa che riguarda una delle parti più basse dell'edificio sacro. Ancora gli alberi sembrano celare la grande fabbrica che solo giunti all'interno, ma non subito, rivela tutta la sua imponenza e magnificenza.

Ma questa è una delle possibilità di avvicinarsi alla chiesa. Se lo stesso tratto lo si percorre nel periodo invernale, con gli alberi spogli, ecco che la figura scatolare della chiesa si rivela fin da subito, filtrata solamente dai tronchi degli alberi che scandiscono il paramento murario in cemento e mattoni.

Volevamo erigere una costruzione che fosse alta come le case in affitto e avesse la forma di una T che cresceva da una sottostruttura rettangolare⁴.

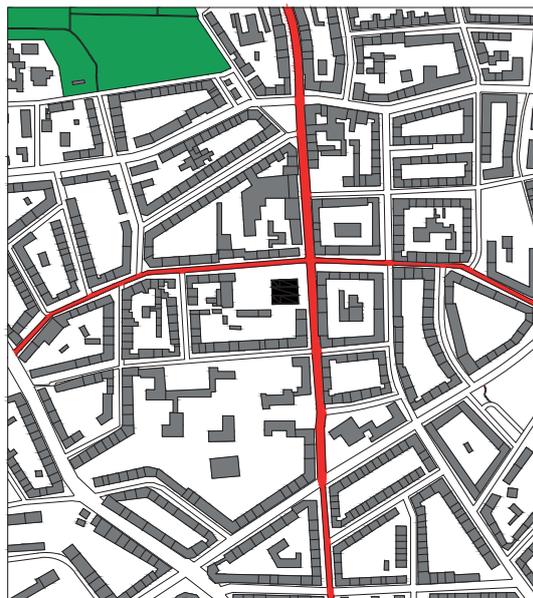
Si può affermare che la forma di questa chiesa non scaturisce da una serie di indicazioni date a priori, ma è la forma stessa che nel costituirsi assolve ai compiti posti (funzionale, liturgico, economico) affermandosi nella realtà urbana e assumendo significati diversi. Questa "importanza della forma e dei processi logici dell'architettura"⁵ e la conseguente critica al funzionalismo così come inteso in alcuni principi del movimento moderno, apre alcune considerazioni su come Schwarz intendesse il ruolo delle moderne tecniche costruttive.

La bellezza della tecnica, in questo caso esemplare, è il risultato della volontà creativa di Schwarz. Un'opera di ingegneria costruttiva dove la tecnica resta a servizio dell'architettura, un edificio pubblico che diviene espressione degli aspetti religiosi e sociali della comunità che verso questa si sente accolta (*Ekklesiá*).

Una delle caratteristiche più evidenti di questa chiesa è la corrispondente equivalenza dei paramenti murari tra esterno e interno. Già da fuori si ha la convinzione che l'interno della chiesa si presenterà, nella visione appunto dei muri che ne circoscrivono il suo spazio, allo stesso identico modo. Strutture portanti in cemento armato visibili totalmente e tamponamenti in mattone a vista, definiscono di fatto i bordi di uno spazio urbano che si vuole dedicare a luogo della preghiera. Nel suo elevarsi, la costruzione assume significati meno descrivibili e più prossimi all'origine del proprio credo. Il tamponamento in mattoni a vista esprime l'atto costruttivo nella sua essenza, risultando essere l'unica decorazione dell'edificio.

⁴ RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau*. ..., cit, p.287.

⁵ ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p.158.



*St. Antonius, Essen Forhnausen, 1956-59.
Secondo progetto.
Schwarzplan e analisi urbana.*

In questo modo è possibile spiegare i motivi che ci consentono di descrivere questa soluzione, anche sotto l'aspetto del significato costruttivo, come un esempio da studiare. La realtà costruttiva diviene strumento per ridurre la distanza tra i fedeli e il proprio credo; nulla di differente avviene all'interno: nessuna decorazione se non gli arredi sacri, nessun ostacolo nel percepire l'intero spazio, un quadrato di 33x33 metri.

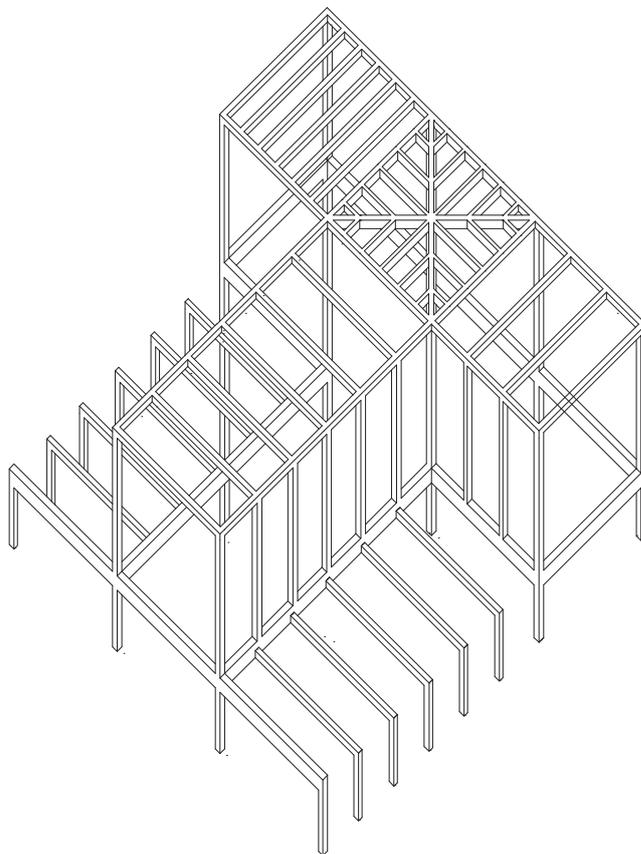
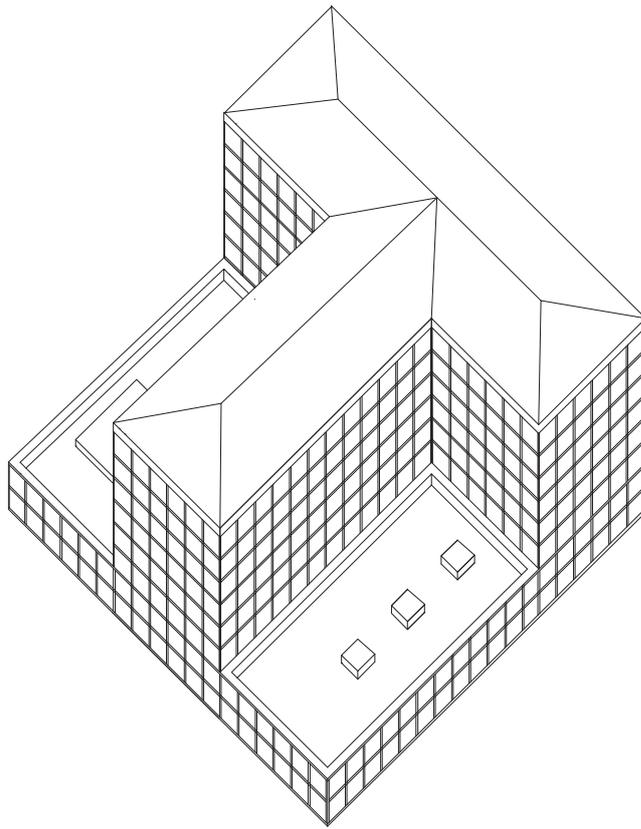


La luce entra da alcune finestre che null'altro sono che moduli aperti tra trave e trave. Nella parte alta del presbiterio quadrato, le travi della navata principale si intrecciano con quelle del transetto, come a segnalarci un punto di giunzione, uno spazio dell'ineffabile. Il tutto è rappresentato solo con gli elementi costruttivi, questa è la grande novità, gli stessi elementi che venivano coperti da controsoffitti per poi essere affrescati. Da allora e non solo nella Germania della ricostruzione, anche nelle architetture sacre così come prima nei grandi edifici industriali, è la verità del principio costruttivo che, compreso nelle potenzialità espressive che offre, suggerisce un moderno modo di rappresentare lo spazio sacro.

Probabilmente questa è la chiesa di Schwarz che meglio riassume le questioni vicine al rinnovo dello spazio liturgico, nello studio sui tipi, nel rapporto tra la tecnica e la bellezza, tra la funzione e la forma, una forma architettonica compiuta e riconoscibile.

Non c'è nulla in questi felici prodotti, che non sia utile alla loro destinazione; essi sembrano essere soltanto ciò che era necessario per generare l'effetto che si intendeva ottenere: in essi si percepisce però, come fosse necessario quasi un dio, per renderli così puri⁶.

⁶ PAUL VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris 1923.



Rudolf Schwarz,
St. Antonius. Essen 1958.
Assonometria e studio
sulla costruzione.

Tipi ad aula. *St. Antonius*, Essen Frohnausen, 1956-59

St. Antonius, Essen Frohnausen, 1956-59.
Secondo progetto.
Prospettiva e viste esterne.





Geräte und Räume gestalten, der neu gewonnene Ordo des heiligen Dienstes muss die neue Ordnung und Anordnung des heiligen Raumes bringen. Was wir wollen macht also nicht bei dem Wechsel der Architekturformen Halt sondern will sich auf das ganze Gotteshaus, seine Ordnung und selbst sein Wesen beziehen.

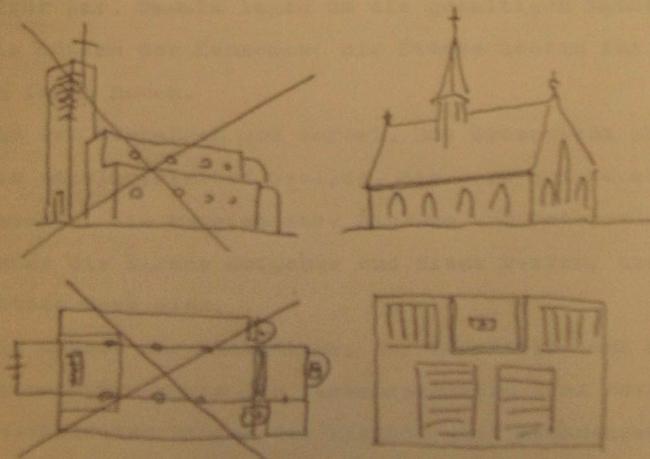
Es geht hier

vorab um den G r u n d r i s s der Kirchen

sodann um den R a u m

zuletzt um die architektonische F o r m .

Man könnte sich eher vorstellen, dass eine Kirche, die nach neuem Grundriss in alten, historischen Formen erbaut würde, eher zu unserem Wollen passen könnte, als eine, die in "modernen" Formen über altem Grundriss entstanden wäre.



RUDOLF SCHWARZ E EMIL STEFFANN,
Relazione di progetto per
la chiesa di *St. Anna*,
Lichterfelde di Berlino, 1936, p.7.

4. APPARATI

4.1 Documenti (scritti di Rudolf Schwarz)

Si è ritenuto opportuno riportare per intero, ad esclusione del testo *L'architettura del presente*¹, la traduzione in italiano di quattro scritti di Rudolf Schwarz considerando che una loro lettura integrale possa migliorare la comprensione di alcuni concetti espressi.

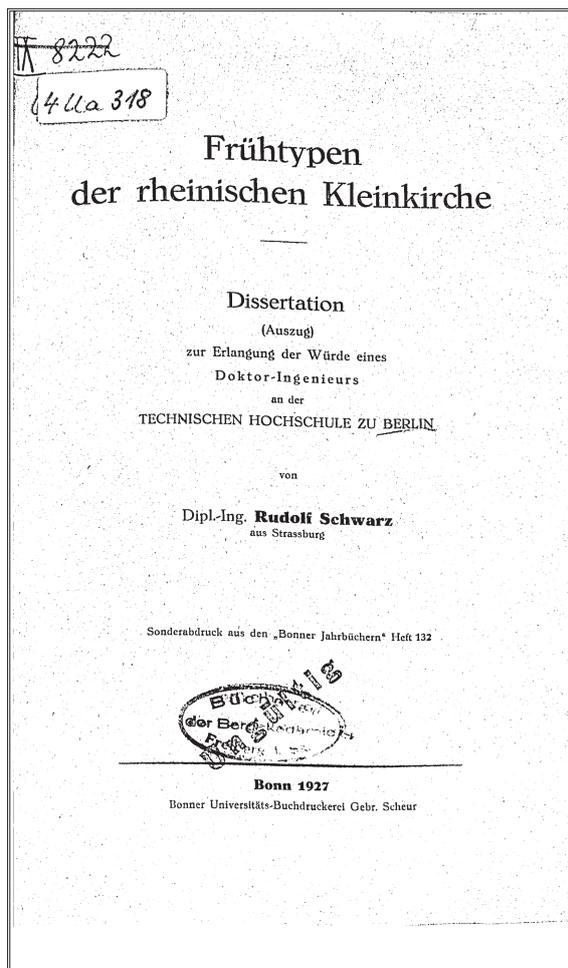
Il primo scritto, *Prototipi di piccole chiese renane*, si configura come sistema portante di tutta una analisi tipologica a supporto del progetto che Rudolf Schwarz, come detto, ha considerato come strutturale per il suo pensiero teorico. Seppur eseguita al termine degli studi presso la *Technische Hochschule di Berlino*, appena ventiseienne, pone l'accento oltre che sui tipi architettonici anche sul rapporto architettura e spazio urbano, aprendo un discorso che dal punto di vista professionale maturerà nei progetti per la città di Lorena e per Colonia.

Il secondo scritto, *Altare*, è una relazione critica di un progetto di Dominikus Böhm, amico, collega e Maestro di Rudolf Schwarz. Il tema dell'altare e i significati simbolici che assume, diverrà una questione sempre aperta per Schwarz che in un certo modo ha ereditato questo interesse proprio da Böhm così come si evince dalla soluzione interna adottata nella chiesa di Ringenberg.

Il terzo scritto, *Liturgia e costruzione di chiese*, è riportato all'interno della relazione di progetto per la chiesa di St. Anna a Berlino, 1936. E' ancora il tema dell'altare che viene affrontato da Schwarz, assieme a Emil Steffann, ma con un'attenzione specifica sullo spazio interno, con puntuali riferimenti su chiese e luoghi sacri dell'architettura antica. Questa ricerca e la soluzione di uno spazio ad aula quadrata, anticipano di molti anni le tendenze di rinnovo dello spazio liturgico.

L'architettura del presente è un saggio complesso quanto interessante che affronta la diafrasi tra presente e passato. Oltre ad esaltare il modo di scrivere del tutto personale di Schwarz (lunghe frasi, interrogativi che restano sospesi, etc.), Schwarz con grande intensità rimarca il ruolo dell'antico, della Grecia, parlando si stile, mode, storicismo, citando i grandi architetti che hanno saputo interpretarne il senso della modernità nei loro progetti, come Ledoux, Schinkel, Mies van der Rohe.

¹ Quest'ultimo scritto è tradotto in parte, sino a quando Schwarz scrive della sua esperienza come giurato al concorso per una nuova chiesa a Siracusa.



4.1.1 Prototipi di piccole chiese renane¹

(Rudolf Schwarz, estratto dalla Tesi di Laurea “Frühtypen der rheinischen Kleinkirche”, esposta il 16 marzo 1923 alla Technische Hochschule di Berlino e pubblicata nel 1927, all’interno degli annali “Bonner Jahrbüchern”, n° 132).

Il saggio, presentato in questa occasione senza la propria documentazione di supporto, riassume in forma breve il risultato di un più ampio lavoro generale che ancora non ha trovato la possibilità di essere pubblicato. Verrà quindi omessa in questa occasione la vasta produzione di elaborati.

Il tema principale di questa ricerca è un fatto molto trascurato: l’importante materiale archeologico rappresentato dalle chiese regionali, ancora inaspettatamente in buone condizioni, per lo più inalterate e comunque in attesa di studi e osservazioni. Queste chiese poco note spesso sono le stesse di fondazione della prima parrocchia, costruite dalle mani povere dei contadini che successivamente si opposero alla sostituzione di queste con altri edifici. Al tempo c’era bisogno di una grande, oltre che bella chiesa, spesso estendendo la parte antica con adeguate aggiunte, che oggi è possibile con una certa cura “sfogliare” per ripristinarne l’originale. In tal modo torna la memoria delle chiese regionali originali, più volte rinnovate da invenzioni di popoli stranieri che ne hanno modificato l’identità urbana originale.

Cercherò di individuare una zona attorno a Colonia, intesa come fulcro centrale, che comprende appunto Colonia, Bonn, Müllheim, Euskirchen, Rheinbach e Bergheim (vedi immagine a lato, n.d.t.). E’ questa un’area che raccoglie un gruppo di chiese che, come in altre zone della Germania, non si pensava facessero parte di una antica tradizione costruttiva precristiana. Questa vasta area è geograficamente separata in due parti dal fiume Reno. Da un’altra osservazione si nota che costruttivamente queste chiese si suddividono in due gruppi di edifici che provengono da diversi periodi storici. Il territorio a sinistra del Reno venne completamente cristianizzato nel nono secolo, mentre alla destra del fiume ci fu un processo insediativo più lento, che non iniziò prima della fine del millennio. Il primo insediamento alla sinistra del Reno è stato quindi molto più presente confronto a quello della riva destra, con una distanza temporale di circa mezzo secolo. Questa differenza tra i due gruppi è evidente: entrambe le aree possiedono difatti sufficienti frammenti delle prime costruzioni, tanto che risulta possibile classificare e datare entrambi i gruppi, evidenziandone le differenti strutture costruttive.

