

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

*Vom Bau der Kirche:*  
**Formulazioni teoriche e strategie compositive**  
**di Rudolf Schwarz**

**Autor: Samuel Joseph Drago. Arquitecto**

**TESIS DOCTORAL. UPC. ETSAB. 2015**



*Vom Bau der Kirche:*  
**Formulazioni teoriche e strategie compositive**  
**di Rudolf Schwarz**

**Autor: Samuel Joseph Drago. Arquitecto**

**Director: Carlos Martí Arís. Doctor Arquitecto**

**Co-directora: Magda Mària i Serrano. Doctora Arquitecto**

**Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona  
Universitat Politècnica de Catalunya**

**Barcelona 2015**

## Indice

Introduzione alla lettura	3
Prima parte, storia di Schwarz: comprensione dei momenti salienti	7
Seconda parte. I testi: analisi e ricostruzione del pensiero di un progettista	8
La terza parte. I progetti: una definizione del campo di studio	9
I PARTE: STORIA DI RUDOLF SCHWARZ	
I. 2 Contesto Storico	16
I. 2.1 Contesto Storico dei primi decenni del Novecento	16
I. 2.1.1 Quadro geopolitico d'Europa	17
I. 3 Tesi di dottorato di Schwarz	20
I. 4 Espressionismo di Poelzig	22
I. 5 Dominikus Böhm	29
I. 5.1 La chiesa Cristocentrica	29
I. 5.2 La collaborazione tra Böhm e Schwarz	34
I. 6 Romano Guardini e Rudold Schwarz	44

I. 6.1 Lo stallo nel pensiero cristiano del Primo Novecento: Romano Guardini	48
I. 6.2 Guardini e il Castello di Rothenfels	48
I. 6.2.1 Quickborn a Rothenfels	48
I. 6.2.2 Le origini del <i>Jugendbewegung</i>	49
I. 6.2.3 Fondazione della prima epoca del Quickborn	50
I. 6.2.4 L'impronta di Guardini nel Quickborn (1885-1968)	51
I. 6.3 L'estetica secondo Romano Guardini e Rudolf Schwarz	55
I. 7 La <i>Kunstgewerbeschule</i>	59
I. 8 Il concorso della Heiliggeistkirche, Aachen	65
I. 9 Rudolf Schwarz e la ricostruzione post bellica	73
I. 10 La relazione di Schwarz con gli altri architetti	80

## II PARTE: ANALISI DELLA TEORIA DI SCHWARZ

II.1 VOM BAU DER KIRCHE, un'analisi teorica	86
II.1.1 Vom Bau der Kirche: introduzione	86
II.1.2 Vom Bau der Kirche: influenze e relazioni con Mies Van der Rohe	87
II. 1.2.1 Alfred Whitehead, "Science and the modern world" e la sua influenza	89
II. 1.2.2 Rudolf Schwarz, <i>Wegweisung der Technik</i> (1926)	95
II.1.2.3 Max Scheler, "Die Wissensformen und die Gesellschaft" (1926)	104
II.1.3 <i>Vom Bau der Kirche</i> : l'influenza di R. Guardini nel pensiero di R. Schwarz	109

II.1.3.1 Fenomenologia	111
II.1.3.2 Fenomenologia della persona come struttura aperta	115
II.1.3.3 Lettere dal Lago di Como	116
II.1.3.4 Spirito della Liturgia	123
II.1.4 <i>Vom Bau der Kirche</i> : riferimenti ad autori medievali	130
II.1.4.1 Il pensiero di Paracelso	131
II.1.4.2 Il pensiero di Meister Eckhart	133
II.1.4.3 Il pensiero di Notker Balbulus	140
II.1.4.4 Influenze di Ernest Cassirer	142
II.1.5 I 7 archetipi di <i>Vom Bau der Kirche</i>	143
II.1.6 Il Primo Tipo: Sacro Anello	143
II.1.6.1 Significati Simbolici	143
II.1.7 Il Secondo Tipo: Sacra Partenza (o Anello Aperto)	151
II.1.8 Il Terzo Tipo: Sacra Partenza (o Calice Luminoso)	160
II.1.9 Il Quarto Tipo: Il Sacro Viaggio (o il Cammino)	165
II.1.10 Il Quinto Tipo: la Sacra Parabola (o Calice Oscuro)	172
II.1.11 Il Sesto Tipo: Sacro Tutto (o la Volta Luminosa)	181
II.1.12 Il Settimo Tipo: Il Duomo di tutti i Tempi (o l'Intero)	183
II.1.13 Analisi di periodi storici cruciali nel pensiero di R. Schwarz	190
II.1.13.1 Desiderius Lenz e la Scuola di Beuron	190
II.1.13.2 Peter Lenz, che veniva chiamato Padre Desiderius (1832-1928)	193
II.1.13.3 Movimenti artistici che ispirano la scuola di Beuron	194

II.1.13.4 Estetica di Beuron	198
II.1.13.5 Scienza dell'estetica	200
II.1.13.6 Il Canone	201
II.1.13.7 La visione del concetto di "processio"	205
II.1.13.8 Esempi nell'architettura greca citati da Schwarz	207
II.1.13.9 Le prime chiese del cristianesimo	211
III PARTE: ANALISI DELLE CHIESE DI RUDOLF SCHWARZ	
III.1 Il Sacro Anello (l'Anello chiuso): Heilig Familie, Oberhausen	216
III.1.1 Storia della chiesa di Heilig Familie	216
III.1.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano	217
III.1.3 Analisi del volume di Heilig Familie Kirche	221
III.1.4 Disegni della chiesa	234
III.1.5 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva	245
III.1.6 Parallelismi con esempi canonici	246
III.1.7 Immagini d'archivio	248
III.2 L'Anello Aperto: St. Michael, Frankfurt	257
III.2.1 Storia della chiesa di St. Michael	257
III.2.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano	260
III.2.3 Analisi del suo volume	261
III.2.4 Analisi strutturale	261

III.2.5	Analisi della pianta	264
III.2.6	Disegni della chiesa	270
III.2.7	Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva	281
III.2.8	Parallelismi con esempi canonici	285
III.2.9	Immagini d'archivio	287
III.3	La Sacra Partenza (Calice luminoso): St. Bonifatius, Aachen	298
III.3.1	Relazioni con il luogo e il contesto urbano	298
III.3.2	Analisi del suo volume	299
III.3.3	Analisi strutturale	300
III.3.4	Analisi della pianta	301
III.3.4.1	St. Christoforus di Colonia: il precursore	301
III.3.4.2	St. Bonifatius	302
III.3.6	Disegni della chiesa	305
III.3.7	Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva	314
III.3.8	Immagini d'archivio	322
III.4	Il Sacro Viaggio (Il Cammino): Fronleichnamkirche, Aachen	334
III.4.1	Storia della <i>Fronleichnamkirche</i>	334
III.4.2	Relazioni con il luogo e il contesto urbano	339
III.4.3	Analisi del suo volume	340
III.4.4	Analisi della pianta	345
III.4.5	Disegni della chiesa	353

III.4.6 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva	362
III.4.7 Parallelismi con esempi canonici	364
III.4.8 Immagini d'archivio	366
III.5 La Parabola (Il Calice Oscuro): Heilig Kreuz, Bottrop	408
III.5.1 Storia della chiesa di Heilig Kreuz	408
III.5.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano	410
III.5.3 Analisi del volume della chiesa	413
III.5.4 Analisi della facciata	417
III.5.4.1 Analisi Artistica	420
III.5.5 Analisi della pianta	423
III.5.5.1 Altare	424
III.5.5.2 Fonte battesimale	426
III.5.6 Disegni della chiesa	427
III.5.7 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva: conclusioni	434
III.5.8 Parallelismi con esempi canonici	436
III.5.9 Immagini d'archivio	440
Conclusioni	474
Ringraziamenti	479
Bibliografia	480



## **Introduzione alla lettura**

Oggetto della mia tesi è l'architettura di Rudolf Schwarz e la relazione tra l'elaborazione teorica e la pratica progettuale.

Mi sono laureato all'università di Palermo nel 2004 con una tesi in co-tutela con l'università di Aachen. Ho trascorso gli ultimi due anni del corso di studi universitari frequentando la locale scuola di architettura e l'università di storia dell'arte. È stato in occasione di questo mio soggiorno che ho avuto la possibilità di apprendere la lingua che mi permette di leggere i documenti nella loro stesura originale e di conoscere e cominciare ad interessarmi alla figura di Schwarz.

Aachen infatti, oltre ad essere lo scenario della prima attività di Mies Van Der Rohe, è anche la città che ospita la prima chiesa realizzata da Schwarz e non molto distante tante altre chiese costruite quasi tutte nella stessa regione, tra Aachen e Colonia. Il mio interesse ed i miei studi su Schwarz sono quindi cominciati nel periodo universitario e la ricerca di dottorato è un'occasione importante per formalizzarli e approfondirli.

Schwarz (Strasburgo 1887 – Colonia 1961) è un architetto tedesco tra i più interessanti e significativi del XX secolo. Rappresenta un caso particolare nella cultura architettonica del suo paese: è infatti una figura isolata, il cui apporto più importante è circoscritto ad un tema particolare e la cui cultura e profondità di spirito hanno reso meno immediate la comprensione della lezione. Ha scritto però di lui Mies Van Der Rohe, suo amico personale:

*“Rudolf Schwarz fu un grande maestro costruttore nel senso più pieno del termine. Il suo intero essere - non solo il suo fare ma anche il suo pensiero incomparabilmente profondo - ha coinciso con uno sforzo costante per conseguire chiarezza, senso e ordine. Rudolf Schwarz è stato un Baumeister che ha pensato e l'arte del costruire è stata per lui un ordinare che dà forma e riempie di significato. Ovunque la vita lo ha portato, si sia trattato di dare una organizzazione adeguata a una scuola professionale o a un'accademia, di progettare nuovi villaggi o interi paesaggi, di concepire straordinari piani per la ricostruzione di Colonia e, in particolare, delle sue molte e belle chiese, il suo pensiero ha sempre penetrato i problemi e compiuto un'opera ordinatrice. Fondamento del suo fare è stato il lavoro del pensiero che egli ci ha lasciato in eredità, spiegato con cura, nei suoi mirabili scritti. Pensare e costruire testimoniano della grandezza davvero unica del nostro amico perduto”<sup>1</sup>.*

Mies van der Rohe, conosce Rudolf Schwarz a Berlino subito dopo gli anni universitari. Tra loro nasce una profonda amicizia che dura tutta la vita. Negli appunti per il discorso di ringraziamento del 1959, nel riconsiderare la sua carriera, Mies poneva l'accento sull'importanza degli anni '20. Tre nomi compaiono su un appunto che gli serviva da guida per il suo discorso: Rudolf Schwarz, Max Scheler, Alfred North Whitehead. Per tale ragione, è importante comprendere bene le

---

<sup>1</sup> R. Schwarz, *The Church Incarnate, The Sacred Function of Christian Architecture*, Henry Regency Company, Chicago, ed. cit. R. Schwarz, *Costruire la Chiesa*, Morcelliana, Brescia, 1999, p.10

dinamiche di questi autori nel contesto degli anni '20 per poter correttamente interpretare il terreno ideologico che si configurava negli scritti di quell'epoca.

Le conversazioni con Schwarz aiutano Mies a prendere posizione sulla tecnica con più larghe vedute e maggiore completezza, tanto che Mies van der Rohe non darà più un'importanza direttamente alla tecnica in sé ma considera centrale la relazione che l'essere umano adotta nei suoi confronti.

Dopo gli anni di formazione caratterizzati da studi in diverse discipline, Schwarz intraprende per due anni gli studi di Teologia Cristiana. Nello stesso periodo cambia spesso di sede: Berlino, poi Potsdam e poi Colonia e tutta la regione della Renania, dove costruisce alcuni edifici residenziali. Una parte importante della sua attività è legata anche a progetti urbanistici su grande scala tra i quali l'esperienza più rappresentativa è quella svolta come *Generalpläner* nella ricostruzione di Colonia.

Ma la sua fama e l'importanza della sua figura sono legati ad un ambito specifico della progettazione e del pensiero sull'architettura: la costruzione di chiese. Schwarz ha lavorato tra progetti, costruzioni, restauri e trasformazioni a ben 39 edifici ecclesiastici. È un impegno che attraversa tutto l'arco della sua esperienza di architetto, dalla chiesa di St. Fronleichnam ad Aachen, del 1927-30, alle ultime realizzazioni della fine degli anni '50.

Accompagna i progetti la redazione di importanti scritti sull'argomento di cui il più significativo è *Vom Bau der Kirche* (Costruire la chiesa), scritto nel 1938 e pubblicato nel 1947.

Non si tratta di testi generici sul tema, né di studi sulla storia passata degli edifici. Si tratta invece di scritti programmatici che presentano precise dichiarazioni di poetica.

Il lavoro critico più importante sulla figura di Schwarz è quello di Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, sopra citato, ma l'impostazione di questo libro è analitico, poiché elenca la cronologia dei progetti e descrive in maniera basilica le fasi salienti della sua vita. Va anche citata la tesi di Thomas Hasler, "*Architektur als Ausdruck*" che, invece, si concentra sull'analisi delle origini artistiche del pensiero di Schwarz. C'è poi il libro di Walter Zahner, che è un testo che approfondisce l'analisi delle componenti liturgiche.

Finora nessuno studio metodico ha affrontato direttamente il lavoro di Schwarz come progettista pratico confrontando le sue chiese con i principi della composizione e le strategie progettuali. Esistono studi simili all'interno di alcuni dei testi menzionati, ma il tema viene affrontato solo parzialmente o in maniera breve.

Nessuno ha poi paragonato testi e progetti provando a costruire un'immagine più complessa dell'idea di architettura di Schwarz, che faccia emergere non solo le sue intenzioni e le corrispondenze tra teoria e prassi, ma anche le contraddizioni e i propositi ricorrenti non esplicitati nei testi.

Questo studio verrà condotto secondo l'ottica di un architetto e progettista, piuttosto che secondo quella del critico o dello storico di architettura. Vale a dire che saranno utilizzati gli strumenti propri della progettazione per analizzare un gruppo definito di chiese. E questo perché si ritiene importante che l'indagine sui progetti conservi un certo grado di autonomia rispetto allo studio e

alla conoscenza dei testi, in modo tale che la verifica dei principi teorici sia reale e costituisca solo il passo successivo e finale della ricerca.

Il lavoro viene suddiviso in tre parti principali: la prima parla della vita di Schwarz, la seconda dei testi e la terza parte parla dei progetti.

### **Prima parte, storia di Schwarz: comprensione dei momenti salienti**

In questa parte della tesi si approfondirà la figura di Schwarz analizzando il contesto storico sia politico che religioso, analizzeremo il contesto del dibattito architettonico comprendendo le relazioni che Schwarz ebbe con Dominikus Böhm, Martin Weber e Hans Poelzig. Cercherò di fare luce sugli inizi della progettazione della chiesa moderna in cui Schwarz fu pienamente coinvolto, ad esempio durante il concorso della *Frauernfriedenskirche*. Verranno inoltre approfondite le conoscenze sulle sue esperienze didattiche dal periodo al castello di Rothenfels passando per il periodo oscuro della Seconda guerra mondiale per poi comprendere la ricostruzione della Germania nel secondo dopoguerra dove Schwarz giocherà un ruolo fondamentale nella costruzione delle nuove chiese.

## **Seconda parte. I testi: analisi e ricostruzione del pensiero di un progettista**

Una parte importante dello studio è dedicata ai testi. L'obiettivo è quello di dare un'immagine il più possibile coerente e definita della teoria di Schwarz e delle sue origini e di procedere quindi al confronto dei principi così individuati con i progetti veri e propri, siano essi opere costruite o lavori rimasti sulla carta. Per ricostruire il profilo del pensiero di Schwarz sarà utilizzata anche parte della letteratura critica su di lui.

Verranno analizzati i testi di autori citati in *Vom Bau der Kirche* come Paracelso, Meister Eckhart, Notker e Konrad Weiss, Thomas von Kempen, Ernst Cassirer ed altri di meno rilievo. Verranno analizzati alcuni esempi dell'architettura greca che Schwarz prende a riferimento, come l'architettura romanica e gotica e quella carolingia e le chiese d'Oriente.

Vi sono inoltre alcune figure più contemporanee a Schwarz che hanno condizionato la sua formazione e il pensiero della maturità. Tra essi vi sono colleghi ed amici, come Mies Van der Rohe, Hans Poelzig, Dominikus Bohm, ma anche teologi come Romano Guardini.

Quest'ultimo ha una considerevole ripercussione sia su Schwarz che Mies Van der Rohe.

Guardini, considerato uno dei più significativi rappresentanti della filosofia e teologia cattolica del XX secolo ha una concezione antiformalista della forma vitale, costruita a partire da esigenze concrete e basata su qualcosa che viene prima di ogni decisione formale. Egli sostiene una sostanziale identità tra vita, forma e invenzione formale<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira Editore, Milano, 1986, p. 126

Due tra i suoi testi di maggior rilievo sono: *Vom Geist der Liturgie* del 1918 e poi *Brief vom Comer See*, scritto tra il 1923 e il 1925. Entrambi i libri hanno una profonda ripercussione su Rudolf Schwarz.

Approfondendo il confronto con queste personalità si definisce il profilo dell'autore e si riconoscono ascendenze ed originalità del suo pensiero.

### **La terza parte. I progetti: una definizione del campo di studio**

La terza parte della ricerca è invece dedicata all'analisi diretta di alcune opere e di come esse si relazionano con la teoria di Schwarz individuando, inoltre, le principali differenze tra la sua architettura e le altre chiese dell'epoca.

Schwarz è considerato l'avanguardia nel campo dell'architettura sacra, dopo il 1945 gli viene attribuito la fama di grande maestro. Dopo la morte di Dominikus Böhm nel 1955, nessun altro architetto possedeva un'autorità maggiore in questo campo. La sua competenza teorica nella costruzione di chiese cattoliche è incontestabile per tutti i suoi colleghi. Ciò che Schwarz costruisce si può prendere a modello non solo in Germania ma anche nel resto d'Europa. Egli rappresenta l'idea dell'architettura dell'assenza con uno stile scarno, povero, dove ciò che risalta più di qualsiasi altra cosa, è la spiritualità dello spazio<sup>3</sup>. Questa visione è frutto della sua

---

<sup>3</sup> A. Capitel, "Teologia y funcionalismo", in *Arquitectura Viva*, n. 58, Enero-Febrero, Madrid, 1998.

formazione all'interno della scuola "Quikborn", insieme al suo amico e collega Martin Weber affiancato dalle dottrine di Romano Guardini.

Diverse sono le figure di architetti appartenenti ad una generazione precedente e che Schwarz considera "*figure luminose di costruttori*", tra questi: Joseph Maria Olbrich (1867-1908), August Endell (1871-1925), Adolf Loos (1870-1933), Otto Wagner (1841-1918) e anche Hermann Billing (1867-1946)<sup>4</sup>.

Schwarz non nega il passato dell'architettura e della tradizione cristiana, è però contro lo storicismo: ha una sua prudenza artistica ma allo stesso tempo rinuncia a tutto ciò di nuovo possa risultare provocatorio. Secondo lui, vi è una contemporaneità anche al di qua di una modernità radicale<sup>5</sup>.

Nel libro *Vom Bau der Kirche*, Schwarz delinea la sua dottrina della forma spiegando che si possono suggerire due generi di principi teorici: uno pertinente alla sfera del sentimento ed uno più concettuale. Il corpo vivo della storia cresce dal seme vivente delle gesta più antiche. "*Solo una dottrina che porga il germe dell'opera senza danneggiarlo, è una dottrina che serve per l'opera*", scrive Schwarz. Una dottrina feconda raggiunge "semi di cose", essa va al grande evento e lo trasforma in indicazione rilevando l'evento dall'accidentalità del suo accadere passato e lo schiarisce, traendone ciò che con esso propriamente si intendeva; essa ne enuclea la forma di sviluppo come regola viva e la ritrasforma nella sua possibilità. Partendo da queste dottrine

---

<sup>4</sup> W. Pehnt, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961. Bewohnte Bilder - Architekt einer anderen Moderne*, G. Hatje, Ostfildern, 1997, p. 106

<sup>5</sup> W. Pehnt, Hilde Strohl, 1997, op. cit., p. 134

Schwarz sviluppa sette figure di progetto. Con esse egli ritiene di avere passato in rassegna il cerchio delle possibili configurazioni.

Qui di seguito elencherò le cinque figure che affronterò.

Il “*Sacro Anello*” é il primo simbolo di cui Schwarz parla nel suo libro, questo simbolo muove dall’altare: Cristo è nel centro e le persone sono attorno. Bisogna sempre disegnare dentro le persone poiché esse sono uno dei suoi materiali formativi, strutturali. L’edificio prende forma solo dall’ordinamento del popolo. L’anello si fa espressione della pienezza e della preservazione. Poiché esso, di tutte le figure, è quella che congiunge il contenuto massimo con il perimetro minimo, è tra tutte la più intima e ricca. L’altare diventa il fulcro, punto di vista comune a tutti. In questo caso, la rete di comunicazione converge verso il centro e prende la forma della stella di cui il centro rappresenta la luce, il Cristo. L’esempio di *Sacro Anello* che analizzo in questa tesi è la *Heilige Familie* di Oberhausen (1955).

L’ “*Anello Aperto*” (o *Sacra Partenza*), invece, apre lo spazio verso oriente, cosicché l’altare non è soltanto il punto centrale, ma anche la soglia verso l’inaccessibile. Comincia a convertirsi nell’altra forma, con la quale il popolo è in cammino. Senso di questa figura è la partenza, elevando il momento a permanenza, dove la forma chiusa erompe. Questa figura si instaura quando la luce solare cade su una cosa visibile e trasforma tutti i punti della sua superficie in stelle che dipendono dal sole che li alimenta. In questo modo la creazione è rinnovata a partire dalle sue estremità. Il progetto analizzato é la *St. Michael* di Frankfurt.

“*Il Calice Luminoso*” (o Sacra Partenza) é il terzo tipo che si sviluppa ancora una volta con il popolo accolto intorno all’altare ma con cielo al di sopra, aperto. La soluzione architettonica completa consiste interamente di due cupole costruite una nell’altra, una oscura al di sotto, la cui finestra o apertura alla sommità viene chiusa da una cupola superiore luminosa. Di regola la base di questa cupola superiore è traforata da una corona di finestre. In basso, esattamente nel centro del cerchio sulla terra sta l’altare sotto il cielo aperto. Attraverso di esso il suolo si innalza dal centro alla luce, come un calice che si apre. In esso è predisegnato il progetto dell’intero edificio. La stessa struttura caliciforme pervade tutto il complesso dall’interno fino all’esterno. Il progetto analizzato é la Chiesa di *St. Bonifatius* ad Aachen-Frost, costruita nel 1959.

Il quarto tipo é “*Il Sacro Viaggio*” (o il Cammino), una forma rigorosa. Qui, nella forma della vita, il popolo rinuncia definitivamente all’antica struttura che esprimeva il suo amore, rinuncia pure al resto della forma anulare e orienta le sue schiere in linea retta.

L’occhio tuttavia non si riposa sullo zenit ma sul margine dell’orizzonte e che solo due volte, nel mattino e nella tarda sera, il corso del sole incrocia l’orizzonte e quindi la vista. La “Via sacra” consiste proprio in questo cammino. Sulla terra sono rappresentati da due punti, quello della prima conversione, cioè la porta, e quello dell’ultima rinuncia, cioè l’altare. Tra i due si estende la Via sacra e appare come sia stato Dio a commisurarla<sup>13</sup>. Il progetto analizzato é la *Fronlichnamskirche*, costruita ad Aachen nel 1927.

“*La Parabola*” é il quinto tipo ed é successiva alla *Via Sacra*: consiste nella forma cava entro la quale sfocia l’estremo termine della vita. La Parabola è aperta in senso assoluto: ogni piccolo

tratto del suo decorso contiene un'apertura. La parete perimetrale non dovrebbe essere fornita di finestre, perché esse toglierebbero all'edificio qualcosa della sua interiorità: attraverso le finestre il sole brillerebbe dall'esterno nel vano, mentre il senso più proprio di questo tipo è la definitiva presenza della luce. A partire dall'altare, la luce dovrebbe irradiarsi sulla parete dietro di esso, e là potrebbe essere rappresentato Cristo. Il progetto analizzato é la Chiesa di *Heilig Kreuz*, costruita a Bottrop nel 1953.

Vengono affrontate cinque figure e non sette poiché le ultime due, in base all'analisi che viene svolta, non trovano riscontro diretto nelle chiese realizzate.

L'analisi delle opere verterà soprattutto su alcuni temi individuati come maggiormente utili ai fini dello studio: il rapporto tra figura simbolica e figura compositiva, le relazioni tra scelte tecniche (i materiali e i procedimenti costruttivi) e significati simbolici, l'organizzazione dello spazio liturgico, le relazioni con il luogo e il contesto urbano, il legame con la tradizione storica dell'architettura ecclesiale, recuperi e omissioni. Queste analisi vengono accompagnate da immagini esplicative che aiutano a comprendere la figura compositiva della chiesa e a tracciare le omologie con la figura simbolica. Inoltre per ogni chiesa si procederà alla schedatura degli schizzi originali dello studio di Rudolf Schwarz concesse dall'Archivio Diocesano di Colonia in Germania.

Personalmente vedo l'architetto tedesco come un autore profondo e importante, e come riconoscono altri testimoni (e soprattutto Mies) considero che lo studio della sua opera

possa illuminare alcuni nodi essenziali della cultura architettonica della modernità: l'esperienza della crisi delle culture tradizionali, la secolarizzazione dei significati dell'architettura e la sua interpretazione puramente pratica, il rapporto difficile tra tecnica e spiritualità.

Si tratta di temi importanti che proiettano la figura di Schwarz sullo scenario della cultura intera dell'epoca in cui visse, al di là del compito specifico della costruzione di chiese e di quello stesso dell'architettura facendone un intellettuale tanto più importante e degno di interesse, ancor più se confrontato con le contraddizioni tipiche del nostro tempo.

## PARTE I: STORIA DI RUDOLF SCHWARZ

## **I.1 Contesto storico**

### **I.1.1 Contesto storico dei primi decenni del Novecento**

Per comprendere meglio il lavoro di Rudolf Schwarz prima di tutto bisogna intendere il perché della sua scarsa diffusione fino ai giorni nostri. Le sue opere vengono citate raramente dai maggiori storiografi e spesso si fa fatica ad incontrare il suo nome nei libri di storia dell'architettura.

Rudolf Schwarz rappresenta un caso particolare nella cultura architettonica del suo paese: è infatti una figura isolata, il cui apporto più importante è circoscritto ad un tema particolare, senza contare che la comprensione della sua lezione è stata meno immediata per i posteri a causa della sua cultura e profondità di spirito.

L'attività di Rudolf Schwarz si estende durante un arco di tempo che va dal 1920 fino al 1961, anno della sua morte. Soffermiamoci sul periodo storico dell'inizio della sua carriera per contestualizzare lo stato d'animo che vige nella società dell'epoca.

#### **I.1.1.1 Quadro geopolitico d'Europa**

Nel 1918 finisce la Grande Guerra. Forse conviene sottolineare che per l'epoca non si trattava della Prima Guerra Mondiale, come gli storici l'hanno poi classificata bensì come dell'unica Grande Guerra. Questo ci aiuta a capire meglio il contesto: si trattava di un vero e proprio cambio

epocale, una guerra come fino ad allora non era stata mai vista, con uno sconvolgimento delle nazioni, delle identità e anche un cambio nelle logiche strutturali delle società stesse.

Molti valori “indiscutibili” sui quali la società era stata costruita fino agli anni ‘10 del secolo XX iniziano a disgregarsi. I motivi sono riconducibili a molteplici fattori che si erano scatenati contemporaneamente innescando un’evoluzione impensabile solo pochi decenni prima: notevoli passi in avanti della tecnica, dell’industria, del ruolo delle donne nella società europea, e non solo, avevano creato uno stato mentale e un approccio alla realtà radicalmente diversi che minavano le radici del sistema in vigore. Si può parlare forse di una crisi di valori che confluisce verso la nascita di vere e proprie nuove ideologie come il comunismo, il socialismo fino ad arrivare al fascismo e al nazismo che s’insediano nella società già al tramonto della Grande Guerra.

La ricerca del nuovo è intrinseca nella mentalità di quel periodo e sconvolge profondamente le menti più giovani e ricettive. Se osserviamo l’età media dei grandi architetti moderni che hanno segnato la storia dell’architettura del XX secolo come Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, Aalvar Aalto ma anche Schwarz, dopo la Grande Guerra hanno rispettivamente trentadue, trentuno, trentacinque, venti e ventuno anni: sono tutti nella fase iniziale della loro carriera, in un periodo di grande fermento creativo e di intensa produttività. Se guardiamo all’eredità di quell’epoca, vediamo come si sono delineate delle correnti di pensiero, dei veri e propri movimenti che hanno radicalmente abbracciato valori molto differenti portando fino in fondo la loro tesi sulla realtà sociale, traducendola anche nelle espressioni estetiche e nelle filosofie di approccio alla quotidianità. Da un lato si è sviluppata una visione che punta verso la

trasformazione, che ha messo in evidenza l'improrogabile necessità di un cambio radicale, che non esamini il passato ma che si focalizzi sul presente ed il futuro, dall'altro ha preso forma una visione estremamente legata alla tradizione la quale afferma che la salvezza sta proprio nel ritorno ad un'autentica identità locale. Tra i due estremi poche figure isolate tentano di formulare un messaggio intermedio fatto di un passato di valori importanti ma che vanno adattati alla "nuova epoca": una di queste figure è proprio Rudolf Schwarz, che ci trasmette questo messaggio sia nei libri che scrive, sia nelle architetture che costruisce.

Non solo per l'architettura, gli anni che vanno dal 1905 al 1914 sono di rapida accelerazione in tutti i campi. Nel 1905 il ventiseienne Albert Einstein propone la prima formulazione della relatività ristretta, la più importante rivoluzione della scienza moderna. Sempre nel 1905, in campo artistico, espongono a Parigi le "Belve" tra cui spicca il nome di Fauves: si tratta di pittori che utilizzano colori puri, al di fuori di ogni canone accademico. Nello stesso anno viene fondato a Dresda "*Die Brücke*" (Il ponte), un movimento che, sulla scia dell'insegnamento di Van Gogh e Munch, introduce tensioni espressionistiche. Nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica su "Le Figaro" il *Primo Manifesto del Futurismo*: esalta il vitalismo, la modernità tecnologica contro il passatismo borghese. Celebra le nuove invenzioni, prima tra tutte l'automobile, che è ormai disponibile sul mercato di massa a prezzi contenuti. I futuristi presto celebreranno un nuovo veicolo, l'aeroplano, il cui primo volo, pilotato dai fratelli Wilbur e Orville Wright, è del 1903 e la cui capacità bellica si intuisce nel 1909, anno del primo bombardamento aereo.

L'architettura in questo periodo è inevitabilmente in subbuglio. Assimila le invenzioni tecnologiche capaci di metterne in crisi i principi tradizionali: le strutture leggere in ferro e in

cemento armato, l'ascensore, l'elettricità, il condizionamento, il telefono. Nel 1879 compare la prima lampadina elettrica e nel 1910 la lampada al neon, nel 1900 l'ascensore Otis a marciapiede mobile, nel 1902 una macchina per il condizionamento artificiale degli edifici, poi brevettata nel 1906. In questi anni tutto sembra entrare in crisi, anche aspetti sociologici e politici, tanto da culminare in un conflitto di proporzioni globali.

La Grande Guerra cambia radicalmente la Germania: quasi tutte le famiglie hanno patito la fame, la sofferenza e la perdita di cari. L'inflazione ha svalutato il marco tedesco pesantemente, molte realtà spirituali e ordini tradizionali erano falliti economicamente, alcune monarchie erano state abolite e nuove forze crescevano. La visione tradizionale del mondo ha perso la sua credibilità. Le rivoluzioni che hanno portato al potere le ideologie comuniste, prima in Cina e poi in Russia, hanno avuto una notevole eco anche in Germania. In questo contesto storico, subito dopo il patto di Versailles che ha posto fine alla Prima Guerra Mondiale, c'è una necessità vitale di sviluppo industriale e politico per l'esistenza umana che supera l'esigenza di costruire chiese.

Proprio in questo momento storico, Schwarz si laurea alla facoltà d'ingegneria della *Königliche Technische Hochschule* di Berlino e si iscrive pochi mesi dopo (alla fine del 1919) alla facoltà di filosofia dell'Università di Bonn per due semestri focalizzando i suoi studi sulla teologia cattolica, la storia e la filosofia.



Figura 1 - Königliche Technische Hochschule di Berlino. Fonte: Wikipedia

## I.2 Tesi di dottorato di Schwarz

Schwarz scrive la sua tesi di dottorato tra il 1919 e il 1923. Il suo relatore é Friedrich Seesselberg che era stato anche suo professore di gotico durante gli studi universitari. Era un professore tradizionalista ma si posizionava contro il prolungamento stilistico di un'arte del passato<sup>6</sup>, contro il principale movimento nazionale per la difesa della patria, “*Heimat-schutz-Bewegung*”. Il secondo relatore della tesi di dottorato è il professore archeologo Richard Borrmann che insegna al corso di Storia dell'Architettura a Berlino.

La tesi di Schwarz si intitola “*Fruhtüypen der reihnischen Landkirche*” e studia l'analisi delle proporzioni delle tipologie delle piccole chiese della zona rurale della Renania. Per quasi tutte le chiese di cui parla si ritrova a dover fare il rilievo per mancanza assoluta di documentazione.

Schwarz spiega nello scritto come la parte della Renania più ricca di chiese antiche rurali sia la riva sinistra, luogo che ebbe una cristianizzazione più antica. Queste chiese hanno una tipologia ben precisa: unica navata “*Salkirche*” (che Schwarz denomina “*Zweiraum*”, cioè di due spazi: una navata di forma rettangolare e un'abside di forma semicircolare). Schwarz riscontra in queste chiese l'utilizzo della sezione aurea, ma anche del doppio triangolo equilatero o del doppio quadrato. Egli considerava questi piccoli edifici con pesanti murature delle forme di base nelle cui proporzioni si è mantenuto un ricordo dei costumi costruttivi romani: “*Per decenni sono*

---

<sup>6</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op.cit., p. 24



Figura 2 -  
Ritratto di Friedrich  
Seesselberg.  
Fonte: [www.gmic.com.uk](http://www.gmic.com.uk)

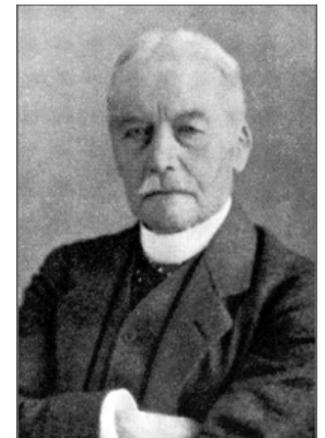


Figura 3 –  
Ritratto di Richard  
Borrmann.  
Fonte:  
[www.snipview.com](http://www.snipview.com)

*cresciuti all'interno dei miei edifici e in questo modo, almeno per me, essi hanno dimostrato il loro valore*<sup>7</sup>.

Sempre nel 1923, dopo aver fatto qualche esperienza come direttore di cantiere e dopo aver superato l'esame di *Regierungsbaumeister*, inizia a lavorare nel *Meisteratelier* di Hans Poelzig.

---

<sup>7</sup> R. Schwarz, *Frühtypen der reihnischen Landkirche*, Technische Hochschule, Berlin, 1923, p. 5

### I.3 Espressionismo di Poelzig

Rudolf Schwarz frequenta l'atelier di Poelzig per circa nove mesi. Questo periodo, benché breve, è molto importante per la sua formazione.

Nei primi decenni del secolo Poelzig è considerato uno dei più importanti architetti tedeschi, una figura dal temperamento emotivo e dall'allegro umorismo, che mostrava una certa apertura a tutte le arti. Oltre a costruire egli si dedicava alla pittura sviluppando un energico stile post impressionista che poteva trasformarsi in una sorta di *action painting*.

Schwarz diceva che non esisteva una scuola di Poelzig perché il suo merito stava nel fatto di aver aiutato ciascuno a sviluppare le proprie possibilità: *“Egli non voleva convincere gli studenti di nulla, se non di se stessi”*<sup>8</sup>. La sua ambizione non era di avere degli allievi ma di formare degli uomini.

Poelzig è una figura tragica, dice Schwarz, *“capace in un attimo di trasporre sulla carta le grandi concezioni architettoniche come visioni di forme e colori di una vita luminosa”*. Ed è proprio questo approccio che avvicina Poelzig alla scenografia di teatri e film. Schwarz impara da Poelzig un nuovo modo libero di vedere l'architettura: il suo maestro insegue il sogno del grande edificio che *“non potrà mai essere realizzato solo grazie a qualche calcolo astuto”*. Schwarz tenta di immaginare la *“grande forma”* che Poelzig si sforzava di rappresentare e che incoraggiava tutti i suoi collaboratori a trovare.



Figura 4 –  
Ritratto di Hans Poelzig.  
Fonte: [www.voutsadakis.com](http://www.voutsadakis.com)

---

<sup>8</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 31

Leggendo i testi di Schwarz si può comprendere come egli era particolarmente affascinato da Poelzig, dai suoi disegni liberi che sembravano provenire da un altro mondo. Schwarz, come Poelzig, è affascinato dalla figura della “montagna terrazzata”, come si può notare in alcuni dei suoi disegni: le silhouettes di architetture gradonate si slanciano in altezza e si lasciano indietro, a destra e sinistra, gli edifici più bassi. L’idea della montagna terrazzata è presente in disegni come *l’Introitus, Gloria, Kyrieeleison e Sanktus*. In tutti questi quadri si nota la presenza di scale e torri che diventano per lui il simbolo della salita dello spirito dalle zone più basse, terrene, fino alle vette solitarie che appartengono già quasi del tutto all’altra sfera e non hanno quasi più nulla a che fare con la vita terrena<sup>9</sup>. Questi acquarelli sembrano materializzare in anticipo alcune atmosfere primordiali che verranno successivamente descritte nel libro *Vom Bau der Kirche* di Schwarz.

Poelzig può essere considerato un architetto che appoggiava una visione architettonica espressionista, corrente che nel XX secolo inizia a svilupparsi in tutta Europa proprio a partire dalla Germania. Gli psicoanalisti identificano nell’Espressionismo una categoria dello spirito dell’essere umano e molti architetti del periodo iniziano ad intensificare la lettura dei testi sia di Sigmund Freud che di Carl Gustav Jung.

Si può ricollegare parte del pensiero di Jung ad alcuni temi che verranno successivamente sviluppati da Schwarz. Jung schematizza la sua analisi su alcune figure che ripetutamente si presentano nelle sue terapie. Le immagini tendono in gran parte a certi temi precisi i quali

---

<sup>9</sup> R. Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 1949 p. 36

compaiono con notevole regolarità: caos e ordine, dualismo, luce e ombra, unione degli opposti, quadrato e cerchio. L'esperienza gli insegnava che le immagini del cerchio e del centro si accompagnavano al massimo effetto terapeutico possibile. Queste immagini tipiche, che Jung riuscì a individuare non sono altro che rappresentazioni di archetipi<sup>10</sup>. Un altro archetipo che ebbe particolare successo agli esordi dell'espressionismo era quello della caverna. Esso si ricollegava all'importanza della psiche come Jung scrisse nel suo libro sugli archetipi: *“La caverna è il luogo della rinascita, è quella segreta cavità in cui si viene racchiusi per essere covati e rinnovati”*<sup>11</sup>. Considerato che questi testi sono stati trovati nella biblioteca personale di Schwarz, possiamo supporre che egli abbia letto questi libri e che sono stati di ispirazione anche per definire lo schema del suo libro *Vom Bau der Kirche* e la sua divisione per archetipi.