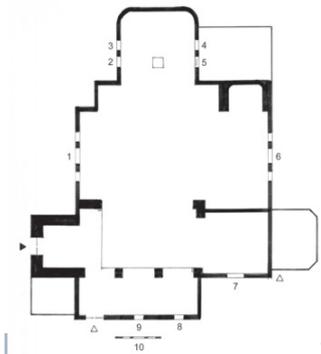
¹ Mia traduzione.



Vestfalia.
Ambito territoriale di studio.



Cappella St. Servatius, Heddinghoven, estratto da stampa del 1752.



Chiesa cattolica St. Agnes, Zülpich-Lövenich, 1210-40. Vista e pianta.

Le differenze principali sono relative al tipo architettonico utilizzato: a sinistra del Reno ci sono le chiese le *Saalkirche*, a destra le Basiliche. Tra le due epoche vi è una modifica sostanziale del dispositivo strutturale che incide sulla percezione dello spazio: a sinistra del Reno le chiese diverranno in un secondo periodo assimilabili al tipo a Basilica, a volte ampliandosi, a volte riducendo le proprie dimensioni.

La chiesa ad aula

Il primo e più importante risultato della ricerca è essere riusciti a determinare chiaramente il prototipo della *Saalkirche*. Di queste ne esistono abbondanti prove. I resti poco evidenti della cappella funebre di Rodenkirchen, il grande esempio e ben conservato *Lövenich* nel Zülpich, la corte-cappella di Lüssem, la cappella Heddinghoven, la bella e quasi intatta *Niederzündorf*. Confrontando le singole costruzioni, si evidenzia un prototipo con due spazi puri, costituiti solamente da una navata rettangolare e una fortemente dentellata, con un abside semicircolare o anche rettangolare. La navata include entrambi i lati definiti dal tetto a due falde con il timpano da una parte e il lato semicircolare dell'abside a forma semiconica dall'altra.

Il tetto a due falde è costruito tradizionalmente a sbalzo e senza arcarecci. Le finestre sono minute lasciando la superficie muraria praticamente integra. Le cornici delle finestre in legno sono saldate con forza tra i fori del muro. Nella navata sono previste tre tipologie di finestra, due a nord e una a sud. Il muro portante della navata porta 1/10 del carico totale sulla luce della navata principale.

La forma di questo tipo architettonico risulta chiusa, elementare, ancor più se si analizzano le regole progettuali applicate. Questi edifici sono tutti stati progettati con rigide leggi matematiche basate sul rettangolo che circoscrive le pareti esterne della navata. Questo è caratterizzato da un modulo fisso, nella maggioranza dei casi trattasi di sezione aurea $2/3$, $3/5$, $5/8$. La navata è larga circa 20, lunga 30 piedi, a volte anche di più. Meno comune è il triangolo equilatero doppio o il doppio quadrato. Tutte queste proporzioni potrebbero ricordare le costruzioni romane. Nessuna di queste è specificatamente medievale, tutte possono essere ricondotte ai principi della progettazione architettonica dell'antichità.

Sorge spontaneamente una domanda: come queste costruzioni sono state inserite nel loro contesto? Quali destinazioni d'uso secondarie sono state aggiunte a queste piccole chiese e infine come i luoghi che le ospitano si sono modificati per accoglierle? Oggi questi edifici stanno su piccole colline con attorno il cimitero. Tutte le aggiunte costruttive sono scomparse

e le testimonianze ci aiutano a ricostruirne i fatti. I regolamenti edilizi di Hinkmar von Reims prevedevano una recinzione di sicurezza, che la chiesa fosse adeguata all'ambiente circostante, una sala ("atrium") per il funerale dei poveri, una residenza per il pastore, per il suo cavallo e una raccolta della semina. L' *atrium* di cui si parla è la parte più interessante. Nel nostro tipo a due spazi non c'è questo elemento. Uno studio documentativo approfondito riscontra però che le chiese ad aula vengono menzionate da Gregor von Tours a Caesarius. Il suo uso era diversificato, anticamente era utilizzato come asilo¹. Qui i venditori ambulanti vendevano i loro prodotti, i peccatori qui eseguivano le loro penitenze, ma nessun uso prevaleva sull'altro. Sembra comunque che il significato di questo *atrium* scompaia al volgere del millennio.

La storia ci porta agli esempi di sale nelle piccole chiese. La cappella a due spazi trasversali di Lorsch, con a lato verso ovest il luogo della sepoltura, può essere un riferimento utile al nostro studio. Possiamo quindi sostenere l'ipotesi di avere un precedente del nostro Tipo: una chiesa a sala trilocale, composta da ingresso, navata e coro.

Nel primo periodo vi fu una breve apparizione di chiese costruite in legno. Esso coincide con il movimento eremita di irlandesi e franchi, che scomparvero prima della fine del millennio. Di questo tipo di costruzione non abbiamo altro da dire. Si sono mantenuti più a lungo in Scandinavia e nella Prussia orientale, e li consideriamo come archetipi analizzabili dal punto di vista analogico. Le chiese in legno renane non avranno seguito. E' improbabile come frequentemente si dice che queste siano stati i precursori degli edifici in pietra.,

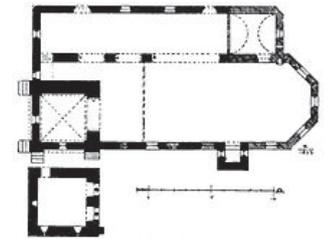
La ricerca rivela invece l'esistenza di una tradizione tipologica di piccole chiese. Resta il compito di come classificare tale scuola, rigida e chiusa dal punto di vista architettonico. Questo compito sta nella risposta a queste due domande:

- 1- Il tipo è limitato ad una zona in particolare?
- 2- Si può dimostrare un predecessore del tipo nei tempi precedenti?

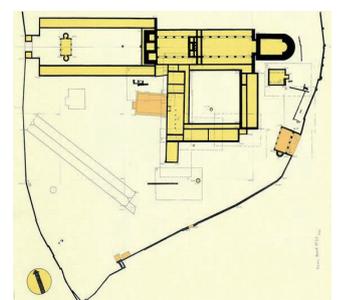
La prima domanda si può negare. Da una attenta osservazione si nota non solo la forma che identifica i due spazi, ma proprio il carattere della scuola renana. Ci si può riferire all'edificio carolingio della chiesa di Keyenberg (Kreis Erkelenz), o al sopra citato impianto originario del chiostro di Lorsch (763), entrambi con un rapporto aureo di 5/8. Il Tipo ad aula avrebbe quindi origine nel 750.

La seconda domanda presuppone che il doppio spazio non possa essere una riduzione dello schema basilicale, come si è sempre affermato.

¹ Si intende asilo ecclesiastico. [N.d.T].



Sopra, St. Michael, Zürndorf, pianta del 1897.



Sotto, Abbazia di Lorsch, 764. Planimetria e vista attuale.

Non riusciamo nemmeno a ipotizzare che possa essere la riduzione di altri grandi edifici urbani. Ritengo inoltre corretto richiamare l'attenzione sulla tradizione delle chiese ad aula, poco studiate e trascurate dalla storia dell'architettura. Prima del 1000 ne sono state costruite molte. Prima della recente ricerca, la chiesa ad aula potrebbe essere stata considerata quasi come la forma preferita. (Così dice la cronaca di Hirsau in merito alla *Aureliuskirche: spaciosa ... sed in modum veterum ecclesiarum sine columnarum sustentaculo constructa*).

Si pensi all'antico impianto della cattedrale di Aquileia, alle chiese a sud delle Alpi austriache, probabilmente anche a *St. Alban* a Mainz. Di sicuro le chiese di città in epoca romanica erano legate a questa tradizione come ad esempio a *St. Nikolaus* a Strasburgo e in molti altri casi. Per le nostre chiese di piccola dimensione si potrebbe presupporre esista un più vicino riferimento, con l'aiuto di documenti scritti, alle numerose piccole chiese del primo cristianesimo, interrogandosi su come sono state costruite e quali erano i loro scopi. Di queste esistono precise distinzioni negli scritti. Fino al nono secolo si individuavano in eremi, in luoghi di un martirio (tomba di un Santo), cappelle memoriali, cappella funerarie, cappelle a corte. La *lex Salica* distingueva il modo di costruire una chiesa funeraria da una chiesa consacrata. Lentamente alcune di queste tipologie di chiesa scomparvero e le restanti si chiamarono tutte cappelle. Non era certo che tutti questi edifici fossero di diversa tipologia, probabilmente erano tutti dotati di impianto tradizionale. Viene naturale di mettere in relazione la chiesa di piccola dimensione con i modelli precedenti.

Il processo costruttivo attuato alla sinistra del Reno con le chiese ad aula a doppio spazio si esaurisce sempre più in termini di numero e di valore architettonico. Gli edifici diventano elementari e sempre meno di qualità artistica, sino a divenire dal 1000 meramente funzionali. In questo breve periodo inizia a crescere l'economia e la politica di Colonia, una grande città con rinnovate esigenze costruttive. Predomineranno le basiliche, mentre per le chiese ad aula se ne prese occasionalmente cura con sporadici adeguamenti.

Inizialmente il tipo si sviluppa lungo una linea retta per poi arricchirsi delle novità del tempo. Ad ovest si aggiunge la torre, ad est tra la navata e nell'abside si innesta il coro. Di per sé la torre ad ovest, con all'interno le campane, risulta essere un oggetto estraneo, che sarà via via ridotto. Disarticolati, dalla struttura muraria grossolana e con piccole finestre tonde, questi campanili rurali della zona *Kreises Bergheim* diverranno rappresentativi di questo territorio. Le grandi torri occidentali invece riassumevano le forme decorative romaniche: marcapiani, fregi ad

arco, finestre accoppiate e lesene.

Così da un tipo a due si passa a quattro elementi. In queste condizioni di rare riflessioni sull'architettura renana, si deve affrontare un'ultima questione: i coloni tedeschi si trasferiscono verso est, oltre l'Elba, sviluppando nuove esperienze nei territori conquistati. Difatti le chiese in pietra presenti a *Märkische* seguono la struttura del tipo occidentale.

A Ovest si inizia a dimenticarsi di costruzioni come la bella *Refrath* con le quattro strutture isolate. Una strana forma si sta diffondendo: la chiesa a due navate. In origine era solo una estensione della chiesa a sala, con una navata laterale posta a nord: il muro divisorio su archi e il tetto allungato. Questo genera al piano terra una basilica troncata, spazialmente una sala composta da due navate diseguali. Presto questa complicazione indicherà nuove regole costruttive. Ma il tipo viene assorbito nello schema di impianto basilicale. Con l'aggiunta di una terza navata mancante e di un cleristorio si elimina l'ultima differenza. La conferma della basilica sembra realizzarsi in questo momento, così come l'accorrente gotica che dà un nuovo impulso alle chiese a sala.

La chiesa a due navate alle volte si unisce con la particolare struttura dell'atrio a sud. Qui si trova una navata sul lato a sud della sala, separata dalla chiesa da una parete chiusa. Il quadro complessivo sembra essere una basilica a tre navate, anche se questa è una chiesa a due navate. Se l'obiettivo primario era la necessità di una sala oppure no, di questo non ne siamo sicuri. A proposito, queste parti ritenute oggi poco interessanti sono in rovina.

In sintesi: le piccole chiese del Reno in origine erano prevalentemente delle costruzioni a sala. Da un ipotetico spazio tripartito, la chiesa si sviluppa da due a quattro elementi. Di entrambi questi ultimi, si diramano le due navate e da queste lo spazio a sud (tre navate) e infine da questa linea si genera il tipo basilicale, mentre le chiese a sala in tempi più moderni saranno a corce gotica o barocca.

La chiesa a basilica

Il primo periodo della ricerca non riguarda le chiese a basilica; perlomeno non siamo stati in grado di dimostrare questo. Questo ci farebbe credere che le basiliche erano estranee alla regione renana e che probabilmente sono giunte con le riforme carolinege. Ma questo punto di vista è sbagliato. Documenti precedenti dimostrano che la basilica renana, ovviamente senza campanile, è medievale. La sua caratteristica consiste nel posizionamento della navata su di un quadrato esatto, di circa 1520 cm di lato. Il coro viene eseguito semicircolare o come un prisma su base



Cattedrale di San Pietro a Alvosheim.

quadrata. I portici hanno le colonne solo come riferimento.

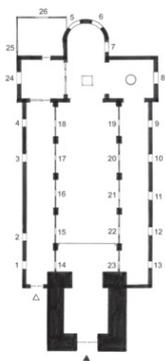
Ci sono ottimi esempi di questo tipo. La basilica franca di Aquisgrana (situata vicino al futuro centro), la cattedrale di San Pietro a Avolsheim in Alsazia (5° o 6° secolo) e infine come il primo esempio e vicino alle aree di nostro interesse, la basilica di epoca romana *Matronenheiligtums Pesch*, che chiude la serie iniziale. In un secondo periodo è possibile rintracciare in modo chiaro la presenza del tipo a basilica. Soprattutto nel 9° e 10° secolo si distingue chiaramente un tentativo di innovazione, caratterizzato da un impianto quadrato (*Cornelimünster, Steinbach, St. Michael-Heidelberg, St. Salvator-Frankfurt, etc.*). Da notare che questo periodo di schema quadrato (divisione del quadrato di base in una griglia di 16 moduli fissati in pianta) non è conosciuto, anche se lo si trova a est e a ovest. A volte c'è il coro tripartito, altre un atrio a ovest.

Soprattutto nella zona di Colonia si è consolidata questa antica tradizione. Anche alle soglie del gotico si mantengono queste caratteristiche che poi non verranno più applicate: il soffitto piano continuo, la mancanza di una navata trasversale, l'uso del pilastro rettangolare, una evoluzione costante della colonna del primo periodo, una spazialità ampia. Nelle città si è molto sperimentato, grandi edifici hanno subito anche l'influenza straniera con le aggiunte di transetti e torri. Ma proprio le caratteristiche tipiche sopra descritte ignorano questi cambiamenti basandosi sul modo tradizionale di costruire precedente.

A tale proposito, le chiese rurali sono importanti all'interno della nostra zona di intervento. Tutte giungono, se sono a basilica, dal Medioevo. Esse tuttavia rappresentano il tipo antico, indipendentemente dal modo in cui si sono formate. Non c'è il transetto e nessun genere di deformazione (immaginate le chiese della Vestfalia, il contrario!); la gran parte adotta il quadrato per la composizione della navata. Per il resto, la chiesa rurale a basilica dipende sempre dal modello presente nelle città, facendo quello che in origine non c'era, un processo di riduzione della sua forma costruita.

Precedentemente i progetti degli edifici del *Mühlheimer Landkreises* erano impostati sul quadrato, spesso in modo molto elementare, quasi scolastico. Essi provengono dal periodo romanico, riducendo di fatto il loro valore documentario. Interessante è il processo di trasformazione dell'antico tipo, in particolare sotto l'influenza di nuove idee architettoniche: la torre, il coro, le decorazioni. In principio i nuovi stranieri si uniscono all'eredità della scuola, poi inizia un processo di adeguamento molto lento. *Odenthal, Overath, Rheinkassel*, indicano il cammino di trasformazione e di adattamento ad uno stile ideale tardo romanico.

Molti fattori suggeriscono che lo schema a pianta quadrata era il più

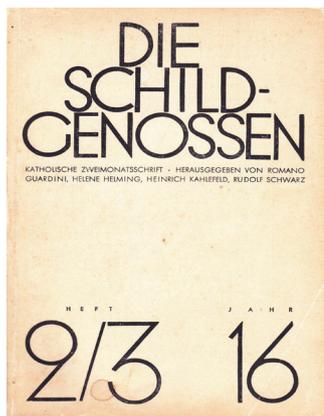


Mülheim-Wichterich Kirche.
Pianta e vista dall'alto.

diffuso in terra renana, ma non l'unico. Sembra che ci sia stato anche uno schema compositivo in cui la navata si allunga, ben oltre le dimensioni del quadrato. A volte il profilo delle tre navate si configura all'interno della sezione aurea. In questo caso si nota un'influenza delle zone ad est, preferendo un'abside semplice. Il tipo aveva apparentemente cinque arcate avvicinandosi in generale alle piante antiche delle basiliche europee.

Un documento di grande valore di questa forma costruttiva è la chiesa parrocchiale di Wichterich. Lì la torre, pesante e bassa, non cresce internamente all'edificio, all'interno della navata. La navata stessa si raffronta con un rapporto aureo di $5/8$; ad oggi ha ancora le piccole finestre a cleristorio e un tetto a falde. Ma davanti c'è una sezione molto antica a triangolo equilatero con l'apice che si allinea alla dorsale del tetto. Tutte le navate sono unite ai frontoni di testa e alle absidi semicircolari. La torre ha nella parte superiore una sala voltata.

Gli arredi sacri non sono rimasti all'interno della chiesa. Il fonte battesimale in pietra pesante mostra parti del recipiente, pezzi del catino contengono quattro teste di uomini dal significato sconosciuto.



RUDOLF SCHWARZ, prima pagina dello scritto *Altar* e copertina della rivista *Die Schildgenossen* n.2/3, anno 16, 1936, p.134-139.

Der hier geschaffene Doppelaltar kann für die Gestaltung der Messopferkirche vorbildlich genannt werden, solange man den Tabernakel auf dem Hauptaltar nicht entbehren kann. Er besteht zunächst aus einem sehr breit gelagerten Block, der den Tabernakelschrein trägt. Hier kann in der bisherigen Form gelehrt werden. Von der Rückseite erhebt sich dahinter ein zweiter Altarblock, der sich erhöht in den ersten etwas hineinschiebt. Zwei Stufen höher liegt seine Umgebung als auf der Vorderseite. Hier kann das Opfer vom Priester dem Volke zugewandt dargebracht werden. Eine Kanzel gibt es in dieser Kirche nicht; vom Altare her wird auch das Wort Gottes gesprochen.