Gli espressionisti attinsero spesso dai testi di Jung e dalle sue figure come la caverna ma anche dalla figura della torre che era immaginata come una vetta artificiale, una montagna costruita<sup>12</sup>. Guardando tutte le torri di questo periodo non sono strutture leggere e ariose, bensì massicci corpi solidi, oppure masse apparentemente plasmabili. Molte definizioni scritte da Hans Hansen, architetto vicino alla figura di Bruno Taut ma anche costruttore di chiese nello stesso periodo di Schwarz sembrano spiegare bene le sensazioni dell'epoca: *“vi è in noi un'essenza alata che ascende, e stende le braccia, una pulsione che salendo si espande in altezza nella vastità e*

---

<sup>10</sup> C. G. Jung, *Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phaenomene*, 1902, Trad. it. *Inconscio, occultismo e magia*, Newton Compton Editori, Roma, 1965, p. 20

<sup>11</sup> C.G. Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, in *Gesammelte Werke “1933-1935”*, vol.9, tomo I, Olten 1976, p. 149. Trad. Italiana, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1980

<sup>12</sup> W. Pehnt, *Espressionismo e nuova oggettività*, Electa, Milano, 1994, p.16

*nell'infinità, che non si lascia arrestare e vuole pervenire a una superiore totalità*". Nell'atelier di Poelzig, dove Schwarz fa esperienza, questi temi erano presenti e facevano parte del modo di progettare.

Uno dei progetti espressionisti più notevoli di Poelzig è la *Schauspielhaus*, un teatro da 5.000 posti che viene realizzato tra il 1918 e il 1919. Nel dopoguerra il teatro serve per la rappresentazione di spettacoli di varietà. Nel progetto di Poelzig è evidente il nesso con le figure della caverna e della torre. All'esterno la sua massa solida e le strette arcate sulla facciata danno l'impressione di una libera scalinata che continua il pendio della collina sulla cima della città, una montagna sulla montagna. All'interno la scena si affaccia direttamente sulla platea; attorno ad essa, digradando, si posiziona l'orchestra semicircolare simile alla forma di un teatro greco classico. Lungo il perimetro dell'orchestra si dipartono le gradinate della grande cavea, che è inframezzata da colonne che reggono degli archi dai bordi composti da stalattiti. Nella parte superiore vi è una cupola a tronco di cono a fasce digradanti verso l'alto, con i bordi costituiti da numerose stalattiti. La luce naturale passa attraverso una quantità ridotta di finestre poiché l'intenzione non è quella di creare più luce bensì un'illuminazione contenuta e colorata. Anche Erich Mendelsohn viene particolarmente attratto da quest'opera ed egli stesso utilizza la figura sia della caverna che della torre come si può notare nel suo noto progetto della Torre di Einstein costruita poco dopo a Potsdam.

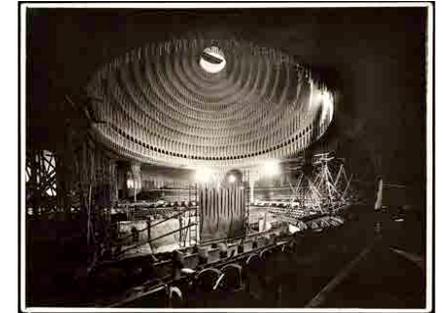


Figura 5 - Hans Poelzig,  
Palcoscenico della *Schauspielhaus*  
1919. Fonte: R. Wax, *Hans Poelzig –  
Passivity and Hermeticism*

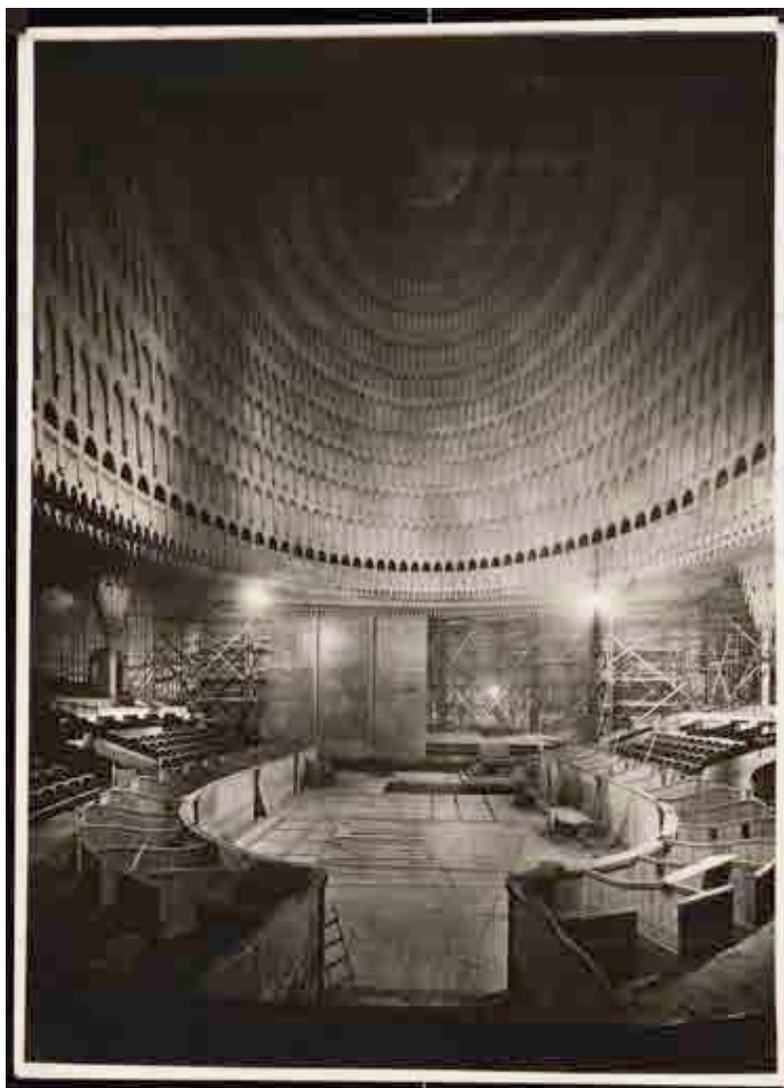


Figura 6

Hans Poelzig, Palcoscenico della  
*Schauspielhaus* 1919. Fonte: R.  
Wax, *Hans Poelzig – Passivity and  
Hermeticism*

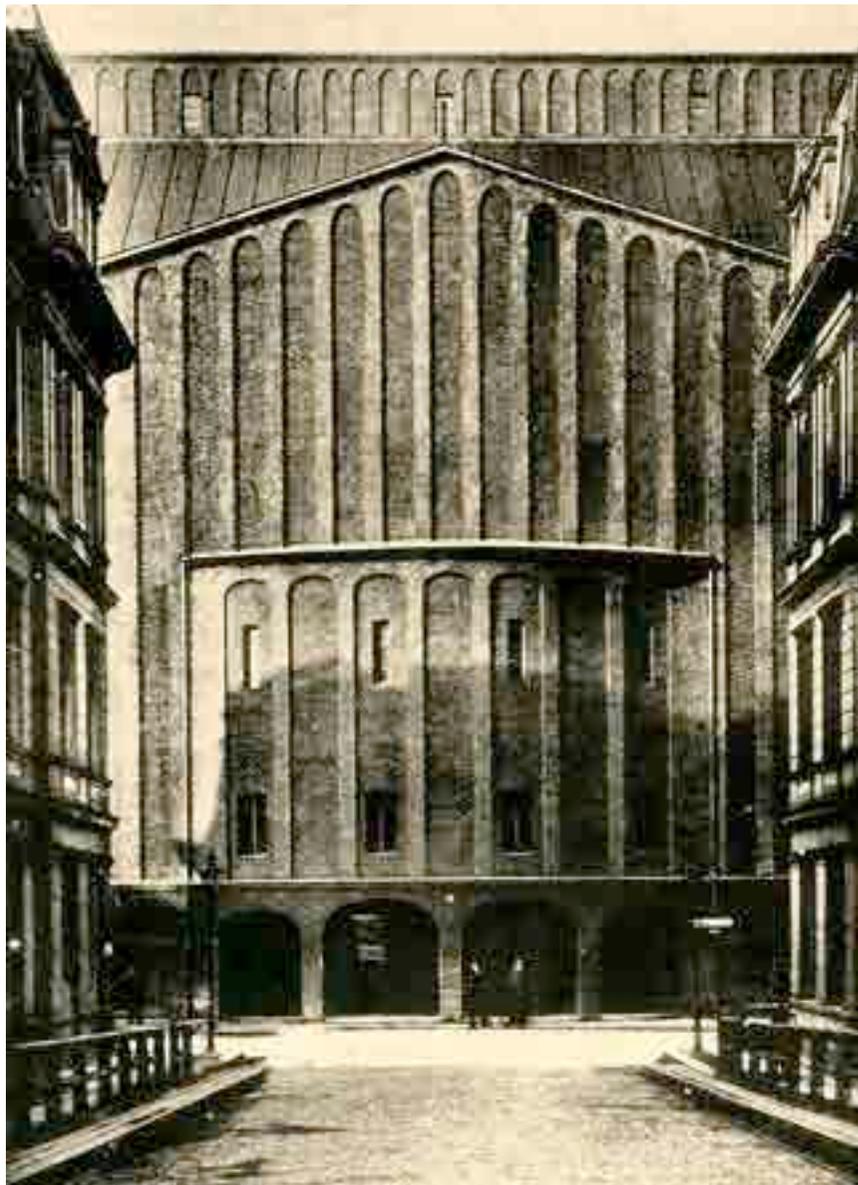


Figura7

Hans Poelzig, Facciata principale della *Schauspielhaus*, 1919.  
Fonte: R. Wax, *Hans Poelzig – Passivity and Hermeticism*

Nel secondo e nel terzo decennio del XX secolo si cominciano a diffondere anche santuari a forma di caverna. Le speranze del rinnovamento della fede spingono gli architetti di quel periodo a immaginare gli spazi in modo diverso. Il conosciuto architetto di chiese protestanti, Otto Bartning, costruisce la *Sternkirche*, uno spazio ad anello con i gradini che scendono verso il centro. Poca luce entra dalle finestre creando un'atmosfera da caverna, per l'appunto.

Schwarz scrive: “*si ama la volta che scaturisce immediatamente dalla terra, come una fontana e, lasciando dietro di sé un ambiente oscuro e malinconico, si rivolge all'indietro in un'elevata chiave di arco*”<sup>13</sup>. La chiesa di Cristo Re di Dominikus Böhm a Magonza-Bischofsheim era addirittura buia nella navata principale e nella zona dell'altare riprendendo in maniera espressionista il concetto della luce. Anche molte delle chiese che egli progetta hanno delle forme tozze assomiglianti a montagne.



Figura 8 - Otto Bartning, *La Sternkirche*, 1922. Vista interna del modello in gesso. Technische Hochschule, Darmstadt. Fonte: [www.imgbuddy.com](http://www.imgbuddy.com)

---

<sup>13</sup> R. Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Werkbund Verlag, Würzburg, 1938, p. 114

## I.4 Dominikus Böhm

Dominikus Böhm (1880-1955) studia all'università di Augsburg e si laurea nel 1900, con un'assidua partecipazione alle lezioni di Theodor Fischer all'università di Stuttgart. Dal 1908 fino al 1926 è insegnante presso l'Università di Offenbach, dal 1926 inizia ad insegnare Arte Sacra con Richard Riemerschmid alla Kölner Werkschulen di Köln. È un architetto che può contare su un'opera architettonica significativa, ad esempio il progetto della chiesa di San Giovanni Battista a Neu Ulm che Dominikus Böhm progetta insieme a Martin Weber.

### I.4.1 La chiesa cristocentrica

I presupposti per un'architettura cristocentrica erano stati posti in modo assai chiaro dal sacerdote renano Johannes van Acken (1879-1937) che, nell'autunno del 1922, volendo restituire vitalità all'architettura sacra, pubblica un libretto dal titolo *Arte Sacra Cristocentrica*.

Per Van Acken il sacrificio eucaristico, nucleo centrale e fondamentale della vita dei credenti e della celebrazione liturgica cattolica, rende necessaria una convergenza spaziale verso l'altare: “L'altare, simbolo di Cristo, deve essere”, scrive Van Acken, “punto generatore e strutturante nella costruzione e nell'allestimento di una chiesa”<sup>14</sup>. Ciò comporta la necessità di accorciare e allargare il presbiterio, di spostare l'altare dal fondo del presbiterio per avvicinarlo all'assemblea: in questo modo diventa visibile dai tre lati e si favorisce la partecipazione dell'assemblea al rito

---

<sup>14</sup> J. Van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck, Theben 1923



Figura 9 - Dominikus Böhm, *Christi König* a Magonza-Bischofsheim.  
Fonte: [www.locusiste.org](http://www.locusiste.org)

eucaristico. Questa scelta comporta anche la necessità di potenziare in quanto a dimensione il luogo dell'altare sottolineandone la collocazione mediante l'incremento dell'altezza dell'aula e mediante una particolare illuminazione. Infine, comporta la necessità di rinunciare all'uso di colonne o pilastri che ostacolano la visibilità, privilegiando gli impianti centrali a quelli a più navate, creando così un ambiente capace di favorire la predisposizione ed il raccoglimento dei fedeli orientati, anche formalmente ed emotivamente, verso l'altare del sacrificio. Il luogo centrale della chiesa deve essere caratterizzato anche all'esterno, ad esempio mediante la realizzazione di una cupola o una "Vierungsturm" (torre a crociera).

L'opera di Van Acken interessò anche Böhm e Weber. Infatti, a differenza delle riflessioni liturgiche di Ildefonso Herwegen o di Romano Guardini, il libro di Van Acken offriva suggerimenti concreti per la definizione di un'arte e di un'architettura liturgiche coerenti con il rinnovamento in atto. Van Acken aveva visto con i propri occhi la crescita degli insediamenti residenziali legati proprio al rapido processo d'industrializzazione della sua regione. Conosceva la miseria dei lavoratori e la loro alienazione dalle tradizioni religiose e riteneva che essi potessero trovare nuove radici solo nella comunità eucaristica, nel coinvolgimento e nell'attiva partecipazione alla Messa<sup>15</sup>.

Schwarz è ovviamente a conoscenza del lavoro di Van Acken, sia perché ha lavorato strettamente con il teologo e amico Romano Guardini sia perché è un punto di riferimento per il lavoro dei suoi due colleghi Dominikus Böhm e Martin Webber, i quali in particolar modo hanno collaborato

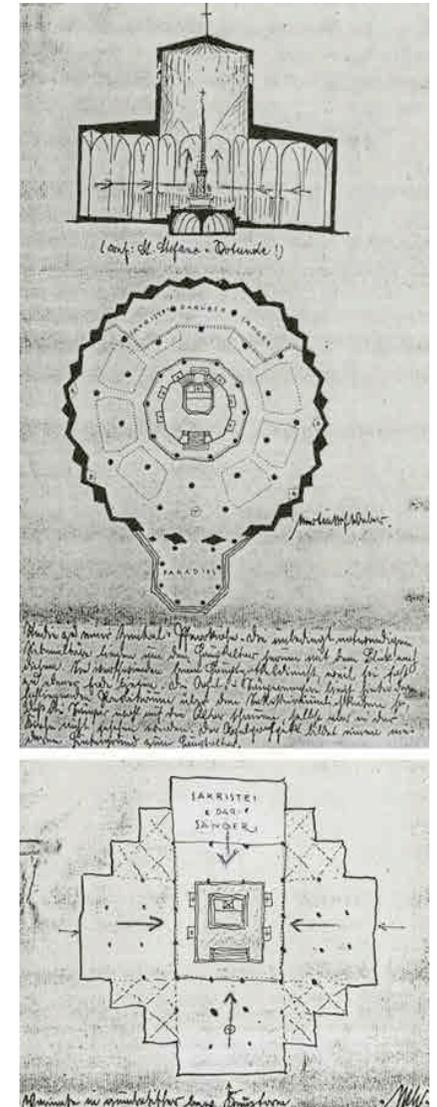


Figura 10 - Martin Weber, *Progetti per chiese cristocentriche*, 1923.  
Fonte: [www.chiesacattolica.it](http://www.chiesacattolica.it)

<sup>15</sup> W. Voigt, I. Flaggé, *Dominikus Böhm, catalogo della mostra di Francoforte*, Ernst Wasmuth Verlag, Tubingen-Berlin, 2005, p. 13

a materializzare le idee contenute nel libro *Christocentriche Kirchenkunst* e hanno anche preparato dei disegni da accompagnare al testo della seconda edizione. La prima immagine presenta un impianto poligonale tendente al cerchio dove il luogo dell'altare, architettonicamente molto importante, monumentale si potrebbe dire, occupa lo spazio centrale, al di sotto di un alto tiburio dal quale discende la luce naturale. L'altra pianta, che si avvicina ancor di più all'idea di cristocentricità, è a croce greca, tendente al quadrato: l'altare occupa ancora una volta l'intero spazio centrale ed è circondato su tre lati dalla comunità dei fedeli; il quarto braccio è destinato all'organo, al coro e alla sagrestia.

Dominikus Böhm, intorno all'anno 1925, crea assieme a Martin Webber un laboratorio chiamato "*Atelier für Kirchenbaukunst*" che ha il compito di mettere in pratica le idee contenute nel libro di Van Acken. Già alla mostra di *Nuova Arte Cristiana* organizzata a Colonia da August Hoff, biografo di Dominikus Böhm, si notava un mutamento dell'immagine dell'arte sacra: vi era una nuova concezione liturgica e una nuova coscienza comunitaria. Prendeva forma l'esigenza di ripensare alle rinnovate esigenze liturgiche: l'altare diventa il punto spirituale centrale dello spazio della chiesa che richiedeva un più stretto contatto fra questo e uno spazio unitario per i fedeli.

Dal 1915 al 1925 Dominikus Böhm e Martin Weber costruiscono e disegnano diverse chiese: la chiesa di Neu-Ulm-Dettingen e la *Heilig Geist* di Frankfurt.

Dall'inizio del secondo decennio del XX secolo sono stati creati diversi quartieri nelle periferie di Frankfurt Am Main, sulla scia della crescente industrializzazione, con una popolazione in rapida espansione, in particolare il quartiere di Riederwald.

La chiesa di San Giovanni Battista a Neu-Ulm, progettata sempre da Dominikus Böhm, è una ristrutturazione della parte interna della chiesa originaria del 1860, disegnata da Georg Freiherr Stengel in stile neo romanico. L'interno è suddiviso abilmente in travature in cemento armato che creano un equilibrato effetto di luce. Viene unanimemente considerata una chiesa in stile espressionista, forse una delle più rappresentative. La regia piena di effetti luministici è una caratteristica dello stile degli edifici di Böhm, aspetto che contrasta con la visione che ha invece Schwarz che arriva a definire gli edifici di Böhm “*opere assolutamente uniche, delle individualità: Neu Ulm è delicata, sensibile e fragile*”<sup>16</sup>. La chiesa è costituita da una pianta centrale a croce greca, insolita rispetto alla produzione precedente di Böhm, con uno spazio quadrato al centro, sormontato da una cupola ottagonale e quattro bracci a terminazione poligonale, in uno dei quali, staccato dal muro e sopraelevato da una pedana autonoma, è posto l'altare maggiore. Al centro dello spazio d'ingresso è posto il fonte battesimale. Una sequenza di archi a tutto sesto rafforza il senso di unitarietà dello spazio centrale, destinato alla comunità. Gli altari devozionali invece sono relegati negli spazi laterali<sup>17</sup>. Hugo Schnell, nella sua *Storia dell'Architettura Tedesca* del XX secolo, scrive “*si tratta del primo progetto per una comunità*”

<sup>16</sup> R.Schwarz, “Sakrale Baukunst, Ein langes Vorwort und ein kurzes Beiwort zu einem neuen Werk des Dominikus Böhm”, in *Schritt der Zeit. Sonntagsbeilage der Kölnischen Volkszeitung*, 66, 919, 13.3, 1925

<sup>17</sup> W. Voigt, I. Flagge, 2005, op.cit., pp. 124-125



Figura 11 - Dominikus Böhm e Martin Weber, *Stadtpfarrkirche St. Johannes Baptist*, Neu-Ulm.  
Fonte: [www.Barthelindmaus.de](http://www.Barthelindmaus.de)



Figura 12 - Dominikus Böhm e Martin Weber, *Stadtpfarrkirche St. Johannes Baptist*, Neu-Ulm.  
Fonte: [www.staedte-fotos.de](http://www.staedte-fotos.de)

*parrocchiale realizzato nello spirito del movimento liturgico e per il quale sino ad oggi non è stato possibile trovare alcun parallelo*<sup>18</sup>.

Anche la chiesa di Dettingen è un altro importante esempio di Chiesa cristocentrica. La prima pietra per la costruzione della chiesa dello Spirito Santo viene posta il 10 aprile del 1926, ma i disegni preparatori vengono realizzati da Martin Weber già qualche anno prima. Analizzando i disegni si evince il modo in cui egli studia stratagemmi per incorporare nella pianta della chiesa la visione del sacrificio eucaristico rappresentato dall'idea della cristocentricità, ma alla fine la chiesa avrà una forte presenza longitudinale nella pianta che snaturerà questa visione che non appare coerente con la visione della chiesa cristocentrica. Martin Weber dice: *“Il Movimento cristocentrico di questo nostro tempo fu il leitmotiv nella realizzazione della chiesa di Dettingen. Partendo dall'idea dello spazio cristocentrico la nostra aspirazione era quella di creare un efficace miglioramento dell'effetto spaziale con un deciso ed esplicito orientamento verso l'altare maggiore. La sequenza dei pilastri, la luce soffusa in navata rispetto alla chiara e splendente illuminazione del coro, l'incremento dell'intensità cromatica dopo l'altare sono tutti strumenti utilizzati per raggiungere questo obiettivo*<sup>19</sup>. L'immagine complessiva risulta ancora notevolmente legata ad una forma allungata con tre navate, ma che abilmente Schwarz poi, nei suoi progetti, saprà armonizzare con l'archetipo della Via Sacra, come vedremo più avanti.

---

<sup>18</sup> H. Schnell, *Twentieth century church architecture in Germany*, Schnell&Steiner, Munchen – Zürich, 1974, p. 40

<sup>19</sup> D. Böhm, M. Weber, “Der Bau und seine innere Ausgestaltung” in *Denkschrift zur Einweihung der katholischen Pfarrkirche Peter u. Paul zu Dettingen am Main am Sonntag, den 1. Juli 1923*, Dettingen 1923

Schwarz riconosce in Böhm una grande abilità nell'imprimere una dura semplicità a un grande spazio, ma non condivide come Böhm attinge dal meglio di ogni periodo storico per arricchire il risultato. Schwarz invece, come vedremo, sarà fortemente contrario a questo approccio, come per esempio è contrario alla maniera di utilizzare gli effetti luministici che è caratteristica dello stile degli edifici sacri di Böhm. Schwarz definisce le costruzioni del più anziano amico *“assolutamente uniche, delle individualità”* e descrive Neu-Ulm come *“delicata, sensibile e fragile”*<sup>20</sup>, valutando l'amico Böhm con un architetto che percorre il *“cammino verso la dura semplicità di una grande forma spaziale”*<sup>21</sup>.

#### **I.4.2 La collaborazione tra Böhm e Schwarz**

Schwarz rimane amico con Böhm per tutta la vita, benché le loro collaborazioni non saranno tante: del periodo dell'insegnamento a Offenbach, è documentabile un solo progetto, cosicché è difficile parlare di uno studio comune. Il prospetto e la planimetria, datati 3 maggio 1925, di un edificio ovale circondato da cinque alte torri circolari di differenti altezze sono firmati da entrambi; un ulteriore prospetto è senza firma.

I prospetti sembrano essere versioni realistiche delle montagne terrazzate con una disposizione molto articolata che Schwarz dipingeva nei suoi quadri espressionisti. La pianta sembra

---

<sup>20</sup> R. Schwarz, “Bischofsheim und Neu-Ulm. Zwei neue Werke von Dominikus Böhm”, in *Die Schildgenossen*, 7, 2, 1927 p. 158

<sup>21</sup> R. Schwarz, 1925, op.cit., p. 159

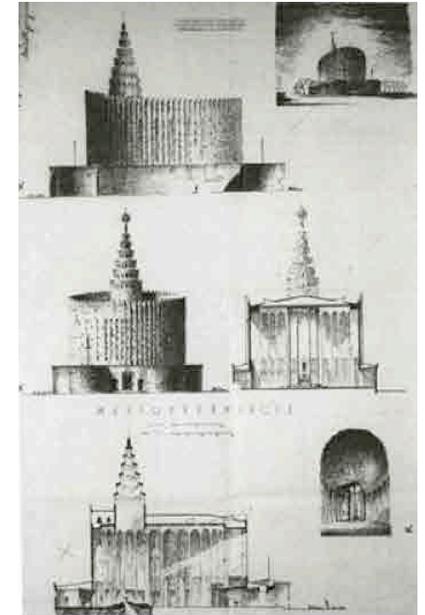


Figura 13 - Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, *Entwurf für einen Kirchenbau*, 1922. Fonte: [www.chiesacattolica.it](http://www.chiesacattolica.it)

sviluppata sul progetto della *Messopferkirche Circumstantes* di Böhm e del suo collaboratore Martin Weber. La torre principale s'innalza al disopra del fuoco orientale della pianta ellittica e le quattro cappelle più basse, anch'esse a forma di torre, sono visibili dalla periferia. Nel progetto di Böhm e Schwarz, invece, la torre principale, che aveva funzione di ospitare il coro, è stata spostata a est. All'interno era stata progettata una volta parabolica. Il complesso è completato dalla casa parrocchiale, dal collegio delle suore, dall'abitazione del cappellano e da quella del sagrestano. Gli autori avevano in mente una situazione concreta in quanto sulla planimetria sono riportati isoipse e tracciato stradale.

Un importante momento di collaborazione tra i due architetti fu il progetto per la *Frauenfriedenskirche* di Francoforte. È importante approfondire questo progetto perché proprio con questa chiesa si iniziano a individuare alcune componenti progettuali fondamentali di Schwarz che influenzeranno tutta la sua carriera e saranno presenti anche dal punto di vista teorico.

Nonostante vincano il concorso, successivamente verrà negata la realizzazione del progetto. Il bando del concorso viene pubblicato nel gennaio del 1927. In un primo tempo si era pensato di costruire la chiesa a Marburg, ma poi sarà acquistato un terreno a Frankfurt-Bockenheim, in una posizione strategica, ben visibile da Zeppelinalle. Tenute in conto le forti difficoltà economiche su tutto il territorio tedesco dovute all'estrema inflazione, conseguenza della Prima Guerra Mondiale, la *Frauenfriedenskirche* doveva servire anche come chiesa della parrocchia di St. Elisabeth. È Schwarz a chiedere a Böhm se è interessato a partecipare e a presentare, come si faceva in quel periodo, cinque varianti del progetto: Böhm accetta volentieri.



Figura 14 - Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, *Entwurf für einen Kirchenbau*, 1922. Modello. Fonte: Uwe Dietmar

Le cinque varianti che si presentano al concorso sono: “*Auferstehung*” (Resurrezione), “*Communio*” (Comunione), “*Opfergang*” (Cammino Sacrificale), “*Posteritati*” (Posterità), “*Rosa Mystica*” (Rosa Mistica). Fino ad oggi si son conservate solo tre varianti anche se sembrerebbe che altre vennero presentate. In quanto alle relazioni di progetto, nei lasciti di Böhm e di Schwarz ne sono conservati soltanto tre. Descrivono “*Opfergang*”, il progetto vincitore, come “*chiara, grande massa architettonica*”, *Auferstehung* come un “*potente edificio a pianta centrale*”, e *Posteritati* come il progetto più audace, in cui i fedeli venivano già disposti su tre lati attorno all’altare, e quindi anche nei transetti<sup>22</sup>.

*Opfergang* impressiona per la rigorosa unitarietà che riunisce lo spazio riservato ai fedeli e quello dell’altare in un unico volume squadrato. Perfino il campanile di 26 metri si erge complanare al frontone della chiesa e condivide con questo la falda fortemente inclinata del tetto. L’immagine asimmetrica della facciata crea un effetto molto inusuale, anche se lo sviluppo di un prospetto principale assai caratterizzato ci rimanda ai precedenti di Böhm<sup>23</sup>. Schwarz, al contrario, nei suoi progetti più tardi, concepirà sempre l’edificio sacro come un volume o un gruppo di volumi con prospetti tra loro equivalenti, che non ha bisogno di una facciata vera e propria. Il trattamento tessile delle pareti (che Böhm prende in prestito da Santo Stefano a Bologna<sup>24</sup>), le fasce orizzontali alternate di mattoni e klinker, come pure le dieci figure degli Apostoli sulla lunga parete priva di aperture, hanno il compito di rendere più accettabile ai visitatori la *dura semplicità*

---

<sup>22</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 62

<sup>23</sup> K. Becker, *Rudolf Schwarz, 1897-1961: Kirchenarchitektur*, Munchen, 1981, p. 34

<sup>24</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 62



Figura 15 - Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, *Entwurf für einen Kirchenbau*, 1922. Fonte: Uwe Dietmar

dell'effetto delle masse. Il Purgatorio, quel processo di semplificazione che avrebbe da lì a poco completamente trasformato il castello di Rothenfels, non esercita ancora una piena influenza sulla *Frauenfriedenskirche*.

Nel progetto “*Opfergang*” lo spazio riservato alla comunità è buio, illuminato soltanto da dietro per mezzo del rosone. Ma il santuario sopraelevato, che ospita l'altare e una Crocifissione, è illuminato da una luce splendente attraverso due finestre laterali o, nella variante, da una finestra posta sul fronte: “*lo spazio esprime una forte aspirazione alla luce, il cui componimento è rappresentato dal luogo del sacrificio: il cammino sacrificale*”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 62

*Proposta Opfergang*

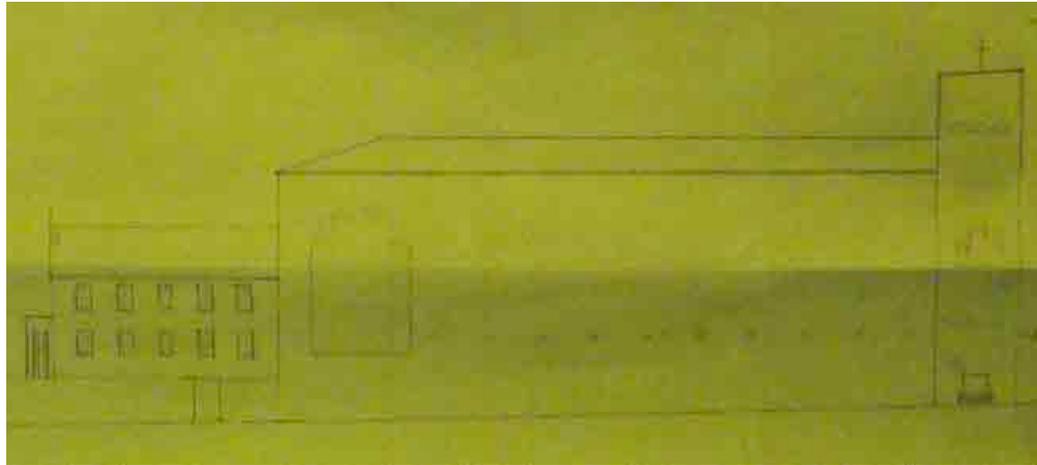


Figura 16

*Frauenfriedenskirche*,  
proposta "Opfergang",  
Frankfurt, pianta,  
Dominikus Böhm, Rudolf  
Schwarz. Fonte: HAEK

Figura 17

*Frauenfriedenskirche*,  
proposta "Opfergang",  
Frankfurt, planimetria,  
Dominikus Böhm, Rudolf  
Schwarz. Fonte: HAEK

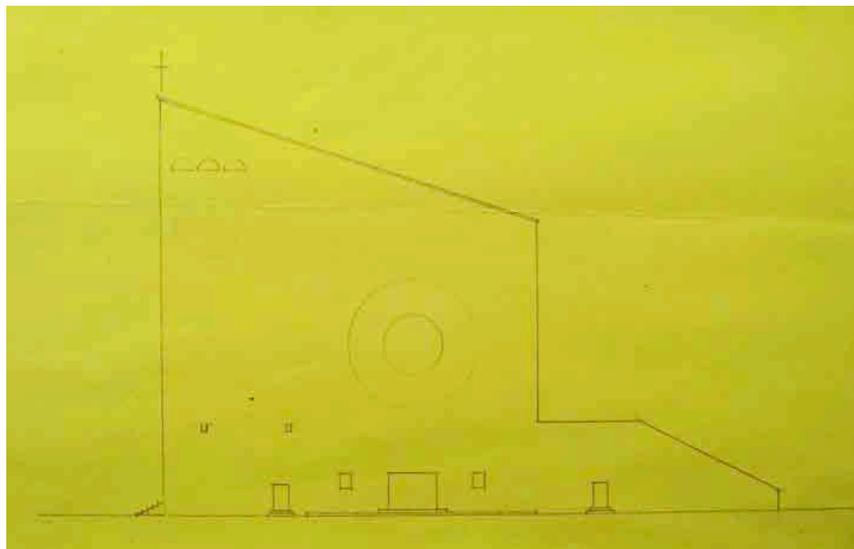


Figura 18

*Frauenfriedenskirche*,  
proposta "Opfergang",  
Frankfurt, prospetto  
laterale, Dominikus Böhm,  
Rudolf Schwarz. Fonte:  
HAEK

Figura 19

*Frauenfriedenskirche*,  
proposta "Opfergang",  
Frankfurt, facciata  
principale, Dominikus  
Böhm, Rudolf Schwarz.  
Fonte: HAEK

Come via attraverso l'oscurità del bisogno, come marcia dei soldati attraverso la morte e, allo stesso tempo, come ricordo della Via Crucis di Cristo, il progetto *Opfergang* è una trasposizione convincente delle idee contenute nel programma per la *Frauenfriedenskirche*. La navata principale è affiancata da una navata laterale che ospita i confessionali e il fonte battesimale e comunica con la prima, nel progetto di concorso, solo attraverso due stretti passaggi. Viene prevista una cripta con volta a botte trasversale alla navata, alla quale si può accedere dallo spazio dei confessionali. Alla grande tribuna del coro si accede attraverso un'ampia scala esterna, monumentale. L'ingresso, piccolo, se paragonato all'ingresso monumentale, ha un'altezza di tre metri ed è posto sul lato del frontone.

Böhm ha una predilezione per le chiese a pianta centrale: la proposta chiamata "*Auferstehung*" chiaramente fa riferimento all'idea della cristocentricità. Lo spazio centrale, esclusivamente dedicato ai fedeli, è sormontato da una grande torre a forma di cupola conica. Tutto attorno si raccolgono dodici coni più piccoli che all'interno formano delle conche absidali in una successione ondulatoria. L'abside del santuario è la più grande. Era stato pensato di rivestire le cupole in rame verde e i loro vertici, proprio alla sommità, dovevano essere dorati. Lo zoccolo dell'edificio, alto otto metri, doveva essere rivestito con un klinker scuro.

*Proposta Auferstehung*

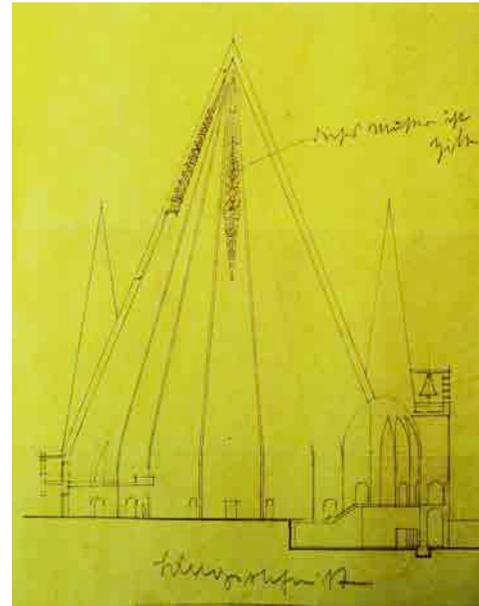
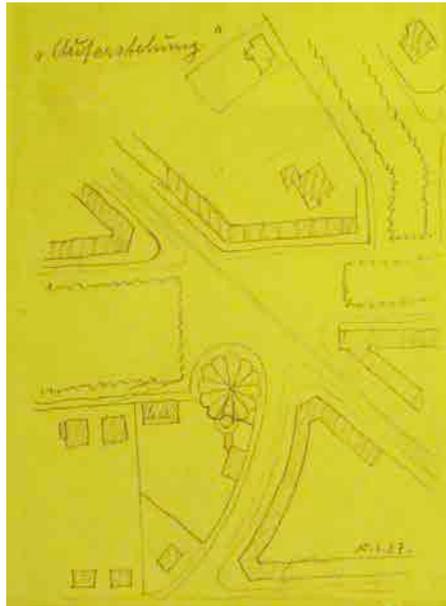


Figura 20

*Frauenfriedenskirche*, proposta "Opfergang", Frankfurt, facciata principale, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz. Fonte: HAEK

Figura 21

*Frauenfriedenskirche*, proposta "Auferstehung", Frankfurt, planimetria, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz. Fonte: HAEK

Figura 22

*Frauenfriedenskirche*, proposta "Auferstehung", Frankfurt, pianta, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz. Fonte: HAEK

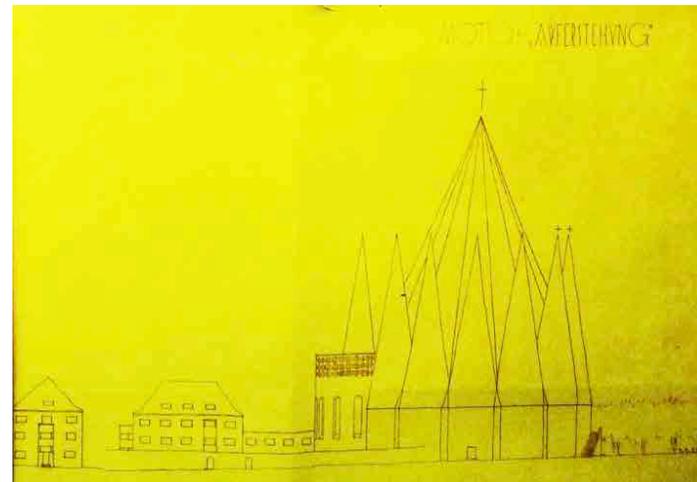
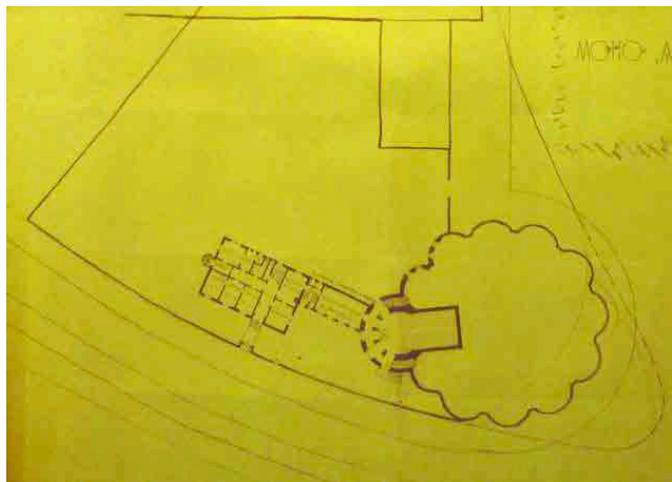


Figura 23

*Frauenfriedenskirche*, proposta "Auferstehung", Frankfurt, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz. Fonte: HAEK

Figura 24

*Frauenfriedenskirche*, proposta "Auferstehung", Frankfurt, prospetto, Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz. Fonte: HAEK

Questi temi rimarranno cari a Böhm e si vedranno spesso nei successivi progetti a cui si dedicherà. Schwarz invece si allontanerà da queste soluzioni, anche perché rappresentavano la continuazione di una visione legata strettamente al cristocentrismo di Van Acken che Schwarz non condivideva.