August Hoff.

Altar

Es kann sein, daß der Altar von Ringenberg, wie er hier gezeichnet und von A. Hoff beschrieben wird, Widerspruch findet. Man könnte den Vorwurf erheben, daß an die Stelle des einen zwei Altäre gesetzt wurden und daß diese Verdoppelung einer Rauflosigkeit entsprang. Man habe nicht entscheiden wollen, ob der Geistliche vor oder hinter dem Altar stehen soll, und so habe man eben eine Vorrichtung entworfen, die sich so und auch anders benutzen lasse, und die innerlich ohne Form sei.

Hüttelein und Tisch.

Es ist richtig, daß dieser Altar zwei Bestandteile hat, aber wir betrachten zuerst nur jenen, der den andern überragt und zu dem man noch einige Stufen hinaufsteigen muß. Er ist ein Block, dessen obere Fläche leerer Tisch ist, (der Geistliche steht dahinter, über den Altar hin zum Volk gewendet) dort aber, wo dieser mit dem andern Altar eine Kante gemeinsam hat, steht das kleine Schränkchen mit der Eucharistie, es steht aber auf dem Tisch nicht mehr auf, sondern ist in den Altarstein gesenkt, ganz ähnlich wie man die Reliquien der Heiligen in den Altarstein versenkt.

Damit sind also die Schwierigkeiten behoben, die bei solchen Altären die Aufbewahrung der Eucharistie bereitet. Auf dem Altar würde das Schränkchen zwischen Volk und Liturgen schieben und beide einander verdecken. Früher hatte man die Sakramentstaube, die in der Zeitübung hing und hier wird eine neue Lösung vorgeschlagen.

Schwierigkeiten dieser Art scheinen auf den ersten Blick rein praktischer Art zu sein, sie lassen sich lösen oder auch nicht. Wer aber sehr oft mit solchen Dingen zu tun hat, weiß, daß sie viel mehr sind, Symptome nämlich der Wirklichkeit. In

4.1.2 Altare¹

(Rudolf Schwarz, scritto e pubblicato all'interno della rivista bimestrale *Die Schildegenossen*, n. 2/3, anno 16, 1936).

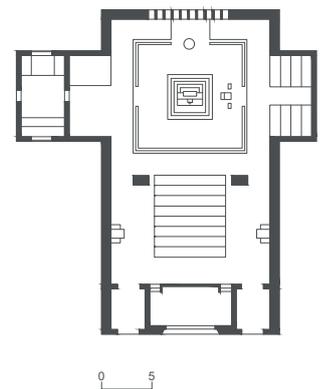
Sull'altare di Ringenberg², così come illustrato e descritto da August Hoff, si possono trarre alcune considerazioni. Si potrebbe sollevare la critica che al posto di uno si siano posti due altari e che questo abbia generato una certa confusione. Inoltre, non si è presa una decisione sulla posizione del sacerdote, se dovesse stare davanti o dietro l'altare, e quindi si è progettato un sistema che si possa utilizzare in questa o quella maniera, senza una precisa forma interiore.

Tabernacolo e Mensa

È corretto pensare che questo altare sia composto di due parti, ma consideriamo per prima solo quella prevalente sull'altra, sulla quale si deve salire ancora di qualche scalino. È un masso, la cui superficie superiore è una mensa vuota, (il sacerdote sta dietro, rivolto sull'altare e verso la gente) però lì, in comune con l'altro altare in uno spigolo, sta posizionato il piccolo tabernacolo con l'Eucarestia. Questo però non si trova più sulla mensa ma si trova sotto la pietra dell'altare, similmente a come si inseriscono le reliquie dei Santi.

In questo modo sono risolte le difficoltà di alcuni altari che presentano la conservazione dell'Eucaristia. Di solito sull'altare lo scrigno si posizionerebbe tra i fedeli e il liturgista ed entrambi si nasconderebbero l'un l'altro. Un tempo c'era la colomba sacramentale che era appesa tra le volute della tenda, ma qui viene presentata una nuova soluzione.

Difficoltà di questo tipo sembrano a prima vista puramente di tipo pratico alle quali a volte si trova una soluzione. Ma chi ha a che fare spesso con tali cose, sa che esse sono molto di più, cioè sono sintomi della realtà. Nella piccola difficoltà, che inizialmente sembra essere molto semplice da risolvere e che poi invece risulta complessa, si manifesta il reale la cui forma interna non corrisponde alla forma esteriore proposta. Si può naturalmente aggirare l'ostacolo e sovvertire la realtà con una forma inadeguata, ma si può anche persistere e non demordere fino a quando la "cosa" non si fa più forte e chiara davanti agli occhi – e tale lavoro lo chiamiamo oggi *Gestaltung*: cioè mettere in risalto la verità della forma. Per questo motivo tali questioni hanno un peso così importante, poiché esse annunciano e



DOMINIKUS BÖHM.
Chiesa di Ringenberg,
ridisegno della pianta.
JOSEF HABEL, *op.cit.*, p.21.

¹ Mia traduzione.

² La chiesa cattolica di Ringenberg nel circondario di Wesel (Nordreno-Vestfalia), è stata costruita nel 1936 da Dominikus Böhm.



e conferiscono una forma. Riguardo all'elaborazione si apprende quale oggetto ci sia. Nel nostro caso: ciò che un altare "effettivamente" è, come deve essere creata la sua forma perché l'oggetto altare si realizzi.

Ci si ricorda del saggio, che W. Ulrich ha pubblicato nella "Rivista Liturgica" - *Liturgische Zeitschrift* - (I. 5, B2), nel quale una soluzione simile veniva già proposta. Ulrich, che è un costruttore, aveva progettato un altare alla base del quale era costruito il reliquiario. Il reliquiario dalla parte dell'assemblea era accessibile e ben visibile, poiché l'altare era piuttosto alto. Due piccole scale sui lati corti portavano sul retro dell'altare, sul quale stava il sacerdote non più nascosto dal reliquiario. Ulrich scrive poi che considera non corretta la separazione tra altare sacrificale e tabernacolo, che altrimenti sarebbe necessaria per i motivi pratici menzionati, poiché in questa maniera la Chiesa ha due centri separati. «So bene che si fa valere così l'idea che l'azione sacrificale dovrebbe essere tenuta lontana da tutte le forme devozionali secondarie. Ma proprio perché queste ultime, nella misura in cui qui sono considerate, derivano solo dalla prima e solo da essa devono essere intese, la separazione è inevitabile. La "devozione alla santissima eucaristia" deve rimanere certamente subordinata, ma anche intimamente assegnata al Sacrificio».

Molti sosterranno che la teca sacramentale non fa parte affatto dell'altare sacrificale, poiché la liturgia deve cominciare con una "mensa vuota" e alla fine il sacrificio dovrebbe essere consumato e la mensa nuovamente liberata. La liturgia è, secondo questo parere, un atto che procede, non una presenza sacra, che dura e quindi ne consegue giustamente che l'Eucaristia deve essere conservata in un luogo diverso, se possibile in uno spazio completamente diverso; la chiesa ben congegnata ha quindi veramente due punti focali, un luogo dell'evento sacro e un altro luogo della presenza sacra. Laddove questa separazione appare per la prima volta nella nuova architettura ecclesiastica, nei progetti di Desiderius Lenz, si trova anche questa motivazione, egli promuove per la chiesa un "cuore" e una "capo". Ma in realtà questi due elementi si permeano costantemente. Inoltre, quando l'atto comincia su una mensa completamente vuota, almeno questa mensa è lì, lì è il terreno sul quale essa sta e l'edificio consacrato che ospiterà l'atto, un intero mondo consacrato è già lì, rappresenta la chiesa vivente, che sarà rinnovata nel sacrificio, che quindi è già lì: un "masso", un "tempio", una "fortezza". Il processo della storia sacra è inserito nella durata della presenza sacra, si celebra nello spazio della compiuta salvezza. Anche l'altare, la terra consacrata, è Cristo, e già prima era adorata come Cristo. Esso, questo masso costante, si dispone all'azione sacra anche quando è ancora assente il Santissimo in una chiesa. Pertanto, è legittimo

A fianco, chiesa di Ringenberg
viste interne dell'altare.

costruire il tabernacolo e la mensa una nell'altra e rinnovare la creazione nel cuore del santo mondo creato. È tuttavia anche legittimo dividere i due luoghi, poiché cuore e testa non si possono isolare. In entrambi i casi corrisponde pienamente all'idea di occultamento dell'Eucaristia, che sia nell'oscurità di una nicchia o cappella o nel grembo dell'altare, l'ostensorio e il suo significato di ostensione ci saranno sconosciuti.

Universo sacro

Cosa significa veramente e profondamente la domanda, che il sacerdote e l'assemblea dovrebbero stare girati uno verso l'altra?

Sicuramente non che così si possa vedere meglio ciò che fa veramente il sacerdote – non è così misero il loro scopo. Ma nemmeno che il sacerdote così si trovi in una posizione favorevole per intrattenersi meglio con le persone. Chi tiene un discorso o un sermone, dovrebbe rivolgersi ai suoi ascoltatori. Quando le persone tengono una conversazione, si posizionano in cerchio, la parola va da uno all'altro e tesse gradualmente una rete sullo spazio [che li separa]. Ma qui non si intende questo, perché, sebbene possa trattarsi di una *sacra conversatio*, una funzione non è solamente un discorso sull'altare. Non abbiamo a che fare l'uno con l'altro durante una funzione ma tutti assieme abbiamo a che fare con Dio e Dio ha a che fare con noi tutti; e cioè “attraverso Cristo”: il luogo di passaggio, del varco dagli uomini sino al Padre, è l'altare. La meta di questo sacro movimento è il Padre, la sua strada però ci conduce attraverso il Signore, il passaggio, la soglia, l'Intermediario, il punto aperto nella struttura del mondo.

Certo, la posizione del sacerdote dietro la mensa chiude l'anello, ma il significato di questo anello è che sull'altare ci sarà il centro, è intesa non la rete ma la stella: intorno al centro la comunità si dispone come in un cerchio; da tutti i punti i raggi vanno verso l'interno. “Centro” è il cuore comune, l'interno più interno, la capanna del mondo e proprio in fondo inizia il luogo santo di Dio, lì avviene il passaggio, lì si disperde la creazione in Dio e da lì ritorna, una stella più brillante. Il sacro mondo racchiude la comunità, pareti e soffitti diventano firmamento, umilmente propenso verso la sacra origine, il mondo sacro si è realizzato.

Un'immagine un po' diversa ma molto usata nel testo liturgico è: Dio è in alto. Lo spazio vuoto tra la mensa e lo Zenith è il Suo trono. Ogni preghiera sale, la Grazia discende. In questa immagine il movimento scorre così: inizialmente le preghiere per le offerte si depongono sull'altare, e poi si innalzano da lì, dal centro. Anche qui l'altare è il centro, più correttamente bisognerebbe dire il Mediatore, il luogo nel quale il movimento si gira; ma la costruzione non è firmamento ma calice che si allarga verso l'alto e la

sua sommità dovrebbe essere luminosa.

E anche si può dire: Dio è fuori e dall'esterno irrompe. Dio è ciò che spezza il legame terreno, ciò che apre l'anello, che strappa le forme. Dio, si può dire, si spinge nella comunità delle persone come una breccia, spezza una ferita nel cuore. Dio è allo scoperto; là dove si aprono tutte le forme umane, là è il suo posto. Tuttavia quell'anello, che si racchiude nel sacerdote, non si permette ai fedeli poiché l'altare è il cuore di questo anello e deve anche erigere Dio; è soglia oltre la quale il mondo entra nel suo aldilà, è quello a cui corrisponde quella posizione, dove sta la comunità sui tre lati attorno all'altare e il sacerdote davanti ad esso, all'interno dell'anello, guardando verso l'esterno sopra l'altare. Anche questa è una forma sacra legittima.

Ci sono altre affermazioni: Dio è davanti, e colui che precede i miei passi e che non è raggiunto da nessuno. "Il prossimo passo mi deve portare da Lui" – ma anche Lui fa un passo avanti: la funzione è avanzamento. A questo corrisponde la chiesa, alla costruzione della processione – questa forma divina così meravigliosa e così completamente fraintesa.

Oppure: Dio è nell'origine, là da dove viene l'umanità, al di sotto degli oggetti. Oppure: lui è "presso" di noi, "presso" il suo popolo e presso di me.

No, amici, non rimediate nulla a girare il sacerdote e posizionarlo diversamente sull'altare. Può essere la cosa giusta, forse oggi e per voi, che vivete stretti con i vostri propri cuori. Ma può essere anche sbagliato, forse ve ne accorgete dopo, che vi siete sbagliati su Dio, che vi sfugge, che ferisce i vostri cuori, che troneggia su di voi. Chiedete: come farlo correttamente? Non lo so, e se chiedete ciò, è lo stesso, poiché poi sarà sbagliato come avreste potuto farlo. Non c'è altra indicazione definitiva che: restituite a Dio le sue parole, costruitevi la vostra chiesa, come egli se l'aspetta e considerate che il Padre ha molte case. Dovreste fare la cosa giusta, e ciò che è corretto, lo dovete sapere. Chiudete il cerchio, ma se Dio è in voi; dove Dio si allontana aprite il cerchio. Il vostro giovane movimento non vuole che sostituiamo uno schema vecchio con uno nuovo ma che diventiate liberi ricchi nell'abbondanza delle forme e sicuri nella scelta. Non pensate si possa imparare dai libri cosa sia giusto fare, o dai tomi di archeologia cristiana o dalle raccolte di prescrizioni. Ciò che è meglio, ha a che fare con le cose scritte solo quel tanto che voi potete apprendere dalla storia, e cioè che prima si è rischiato di farlo correttamente. Dovete creare il mondo, e mentre lo donate, donatelo così come esso è, come è fatto in questo momento. A quelli di voi, che hanno letto molte opere scientifiche, potrebbe sembrare strano poiché il mondo non è come lo fa la scienza. Non è un'astrazione, ma è costruito nello spazio e disposto localmente.

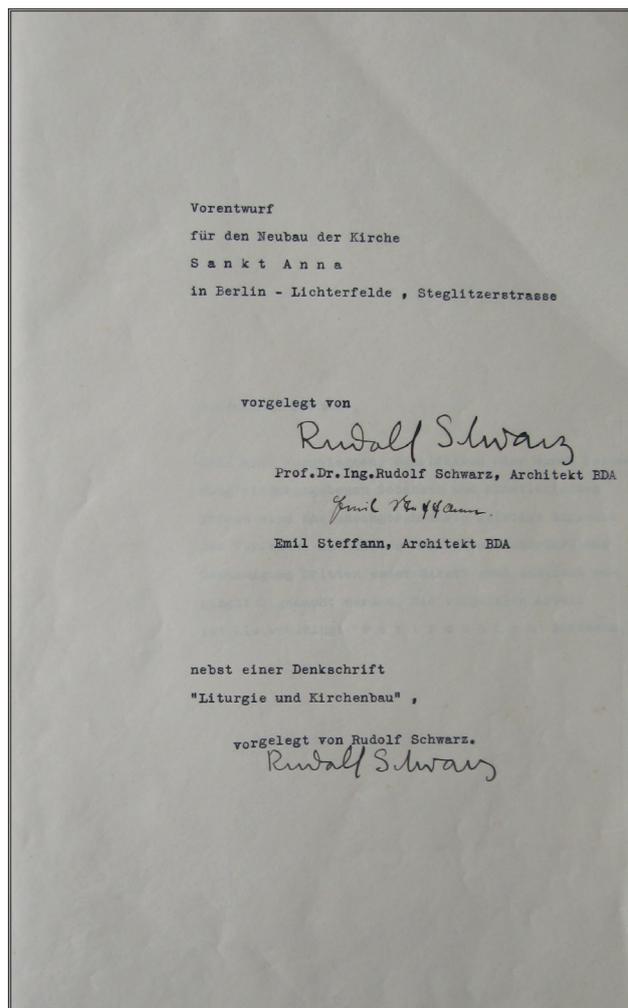
Progetto sacro: la sacra forma del mondo giunge sopra, attorno e nel nostro mondo. Il nostro sole è un astro, dite voi, in modo ridicolo, per pretendere dall'uomo di oggi di pregare rivolto ad esso. Certo, esso è una stella, un po' di più, ma per noi nel nostro mondo reale esso rimane comunque il sole, la luce, il colore, la fonte della vita e del suo moto. Il nostro mondo non è proprio una costruzione astronomica o metaforica, ma ciò di cui noi siamo parte costitutiva, in un luogo fissato del quale noi stiamo (non in un luogo qualsiasi, ma nel centro esistenziale; esso è mediato nel punto focale dell'occhio): questo è però anche il teatro della nostra redenzione, in questo mondo si decide la nostra salvezza, poiché questo mondo è materia del cosmo spirituale. Dite: Dio è ovunque. Certo, naturalmente, Dio è dappertutto. Ma ha tuttavia il suo posto, il mondo sacro ha la sua fonte; su questo mondo sacro Dio risplende come il sole sacro.

Come vi dovrei dire, se il sole è al suo culmine o in salita o in discesa o se è notte? Può essere tutto, ma non tutto contemporaneamente, una cosa deve essere, perché questo universo sacro è informe nel suo momento. Dio gli ha concepito il suo ordine, che è preciso, e in esso c'è ciò che noi chiamavamo il posto di Dio: esso è qui e non lì, lontano da qui, ed è questa direzione verso di esso che deve essere presa - non quella. Questo è il suo grande segreto, che Dio è dappertutto ma contemporaneamente anche solo lì, ma tutti coloro che ne sapevano qualcosa, hanno confermato che è così. Costruire una chiesa significa rendere visibile e reale questo universo sacro.

Quindi alla fine torniamo indietro alla chiesa, dalla quale siamo partiti, e all'altare che sta in essa. Essa è costruita di pietra e dovrebbe sopravvivere a lungo, ospiterà molte generazioni, e i tempi cambieranno. La forma dell'universo sacro muterà ma la casa rimane. E tutti gli anni, tutte le settimane persino le forme muteranno internamente, in un altro modo è la forma natalizia e in un altro modo la forma pentacostale. L'edificio non deve essere estraneo a nessuno, e quindi deve fare due cose:

Ciò che rimane deve essere cornice, vaso, tenuto distante dai fedeli, e ciò che è nel cuore deve essere mutevole. Quindi è corretto che ci si avvicini a questo altare da più lati. Non che sia fatto diverso tanto per cambiare, ma che si produca la forma che subito sia quella giusta. Fondamentalmente, è solo un singolo blocco che sta lì, ma poi nel suo centro è incastonato il Santissimo. Una consuetudine, che può cambiare, obbliga a incastrare due "pietre d'altare" in questo blocco, che è di per sé una roccia. Corretto sarebbe in futuro il Santo fondatore giacesse nella profondità della terra e la sua tomba portasse l'altare, il cuore del mondo sacro.





RUDOLF SCHWARZ e EMIL STEFFANN,
Copertina della relazione di
progetto per la chiesa di *St. Anna*,
Lichterfelde di Berlino, 1936.
Al suo interno lo scritto
di RUDOLF SCHWARZ,
Liturgie und Kirchenbau.

4.1.3 Liturgia e costruzione di chiese¹

Movimento liturgico

Il progetto presentato riguarda una piccola chiesa parrocchiale che esprime la tematica del movimento liturgico dei nostri giorni.

Noi intendiamo il “Movimento liturgico” non sulla base di uno studio storico, alla ricerca e riproposizione del modo di pregare all’interno di uno spazio formale paleocristiano. Piuttosto intendiamo questo movimento dei fedeli come un mezzo potente e innovativo, definendolo come “il risveglio della Chiesa nelle anime”. Questo è iniziato grazie a un rinnovato riconoscimento delle verità della chiesa e dei suoi significati, incoraggiati dagli ammonimenti e dalle istruzioni dei Papi sull’adozione di una vita parrocchiale che cresce nella celebrazione comune dell’Eucarestia.

Nel pieno di una sensibilità per il vero e l’originale, questo movimento considera i riti sacri della Chiesa come nuovi doni da cogliere nel loro significato originario. Con l’aggiunta del tempo e della sua trasformazione che dal reale porta al luminoso.

Il movimento del popolo sa che nella storia il popolo tedesco è in costante attesa di una speciale chiamata di Dio. Essi riconoscono quindi l’uomo moderno, la sua vita e la sua anima moderna, e desiderano che coltivi una spiccata fedeltà delle particolari modalità di preghiera e del suo linguaggio artistico.

Sotto la guida di Romano Guardini il movimento giovanile cattolico tedesco ha sostenuto questo rinnovamento liturgico.

Il Movimento si interessa anche dello spazio sacro e dei suoi servizi trasformando il suo antico significato in una forma nuova e purificata. In verità questo rinnovamento della Chiesa ha qui trovato una sua incoronazione.

Rinnovamento della costruzione della chiesa dal suo interno

Ciò che dall’inizio è visto come una graduale ripresa del movimento liturgico che interessa spazi e servizi dell’edificio-chiesa, non ha nulla a che vedere con il noto concetto di “chiesa moderna” degli ultimi anni.

La “chiesa moderna” è una questione che riguarda le forme stilistiche e l’arte. Al posto di forme storicistiche e nuove imitazioni, stanno sorgendo forse in modo ancora immaturo ma comunque promettente, forme di un nuovo linguaggio architettonico. Questo è visto come una novità importante. Per una serie di motivi fondati, non abbiamo bisogno

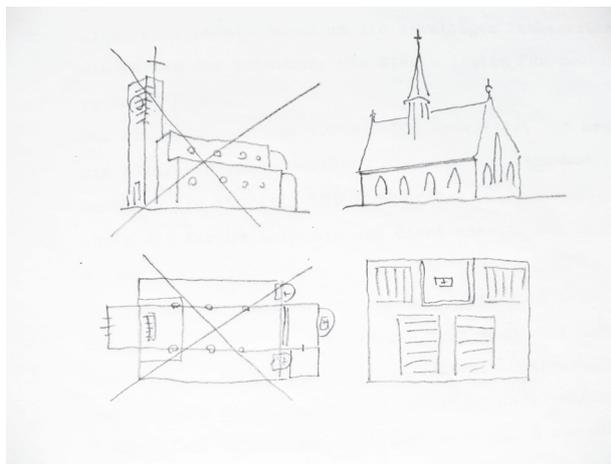
¹ Mia traduzione.

di ripetere quanto fatto per tracciare la via di un rinnovamento e di un nuovo linguaggio. Con le indicazioni della Chiesa, siamo d'accordo sulla convinzione che le forme del lontano passato non sono più adeguate oggi a rappresentare le anime a Dio nella parabola. In questo sforzo vediamo una vera e propria rinnovata valutazione della costruzione della chiesa.

Questa azione deve partire dall'interno e precede la necessità di una nuova valutazione della comunità stessa, nel suo spirito di sacrificio. La costruzione viene dopo. La partecipazione al sacrificio deve esprimersi, nello spazio, nella posizione speciale dell'altare. I sacramenti e le loro attrezzature necessitano di impianti e spazi, il nuovo ordine dei servizi sacri seguirà un nuovo ordine dello spazio sacro. Quindi, quello che vogliamo non è solo il cambiamento delle forme architettoniche, ma vuole riferirsi a tutta la Chiesa, a un suo ordine e alla propria essenza.

Quindi prima viene la pianta della chiesa, poi lo spazio e infine la sua forma architettonica.

Si potrebbe quindi immaginare una chiesa con una nuova pianta ma costruita su forme storiche, piuttosto che una moderna forma su una pianta storica.



Progettazione urbana

La costruzione della chiesa viene intesa non più come fattore "dominante", ma come luogo di superamento (controllo) della metropoli di oggi. Per riprendere la scaletta precedente delle priorità, al quarto posto ci sono le questioni urbane dell'edificio-chiesa.

La chiesa, oggi, si sviluppa dall'interno verso l'esterno. Il suo significato più interno è costituito dall'altare, la sua ultima apparizione è la

classificazione urbana.

Questo “inserimento” non è possibile come lo era in epoca medievale. A quel tempo vie erano le imponenti cattedrali, come capanne dei popoli; le città vivevano di fronte e sotto le loro cupole.

Questo è passato. La città oggi è un luogo secolarizzato. E' abitata da persone la cui fedeltà e subordinazione ai compiti, alle funzioni e alle opere, è per lo più subordinata alla Chiesa che a Dio.

La massa di condomini, edifici industriali e commerciali e le infrastrutture, sono cresciuti ben oltre le modeste costruzioni di chiese. Non è possibile ribaltare la situazione, una gara così per motivi economici sarebbe senza nessuna speranza.

La chiesa nella città non può più avere un carattere “dominante”. Tuttavia è possibile un'altra possibilità: la conquista spirituale.

Le nostre città sono enormi entità senz'anima. L'edificio sacro sembra un qualcosa di contrario, indifferente da dove proviene, identificato da uno spirito molto diverso, che non può controllare le dinamiche delle grandi città che invece lo prevalicano.

Al posto di una corsa delle forme sarebbe stato meglio un confronto sui disegni e sulle idee costruttive. La caotica perdita di scala delle città sarebbe stata confutata da una saggia misura di conoscenza degli edifici sacri. Misura contro massa, anima cristiana contro la perdita delle anime urbane. Ciò comporta che le chiese necessitano di un certo silenzio e quindi di una certa distanza dalla strada. Il fedele non deve mostrarsi ma raccogliersi nel silenzio.

E' corretto ricordare che le città di oggi sono sempre state nei loro posti. Le prime chiese cristiane erano molto simili ai nostri fori costruiti per i mercati che nelle loro corti (atri) imponevano un certo silenzio.

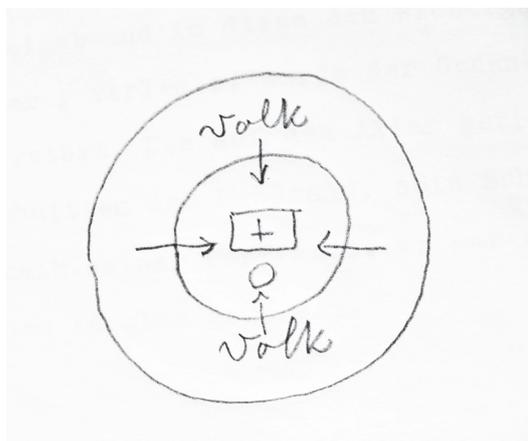
L'altare, il cuore della chiesa

Cuore e centro della chiesa è l'altare. Ad esso viene offerto il sacrificio. Nei testi antichi viene chiamato “Cristo” e quindi confrontato con l'Eucarestia. La comunità che ama il Signore è unita all'altare.

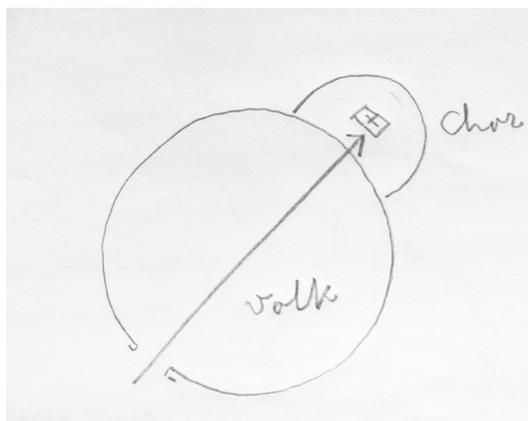
Fin dai primi giorni del movimento liturgico è richiesto ai fedeli di essere raccolti il più vicino possibile all'altare. Questa esigenza è particolarmente rivolta contro la separazione medievale di un lungo coro dallo spazio dei laici, spesso è stata rafforzata da una muratura chiusa. E' anche diretta contro l'abitudine di creare nelle chiese molti piccoli altari. L'abate Herwegen ha detto che i credenti dovranno rivedere il significato della antica liturgia con disposizione a *circumstantes*. Il Direttore della Caritas van Aacken ha denominato nei suoi taccuini la

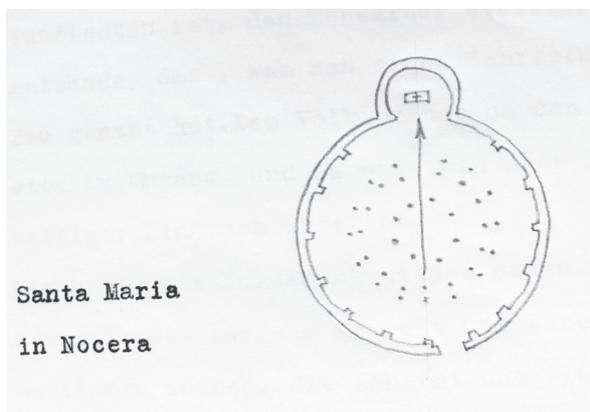
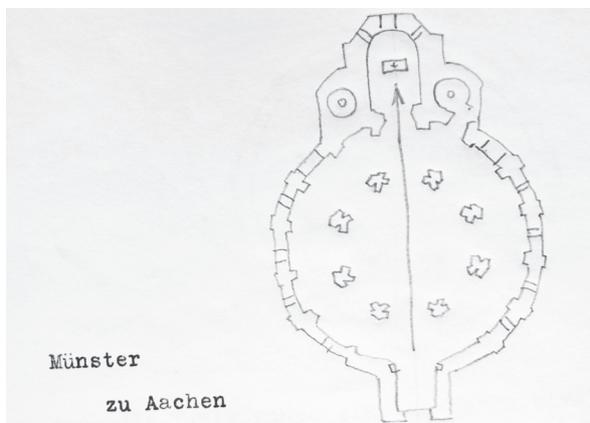
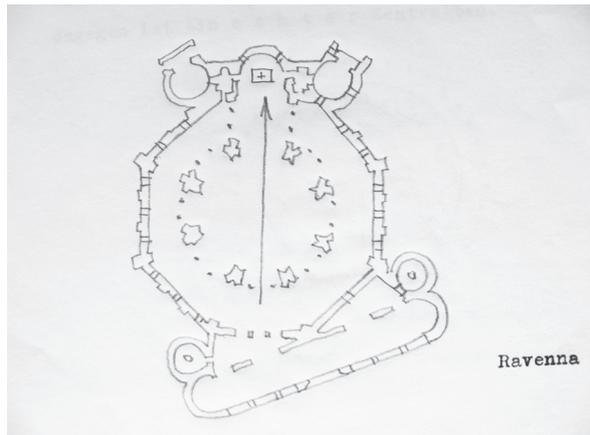
“chiesa cristocentrica” quella che rispetto allo spazio reale dell’eucarestia si costituisce in un vero e proprio edificio centrale, un edificio che con la sua forma circolare contiene l’altare nel suo centro geometrico.

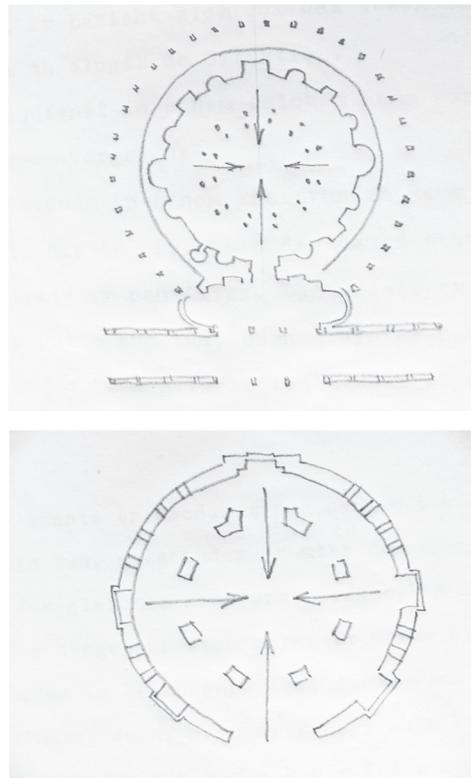
Non si deve confondere la costruzione “cristocentrica” con l’edificio “a pianta centrale” che la storia dell’architettura sacra cristiana prima a est e poi sotto l’influenza bizantina giunse a noi. Questo tipo architettonico si è generato con l’aggiunta di un’abside alla cupola posta in direzione



orientale. La rotonda pre-cristiana pone il suo fuoco nel mezzo. Così sono le enormi “case del tesoro” di Micene determinate in modo chiaro dalla forma perfettamente rotonda del lucernario. Ma quando l’architettura cristiana adottò l’abside come elemento principale spostandovi l’altare, l’idea di edificio centrale si è perduta. Con lo sguardo che “taglia” e supera lo spazio circolare e punta diretto verso l’altare, il baricentro dell’edificio risulta posizionato esternamente a questi, diventando di forma longitudinale.







Queste forme circolari di costruzioni centrali cristiane si possono tutt'ora vedere come a Ravenna e Aquisgrana.

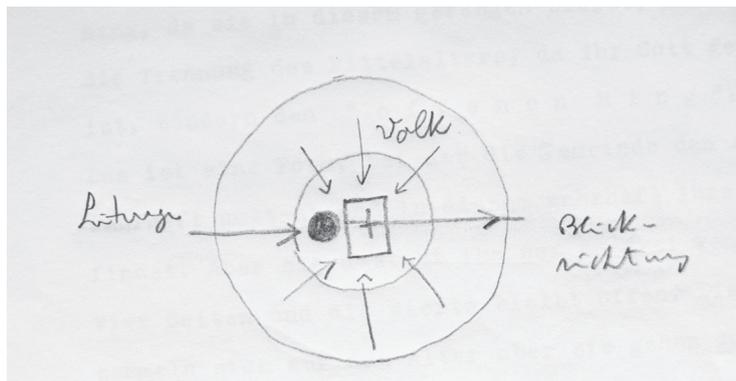
Un esempio di chiesa senza abside è la tomba di Santa Costanza, che è un vero e proprio edificio cristocentrico.

Anche le chiese battesimali vengono costruite attorno al loro punto centrale reale interno. Si possono definire cristocentriche quando il fonte battesimale è nel mezzo, individuandone l'epoca di collocazione. La comunità si raccoglie tutta attorno all'altare, per affrontare e farsi cogliere da una impressionante e chiara potenza.

Abbiamo ritenuto necessario esaminare con attenzione questo nuovo e originale edificio centrale non condividendo alcune cose: sembra contenere un errore fondamentale, così decisivo che intacca il valore simbolico architettonico. Esso si riferisce alla natura dell'uomo e alla sua situazione teologica.

Il percorso divino nello spazio seguirebbe questo processo: la comunità si raccoglie liberamente attorno allo spazio circolare

dell'altare, posizionato nel centro. Il celebrante dovrebbe sostituire l'altare, posizionandosi però solo su un lato, su uno dei lati dell'altare. Alzando il suo sguardo e la sua voce, sempre da un solo lato, dallo stesso lato in cui egli sarebbe stato per l'antico sacrificio divino. Proseguendo, levando lo sguardo e iniziando a parlare, la forma rotonda viene come tagliata. Egli comportandosi in modo naturale, agendo come un essere umano che deve dirigere, da una parte all'altra, persegue una "storia" e un obiettivo.