Il progetto della *Rosa Mistica* è, molto probabilmente, legato a un'idea di Schwarz, ma non abbiamo testimonianza di nessun lascito di disegni. Per quanto riguarda invece il progetto “*Opfergang*”, il grande spazio unitario con una navata laterale parallela e “*il rettangolo improntato alla forma della processione*”<sup>26</sup> sono tutti temi di cui Schwarz si appropria, mentre la città celeste a pianta centrale e a forma di tenda diventa una costante architettonica di Böhm.

Dei progetti presentati al concorso, *Rosa Mistica*, *Auferstehung* e *Posteritatis* sono scartati dalla giuria al primo turno, *Communio* al secondo turno, mentre *Opfergang* ottiene il primo premio. La giuria, composta da Peter Behrens, August Hoff ed Ernst May, ritiene che il progetto offra “*con la straordinaria semplicità della soluzione della navata centrale, di grandissimo effetto da un punto di vista religioso, un contributo significativo alla soluzione del problema dello spazio sacro cattolico*”<sup>27</sup>. Tuttavia, i committenti sembrano poco convinti di una serie di soluzioni proposte con questa tipologia: l'aspetto degli spazi non sembra adeguato alle esigenze pastorali.

Nella successiva rielaborazione del progetto, Böhm e Schwarz tengono conto dei singoli aspetti messi in evidenza dalla critica. La navata laterale, che era quasi totalmente separata dalla navata

---

<sup>26</sup> R. Schwarz, 1960, op. cit., p.13

<sup>27</sup> W. Pehnt, 1997, op. cit., p. 64

centrale, viene invece parzialmente integrata con delle arcate a tutto sesto. L'idea iniziale di un portale d'ingresso piccolo che simboleggiava l'idea del rifugio, dando una sensazione di protezione, viene sostituito con un portale notevolmente più grande.

Schwarz si sofferma sulla questione di riunire in un unico spazio la comunità e l'altare poiché la committenza sembra restia ad avanzare con l'approccio originario<sup>28</sup>. Alla fine il progetto “*Opfergang*” viene criticato per la mancanza di una quantità sufficiente di luce naturale, ma forse più di ogni altra cosa, i rimandi all'architettura gotica italiana sembrano un po' troppo ostentati. Alla fine l'incarico viene affidato all'architetto Hans Herkommer di Stoccarda.

Soffermatici sulla concezione spaziale della *Frauenfriedenskirche*, si può notare che fu un'esperienza pioniera per Schwarz che non molti anni dopo riutilizzerà e svilupperà questi concetti per dar vita a una sua visione spaziale. Più avanti parleremo della *Weg-Kirche* e di *St. Fronleichnam* ad Aquisgrana dove si noterà la splendida evoluzione delle soluzioni embrionali che si percepiscono già in questo progetto.

La *Frauenfriedenskirche* è collocata nel quartiere di Bockenheim, uno dei quartieri più popolati di Frankfurt. Il terreno è situato giusto sulla punta di un agglomerato urbano e si affaccia su una zona verde verso cui confluiscono a raggio varie strade. Il lato lungo e la facciata della chiesa si affacciano entrambi su questo crocevia accentuando il volume dell'edificio. Ciò significa anche che la facciata principale non ha l'esclusività che suole avere in questo tipo di tessuto urbano e lascia protagonismo anche alla facciata laterale, elaborata in maniera romanica nell'opzione

---

<sup>28</sup> R. Schwarz, 1960, op. cit., p.13

*Opfergang*. Dall'altra parte, sulla facciata nord-est, si apre uno spazio simile a un giardino. Questa zona si affaccia sulla nota scalinata monumentale sempre della proposta "*Opfergang*".

Per comprendere bene il senso dell'approccio nell'esperienza dell'architettura sacra di Schwarz bisogna conoscere la figura di Romano Guardini che ha un'importanza fondamentale nella formazione del pensiero di Schwarz.

## **I. 5 Romano Guardini e Rudolf Schwarz**

### **I. 5.1 Lo stallo nel pensiero cristiano del primo Novecento: Romano Guardini**

Agli inizi del Novecento, un immenso cambio religioso intellettuale inizia a emergere e acquisisce *momentum*, portando a una nuova visione dell'uomo e a una maggiore visione di libertà della chiesa. La prima conseguenza è la maggiore importanza che hanno le ex regioni prussiane nel poter esprimere le loro visioni professionali, le quali fino ad allora gli erano state precluse.

Alcune visioni liturgiche risalivano addirittura al 1837 in particolare a Solesmes (il fondatore del monastero è padre Guéranger), dove si studiavano le liturgie del passato alla ricerca delle origini e si recuperava la tradizione del canto gregoriano. Il programma si basava sulla ricostruzione della spiritualità: la liturgia aveva funzione formativa, il ritorno alle origini restituiva legittimità.

La liturgia assumerà una formalità atemporale e atemporale. Si fa un gran sforzo per cercare di ricostruire la spiritualità perché, se guardiamo più ampiamente il periodo storico, ci rendiamo conto come lo Stato e la Chiesa non riescono ancora a dare delle risposte politiche ai due soggetti emergenti di fine Ottocento: borghesia imprenditoriale-industriale e classe operaia, in un contesto dominato dalla scienza e dalla tecnica. Solesmes diventa modello per vari paesi europei. Nel frattempo però il conflitto tra élite e le masse ha costretto le rappresentanze allo scoperto. Nello

scenario europeo ha preso forma l'unità tedesca e il progetto bismarckiano di una legittimazione attraverso la scienza e la tecnica e non attraverso la religione. La Germania può misurarsi sullo scenario geopolitico solo attraverso un'industrializzazione forzata e usando al meglio materia prima e ricerca, industria e università. Esplode così il *Kulturkampf*. Lo scontro è tra Stato e Chiesa, tra modernisti (tutto è giustificabile con scienza e tecnica) e antimodernisti (la giustificazione è oltre la tecnica).

A Mont Cesar, in Lueven (Belgio), nel 1909 nasce formalmente il movimento liturgico, per opera di Lambert Beaudin (1873 – 1953). Nella società civile lo scontro sarà tra pubblico e privato, razionale e irrazionale, scienza e arte, civilizzazione e cultura. Di questo si discute prima della Grande Guerra. Dopo apparirà la devastazione. Sul fronte franco-tedesco la tecnica ha mostrato tutta la sua crudele potenza e il Reich l'inutilità geopolitica della sua forza industriale. Si propone allora lo scontro tra comunità e società, tra una ricostruzione dal basso e una decisionista. Mentre la prima non ha bisogno di simboli, la seconda ha assolutamente bisogno della sacralizzazione del leader, di un'idolatria laica e di una strategia del consenso di massa, quindi di simboli e misteri. Il paganesimo viene recuperato grazie all'antropologia.

La religione cattolica si fa ritualità che attualizza il mistero come evento della storia, *Historia Salutis*. La storia si fa mitologia. L'indicibile, l'inconoscibile diviene fattuale, persino salvifico. Va adorato nello stesso modo in cui le nuove masse adorano il proprio leader, rendendosi irresponsabili. La Chiesa, pur non abdicando, rende in qualche modo accettabile il paganesimo nazionalsocialista, gli concede sacralità e ritualità. Tutto ciò ha anche valenza estetica.

Subito dopo la Grande Guerra si ripropone la questione dei simboli e della liturgia. Si possono distinguere tre posizioni principali. La prima, legata al movimento liturgico, si può ricondurre a una visione politica centrista: il simbolo è luogo di unione di spiritualità e materiale (Guardini). La seconda, iconoclasta e antisimbolica, s'ispira al razionalismo, erede dell'illuminismo: il simbolismo è maschera (o ingenuità) che va tolta (o superata) per andare alla struttura (quindi al *logos*). La terza è una posizione idolatrica tipica dell'idealismo sia modernista che reazionario per la quale il simbolo è la totalità: saremo salvati (o vinceremo) grazie a ciò che è altro da noi, la tecnica, la scienza o la nazione, il *Führer*, eccetera.

La centralità della questione simbolica in quegli anni risulta anche sul fronte delle arti, notevole riscontro avrà la pubblicazione di *La prospettiva come forma simbolica* di Panofsky. Anche nel campo della filosofia, Cassirer pubblica *Filosofia della forma simbolica* riprendendo la fenomenologia di Kant. E prende forma il pensiero di Max Scheler, che in quel periodo scrive dei libri fondamentali per la formazione di Schwarz e che trova pieno accordo anche con Guardini. Il discorso filosofico si interroga sulla possibilità di tenere insieme ente e verità. L'antichità teneva insieme le cause: materiale (la materia con cui è fatta una cosa), formale (la sua forma), efficiente (chi la fa) e finale (per quale scopo). Nell'unità stava la bellezza. Il moderno separandole si fa potente e nella potenza perde il contatto con il reale. Perché non provare a tenere assieme le cause? Schwarz in questo modo sembra sulla stessa lunghezza di pensiero di Heidegger e del pensiero fenomenologico.

Rudolf Schwarz conosce Romano Guardini durante il suo soggiorno a Beuron e diventa subito un riferimento importante per lui. Romano Guardini è un filosofo, teologo, letterato, fenomenologo,

ma soprattutto credente e cattolico, che interpreta la realtà dell'uomo e del mondo alla luce della fede e della religione. Nato a Verona nel 1885, Guardini trascorre tutta la sua esistenza in Germania. Diventa prete nel 1910, approfondendo poi in modo decisivo la sua preparazione e coronandola con una tesi sulla dottrina della redenzione di San Bonaventura, autore a lui molto caro e che torna a studiare al momento dell'abilitazione in Teologia Dogmatica, ottenuta nel 1922, che gli permette di iniziare una luminosa carriera accademica a Bonn e di continuarla a Berlino, dove gli viene offerta la cattedra di *Filosofia della religione e visione cattolica del mondo*. Al momento dell'affermazione del nazismo, Guardini si ritira volontariamente dall'insegnamento, per tornarvi nel 1945 come docente all'università di Tubinga. Inviato ai più prestigiosi atenei tedeschi, nel 1948 è a Monaco, dove rimarrà fino al definitivo pensionamento nel 1962 e dove lo coglierà la morte il 1 di ottobre del 1968, a 83 anni.

Insignito di numerosi riconoscimenti e premi, Guardini declina l'offerta della porpora offertagli da Papa VI. Nonostante i gravosi impegni legati alla prestigiosa posizione accademica, rimane sempre fedele alla sua missione di pastore e di educatore e considera la cattedra e il pulpito luoghi privilegiati di una medesima testimonianza. Nel percorso di vita di Guardini è evidente la continuità di un credente, che vede, legge, interpreta e vive intimamente tutto quanto incontra nella luce penetrante e trasfigurante della fede. Le realtà trattate da Guardini sono molteplici: il mondo naturale e il mondo storico, il mondo religioso e il mondo liturgico, ma l'occhio con il quale considera questo vasto orizzonte è uno solo: è l'occhio della fede, che in lui è fede cristiana, più esattamente fede cattolica. Nonostante l'apparente frammentarietà, come lo stesso

Battista Mondin riconosce, c'è un'unità di fondo che accomuna tutti gli interessi e tutte le opere di Guardini: *Die Katolische Weltanschauung* (la cosmovisione cattolica).

## **I.5.2 Guardini e il Castello di Rothenfels**

### **I.5.2.1 Quickborn a Rothenfels**

Riprendendo brevemente il contesto storico, tra il XIX e il XX secolo, la Germania si caratterizza dal punto di vista politico e culturale per l'ambiente "guglielmino", dove domina uno stile borghese dopo i conflitti sociali del secolo rivoluzionario appena trascorso. Gli intenti di Bismarck di imporre una cultura prussiana di taglio protestante-liberale erano fracassati rispetto agli innovatori democratici di ispirazione cristiana del *Zentrum Partei*.

Nella sfera del pensiero, la proposta di valori come l'autonomia personale, la libertà, l'autenticità e la creatività prendevano piede sempre più. Nel campo pedagogico si può segnalare, per esempio, la proposta di "autoeducazione" di Friedrich Wilhelm Foerester (1869-1966) che influirà direttamente sui Quickborn.

Il periodo d'inizio secolo è propizio affinché i cattolici escano dall'autonomia culturale, scientifica e politica tipica dell'epoca di Bismarck e provino ad essere presenti, senza complessi, nei diversi campi del sapere e della vita pubblica. La situazione dei cattolici è più vivibile nel periodo della Repubblica di Weimar, nonostante non fosse sufficientemente forte per impedire l'escalation del nazionalsocialismo ed arrestare il suo impeto.

### **I.5.2.2 Le origini del *Jugendbewegung***

Il desiderio dei giovani di superare i limiti degli ideali borghesi nei diversi campi della vita (famiglia, scuola, professione, società) avanzava con iniziative rinnovatrici di maestri ed educatori. Per offrire un'alternativa alla superficialità e rigidità della vita borghese, Hermann Hoffman (1875-1955) e Karl Fisher (1881-1941) iniziano nel 1896 a organizzare uscite nel fine settimana per gli alunni di un istituto di Berlino, e successivamente viaggi più lunghi, in montagna e altri luoghi campestri. Nel 1901, Karl Fischer dà un nome a questa iniziativa chiamandola *Wanderwoegel*. Era considerato un nuovo stile di vita che attraeva i migliori alunni da tutta la Germania.

Da tre diversi gruppi esistenti a un certo punto si forma il *Freideutsche Jugend*, con il fine di proporre una Germania diversa per i giovani mediante i giovani stessi. La proposta si concentrava in tre punti: “*la gioventù tedesca vuole configurare la propria vita con la propria decisione, con responsabilità propria e con verità interiore*”. Questo programma si prende il nome di *Meissnerformel*. Tuttavia con il passare del tempo in questo gruppo si iniziano a creare sempre più tensioni che alla fine portarono a una scissione tra una tendenza più socialista e una più nazionaltedesca (*Völkisch*).

Dagli inizi della *Jugendbewegung*, alcuni educatori cattolici prendono ispirazione da valori come l'amore per la natura, la sincerità, la semplicità, la coerenza e l'astinenza, e unendoli a un approccio cristiano iniziano a formare dei gruppi con obiettivi simili.

Tra i gruppi d'ispirazione cattolica vanno citati *Neudeutschland*, *Heiland*, *Kreuzfaher* e *Quickborn*.

### **I.5.3 Fondazione della prima epoca del Quickborn**

Le origini del movimento giovanile dei *Quickborn* risalgono al 1909 e alle iniziative intraprese da tre sacerdoti di Silesia: Bernhard Strehler, Clemens Neumann e Hermann Hoffman.

Bernard Strehler (1872-1945) è un moralista, promotore della medicina naturalista del sacerdote Knepp e segue la teoria della gioventù (*Jugendlehre*) di Friedrich Wilhelm Förster, che conosce personalmente anche se contribuisce a dare un senso più cattolico al movimento. Il Dot. Klemens Neumann (1873-1923), professore di religione, ha una personalità particolarmente spiccata per attirare i giovani: apporta al movimento, tra gli altri aspetti, il rinnovamento del repertorio musicale ed un nuovo canzoniere, estratto dalla sua collezione di folkloristica. Nel 1912 si unisce al gruppo anche Hermann Hoffmann (1878-1972) che insegna religione a Breslau, insieme al suo gruppo di giovani, i *Wanderfreunde*.

Strehler diventa il direttore del movimento, assistito dagli altri due sacerdoti. Nel 1913-14 creano a Neisse in Silesia un luogo di incontro. Il movimento incorpora prima i ragazzi ventenni e poi anche le ragazze, il che rappresenta una novità quasi assoluta nell'ambito cattolico. Nonostante la Prima Guerra Mondiale, si creano nuovi gruppi e nuove sedi che nel 1915 si organizzano in distretti chiamati *Gaue*.

Nel 1915 il Quickborn conta 87 gruppi con un totale di un migliaio di membri. Nel 1917 i tre sacerdoti fondatori creano a Frankfurt l'associazione *Amici di Quickborn*. Con diversi aiuti riescono a comprare a prezzo stracciato il castello di Rothenfels vicino al fiume Mena. Il castello viene inaugurato nel 1919 e a partire da quel momento, si converte nel centro nevralgico del Quickborn, il quale vive una crescita rapida: già nel 1921 si annoverano 527 gruppi con un totale di 6.500 membri.

La relazione con la chiesa è sospettosa ma aperta, molto diversa dall'abituale associazionismo cattolico del XIX secolo. Il cambio è dovuto senza dubbio allo sviluppo democratico della Germania dopo il 1918, che porta con sé un'apertura del cattolicesimo tedesco ad altri gruppi confessionali e sociali. Per questo nel Quickborn, che poteva essere considerato un'unione di laici, la relazione con le autorità ecclesiastiche non si concepisce come una sottomissione, bensì come un'estensione della vita nella Chiesa e nella fede.

#### **I.5.4 L'impronta di Guardini nel Quickborn (1885-1968)**

Nella Pasqua del 1920, Romano Guardini visita per la prima volta il castello di Rothenfels, del quale aveva già sentito parlare a Magonza. Lo attraevano le idee di autoeducazione e autogoverno d'ispirazione cattolica della gioventù, che si mettevano in pratica proprio al Rothenfels. Dopo questa prima visita, Hermann Hoffmann lo invita a partecipare alla riunione annuale di Quickborn in Rothenfels, nell'agosto dello stesso anno. A partire da quel momento, Guardini inizia a sentire una forte attrazione per il movimento, a causa della peculiare identità cattolica che percepiva in essa e il suo interesse si riflette in un articolo destinato agli educatori, che pubblica nel 1921 nella

rivista cattolica di pedagogia “*Pharus*”. Il profilo che Guardini traccia del Quickborn è di grande interesse documentale. Con la sua entrata in scena, il movimento subisce un cambio importante, che già si presagisce dalla sua partecipazione alla riunione del 1920 a Rothenfels. Certamente Guardini contava già con un’esperienza di cinque anni sul fronte pastorale con i giovani di Magonza. Forte di questo arricchimento, la sua presenza attiva consiste in 3 aspetti:

1. **Appoggio Dottrinale:** Guardini apporta profondità teologica e fondazioni oggettive allo stile di vita che già si praticava in Quickborn. Incalza l’entusiasmo comunitario dei giovani verso la scoperta del senso ecclesiale, facendogli sperimentare “da dentro” la loro appartenenza al Corpo Mistico di Cristo. Allo stesso tempo gli fa scoprire il senso di vincolo con la propria famiglia, con il gruppo e il popolo (*Volk*) da un punto di vista geografico, culturale e sociale. Guardini vuole formare la fede dei giovani, che ha una forte carica soggettiva, mediante la verità oggettiva. Egli utilizza il metodo dell’opposizione polare, un metodo filosofico, basato sull’idea dell’esistenza di due poli, che si compenetrano tra le tensioni create da loro: Guardini dimostra come al prendere forza uno dei due poli riceve come dono – non come esigenza – l’altro. Così, per esempio, sostiene che la chiesa è il luogo dove l’autorità va formando la libertà e l’obbedienza conduce all’attuare in maniera indipendente. In questo modo convince i giovani a sperimentare la chiesa dall’interno come fonte di vita e può affermare che “la chiesa si risveglia dall’anima”.

2. **Formazione spirituale e culturale:** La formazione della personalità che Guardini porta a compimento con i giovani ha riflesso in varie sue opere, pubblicate in forma di lettere, che in realtà si basano sul colloquio con i giovani di Rothenfels. Il filo conduttore di questi scritti è

proporre la ricerca della verità e la sua espressione nella propria vita, con il fine di formare persone che vivano con autenticità cristiana e si muovano per convinzioni profonde. La conferenza del 1924 è emblematica, perché si decide che il Quickborn esca dai limiti del suo programma educativo per i giovani, per aprirsi ai grandi obiettivi intellettuali dell'epoca, di tipo religioso, sociale e artistico, promuovendo una nuova cultura di aspirazione cristiana. L'iniziativa prende forma grazie a Guardini, appoggiato da 400 partecipanti del gruppo senior. Si formano dodici gruppi di lavoro su temi relazionati con la crisi culturale del momento, alla quale Guardini è convinto che si possa dare una svolta ricorrendo alla fede. In questo nuovo percorso, Guardini impartisce discorsi dottrinali con proposte vitali e pratiche della fede, anche dalla sua cattedra dell'Università di Berlino. Le sue Lettere del Lago di Como sono una testimonianza chiara della sua visione sulla crisi contemporanea e, soprattutto, delle soluzioni in cui credeva.

Il Quickborn si dedica, per influsso di Guardini, a una dimensione fortemente culturale. Dal principio della sua presenza in Rothenfels, il gruppo promuove i valori del Medioevo, quel Medioevo la cui immagine era resa così esplicita dal castello stesso. Guardini diceva che Quickborn è come Parsifal della letteratura romanza germanica, l'uomo che si mette alla ricerca del Santo Graal. Secondo Guardini, il Quickborn deve prendere esempio da Parsifal e cercare la verità e l'amore nella forza di Cristo. Inoltre si confronta con il dibattito culturale di quei popoli che contrapponevano la tradizione germanica ed ellenica, per far notare che la Chiesa come "*heres gentum*" deve integrare tutti i valori culturali: è importante prendersi cura della cultura germanica ma non in modo esclusivo.

Alcune figure ecclesiastiche del periodo della sua formazione hanno influenza sull'approccio al cattolicesimo di Romano Guardini. Lambert Beaudin (1873 – 1960) era un monaco belga, fondatore del monastero conosciuto come Abbazia di Chevetogne. In precedenza, era stato un monaco benedettino dell'Abbazia di Mont Cesar a Lovanio, ed era stato profondamente coinvolto nel movimento liturgico in Belgio. Altra figura importante è il monaco benedettino tedesco Ildefons Herwegen (1874 – 1946), abate del monastero renano di Maria Laach, che concepisce un ambizioso progetto per la formazione liturgica dei suoi monaci e del clero secolare, professori e studenti universitari. Guardini entra in stretto contatto con il loro ambiente e riesce a sviluppare alcuni aspetti principalmente sul tema della liturgia, nelle forme in cui veniva espressa.

Incoraggiati da un decreto Vaticano emanato sotto il “conservativo papa riformatore” Pio X, le abbazie benedettine riformano la liturgia monastica e consentono l'accesso a laici e a uomini di chiesa alle cerimonie conventuali. In Germania, è il caso dei monasteri di Beuron e più tardi di Maria Laach, il convento francese di Solesmes e quello belga di Mont César a Löwen. Al congresso ecclesiastico belga di Mecheln nel 1909 una richiesta era stata formulata con queste parole “*Il faudrait démocratiser la liturgie*”. Si evidenzia l'importanza della comunione e che debba essere celebrata durante la Messa. La liturgia deve tornare ad essere un atto compiuto insieme dai sacerdoti e dalla comunità dei fedeli.

Il movimento liturgico non era per niente circoscritto al cattolicesimo. Esso era stato abbracciato anche dalla Chiesa protestante fin dalla fine del XIX secolo. Johannes Van Acken scrive un libro che ha una notevole influenza sul dibattito di quel periodo, un'opera che metteva in rilievo le

esigenze della liturgia: il *Christianzentriche Kirchenkunst* (in leggera contraddizione con Guardini ma pro Böhm).

**3. Rinnovazione liturgica ed estetica religiosa:** Guardini esercita la sua influenza in gran parte attraverso la spiritualità liturgica che diffonde tra i giovani, anche se sembra esagerato considerare il Quickborn solo come precursore del movimento liturgico. I giovani sono aperti a nuove forme di intendere la liturgia, che unisce in maniera fondamentale il segno, il contenuto e la risposta pratica, e cercano la corrispondenza tra vita interiore ed espressione esteriore.

La concezione liturgica di Guardini è inseparabile dall'esperienza estetica. A partire dal 1924 si ha un grande periodo di risveglio architettonico ed artistico e Rudolf Schwarz gioca un ruolo fondamentale nella comprensione di questo sviluppo. Il rinnovamento religioso della fede viva che inizia con Guardini dà come risultato, tra il 1920 e il 1930, un modo nuovo e caratteristico di pensare gli spazi interni dei luoghi sacri che curiosamente ha come quadro esteriore, il castello di Rothenfels, un edificio del XII secolo. La nuova estetica si esprime in maniera chiara nella cappella in cui a volte si celebra la messa.

### **I.5.5 L'estetica secondo Romano Guardini e Rudolf Schwarz**

Con Guardini, che dal 1927 rappresenta il committente in qualità di direttore in carica del castello, Schwarz condivide la stessa ambizione per la qualità. “La responsabilità della valutazione artistica di ciò che avviene al castello, la portiamo noi due, io e tu”, scrive Guardini a

Schwarz in una delle sue lettere<sup>29</sup>. Ciononostante nascevano dei conflitti in cui spesso Guardini, il più conciliante tra i due, cedeva.

Le preoccupazioni principali di Guardini si concentrano sul confronto con le preesistenze storiche e la tecnica contemporanea. Guardini si incaricava, inoltre, di attrezzare la biblioteca con libri di Bruno Taut come il *Die neue Wohnung*, *Die Frau als Schöpferin* (1924) e a un certo punto lo consiglia a Schwarz per una recensione, insieme ai quaderni tautiani di “*Frühlicht*” (1921 – 22) e a *Auflösung der Stadte* (1920).

Il vero e proprio rinnovamento di Rothenfels ha luogo subito dopo la nomina di Guardini a nuovo direttore della lega e del castello nel 1927. Il nuovo programma dà impulso a una rinnovata attività edilizia il cui presupposto esteriore è rappresentato dalla riorganizzazione della vita del castello e dalla conseguente disponibilità di spazi fino ad allora riservati ad altre funzioni: “Le grandi sale (la sala dei cavalieri, quella dei pilastri e la sala di Heilbronn) devono essere trasformate in spazi puri e nobili”<sup>30</sup>. La ristrutturazione del castello di Rothenfels è il primo vero progetto ecclesiastico realizzato da Schwarz.

A Rothenfels Schwarz porta avanti temi che lo avrebbero occupato lungo tutta la sua vita. Già la sola scarsità di mezzi imponeva un’architettura di povertà. Dai testi medievali che al tempo venivano spesso tenuti in considerazione si tornava a scoprire la forza del vuoto che condiziona il pieno e che la privazione è il presupposto di ogni rinnovamento. Testi di Meister Eckhart,

---

<sup>29</sup> R. Guardini a Rudolf Schwarz, 2.11.1927, in W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit.

<sup>30</sup> L. Neundörfer, “Geschichte und Gestalt”, in: *Burg Rothenfels*, Rothenfels, 1929, p. 5

Heinrich Seuse e Jacob Böhme diventano riferimenti anche e particolarmente per Schwarz: “Noi pensavamo che il castello sarebbe dovuto risorgere a partire da questa pienezza di povertà”<sup>31</sup>. Gli spazi vengono ripuliti: nessun altare laterale, nessun arredo pretenzioso, nessun quadro superfluo, “*tutto, speriamo, in forme semplici ed adeguate, ma nel loro umile servizio*”<sup>32</sup>. Schwarz riconosceva che era stato lui l’autore dell’idea di Rothenfels, “con grande umiltà devo osservare che, in definitiva, la concezione del castello quale sequenza di vasti spazi puri e quasi vuoti fu mia idea altamente personale, che al tempo era altrimenti ignota ad altri architetti”<sup>33</sup>.

Nel progetto di Rothenfels si ammetteva che la tecnica fosse visibile purché sottomessa all’“umile servizio”. Le lampade, per esempio, costituite da tubi a incandescenza e valutate per l’epoca particolarmente avanguardiste, erano disposte da Schwarz sul soffitto della Sala dei Cavalieri. Infatti, nel Neues Bauen non esiste alcun esempio simile di elementi in serie prodotti industrialmente che abbiano dato forma a uno spazio solenne con una così naturale radicalità, ma anche con una tale pacatezza.

I sedili a dado di nuova produzione e verniciati di nero potevano assumere configurazioni diverse a seconda delle attività che si svolgevano nello spazio: ad anello chiuso o aperto per consigli o discussioni, disposti per file come un auditorium o su tre lati attorno all’altare mobile per le messe festive. Si potevano persino rovesciare e poi utilizzare come basse sedute con braccioli. Anche gruppi di luci si potevano accendere per file, a cerchio o per settori. Solo l’uso

---

<sup>31</sup> R. Schwarz, “Eucaristischer Bau”, in: *Das Münster*, 13 (1960), 9/10, p. 297

<sup>32</sup> *ibidem*, p.28

<sup>33</sup> R. Schwarz a Romano Guardini, 15.1.1928, in W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit.

determinava lo spazio, ma lo spazio conteneva tutte le possibilità d'impiego. Pensando all'architettura come contenitore Schwarz la trasforma in *medium* per la vita. Con i mezzi più semplici viene creata “un'opera fatta di luce e di vita, molto delicata, sempre fluttuante e continuamente ricreata”<sup>34</sup>. In questo progetto si sviluppa un concetto che sarà riutilizzato poi nel secondo dopoguerra, il rapporto con la conservazione storica. Pochi conservatori avrebbero condiviso il modo di rapportarsi con le decorazioni storiche che vi era in Rothenfels. Schwarz cancella dalla sala dei cavalieri ogni “*sorta di ornamento barocco*” per trasformarla “*in un cubo essenziale*”. Senza esitare mura i portali gotici del palazzo. La sua condotta però non può essere considerata antistorica. L'architetto, al contrario, era convinto di agire nell'interesse stesso dell'edificio: “*Riconoscendola, diceva Schwarz, siamo rimasti profondamente fedeli all'antica costruzione. L'edificio, che è nuovo e nostro insieme, ha oltretutto ritrovato se stesso*”<sup>35</sup>.

Nelle soluzioni che Schwarz adotta a Rothenfels, l'architettura, anche e soprattutto nelle stratificazioni edilizie che corrispondono alle diverse epoche, è intesa come una sintesi urbanistica. Sembra ovvio concepire il castello con i suoi cortili, edifici e giardini come una piccola città. Schwarz porta avanti questa analogia individuando anche all'interno degli edifici dei luoghi che poi venivano precisati nel corso della loro progettazione come “*luogo per dormire, per cucinare, per mangiare, per lavorare, per conversare, per festeggiare, per le funzioni sacre*”.

---

<sup>34</sup> R. Schwarz, “Uber Baukunst”, in *Die Schildgenossen*, 4 (1923/24), 3, p. 277

<sup>35</sup> R. Schwarz, “Die Neue Burg”, in *Die Burg Rothenfels*, Rothenfels 1929, p. 28

## I.6 La *Kunstgewerbeschule*

Un momento importante della vita di Rudolf Schwarz è la sua carica da direttore della *Kunstgewerbeschule* di Aquisgrana nel 1927 (l'istituto è ubicato nella Südstrasse al numero 40). Grazie ai suoi ottimi titoli, alla sua personalità, alla conoscenza della lega femminile cattolica (*Katholischen Frauenbund*) della *Frauenfrieden Kirche*, alla sua amicizia con Dominikus Böhm, riesce a vincere con solo trent'anni di età, il più giovane tra i venticinque candidati. Questo momento è molto importante per la vita di Schwarz perché gli permette di acquisire una grande fiducia in se stesso.

La scuola di arti applicate di Aachen è stata fondata nel 1904 dalla città di Aquisgrana e dallo stato prussiano con l'intento di formare gli artigiani, i grafici e i disegnatori d'interni. Il fondatore e amministratore è stato l'architetto Eberhard Abele.

Dall'inizio della scuola fino all'arrivo di Schwarz vi erano solo nove insegnanti ma dal 1927 fino al 1934, Schwarz elabora una filosofia che doveva contribuire a rilanciare una Germania lacerata dalla Prima Guerra Mondiale. Verso l'anno 1930, dopo la crisi finanziaria del '29, la Germania era ripiombata nel caos e la repubblica di Weimar veniva fortemente messa in discussione. La miseria sociale e i fallimenti economici appaiono a Schwarz come segnali che “*annunciavano una nuova epoca del mondo*”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> R. Schwarz, 1960, op. cit., p. 49

Nel 1931 tenta di convincere i suoi colleghi del Deutscher Werkbund ad aderire al progetto di una *Deutsche Bauhütte* (Corporazione Tedesca dei Maestri Muratori), denominata *Werkhütte* o *Akademie*. Schwarz intendeva questo gruppo di lavoro come un'istanza per rimettere in forma la Germania e che ne avrebbe dovuto elaborare dei nuovi lineamenti, una nuova struttura per la vita economica, l'ordine sociale, la forma della vita e la politica scolastica. Schwarz scorgeva i primi segni di questa trasformazione in diversi gruppi del tempo: nei movimenti per le donne, dei lavoratori, dei giovani, degli studenti e delle associazioni sportive. Per lo stesso Schwarz questo desiderio di mettere il mondo nelle mani di un architetto rimane un punto fisso del suo pensiero<sup>37</sup>.

Schwarz elabora un documento che propone l'eliminazione del rigido sistema scolastico vigente, molto gerarchizzato e basato sulla sovrapposizione tra i diversi ambiti scolastici: scuole edili, professionali, commerciali. Le scuole dovevano essere trasformate in *Werkhütte* locali e per ognuna veniva stabilito un preciso *contratto*: Aquisgrana, per esempio, avrebbe dovuto specializzarsi nell'indirizzo edile, nell'arte ecclesiastica, nella moda tedesca e nella meccanica. Le diverse *Werkhütte* locali venivano poi raggruppate in *Werkhütte* sovraregionali che venivano sottoposte a una istanza superiore di controllo, esercitata dalla *Werkakademie* statali prussiane. Tre erano i compiti più importanti: soddisfare “le urgenze materiali”, “fondare nel popolo un costume morale” e riordinare lo spazio tedesco “con la dissoluzione degli ammassamenti metropolitani e con una ricolonizzazione”. Schwarz immagina un nuovo ordine che avrebbe dovuto abolire liberalismo e capitalismo, i quali rappresentavano, per lui e molti cattolici del suo tempo, due sciagure sociali. La sfiducia nei confronti dei parlamentari e dei partiti – anche del

---

<sup>37</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 89

*Zentrum* cristiano – era molto diffusa nel movimento *Quickborn* e porta a un distacco che consegnerà, di fatto, la Repubblica di Weimar nelle mani dei suoi nemici<sup>38</sup>.

Ma già negli anni 1933-34 il numero degli iscritti ai corsi diurni si era dimezzato rispetto al 1928. Imputando come responsabile la situazione economica molto critica in cui versavano i responsabili istituzionali della scuola di Aquisgrana, il Comune assieme allo Stato prussiano offrono al regime nazionalsocialista l'attesa occasione per chiudere la scuola che, ai loro occhi, aveva due gravi colpe: era moderna, ed era vicina alla chiesa cattolica.

Con l'entrata in carica di Hitler inizia un periodo tormentato. Mies Van der Rohe combatteva a Berlino per la sopravvivenza del Bauhaus, metteva in gioco relazioni e, più tardi, accettava dei compromessi<sup>39</sup>. Anche Schwarz assume questa tattica. Sembra perfino sul punto di sacrificarsi iscrivendosi al *Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure*, un'organizzazione affiliata al *Kampfbund für Deutsche Kultur*. L'approccio alla situazione politica in Germania viene spesso discusso nell'ambito cattolico. Poiché si premeva per una riduzione del fronte cattolico, si trattava di esporre il meno possibile il fianco al nemico. Si compivano tatticismi prudenti per non dispiacere ai nuovi potenti.

Quando la chiusura della scuola appariva inevitabile, il 24 settembre ad Aquisgrana, Schwarz presenta le sue dimissioni. Comunque tenta sempre di portare avanti l'idea del *Werkschulen* o una

---

<sup>38</sup> G. Ruppert, *Burg Rothenfels: ein Beitrag zur Geschichte der Jugendbewegung und ihres Einflusses auf die katholische Kirche*, Vorstand der Vereinigung der Freunde von Burg Rothenfels, 1979, pp. 64 e sg.

<sup>39</sup> Karlheinz Schmidthüs a R. Schwarz, Pentecoste 1933 (con una citazione letterale di Guardini) in W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 45

*Werkstattsgemeinde* (Comunità-Officina), o una “*libera accademia*”. Liberata dal peso di una struttura amministrativa o dagli obblighi di una scuola pubblica, essa avrebbe dovuto “*dedicarsi in piena comunione e senza riserve ai problemi e ai compiti dell’arte sacra*”<sup>40</sup>. Invano scrive delle lettere per segnalare il pericolo che correva la scuola, mandandole al ministro della propaganda Joseph Goebbels e al vicesegretario Franz von Papen. Tutti questi passi diplomatici vengono compiuti invano. Il ministero prussiano per l’economia ordina una ristrutturazione della scuola che ne avrebbe causato la rovina.

La scuola viene riaperta solo nel 1948 come scuola professionale, e più tardi, come *Werkkunst- und Fachhochschule* (Scuola Superiore Professionale e Artistica)<sup>41</sup>.

Durante la sua attività come direttore della *Kunstgewerbeschule* Schwarz dà vita a uno studio professionale. Nonostante tutte le avversità e i condizionamenti, il periodo di Aquisgrana costituisce, nella vita professionale di Schwarz, uno di quei momenti alti che ne hanno decretato la fama consentendogli di creare una serie di opere che erano all’altezza dei risultati più importanti del Neues Bauen. Ad Aquisgrana si pongono le basi che porteranno alla realizzazione di uno dei capolavori di quell’epoca, la chiesa del Santo Corpus Domini “*Fronleichnamskirche*”, di cui parleremo successivamente. Se oggi possiamo parlare di Schwarz in termini di innovatore della forma moderna e principale maestro dell’epoca, è grazie alle opere che egli progettò ad

---

<sup>40</sup> R. Schwarz a Conrad Gröber, 28.12.1933. Historisches Archiv des Erzbistums, Köln. Gröber sperava di giungere a un accordo coi nazisti e partecipò alla redazione del concordato del 1933 in W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 76

<sup>41</sup> Adam C. Oellers, “Vor allem Sakralkunst. Zur Situation der Werkkunstschule Aachen”, in Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (a cura di), *Aus den Trümmern. Kunst und Kultur in Rheinland und Westfalen 1945-1952*, cat. Rheinisches Landesmuseum, Köln-Bonn, 1985, pp. 401 e sg.

Aquisgrana, tanto che vari contemporanei hanno espresso il loro convincimento del fatto che *“Aquisgrana è il luogo di nascita del nuovo, moderno stile architettonico così a lungo ricercato”*<sup>42</sup>. I progetti di Aquisgrana, preparati in parte nello studio assieme a Schwippert e a Johannes Krahn e in parte nell’atelier di architettura della scuola, sono animati dal desiderio di esplorare la possibilità di grandi forme simboliche. Per esempio, possiamo citare la “cappella dedicata a Maria”, dove da una forma cilindrica viene staccata all’incirca una metà fino all’altezza dello zoccolo e il gruppo delle campane viene appeso a una sorta di maniglia sovradimensionata. In un altro progetto, da un blocco immaginario vengono ritagliati due parallelepipedi in maniera tale che sullo zoccolo – qui rettangolare – rimangano una navata e un coro a T le cui facce sono completamente vetrate.