Ci sono situazione dell'uomo che per loro natura sono centrali. Ma questi sono momenti temporanei che l'uomo cerca per solitudine. Il culto in forma condivisa non si riconosce in questo. La forma base del culto cristiano è composta da un sacerdote che "per Christum dominum nostrum" si pone tra la comunità di fedeli e Dio. Questa composizione non è centrata su Cristo (cristocentrica) ma sulla comunità, che attorno al corpo di Cristo non si chiude ad anello, non riesce a farlo, perché l'uomo è una creatura che non tende mai a essere avvolta in sé stessa. E' nella forma umana che si conviene estendersi e prolungarsi in lontananza per poi alzare lo sguardo oltre: stando in piedi questa distanza verso l'oltre si avvicina ed evoca uno stato di silenzio.

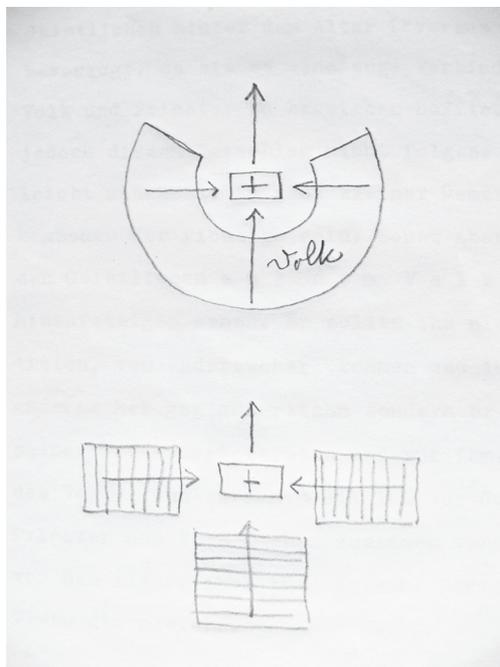
Consideriamo una situazione formale in cui una comunità orante giunge davanti al Signore: la soluzione più adeguata non è né l'anello chiuso che imprigiona, né la separazione medievale (balaustra) che allontana, ma l'"anello aperto". Questa è una forma in cui la comunità all'altare trova il proprio centro. Ma questa sta solo su tre dei quattro lati: il quarto rimane aperto. Gli sguardi si riuniscono verso l'altare, ma poi escono e proseguono oltre.

Questa forma combina due cose: l'aver e il non avere con la pienezza interiore e l'incomprensibile dell'uomo, il suo stato sacro con lo stato di attesa, espressione di entrambe le forme di vita a cui è protesa la vita dei cristiani, la *imitatio Christi* e la diversa presenza di Dio. La comunità prossima all'altare assume una posizione aperta come a confrontarsi con gli antichi adoratori che pregando braccia la cielo racchiudono uno spazio con la speranza di estendere la preghiera verso un luogo più lontano.

Si presuppone pertanto che il popolo si costituisca a tre quarti di cerchio e a stretto contatto, intorno all'altare. Praticamente questo può essere attuato ordinandoli in tre gruppi.

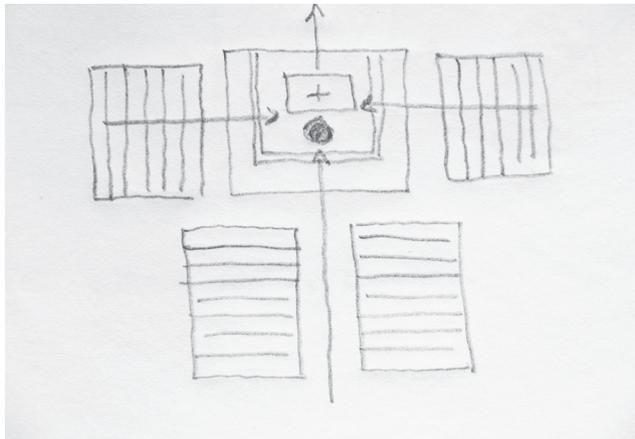
La balaustra è il luogo della comunione. Sarebbe quindi sbagliato che avesse la forma di una sbarra che separerebbe dove invece servirebbe una connessione. Sarebbe meglio per condurre gli anelli aperti attorno all'altare, proporlo all'altezza del livello più basso dell'ultimo scalino.

Particolare attenzione richiede la posizione del sacerdote all'altare.

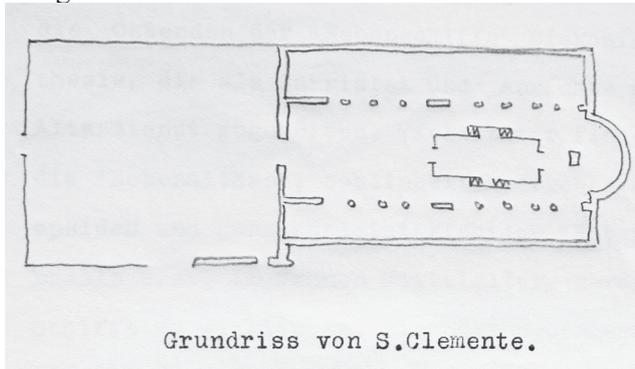


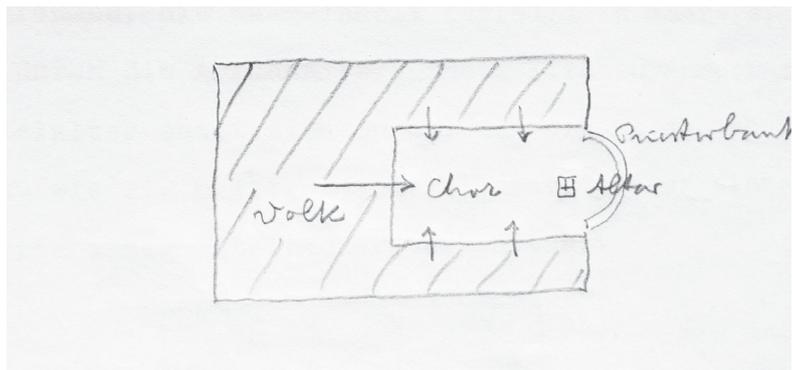
È noto che una parte del movimento liturgico attorno all'Abbazia di Maria Laach ha preferito la posizione del clero dietro l'altare ("versus populum") perché speravano di ottenere una stretta connessione tra il popolo e sacerdoti. Tuttavia noi vogliamo seguire questa proposta. In

piccole comunità con poche persone può risultare corretta. Ma in altri casi vogliamo che il popolo veda salire il clero verso l'altare. Senza che si confrontino (popolo e clero NdR) ma rimandando questo confronto in altre parti, il clero per primo deve sporgersi dal proprio centro verso Dio e di seguito lo faranno fedeli. I sacerdoti e le persone stanno insieme davanti a Dio e davanti all'altare, la loro posizione teologica è essenzialmente la stessa.

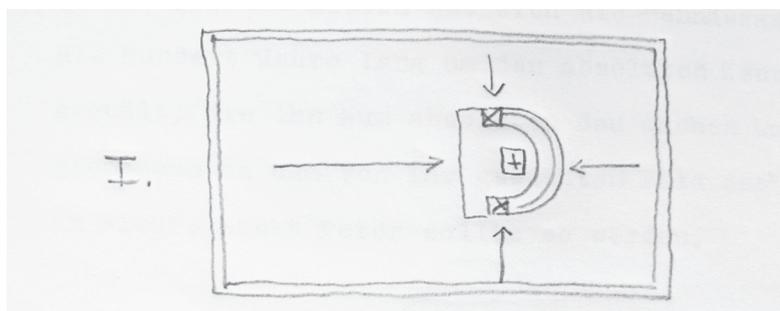


Questo risultato è confermato dalla storia dell'architettura cristiana. Infatti anche la chiesa paleocristiana evidenzia situazioni ad "anello aperto" anche se in forma velata, come l'edificio di San Clemente a Roma, un lungo corridoio che si compone di tre navate uguali. In realtà solo la navata centrale contiene l'altare, separato dal coro da balaustre. I fedeli si posizionano nella parte inferiore della navata centrale e nelle due navate laterali. Altare e coro, posizionati sotto un ampio arco, ci fanno capire perché la liturgia denomina i fedeli i "circostanti".



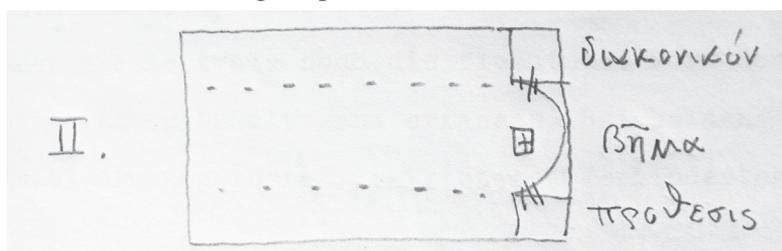


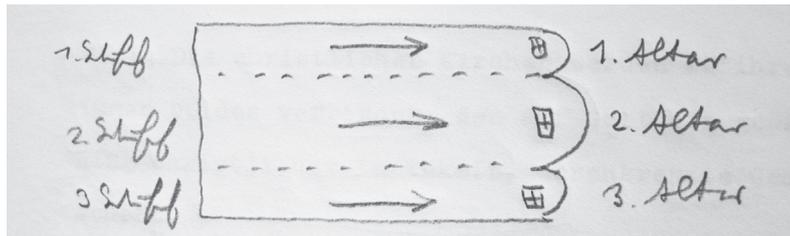
Una disposizione molto simile già era presente prima di questi edifici romani, risalenti a planimetrie di chiese antiche in Dalmazia, dove



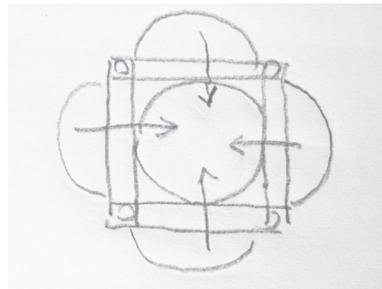
il centro della sala è condivisa con il coro.

Solo gradualmente la sala profana a tre navate ha preso il sopravvento sulla basilica centrale cristiana. In primo luogo ad est della navata laterale con aggiunte che appartenevano prima alla sacrestia e ai servizi per l'altare. Molto più tardi, vicino all'altare giunsero le relative absidi e i cori. Solo nel periodo medievale le tre navate sono uguali, della stessa lunghezza; lo spazio interno è diviso in più parti da archi che collegano i vari spazi. Il Medioevo afferma questa situazione che racchiude nella Chiesa una parte del mondo sacra, con singoli spazi che si confrontano l'un l'altro.



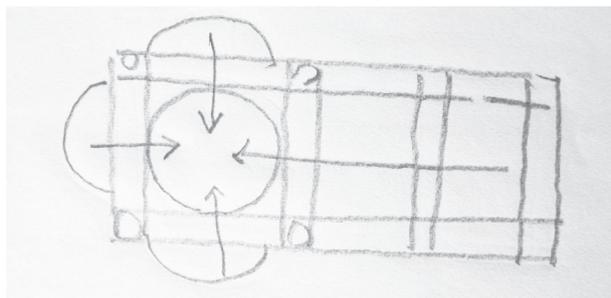


Tutto questo in contraddizione con oltre cento anni di storia che ha visto l'edificio a pianta centrale come unica soluzione, a immagine del



popolo stesso. Così come l'esempio di San Pietro dimostra.

Ma ancora una volta la forma centrale che contiene il significato cristiano, attraversa il punto centrale, allienandosi, come a San Pietro, con



la navata.

Come abbiamo dimostrato gli edifici a pianta centrale cristiani non si sviluppano in modo longitudinale; questo accade nelle basiliche del periodo paleocristiano, cioè sino a quando il corpo centrale viene "sventrato" (dalla navata NdR). Viene affermato che, né l'uno né l'altro, né cioè lo schema centrale né quello longitudinale, assimilano in pieno il significato cristiano. In entrambi i casi resta qualcosa di irrisolto. Le chiese cristiane combinano, sempre nella loro, forma Dio che appare al fervore cristiano nella figura ad anello aperto e la comunità di fedeli che

ne è attraversata.

Tabernacolo e altare

La celebrazione eucaristica segue un percorso esterno caratterizzato da varie tappe che portano a poco a poco alla conversione del corpo e alla sua offerta, sino al congedo “missa” (“missa est” è la formula di congedo con cui si conclude la messa celebrata dai cattolici di rito romano, NdR).

Ciò che serve per favorire questo è molto semplice: uno spazio di raccoglimento con una forma definita, che predisponga al dialogo come all’interno di una imbarcazione. Dispositivi chiari e ben fatti, abiti formali, in sostanza tutto ciò che riguarda l’azione liturgica nei confronti di chi è posizionato più in basso, utile a questi.

E’ quindi comprensibile che il movimento liturgico necessita di un semplice altare, forse un semplice tavolo per la cena, con candele e una croce. Non serve che abbia un tabernacolo.

La presenza eucaristica inizia con un’azione, la trasformazione di una parte del Figlio, che consiste proprio in una offerta esito di una “conversione”. Con una nuova fine nel rito del sacrificio di una piccola parte dell’ostia, cambia il modo di consumarla.

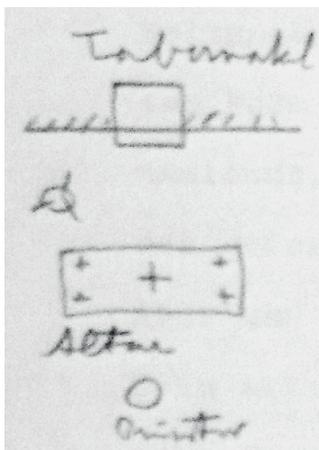
Dal momento che la conservazione permanente dell’eucarestia assume questa importanza, si ripropone reintroducendolo questo luogo simbolico, nel ricordo dell’antico Sacramento. Nelle chiese episcopali l’altare maggiore e le cappelle dei sacramenti sono divise e riguardano un elemento che deve essere bello e uno che deve essere significativo, come nella buona soluzione adottata nell’adeguamento della cattedrale di Berlino.

La questione è ancora in uno stato teorico. Nella pratica i luoghi per i sacramenti sono proibiti dalla Chiesa. Anche se tali regole liturgiche nel tempo tendono a modificarsi, finché esistono devono essere rispettate. Seguendo le regole, nelle chiese parrocchiali è possibile separare altare e tabernacolo quando questo viene posizionato dietro nel muro esattamente nell’asse dell’altare maggiore. In questa posizione la lettura della Messa risulta poco conveniente.

Ciò significa che questa disposizione potrebbe non essere ideale, dal momento che il sacramento indirizzerà il grande movimento dei fedeli in questo spazio. Non è ben chiaro come poter correggere questa soluzione.

In *Sankt Edwig* fortunatamente, dietro l’altare, il muro è aperto a uno spazio dedicato ai sacramenti, una stanza separata e tranquilla. La Liturgia e l’adorazione dei Santi hanno ciascuno il proprio spazio speciale e appropriato.

Si potrebbe attuare questa soluzione se si ponesse una nicchia dietro



l'altare.

Per noi, l'opinione del movimento liturgico è di per sé corretta. In realtà, la liturgia è un processo e, come tale, richiede una precisa disposizione del tavolo-altare. Ma ci si deve chiedere se questa indicazione è completa o se è il caso di farne una seconda. La visione del mondo occidentale ama riconoscere il mondo nel suo divenire e decadimento, nella sua storia. È pur vero che questa visione del mondo si esprime in una certa forma religiosa. Solo in questo modo si può chiarire il tremendo dinamismo che ha modellato l'arte e la vita dell'Occidente.

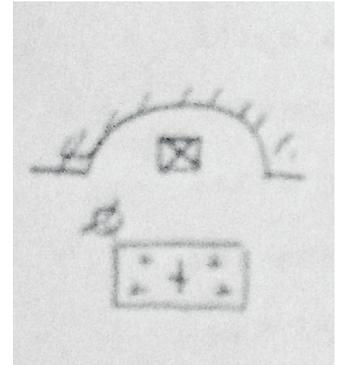
Ma si possono anche riconoscere le cose nel loro essere senza tempo e considerare la storia come una raccolta statuaria di forme che sono emerse dal flusso oscuro degli eventi e sono ora lì per sempre. Questo è l'antico modo di vedere. Ma dove entrambi, il divenire e l'essere, sono uniti in un tutto vivente, solo allora si può intendere questo come una vera visione del mondo.

Quella antica opinione che la storia sia la statuaria di cose permanenti irrevocabili che stanno lungo le sponde del tempo, ha trovato il suo corollario nel credere nell'essere eterno del Signore nella Santa presenza. L'antico tempio era la fonte di questa credenza: l'imponente immagine era il trono nella sua cella oscura.

Gli ultimi edifici della chiesa cristiana locale presentano completamente un calo della presenza di Dio, nella pienezza della sua esistenza. Il Santo dei Santi è lì come in uno spazio separato dietro l'iconostasi dorata, le cui immagini - che mostrano i Santi nella loro forma finale e con gli occhi della visione benedetta spalancata - sono illuminate da lampade e candele, così che il Santo dei Santi e le sue immagini brillano nel buio illuminate da una luce santa. Il resto della chiesa è quindi quasi del tutto senza luce.

Questi edifici ecclesiastici orientali sono documenti venerabili di un antico pensiero contemplativo e statico. Il concetto della loro costruzione è la "presenza del Signore tra la gente".

L'attento ricercatore troverà ovunque in Occidente dei ricordi poco chiari di questo pensiero. Li trova nella vecchia concezione degli edifici intesi come corpo del Signore, li trova nel nome dell'altare chiamato "Cristo", nel culto delle immagini (è significativo che all'inizio era difficile per i Greci con i quali è sorta la disputa delle immagini, poi risolta nella determinazione che il loro ritratto divenisse un archetipo). Forse è corretto affermare che la dottrina della presenza di Cristo nell'Eucaristia è un ultimo sostegno irrevocabile di quest'altra visione, la manifestazione monumentale di tutto questo.



Quindi gli edifici delle chiese cristiane dovranno contenere e collegare entrambi. Saranno il corpo di Cristo e, allo stesso tempo, la scena della salvezza, se vogliono rappresentare la parabola di tutta la storia sacra. Possano essere un po' più di uno o dell'altro.

Forse sarebbe meglio creare due stanze, una scena luminosa e visibile e il tabernacolo oscuro. Forse, con una piccola chiesa in particolare, è stato possibile portare entrambi nello stesso spazio, in modo che il luogo dove viene offerta l'Eucaristia sia anche profondamente penetrato dalla presenza eterna del Signore. Tuttavia, non vediamo ancora chiaramente la via da seguire. Si potrebbe sostenere che, per le ragioni più semplici e naturali, non si tratta di costruire una chiesa che non contenga già la compresenza di entrambi i pensieri. Costruendo un muro o formando un dispositivo, si ottiene una forma senza tempo e irrevocabile. E quando le mura racchiudono uno spazio, la navata viene creata per la vita, per l'andare e venire e per l'azione della gente. Questo è un buon modello per la soluzione che si sta cercando.

Il coro

Il compito originario del coro cantante era stare al servizio dell'altare. Nelle antiche chiese come a Roma a San Clemente, si trovano nell'interno delle balaustre, davanti all'altare e ai sacerdoti. Questo non deve essere un motivo per replicare tale posizione oggi. I compiti del coro sono cambiati. La musica sacra è diventata un esercizio artistico, in cui le esibizioni del coro hanno una certa indipendenza orchestrale.

A nostro avviso va fatta una distinzione. È certamente un bel pensiero offrire alla gente una lezione musicale artistica e di alto livello. Ma a noi sembra che questo esprima solo la sua arte, la musica. Questo può benissimo essere visto in chiesa. Ma sarebbe anche concepibile che al di fuori della chiesa, ma in stretto rapporto, ci possa essere una stanza di festa per le celebrazioni religiose. Questa stanza non appare come una sala concerto - o la sala del teatro, ma si porrebbe "ai piedi" del Santo dei Santi.

Così, nel Medioevo, i misteri venivano interpretati prima dei portali delle chiese e poi dietro di loro.

Quindi ci proponiamo di costruire sale cerimoniali sacre ma non con il sacramento della comunione che deve essere profanato da qualsiasi evento mondano. Una nuova cultura di celebrazione condivisa, nella lettura, del gioco dovrebbe sorgere per loro. Questo è il senso e il consiglio che dovrebbe essere dato. Tuttavia, per quanto riguarda il coro, come il primo portavoce della chiesa, partecipa alla celebrazione eucaristica, ha una funzione liturgica. Appartiene al vertice della comunità ed è molto

vicino all'altare. A volte bisognava separarlo e sistemarlo su entrambi i lati dell'altare.

Non è chiaro perché la prominenza e l'aumento del servizio penitenziale richieda una certa rinuncia agli spazi dei membri del coro.

Ma ci sono molti e bellissimo esempi per questo. Ad esempio, a Münster, a Strasburgo, il coro cantante ha ancora la sua posizione nel coro alto della cattedrale e ha il proprio "vestito" liturgico, che accompagna la processione.

In ogni caso, i sopplachi di nuova costruzione su nuovi edifici dovrebbero essere evitati, in cui i cantanti sono molto più alti dell'altare nella parte posteriore dei fedeli. L'altare dovrebbe essere sempre il punto più alto della chiesa, in esso "la terra dovrebbe sorgere!".

La sequenza di spazi liturgici

Ciò che è stato descritto finora insieme esprime il significato dell'altare nel suo senso più stretto. Si sintetizza nell'attuale "spazio sacro" l'Eucaristia comune. Si può immaginare che questo spazio fosse, per così dire, giunto da fuori ed emerso dall'altare, divenendo forma del corpo del Signore.

I sacramenti che consacrano i passaggi della vita sono il Sacramento comune dell'Eucaristia, il sacramento della Riconciliazione, i Sacramentali e infine gli atti che preparano o accompagnano l'Eucaristia.

Tutte queste azioni richiedono il loro spazio. Tutte queste stanze sono disposte intorno alla stanza più sfarzosa e c'è una sequenza sacra di stanze, un ordine delle stanze.

Il sacramento della penitenza nelle vecchie chiese consisteva nella confessione di gravi peccati, commessi davanti alla congregazione. Il penitente veniva quindi spesso messo in una posizione apposita per molto tempo, rimanendo nel narcece della chiesa durante il servizio. Poiché la confessione di oggi sarebbe diventata in gran parte punto focale della guida dell'anima, e poiché è utilizzata principalmente da persone che sono già in balia della grazia, saremmo grati se, come è stato suggerito di tanto in tanto, il confessionale si collochi nel vecchio luogo del narcece.

Potrebbe essere un bel pensiero in sé. Ma per una piccola chiesa potrebbe non essere adeguato e vorremmo raccomandare una posizione non più casuale dei confessionali, nella parte inferiore dello spazio più sacro. I fedeli possono quindi uscire dalla chiesa e fare la loro confessione. È abbastanza diverso con il battesimo: il battezzato non appartiene alla chiesa ed è una regola sensata che non entri nello spazio sacro. Il battesimo è in una certa misura una porta a questi. Quindi è giusto posizionare lo spazio battesimale prima dei luoghi sacri.

Quindi suggeriamo un atrio speciale, che dovrebbe essere alto. Poiché pensiamo allo spazio più interno come a una cellula sacra, è necessario prepararsi e riunirci nei suoi ingressi, ed è necessario estenderlo alle cose di natura privata e semi-profane. In questa ante-chiesa si possono trovare il fonte con l'acqua santa, gli stendardi e l'Annunciazione, delle edicole, il legno sacrificale, i martiri e volendo anche le immagini di santi di devozione privata.

Tecnicamente parlando, questa ante-chiesa può servire allo stesso tempo come in sostituzione delle brutte edicole degli ingressi.

Dal vestibolo si dovrebbe essere in grado di raggiungere il battistero e le sagrestie.

La sacrestia, per sua stessa natura, appartiene all'ingresso dello spazio sacro, al quale le persone entrano. Non perché lei prima fosse lì, ma perché ciò dà senso al suo scopo. È il luogo in cui le persone, a servizio dell'altare, devono prepararsi, e quindi deve trovarsi di fronte alla chiesa, diversamente dalla solita posizione; la sacrestia è solitamente collocata con un accesso speciale dietro la chiesa, non diversamente dalle stanze degli attori dietro i teatri. Il sacerdote è condotto all'altare in modo diverso rispetto alla gente. Vorremmo sostenere che dovrebbe uscire dalla gente e attraverso la gente. Ma il suo sacerdozio si configura nel suo attaccamento a Dio e al sacerdozio generale della chiesa. La benedizione che precede la Grande Messa ha il suo nuovo significato, e mentre attraversa la pre-chiesa, attua la stessa preparazione.

Naturalmente è ben noto a noi, che ci sono critiche contro questa proposta, soprattutto per motivi pratici. Tuttavia noi ne discutiamo, perché ci sono molte altre ragioni pratiche che la supportano. Ad esempio il traffico di persone all'ingresso della sacrestia è migliore.

Ci sono dei vantaggi se la porta della sagrestia non è di fronte agli occhi della gente, perché così certe operazioni della sagrestia durante come ad esempio il servizio di raccolta delle offerte che, visibile, risulterebbe essere imbarazzante.

Naturalmente, il servitore della chiesa deve mantenere libero l'accesso necessario dal clero. Nel complesso, tuttavia, il nuovo ordine sarà considerato come una proposta.

Proprio come la chiesa stessa, anche i suoi segni sono reali. Devono essere pensati formalmente al di fuori dal loro significato e dal loro servizio.

Questo crea forme belle e chiare. Calici, lampade, candelabri e tutte questi dispositivi devono mostrare la loro essenza in modo semplice e nobile, cose reali di un originale potere simbolico che viene dalla perfezione del ministero in cui sorgono.

Su questo si possono leggere delle belle parole nel bellissimo libro di Guardini *Von heiligen Zeichen*¹. Non è necessario rifiutare una buona decorazione. Può persino esaltare l'importanza dei segni. Ma deve essere così frugale da non oscurare il significato originale delle cose. Si suppone che una pila di luce eterna mostri in anticipo la fiamma in cui si consuma l'olio, una candela è lì a causa della candela che sta bruciando, un leggio a causa dei libri che porta, il libro a causa della scrittura che sta in essa.

Bisogna parlare di queste novità, di ciò che sembra così ovvio oggi e continuare nella ricerca.

Conclusione

Quella qui proposta è la progettazione di una chiesa non secondo la concezione formale dell'artista, ma a partire dalla vita interiore del servizio, e per cercare da essa un servizio di fede anche sviluppando una forma architettonica elevata, che può sembrare insolita, nuova, e lo è, nella misura in cui la maggior parte delle chiese tende a svilupparsi diversamente.

Va notato, tuttavia, che non è un esperimento nel senso del non testato. Il progetto corrisponde negli aspetti formali e nell'ordine interno della chiesa, al castello dei giovani Rothenfels, che è stato progettato dall'autore in stretta collaborazione con il movimento giovanile e sotto la guida del professor Guardini. Si è dimostrato che questo ordine, provato per sette anni, è stato in grado di accogliere un mondo profondamente cristiano e veramente religioso. La congregazione di giovani che celebra lì, costituisce un nobile esempio di comunità liturgica, che potrebbe essere un esempio valido per il nome dell'attuale parrocchia.

¹ ROMANO GUARDINI, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 113-204.

8 Die Baukunst der Gegenwart

(1958)

Hier soll gefragt werden, wo gegenwärtig die Baukunst steht und wie sie beschaffen ist, und dann soll auch noch gefragt werden, welche Art von Menschenbild in ihr aufleuchtet. Dabei wollen wir uns diese Fragen nicht ungebührlich leicht machen, sondern durchaus alles, was eben genannt wurde, zuerst in Frage stellen, nämlich ob es gegenwärtig überhaupt eine Tätigkeit gibt, die man Baukunst nennen darf, ob man von der Baukunst unserer Tage sprechen darf, da ja denkbar wäre, daß es nicht eine einzige, sondern deren mehrere gäbe, die sich alle etwas anderes vorgenommen hätten und jede in ihrer Art bauten, und schließlich, ob es eine Gegenwart oder vielmehr die Gegenwart gibt, also irgendeine Gemeinschaft aller Menschen in der Zeit, und ob diese, falls es sie gibt, für die Baukunst von Belang ist.

Es ist viele Verwirrung dadurch entstanden, daß man diese Fragen zu leicht genommen hat. Es ist ja doch so bequem, sich im Streit der Meinungen darauf zu berufen, daß man nur in der Weise unserer Zeit bauen dürfe und könne, es gibt auch sehr viele Menschen, die genau wissen, wie das aussehen muß und damit doch nur ihre eigene Meinung allgemein machen wollen. Man kommt auch leicht dazu, diese Gegenwart, auf die man sich da beruft, allzu dünn zu bemessen und die Architektur in die ihr ganz fremde Umgebung der haute couture zu drängen. Das literarische Getriebe, das sich um sie aufgetan hat, ist auf Sensationen angelegt, es braucht Moden, und so wird es das Beste sein, man vermeidet das entwertete Wort von der „modernen Baukunst“ ganz.

Solche Erscheinungen – eine große Zeitschrift unserer Stadt prägte unlängst dafür das Wort „Architekturgeschwätz“ – sind nicht ganz neu, es gab sie schon in der Zeit des Historismus, die wir alle nicht mehr erlebt haben und uns auch nicht recht vorstellen können, von der wir aber wissen, daß man sich mit viel schriftstellerischem Scharfsinn darüber stritt, ob man antik oder gotisch oder vielleicht sogar barock bauen sollte, und daß das dann nachher ziemlich schief ging. Uns ist es leicht, solche Fragen abzutun, aber bei den Historisten gab es sehr tüchtige Männer, und manche von ihnen nennen wir heute noch mit hoher Achtung, so beinahe alle Meister des Klassizismus, und mancher Neugotiker hätte das auch verdient, keine Kopisten, sondern wirkliche Künstler, die glaubten, in der alten Kunst gebe es etwas, das nicht vergangen sei und auch gar nicht vergehen könne, da es seiner Art nach über dem Wandel stehe und immer gegenwärtig sei.

178



RUDOLF SCHWARZ, prima pagina dello scritto del 1958 *Die Baukunst der Gegenwart* in *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961* (Bauwelt Fundamente), German Edition, Braunschweig Wiesbaden, 1979, p.178-189.

4.1.4 L'architettura del presente¹

Ci si dovrebbe qui chiedere dove si trova attualmente l'architettura e come è progettata, e poi ci si dovrebbe anche chiedere che tipo di immagine dell'umanità viene rivelata in essa. Allo stesso tempo, non vogliamo rendere queste domande indebitamente facili ma in primo luogo mettere in discussione tutto ciò che è stato appena menzionato, vale a dire, se al momento esiste un'azione che può essere chiamata architettura, se si possa parlare dell'architettura dei nostri giorni, dal momento che sarebbe concepibile che non ce ne fosse una soltanto ma che ce ne fossero diverse, che abbiano portato ognuna qualcosa di diverso, e ognuna costruisca a modo suo; e alla fine se ci sia un presente, o piuttosto il presente, e anche una qualsiasi società di tutti gli esseri umani nel tempo, e se questa, nel caso ci sia, sia importante per l'architettura.

C'è stata molta confusione per aver preso alla leggera queste domande. Dopo tutto, è così conveniente chiamarsi nella disputa di opinioni, secondo cui si potrebbe e dovrebbe costruire solo nel modo del nostro tempo, ci sono anche molte altre persone, che sanno esattamente come ciò deve essere e così vogliono rendere generale solo la loro opinione. È anche facile dar poco peso al presente, cui ci si riferisce qui, e spingere l'architettura in questo ambiente della "haute couture" alieno ad essa. Il movimento letterario, che si è aperto su di essa, è basato sulle sensazioni, necessita di mode, e così sarà il meglio, si evita totalmente il discorso svalutato di "architettura moderna".

Tali fenomeni - una grande rivista della nostra città ha recentemente coniato la parola "chiacchiere architettoniche" - non sono completamente nuovi, esistevano già al tempo dello storicismo, che tutti noi non abbiamo più vissuto e che non possiamo correttamente immaginarci, di questi però sappiamo che si discute con molto acume letterario, se si debba costruire antico o gotico o anche forse barocco, e che poi ciò è finito piuttosto male. È facile per noi respingere tali domande ma fra gli storici ci furono delle persone molto capaci, e alcuni di loro li nominiamo ancora oggi con molta attenzione, quasi tutti i maestri del classicismo e molti neogotici l'avrebbero meritato, non i copisti, ma i veri artisti, i quali credevano che nell'arte antica ci fosse qualcosa che non era passato e che non poteva passare, poiché era nella sua natura stare al di sopra del cambiamento ed essere sempre presente.

¹ Mia traduzione.

Perché i classicisti si innamorarono dei greci? Lodarono la delicata grazia dell'ordine ionico, la severità delle colonne doriche e della trabeazione. Ma veramente è entrato loro nel profondo? Dove li hanno imitati, è riuscito loro solo scarsamente. Si potrebbe poi chiedere, erano proprio i greci? Hanno portato gli ordini classici alla massima perfezione in sempre nuove lavorazioni, li hanno misurati con un canone sempre più raffinato, poi la forma classica stanca e si è raffreddata e quando i romani l'hanno adottata, essa era già morta. Era il tributo, che il popolo senza storia pagava a quello storico ma tuttavia il reale anelito era stato preso in considerazione innanzitutto per il suo essere calmo e antistorico.

Ci ricordiamo la grande visione divina di Eraclito, per il quale la divinità è una sfera infinita, che persiste in un essere tranquillo, totalmente immobile ma che muove tutto, che non cambia nulla, eppure trasforma tutto con la sua potente esistenza. Proprio alla fine la cupola viene costruita, come al Pantheon, rappresentato metà in muratura e metà completato solo spiritualmente e di una indicibile e commovente maestosità. La vera eredità dello spirito greco in un altro tempo, visto che tutto il resto era già morto, notizia solitaria delle antiche fedi secondo cui Dio si occupava di geometria, e avesse ispirato le Piramidi d'Egitto e anche la grande Torre in Babilonia costruita dentro un cubo segreto. Anche nel nostro Romanticismo il sacro si rende in archetipi geometrici, prismi, cilindri e cono e diviene in ciò uno stato silenzioso di indicibile consacrazione tuttavia ora compare nuova la determinazione del peso delle parti geometriche in uno stato di equilibrio, che esse stesse producono. La volta romanica esiste perché le sue parti costitutive pesano. Mi sembra che fosse questa vecchia credenza nel potere e nella santità dei corpi geometrici a ispirare i classicisti; il desiderio di una esistenza in una forma primordiale silenziosa e potente e la sensazione che là ci sia la dimora dell'animo umano, ben oltre l'accidentale, gentilmente fiorente, nelle terre desolate dell'universo, dove non c'è nulla se non la grande legge, vivono nei progetti del grande Gilly, Ledoux, anche in quelli di Schinkel, nonostante l'ampia influenza di nuove idee costruttive derivate dall'edilizia industriale, di una nuova concezione spaziale, che apre il circoscritto all'aperto, e che rende così difficile interpretare tutto il lavoro di Schinkel.