In ogni caso non si tratta di figure che risultano dal montaggio di elementi portanti e parti portate o, comunque, tra loro in contrasto, ma che derivano da un processo di sottrazione, quasi scultoreo. Il risultato finale si ottiene da una forma grezza iniziale grazie a sottrazioni successive.

Queste sperimentazioni avvenivano all’interno del corso di *“Hochbau”* (Costruzione Superiore) della scuola. Schwarz aveva le idee chiare sull’importanza della sperimentazione nell’architettura. Per Schwarz era fondamentale dedicare ore di lavoro allo studio della forma senza avere un committente e neppure un concorso ma semplicemente impiegando la mente per la sperimentazione vera e propria: *“Da qualche parte devono pur essere sperimentate, approfondite e inventate nuove forme e nuove costruzioni...Pensieri nuovi devono avere un luogo nel quale*

---

<sup>42</sup> *Alle kunst will gelernt sein*. “Eine Stätte echten Kunstschaffens: die Aachener Handwerker-, Kunst-, und Gewerbeschule”, in *Volksfreund*, 29.11.1928. in W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit., p. 73

*potersi sviluppare correttamente. Questo primo luogo sperimentale deve sorgere qui. In questo modo si deve impedire che pensieri, ancora troppo poco maturi per essere veramente messi in opera pur essendo in se stessi validi e promettenti, vadano dispersi oppure si manifestino nel posto sbagliato, in edifici o concorsi”<sup>43</sup>.*

---

<sup>43</sup> R. Schwarz, *Denkschrift über die Neugestaltung der Handwerker und Kunstgewerbeschule*, Aachen 1929, dattiloscritto.

## I.7 Il concorso della Heiliggeistkirche, Aachen

Nel 1928 Schwarz inizia a presentarsi a concorsi di architettura. I progetti di concorso per la *Heiliggeistkirche* nel quartiere meridionale di Aquisgrana, un nuovo edificio per la parrocchia di San Giacobbe, propongono senza compromessi delle rigorose forme geometriche per un “contesto confuso” che presenta un terreno in forte salita e che invita a scegliere un linguaggio chiaro. Al contrario, Schwarz si opponeva alla visione dell’edificio sacro come immagine della città, considerando questa visione completamente secolarizzata, benché vivesse sotto l’influenza della politica di occupazione dello spazio pubblico compiuta dai nazionalsocialisti con le loro cerimonie di massa. Il motto che Schwarz utilizzava in quegli anni era “*Misura contro massa, anima cristiana contro la sua assenza nella metropoli*”<sup>44</sup>. Schwarz nutriva fiducia nell’opera ordinatrice dell’architettura a livello urbanistico e presenta tre progetti per la *Heiliggeistkirche* di Aquisgrana che mettono in evidenza delle figure architettoniche pensate di volta in volta in maniera unitaria e relazionate in modo equilibrato con il contesto urbano.

Schwarz e Schwippert non combinano tra loro elementi tradizionali della tipologia sacra come la navata principale, le navate laterali, il transetto, il coro o le cappelle, ma scelgono delle figure rigorosamente geometriche che rappresentano la forma complessiva. I progetti si possono designare con concetti che evocano immagini precise: il cubo, il muro, la chiesa a quattro pareti

---

<sup>44</sup> R. Schwarz, “Liturgie und Kirchenbau. Gastvorlesung an der TH Aachen”, in: *Baukunst und Werkform*, 8, 2, 1955, p. 12

(*Vierwandkirche*). Si tratta di immagini, però, che possiedono un alto grado di universalità e di idealità e che hanno l'intenzione di produrre non soltanto delle inedite soluzioni per i prospetti esterni, ma anche sequenze drammatiche di successioni spaziali motivate dall'ordinamento delle funzioni sacre all'interno degli inusuali volumi edilizi.

Una delle proposte per il concorso si chiama "*Kubus*": il visitatore avrebbe dovuto salire all'interno di una chiesa a forma di cubo totalmente bianco passando attraverso uno zoccolo nero intonacato che ospita una severa cripta.

La seconda proposta è la "*Vierwandkirche*", la chiesa con quattro pareti, non intese come pareti che chiudono un volume ma disposte parallelamente in modo da creare dei piani spaziali. In questo caso il visitatore avrebbe dovuto entrare passando per una ripida scalinata su cui andava collocata una grande croce. Altrettanto stretti e alti sarebbero dovuti essere anche i luoghi liturgici negli spazi affiancati, nelle "pareti doppie" dello spazio principale: via confessionale, cappella battesimale e cappella dedicata a Maria.

La terza proposta si chiama "*Mauer*", muro. Ha una pianta a L, che preserva un volume rigorosamente chiuso verso l'esterno con delle pareti prive di finestre e rivestite con lastre in pietra naturale di colore blu.

Il secondo premio del concorso viene assegnato dalla giuria, in cui sedeva anche Dominikus Böhm, alla proposta "*Mauer*". Lo storico dell'arte di Aquisgrana Hans Karlinger, professore alla *Technische Hochschule* e membro indipendente del consiglio scolastico, tenta di ribaltare la situazione a favore di Schwarz attraverso la stampa locale, definendo Schwarz "*la più grande*

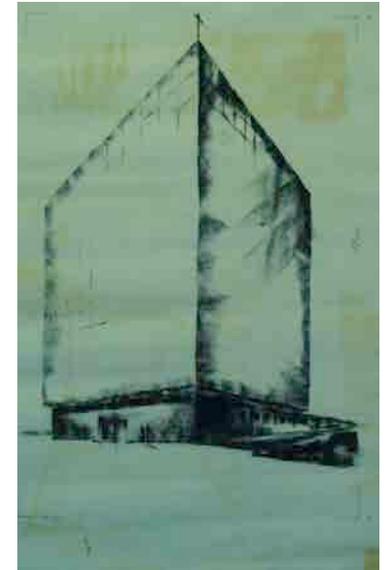


Figura 25 - Heilig Geist Kirche, Aachen, proposta "*Kubus*", Vista prospettiva esterna, 1928. Fonte: HAEK

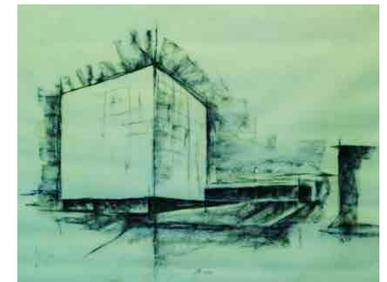


Figura 26

Heilig Geist Kirche, Aachen, proposta "*Kubus*", Vista prospettiva esterna, 1928. Fonte: HAEK

*potenza spirituale tra i teorici contemporanei nel campo dell'architettura sacra*"<sup>45</sup>. Nonostante tutto, l'incarico viene affidato al vincitore del premio, l'architetto di Colonia Otto Bongartz, che aveva proposto un insieme architettonico di moderata modernità collocato alla sommità di una grande scalinata aperta.

Il progetto "*Mauer*" rientra nella stessa linea di sviluppo che va dalla *Frauenfriedenskirche* alla *Fronleichnamskirche*. L'audacia e il carattere estremo dei progetti di architettura sacra di Schwarz durante il periodo di Aquisgrana possedevano un effetto tanto più provocatorio in quanto questo tema architettonico non era mai stato trattato finora con un linguaggio di cotanta rigorosa modernità.

---

<sup>45</sup> H. Karlinger, "Wettbewerb für einen Kirchenbau in Aachen", in *Echo der Gegenwart*, 18.11.1928

*Proposta Kubus*

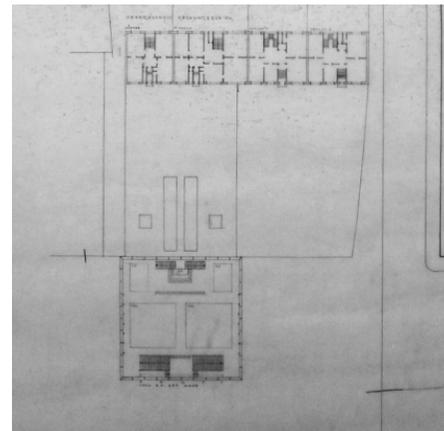
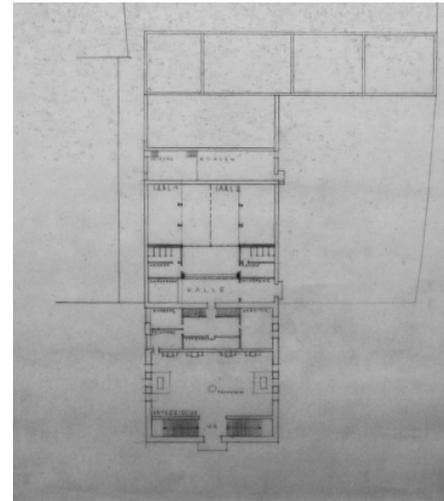
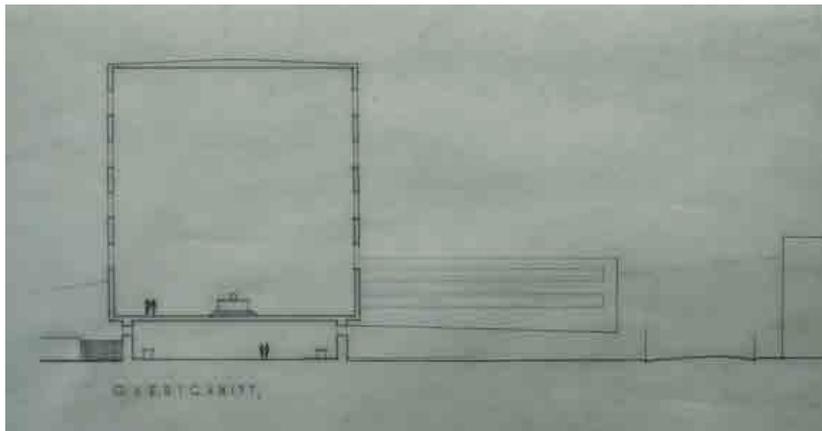
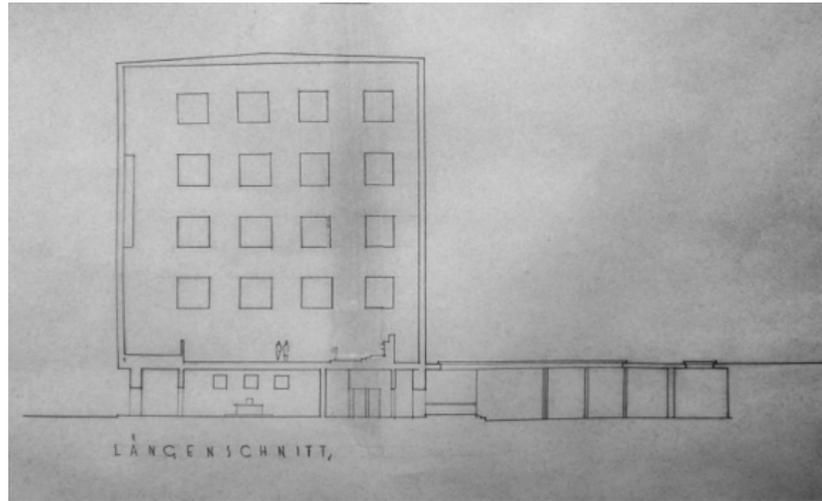


Figura 27

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Kubus", *Sezione  
trasversale*, 1928. Fonte:  
HAEK

Figura 28

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Kubus", *Pianta  
piano terra*, 1928. Fonte:

Figura 29

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Kubus", *Sezione  
longitudinale*, 1928. Fonte:  
HAEK

Figura 30

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Kubus", *Pianta  
piano primo*, 1928. Fonte:  
HAEK

*Proposta Mauer*

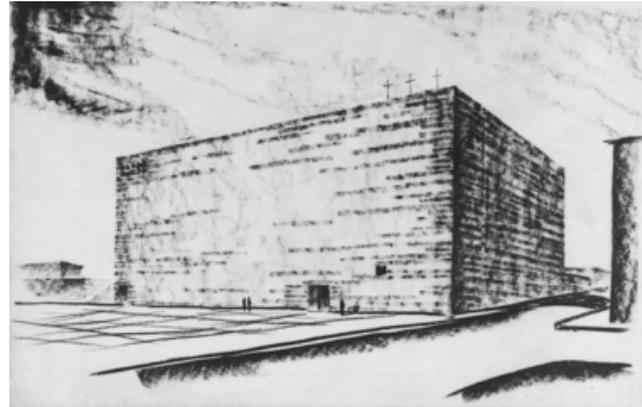
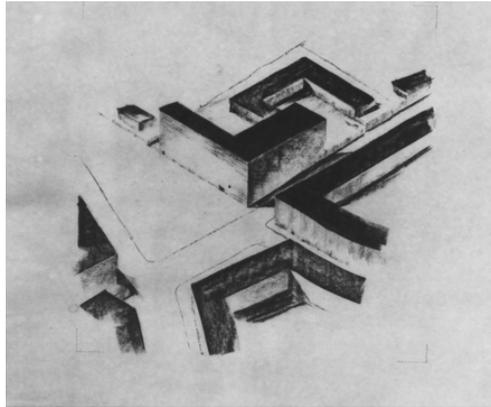


Figura 31

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", *Vista a volo di uccello*, 1928. Fonte: HAEK

Figura 32

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", *Vista prospettica esterna*, 1928.  
Fonte: HAEK

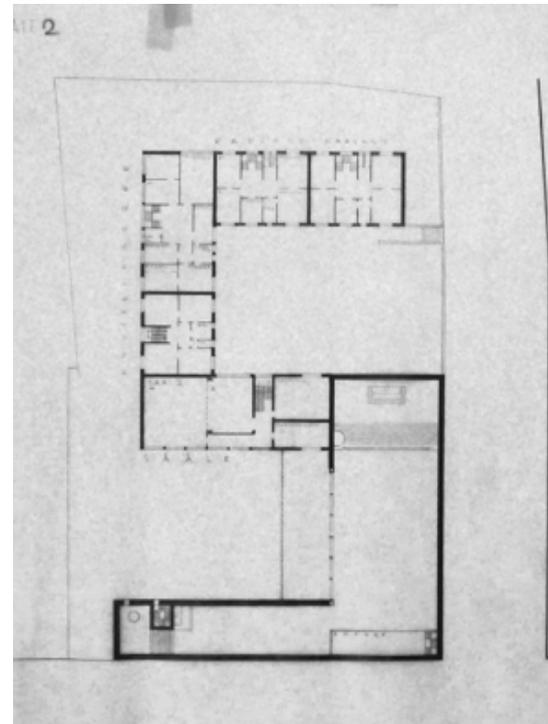
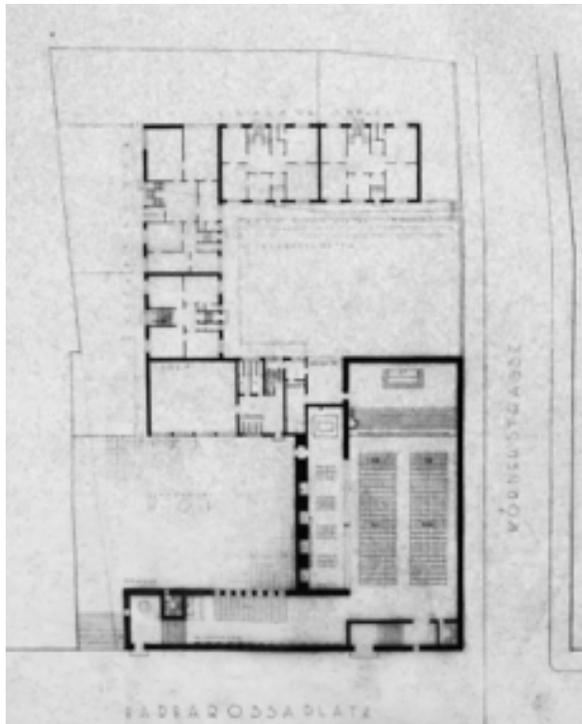


Figura 33

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", *Pianta piano terra*, 1928. Fonte: HAEK

Figura 34

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", *Pianta piano primo*, 1928. Fonte: HAEK

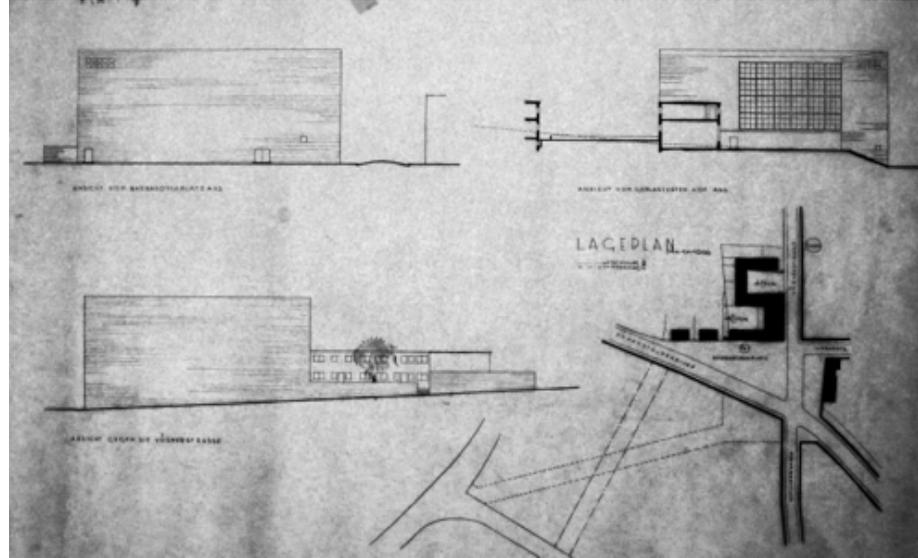
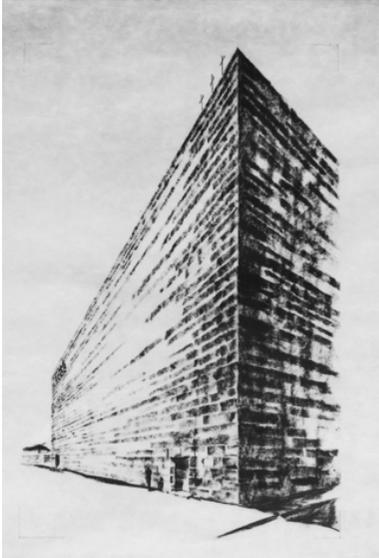


Figura 35

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", Vista  
prospettica esterna, 1928.  
Fonte: HAEK

Figura 36

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", Sezioni,  
1928. Fonte: HAEK

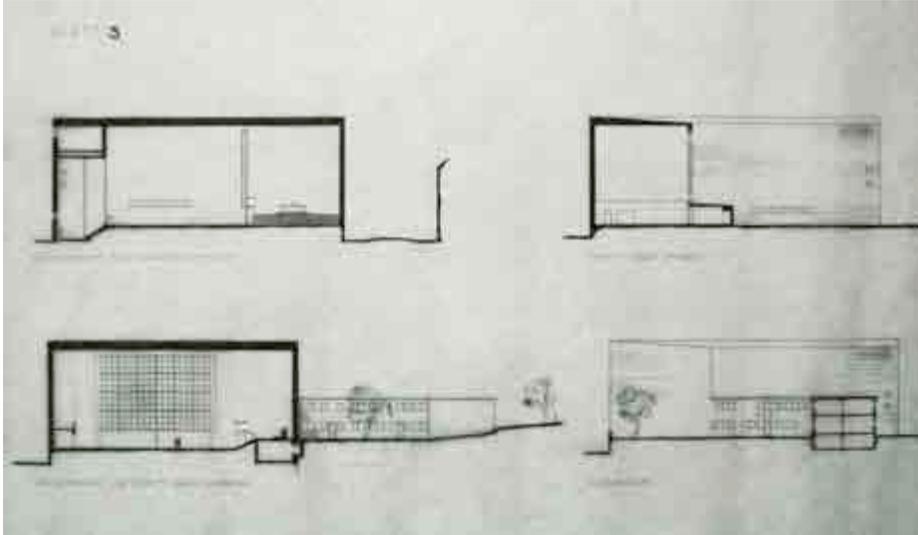
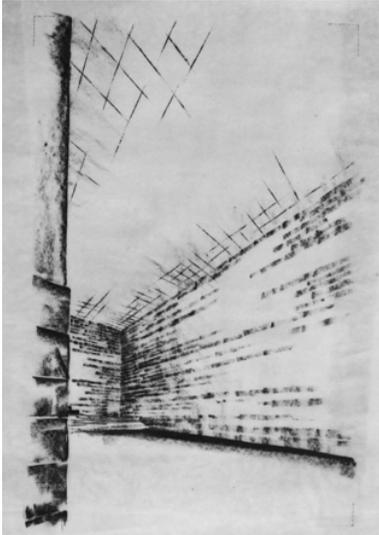


Figura 37

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", Vista  
prospettica interna, 1928.  
Fonte: HAEK

Figura 38

Heilig Geist kirche, Aachen,  
proposta "Mauer", Sezioni,  
1928. Fonte: HAEK

*Proposta Vierwand*

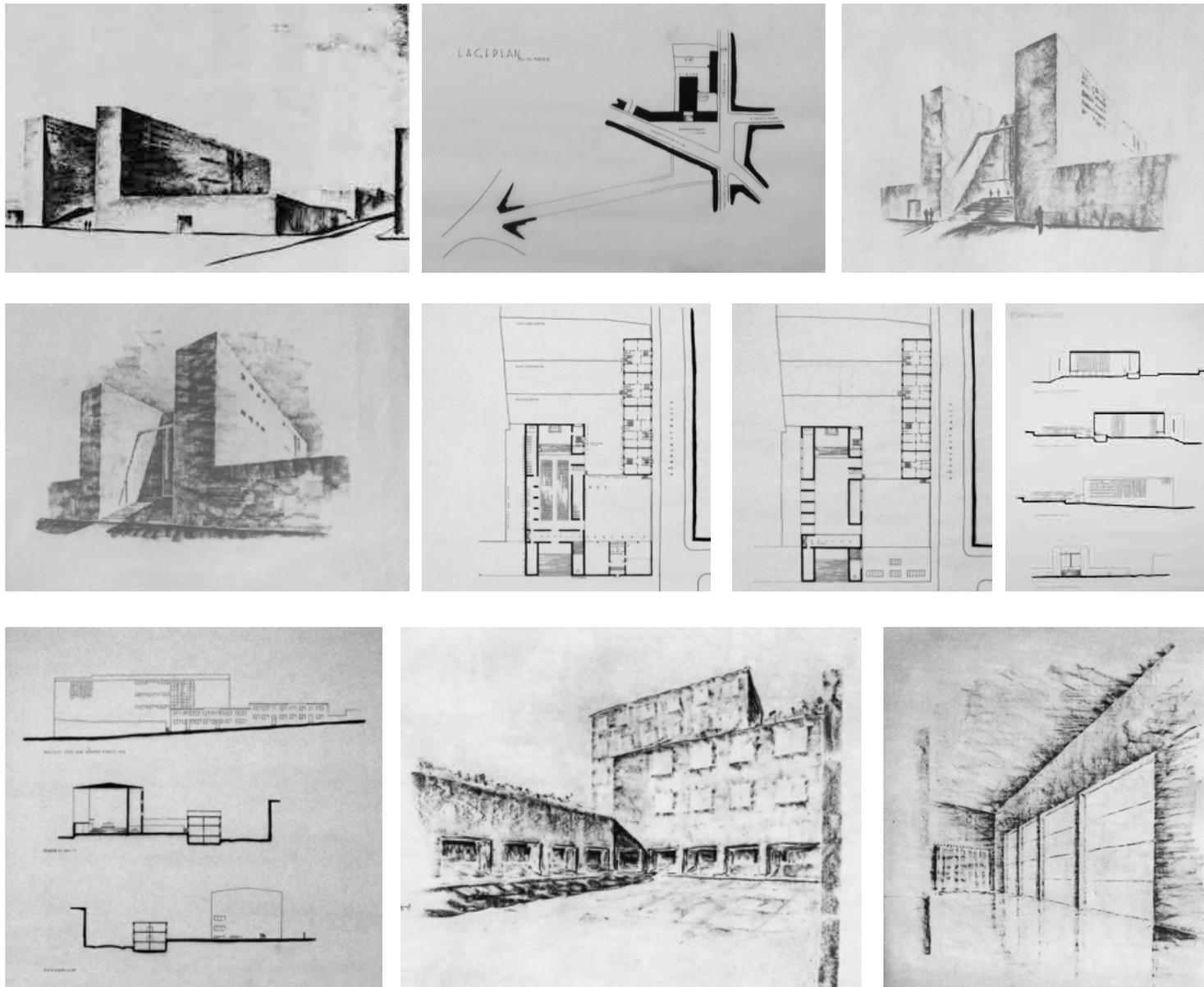


Figure 39-48

Heilig Geist kirche,  
Aachen, proposta  
"Vierwand", Viste,  
piane e sezioni, 1928.  
Fonte: HAEK

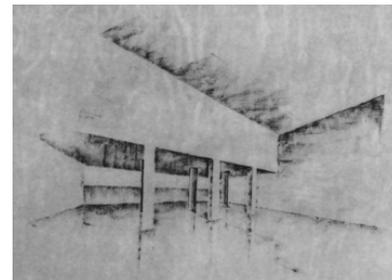
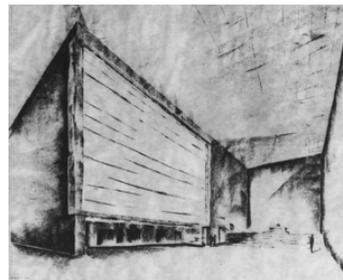
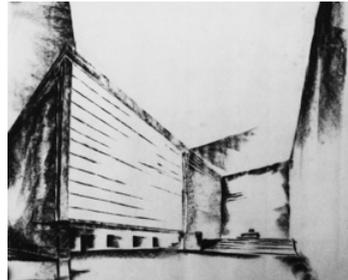
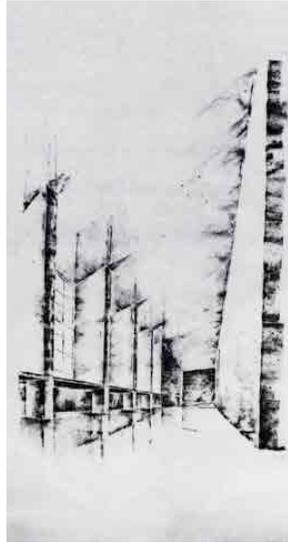
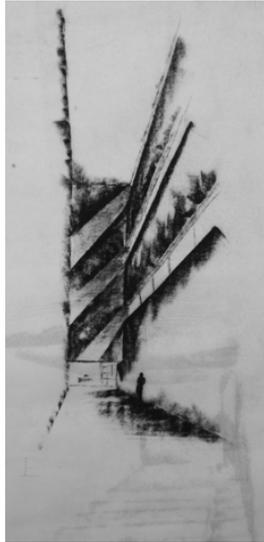
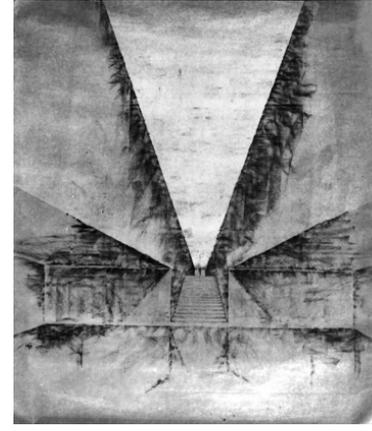
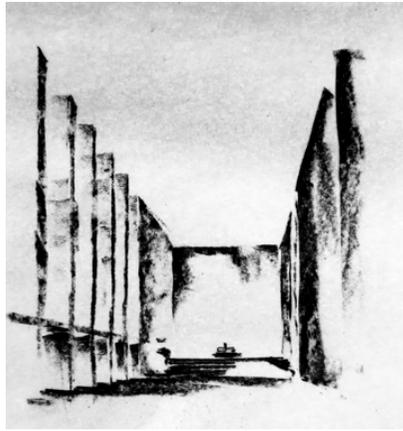
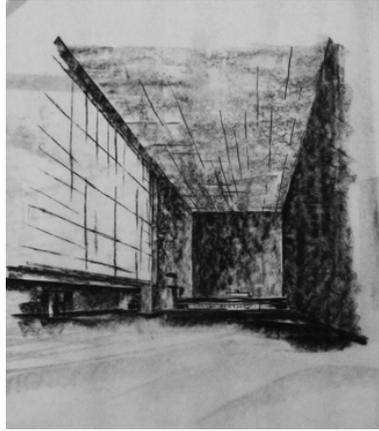


Figure 49-58

Heilig Geist kirche,  
Aachen, proposta  
"Vierwand", Viste  
prospettiche, 1928.  
Fonte: HAEK

## I.8 Rudolf Schwarz e la ricostruzione post bellica

Nella ricostruzione postbellica vengono affidati a Schwarz molti progetti di ricostruzione sia nell'ambito dell'architettura sacra che nell'ambito dell'architettura pubblica. Una gran parte del dibattito architettonico nei primi anni del secondo dopoguerra gira attorno alla questione di come ricostruire. La guerra e il suo esito appaiono non come una concreta colpa politica, ma come una fatalità del destino. Architetti come Schwarz e Steffann si sentono stimolati “*non a scegliere il materiale edilizio liscio e perfetto, ma a cercare proprio quello colpito da proiettili e ferito e a imparare ad amarlo*”. Anche Schwarz quindi usa le rovine. Nella realizzazione del suo progetto per la chiesa di St. Ana in Düren (1951-56) e della cappella del santuario di Köln-Kalk (1946-1950), egli adopera le pietre tratte dalle macerie degli edifici che le erano precedute. La pietra assume addirittura un carattere sacro. Il materiale reimpiegato custodisce la memoria di ciò che era esistito prima e garantisce al presente la forza del passato. “*L'essenza dell'autentica reliquia influisce sull'identità reale, materiale, degli oggetti*”, constata il giornalista cattolico Walter Dirks nel 1947 a proposito della ricostruzione della casa di Goethe a Francoforte<sup>46</sup>. Schwarz mantiene i ruderi della chiesa parrocchiale romanico-gotica-barocca-neogotica di St. Alban, accanto al *Festhaus* di Gürzenich a Colonia, e usa il muro di mattoni che aveva costituito la parete esterna della chiesa quale parete interna dell'atrio e del vano scale. Poche le eccezioni in cui i ruderi rimangono conservati come tali, come a St. Alban, e per lo più erano destinati a essere dei *memento* e degli ammonimenti.

---

<sup>46</sup> W. Dirks, “Mut zum Abschied”, in *Frankfurter Hefte*, 1, 1947, p. 819 e sg.



Figura 60 - *St. Anna, Düren*. Rudolf Schwarz, 1951-1956. Fonte: [www.baukunst-nrw.de](http://www.baukunst-nrw.de)

Figura 59

*Ristrutturazione di St. Alban, Köln*, Rudolf Schwarz. 1952. Fonte: Schroerer Heiermann

Negli scritti Schwarz espone i suoi principi progettuali, in particolar modo in *Von der Bebauung der Erde*. La città per lui è il punto in cui un paese si condensa secondo il principio per cui la vita cerca sempre di darsi un centro. Là dove la vita appare nella sua forma più densa, più ricca di maestà sovrana, viene eretto l'edificio sacro per l'adorazione e il sacrificio. “*Alcune epoche sono state chiamate a edificare cattedrali, ma non la nostra*”, la profanazione è iniziata prima che le chiese fossero state bombardate. L'annientamento è solo l'ultima offesa, molto tempo dopo che la curiosità e il turismo le avessero sconsestate. “*Si deve dunque volere la ricostruzione dove non è possibile una rinascita?*”. Schwarz risponde di sì: si tutelano i monumenti per fissare la traccia che una vita più grande ha lasciato sulla terra.

Come Schwarz include nei suoi nuovi edifici il materiale edilizio di antiche costruzioni cadute in rovina, così egli si augura di poter trattare nello stesso modo anche i monumenti. Un monumento è vita affidata al ricordo. Secondo Schwarz, bisogna prendere sul serio le opere antiche. Ma le prende sul serio entrando in colloquio con esse, trattandole come un'opera viva<sup>47</sup>. Schwarz, al quale la tradizione e il giusto modo di trattarla stavano molto a cuore, ha spesso affrontato questo tema. In *Von der Babauung der Erde*, alcuni brani dell'ultimo capitolo, “*Das Unplanbare*”, sono dedicati proprio a questo argomento. Tutelare i monumenti, che troppo spesso significa “conservare l'antico”, vuol dire in realtà “*aver cura dello sviluppo, della crescita della storia*”.

A Colonia esisteva, fin da prima della guerra, un esempio di “*tutela interpretativa dei monumenti*”, che farà scuola dopo il 1945: il restauro della chiesa collegiata e parrocchiale

---

<sup>47</sup> R. Schwarz, 1960, op. cit., p. 93

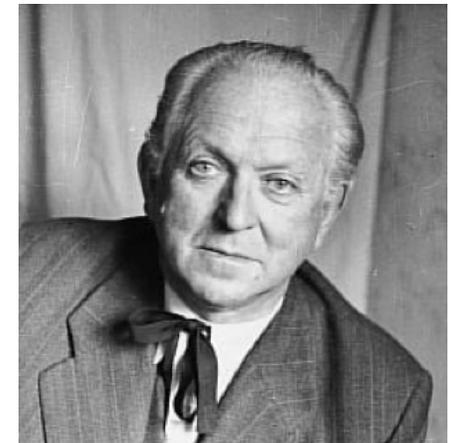


Figura 61 - Clemens Holzmeister (1886 – 1983). Fonte: Wikipedia

romantica San Giorgio da parte di Clemens Holzmeister negli anni 1929-30. Holzmeister la restaura, applicando i principi del *Neues Bauen* al costruire antico: eliminazione del superfluo, onestà dei materiali, grandi forme geometriche e spaziali di forte impatto. L'intonaco viene steso in uno strato tanto sottile da lasciare visibile e tangibile la struttura muraria, "l'originaria pelle dell'opera". I pilastri e il coro rimangono a pietra vista.

Schwarz, nel suo contributo alla discussione sulla ricostruzione delle chiese di Colonia, adotta tre esempi tratti dall'archivio dei suoi lavoratori: la costruzione o ricostruzione della cappella-santuario a Köln-Kalk, la chiesa parrocchiale sullo Johannisberg nel Rheingau e la *Paulskirche* di Francoforte. *Johannisberg* e *Paulskirche* erano molto discusse, seppure per cause opposte: Johannisberg poiché si atteneva troppo strettamente a un'immagine anche se idealizzata della storia dell'architettura, e *Paulskirche* per il motivo opposto.

*Johannisberg* (1943-51) ha alcune affinità con la versione di San Georg dovuta a Holzmeister. Da una chiesetta di villaggio crollata sorge una possente chiesa abbaziale, che troneggia maestosamente sui pendii a vigneto. È un caso di tutela dei monumenti nello stile di Rothenfels, rigorosa e tendente all'astrazione, nonostante l'abilità costruttiva del direttore dei lavori Rudolf Steinbach, consapevole del suo valore. I grandi corpi stereometrici che delimitano lo spazio, i parallelepipedi, i dadi delle colonne, i semicilindri, il tetto a piramide, sono posti in chiaro contrappunto. Schwarz ha scritto il suo dottorato di ricerca proprio sui primi esempi di architettura ecclesiastica renana delle campagne, "*Frühtypen der Rheinischen Landkirche*", sottolineando la sua volontà stilistica di recuperare il presunto stadio originario, "*il mondo della*



Figura 62 – *Konservator Stadt*, Köln.

Fonte: [www.bilderbuch-koeln.de](http://www.bilderbuch-koeln.de)

*forma regale e parca insieme, proprio dei primitivi*<sup>48</sup>. Il fatto che l'edificio esprimesse compattezza e ascesi, ma non innovazione di nuove forme, procurerà all'architetto critiche anche da contemporanei di orientamento moderno.

La ricostruita *Paulskirche* (1946-1948), scrive Rudolf Schwarz, “ricorda la volontà del nostro popolo di costruire dal disastro un ordine migliore, attraverso la sua forma pura e povera”<sup>49</sup>. Sobrio in modo quasi sacro, senza orpelli, propizio alla verità della parola e colmo della poesia della semplicità: così gli architetti e i loro committenti vogliono questo santuario del popolo tedesco.

Il destino della *Paulskirche* è strettamente legato con quello della casa di Goethe. La casa in *Grossen Hirschegraben 23*, come casa natale del poeta, è stata sempre presa a simbolo della “buona Germania”, la *Paulskirche*, come luogo di nascita della democrazia tedesca. I due esempi rappresentano due alternative nel modo di considerare il passato. La casa di Goethe è ricostruita con fedeltà letterale, nonostante veementi contestazioni. La nuova *Paulskirche*, invece, non è un inganno pietoso. I suoi architetti non suscitano magiche illusioni. Essi accettano ciò che è avvenuto, e partendo da questa consapevolezza inventano una struttura nuova.

---

<sup>48</sup> R. Schwarz, 1960, op.cit., p. 106

<sup>49</sup> Planungs gemeinschaft Paulskirche, “Denkschrift zur Fortsetzung des Wiederaudbau des Goethes haus in Frankfurt”, in *The Germanic Review*, 53, 4, 1988, p. 183 e sg.