Molto più tardi Mies van der Rohe, studioso di Schinkel, nella sua opera l'antico modo di costruire cubico emerge come un cubo chiaro e senza marchio. E si diffonde come nuovo, creando un'intera vegetazione di edifici cubici che diventano quasi il segno distintivo della città di oggi. Oggi il cubo per noi non è più in materiale pesante, ma una delicata struttura di vetro e spazio, formata dalle membrane sottilissime delle pareti, ma

non importa, anche il Pantheon era già fatto per metà di spirito. L'antico messaggio della maestà delle forme geometriche primitive ci risuona ancora, e chiunque non lo capisca non sarebbe un costruttore. Ma noi, che sobriamente vogliamo chiedere che cosa sia attualmente l'architettura, siamo contenti dell'affermazione che un antico esercizio di architettura cubica sorge nel nostro presente a partire da radici profonde.

Non molto lontano, i pensieri costruttivi dell'Asia orientale si sono definiti in tranquillità. Quando ci sono arrivate erano strane nozioni, rappresentazioni molto lontane. L'uomo trova pace quando arriva nel grande accordo, dà il suo cuore al cosmo e cerca il centro silenzioso del mondo, la perla che è nel centro stesso e attorno alla quale stanno combattendo le potenze mondiali. Il luogo di questo accordo è la casa, un pezzo di mondo completamente protetto dalla confusione e in ordine. Aprendo ampiamente la sua anima, l'uomo siede nella sua casa aperta e guarda il paesaggio del giardino, dove la vita dell'universo è portata alla sua essenza e al silenzio, oppure l'altro paesaggio silenziosamente assemblato nell'immagine di nicchia; ciò che è esterno diventa caro a lui, e il grande accordo si rivela in bellissimi congegni e bellissime usanze. Gli occidentali hanno ascoltato questo messaggio e l'hanno portato a casa loro. Uno dei primi è stato Frank Lloyd Wright.

La casa è stata aperta nello spazio, la finestra era il luogo della comunione del mondo interno con il mondo esterno, l'interno una parte del paesaggio. In passato la casa occidentale non era un luogo di culto di bellezza, riluceva dell'ordine del servizio reso onestamente alla vita. La tranquilla e malinconica dedizione della vita domestica per vita dell'universo ci arrivò solo al tempo dell'Art Nouveau, e gli corrispondeva nella sua malinconica e un po' disperata nostalgia per la bellezza. Ma torniamo indietro alla nostra domanda e notiamo che un ampio flusso di forme e idee asiatiche è entrato nell'architettura dei nostri giorni, e osserviamo ancora che anche noi oggi abbiamo uno stile Art Nouveau pienamente vitale e prolifico. Tutto ciò che dobbiamo fare è ricordare il grande spettacolo dell'artigianato danese che abbiamo avuto di recente in questa città, e con nostra sorpresa il fatto che lì l'Art Nouveau continuasse senza alcuna frattura nella tradizione.

Queste cose sembravano come se fossero apparse nel Monatsheften di Velhagen & Clasing del 1907. Perché no? L'elogio della linea di Van de Velde può diventare obsoleto? Non è valido per tutti i tempi? Dovrebbe essere dato in mano a tutti gli studenti di architettura. Gli strumenti d'argento van de Veldes o i grandi edifici di Wagner e Olbrich possono

diventare obsoleti? Così vogliamo rallegrarci e fare in modo che anche la quieta bellezza dell'Art Nouveau fiorisca ancora.

Ma anche quell'altra forma è ancora con noi, che doveva trovare e modellare la grande e incomparabile conquista del nostro Medioevo e che è così difficile da mettere in concetti, sia che la si intenda come gotica o funzionale o fraintesa come scopo tecnico. Quella forma che viene dall'interiorità delle cose e la cui superficie non può essere altro che il contorno di una forma di tensione, e che potrebbe riempire, come in un vaso comune, ogni cosa, dal suo funzionare più infimo fino alla sua affermazione più luminosa in un'unica figura, la quale è misurata a tutti i livelli dell'essere e su tutti i suoi utilizzi e modi così contraddittori.

Tutto ciò è stato detto e scritto molto spesso, l'origine di questa forma nei cuori adoranti Dio, la disperata speranza dell'arte gotica di poter costruire un ponte verso l'eterno, se si impiegasse tutto il materiale terreno nel suo scarno arco; il consumo del materiale terreno nella struttura in tensione della cattedrale; il graduale abbandono di tutte le antiche eredità di strutture orizzontali e capitelli, che ostacolerebbe il corso delle funzioni, l'imponente apertura agli archi funzionali; la disperazione del tardo gotico, le cui cattedrali arrivano solo come cadaveri sacri – Costanza e Berna – e il cui segno più intimo divenne la tomba santa; poi l'esilio di questa potente forma nel vile servizio dell'utilità; poi ancora la sua ascesa costante fino a utilizzi sempre più elevati, poi la "forma tecnica" come veicolo e compagno dell'uomo nelle sue avventure più ardite nel tutto, e alla fine il suo riconoscimento come figura spirituale negli edifici funzionalisti; e ancora una volta la delusione: sarà delusa la speranza dei funzionalisti di riunire in una forma comune il basso e l'alto, l'interno e l'esterno, così come la Natura ci riesce in ogni fiore.

È importante sapere che gli insegnamenti dei costruttori funzionalisti stavano all'interno della tradizione scolastica con l'insegnamento neogotico e che questo insegnava un "Gotico senza Dio" (Kamphausen). Come studente ho compreso anche un ultimo fine di questo insegnamento neogotico e cioè che ogni membro deve essere misurato per il suo scopo; questi insegnati fanatici totalmente contro ogni ragionevolezza della loro teoria, per quanto possa sembrare strano erano materialisti gotici.

Ciò spiega la quasi commovente propensione degli architetti funzionalisti più tardi di spiegare i loro progetti, per lo più derisi, con gli scopi più miseri. A poco a poco poi si dovevano costruire scopi di tipo sempre più elevato, anche in campi che per loro natura ne erano completamente privi, si inventavano intenti spirituali e funzioni sacre

e così la faccenda a poco a poco diviene senza speranza. Questa nobile forma del mondo sarebbe stata spezzata una seconda volta da un tale uso indebito se non fosse stata di una tale commovente bellezza che tutti i capricci sono perdonati.

Ma per noi è sufficiente sapere che anche questa forma, nel suo lungo viaggio di entusiasmo e disperazione gotici, dell'umiliazione ed esaltazione tecnica, dell'architettura neogotica dei romantici, che sognavano di pinnacoli e trafori, così come i classicisti sognavano di colonne e architravi, e tuttavia intendevano la forma spirituale come possibilità eterna, alla fine ci è arrivata nella sua nuova identificazione come forma spirituale e mostra proprio un'incredibile forza procreativa così che gli steli dei suoi delicati montanti cominciano a riversarsi nelle leggerissime vele dei gusci tesi, come le conosciamo dalle opere di Finsterwalder o Nervi. Abbiamo visto di recente, che l'architettura funzionale è stata equiparata come tale al nuovo edificio.

Ciò che c'era d'altro, ma che non si adattava alla concezione funzionale, veniva nascosto o reso cattivo e ce n'era molto: gli audaci edifici stravaganti eppure accuratamente costruiti di Gaudi, i progetti giganteschi di Poelzig che oggi ci sembrano come l'ultima novità di un'architettura davvero grande, come la Casa dell'Amicizia per Costantinopoli o il teatro per Kharkov, la Torre Einstein di Mendelsohn, il Goetheanum di Steiner, entrambi gli edifici in cemento armato di Taut, l'intera opera di Scharoun, gli strani edifici di Finsterlin, che erano come grandi animali pericolosi, e c'era molto altro, ma non poteva esistere poiché non si adattava alla concezione funzionalista, fino a quando il fattore sorprendente non poteva più essere celato così che otteniamo ancora un barocco felicemente florido.

Ancora una volta, non è facile dire cosa si intende per "barocco", e non si dovrebbe nemmeno tentare qui di spiegarlo, la parola potrebbe essere solo un'indicazione generale in una certa parte del mondo. Lo si intende spesso in maniera sbagliata, come esplosione di stucchi e dorature, di architettura a stucco e apoteosi delle figure mistiche. E non è affatto vero, perché i maestri barocchi costruivano accuratamente e scrupolosamente, e le chiese barocche tedesche sono quasi sempre create su progetti teologici molto rigorosi ed elevati, dove ancora e ancora il cielo e la terra si compongono uno con l'altro in una grande forma dialogica che poi sfocia nello splendore. Questo potrebbe essere uno dei tratti distintivi di quest'arte, che è esuberante. Vi appartiene anche il fatto che questa festa viene celebrata per gli occhi e anche che il suo posto è la superficie dell'edificio, la facciata, il suo mezzo l'intarsio. E così per noi l'edificio è

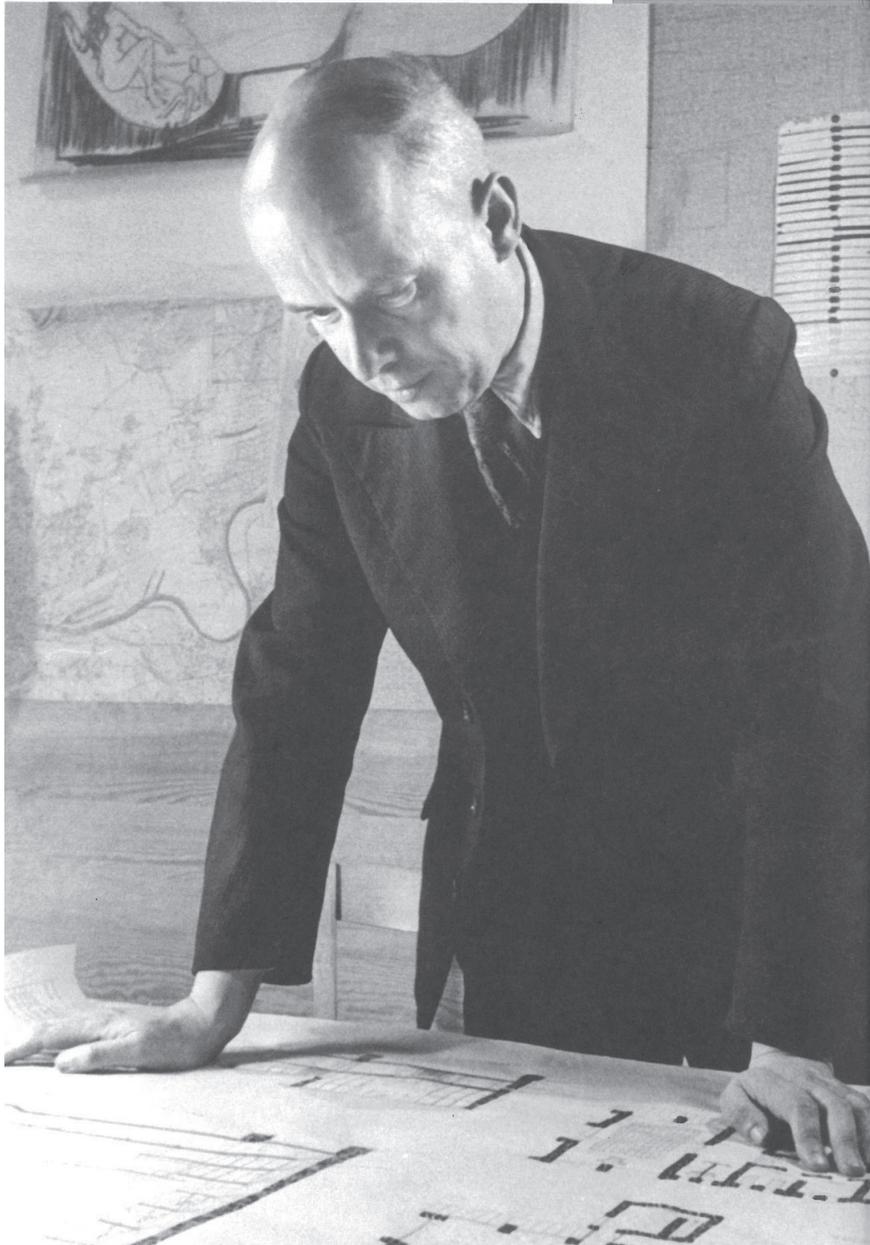
in realtà un manichino, una quinta: non deve esserlo ma può esserlo. E non si devono rimproverare i suoi maestri per questo, né i vecchi e neanche i nuovi, Behrens, Mendelsohn, Steiner e Gropius. Questa festa degli occhi vive intorno all'edificio, gli viene offerta, la porta senza crearla, così come una volta la scarna costolatura del gotico fioriva in fogliame.

Ci si può occupare di architettura come uno scultore, facevano ciò le opere d'arte antiche, oppure come un pittore, che dispone ciò che salta all'occhio su di uno sfondo precostruito. Tuttavia, non si dovrebbero spremere queste cose. Sappiamo che anche il delicato baldacchino stile gotico, che era vitale solo mentalmente, era incassato in una massiccia opera muraria e che il barocco realizzò i desideri più profondi dell'arte gotica, e sappiamo inoltre che oggi molte costruzioni che sono molto funzionali, sono solo immagini di vere funzioni, senza realizzarle realmente.

C'è appena stato il concorso per la costruzione di una nuova grande chiesa per Siracusa, e sono stati per lo più i giovani che hanno praticato la loro arte migliore in questo compito vano. Se ci dovesse essere bisogno di un'ulteriore prova che circa una mezza dozzina di scuole e tradizioni architettoniche abbastanza diverse prosperano una accanto all'altra, essa è stata data in modo convincente qui.

Ma c'era un certo numero di giovani italiani, i cui progetti erano di una nuova e sorprendente esuberanza. "Ci sono ancora i tempi delle cattedrali" ha intitolato il suo lavoro uno di essi. C'erano progetti che erano come grandi fiori spiegati, o come pietre preziose, o come le caverne che un tempo Piranesi aveva sognato. Tutto ciò aveva risvegliato ancora una volta ciò che i tedeschi avevano sognato dopo la prima guerra mondiale, Bruno Taut e il giovane Scharoun e Haring e tutti gli altri che avevano pubblicato la "Chiamata a costruire" nel 1920.

Ma una simile architettura dell'ebbrezza e del sogno si mostra anche nel concorso per la stazione ferroviaria di Napoli o della Opera House di Sidney, e si delinea che proprio la nostra nuova arte della struttura a guscio che non lascia quasi nulla alla massa costruttiva se non solo una superficie, è congeniale a tali sogni. Molti concordano con la speranza che qui il razionale sia completamente consumato da una nuova irrazionalità, ma noi, più modesti nella nostra sete di conoscenza, siamo lieti di concludere che l'atteggiamento "barocco" è ancora lì; era sempre lì, spesso ai margini, ma sempre animato da opere sorprendenti di outsider che però erano senza seguito, espressioni del loro maestro solitario che però non hanno formato alcuna Scuola. All'estasi seguiva ogni volta la disillusione, ma la catena di queste estasi ha costruito anche una tradizione.



4.2 Bibliografia

Rudolf Schwarz (opere di)

RUDOLF SCHWARZ, *Wegweisung der Technik*, Müller & Kiepenheuer, Potsdam 1928.

RUDOLF SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Werkbundverlag, Würzburg 1938 (tr. It. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra*, a cura di Roberto Masiero e Franco De Faveri, Morcelliana, Brescia 1999).

RUDOLF SCHWARZ, *Von der Bebauung der Erde*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949.

RUDOLF SCHWARZ, *Das neue Köln. Ein Vorentwurf*, J.P. Bachem, Colonia 1950.

RUDOLF SCHWARZ, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, F.H. Kerle, Heidelberg 1960.

RUDOLF SCHWARZ, *Denken und Bauen*, Kerle, Heidelberg 1963.

Rudolf Schwarz (opere su)

MARIA SCHWARZ, *Rudolf Schwarz*, Ente premi, Roma 1964.

ULRICH CONRADS, *Rudolf Schwarz. Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen: 1926-1961*, Vieweg & Sohn, Braunschweig Wiesbaden 1979.

KARIN BECKER, *Rudolf Schwarz 1897-1961. Kirchenarchitektur*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Filosofia Ludwig-Maximilians-Universität, Monaco di Baviera 1979.

WALTER ZAHNER, *Rudolf Schwarz – Baumeister der Neuen Gemeinde. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgietheologie und Architektur in der Liturgischen Bewegung*, Oros-Verlag, Altenberge 1992.

SYLVIA BÖHMER, ADAM C. OELLERS, MARIA SCHWARZ, ANN UND JÜRGEN WILDE, *Rudolf Schwarz, Albert Renger-Patsch. Der Architekt, der Photograph und die Aachener Bauten*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aquigrana 1997.

CONRAD LIENHARDT, *Rudolf Schwarz (1897-1961). Werk, Theorie, Rezeption*, Schnell & Steiner, Regensburg 1997.

THOMAS HASLER, *Architektur als Ausdruck - Rudolf Schwarz*, gta, Zurigo, 2000.

ULRICH CONRADS, MAGDALENA DROSTE, WINFRIED NERDINGER, HILDE STROHL, *Die Bauhaus-debatte 1953: Dokumente Einer Verdrängten Kontroverse*, Collana Bauwelt Fundamente, Birkhäuser 2000.

RUDOLF STEGERS, PETER NEITZKE, *Räume Der Wandlung, Wände Und Wege: Studien Zum Werk Von Rudolf Schwarz*, Birkhauser, Basilea 2000.

BERND KREINHOP, *Rudolf Schwarz. Fronleichnamskirche 1929-30*, Aachen 2000.

WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*, Gerd Hatje, Berlino 1997 (tr. It. *Rudolf Schwarz 1897-1951*, Electa, Milano 2000).

WOLFGANG PEHNT, *Die Plangestalt des Ganzen. Der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*, W. König, Köln 2011.

KARL KEGLER, *Sakrale Sachlichkeit. Rudolf Schwarz und seine Zeitgenossen*, Architekturtheorie ETH, Zürich, 2013.