Figura 63

*St. Georg, Köln.* Fonte:  
[www.reserv-a-rt.de](http://www.reserv-a-rt.de)



Figura 64

*Chiesa parrocchiale sullo  
Johannisberg nel Rheingau,  
Rudolf Schwarz, 1943-1951.*  
Fonte:  
[www.gedankensommer.de](http://www.gedankensommer.de)

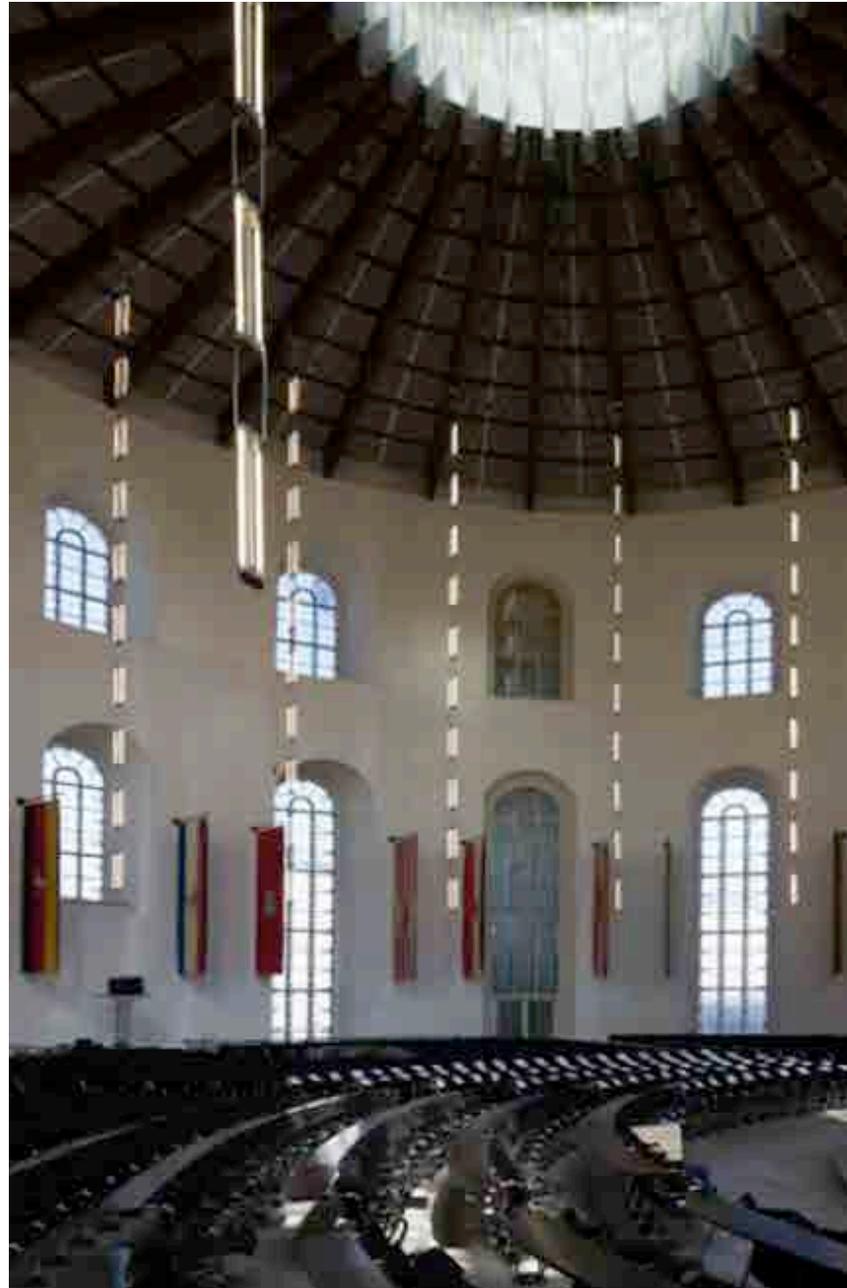


Figura 65

*Paulskirche, Francoforte,*  
Rudolf Schwarz,  
1946-1948. Fonte:  
[www.frankfurter-anwaltsverein.de](http://www.frankfurter-anwaltsverein.de)

## I.9 La relazione di Schwarz con gli altri architetti

Schwarz è dotato di una solida cultura storica. Ha un rapporto intenso, sia negli amori che nei rifiuti, con la storia dell'architettura più antica come anche quella più recente. Joseph Maria Olbrich, August Endell, Otto Wagner, e anche Hermann Billing, per lui appartengono alla schiera delle “*figure luminose di costruttori*”, Henry Van der Velde a quella dei grandi artisti provenienti dalla “*epoca malinconica del simbolismo*”, ma anche dello specialista di monumenti Bruno Schmitz. Tra i contemporanei apprezza l'architetto finlandese Alvar Aalto che propone per una nomina all'accademia di Düsseldorf. Schwarz si avvale dell'esempio di Wright, come di quello di Mies van der Rohe, come figure di riferimento positive nella sua polemica con il Bauhaus.

Il rapporto di Schwarz con Le Corbusier è contraddittorio, dopo la guerra. Sono soprattutto due gli edifici con cui Schwarz non può dichiararsi d'accordo: *L'Unité d'Habitación*, nel suo primo prototipo marsigliese, e poi anche quella disegnata per Berlino.

Come costruttore di chiese, Schwarz è particolarmente colpito dalla chiesa-santuario di *Notre-Dame du Haut* a Ronchamp (1950-55) che avrebbe avuto un enorme successo di pubblico, sia di architetti che di profani. Sembrava che Le Corbusier fosse rinato, pareva raggiunta una svolta dell'architettura moderna. Ma Schwarz, che non vuole intrusioni di sentimenti personali nella costruzione delle chiese ma si attiene a regole sovrapersonali, colloca la “cappellina di Le Corbusier” in quella grande corrente della tradizione che, dal barocco passando per Gaudí, porta

all'*Einsteinturm* di Erich Mendelsohn, all'edificio amministrativo per la Höchst di Peter Poelzig e infine al Johnson Wax Building di Frank Lloyd Wright. L'edificio plastico sulle alture dei Vosgi gli ricorda troppo Hollywood<sup>50</sup>. Questa critica lo porta, senza sua intenzione, dalla parte dei conservatori come Paul Schmitthenner, così come era avvenuto per il dibattito sul Bauhaus.

L'arbitrarietà della vocazione artistica è un concetto che Schwarz rifiuta. Ma ancora maggior perplessità suscita in lui la posizione da un lato tecnicista ed estetizzante, dall'altro razionale e funzionalistica, che si incarnava da sempre nella persona di Walter Gropius. Già dal 1931 Schwarz criticava il fatto che Gropius equiparasse forma abitativa con *Weltanschauung*, termine col quale in realtà, secondo lui, si intendeva "visione economica del mondo". Dopo il 1945 torna spesso a ribadire la sua critica.

Naturalmente, Schwarz non era l'unico a criticare la tendenza che avevano preso le posizioni moderne. Nel 1931, nel suo famoso discorso davanti al *Bund Deutscher Architekten*, Poelzig aveva incitato a spiritualizzare e dar vita alla materia invece di meccanicizzare la vita. Josep Frank, Hugo Häring, Peter Meyer, Alexander Schwab, Bruno Taut, ciascuno dal proprio punto di vista ma uno sguardo indulgente sul Neues Bauen, avevano evidenziato il pericolo di accademismo del moderno, pronunciandosi a favore dell'architettura libera dai dogmi, flessibile alle diverse condizioni di vita.

All'inizio degli anni '30, in un periodo di crisi economica mondiale e agli esordi del Terzo Reich, non si era più discusso di questa revisione della modernità. Il manifesto *Grundsätzliche*

---

<sup>50</sup> R. Schwarz, "Brief über Ronchamp", in *Baukunst und Werkform*, 9, 3, 1956, p.117 e sg.

*Forderungen* del 1947 richiedeva, invece di “*atti di nuda autoconservazione, di crasso egoismo, di impostazione di vita la più asociale*”, una nuova approfondita riflessione. E con queste parole non si intendevano funzionalismo e razionalismo: “*Dobbiamo tornare al fondamento delle cose, partendo da lì si deve concepire il nostro compito in modo nuovo. Infatti solo ciò che è valido e semplice è utilizzabile in molteplici maniere*”<sup>51</sup>. Il manifesto portava quasi quaranta firme, da Otto Bartning a Hans Warnecke. Tra esse v’era anche quella di Schwarz.

Durante il *Daermstädter Gespräch* del 1951 Schwarz si pronuncia di nuovo contro le “*dottrine erronee di tipo materialistico, di tipo funzionalistico*”. Schwarz è uno degli oratori principali, insieme a Otto Ernst Schweizer, Martin Heidegger e Ortega y Grasset. La posizione di Schwarz era piuttosto nota in quel periodo. Ma l’articolo scritto per *Leitl* dal titolo “*Baukunst und Werkform*”, benevolmente critico verso l’architettura moderna, provoca una vera e propria valanga sul dibattito architettonico. Gli adepti del Bauhaus sono definiti “*cubisti allegri*”, che si professano seguaci del “*materialismo storico*”. Il numero successivo di *Baukunst e Werkform* include sette importanti reazioni critiche. Alle ironie verbali di Schwarz seguono quelle grossolane dei suoi oppositori come Richard Döcker e Walter Gropius. Schwarz ha la possibilità di replicare nel numero successivo, dell’aprile del 1953. Se il primo attacco era stato casuale e contenuto, con il suo secondo articolo “*Was dennoch besprochen werden muss*” gli riesce il colpo grosso. Si capisce che l’autore lotta per qualcosa che ai suoi occhi è essenziale. Non ci sono più attacchi personali. Domina il pathos ma anche l’ironia, a cui si accompagna l’autoironia.

---

<sup>51</sup> O. Bartning, “Ein Aufruf: Grundsätzliche Forderungen”, in *Hefte für Baukunst und Werkform*, 1947, 1, p. 29

Alla luce di questi dibattiti diviene chiaro quanto importassero, all'autore del libro *Vom Bau der Kirche*, le immagini archetipiche, le grandi sfide, sia della tradizione recente che di quella antica. Ciò che prima sembrava una critica pedante al cubo di vetro mal costruito dei *Faguswerke* a Alfeld, o alla sede del Bauhaus a Dessau, diviene ora un inno di lode alla “*radiosa chiarezza vitrea della forma matematica archetipa*”: “*Io mi stringo al cuore chiunque costruisca un cubo di vetro, poiché egli è consapevole dell'esistenza di un mondo che alto troneggia al di sopra del puro uso*”<sup>52</sup>. Scrivendo queste righe Schwarz ricorda la chiesa rotonda del 1928, frutto del suo corso di costruzione ad Aquisgrana<sup>53</sup>.

Il dibattito si protrae fino al numero di ottobre 1953 di “*Baukunst und Werkform*”. Per i più giovani il Bauhaus era l'espressione di un progressismo che era stato bloccato per dodici anni. “Bauhaus” stava a indicare un nuovo inizio. Chi lo metteva in dubbio rischiava di rendersi sospetto di conservatorismo.

Solo Rudolf Pfister, che non era personalmente un fautore dell'avanguardia, riconosce che la filippica di Schwarz non era una lotta della reazione contro l'avanguardia, ma una guerra tra sostenitori dell'avanguardia stessa<sup>54</sup>.

Quando tutto fu detto e gli avversari esausti abbandonarono il dibattito, Schwarz si sente il vincitore. Viene invitato a tenere conferenze, gli studenti sono elettrizzati. Ma con il passare del

---

<sup>52</sup> R. Schwarz, “Was dennoch besprochen werden muss”, in *Baukunst und Werkform*, 4, 1953, p.191

<sup>53</sup> ibidem, p.192

<sup>54</sup> R. Pfister, “Verwirrung auf der ganzen Linie”, in *Baumeister*, dicembre 1953. Citato in: AA.VV., *Die Bauhaus-Debatte 1953: Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994, p. 204

tempo Schwarz rimane isolato nella sua posizione. Mies van der Rohe, amico di Schwarz si troverà nella posizione di non potersi schierare e dirà “*io penso che si dovrebbe lottare per qualcosa e non contro qualcosa*”<sup>55</sup>.

L’incipiente miracolo economico farà la sua parte. La prospettiva di grandi incarichi inaridisce anche la voglia di stare a investigare su considerazioni di principio, tanto più che avrebbe potuto avere effetti negativi sui registri delle commesse.

Tuttavia quello che sta dietro le considerazioni di Schwarz sono dei principi che vanno oltre la contingenza storica e hanno la capacità di permanere nel tempo tanto che possiamo trarne delle lezioni ancora oggi.

---

<sup>55</sup> A. Leitl, “Anmerkungen zur Zeit. Mies van der Rohe in Deutschland”, in *Baukunst und Werkform*, 6, 1953, p. 275

## PARTE II: VOM BAU DER KIRCHE – ANALISI DELLA TEORIA DI SCHWARZ

## **II.1 *Vom Bau der Kirche*, un'analisi teorica**

### **II.1.1 *Vom Bau der Kirche*: introduzione**

Il libro di Schwarz *Vom Bau der Kirche* è considerato dai suoi contemporanei come uno dei testi più importanti sulla progettazione degli spazi sacri. Schwarz lo scrive undici anni dopo la sua intensa esperienza a Rothenfels, nel 1938. Nel libro egli definisce una serie di immagini concettuali che rappresentano gli archetipi formali per poter progettare e costruire una chiesa. Schwarz arriva quindi alla conclusione che nelle forme primordiali esiste qualcosa che non appartiene al periodo storico bensì sia una sorta di disegno eterno.

Egli identifica sette archetipi di cui sei rappresentano vere e proprie idee base, mentre il settimo archetipo “la Cattedrale di tutti i tempi” è considerato come la somma di tutte le “pietre miliari” rappresentate da ogni archetipo. Il settimo archetipo riflette la provvisorietà dell’edificio terrestre dentro cui si manifesta la liturgia del quotidiano che solo nella liturgia eterna della nuova Gerusalemme verrà compiuta. Due degli archetipi prendono forma dal calice: il terzo archetipo, la “Sacra Partenza”, è chiamato anche il “Calice Luminoso” e il quinto archetipo la “Sacra Parabola” prende pure il nome di “Calice Oscuro”. In mezzo ai due “calici” archetipali, vi è il “Sacro Viaggio”, chiamato il “Cammino”: fu utilizzando quest’ultimo archetipo che Schwarz realizzò la sua prima chiesa, la *Fronleichnamskirche* (1928-1930). I primi due archetipi sono dei passaggi chiave per arrivare al percorso del terzo, quarto e quinto archetipo: il primo è l’ “Anello Chiuso” (o “Sacro Anello”) che è fortemente focalizzato verso il centro, uno spazio chiuso su se

stesso, il secondo archetipo, invece, l'”Anello Aperto” (o “Sacra Partenza”), rappresenta un'apertura, l'inizio della direzionalità spaziale. Il sesto archetipo, il “Sacro Tutto”, viene chiamato la “Volta Luminosa” ed è considerato da Schwarz tecnicamente difficile da realizzare poiché è totalmente e continuamente circondato da luce.

All'interno dell'edizione in inglese di *Vom Bau der Kirche* è presente l'introduzione di Mies van der Rohe, oltre alla guida alla lettura fatta dall'amico Romano Guardini. Il libro affronta in diverse occasioni riferimenti storici e autori medievali che verranno approfonditi in questo capitolo.

### **II.1.2 *Vom Bau der Kirche*: influenze e relazioni con Mies Van der Rohe**

Rudolf Schwarz era molto amico di Mies Van der Rohe, il cui pensiero fu notevolmente influenzato dagli stimoli e suggerimenti scaturiti dallo studio del pensiero e dell'opera di Rudolf Schwarz e di Romano Guardini.

Da un diretto confronto tra il contenuto degli scritti di Schwarz e il pensiero di Mies Van der Rohe si può facilmente ipotizzare la comune adesione a idee e intenti relativi all'architettura, ma non solo. Ciò che soprattutto li legava era un atteggiamento particolare nei confronti delle cose e del mondo, nei confronti del progresso accettato innanzitutto a partire dall'uomo e dalle sue necessità spirituali, e quindi quale imprescindibile strumento di evoluzione tecnica.

La loro era una posizione moderata, consapevole ma non succube dei progressi della scienza e della tecnica, una posizione che si avvicinava d'altro canto, alle oscillazioni e ai ripensamenti, che venivano in quegli anni maturando nell'ambito della critica architettonica più avanzata.

Ciò che univa Mies a Schwarz andava al di là di un comune atteggiamento ideologico orientato verso un'interpretazione metafisica e religiosa del mondo. Essi condividevano infatti l'analisi del fenomeno più significativo dell'epoca moderna: la tecnica e le sue conseguenze per la formazione e la "costruzione" della realtà della vita. Schwarz poneva come cardine del suo pensiero la domanda di come si potessero definire i confini del progresso: una questione fino ad allora evitata da Mies. Come Mies, egli credeva nelle grandi potenzialità della tecnica, che rappresentava una "produzione universale di materie prime", ma, diversamente da lui, sosteneva energicamente l'obbligo di ripensare ai confini della tecnica rispetto alle esigenze della vita. Alla tecnica doveva essere indicata una strada percorribile dall'uomo. Il fattore decisivo non era la tecnica, ma come l'uomo si relazionava con essa.

Lo stesso Mies ha indicato il singolare significato per la sua crescita assunto dall'incontro con Rudolf Schwarz negli anni '20. Negli appunti del discorso di ringraziamento del 1959, nel riconsiderare la sua carriera egli poneva l'accento sul 1926 e di quanto quell'anno è stato importante per la sua formazione. Tre nomi compaiono su un appunto che gli serviva da guida per il suo discorso in occasione del conferimento della medaglia d'oro della *Royal Institute of British Architects*: "in this peculiar year – 1926: Schwarz – Max Scheler – Whitehead".

Durante l'intervista fatta a Mies dalla BBC negli anni '60 una delle risposte ad una domanda inerente a libri è stata quella di elencare tre testi che corrispondevano tutti con la stessa data di pubblicazione: 1926. I titoli elencati erano *Wegweisung der Technik* di Rudolf Schwarz, *Die Wissensformen und die Gesellschaft* di Max Scheler e *Science and the modern world* di Alfred North Whitehead.

#### **II.1.2.1 Alfred Whitehead, “Science and the modern world” e la sua influenza**

Alfred North Whitehead scrive *La Scienza nel Nuovo Mondo*, un libro che analizza il percorso della scienza dalle sue origini fino al 1926, anno in cui viene introdotto sugli scaffali delle librerie inglesi, tedesche ed americane.

Come sappiamo, l'influenza di eventi scientifici nella storia è molto rilevante per spiegarne l'evoluzione: l'abilità che si può attribuire a Whitehead è quella di creare dei collegamenti tra queste scoperte ed eventi tracciando un filo conduttore che aggiunge nuove sfumature alla comprensione di ciò che siamo oggi ed ancor più, quello che potremmo essere domani.

Il libro di Whitehead è suddiviso in capitoli che marciano determinati periodi storici partendo dalla filosofia greca, passando per i primi elementi della matematica, segnando i mutamenti nei secoli. Gli ultimi capitoli sono dedicati a temi ben precisi come la filosofia, l'astrazione, Dio, la religione e i requisiti per il progresso sociale.

Uno degli intenti principali del libro di Whitehead, concentrato quasi esclusivamente sull'analisi della cultura occidentale, è quello di riuscire a rilevare la silenziosa crescita della scienza e la sua capacità di ricolorare la mentalità dell'umanità affinché metodi di pensiero che prima

appartenevano a pochi a un certo punto inizino ad appartenere alla massa. Queste mentalità acquisite a volte hanno più forza della scienza e della nuova tecnologia stessa, poiché diventano motori trainanti di qualsiasi evoluzione. Whitehead identifica questa visione “scientifica” come una vera e propria dottrina. Partendo da ciò, inizia un attento esame dei precursori del fenomeno dell’ordine delle cose che vedevano nell’universo semplificazioni di principi generali presenti in tutto l’ordine naturale: *“Ma il genio greco era principalmente filosofico, lucido e logico, gli uomini del suo gruppo si domandavano questioni filosofiche per esempio, qual è il substrato della natura? È fuoco o terra o acqua è una combinazione delle due o di tutte e tre o è semplicemente un flusso non riducibile a un materiale statico? Erano molto interessati nella matematica, inventarono la sua generalità analizzarono le premesse e fecero scoperte notevoli di teoremi con aderenza rigida al ragionamento deduttivo, essi cercavano idee chiare e motivazioni rigide, tutto ciò era eccellente, era geniale era un lavoro preliminare ideale ma non era ancora identificabile come scienza come noi la interpretiamo”*<sup>56</sup>.

Sulla scia di questa precisazione si evidenziano alcuni tratti tra filosofia e scienze che aiutano a capire che sinergie hanno spinto le rispettive discipline nelle direzioni che hanno oggi: *“La scienza ripudia la filosofia, cioè non si è mai interessata a giustificare la propria fede oppure spiegare le proprie motivazioni. Rappresentò una rivolta storica e fu assolutamente necessaria per la salute del progresso. In realtà la scienza cominciò il suo percorso moderno appropriandosi di idee derivate dagli aspetti deboli delle filosofie dei successori di Aristotele. Da certi punti di vista rappresenta una scelta felice, rese possibile che la conoscenza del XVII secolo si formulasse*

---

<sup>56</sup> A. N. Whitehead, *Science and the modern world*, Lowell Lectures, New York, 1926, p. 56

*dal punto di vista fisico e chimico e soprattutto la matematica con una completezza che ha raggiunto i giorni nostri”<sup>2</sup>.*

Quindi, la matematica diventa una delle creazioni più originali dello spirito umano. L’originalità della matematica consiste nel fatto che le connessioni tra le cose sono di per sé molto ovvie. Qualsiasi entità che si mette in relazione, che soddisfa condizioni di astrazione, avrà a sua volta altre condizioni cui sarà soggetta e che saranno a loro volta puramente astratte.

A Pitagora va il merito di aver iniziato il dibattito in questo senso riconoscendo la divina importanza dei numeri come cura per la costruzione di qualsiasi rappresentazione delle condizioni coinvolte nell’ordine della natura. Egli diceva che le entità della matematica, come numeri e forme, erano ciò di cui son costruite le entità reali della nostra esperienza percettiva.

Tra l’epoca che si estende da Pitagora a Platone fino all’epoca del XVII secolo del mondo moderno ci sono circa duemila anni. In quel periodo lo sviluppo della matematica è davvero limitato, ovviamente considerando eccezioni come John Locke: in ogni epoca le fasi di progresso della matematica sono sempre concentrate in periodi di prosperità economica e di nuove opportunità.

Ma i fattori che maggiormente svegliano l’umanità nel XVI secolo sono la crescita della matematica, il credere istintivo nell’esistenza di un ordine dettagliato della natura e la crescente razionalità del pensiero dell’ultimo periodo del Medioevo.

Il libro di Bacon *Advancement of learning* ed il libro di Cervantes *Don Quixote* escono lo stesso anno, nel 1605, e la tragedia *Hamlet* di Shakespeare appena un anno prima. Questo momento segna l'inizio di un vero risveglio che ovviamente continuerà con Galileo, Newton, Harvey, Kepler e tanti altri. Leonardo da Vinci dà un contributo importante illustrando la teoria dell'Arte naturale, ingrediente fondamentale per la formazione della mentalità scientifica.

Il XVIII secolo fu altrettanto importante per il tentativo di razionalizzare la vita sociale della comunità moderna.

Nel XIX secolo lo sviluppo delle scienze porta a nuovi percorsi per il pensiero e l'avanzamento della tecnologia conferma il cambio della qualità della vita. La profezia di Francis Bacon si realizzava: *“l'uomo che prima sognava se stesso come poco meno di un angelo è riuscito a diventare contemporaneamente servo e ministro della natura, ma ancora va verificato se l'uomo può giocare questi due ruoli allo stesso momento”*<sup>57</sup>.

Così si sviluppa un nuovo metodo di creazione che consiste nel conciliare idee scientifiche e prodotti realizzati.

Con la nascita della teoria dell'evoluzione, ci si rende conto di un nuovo habitat: le vecchie identità si evolvono in nuove forme, comportando spesso il passaggio da un sistema complesso a uno sempre meno complesso. Ciò ci porta a constatare che ogni organismo è il risultato di un'evoluzione e che all'infuori di questi organismi, non c'è niente che cresce. Whitehouse infatti scrive: *“Enduring things are thus the outcome of a temporal process; whereas eternal things are*

<sup>57</sup> A. N. Whitehead, 1926, op. cit., p. 56



Figura 66 - Francis Bacon, *Advancement of learning*, 1605. Fonte: Wikipedia



Figura 67 - Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 1605. Fonte: Wikipedia

*elements required for the very being of the process.”*

La chiave per il meccanismo di evoluzione è la necessità di un habitat favorevole. Qualsiasi oggetto fisico che deteriora il suo habitat commette suicidio. Uno dei modi più efficaci per l'evoluzione dell'habitat è l'influenza vicendevole di ogni organismo dello stesso tipo: se l'organismo risulta essere favorevole allo sviluppo di altri organismi dello stesso genere allora otteniamo un meccanismo di evoluzione.

In natura, la maniera coerente in cui gli alberi fioriscono è grazie alla loro associazione nella foresta. Ogni albero potrà magari perdere qualcosa della sua individuale crescita e perfezione ma si assistono mutuamente nel creare situazioni di sopravvivenza. Il suolo si conserva in perfetta ombra e i microbi necessari per la fertilizzazione non vengono distrutti o lavati via. La foresta è il trionfo della mutua organizzazione delle specie. Nella storia del mondo il premio non è mai andato alle specie che si erano specializzate in violenza oppure semplicemente corazzate per difesa. Infatti, la natura ha iniziato con una produzione di animali incassati in conchiglie durissime per proteggersi dalle malattie della vita. Ma animali più piccoli, senza armatura esterna e con sangue caldo, sensibili e in allerta, son riusciti a spazzare via quelle specie dalla faccia della terra. Anche leoni e tigri, non sono specie di grande successo. C'è qualcosa nella loro forza che sconfigge il loro obiettivo stesso: uno dei loro difetti più notevoli è quello della non cooperazione con altre specie. Tutti gli organismi hanno bisogno di un habitat amichevole per proteggersi dai cambiamenti ma anche per rifornirsi di quello che serve per sopravvivere.

Quindi, possiamo dire che ci sono due lati principali della natura stessa e della sua evoluzione secondo Whitehead: da un lato abbiamo un habitat dato con organismi che si adattano (e su questo pone enfasi il materialismo scientifico di questo periodo), dall'altro gli organismi possono creare il loro habitat. L'intero mondo delle scienze in questo periodo storico si interroga sul tema dell'evoluzione degli organismi.

Si possono ora verificare due possibili errori: il primo è ignorare la vera relazione che esiste tra gli organismi, l'altro invece è ignorare il valore intrinseco dell'habitat. Considerando la natura stessa delle cose, Whitehead spiega l'esistenza di due aspetti: lo spirito di cambiamento e lo spirito di conservazione. Puro cambiamento senza conservazione è un passaggio da niente a niente e piena conservazione senza cambio non può conservarsi, rischiando di evaporare sotto la voce ripetizione. Sulla contrapposizione tra l'aspetto evoluzionistico e quello conservatore, Whitehead scrive: *“È proprio la freschezza che deve essere parte presente, che stimola l'anima. Il pattern dell'organismo superiore corrisponde all'attività individuale. La fertilizzazione dell'anima è la ragione stessa dell'arte. L'elemento di transizione in arte è mostrato dalla forza che ha in esibizione nella sua storia”*<sup>58</sup>. Ogni epoca si stanca e si satura di pezzi d'arte di qualsiasi stile, qualcosa di nuovo deve essere scoperto.

Questo dilemma è facilmente individuabile durante la formazione di Mies: egli desidera risolvere questo conflitto e questo intento lo porterà ad avere un approccio evoluzionistico verso il

---

<sup>58</sup> A. N. Whitehead, 1926, op. cit., p. 56

concepimento dell'architettura ma contemporaneamente riesce a mantenere aspetti conservatori che rimangono in forte continuità con il passato.

### **II.1.2.2 Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik* (1926)**

Il secondo libro che Mies menziona come fondamentale per la sua formazione è *Wegweisung der Technik (Il percorso della tecnica)*, il primo libro scritto da Schwarz, pubblicato nel 1926<sup>59</sup>.

Schwarz introduce la tecnologia denunciando due qualità che apparentemente sembrano positive per l'umanità: *Gewalt* e *Grosse*, termini a cui corrispondono più significati nella lingua tedesca. “*Gewalt*” suggerisce la dimensione violenta del potere, cercato con veemenza, “*Grosse*” descrive grandezza, vastità, e alla rinfusa. Dunque, Schwarz presenta una gamma di possibili interpretazioni legate al carattere feroce dell'”evento” tecnologico. L'originalità della discussione di Schwarz sulla tecnologia risiede nella sua percezione dell'essere umano, non come un agente di poetica, ma come una forza che estende lo spostamento del prodotto verso l'autonomia e lontano dal suo creatore. In questo senso, Schwarz ritiene che l'umanità è minacciata dal suo stesso potere e dalla sua grandezza in quanto il prodotto di questo potere tecnologico sfugge alla fine dal suo controllo. Natura e spirito sono due dimensioni dell'esistenza umana considerate in pericolo di fronte alla tecnologia: l'integrità fisica, morale e psicologica sono tutte messe in discussione. Tuttavia, la causa del pericolo non viene scollegata dall'umano “essere” che, secondo Schwarz, è da ritenere responsabile per aver spinto i limiti della Natura e dello Spirito con il suo modo di usare la tecnologia. L'uomo, dice Rudolf Schwarz, ha deciso di differenziarsi dalle sue intrinseche facoltà mentali: “*La breve giornata dell'anima era già al suo tramonto, l'anima venne*

---

<sup>59</sup> R. Schwarz, *Wegweisung der Technik*, Berliner Verlagshaus Müller & Kiepenheuer, Berlin, 1928

*negata anche quando l'immagine del cosiddetto centro greco che sempre era ricercato, era ormai perduto; e ora, ci avviciniamo a un tempo che respinge l'anima. La contemporaneità rivela se stessa, in larga misura, nel nuovo tecnico dove il lavoro tende a diventare il suo simbolo legittimo*"<sup>60</sup>.

Per sua stessa natura, "il lavoro (tecnico)" rappresenta i limiti della natura umana. "Il lavoro (tecnico)" significa anche la riluttanza umana ad affermare il primato dell'anima sullo spirito, un'antitesi che rimane marginale al più celebre "spirito contro la materia". Il richiamo di Schwarz per un ritorno alla centralità aristotelica dell'universo fornisce un metodo per criticare un approccio scolastico enunciato nel XIII secolo da Tommaso d'Aquino. La "perdita del centro" è un altro modo per portare alla discussione sull'ideale dell'infinito, un altro risultato della filosofia religiosa sistematica del tardo Medioevo. L'ipotesi di infinito, come espressa da Galileo Galilei, Henry More, e Giordano Bruno, anche se inizialmente applicata alle idee circa l'Universo, fu infine utilizzata come metodo per immaginare l'essere umano sfuggire il suo materiale e le sue limitazioni spirituali. Ecco, Schwarz fa eco all'"eretica" convinzione di Giordano Bruno che l'universo è infinito. Anche se Giordano Bruno venne arso vivo nel 1600 per le sue idee, ha anticipato la rivoluzione scientifica e la Controriforma, che erano entrambi stati pesantemente criticati dai cattolici tedeschi come catastrofici alla luce degli ideali religiosi del Medioevo.

Rudolf Schwarz espone i termini chiave del suo ragionamento: l'anima contro lo spirito, il centro contro l'infinito, l'arte contro la tecnologia. In questo senso, egli anticipa la critica agonizzante su

---

<sup>60</sup> R. Schwarz, 1928, op. cit, p. 22



Figura 68 - Hans Sedlmayr (1896-1984). Fonte: Wikipedia

*Perdita del Centro*<sup>61</sup>, scritta da Hans Sedlmayr alla fine del 1940.

Allo stesso tempo, Schwarz considera il lavoro tecnico come emblema della modernità. Ancora una volta, due decenni prima del libro di Guardini *Ende der Neuzeit (Fine della Modernità)*, la tecnologia, l'artefatto e il suo valore costituiscono il fulcro della sua indagine. L'opposizione che Schwarz individua tra "tecnica" e "umano" porta a domande fondamentali riguardanti la possibile esistenza di una posizione moderata tra i due estremi ed eventuali opportunità di controllare questo nuovo mondo legato ai valori operativi della tecnologia nella creazione di un ordine superiore.

Da un lato Schwarz deve rispondere alla sua profonda fede cristiana e alla necessità di contemplazione, d'altra parte, come architetto-ingegnere, valuta l'atto di costruzione positivamente. Il suo cattolicesimo proviene dalla tradizione fenomenologica<sup>62</sup>, mentre la sua sensibilità architettonica deriva dal processo di modernizzazione della Repubblica di Weimar. Tuttavia, questa nuova versione di antitesi medievale (che è stata ampiamente trattata da Meister Eckhart<sup>63</sup> di cui si tratterà più avanti) tra la vita contemplativa e la vita attiva originate da un volere incline ha valori universalistici. Inoltre, Schwarz ha cercato di comprendere l'evoluzione scientifica della filosofia scolastica che ha messo in questione il mondo cattolico del XIX e del XX secolo.

---

<sup>61</sup> H. Sedlmayr, *Perdita del Centro*, Edizioni Borla, Città di Castello, 1983

<sup>62</sup> *Fenomenologia* è una corrente filosofica che inizia con l'esplorazione dei fenomeni come mezzo per cogliere lo spirito assoluto che è dentro il fenomeno.

<sup>63</sup> Meister Eckhart (1260-1328) è stato uno dei più importanti teologi, filosofi e mistici renani del medioevo cristiano e ha segnato profondamente la storia del pensiero tedesco.

Secondo Schwarz, l'essenza del "lavoro tecnico" può essere trovata nella qualità del prodotto, piuttosto che nella sua qualità "tecnologica". L'autonomia di un artefatto rispetto ai suoi possibili usi significa l'autosufficienza della sua essenza, secondo Schwarz. Anche se l'oggetto trova la sua giustificazione internamente, mantiene un rapporto diretto con il mondo.

Come sono correlati questi due lati del suo essere? Schwarz presenta una coppia di opposte proprietà: "contemplativo" (l'interiorità o *Internlichkeit*), e "relazionale" (caratteristiche di relazionalità dell'oggetto o *Bezogenheit*). Definisce la proprietà contemplativa come espressiva e chiara, allontanando in questo modo l'artefatto dall'astrazione, un ritratto che si inserisce all'interno della visione bergsoniana. Se un'esistenza contemplativa porta il suo punto di gravità in sé, la proprietà "relazionale", invece, significa un obiettivo al di fuori della sfera della vita, creando così una tensione polare (*Spannungsbogen*) che trasla il punto di gravità da qualche parte tra la vita e l'obiettivo. Il rischio, secondo Schwarz, è la riduzione del lavoro tecnico a "mezzo".

Questo inizialmente suona come una caratterizzazione dispregiativa: sembra privare l'oggetto tecnico di integrità, e suggerisce una "*perdita di valore*", nonostante la possibile bellezza e la nobiltà che il lavoro tecnico potrebbe avere. Il lavoro tecnico deve sottoporsi ad una "transustanziazione", grazie al quale diventa oggetto in sé e per sé.

Solo allora è così possibile per l'architetto comprendere il proprio ruolo come separato da quello tecnico. Schwarz si sforza per trovare un modo per elevare il livello del lavoro tecnico da serviente (*mezzo*) a significativo.

Ciò è reso possibile dall'organizzazione teleologica della natura organica, che realizza il miracolo di essere sempre e ovunque completamente: quanto sono perfette e bellissime le parti di un fiore o il corpo organico che assume l'aspetto dello Spirito anche quando i suoi gesti sono il risultato di intenti e di arbitrarietà.

Allo stesso modo, l'opera architettonica può trascendere la necessità (*commodity*). Se edifici o città devono funzionare, essi devono preservare la loro integrità. Attraverso l'integrità materiale, e nonostante il suo significato, l'artefatto può raggiungere un livello più alto di spiritualità. Il suo apprezzamento qualitativo è, quindi, non una questione di calcolo o quantificazione, poiché i numeri non possono né trasmettere la logica costruttiva dell'oggetto né trasmettere la sua "misura interna". L'integrità di un'opera può derivare solo da ciò che il "lavoro insegna" (*Werklehre*): la conoscenza dei materiali, la riflessione sulle leggi fondamentali della forma e sulla ricezione dell'opera.

Nel secondo capitolo di *Wegweisung der Technik*, Rudolf Schwarz si concentra sulla questione della produzione di massa e tenta di valutarla applicando la terminologia della Scolastica. Gli oggetti prodotti sotto la "legge della serie" si visualizzano in articoli dello stesso tipo, forma, contenuto e valore, idea che persiste nella maggior parte delle immagini pubblicate nel libro: botti, gru, ecc. Tuttavia, gli oggetti prodotti in serie non potrebbero avere la stessa identità perché, secondo Schwarz, l'identificazione di due oggetti significherebbe la morte di uno delle due o che entrambi sono fusi insieme. Al contrario, questa legge fondamentale della serie separa ed equalizza gli articoli. La logica della produzione in serie non è formata da semplificazione e generalizzazione, o da unicità e universalità, ma piuttosto da moltitudine e concretezza.

La particolare qualità dell'unicità, tanto lodata nel mondo dell'arte, appartiene al dominio della vita e del biologico, considerando che l'oggetto prodotto in serie manca di organizzazione o funzionalità di membri differenziati e non ha capacità di crescita autonoma. Nonostante la lunghezza infinita che una serie può avere, non ha la capacità interna di cambiare. Non ha nulla dell'"interlacciamento" (*Ineinander*) o "confusione" (*Durcheinander*) della vita organica, ma solo una condizione di prossimità (*Nebenemander*) o addirittura successione (*Nachemander*): i suoi membri sono legati tra loro solo attraverso il processo di riproduzione.

Per Schwarz, questi aspetti alienanti della produzione in serie sono salvati dall'oblio con l'assegnazione di un valore particolare al "*pensiero fondante della serie*" che lo dota di una specie particolare di grandezza (*Grosse*). Nonostante il fatto che non è un'abitudine di nuova costituzione della produzione, è una nuova visione nella sua caratteristica di riproducibilità che permette di sperimentare e diffondere nuove necessità prima inaccessibili.

Schwarz però ammonisce sui pericoli che la tecnica potrebbe procurare alla società. L'autore mostra immagini da incubo di macchine fuori controllo, senza fine, "*sputando fuori*" un prodotto, minando il carattere positivo della tecnologia. Mette in guardia il lettore contro l'assenza di un "*maestro unico*" (*emmaliger Meister*), che darebbe un'"anima" unica al prodotto e potrebbe controllarlo.

Il principio ridicolizza qualsiasi razionalità. Con la violenza dell'istinto scatenato, si scaglia il lavoro stesso in eterna ripetizione. Per l'occhio naturale imparziale, questa è un'esperienza disturbante.

Nonostante questa posizione verso la razionalità del processo industriale, Rudolf Schwarz sfuma i suoi sentimenti: non cerca di individuare le cose che non possono essere serializzate, dal momento che *“non c’è pensiero così bello, nessuna opera d’arte così nobile, per essere in grado di evitare la moltiplicazione”*. Schwarz cerca di capire cosa succede a opporsi a questa nuova condizione. Quali nuove relazioni, nuove leggi formali e nuovi contenuti possono esistere in un oggetto prodotto industrialmente?

Le cose perdono salvezza e anima, ma guadagnano le qualità oscure e magnifiche della grandezza sovrumana. Esse perdono di misura e di familiarità, ma guadagnano in “eternità” e “vigore”.

Acquedotti, torri di difesa, autostrade contemporanee, filari di abitazioni, monumenti egiziani, e le “parole cerimoniali ripetute all’infinito”, appartengono ad un tipo di oggetto in serie riprodotto, disumano e tuttavia ardentemente desiderato. Schwarz vede l’annientamento piuttosto che l’apoteosi della storia, nel fenomeno della reiterazione. La storia è stranamente cieca nei confronti della serie: si fa beffa delle riproduzioni e rifiuta l’accesso a riproduzioni dello spazio storico e del tempo. All’aumentare delle serie, il contenuto della storia si impoverisce.

La ragione di questa incompatibilità tra ripetizione e “contenuto” storico è, secondo Rudolf Schwarz, il modo “giocosso” in cui la storia si muove, contro tutte le leggi della regolazione, e sempre sulla base di atti di fondazione, cioè gli atti originali in contrapposizione a ripetuti atti. Al fine di ottenere valori più nobili, “un atto unico, veritiero, e grande” deve essere nell’origine della serie. La questione rimane, quindi, su come combinare i due elementi: l’atto creativo personale e la produzione in serie.

É la coesistenza di creatività personale e il *modus operandi* industriale tra anima e spirito un conflitto irrisolvibile? Schwarz ritiene di fatto che è risolvibile: In questo modo, non emerge nessun mondo ambivalente, ma un ordine polarizzato che contiene entrambe.

Dallo stato di essere un puro membro, l'uomo va al di là diventando membro e contemporaneamente parte di un tutto. Questo stato richiesto dalla legge del complessivo è soddisfatto nella vita del singolo ordine. Abituati alla libertà e all'azione, l'individuo ha ancora la capacità, anche se legato alla serie, per passare alla fondazione della realizzazione inventiva. Si tratta di un rapporto polarizzato, dove il lavoro seriale va sottoposto a un cambiamento peculiare. Mentre rimane nella sua condizione "a secco", passa dal livello dello strumento ad un livello più significativo: il prodotto diventa un "*evento naturale*" (*Naturgeschehen*). Come membro rispetto al totale, assume il suo particolare significato.

E questo è portatore di un evento di eccezionale forza, come i pilastri a fascio di una cattedrale, o il cartello per il monumento che sovrasta la monotonia, come le sculture allineate alle porte dei templi egizi. Questa visione positiva della serie del prodotto in qualche modo mette Schwarz nella posizione di accettare accuratamente la tecnologia. Si sottolinea ancora una volta la responsabilità di coloro che sono in grado di valutare la portata e i limiti del mondo industrialmente prodotto. Egli difende il diritto di alcune creazioni di non essere soggette alle leggi della riproduzione meccanica, e dell'essere umano per guadagnare distanza per studiare questa nuova realtà "*dalla distanza di uno spazio solitario*" (*aus der Feme eines einsamen Raumes*). L'azione suggerita qui è trascendente, possibile solo attraverso la contemplazione.

Se si dovesse collocare questo testo all'interno della moltitudine di riflessioni sulla tecnologia, sarebbe una "filosofia della cultura", paragonabile alla fenomenologia giovanile di Max Scheler, che è servita da base per le riflessioni di Rudolf Schwarz. Tuttavia, come architetto, non come filosofo, Schwarz si sente obbligato ad assumere la sua attività secondo i principi della tecnica di produzione e riproduzione. Il suo obiettivo è, dunque, non di screditare la tecnologia, ma di trovare in essa un valore spirituale e morale più profondo. Allo stesso tempo, la sua coscienza passa attraverso un cambiamento: la scala di applicazione diventa più grande. Ora, gli oggetti costruiti, lo strumento industrialmente organizzato e l'edificio, si estendono a tutta la città. Infatti, la pubblicazione di *Wegweisung der Technik* coincide con il primo articolo di Schwarz sulla metropoli. Schwarz considera la città come un artificio, in contrasto con la metafora organica. L'unico pericolo da cui lui mette in guardia è l'eccessivo controllo della sua forma, poiché la sua rigidità potrebbe anche ostacolare lo sviluppo della vita che la tecnologia dovrebbe sostenere. Nei primi anni '30, Schwarz continua a discutere sulla "città paesaggio".

È interessante notare che il tentativo di controllare, per mezzo di una severa disciplina spirituale, gli eccessi della tecnologia su scala architettonica è più evidente nel lavoro di Mies van der Rohe, che dimostra di aver profondamente interiorizzato e compreso il discorso di Schwarz, come ricorda anche Carlos Martí Arís: "*a partire da questo momento, Mies non parlerà più di volontà dell'epoca, bensì dei suoi valori e delle sue esigenze spirituali*"<sup>64</sup>. Mies sembra aver cercato di "esorcizzare" il mondo tecnico, limitando la sua presenza ad uno simbolicamente essenziale. Schwarz applica il proprio pensiero in modo più emblematico: da un lato, egli ammette che il

---

<sup>64</sup> C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007, p. 101

fatto urbano contemporaneo è prodotto sotto l'impulso dell'attività tecnologica. Scoraggia l'organizzazione insensata della metropoli moderna e riorganizza le reti di traffico secondo uno schema topologico in cui egli paragona la sua "città-paesaggio" al layout di una cattedrale. Le zone industriali, d'altra parte, sono raggruppate non solo per motivi pratici, ma così da dar corpo a un processo materiale e spirituale che culmini in una "città superiore". Ma si può notare anche nella sua costruzione di chiese che Schwarz tiene a mente la spiritualità in maniera che la tecnologia viene quasi offuscata dalle forze spirituali dello spazio. Per Rudolf Schwarz, l'unico ruolo della tecnologia è quello di offrire l'infrastruttura per lo spirituale e il nobile.

### **II. 1.2.3 Max Scheler, "Die Wissensformen und die Gesellschaft" (1926)**

Il terzo libro che Mies menziona come fondamentale per la sua formazione è *Die Wissensformen und die Gesellschaft (Forme della conoscenza e della società)*, scritto da Max Scheler nel fatidico anno tanto importante per la sua formazione: il 1926.

Analizzando la nozione di "persona", Max Scheler si interroga su cosa distingue la persona dagli atti che la costituiscono, essendo l'universo degli atti articolato in una molteplicità di persone. L'identità personale, ci ha mostrato Scheler, si costituisce primariamente come correlato essenziale dell'atto di distanziamento ed obiettivazione, secondariamente come peculiare riconoscimento dell'esistenza ed individualità dell'altro tramite la "percezione interna" delle espressioni altrui e, con maggior vigore, tramite l'atto di amore. Il riconoscimento dell'alterità personale in una molteplicità di manifestazioni articola l'universo degli atti in centri d'atti, e proprio questo distingue la persona, come centro correlato essenzialmente ad altri centri, dalla totalità semplice degli atti.

Sulla stessa base diviene possibile la distinzione tra la persona e l'io, e la differenziazione tra atti diretti verso l'"esterno" e verso l'"interno". Scheler ne indica sinteticamente il modo nella *Sociologie des Wissens*: *"La sfera del mondo esteriore precede sempre quella del mondo interno. [...] L'interiorità del mondo comune (Mitwelt), del mondo degli antenati e dei posteri (come aspettativa) precede sempre il mio proprio mondo interiore come sfera; cioè ogni cosiddetta autosservazione è - come già Th. Hobbes riconobbe chiaramente - solo un comportamento verso me stesso, come se io fossi un altro: essa non è un presupposto, ma conseguenza ed imitazione dell'osservazione dell'altro"*.

Questo significa che l'"interno" della persona si costituisce sulla previa base del riconoscimento di sé da parte degli altri, e che, come già visto, non c'è alcuna fondamentale differenza qualitativa tra l'espressione dell'autocoscienza in sé o per l'altro: l'io, come totalità oggettiva dei fatti psichici, è dapprima il giudicato dell'altro, del "noi" comunitario, per poi divenire l'oggetto della persona pura, la quale emerge tramite il compimento degli atti del "noi" comunitario. Scheler, purtroppo, non si sofferma argomentativamente su questo punto di capitale importanza, che perciò non si è mai imposto particolarmente all'attenzione dei lettori e della critica; e d'altra parte questa tesi emerge spontaneamente da tutto il lavoro teoretico svolto, ed è il punto cardinale per intendere in tutta la sua radicalità l'evoluzione del pensiero del filosofo.

A questo punto siamo in grado di rispondere anche ad altri interrogativi lasciati in sospenso. Innanzitutto è ora evidente che non vi è un limite puro tra la spersonalizzazione storico-temporale e l'oggettualità impersonale "naturale": l'oggettività si costituisce completamente in un processo storico di "disincanto", in cui il livello originario di "espressività totale", di universale vitalità del mondo degrada nella mera "cosalità". Non è chiaro se Scheler ritenga tale processo necessario

(come progressiva tendenza dell'immaginazione alla percezione), oppure accidentale e revocabile (come perdita della capacità di *Einführung*, passibile di ricostituzione). Sembra tuttavia preponderante la seconda ipotesi, che rappresenta un tema caro alla tarda speculazione scheleriana, nella misura in cui si auspica ed in parte tematizza una sintesi delle tecniche obiettivanti occidentali con le tecniche spirituali dell'Oriente, volta a ricostituire la capacità di "*Einführung*" nella vita universale e di riedificarla nella forma dell'*amare mundum in Deo*. I mutamenti nel pensiero di Scheler, non sono repentini, ma gli anni 1922-23 segnano, con la pubblicazione di *Wesen und Formen der Sympathie*, una svolta testimoniata dalla consapevolezza autointerpretativa cui il filosofo giunge. Il problema intorno a cui tutto ruota è la comprensione dei luoghi e dei modi di manifestazione del valore. Il luogo di manifestazione essenziale è identificato come "persona", ma la caratterizzazione compiuta della personalità manca di una presentazione fenomenica adeguata: persona è Dio, persona è l'uomo, persona è la comunità ai suoi vari livelli, ma il modo di correlazione e transizione tra questi vari livelli non appare. Il fronte d'indagine aperto da Scheler assume quattro direzioni interrogative, contrassegnabili rispettivamente con i concetti di "amore", "espressione", "immaginazione" ed "*Einsführung*" (*immedesimazione*); ciascuno di questi concetti, come abbiamo visto, è legato a tutti gli altri, pur indicando, ognuno, un lato peculiare del fenomeno originario. Seguendo l'intrecciarsi di questi quattro fenomeni Scheler scorge un'unità non accidentale tra coscienza di sé, coscienza del mondo, e coscienza di Dio (*vertice assiologico*): Dio come voce della coscienza e come *Logos* è l'*Altro* che parla all'uomo ed attraverso l'uomo, ma l'*Altro* è anche la totalità espressiva del mondo, che si dà primariamente come vita universale e più in particolare nel *Leib* (*corpo*) dell'altro uomo come luogo eminente dell'espressione. Questa alterità originariamente

donatrice di senso viene ricondotta da Scheler, con sempre maggior decisione, all'altro come altro "uomo", che da un lato appare come semplice "*luogo di transizione*" tra il mondo e Dio, e dunque come un nodo di relazioni e non una specie sostanziale, ma dall'altro non si libera mai dall'ambiguità del suo uso comune naturalistico; e l'espressione non confonde soltanto il lettore, come Scheler ci ha insegnato, ma anche in primo luogo lo spirito dell'autore stesso.

Notiamo, di passaggio, come una delle migliori analisi della struttura e dello sviluppo del pensiero scheleriano, quella di Franco Bosio, mancando proprio nell'analisi degli spostamenti teoretici pertinenti al *Sympathie Buch*, finisce per scivolare, nelle conclusioni dello studio, dall'immanenza comprensiva, brillantemente sostenuta fino ad allora, ad un atteggiamento meramente esplicativo. E infatti perfettamente vero che nell'ultima fase "*È Dio che si sdoppia nella tenebra della potenza vitale da cui scaturisce in una produzione sfrenante cieca all'ordine e al valore, la realtà; ma è sempre da Dio che scaturisce l'ordine e la forma che ne operano la sublimazione. Dio non è solo spirito, ma anche natura naturante che sprigiona l'impulso della vita per dare alla luce lo spirito, che diviene consapevole di sé nell'uomo. È un punto centrale, forse il più importante della metafisica dell'ultimo Scheler: in sostanza Dio non è persona (come nel suo anteriore teismo); lo è l'uomo in quanto autoderminazione della divinità stessa. [...] Dio si fa persona nell'uomo in quanto l'uomo si divinizza e attua la deitas in sé incapace di creare: il campo di questa esperienza è la storia. Non solo l'interiorità dell'anima testimonia di Dio, ma anche il corpo dell'uomo. [...] Ci sembra dunque che la concezione più marcatamente attualistica dello spirito e della persona nell'ultimo Scheler tenti di colmare il divario uomo-persona apparso già in Formalismus. È per tutti questi motivi che solo nella dimensione della storia l'uomo*

*sviluppa la sua attualità di divenire deitas in cui si compenetrano progressivamente lo spirito e l'impulso*"<sup>65</sup>.

Dal pensiero di Scheler che Dio "si sdoppia" in spirito e vita, l'uomo diviene "autodeterminazione della divinità stessa" e perciò il divino si immanentizza e storicizza. Ma tutto ciò accade per esigenze assolutamente interne alla concettualità scheleriana legate all'intreccio tra manifestabilità del divino e riconoscimento dei segni-di-persona, senza le quali la "divinizzazione dell'uomo" come intero psicofisico rimane un mistero, e non si intenderebbe perché "il divario uomo-persona" sia qualcosa da colmare.

È chiaro ora che lo spostamento del pensiero di Scheler si configura in superficie come uno spostamento dal teismo all'umanesimo, ma più profondamente esso è la presa di coscienza del movimento della cosa stessa. I quattro modi del fenomeno originario possono essere considerati sotto due aspetti strettamente legati: l'espressione e l'immaginazione convergono nella nozione di apriori materiale, l'amore e *Einfühlung* nell' "interpersonalità".

Una volta ammesso che ciò che costituisce l'essenzialità dell'essenza è il suo valore di posizione nei contesti esperienziali, non ne può che discendere la temporalizzazione delle essenze, e dunque la necessità di riferirsi ad uno sviluppo "storico" per intendere le manifestazioni del senso (*l'epifania di Dio*).

Per Scheler la "sociologia del sapere", che molto e fruttuosamente lo occuperà durante gran parte dei suoi studi, non è principalmente una "scienza umana" tra le scienze, ma vuole essere il nuovo

---

<sup>65</sup> F. Bosio, *L'idea dell'uomo e la filosofia nel pensiero di Max Scheler*, Roma, Abete, 1976, pp. 262-265

e imprescindibile accesso al fondamento: il nome che più le sarebbe stato proprio appariva certo troppo compromesso agli occhi di Scheler: “*fenomenologia dello spirito*”.

Sia Mies che Schwarz attingeranno da questo approccio della visione dell’uomo per interpretarlo negli spazi destinati agli uomini che in particolare Schwarz vede come luoghi formati 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. Quando la costruzione si attua, la vita acquista una dimensione definitiva, la vita diventa monumento. È la vita che si fa monumento e non il monumento che occupa lo spazio della vita<sup>66</sup>.

### ***II.1.3 Vom Bau der Kirche: l’influenza di Guardini nel pensiero di Schwarz***

Guardini, nella sua introduzione al libro *Von Bau der Kirche*, elogia Schwarz per la profondità del suo testo e parla di “un modo di vedere inconsueto”, invitando il lettore ad apprezzare questo approccio.

Nella sua introduzione al libro si distinguono tre consigli principali che vengono suggeriti al lettore: il primo è incentrato sull’uomo, il secondo sul senso della chiesa e il terzo sulle origini del Cristianesimo. Guardini sottolinea la straordinaria capacità di Schwarz di vedere questi tre aspetti da un punto di vista nuovo rispetto al resto delle riflessioni che venivano pubblicate in quel periodo.

---

<sup>66</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 20

Parlando della visione dell'uomo di Schwarz, Guardini arriva a una conclusione molto simile a quella di Scheler, facendo notare come l'architetto rivaluti l'essere umano per la sua sacralità: *“con la definizione di uomo si nomina anche l'essenza del mondo”*. Schwarz spiega l'importanza di considerare l'uomo, la sua misura e l'essenza delle sue proporzioni, degli organi che e più precisamente il loro rapporto con il mondo: *“l'uomo è quell'essere che ha la mano”*<sup>67</sup>.

Il secondo punto che Guardini evidenzia è più relazionato al senso della chiesa, al suo senso simbolico e all'importanza di questa coerenza. Viene messo in luce in particolare il Salmo 68 nel vecchio testamento della Bibbia dal verso 25 in poi:

*“Appare il tuo corteo, Dio,  
il corteo del mio Dio, del mio re, nel santuario.  
Precedono i cantori, seguono ultimi i citaredi,  
in mezzo le fanciulle che battono cémbali.  
Benedite Dio nelle vostre assemblee,  
benedite il signore, voi della stirpe di Israele.  
Ecco, Beniamino, il più giovane,  
guida i capi di Zábulon, i capi di Néftali”*<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 48

<sup>68</sup> Antico Testamento, Salmo 68, 25

La chiesa appare come un cammino che procede attraverso le epoche del mondo, nel salmo si evince che *“la chiesa è corteo, la processione della storia: l’essere condotti per via e attraverso il tempo”*. Un’immagine interamente dinamica, dove un dettaglio non smentisce l’altro, ma mirabilmente lo completa.

Ma è specialmente sulla terza visione che voglio soffermarmi in questo contesto: le origini del Cristianesimo. Guardini guarda con ammirazione Schwarz perché coglie nel suo testo il riferimento a grandi maestri del mondo del cristianesimo primitivo. Cercherò di approfondire l’indagine su questi personaggi per comprendere ancora di più il testo di Rudolf Schwarz.

### **II. 1.3.1 Fenomenologia**

Il pensiero di Guardini è molto legato alla Fenomenologia che viene presentata con il titolo *L’opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*. Per Guardini la *Anschauung* (la visione del vivente) è il culmine conoscitivo. Vi giunge partendo inizialmente dalla vita come dato bruto, tutto da studiare e interpretare, aprendosi quindi, attraverso la metodologia degli opposti, a un vero e proprio sistema di pensiero, esaustivo del rapporto teorico della conoscenza (gnoseologia) tra uomo-vivente e la vita.

L’opposizione polare si propone dunque sia come sistema di pensiero compiuto sulla vita, sia come metodologia di pensiero e di vita. Il metodo che Guardini utilizza è il sistema degli opposti che Guardini spiega con un esempio pratico: *“Consideriamo la punta di un nostro dito; alla percezione visiva essa si presenta come una superficie di discontinuità ottica rispetto all’aria che la circonda, e allo stesso tempo come superficie in sé continua, senza interruzioni; tuttavia, se la osserviamo più da vicino, questa superficie unita si articola in cellule, fino a giungere agli atomi;*

*ecco allora che la continuità macroscopica della pelle rivela una discontinuità microscopica rispetto all'ordine di grandezza delle particelle subatomiche*<sup>69</sup>.

Com'è possibile che uno stesso corpo sia continuo ad un livello e discontinuo ad un altro? Evidentemente, risponde Guardini, qui deve dominare un rapporto particolare tra continuità e articolazione: questo rapporto i cui termini sono contrari ma non contraddittori, negandosi senza eliminarsi vicendevolmente, è l'"opposizione polare" e i suoi termini sono degli opposti: *"La pelle è continua ed articolata assieme, non per mescolanza dei due significati, né per compromesso, né per sintesi superiore; ma per via di unità oppositiva, in cui continuità e articolazione si escludono e tuttavia si collegano l'una all'altra"*.

Gli opposti sono pertanto coppie filosofiche, e come tali vengono raggruppate in un sistema, che Guardini ritiene esaustivo di tutte le possibilità di opposizione polare. Dalla loro classificazione risulta un sistema categoriale capace di rendere conto di tutti i modi ultimi dell'essere, di tutte le categorie pensabili come universali e non ulteriormente risolvibili in altre. Evidentemente, le mire dell'autore sono davvero alte, ma egli non si tira indietro, dichiarando criticabili ma non ingiustificate le sue pretese. Ecco la lista degli opposti<sup>70</sup>:

## 1 OPPOSTI CATEGORIALI

### 1.1 Opposti categoriali intraempirici

---

<sup>69</sup> R. Guardini, *L' opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia, 1997, p. 119

<sup>70</sup> P. Ramellini, "La biologia e l'opposizione polare di R. Guardini", in *Sistema Naturae*, 204, vol. 6

- 1.1.1 Atto/struttura (*Akt/Bau*)
- 1.1.2 Pienezza/Forma (*Fuelle/Form*)
- 1.1.3 Singolarità/Totalità (*Einzelheit/Ganzheit*)
- 1.2 Opposti categoriali transempirici
- 1.2.1 Produzione/Disposizione (*Produktion/Disposition*)
- 1.2.2 Originalità/Regola (*Urspruenglishkeit/Regel*)
- 1.2.3 Immanenza/Trascendenza (*Immanenz/Transzendenz*)

## 2 OPPOSTI TRASCENDENTALI

- 2.1 Affinità/Particolarizzazione (*Verwandschaft/Besonderung*)
- 2.2 Unità/Pluralità (*Einheit/Mannigfaltigkeit*)

L'opposizione polare indica che i due opposti rimandano l'uno all'altro e che non è possibile operare una valutazione se non tenendo presenti entrambi, di conseguenza non sarà possibile neanche una sintesi che sia superiore ad entrambi gli opposti: la verità sta nel legame (*Verbindung*). Il concreto vivente vive di questo ritmo, di questa misura, di questa continua oscillazione tra gli opposti polari.

Prendiamo ad esempio uno delle categorie di opposti: *Atto /Struttura*. C'è un'identità che continua attraverso gli atti. La struttura, quindi, è legata a questo stato, al permanere di questa identità. Per Guardini, la vita ha bisogno delle due dimensioni, non è solo atto, ma anche struttura, e viceversa, reciproca esclusione ed inclusione. L'atto non è il contrario della struttura,

ma un aspetto essenziale che va tenuto presente dal momento che l'opposizione polare è originaria ed implica una dialettica qualitativa e non di mediazione<sup>71</sup>.

Alla base della filosofia degli opposti, Guardini sottolinea un concetto positivo di fenomeno, non più come apparenza dietro la quale è necessario scorgere qualcos'altro, ma piuttosto come qualcosa di reale: il fenomeno è ciò che mi appare, anzi, più idoneamente, ciò che si rivela, che mi si dà a vedere. È sulla base di questa accezione di fenomeno che va compresa l'opposizione polare del Guardini. Tutta la realtà, di conseguenza, può essere compresa solo nella dialettica degli opposti, e non semplicemente attraverso di essa; in altre parole, la dialettica degli opposti non è semplicemente un mezzo, un metodo, ma è la dimora della realtà del fenomeno, è il luogo privilegiato in cui è possibile cogliere l'essenza del fenomeno nella continua tensione tra il suo rivelarsi e il nostro comprenderlo<sup>72</sup>. Ciò diventa ancora più chiaro quando il Guardini affronta il problema morale nella dialettica tra norma e desiderio, ossia tra aspetto per cui la morale implica una legge, o un comandamento, e l'aspetto vitale del desiderio, che conduce il vivente ad esprimere se stesso. La contrapposizione nasce solo dall'exasperazione di un aspetto nei confronti dell'altro, come avviene nel pensiero moderno. Guardini è contrario a un'etica di tipo kantiano, ma si distanzia anche da Kierkegaard e Nietzsche. L'uomo, afferma Guardini, non può usare la dialettica degli opposti per cercare l'equilibrio o la sintesi tra diverse posizioni.

Ci sono fenomeni che manifestano una stretta parentela con quelli delle piante, altri con quelli degli animali, infine ci sono fenomeni che appaiono come propri dell'uomo: giudizio,

---

<sup>71</sup> A. Babolin, *Romano Guardini filosofo dell'alterità*, Zanichelli, Bologna, 1968, p. 140

<sup>72</sup> R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg, 1919, ed. cit. *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia, 1930

valutazione, scelta, realizzazione dei valori, amore, dedizione. Guardini si pone la domanda del rapporto con la vita umana, con l'uomo vivente. *“Qui ci si occupa – osserva Guardini – esclusivamente dell'unica proprietà fondamentale di questa vita umana: della realtà del fatto, cioè che ogni modo di essere, ogni suo fenomeno, struttura, atto e stato ha, dopo tutte le particolari determinazioni, anche quella di sussistere in opposizione polare. E allora – continua il Guardini – io credo di poter affermare quanto segue: tutto il vivere umano, nel suo complesso come nei suoi particolari, sia come si voglia nel suo più intimo contenuto qualitativo e nelle sue proprie funzioni tipiche, in quanto è vivente, è polarmente strutturato. La polarità appartiene ai tratti fondamentali della vita dell'uomo, è forma fenomenica, forma strutturale e operativa della vita”*<sup>73</sup>.

### **II. 1.3.2 Fenomenologia della persona come struttura aperta**

La filosofia degli opposti delinea uno spazio di interiorità dove si configura la dottrina del Guardini sulla persona. Per il Guardini la persona è “un essere formato, fondato nell'interiorità, determinato dallo spirito e operante nello spirito”. Nella profonda e radicale trasparenza di sé a se stesso, l'io coglie sé come *Gestalt*, cioè come statuto ontologico singolare, irripetibile, unico nella determinata figura ontologica. La persona è creatore, in quanto è in sé e dispone di sé, per questo possiede una sua autonomia strutturale. L'uomo nel proprio approfondimento di sé si coglie come struttura fino a individuare la radice da cui provengono tutte le funzioni e le attività della persona.

Realtà e persona, vita e uomo, mondo e concreto vivente, sono coordinate che nella vita di Guardini assumono un'importanza decisiva soprattutto perché collocate all'interno dell'idea degli

---

<sup>73</sup> R. Guardini, 1997, op.cit., p. 131

opposti. Guardini è lontano da qualsiasi idea di pensiero che segua un divenire cosmico, biologico o anche spirituale, ma trova in queste filosofie modelli di riferimento fondamentali. Se Guardini opera un passaggio da un approccio metafisico ad uno più vicino a quello della *Lebensphilosophie* ciò significa che questa gli permetteva di ampliare i suoi orizzonti e che le sue tematiche gli offrivano la possibilità di prendere il contatto con la pienezza della vita non come flusso oscuro ma come vitalità che giunge a chiarezza. Guardini, comunque, non abbraccia totalmente tale filosofia, si tratta invece di cogliere il punto interiore da cui la vita promana e al quale ritorna.

### **II. 1.3.3 Lettere dal Lago di Como**

Molti storici concordano nel considerare la sistemazione di Burg Rothenfels del 1927-29, come momento iniziale della grande amicizia tra Guardini e Schwarz. Da questa relazione intellettuale si evince che avevano una grande coscienza sul ruolo che aveva, nel loro contesto storico, un certo tipo di approccio antropologico e spirituale alle scelte estetiche che bisognava sviluppare.

Nella rivista chiamata *Die Schildgenossen* del giovane movimento chiamato Quickborn, una colonna veniva dedicata a Guardini, si chiamava *Briefe vom Comer See (Lettere dal Lago di Como)*<sup>74</sup>. In esse Guardini espone in forma epistolare, con un tono inizialmente pessimista e nostalgico e man mano sempre più obiettivo e realista, una riflessione sulle trasformazioni epocali che il continente europeo vive in seguito allo sviluppo della tecnica, confrontandosi con l'uomo, la natura, le cose e se stesso. A questa riflessione Schwarz risponderà con la pubblicazione del

---

<sup>74</sup> R. Guardini, *Briefe vom Comer See*, Matthias Grunewald, Verlag - Mainz, 1927, ed.cit. *Lettere dal lago di Como, La tecnica e l'uomo*, Morcelliana, Brescia 1959

suo primo libro *Wegweisung der Technik* del 1926-1927, ma anche all'interno del suo secondo libro *Vom Bau der Kirche* (1938) si riscontreranno significativi ragionamenti a riguardo.

Le *Lettere dal Lago di Como* sono apparse, a suo tempo, sulla rivista *Die Schildgenossen*, dalla Pentecoste del 1923 all'autunno 1925. Guardini avvisa nell'introduzione che il libro è una raccolta di lettere scritte nel tempo e rappresenta un cammino, un percorso della mente che si evolve costantemente. È chiaro che queste lettere sono indirizzate direttamente al suo amico architetto: Rudolf Schwarz.

In una delle prime lettere, Guardini parla del senso della cultura e di ciò che possiamo considerare tale: egli è convinto che tutto ciò che è creato dall'uomo può essere considerato un prodotto culturale. Prende come esempio un villaggio che vede dalla sua finestra nella vallata vicino al Lago di Como: *“la linea dei tetti, pur di molteplici aspetto, si conforma tuttavia in una chiara unità; il loro tracciato correva per tutta la cittadina, sia che essa fosse assisa su un monte o fosse adagiata, in multiforme articolazione, lungo le ondulazioni di una vallata, e culminava, infine, nella slanciata linea del campanile. Tutto ciò è accolto, attorniato dalla ben equilibrata massa delle montagne. Una cultura nobilissima e nello stesso tempo così semplice, così naturale! Modellata nelle forme, pervasa di spiritualità e tuttavia perfettamente semplice”*<sup>75</sup>.

Guardini sembra colpito dalla capacità dell'uomo di creare in armonia con la natura, perché per lui il mondo e l'umanità sono legati alla natura così come la natura è compenetrata di umanità, sebbene sembrerebbe che da essa spesso ci si allontani (Guardini sembra sostenere la causa di

---

<sup>75</sup> R. Guardini, 1959, op.cit., p. 12

Hölderlin). Un tema ricorrente in tutte le lettere è la cultura, il suo senso, il suo valore e la sua importanza: *“ogni cultura implica che partendo dal caso unico si arrivi al permanente, che dal caso particolare accanto al quale appare un altro caso particolare, si giunga all’elemento comprensivo, al generale. Creando questo l’uomo si libera della ripetuta unicità, creando una cultura che permette di essere in grado di dominare (comprendere) la realtà che l’attornia”*<sup>76</sup>.

Definendo con più chiarezza il senso della cultura, Guardini cerca di relazionarla anche alla filosofia della forma per darne una logica: *“possiamo scoprire l’essenza nel particolare soltanto se nello stesso tempo non perdiamo di vista la sua posizione nell’universale. L’uomo vede il fatto isolato come caso, vi ritorna e poi riaccosta a un altro caso particolare e al posto di quei due mette un segno che rappresenti ciò che essi hanno in comune. Questo segno è la forma. Queste forme sono traboccanti di vita; sono tipi di forme di una realtà concreta e individuale”*<sup>77</sup>.

Guardini però è convinto che il rapporto, oggi, si è affievolito, che i segni non si adattano più al particolare. L’uomo tende sempre più a vivere nell’astratto e per Guardini, l’astratto non è spirito. Ma lo spirito è vita ed è concreto, il concetto invece (sinonimo di “astratto”) è pura forma fine a se stessa. Il processo meccanico ha lo stesso carattere del pensiero concettuale: entrambi dominano gli oggetti, venendo fuori dal loro rapporto vivente originale col particolare, indicandoli tutti con un segno a essi succedaneo e creando così un ordine artificiale nel quale, più o meno tutti gli oggetti possono allinearsi. La cultura suppone una rinuncia alla realtà immediata. Ebbene, questa rinuncia è definitivamente compiuta nell’istante in cui ne diveniamo coscienti.

---

<sup>76</sup> ibidem, p. 26

<sup>77</sup> ibidem, p. 30

Nelle *Lettere* viene citato spesso il lago di Como che funge quasi da modello. Guardini descrive le vallate e il rapporto tra le abitazioni e la natura: *“Come è dominata, qui, la natura! Come la si sa guardare e comprendere! Come obbedisce alla mano dell’uomo che la modella e la trasforma, spesso all’infinito, in dimore, in uno spazio umanizzato, pieno di vita. Abbraccia il contesto, libera le energie, rende reali ed attrattive le virtualità, rileva i desideri nascosti, li avvalora e rigetta il resto nell’ombra. È un regnare che si otteneva per mezzo di servire; un creare secondo la natura, senza oltrepassare i limiti”*<sup>78</sup>.

Guardini, in maniera nostalgica, richiama quel metodo del fare in simbiosi con la natura, per sottolineare la sua efficacia e allo stesso tempo per evidenziarne l’assenza nella contemporaneità. Secondo lui questo è causato anche dalla tecnica: *“La conoscenza moderna scopre le leggi e le formule degli avvenimenti; essa le converte in tecnica, in apparecchi, in metodi; e mentre l’uomo perde tutti i legami interiori che gli procurano un senso organico della misura e delle forme di espressione in armonia con la natura, mentre nel suo essere interiore egli è divenuto senza contorni, senza misura, senza direzione, egli stabilisce arbitrariamente i suoi fini e costringe le forze della natura, da lui dominati, ad aiutarli”*<sup>79</sup>. Guardini tenta di arricchire i suoi punti di vista con esempi reali, sempre utilizzando il lago di Como, cita la presenza di varie ville: la Villa Pliniana del XVI secolo, la villa Serbelloni e altre ville.

Un altro aspetto interessante delle riflessioni di Guardini è l’importanza che dà al tempo e come quest’ultimo influisce in maniera determinante sull’operato culturale dell’uomo: *“in Dichtung und*

---

<sup>78</sup> ibidem, p. 56

<sup>79</sup> ibidem, p. 60



Figura 69 - Vista di Bellagio, Lago di Como, Italia. Fonte: [www.superfox.como.polimi.it](http://www.superfox.como.polimi.it)

Wahrheit, quando il padre di Goethe si fece costruire la sua casa, ogni decisione in merito fu a lungo meditata. Quanto tempo occorreva per costruire una cattedrale! Con quanta lentezza si formava una città... come un albero si concede il tempo necessario per produrre foglie, fiori, frutti nel corso di un anno e tronco, rami e la sua forma completa nel corso degli anni”<sup>80</sup>.

Guardini fa attenzione anche a mettere in allerta dal fatto che sia necessario convincere esteticamente le masse perché le masse chiedono il mediocre e la loro richiesta si rifletterà poi sulla creatività. Ha inoltre l'impressione che il patrimonio sia stato preso tra gli ingranaggi di una macchina mostruosa, capace di triturre tutto: *“diventiamo poveri, sempre più poveri! Si salverà soltanto ciò che è puro, autentico, in sé e nella nostra anima. Dovrà essere così, inevitabilmente. Forse non abbiamo altro modo per pervenire ad una vera realtà.”*<sup>81</sup>

Se guardiamo il contesto della metà dell'Ottocento, possiamo notare che a quel mondo “antico” apparteneva una figura umana ben definita, universale: l'uomo stesso l'aveva creato e viveva in esso. Ciò era cultura e tutta la vera cultura che oggi ancora possediamo deriva da là.

Guardini si pone una domanda: *“tutto ciò che vi è di nuovo toglie all'uomo dell'antica cultura la possibilità di essere? Questo nuovo esercita un'azione distruttiva perché non si è ancora riusciti a renderlo umano, è costituito solo da modificazioni entro il contesto di fondamenti permanenti o, al contrario, possiamo scorgere in esso il segno di un rinnovamento storico?”*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> ibidem, p. 62

<sup>81</sup> ibidem, p. 65

<sup>82</sup> ibidem, p. 69



Figura 70 - Villa Serbelloni, Lago di Como, Italia. Fonte: [www.tavoladelmondo.com](http://www.tavoladelmondo.com)



Figura 71 - Villa Pliniana, Lago di Como, Italia. Fonte: [www.bandierearancioni.it](http://www.bandierearancioni.it)

A noi è imposto dare una forma a questa evoluzione e possiamo assolvere tale compito soltanto aderendovi onestamente; ma rimanendo tuttavia sensibili, con il cuore incorruttibile, a tutto ciò che di distruttivo e di non umano è in esso. Solamente un uomo, la cui anima si sapeva salva per la presenza immediata di Dio e per la dignità del Battesimo, un uomo giunto così alla convinzione di essere diverso da tutto il resto della natura, poteva rompere il legame che a essa lo univa: quello che ha fatto l'uomo dell'epoca della tecnica.

Per poter renderci padroni del nuovo, Guardini suggerisce di dominare le forze partendo dall'uomo vivente. Si affrontano problemi di natura tecnica, scientifica, politica, ma essi non possono essere risolti se non procedendo dall'uomo.

Per fare ciò Guardini è convinto che occorre una tecnica più forte, più ponderata, più "umana". Serve più scienza, ma che sia più spiritualizzata, più sottomessa alla disciplina della forma; occorre più energia economica e politica, ma che sia più evoluta, più matura, più cosciente delle proprie responsabilità. Tutto ciò sarà possibile soltanto quando l'uomo vivente farà risaltare se stesso nell'ambito della natura delle cose, quando riferirà questa natura a se stesso e potrà così creare un nuovo "*mondo*". Nell'intimo dell'uomo deve scaturire una nuova forza<sup>83</sup>.

Bisogna riconoscere, dice Guardini, che ciò che passa per cultura ne è soltanto una caricatura. Il senso che si dà oggi a questa parola è, in fondo, una questione di "*sapere*". Un sapere dalle caratteristiche enciclopediche. Tutto questo è ben lontano dalla vera cultura: "la reale cultura non

---

<sup>83</sup> ibidem, p. 102

ha le sue radici nel sapere, ma nell'essere"<sup>84</sup>. Lo dice la stessa parola tedesca: *Gebildet* è colui che ha tratto la sua forma da un principio interiore che è per lui struttura e legge.

Guardini rimprovera questa generazione per essere profondamente incolta. Ciò che di vivo ancora ci resta in questo campo, lo dobbiamo al passato: “*nessun uomo vive soltanto per se stesso ma, in quanto uomo, è allo stesso tempo, membro della collettività e vive in essa*”. Qui Guardini sembra concordare con le teorie scheleriane e si ricollega alla “*Einfühlung*” come anche Schwarz farà nell'immaginare una visione per le città. Guardini è contrario al fatto che il centro di gravità si trovi ormai nell'individuo. L'evoluzione in corso e il lavoro hanno come punto di applicazione l'individuo e l'astrazione. E perché l'individuo acquistasse questa importanza, che è giunta a costruire il senso stesso del nuovo, è stato necessario sacrificare la vera cultura. È una nuova forma a immagine dell'uomo, diversa da quella dell'antichità e ancora in elaborazione, diversa dall'umanesimo, dal classico e dal romanticismo. Queste acquisizioni moderne dovranno “*integrarsi*” all'uomo sotto una “*forma nuova e vivente*” per ricreare un mondo che realmente sostenga l'esistenza umana.

Nelle conclusioni Guardini cerca di aprire uno spiraglio di speranze: “*C'è una nostalgia che ci sospinge verso l'interiore, verso la quiete; una volontà di tirarsi dalla mischia e di entrare nel raccoglimento. Ma in un raccoglimento che non neghi l'essere e l'agire della vita che ci attornia, ma sia nel cuore di questa. Si deciderà in queste generazioni, se ci sia possibile elevarci fino a*

---

<sup>84</sup> ibidem, p. 103

*Dio col più profondo del nostro essere, giungere fino a lui e, appoggiandoci a lui, alla sua Libertà e alla Sua potenza, renderci padroni del caos”<sup>85</sup>.*

#### **II. 1.3.4 Spirito della Liturgia**

Questo testo ha un’importanza che va oltre la relazione ideologica di Guardini e Schwarz e oltre una visione prettamente personale, piuttosto personifica un’idea della cristianità che getterà le basi per il futuro, fino ad oggi.

Guardini scrive questo testo in un periodo storico molto delicato per la Chiesa cattolica e la fede in generale. L’uomo sembrava essersi allontanato da Dio concentrandosi esclusivamente su se stesso convinto di poter meglio usufruire di tutte le possibilità, in vista di un compimento del suo destino terrestre. L’uomo, non più Dio, diveniva il centro d’interesse della vita deciso a diventare autocreatore e autorenditore.

Con questo testo Guardini mette in luce l’importanza della liturgia per la ripresa del colloquio degli uomini con Dio. Con questo obiettivo prova a illustrare l’essenza della liturgia partendo dal suo metodo di analisi, cercando di comprendere la vita religiosa delle varie comunità e in particolare quelle che hanno potuto svilupparsi per un lungo periodo di tempo. In queste comunità le intime leggi della vita avranno quindi avuto il tempo necessario per potersi affermare pienamente. Scrive: *“Nella vita comune di uomini dal temperamento più diverso, appartenenti a differenti ceti sociali, forse anche di nazionalità diversa, nel corso di epoche storicamente e culturalmente differenti, ciò che è casuale, che è singolare, sarà fino a un certo grado venuto*

---

<sup>85</sup> ibidem, p. 111

*meno, e l'universale, il necessario sarà emerso: la forma adeguata dell'atteggiamento religioso si sarà oggettivata. L'espressione perfetta di una siffatta disciplina della vita religiosa, è offerta concretamente dalla liturgia della chiesa cattolica*"<sup>86</sup>.

Il soggetto, l'Io della liturgia è piuttosto l'unione della comunità credente come tale, è qualcosa che trascende la semplice somma dei singoli credenti, è insomma, la Chiesa: *"In essa, Dio deve essere venerato dall'unità sociale religiosa come tale venerazione e per tale venerazione deve essere edificata"*. Per Guardini la liturgia introduce l'intera ampiezza della verità che si manifesta nella preghiera: la liturgia è null'altro che il pregato, la verità vissuta pregando<sup>87</sup>. Quindi contiene Dio nella sua immensa realtà, pienezza e grandezza, l'Uno e Trino.