ADAM CARUSO, HELEN THOMAS, *Rudolf Schwarz and the Monumental Order of Things*, gta Verlag, Zurigo 2016.

Architettura

OTTO BARTNING, *Vom neuen Kirchenbau*, Bruno Cassirer, Berlino 1919.

JOHANNES VAN ACKEN, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck: Theben 1922.

CORRADO RICCI, *Romanische Baukunst in Italien*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1925.

LUDWIG HILBERSEIMER, *Hallenbauten*, J.M. Gebhardt's, Lipsia, 1931 (tr. It. *Hallenbauten. Edifici ad aula*, Clean edizioni, Napoli 1998).

WALTER DISTEL, *Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland*, Orll Füssli Verlag, Zürich 1933.

ELISABETH FINK, *Die gotischen Hallenkirchen in Westfalen*, Heinr. & J. Lechte, Emstedten 1934.

JOSEF HABEL, *Dominikus Böhm. Ein Deutscher Baumeister*, Josef Habel, Regensburg 1943.

ANTONIO CASSI RAMELLI, *Edifici per il culto*, Antonio Vallardi, Milano 1949.

SAVERIO MURATORI, *La tecnica e l'architettura religiosa*, in *Fede e arte* 4 1956.

LUDWIG HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Clup, Milano 1956.

WILLY WEYRES, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945-1956*, Im Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1957.

WILLY WEYRES, OTTO BARTNING, *Handbuch für den Kirchenbau*, Callwey, Monaco 1959.

ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

GIORGIO GRASSI, *La costruzione logica dell'architettura*, Collana Polis, Marsilio Editori, Venezia 1967.

HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, *Architektur: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, Harmondsworth England, and New York, 1977 (tr. It. *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1971).

HUGO SCHNELL, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Verlag Schnell & Steiner, München und Zürich 1973.

- OTTO WAGNER, *Moderne Architektur*, Anton Schroll & Co., Vienna 1895 (tr. It. Otto Wagner. *Architettura moderna*, ed. Cortina, Torino, 1976).
- CARLO AYMONINO, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma 1977.
- TITUS BURCKHARDT, *Principes et Méthodes de l'Art Sacré*, Paul Derain, Lione 1976 (tr. It. *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, Rusconi, Milano 1976).
- PETER MURRAY, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Laterza, Roma 1981.
- O. M. UNGERS, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia 1982.
- HANS SCHWIPPERT, *Denken Lehren Bauen*, Econ Verlag, Düsseldorf und Wien, 1982.
- LUDWIG HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Clup, Milano 1984.
- VICTOR TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- HERMANN CZECH, *Josef Frank. Architettura come simbolo*, Zanichelli editore, Bologna 1986.
- SABINE RÖDER, *Der dramatische Raum. Hans Poelzig*, Museum Haus Lange, Museum Haus Esters, Krefeld 1986.
- WINFRIED NERDINGER, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938*, Edizioni Qiqajon, Berlin 1988.
- ROBERTO GABETTI, *Case & Chiese*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.
- ALAN COLQUHOUN, *Architettura moderna e storia*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Roma-Bari 1989.
- CARLOS MARTÌ ARÍS, *Le variazioni dell'identità*, Città studi edizioni, Milano 1990.
- AA.VV., *La progettazione dello spazio liturgico*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano 1990.
- AA.VV., *Quarta Biennale d'Arte Sacra. La Crocefissione, I luoghi e lo spirito*, Umberto Sala, Pescara 1990.
- GLAUCO GRESLERI, *I luoghi e lo spirito*, Arsenale, Venezia 1991.
- DOM H. VAN DER LAAN, *Der architectonische raum. Fünfzehn Lektionen über die Disposition der Menschlichen Behausung*, E.J. Brill, Leiden-New York-Köln 1992.
- LUCIANO SEMERANI, *Dizionario critico delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza 1993.
- GLAUCO GRESLERI, *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa. 1963-1983. Vent'anni di realizzazioni in Italia*, Faenza 1993.
- MAURIZIO BERGAMO, *Spazi celebrativi, Figurazione architettonica, Simbolismo liturgico*, Quaderni Anfione Zeto, Il Cardo, Venezia 1994.
- KARL JOSEF BOLLENBECK, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995*, Erzbistum Köln, Köln 1995.

MARCO DE MICHELIS, VITTORIO MAGNANO LAMPUGNANI, MARCO POGAČNIK, ROMANA SCHNEIDER, *Espressionismo e Nuova Oggettività. la nuova architettura degli anni Venti*, Documenti di architettura, Electa, Milano 1995.

AA.VV., *Il progetto architettonico e la composizione artistica ed iconografica a servizio della liturgia*, Arcidiocesi di Trento, Ufficio Arte Sacra, Trento 2000.

ADRIANO CORNOLDI, *L'architettura dell'edificio sacro*, Officina, Roma 2000.

ALBERTO FERLENGA, PAOLA VERDE, *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Documenti di architettura Electa, Milano 2002.

BRUNO ADORNI, *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, Documenti di architettura Electa, Milano 2002.

FRÉDÉRIC DEBUYST, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana, Milano 2003.

PHYLLIS LAMBERT, *Mies in America*, Canadian center of Architecture, 2003.

ANTONIO MONESTIROLI, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002. FRÉDÉRIC DEBUYST, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana, Cinisello Balsamo 2003.

WERNER OECHSLIN, *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, Skira, Milano 2004.

LUCIANO SEMERANI, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica*, Clean, Venezia 2007.

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, *Luoghi e modernità*, Jaca Book, Milano 2007.

ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2010.

RENATO CAPOZZI, *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe*, Clean Edizioni, Napoli 2011.

MICHELE CAJA, MARTINA LANDSBERGER, SILVIA MALCOVATI, *Tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiana-antologia 1960-1980*, Libraccio, Milano 2012.

ISABELLA BALESTRERI, MAURIZIO MERIGGI, *L'architettura del Sacro Monte. Storia e progetto*, Libraccio, Milano 2012.

ANNE SCHWARZ, *Die Architektur-Typologie von Hallenkirchen und Pfarrkirchen*, Studienarbeit, Grin Verlag, Norderstedt 2013.

TINO GRISI, *Können wir noch Kirchen bauen? Possiamo ancora costruire chiese?*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014.

MICHELE CAJA, MARTINA LANDSBERGER, SILVIA MALCOVATI, *Tipo Forma Figura. Il dibattito internazionale 1970-2000*, Libraccio, Milano 2016.

AGATHA BUSLEI-WUPPERMANN, *Maria Schwarz Architektin und Bewahrerin Zum 90. Geburtstag*, Schnell & Steiner, Regensburg 2016.

Filosofia e liturgia

RUDOLF OTTO, *Das Heilige*, Göttingen, 1912 (tr. It. *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana, Brescia 2011).

ROMANO GUARDINI, *Vom Geist der Liturgie*, Matthias Grünewald, Mainz, 1918 (tr. It. *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007).

ROMANO GUARDINI, *Liturgische Bildung*, Matthias Grünewald, Mainz 1919 (tr. It. *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 1988).

ROMANO GUARDINI, *Von Sinn der Kirche*, Matthias Grünewald, Mainz 1922 (tr. It. *Il senso della chiesa*, Morcelliana, Brescia 2007).

ROMANO GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, Matthias Grünewald Verlag, Mainz, 1927 (tr. It. *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Morcelliana, Brescia 1959).

CARL GUSTAV JUNG, Conferenze: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten, 1934* e *Der Begriff des kollektiven Unbewussten, 1936* (tr. It. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo 1934/1954 - Il concetto d'inconscio collettivo 1936*, trad. di Lisa Baruffi e Irene Bernardini, Bollati Boringhieri, Torino 1978).

ERNST CASSIRER, *An Essay on Man - An introduction to a philisophy of human culture*, Yale University Press, New Haven, 1944 (tr. It. *Saggio sull'uomo*, Armando Armando, Roma 1971).

SIMONE WEIL, *Attente de Dieu*, Éd. du Vieux Colombier, La Colombe 1950 (tr. It. *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008).

MAX WERTHEIMER, *Productive Thinking*, Enlarged Edition, New York 1959 (tr. It. *Il pensiero introduttivo*, Giunti-Barbèra, Firenze 1965 a cura di Paolo Bozzi).

ERNST CASSIRER, *Linguaggio e mito. Le parole e le cose nel pensiero primitivo*, Il Saggiatore, Milano 1961.

ROMANO GUARDINI, *Stationen und Rückblicke*, Würzburg 1965 (tr. It. *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988).

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino 1967.

HANNA-BARBARA GERL-FALKOWITZ, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988.

TITUS BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paul Derain, Lyon 1974 (tr. It. *L'arte sacra in Oriente e in Occidente. L'estetica del sacro*, Milano, Rusconi, 2a ed., 1990).

SILVANO ZUCAL, *Romano Guardini, filosofo del silenzio*, Borla, Roma 1992.

LOUIS BOUYER, *Architettura e liturgia*, Edizioni Qiqajon, Magnano Biella 1994.

ALBERT GERHARDS, *In der Mitte der Versammlung. Liturgische Feierräume*, Deutsches Liturgisches Institut, Trier 1999.

JOSEPH RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Ignatius Press, San Francisco 2000.

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

AA.VV., *Nobile semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, Convegno liturgico internazionale di Bose, Qiqajon, Magnano 2005.

GIULIO ZANCHI, *La forma della chiesa*, Qiqajon, Roma 2005.

DONATELLA FORCONI, *Il sacro e l'architettura*, Kappa Magnano Biella 2005.

AA.VV., *Spazio liturgico e orientamento*, Convegno liturgico internazionale di Bose, Qiqajon, Magnano 2007.

AA.VV., *Assemblea Santa. Forme, presenze, presidenza*, Convegno liturgico internazionale di Bose, Qiqajon, Magnano 2009.

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

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

ANTONIO MARCHESI, *Dall'Abbazia di Beuron alla chiesa di San Lorenzo a Monaco. Mezzo secolo di liturgia e architettura in Germania (1906-1955)*, Clueb, Bologna 2011.

MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2013.

GIORGIO BONACCORSO, *Rito*, Messaggero, Padova 2015.

MASSIMO BORGHESI, *Jorge Mario Bergoglio: una biografia intellettuale: dialettica e mistica*, Jaka Book, Milano 2017.

Riviste

Die Schildgenossen, rivista trimestrale n. 1,2,3,4,5,6, 11, 19, 29, 1920/41.

Chiesa & Quartiere, quaderni di architettura sacra, Uff. Tecnico Organizzativo Arciv. di Bologna, 1957-1968.

Bauwelt n.35-47-48-50, Bertelsmann, Berlino 1964-71.

Lotus n.29, Electa, Milano 1981.

Fede e arte n.5, 1957.

Materia n.13, *Il simbolico*, Ruggeri, Modena 1993.

Communio n.132-137-140-141, 196-197 Jaka Book, Milano 1993-94-95.

Casabella n.629, 640/641, 677, Electa, Milano 1995-96/97-2000.

Sacro, Aión edizioni, Firenze 2006.

RUDOLF SCHWARZ
LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO SACRO

Presentata da
Alessandro Tognon

Abstract

La ricerca si pone l'obiettivo di far emergere il programma compositivo che l'architetto Rudolf Schwarz ha messo a punto tra la fine del XIX secolo e l'anno 1961¹, nella definizione di una propria teoria progettuale sul tema dello spazio sacro liturgico.

Egli era un uomo dalla visione ampia, il suo pensiero era l'emblema di un uomo vivente lo spazio del reale, che con discrezione si spinge ai confini dell'intelligibile. Le sue qualità di architetto o come preferiva definirsi di "costruttore" di chiese, esprimevano una tale dedizione nei confronti del sacro che la critica ha spesso messo in secondo piano l'enorme lavoro su progetti di pianificazione urbana e la grande qualità degli edifici museali per la città di Colonia, solo per citare le più conosciute tra le sue architetture civili. La gestione della sua grande eredità culturale, degli scritti e soprattutto dei numerosi progetti, induce a stabilire con discrezione alcune regole di partenza, guide conoscitive del suo lavoro che generano una, o una serie, di molteplici possibilità interpretative del suo operare come architetto e pensatore.

A partire dall'individuazione dei tipi architettonici utilizzati e dal rapporto che si instaura tra questi con la storia, la liturgia, il luogo, la vasta sperimentazione progettuale viene analizzata e selezionata, sino a definirsi in un Atlante di sessanta chiese, dalle quali si evidenziano sia la continuità con le precedenti esperienze della tradizione architettonica europea, in particolare renana, sia il concreto contributo al dibattito sul moderno in architettura.

Con un certo grado di approssimazione le chiese di Schwarz, progetti e realizzazioni, possono essere classificate in grandi "famiglie" riconducibili a "forme corrispondenti"²: il tipo a "basilica", il tipo a "croce" e il tipo ad "aula". Tuttavia bisogna precisare che questa classificazione

¹ E' questo un periodo che comprende una intera stagione del movimento moderno in architettura che coincide con una ricerca sperimentativa pre-conciliare sul tema del rinnovamento dello spazio liturgico.

² ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2010, p.45-46.

è basata su un'interpretazione che considera altrettanto importanti le numerose e complesse variazioni e contaminazioni formali e tipologiche presenti in ogni progetto.

All'interno di queste categorie di progetti che Schwarz nomina "prototipi", intesi come semplificazioni formali che nel realizzarsi necessitano di una scelta tipologica, Rudolf Schwarz pose, a partire dagli anni venti, le basi per una moderna idea spaziale e collettiva di celebrazione del rito cristiano.

Una certa attenzione si profila anche nei confronti dei luoghi in cui i progetti vengono ideati (situazione morfologica urbana, posizione del nuovo edificio sacro nel tessuto esistente, prospettive urbanistiche che il nuovo intervento ha generato).

Questa tesi accanto alla documentazione originale, disegni e materiale iconografico, si avvale di alcuni contributi scritti tradotti in lingua italiana ritenuti di interesse per questo studio che si aggiungono a una più ampia discussione sull'architettura liturgica che individua ancora oggi in Rudolf Schwarz una costante figura di riferimento.

Obiettivo della ricerca è comprendere a fondo quanto architettura e sacro, progetto e liturgia, coincidano da un punto di vista ideologico ancorché formale. Quanto cioè l'architettura, caratterizzata dalla permanenza delle sue forme ereditate dalla storia, risulti essere indipendente dalla funzione liturgica e quanto allo stesso tempo possa suggerirne nuove possibilità.

Questo tra le dinamiche di un modernismo e di un tecnicismo incessante che in quel tempo consentivano di certo nuove possibilità costruttive ma anche il rischio di una perdita di valori dello spazio architettonico, nel rapporto tra il significato stesso dell'architettura con la sua costruzione.

¹ Rudolf Schwarz si laurea nel 1923 come dottore ingegnere con una tesi dal titolo *Frühtypen der rheinischen Kleinkirche* (tr. It. *Prototipi di piccole chiese renane*), presso la *Technische Hochschule* di Berlino.

RUDOLF SCHWARZ
THE CONSTRUCTION OF THE SACRED SPACE

Presented by
Alessandro Tognon

Abstract

The purpose of this research is to bring out the project range architect Rudolf Schwarz has developed from the end of the XIX century to 1961¹, while defining his own design theory about liturgical sacred space.

He is a man of broad vision, his thought is the emblem of a man living the space of reality, which discreetly pushes himself to the intelligible boundaries. His qualities as an architect or, as he prefers to call himself a “builder” of churches, express such dedication to the sacred that criticism has often overshadowed his enormous work on urban planning projects and the great quality of his museum buildings for the city of Cologne, just to mention the best known of his civil architecture. The management of his great cultural heritage, of his writings and above all, of his numerous projects, leads discreetly to establish some starting rules, knowledge guides of his work that generate one, or a series of, multiple interpretive possibilities of his work as architect and thinker.

By identifying the architectural types and their connection with history, liturgy and place, the wide architect’s project research is analysed and selected to a compendium of sixty churches, from which it is possibly to point out both the continuity with the previous experiences of the European traditional architecture, and particularly with the Rhineland one, and a positive contribution to the discussion on modern architecture.

The selected Schwarz’s sixty churches, projects and buildings, can be classified in different “architectural types”²: “Basilica” type; “Cruciform” type and “Hall” type. It is necessary to specify that this approach considers the several and complex modification and influences that are present in each project too.

¹ In this period a whole season of the modern movement in architecture coincides with an experimental pre-conciliar research on the renewal of the liturgical space.

² ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2010, p.45-46.

With these types that Schwarz names “prototypes”¹, as formal simplifications that need a typological choice while they are implemented, starting from the 20s, Rudolf Schwarz lays the groundwork for a general modern spatial and collective idea of the liturgical Christian rite celebration.

Some attention is also paid to the places where the projects are designed (urban morphological situation, location of the new sacred building in the existing urban fabric, urban perspectives that the new building generates).

Beside Rudolf Schwarz’s original documentation, drawings and iconographic material, this research uses a series of projects and project variants of a selection of churches, that have been reinterpreted, redesigned and reworked graphically

Purpose of the research is understanding how much the architecture and the sacred, the project and the liturgy coincide from an ideological and a formal point of view. Understanding how much the architecture, that is permeated by historically inherited shapes, is independent from the liturgical rite and how much at the same time it can suggest new liturgical possibilities, in a period when modernism and constant improvement of building technologies ensures new construction possibilities but also takes the risk of loss of values of the architectural space and of the relation between the meaning of architecture and its building.

¹ Rudolf Schwarz graduated in 1923 as doctor engineer at Technische Hochschule in Berlin, the with a thesis entitled *Frühtypen der rheinischen Kleinkirche* (Prototypes of small churches in Rhineland).