La liturgia, secondo Guardini ha dato la possibilità all'uomo di esprimere la propria vita religiosa in tutta la sua ampiezza e profondità. Grazie all'esistenza della liturgia l'uomo viene spronato costantemente a manifestare le più alte mete morali e insieme a rimanere schietto e sincero non trascurando la realtà d'ogni giorno. Guardini evidenzia anche l'importanza che la liturgia ha nei confronti della natura: *"Nella liturgia la voce della natura parla con forza, la natura dell'uomo è intreccio di nobiltà e di miseria, di aspirazioni elevate e di sentimenti volgari, e così si presenta nelle preghiere della chiesa"*<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg, 1919, ed. cit. *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia, 1930, p. 21

<sup>87</sup> *ibidem*, p. 23

<sup>88</sup> *ibidem*, p. 32

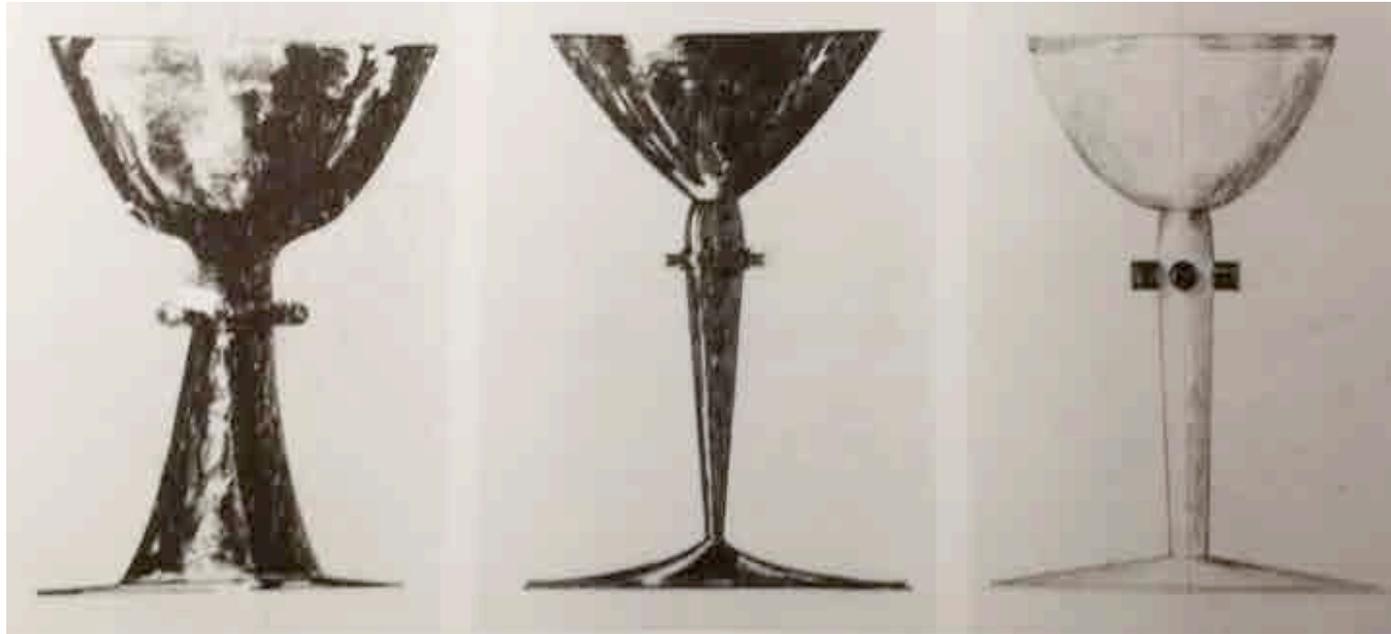


Figura 72 - Rudolf Schwarz, *Disegni di calici per la messa*. Matita. Disegni simili presso la Kunstbibliothek, Berlino sono datati 1926.

Schwarz si dedica non solo alla costruzione di chiese ma anche al design degli oggetti liturgici. Leggendo Guardini possiamo trovare importanti collegamenti con l'approccio che Schwarz assume al momento di dar forma a questi oggetti. Guardini, nell'esprimere l'importanza della liturgia, non sottovaluta l'influenza della cultura proprio partendo dagli oggetti liturgici: i vasi, gli arredi, gli utensili, i paramenti, l'organo, il canto, la pittura e ovviamente anche l'architettura.

Scrive Guardini: *“In tutto ciò si nasconde un atteggiamento assai importante per la vita spirituale. La religione si serve della cultura. La cultura ha quindi il compito di dischiudere, mediante un continuo lavoro, il tesoro delle verità, istituzioni, atti di culto, che Dio, mediante la sua Rivelazione, ha trasmesso all'umanità”*<sup>89</sup>.

Questo punto è centrale per comprendere anche la continuità di pensiero filosofico che viene giustificato e accettato solo con il motto *“Philosophia ancilla theologiae”*. Guardini vede nella cultura la verità ed essa diventa parte del senso della liturgia perché nella verità c'è Dio.

Guardini si sofferma anche sul senso dello stile della liturgia e per cercare di rendere chiara questa visione distingue l'essere in due principali elementi: uno singolare peculiare, irriproducibile, l'altro universale che sta in relazione con tutti gli altri individui della sua specie e perciò testimonia, nella sua costituzione ontologica, dei tratti che sono pure comuni ad altri. Una manifestazione dell'essere, in particolare, è tanto più significativa quanto più originaria e ricca di energia spontanea e quanto più è in grado allo stesso tempo di esprimere l'essenza universale che è propria della sua specie.

---

<sup>89</sup> ibidem, p. 40

Guardini individua in maniera molto completa il senso dello stile liturgico: “*nell’ambito della liturgia la forma religiosa di espressione, si tratti di parole o di gesti, di colori e oggetti, è sempre spogliata, fino a una certa misura, della sua particolarità individuale, intensificata, composta, elevata a una significazione universale*”. Qui Guardini mette in luce un aspetto davvero unico della liturgia: la sua capacità di creare la collettività basandosi su idee universali.

Questo approccio diventa un riferimento anche per l’architettura di Schwarz: la capacità di accentuare l’aspetto universale dell’uomo e invece rendere meno notevoli gli aspetti prettamente personali. Questo esercizio non fa altro che fortificare l’effetto del sacro: in quell’idea di universalità si manifesta quello che Guardini accennava nell’introduzione a *Von Bau der Kirche* di Schwarz, la citazione del Salmo 68: “*la chiesa è corteo, la processione della storia; l’essere condotti attraverso il tempo*”. L’idea di collettività è centrale all’interno del testo di Guardini, il quale sottolinea spesso come noi non siamo solo individui ma facciamo parte anche di una comunità. Non siamo solamente parte del presente ma contemporaneamente qualcosa di noi appartiene anche all’ordine atemporale. Nella liturgia si manifesta questa atemporalità, che viene celebrata, anche grazie agli oggetti liturgici, nell’arte e nell’architettura.

Nella chiesa incontriamo anche un mondo ricco di segni e immagini pregni di contenuto: gesti, movimenti, azioni che possiamo identificare in simboli. Un simbolo nasce quando qualcosa d’interiore, di spirituale, trova la sua espressione nell’esteriore, nel corporeo. Così il corpo è simbolo naturale dell’anima.

Le cose intensificano la forza espressiva del corpo: ad esempio, ciò avviene quando in un'azione di offerta il dono è presentato non semplicemente in mano bensì sopra un piatto. La superficie del piatto accentua l'effetto espressivo del palmo della mano: il piatto è un'invocazione, un'apertura verso la Divinità, che spicca potentemente di contro alla linea verticale del braccio. Oppure si consideri la nuvola d'incenso che sale ondeggiando: anch'essa accentua l'espressione del protendersi verso il cielo, che è insita nelle mani dei fedeli e nei loro sguardi indirizzati verso l'alto.

La liturgia non può avere “scopo” alcuno, anche per questo motivo: perché essa, presa in senso proprio, ha la sua ragione d'essere non nell'uomo, ma in Dio. Nella liturgia l'uomo non guarda a sé, bensì a Dio: verso di lui è diretto lo sguardo. In essa l'uomo non deve tanto educarsi, quanto contemplare la gloria di Dio. Il senso della liturgia è pertanto questo: che l'anima stia dinanzi a Dio, si effonda dinanzi a Lui, s'inserisca nella Sua vita, nel mondo santo delle realtà, verità, misteri, segni divini, e così si assicuri la vera e reale vita sua propria.

Diventa più chiaro adesso, il modo di intendere l'arte di Guardini che scrive: *“L'artista non vuol altro se non dare una realtà esteriore al suo essere intimo e al suo anelito, assicurare alla verità interiore forma concreta”*<sup>90</sup>.

Se pensiamo all'arte alla luce della liturgia, essa fa qualcosa ancor più elevato: in essa viene offerta all'uomo l'occasione di realizzare, sostenuto dalla grazia, il senso più singolare e proprio del suo essere, essere quale egli dovrebbe e vorrebbe essere in conformità alla sua vocazione

---

<sup>90</sup> ibidem, p. 58

divina. Essere un'opera d'arte, questo costituisce il nucleo più intimo della liturgia. E solo chi sa prendere sul serio l'arte può comprendere perché con tanta severità e accuratezza la liturgia stabilisca in una moltitudine di prescrizioni come debbano essere le parole, i movimenti, i colori, le vesti, gli oggetti di culto. Agire liturgicamente significa diventare, col sostegno della grazia e sotto la guida della Chiesa, vivente opera d'arte dinnanzi a Dio, con nessun altro scopo se non d'essere e vivere proprio sotto lo sguardo di Dio. Significa compiere la parola del Signore.

Un'altra parola chiave nel pensiero di Guardini è il bello. Secondo Guardini la potenza della Chiesa risiede nella sua vita attiva, la sua bellezza sta nella sua vita contemplativa. Ciò che rende bella un'opera non è il pensiero profondo e vero, né il miglior sentimento dello scultore ma un'opera può definirsi bella se ciò che egli ha creato ha preso corpo, si è fatto immagine: *“Che tutto l'essere assuma forma dai limiti intimi del suo essere, che ogni nota, ogni parola, ogni superficie, colore, movimento obbedisca a un'esigenza interiore, contribuisca alla rivelazione del contenuto complessivo, costituisce bellezza”*<sup>91</sup>.

Il bello è lo splendore del vero, ma è di fondamentale importanza, anche se spesso difficile, non invertire l'ordine stabilito, non anteporre la bellezza alla verità. La Chiesa pone la verità riposante su se stessa: *“La verità è verità, perché è verità. Il volere non deve giustificare la verità, né essa ha bisogno di giustificarsi dinanzi a esso”*<sup>92</sup>. Il volere non crea la verità ma la trova. Il volere deve fondamentalmente riconoscere il primato della conoscenza sulla volontà, del *Logos*

---

<sup>91</sup> ibidem, p. 63

<sup>92</sup> ibidem, p. 68

sull'*Ethos*. Nell'ambito complessivo della vita si potrebbe dire che il primato non deve averlo l'agire, bensì l'essere.

Il riconoscimento della verità oggettiva è fatto fondamentale della liberazione spirituale: “*la verità vi farà liberi*”. La verità incondizionata viene considerata da Guardini una delle fondamenta del cattolicesimo. Essa ha conservato qualcosa di insostituibilmente prezioso in accordo con le leggi immutabili d'ogni vita. Nella liturgia il *Logos* ha la preminenza, che gli spetta, sulla volontà. Di qui la sua mirabile placidità, la sua calma profonda. La liturgia ha qualcosa che fa pensare alle stelle, al loro corso eternamente uguale, alle loro leggi inviolabili, al loro fondo di silenzio, all'ampiezza infinita in cui si ritrovano.

Rudolf Schwarz fa tesoro di questo testo di Guardini ed è ampiamente visibile nel suo modo di scrivere *Vom Bau der Kirche* che già nei primi capitoli, in particolare nella “fondazione” chiarisce le sue posizioni sulla bellezza quando scrive, citando San Tommaso, “*la bellezza è l'ultimo segno della verità*”<sup>93</sup>.

#### **II. 1.4 *Vom Bau der Kirche*: riferimenti ad autori medievali**

Nel libro di Schwarz, vengono citati degli autori che egli ritiene di fondamentale importanza per la comprensione del modo in cui bisogna fare architettura. Egli cita Paracelso, Konrad Weis, Meister Eckhart e Notker Balbus come autori che hanno saputo dargli un metodo.

---

<sup>93</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 38

Proviamo a conoscere meglio questi autori per scoprire in che maniera hanno influenzato il pensiero Rudolf Schwarz.

### II. 1.4.1 Il pensiero di Paracelso

La figura e l'opera di Paracelso (Einsiedeln, 14 novembre 1493 – Salisburgo, 24 settembre 1541) si collocano nell'ambito del naturalismo rinascimentale di orientamento platonico-magico: alla base della sua concezione metafisica e fisica sta la visione dell'universo come unità, ovvero un vasto sistema o organismo in cui le singole parti sono legate da rapporti di corrispondenza analogica. In questo *macrocosmo* s'inserisce il *microcosmo* (l'uomo) che rispecchia in sé la costituzione dell'universo e resta caratterizzato dagli stessi rapporti. Esempio diventa anche la natura, che per Paracelso è come una collezione di libri che Dio stesso “*ha scritto, fatto, rilegato e appeso alla catena della propria biblioteca*”.

Nell'*Astronomia Magna* il macrocosmo si divide in due sfere: quella astrale e quella terrestre. Esse si rispecchiano anche nell'uomo il quale ha in sé un firmamento in tutto e per tutto simile a quello esterno. All'origine dell'universo (che scaturisce dall'atto creatore di Dio) sta la massa confusa della materia prima o *yliaister*, composta dagli elementi e dai tre principi: lo Zolfo, il Mercurio e il Sale che derivano dalla tradizione alchemica e riproducono il rapporto tra corpo, anima e spirito. L'*yliaister* è un'infinita riserva di forze da cui nascono tutte le creature, anche l'uomo fatto della stessa struttura elementare.



Figura 73 – Paracelso (1493-1541).  
Fonte: Wikipedia

In questo sistema del mondo (ove la legge dell'analogia e della corrispondenza regge tutti i momenti e processi) l'uomo opera utilizzando le forze che a esso sono immanenti: il suo operare, fondato sulla conoscenza della fondamentale unità del cosmo, utilizza le tecniche proprie dell'azione magico-alchimistica. Paracelso insiste qui sulla forza magica e creatrice dell'immaginazione che spiega quei fenomeni che gli incolti considerano prodigi, come pure sul valore delle operazioni alchimistiche in cui si riproducono i processi che reggono l'universo fisico e psichico e grazie alle quali si possono, riconducendo gli elementi alla loro primaria unità, compiere opere nuove e mirabili.

La medicina "seconda", pertanto (quella propria agli umani), è investita di un duplice compito: curare il corpo "insieme" all'anima, poiché il primo non potrà mai godere della salute se non mettendosi in armonia con lo spirito immortale che lo abita e del quale è il tempio, ossia l'anima. Per questa ragione la medicina deve rivolgersi contemporaneamente ad entrambi i principi vitali: quello mortale (il corpo) e quello immortale (l'anima), più esattamente, deve rimetterli in armonia là dove un momentaneo squilibrio ne ha incrinato la giusta relazione reciproca.

Religione, si ricordi, deriva da "*religare*", cioè "legare, riunire di nuovo assieme": riunire ciò che originariamente era un tutt'uno, ritrovare l'unitarietà del proprio essere.

Da tutto ciò consegue, necessariamente, che la malattia si verifica sia quando il corpo si allontana dall'anima (ignorandone o misconoscendone il destino immortale), sia quando l'anima si allontana dal corpo, immergendosi nel flusso delle cose effimere e trascurando lo studio del suo ultimo destino. Se la salute consiste nel ristabilire l'equilibrio e l'armonia fra anima e corpo, ammalarsi vuol dire disprezzare la vera conoscenza di se stessi e il giusto rapporto fra le parti

dell'essere umano. Significa mettere il principio materiale al servizio di quello spirituale e non viceversa: il principio spirituale invece deve realizzare la propria vocazione alla conoscenza e non appagarsi di un'illusoria autosufficienza, di una *hybris* o dismisura che lo allontanerebbe dal Creatore, cioè dalla sua giusta collocazione nel mondo.

Per Schwarz, Paracelso appartiene al mondo del cristianesimo primitivo nordico che sviluppa le sue posizioni dalla filosofia cristiana medievale, detta Scolastica, ma che a volte entra in contrasto con essa. Il suo approccio verso l'uomo, il corpo e la coscienza di sé vengono ripresi da Schwarz quando egli descrive il ruolo della mano: *“La mano che si dà a una cosa, si conforma ad essa. Ne assume la forma, ma nel senso che è cava dove la cosa sporge, è convessa e plastica invece dove la cosa è concava. Così essa diviene (riposata) alle cose in quanto formate. Essa passa, tastandole, sulla superficie, e questo passare sopra è entrambe cose, sentire e comunicare, modellare e accarezzare calmando, una specie di silenzioso dialogo”*<sup>94</sup>. Seguendo lo stesso esempio Schwarz trasferisce questo “equilibrio del corpo” anche allo status divino: *“Se è esatto che l'uomo è qualcosa perennemente messo in opera e rinnovato da chi l'ha creato, allora egli è metafora, e Dio stesso non è in qualche modo una realtà qualsiasi, ma ha una forma ed essa è mostrata nell'uomo, non in modo immediato, ma nella forma di quella replica che nella terra gli fu suscitata”*<sup>95</sup>.

#### **II. 1.4.2 Il pensiero di Meister Eckhart**

L'intera concezione della vita umana, nel suo dinamismo e nella sua realizzazione, è in Eckhart

---

<sup>94</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 49

<sup>95</sup> ibídem, p. 54



Figura 74 - Meister Eckhart (1260 - 1327). Fonte: Wikipedia

estetica: suo motivo dominante è quello dell'uomo come artista (in analogia con "l'Artista Supremo") e la sua idea del "bene sovrano" e della "delizia immutabile" è quella di un'arte giunta a perfezione. L'arte è religione, la religione è arte: il loro non è un semplice rapporto ma un'identità, e nessuno può addentrarsi nella teologia senza averne esperienza. La Trinità, ad esempio, è variamente definita "relazione di Dio nell'unità", "parola articolata", "determinata da nozioni formali", "simmetria in sublime lucidità". Eckhart non scrive un trattato sulle arti, per quanto dimostri di conoscerle bene, ma sermoni sull'arte di conoscere Dio. L'ignoranza è "assenza di conoscenza".

Per Eckhart, l'artista non è un tipo particolare di uomo bensì ogni uomo è un tipo speciale di artista. Se le professioni ("saper fare questo o quello") corrispondono ad altrettante discipline, la condotta "essere con l'altro e aiutarlo" è un altro tipo di disciplina, comune a tutti. Ogni attività comporta una sequenza, che possiamo chiamare estetica, e che va dalla posizione di un problema, alla sua esecuzione e soluzione. Indipendentemente dai mezzi a disposizione, chiunque agisce si comporta allo stesso modo: la sua volontà obbedisce all'intelletto, sia che debba costruire una casa o che studi matematica, assolva un dovere o compia una buona azione. La mentalità moderna ha sostituito a tale divisione del lavoro un sistema di differenziazione che separa gli uomini in caste. Coloro che ne hanno tratto più danno sono gli artisti professionisti e la gente comune.

L'artista è danneggiato dall'isolamento in cui opera e dall'alterigia che esso gli procura, nonché dalla evirazione della sua arte, ritenuta un'esperienza non più intellettuale ma di pura sensazione; d'altro canto, il lavoratore (al quale si nega ormai la qualifica di artista) subisce il danno di essere asservito a una produzione brutale, in una società che valuta la merce più degli uomini. Tutti

indistintamente hanno perso da quando l'arte ha cessato di essere il modello di ogni attività per divenire un lusso: la maggioranza degli uomini si è abituata a vivere forzatamente nello squallore e nel disordine, al punto da non esserne più consapevole. Gli unici che oggi sopravvivono come artisti, nel senso scolastico e gotico del termine, sono gli scienziati, i chirurghi, gli ingegneri, e le uniche botteghe operanti sono i laboratori scientifici.

La dottrina concernente i tipi, le forme e le immagini è di importanza essenziale per una comprensione dei riferimenti di Eckhart sull'arte. Di rado compaiono nel suo lessico termini quali *sembianza, somiglianza, simbolo, effigie, modello e prototipo*. Tra questi, *tipo e prototipo, modello, idea e ideale* sono impiegati solo con riferimento a cose conosciute e viste intellettualmente, gli altri, o nello stesso senso o con riferimento all'immagine materialmente rappresentata.

Se però il pittore ritrae se stesso (come è il caso di Dio), allora sono riflesse nel quadro sia la sua perizia sia la sua immagine, ma questa riflette la conoscenza che egli ha di se stesso, non il suo Sé reale: *“Ciò fa onore al pittore che, ritraendo se stesso, incarna nel quadro il concetto più alto della sua arte, facendo di esso l'immagine di se stesso. La somiglianza in un ritratto loda l'autore senza bisogno di parole”*<sup>96</sup>.

A proposito dell'interpretazione del difficile passo della *Genesi*, 1, 26: *“Facciamo l'uomo a immagine ed a somiglianza nostra”*, Eckhart afferma: *“L'opera proviene dal Sé esterno e interiore dell'uomo, ma il suo più recondito Sé non vi ha parte. Quando un uomo crea, egli*

---

<sup>96</sup> A. Beccarisi, *Eckhart*, Carrocci Editore, Roma, 2012, p. 25

*esterna il suo Sé più recondito*". In questo passo sembra esservi una contraddizione. Il senso della prima affermazione è chiaro: in quanto sostanza dotata di una forma determinata l'opera proviene dalle mani dell'uomo che plasmano la materia, ma in quanto forma essa proviene dall'idea specifica agente nel suo intelletto, la cui opera non consiste nel plasmare la materia bensì nello scegliere il meglio possibile secondo il suo temperamento personale. Poiché l'opera concreta è realizzata dal corpo fisico dell'uomo, è del tutto naturale che in essa resti impressa una traccia della sua fisionomia.

Ogni minimo particolare nell'opera corrisponderà ad analoghi dettagli di forma nella mente dell'artista: *"Nessun architetto contiene in testa il progetto globale di una casa, senza i progetti di ogni suo particolare"*<sup>97</sup>.

Così come posso avere in mente l'idea di una casa, pur non costruendola, *"per plasmare un vaso, l'artigiano prende un pugno di argilla; tale è il mezzo su cui egli opera. La forma conferita al vaso è nella sua mente, ed è più nobile della materia utilizzata"*<sup>98</sup>. Per quanto poi riguarda il modo di esistere di tale forma nella mente dell'artista: *"Un altro potere dell'anima è quello grazie al quale essa pensa. Questo potere è in grado di raffigurarsi cose che non sono presenti, tanto che riesco a vederle come le vedrebbero i miei occhi, e perfino meglio"*<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> ibidem, p. 27

<sup>98</sup> ibidem, p. 30

<sup>99</sup> ibidem, p. 32

“*L’anima conosce solo in immagine*”, non conosce le cose come sono in sé, ma idealmente, alla fonte, come sono in Dio. Dio però non ha stile, il suo temperamento è l’essere.

Un’opera può essere intrapresa *ad majorem gloriam Dei* o per qualsiasi scopo più prossimo, ma il fine si può godere solo in vista o nel completamento dell’opera. Quando lavora, l’uomo non è che uno strumento, e come tale deve usare se stesso, preoccupandosi del fare e non del suo esito, totalmente assorto nell’opera.

L’artista gode naturalmente della sua opera, via via che l’immagine prende forma nella sua mente al modo in cui in Dio la visione di tutte le creature non è che l’immagine di sé in se stesso: questo piacere alla vista della materia colta nell’atto del suo prender forma è, per l’uomo impegnato nel lavoro, un’esperienza estetica. Ma la natura vera di tale esperienza può essere meglio valutata dal punto di vista dello spettatore, il quale vede l’opera non nel suo divenire ma nel suo risultato finale, come sottratta al tempo, giacché “*nessuna azione è tanto perfetta da non intralciare la concentrazione. L’ascolto della messa consente il raccoglimento più di quanto lo procuri il celebrarla*”<sup>100</sup>.

Cosa è dunque l’esperienza estetica o quell’evento definito da Eckhart concentrazione, contemplazione, illuminazione, punto culminante della visione, estasi, quiete? Nella misura in cui è accessibile all’uomo come una voce, una pregustazione, o un subitaneo bagliore, essa è la visione del quadro cosmico come è visto da Dio, nell’atto del suo amare tutte le creature di identico amore, non considerandole rispetto al loro uso ma come l’immagine di sé in sé, ognuna

---

<sup>100</sup> ibidem, p. 33

partecipe in completezza della natura divina; lo sguardo di Dio è come di chi, scrutando in uno specchio, vede interamente tutte le cose indipendentemente dal tempo e dallo spazio, ognuna come se fosse l'unica, senza vagare dall'una all'altra, e senza bisogno di luce, ma contemplandole in quell'eterno fulgore creatore di immagini dove *“a tutte le cose sensibili sovrasta il velo immoto dell'unità”*. Viste così, esse appaiono perfette, fresche, eternamente giovani: *“Avere tutto ciò che, esistendo, è oggetto d'intenso desiderio e procura gioia; averlo subito, in toto, nell'anima indivisa in uno con Dio, cogliendolo nella sua perfezione, nel primo sbocciare alla radice della sua esistenza ... questo è felicità”, [...] uno stupore singolare [...] vissuto non nella mente né nella volontà, ... non un pensiero, ma un'estasi, non dialetticamente ma come se si avesse tanto potere e conoscenza da fissare tutte le fasi del tempo in un eterno adesso come è proprio della gioia di Dio*<sup>101</sup>.

*“Tutte le cose tendono verso la loro finale perfezione”*: tanto si può dire della pura esperienza estetica raggiungibile da chiunque ne faccia il pegno dell'ultima perfezione e della perfetta felicità. È nella doppia veste di artista e discente che l'uomo prepara tutte le cose a ritornare a Dio, nella misura in cui apprende a vederle simbolicamente e non soltanto nella loro apparenza sensibile. Tale è, dal punto di vista di Eckhart, il *“significato”* dell'arte.

Uno dei testi più rivelanti di Eckhart per comprendere meglio il senso del tipo che Schwarz descrive è sicuramente *I Discorsi* che ci aiutano a vedere un'immagine privata del pensiero di Eckhart, distaccato dal suo lavoro accademico e più intimamente legato alla sua personificazione

---

<sup>101</sup> ibidem, p. 33

di “*Lebemeister*”, maestro di vita. Rispetto al resto dei testi scritti da lui possiamo notare una componente spiccatamente pastorale che indubbiamente riflette il genere di pubblico a cui erano destinati gli scritti. Si tratta di 23 scritti che illustrano soluzioni e metodi per risolvere questioni concrete che potevano nascere all’interno della comunità: in sé questa maniera rappresenta un metodo di insegnamento, una maniera di mettere in pratica qualcosa che poteva essere considerata una vera e propria visione teorica.

Principalmente si possono indicare due ambiti principali di scrittura e di esperienza: uno legato ai padri del deserto “*Vitaspatrium*”, che narra la vita di 5 parroci della comunità di Mérida (Paolo, Fidélis, Masona, Innocentius e Renovatius), e l’altro legato alle virtù monastiche composte da autori come Giovanni Cassiano, le cui *Collationes* avevano trasmesso all’Occidente le prime esperienze di vita comunitaria nei monasteri orientali. Essi appartengono a un vero e proprio genere letterario: le allocuzioni di ammaestramento che il priore del convento rivolgeva ai suoi confratelli. La scelta di scrivere nel volgare tedesco, il continuo rifarsi alla gente (*diu Liute*), all’essere umano in quanto tale (*der Mench*), senza distinguere tra uomini e donne, sono elementi che tradiscono un progetto ambizioso: rintracciare un fondamento non naturalistico delle virtù, ovvero ripensare la fondazione dell’etica in termini di radicamento nell’assoluto, piuttosto che in un criterio oggettivo naturale che possa discriminare tra bene e male<sup>102</sup>. In altre parole *I Discorsi* possono essere considerati una rifondazione alla luce della scoperta di un principio dell’umano che per se stesso sia norma e criterio dell’agire. Eckhart costringe i propri uditori a riflettere sulle forme della prassi religiosa al fine di prendere coscienza del vero senso del loro fare.

---

<sup>102</sup> ibidem, p. 34

Questo si collega direttamente a quello che Schwarz cerca di trasmetterci nelle conclusioni del libro *Vom Bau der Kirche* per spiegare la sua teoria, quindi possiamo dire che i discorsi non vertono sulla pratica in sé ma sul fondamento di essa. Eckhart propone di rifondare l'etica non per ancorarla a un nuovo sistema ma per ricondurla alla sua origine, ovvero all'uomo come essere Divino: *“l'uomo deve passare attraverso la presenza divina e attraverso la forma del suo amato Dio essere trasformato e in lui essenziato”*<sup>103</sup>. Cogliere Dio non significa, dunque, abbandonarsi alla contemplazione mistica, ma esercitare nel modo più rigoroso possibile la ragione, per discernere correttamente le proprie azioni e vederle sotto la giusta prospettiva. Conoscere se stessi è il più alto e proficuo esercizio razionale.

Da questa analisi può emergere l'uomo nuovo. Non si tratta però di uno stato che si acquisisce una volta per tutte, ma di un'arte che si impara e in cui occorre esercitarsi. In questo consiste l'idea della prassi che Schwarz mette in pratica quando scrive il suo libro: *“Nell'identico modo di chi vuole imparare a scrivere, se costui vuole impadronirsi dell'arte (della scrittura), deve esercitarsi molto e frequentemente nella scrittura, per quanto duro e faticoso sia, e per quanto impossibile gli possa sembrare”*<sup>104</sup>.

### **II. 1.4.3 Il pensiero di Notker Balbulus**

Notker Balbulus, di una distinta famiglia del IX secolo riceve la sua formazione a San Gallo, dove diventa monaco e poi bibliotecario e maestro di ospiti. È principalmente attivo come

---

<sup>103</sup> ibidem, p. 36

<sup>104</sup> ibidem, p. 37

insegnante, ma lo ricordiamo anche come poeta e scrittore. Completa la *Cronaca di Erchanbert*, un martirologio e compone una biografia metrica di San Gallo.

È praticamente accettato che egli è il “monaco di San Gallo” (*monachus Sangallensis*), autore delle leggende e aneddoti “*Gesta Caroli Magni*”. Il numero di opere a lui attribuite è in costante aumento. Ha introdotto la *sequenza* (o il *giubilo*), una nuova specie di lirica religiosa, in Germania. Inoltre, è sua iniziativa l’abitudine di prolungare l’Alleluia della Messa prima del Vangelo modulandolo attraverso una serie abilmente armonizzata di toni.

Tra il 881-887 Notker dedica una raccolta di versi al vescovo Liutward di Vercelli, ma non si sa quali e quanti sono i suoi. Ekkehard IV, lo storiografo di San Gallo, parla di una cinquantina di sequenze attribuibili a Notker. L’inno “*Media Vita*” viene erroneamente attribuito a lui nel tardo Medioevo. Ekkehard IV lo loda come “*delicato del corpo ma non della mente, balbuzie della lingua, ma non di intelletto, spingendo in avanti con coraggio nelle cose Divine, una nave dello Spirito Santo, senza eguali nel suo tempo*”<sup>105</sup>. Notker viene beatificato nel 1512.

Le sue sequenze medievali sono di solito melodie modali. Prevalentemente sillabiche, le sequenze possono talvolta avere brevi momenti maieutici, ma quasi mai contenere melismi. Schwarz sembra aver colto la lezione di Notker per quanto riguarda la ricerca della verità e sembra voler far emergere la verità delle cose e delle parole che vengono utilizzate. Ne è esempio il suo riferimento alla verità del corpo glorioso<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Ekkehard IV, *Casus Sancti Galli*, ed.cit. H.F. Haefele, *Ausgewahlte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters*, Freiherr von Stein Gedächtnisausgabe 10, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 22

<sup>106</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 36



Figura 75 - Notker Balbulus (840 – 912). Fonte: Wikipedia

#### II. 1.4.4      **Influenze di Ernest Cassirer**

Cassirer (Breslau, 1874 - Princeton, 1945) insegnò filosofia all'università di Berlino e Amburgo. Con l'arrivo del nazismo deve andare in esilio prima in Svezia e poi negli Stati Uniti dove risiederà fino alla morte. Tra i numerosi libri scritti da Cassirer, Schwarz fu influenzato soprattutto da "Filosofia delle forme simboliche" (1923).

Schwarz voleva trovare le immagini archetipali delle cose, riportare le cose alla loro essenza. A questo proposito egli adoperava un particolare vocabolo, "*Auto-rappresentazione*", che ricorre spesso nell'opera di Cassirer.

Comunque, Cassirer è un autore che Schwarz legge e studia fin dagli esordi. Schwarz parlava delle cose in questi termini: "*Finora ignorate e celate, esse vengono alla luce e si dimostrano complesse e plurispaziali tanto che l'unità della cosa e dell'azione stessa diventa un mistero*"<sup>107</sup>. Anche Cassirer aveva parlato in una maniera simile di un contenuto originario della vita che non poteva essere colto in una qualche forma di rappresentazione, bensì solo come pura intuizione: "*la più alta verità oggettiva che si può dischiudere allo spirito è, in ultima analisi, la forma del suo stesso fare.*"<sup>108</sup>

In conclusione, tutti gli autori di cui abbiamo parlato fino ad ora rappresentano personalità che hanno fortemente influito sulla formazione di Rudolf Schwarz, tanto è vero che troviamo ampie tracce del loro pensiero nella formulazione teorica dei 7 archetipi di *Vom Bau der Kirche*.

---

<sup>107</sup> ibidem, p. 47

<sup>108</sup> E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Erster Teil: Die Sprache, Berlin, 1925, p. 47

## **II. 1.5 I 7 archetipi di *Vom Bau der Kirche***

Il cuore del libro di Schwarz contiene una dettagliata definizione degli archetipi formali che permettono di comprendere, progettare e costruire una chiesa.

Si tratta di immagini concettuali che sublimano forme e dettagli stilistici in idee primordiali che non appartengono più ai periodi storici ma a una sorta di disegno eterno.

Schwarz identifica sette *archetipi* (o *tipi*) di cui sei rappresentano vere e proprie idee base, mentre il settimo è considerato come l'evoluzione della somma di tutti gli altri.

## **II. 1.6 Il Primo Tipo: *Sacro Anello***

### **II. 1.6.1 Significati simbolici**

Schwarz inizia a descrivere l'archetipo dell'*Anello Chiuso* partendo dall'idea di calice, che rappresenta uno dei primi progetti che Schwarz realizza per Rothenfels: Guardini lo invita a progettare un nuovo calice che rappresenti una vera e propria rinascita della nuova liturgia, insieme al movimento *Quickborn*.

#### *Il calice*

Il calice rappresenta in sé la forma della chiesa ad anello, l'idea di raccogliersi attorno al mistero: l'involucro che lo protegge diventa l'immagine iconografica della distribuzione della comunità. Dentro il calice risiede il mistero, il corpo di Cristo, fulcro della liturgia. Il sangue di Cristo simboleggia il sacrificio di Gesù sulla Croce e diventa simbolo di redenzione, di vita eterna. La

vita parte dal centro e cresce. Quest'idea ci ricorda metaforicamente anche il centro come ombelico, cordone ombelicale che ci dà la vita. La vendemmia, la pigiatura e il successivo trasformarsi in vino simbolicamente ci ricordano la passione, la morte e la risurrezione di Cristo.

Guardini descriveva così il calice progettato da Schwarz: *“si reggeva saldo su un ampio piede, senza vacillare sul tavolo. Il fusto saliva energetico, sottilissimo. Si sentiva quasi la forza saliente, compressa, portante. Alquanto sopra la metà, il capitello dalla modanatura profonda, e infine, il culmine del fusto, là dove un piccolo anello raccoglieva in un'ultima disciplina la nobile forza, spuntavano le foglie delicate e severe tra cui riposava il cuore del calice, la coppa. Come il fusto portante si drizzi dalla base sicura e pesante, in uno slancio severamente contenuto, e da esso fiorisca quella figura che ha un solo significato: accogliere, custodire”*<sup>109</sup>.

#### *La candela*

Ma la forma centrale ci porta anche a considerare la forma della candela, della luce che emana dal centro verso lo spazio attorno. Più ci si avvicina alla fiamma più ci trasmette il suo calore, essa ci rassicura e incoraggia, porgendoci una direzione, rafforzando il senso di raccoglimento attorno ad essa. Il Sacro Anello è il primo archetipo che Schwarz descrive nel suo libro *Von Bau der Kirche*: egli precisa come questo archetipo rappresenta un tipo di chiesa che non ha una grandezza eccessiva bensì si riferisce a luoghi di piccole dimensioni e non eccessivamente spaziosi. La forma centrale ci ricorda il verso della Bibbia che recita: *“dove due o tre sono riuniti il Signore è lì in mezzo”*.

---

<sup>109</sup> R. Guardini, *I santi segni*, Morcelliana, Brescia, 1931, p. 181

### *L'altare*

L'altare nell'archetipo del Sacro Anello viene collocato esattamente al centro dello spazio: da esso si irradiano le linee che generano la chiesa seguendo la logica del suo schema, si espande verso i fedeli con un movimento concentrico arrestandosi una volta raggiunto il fedele per poi essere rimandato verso il centro da cui era stato sprigionato. Questa doppia corrente costituisce una "respirazione" sottile che si dilata verso l'esterno per riempire lo spazio e poi si raccoglie nella sua origine, nel suo cuore.

L'altare è quindi l'oggetto più sacro della chiesa, che rappresenta anche la mensa per la cena. Quest'ultima viene messa in rilievo dai gradini e il popolo si colloca attorno ad essa in forma di anello: più persone ci sono, più anelli concentrici si vengono a creare. Con questo archetipo gli anelli più vicini all'altare son quelli più piccoli, pertanto sarebbe giusto che i bambini stiano nella parte più ristretta, poi le donne e successivamente gli uomini. La visione dello spazio raccolto ci ricorda il riunirsi in famiglia intorno a una mensa comune e il cerchio congiunge persona a persona mediante la catena infinita delle mani. Attraverso di essa i singoli costituiscono una forma superiore che inevitabilmente trasmette una figura più forte: *"Quando un popolo sa di costituire un'unità già rappresenta l'archetipo del Sacro Anello"*.

### *L'infrangibilità dell'anello*

Nell'anello non vi è inizio né fine: esso rappresenta una figura che inizia e finisce in ogni punto. Si ripiega su se stesso, è una figura profondamente intima ma anche la più unita a sé. Per tali

ragioni comunica un senso di infrangibilità, di forza e coerenza che da ogni suo punto riconduce al suo senso di inclusione. La sua pienezza, continuità e ciclicità da un senso di eternità, trasmette una sensazione di armonia, completezza e perfezione che rafforza l'idea del gruppo ma che allo stesso tempo afferma l'individualità di ognuno dei fedeli.

### *Il cerchio*

La figura dell'anello è facilmente associabile con il cerchio che continua incessantemente a girare: l'impulso circolare, dal quale è nato, come una corrente di energia che costantemente unisce, rinnova la figura, come fa il sangue caldo che con la sua circolazione vivifica e mantiene il corpo umano: *“Questa celata e oscura corrente interna fa degli uomini una comunità e unisce i loro corpi a costruire un corpo in senso più alto”*.

Ciò non è inteso solo metaforicamente: le forze che scorrono attraverso l'anello sono reali, e al singolo tocca un'autentica elevazione quando si lega con gli altri nella forma comune. Le forme della comunità sono realtà vive e oltremodo vigorose, che affermano dando prova di se, e tra esse l'anello è il più forte. Il popolo si lega mano nella mano dentro l'anello, ma non si risolve interamente nel legame. Gli sguardi di queste persone, che sono rivolti tutti verso il campo interno, rimangono liberi; la vita passa attraverso di essi e rifluisce su di loro così, carica di mondo. In tal modo il campo all'interno dell'anello è percorso dagli sguardi e pervaso dalla vita: *“Il popolo, che si trova nell'anello, si delimita o recinge una porzione di campo come terra patria, custodita; una città viene costruita e difesa tutt'in giro come un bastone anulare”*.

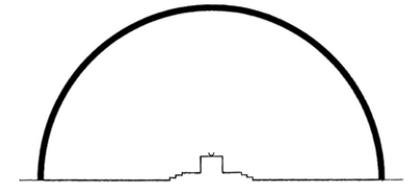


Figura 76 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

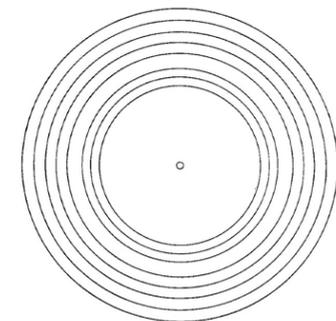


Figura 77 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

In questo modo l'anello, accanto al suo primo significato di cerchio, ne assume un secondo, di vincolo. Diviene la forma dello stringere in un abbraccio, del cingere e del tener unito. L'anello si fa espressione della pienezza e della preservazione. Poiché esso, di tutte le figure, è quella che congiunge il contenuto massimo con il minor perimetro. In esso ciascuno può scorgere l'altro tessendo una intensa rete che, tesa tra le persone, rafforza anche la socialità.

### *Il centro*

Tutti gli sguardi, che si dirigono in tutte le direzioni, si raccolgono in un solo punto quando si focalizzano sull'altare come nel punto di vista comune a tutti: la rete converge simmetricamente e uniformemente verso il centro creando la forma di una stella: *“In questo modo il centro diventa l'unico punto a cui tutti sono aperti in maniera raccolta e che la vera maniera autentica per giungere all'interno al cuore dell'altro, passa attraverso il centro”*. Ciò che lega realmente in forma anulare il cerchio è il centro. Il cerchio interno si muta in centro e poi a sua volta si trasforma in dimensione interiore dell'anello. Il centro può essere considerato come un anello trasformato. L'anello intuisce il punto centrale come un'altra forma, autentica: *“Quanto di caldo, infrangibile e forte attraverso le persone nell'anello fa sì che essi abbiano un centro comune e che lì viva il senso della comunità. Il centro diventa cuore comune. Avere forma viva significa risolversi in una forma chiara e semplice”*.

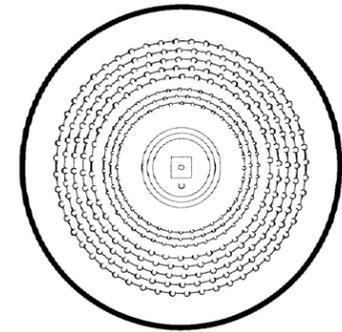


Figura 78 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo del Sacro Anello*, in  
*Vom Bau der Kirche*

### *L'anello come stella*

Come abbiamo visto, tra centro e anello si tende l'immagine stellare. L'immagine stellare è conosciuta per essere fonte di luce al mondo. Le piante sono costruite secondo la spirale, la loro crescita si compone del movimento verticale del tronco o dello stelo, del movimento radicale dei rami e di una lenta rotazione. Vista dall'interno la pianta è stella: irradia e risplende, ha un centro e irrompe da esso. Essere stella significa illuminare, attrarre il mondo, significa essere pienamente nell'incandescenza. Non ci sorprende che in questo archetipo si trovi contenuto anche il simbolo della stella: essa è una delle forme fondamentali attraverso le quali gli uomini incontrano Dio. Anello, centro e stella sono dipendenti e collegati tra loro: l'uno deriva dall'altro.

Scrive Schwarz: *“La vera arte del costruire vive tanto al di là dell'astratto quanto nel soggettivo severa ed alta dogmatica delle grandi forme”*. Ogni costruzione profana a pianta centrale è opera priva di speranza perché all'infuori del sacro, anello e cupola sono le più desolate di tutte le forme secondo Schwarz. Per lui esse rimangono cerchi eternamente prigionieri in se stessi, eternamente solo parabola che da principio si elevano, raggiungono il suo vertice e ricadono nella pesantezza, come la vita naturale si ripiega sulla terra. La forma chiusa è consistente finché resta aperta, questo è l'elemento paradossale dell'edificio cristiano a pianta centrale. Dio la crea dall'interno e dall'esterno e la contempla armoniosamente: solo in Dio esso è eterno. *“Forma Eterna”* è solo quella che l'eterno regge. Tutto il resto Schwarz lo cataloga come errore.

Quando Dio promette di voler essere il centro per gli uomini, dice allora di volerli raccogliere in modo assolutamente previo, di voler congiungere il loro anello, di voler recingere loro una sacra

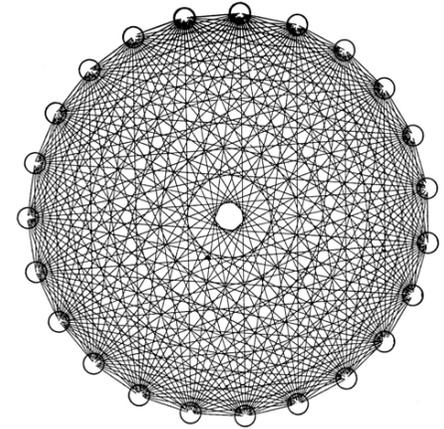


Figura 79 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

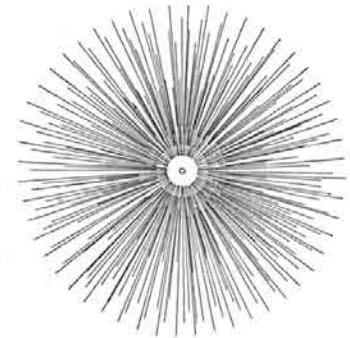


Figura 80 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

patria e di voler essere la luce che risplende su ogni uomo. Questo ci aiuta a comprendere cosa accade quando pochi si radunano nel suo nome. La luce splende nell'oscurità e la tenebra l'avvolge; il Signore si manifesta e i suoi lo accolgono bevendo dal suo sacro calice e mangiando il pane in segno del suo corpo.

Dal centro viene emanata la parola per il popolo. Essa, come l'immagine del pittore non si disegna nella sua rappresentazione interiore ma gradualmente sul fondo pittorico, come una nuova creatura, così la nuova verità emerge dalle parole già espresse. Coloro che colloquiano sono come scultori, che stanno attorno a un blocco e ne sbalzano l'immagine, estraendola colpo dopo colpo. A questo proposito ci sono due tipi di parole: le une che sono materia e forma della verità gradualmente emergente, da paragonare al blocco e alla sua forma che si va chiarendo, e accanto ad esse altre che somigliano più a brevi richiami, indicazioni e incoraggiamenti, con funzione di aiuto tra i partecipanti al colloquio, quali sono necessari tra artigiani durante un lavoro difficile.

#### *Organizzazione dello spazio liturgico nel Sacro Anello*

Se ci immaginiamo la celebrazione di una liturgia in questo spazio possiamo immaginare il popolo saldato all'immagine dell'anello e il liturgo all'altare. Egli mette piede nello spazio in un determinato punto e da esso percorre una strada verso il centro. Dall'infinito numero di strade che potrebbero portare tutte dal perimetro all'interno, egli ne sceglie una e con la sua scelta la contrassegna rispetto a tutte le altre. Poi il liturgo si ferma su un lato dell'altare. Fa breccia nell'anello, dal basso verso l'alto. La sua posizione verticale inaugura un movimento che

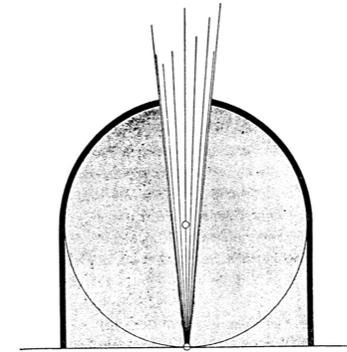


Figura 81 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

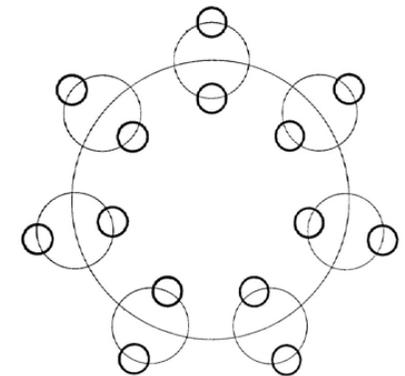


Figura 82 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Anello*, in *Vom Bau der Kirche*

abbandona trasversalmente in direzione dell'alto la terra sacra e la cerchia del suo orizzonte. Egli inaugura un'ascesa, accennando una direzione. Semplicemente col suo stare ritto in piedi il singolo dice ciò che tutti in fondo avvertono: *“Ciascuno di essi sente la pesantezza della terra e il salire della vita che la supera, ciascuno intuisce che è inviato su una strada e pure che il suo sguardo incontrerebbe un altro, se egli lo sollevasse dal centro”*<sup>110</sup>.

*Il legame con tradizione storica dell'architettura ecclesiastica: recuperi e omissioni*

L'interesse per la pianta centrale non è nuovo, è stato trattato in maniera diretta o indiretta in numerosi studi teorici e storici, particolarmente nell'ultimo secolo. C'è una quantità notevole di riferimenti alla pianta centrale in tutta una serie di trattati analitici e storiografici, in particolar modo in quelli di Lotz o Wittkower, fino alle analisi generali delle forme dell'architettura degli scritti di Paul Frankl, Siegfried Geidon e Christian Norberg-Shultz e fino alle riflessioni sulla disciplina fatte da Seldmayr e Nikolaus Pevsner. Con i concetti di somma e fusione spaziale che provengono dagli studi di Frankl e Norberg-Schultz sulla composizione della forma architettonica si deducono in entrata due possibili modi o criteri di base per il trattamento generale del problema della composizione che porta alla pianta centrale.

La chiesa ad Anello Chiuso che storicamente viene catalogata come una chiesa a pianta centrale ha origini antiche ma il suo utilizzo nella sfera sacra viene spesso mal interpretato, cosicché se ne usufruisce in un modo poco consono per la forma dello spazio in sé. Spesso l'abside viene

---

<sup>110</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p.68

posizionato sulla circonferenza esterna e in questo modo si viene a creare una direzionalità che non corrisponde alla forma circolare.

### **II. 1.7      *Il Secondo Tipo: Sacra Partenza (o Anello Aperto)***

Anche in questo tipo di progetto il popolo si dispone ad anello intorno all'altare, su cui si inarca a volta la cupola, e all'altare sta il liturgo, rappresentando la comunità. Egli guarda in direzione Oriente, verso il varco aperto. In quel punto lo spazio si schiude, il popolo retrocede e lascia libero un settore, la volta si spalanca in una possente finestra. Un vuoto ricolmo di luce giunge fino all'altare, il quale appartiene alla comunità, poiché è collocato in mezzo ad essa. Ma proprio in quel punto, nello spazio riservato al popolo, ha inizio la breccia, l'apertura, che irrompe. Così l'altare è entrambe le cose: centro e trapasso, vertice e soglia. Questa apertura è radiosamente chiara, giacché l'intero vano ha solo quest'unica finestra, ma non è praticabile perché essa rappresenta il mondo non percorribile.

Questo archetipo, quindi, nella sua disposizione, tende a ripartire il popolo in tre parti rafforzando l'idea di una forma a T. La forma anulare che si dissolve non può più legare, chiudere e circondare: è divenuto aperto. Con le due estremità delle sue braccia, sporge nel vuoto e lì in quel punto nasce la punta di irradiazione che si protende in avanti e fluisce come una corrente. Dalle due punte estreme fluisce l'energia interna dell'anello nel punto rimasto aperto. Tutto il senso della sua forma si consuma nel tentativo di chiudere l'apertura. La stella è mutata, questa figura non si immerge più al centro nella sua interiorità, come la stella autentica, ma fluisce dal centro

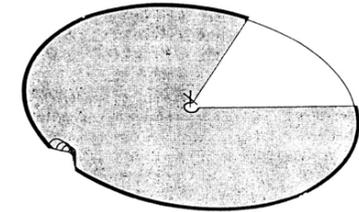


Figura 83 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo dell'Anello Aperto*, in  
*Vom Bau der Kirche*

verso l'esterno. Anche se la luce illumina l'uomo sempre dall'altare, in questo caso diventa il luogo da dove arriva.

Ciò che si presenta, in questo tipo, non è più l'immagine genuina della stella che risplende e emana luce da tutte le parti in tutte le direzioni, ma emerge il tipo della stella aperta. Essa è una figura che si instaura quando la luce solare cade su una cosa visibile e trasforma tutti i punti della sua superficie in stelle, ciascuna delle quali "dipende" dal sole che la alimenta e la integra. Il lato dell'anello lasciato aperto, diventa il luogo vacante attraverso cui entra il raggio di sole che alimenta l'intera figura trasformando in questo modo la stella aperta in una succursale della stella che in questo modo comunica con il mondo. A differenza dell'Anello Chiuso che rappresentava una patria chiusa sulla terra, nell'Anello Aperto, invece, la terra diventa recipiente da cui sgorga l'infinito. Il senso della cupola che prima addensava il mondo chiuso adesso incalza il mondo rapportandolo alla luce dell'infinito.

Al centro dell'Anello Chiuso vi è il posto più interno del mondo, un minuscolo anello che dentro è vuoto e dentro vi è Dio con se stesso, dice Schwarz. La sede dell'aldilà, da principio accolta e protetta nel più geloso interno, ne è uscita e l'apertura segreta del centro del mondo si è resa visibile. La forma di questo mondo è vulnerata. Le sue connessioni restano aperte, l'intento di questo progetto è di presentare la struttura vulnerata. Mostra il mondo scardinato, aperto a forza: *"in esso il popolo si costituisce nella forma svelata della sua storia"*. In questa opera edilizia le persone riconoscono e confessano la loro situazione aperta davanti all'eterno. Dovunque la forma terrena cessa, Dio inizia: *"Che essa sia stata ferita per opera di Dio e che proprio il punto aperto*

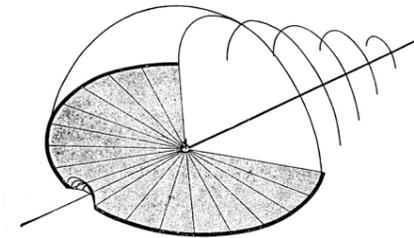


Figura 84 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo dell'Anello Aperto, in  
Vom Bau der Kirche*

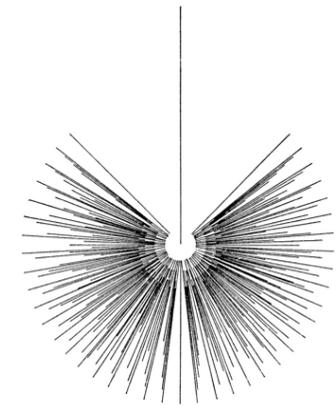


Figura 85 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo dell'Anello Aperto, in  
Vom Bau der Kirche*

*nelle connessioni sia luogo sacro. Le cose si compiono in Dio, che in Lui si facciano integre e sane, che Egli integri la terra”.*

Con questa tipologia, possiamo intendere che quando il vuoto irrompe in qualcosa, Dio è nelle vicinanze, poiché questa irruzione del vuoto non è insulso annientamento, ma partenza verso la luce.

Nel libro *Vom Bau de Kirche* Schwarz fa derivare l’archetipo dell’Anello Aperto anche da diverse immagini presenti in natura. Si tratta di figure iconografiche con complessi valori simbolici e spirituali, appartenenti al mondo animale, vegetale e umano.

*L’aquila:* l’Anello Aperto assomiglia a un possente uccello, a un’aquila che con le vaste ali dispiegate si libra nella luce, come in giorni di bel tempo si vede nella natura o anche nell’arte, per esempio sulle trabeazioni dei templi egizi, dove è rappresentato un falco con i vanni aperti.

*L’albero:* l’Anello Aperto si può paragonare anche ad un albero: l’asse centrale è il fusto e la comunità assomiglia ai rami frondosi, che si protendono al tempo stesso in avanti e di traverso. Sarebbe più esatto paragonare la forma all’asta di un ramo, poiché essa cresce orizzontalmente, l’albero invece verticalmente.

*L’occhio:* infine, l’archetipo dell’Anello Aperto assomiglia all’occhio, tanto che viene chiamato anche l’Occhio sacro di Dio, il quale, spalancato e oscuro, getta lo sguardo nella stessa sacra luce di Dio. L’altare allora sarebbe il punto focale che diventa anche il luogo del suo abbraccio.

Se immaginiamo adesso l’ambito della comunità, essa è uno spazio e un tempo intermedio, in cui



Figura 86 - L’aquila. Fonte: Luca Tarlazzi

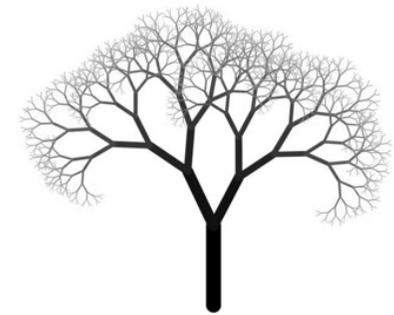


Figura 87 - L’albero. Fonte: [creativityblog.altervista.org](http://creativityblog.altervista.org)

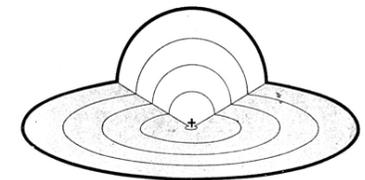


Figura 88 - Rudolf Schwarz, *Schizzo dell’Anello Aperto*, in *Vom Bau der Kirche*

la chiesa terrena sta fra Provvidenza e luce. L'altare è per la terra ed il mondo il centro ed al tempo stesso la soglia. Esso appartiene a due regni, quello della terra praticabile e l'impercorribile spazio della luce: con tre lati esso si volge al mondo e con il quarto al cielo e così è la sede dove "terra e cielo si baciano"<sup>111</sup>.

### *Al di là dell'altare*

La nostra situazione quotidiana non somiglia a quella dell'Ultima Cena, prima della morte del Signore. Il Signore è presso di noi: Cristo vive nel popolo, si mette a tavola con esso e conversa con il Padre, in suo nome. È il Signore entro il popolo ad andare al margine della terra e a fissare lo sguardo nella lontananza. La nostra cena è realmente la Cena del Signore, e tuttavia anche il memoriale, come Lui stesso l'ha interpretata dicendo che non avrebbe più tenuto questa cena sulla terra, ma nell'eternità. Come disse l'apostolo, il popolo di Dio durante la celebrazione proclama la morte del Signore "*finché Egli venga*"<sup>112</sup>. Perciò il lato vuoto è anche il posto vuoto del Signore: è la ferita dalla quale la storia sanguina. Egli si è lasciato dietro la terra aperta.

Al di qua dell'altare sta il mondo: "*Il popolo abita la terra nella sua quotidianità, il nostro spazio abitativo, qui siamo nati e qui ci è dato operare*"<sup>113</sup>, tutto ciò che essa custodisce sta a noi

---

<sup>111</sup> "Erde und Himmel sich Küssen": espressione tratta liberamente dalla lirica *Mondnacht* (Notte di luna) di J.K.B. von Eichendorf (n.d.t.).

<sup>112</sup> *Lettere di San Paolo*, 1 Cor, 11-26

<sup>113</sup> R. Schwarz, 1938, op.cit., p. 108

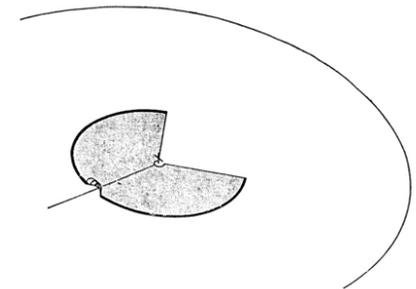


Figura 89 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo dell'Anello Aperto*, in  
*Vom Bau der Kirche*

operarla in base al nostro mestiere. Il maestro costruttore opera con i mezzi a sua disposizione. Ma bisogna anche dire che quando costruisce la chiesa egli pensa a un'immagine di mondo genuina ma un mondo aperto a Dio, e ciò che gli corrisponde sono forme aperte, come delle preghiere: *“Egli può progettare il limite e la finestra verso l'aldilà; tuttavia poi la sua arte è giunta al termine”*.

Dall'altro lato dell'altare, aperto, sta l'altro mondo, il cielo. L'altare rappresenta il confine effettivo tra il tempo e l'eternità, come dice Schwarz, rappresenta la soglia.

Il maestro costruttore si ritrova a dover progettare comunque lo spazio dopo l'altare e qui diventa difficile trovare l'immagine idonea per questa parte. Schwarz suggerisce alcuni esempi su cui si potrebbe far riferimento. Per esempio parla della possibilità di far proseguire immaginariamente la Via Sacra per poi atteggiarla a promessa usando una finestra, oppure una porta ad arco, costruendo dietro a questa, molte altre porte, il cui diametro diminuisca sempre di più creando un'illusione prospettica. Torna in mente l'esemplare progettato da Borromini a Roma, ma Schwarz ritiene che in questo caso sarebbe giustificata poiché rappresenterebbe solo un'immagine. Altro esempio che Schwarz immagina è quello di rappresentare l'infinito attraverso gli avvolgimenti e gli intrecci di uno spazio fluido dove si apre in continuazione una via d'uscita e l'intera configurazione si perderebbe nell'incontrollabile come molte cattedrali medievali.

Un'ulteriore visione su come si potrebbe rappresentare lo spazio dopo la soglia viene immaginato da Schwarz partendo proprio dalla natura stessa creata da Dio, ciò sarebbe possibile se la finestra sulla soglia orizzontale del mondo fosse sulla costa del mare, ad esempio. Un esempio valido

sarebbe la chiesa madre di Santa Tecla ad Acireale, l'abside si appoggia quasi sugli scogli dando la possibilità così di apprezzare la vista dell'orizzonte e del mare. Anche sull'orlo del deserto o su un'alta vetta di montagna si otterrebbe lo stesso effetto. Un esempio molto interessante in questo caso, sarebbe il Duomo di Pienza progettato da Rossellino che con il suo abside si affaccia sul vuoto aprendosi alla vista dell'intera valle di Orcia. Si dovrebbe chiaramente sbarrare l'immagine dietro la soglia rispetto allo spazio abitabile che le sta davanti, con un vetro trasparente e resistente e anche una grata quasi a voler rafforzare il suo significato di sentiero intransitabile.

Tutti questi esempi che Schwarz ipotizza hanno tutti lo scopo di definire che Dio abita il vuoto. Più si riesce a comunicare questo senso di vuoto e di silenzio, più Dio è presente: *“che il punto di fuga sia la confluenza infinitamente remota di tutte le strade parallele, che i sentieri del labirinto si avvolgano senza fine, che l'orizzonte sfugga, può essere tutto metafora del fatto che la sede dove Dio è solo con se stesso, non si trova in questo mondo”*<sup>114</sup>.

Con questa tipologia possiamo scoprire come il mondo è realmente chiuso e, al tempo stesso, aperto verso Dio. Quando queste immagini accostano allo spazio abitabile un altro che è impercorribile, verso cui però lo sguardo e il pensiero e tutte le più fini facoltà dell'anima hanno ancora accesso, si può intendere ciò in modo giusto, cioè l'immagine rappresenta l'apertura *“spirituale”* del varco eterno: *“Chi voglia arrivare a Lui deve attraversare il deserto dell'universo, lasciare addietro sempre più il corpo, affinare l'anima per pervenire così, proprio al termine dell'ambito ancora impercorribile, al cospetto di Dio”*<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> ibidem, p. 112

<sup>115</sup> ibidem, p. 117

Schwarz ci avverte però che bisogna fare attenzione a non confondere la parte impercorribile del mondo con la sede dove dimora Dio, bisogna essere chiari sul fatto che quel “vuoto” rappresenta una metafora. I movimenti terreni possono, spesso, condurre fuori dal recinto, l’eccessivo intento di creare tecnicamente architetture di puro calcolo per avvicinarsi all’immagine divina possono portare a opere eccessivamente studiate e, come dice Schwarz, “macchine presuntuose”. Egli cita come esempio le cuspidi del campanile del Duomo di Friburgo. Schwarz ritiene una questione focale quella di non scambiare la metafora con la realtà. Il mondo cerca di sedurre l’uomo a venerare le grandi forme, facendogli credere che la felice riuscita titanica sia la beatitudine eterna, che Dio stesso sia il grande Calcolatore, e che l’opera, purificata perché ridotta a numero, sia l’immagine sacra.

Tutto ciò non è che mondo nella sua suprema elevazione. Schwarz, quasi a volersi assicurare di non suggerire qualche soluzione troppo rischiosa, cerca di segnalare possibilità che garantiscono, nella loro semplicità, soluzioni credibili: “il punto aperto rimarrebbe semplicemente un vuoto”, altro suggerimento è “lasciare nell’edificio dietro l’altare una sezione di parete che rimanga perfettamente bianca”. Il bianco per Schwarz rappresentava la pienezza di tutti i colori, la luce completa, e al tempo stesso la negazione di tutti i colori, perché li trascende tutti e non è più alcuno di essi. Somiglia a quel nulla dei mistici, che in realtà è la pienezza infinita. Il ruolo della parete di fondo è quello di far notare che è rimasta vuota e che ciò significa qualcosa. Non è la conclusione dell’altare, ma la sua apertura, il suo schiudersi che, come conclusione di un percorso dentro la struttura, rappresenta qualcosa di altro da una semplice parete dorsale.

Un'altra idea che Schwarz suggerisce per la zona dell'abside è una finestra interamente rifinita e dietro di essa un più ampio spazio a volta inondato da una luce raggianti. È perfettamente bianco e perfettamente vuoto. Va oltre l'affermazione che Dio abiti nel vuoto. L'aldilà ha una forma corrispondente alla configurazione dell'aldilà, se lo si fa ribaltare nel suo opposto. Il contorno oscuro del mondo viene capovolto nella luce; al suo firmamento notturno risponde una volta di luce. Lo spazio di là, totalmente saturato fino in fondo di santità, sta sotto il firmamento della luce, è "altro mondo", il mondo nella luce eterna. Si potrebbe osare di andare ancora oltre.

Come ultima opzione si possono rappresentare le figure di Cristo, degli angeli e dei santi. Schwarz immagina che i pittori dipingano qualcosa che non vedono e che addirittura per sua natura è invisibile come gli angeli ed i santi, che non hanno corpo: tutte le trasfigurazioni che l'arte può intraprendere, restano prodotti dell'aldilà. L'abside rappresenta un orizzonte spirituale, che è ricolmato dell'oro della luce celeste e sul quale appaiono le sacre immagini, immerse nel fulgore aureo di Dio. Le immagini sono rimandi: nelle chiese antiche era ben chiaro e il concetto è testimoniato anche dall'*Actio VII* del Concilio Niceo II del 787. Così, quando i muri dell'abside scomparvero e al loro posto subentrarono immagini su vetrate, attraverso le quali risplendeva il sole, divenne ulteriormente chiaro: queste rappresentazioni, somiglianze intese come metafore, divennero radiose e trasparenti.

Il vano vuoto dell'abside rimanda alla vastità, la chiesa si irradia da esso come una stella risplendente. L'abside è l'immagine del cielo lontano. Edificio e immagine, secondo Schwarz, "*possono essere modesti, miseri, o addirittura eventualmente privi d'ogni dote: ciò è un peccato,*

*ma non è decisivo. Realmente determinante è che riesca la particolare prestazione del nominare reverente*<sup>116</sup>.

#### *Organizzazione dello spazio liturgico nell'Anello Aperto*

Quando le persone passano dalla loro quotidianità terrena e si riversano nella chiesa si può suddividere questa esperienza in quattro fasi: dapprima il popolo si ordina intorno all'altare in Anello Aperto e guarda al centro, poi il liturgo va all'altare per il popolo, ritto davanti all'abside. Egli sta rivolto verso la gradinata, come l'ultimo uomo, avamposto al confine terrestre, tra la terra sacra e il suo dono, e comincia a invocare il Padre. La comunità si dispone davanti all'estremo margine del mondo, là dove esso in arco aperto forma un'insenatura che avvolge l'eterno. È questo l'istante che i sacri maestri hanno sempre paragonato con l'immagine del Cantico dei Cantici, in cui la sposa si presenta alla porta della sua casa e aspetta lo sposo (*Cant 5, 4-6*). Sul limite della soglia, il popolo si fa rappresentare dal liturgo che si esprime nell'invocazione a Dio. Quest'offerta è il terzo momento; poi tutto si fa silenzioso. Le persone hanno invocato il creatore e attendono che egli replichi loro: *“La terra è violata e vuota”*. Il quarto momento è la risposta, che Dio emana dalla sua lontananza e che ritorna come corrente di luce, da quella stessa direzione, in cui il popolo si era offerto e donato.

---

<sup>116</sup> ibidem, p. 118

### II.1.8 Il Terzo Tipo: Sacra Partenza (o Calice Luminoso)

Questo è il terzo archetipo che Schwarz descrive nel suo libro *Von Bau der Kirche*: anche in questo caso il tipo mostra il mondo in partenza. In questo caso lo spazio rimane aperto sotto il cielo, si rafforza l'immagine della verticalizzazione della preghiera in forma di ascesa e ne corrisponde la Parola eterna che discende.

La sommità della cupola viene solitamente tagliata via, sfondata in forma anulare ed ogni volta questa apertura è fonte di luce per il vano sottostante. In questo tipo è l'universo a concludere l'edificio, dilatando la volta celeste e applicandola sulla prima cupola come una seconda di diametro infinito.

In basso, esattamente nel centro del cerchio sulla terra sta l'altare sotto il cielo aperto. Attraverso di esso il suolo si innalza dal centro alla luce. Dei gradini rafforzano l'ascesa. Anche in questo caso, come nel primo tipo, il popolo sta tutt'attorno e guarda verso il centro, dove si trova l'altare. In questo modo, il raggio luminoso cade dentro lo spazio e illumina l'altare: l'altare non rappresenta il sole bensì la terra illuminata. L'altare anche in questo caso rappresenta una soglia, tra terra e divino. Per la terra, esso è il centro, il punto più luminoso del mondo. Questo punto è come un calice che si apre ed è metafora dell'intero edificio. Disegnando il calice per il castello di Rothenfels, su richiesta di Romano Guardini, Schwarz usa queste parole per definire il progetto del calice: *“ersten wircklichen Kirchenentwurf Der Kelch ist also eine auf Gott offene form [...] seine Wölbung war ja gleichsam der innerste Rand der Erde, die sich zu einer Kuppel um die*

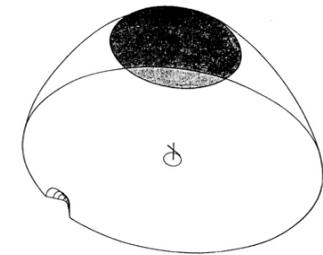


Figura 90 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo del Calice Luminoso,*  
in *Vom Bau der Kirche*

*Ewigkeit biegt, das innerste hüttlein der welt*"<sup>117</sup>. Analizzando questo archetipo, che somiglia proprio a un calice per raccogliere la luce, ci si rende conto che gli altri due archetipi precedenti ne sono contenuti.

In pianta notiamo che non ci sono cambiamenti rispetto al primo tipo, l'Anello Chiuso, infatti molte chiese sono state catalogate in questo tipo anche se appartengono al terzo tipo, poiché considerate centrali. Ma se verificiamo la sezione del terzo tipo ci rendiamo subito conto che non si tratta più del primo tipo, bensì essa rappresenta fedelmente il senso del secondo tipo, cioè dell'Anello Aperto verso Dio.

In questo terzo tipo però vi è una caratteristica in più. L'uomo è debitore del suo esistere, ma in questo spazio si innalza contro la gravità, mediante un movimento d'alleggerimento verso l'alto, che prosegue fino alla sommità della volta e alla fine la sfonda.

Il terzo tipo rappresenta la lotta primordiale tra l'uomo e la terra, l'uomo entrando in questo spazio è dalla parte della lievità, della luminosità e della chiarezza, contrastando così la massiccia e dolente pesantezza della terra. La cupola in sé continua a rappresentare la terra che si chiude, ma nella sommità vi è l'apertura che sfugge alla terra e permette che la luce entri dentro, dando spazio al fuoco di raggiungere la terra. Entrando nello spazio della chiesa, la luce illumina l'uomo e lo converte in fiaccola. L'uomo, così, non è né terra né cielo, egli tocca la terra con i suoi piedi ma il suo corpo tende verso il cielo.

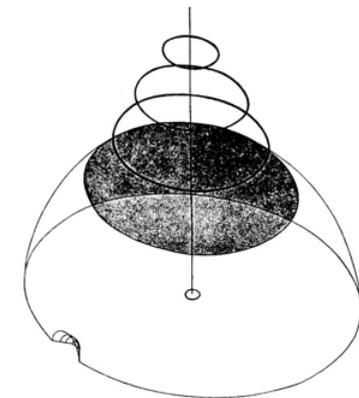


Figura 91 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo del Calice Luminoso,*  
in *Vom Bau der Kirche*

---

<sup>117</sup> "Il calice è una forma aperta verso Dio [...]. La sua volta era come se fosse il bordo più interno della terra che si piega a forma di cupola verso l'eternità" in R. Schwarz, 1960, op.cit., p. 12

Per spiegare il senso di una chiesa costruita secondo il principio del Sacro calice, Schwarz prova ad andare indietro nel tempo quando l'edificio non esisteva ancora e lo immagina costruendosi nel tempo convertendosi in una forma dopo l'altra.

Inizia tutto dall'idea della caverna, Schwarz usa l'immagine della terra col grembo serrato, oscura e greve, profondamente immersa nella notte e nel sogno. L'immagine successiva si sviluppa da percorsi assiali che si condensano a forma di anelli, concentrando la terra verso un centro, poi, la terra si eleva dal suo punto più denso e cresce in altezza creando la sede dell'altare. La terra attorno è cava e si estende sotto il cielo come un recipiente vuoto, come un calice. Nella pioggia aurea della luce ritorna la fiamma oscura del sacrificio, la profondità si fa chiara e la terra si rinnova. La luce cade dall'alto.

L'insieme di queste immagini che rappresentano le fasi di creazione di questo tipo potrebbero essere rappresentate da un'unica immagine. Schwarz prova a fare alcuni esempi:

*Versamento liquido*: è una figura che si instaura quando, versando del liquido che fugge verso il basso in un raggio e poi sotto si dilata in anelli. La fiamma significa raccoglimento e ascesa, l'effusione contiene il discendere.

*Cerchi concentrici*: è l'immagine che si crea lanciando un sasso in un lago; essa dapprima forma una conca, da cui si dilatano onde concentriche, e poi nel luogo entro il quale è caduta, sale una colonna d'acqua.

*Tronco dell'allbero*: pensiamo all'interno di un albero, come esso spunta e cresce, quali forme

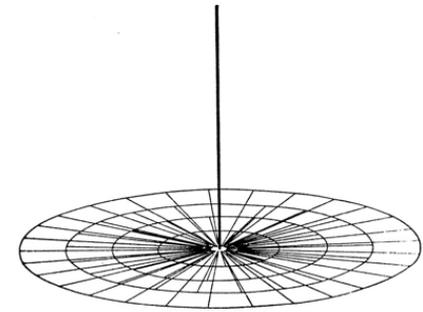


Figura 92 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Luminoso*, in *Vom Bau der Kirche*



Figura 93 - Versamento liquido. Fonte: Dreamstime



Figura 94 - Cerchi concentrici. Fonte: Pixabay

assume la sua vita dall'interno. L'albero è un elemento misteriosamente sacro, sintesi essenziale di ogni crescita naturale. È anche l'immagine disegnata dal Signore per indicare la Chiesa. Riprendiamo due immagini dello sviluppo del tipo: l'anello e l'asse. L'anello è inteso come rotazione attorno all'asse centrale. Schwarz ci spiega come combinando il movimento rotatorio e quello assiale in un unico moto, ne risulti la vite come forma di un movimento imperniato sul centro, ascendente e rotante, cioè la forma secondo la quale è progettata la configurazione della crescita vegetale, l'idea dell'albero, appunto.

*Campanile:* Queste torri sacre presenti in moltissime città rappresentano i solitari alberi sacri della vita. Non si intende che siano progettate per tale ragione ma le stesse energie che creano assomigliano efficacemente all'immagine complessiva.

*Ascensione:* Quest'immagine appare spesso all'interno delle Sacre Scritture (Mt 17, 1-13; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36): *“e poi egli benedisse la terra: quando la abbandonò si elevò lentamente ed i suoi stavano fissando il cielo mentre egli se ne andava. Ritornava dal Padre”*. La forma si crea come risposta a un movimento di Dio. Ogni crescere terreno ne sarebbe metafora, ogni elemento che cresca naturalmente conterrebbe nascosto un senso religioso. La posizione dell'uomo, in questo caso, non sarebbe quella di fuga dalla terra bensì di movimento verso Dio.



Figura 95 - Tronco dell'albero.  
Fonte:  
[www.atelierdarcheterie.com](http://www.atelierdarcheterie.com)

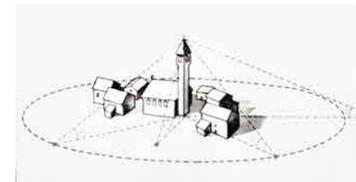


Figura 96 - Campanile. Fonte:  
[archive.oapd.inaf.it](http://archive.oapd.inaf.it)

### *Organizzazione dello spazio liturgico nel Calice Luminoso*

L'organizzazione dello spazio liturgico per l'archetipo del Calice Luminoso è simile quella della prima tipologia: i fedeli si riuniscono attorno all'altare che è leggermente sollevato in modo da accentuare il suo ruolo di posizione più vicina a Dio. In questo caso, dopo la preghiera la risposta viene dal cielo grazie alla luce che scende dall'apertura creata nel soffitto.

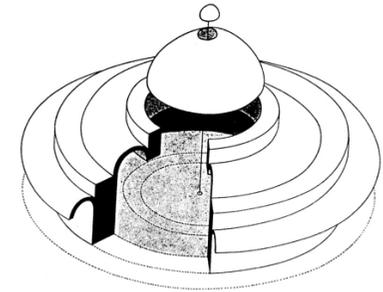


Figura 97 - Rudolf Schwarz,  
*Schizzo del Calice Luminoso,*  
in *Vom Bau der Kirche*

### *Il legame con la tradizione storica dell'architettura ecclesiastica: recuperi e omissioni*

Per questo tipo Schwarz si avvale di tanti esempi storici partendo dai Micenei e proseguendo con i Romani, i primi cristiani fin poi al Barocco. Ad esempio, Schwarz individua delle notevoli similitudini del tipo Calice Luminoso con il santuario di Demetra ad Eleusi (si tratterà di questo tema ampiamente nei prossimi capitoli).

In ogni caso, per Schwarz, tanti esempi storici della pianta centrale con illuminazione superiore sono pensati in modo sbagliato. Particolarmente egli si sofferma sul periodo romano dell'architettura, spiegando che molte prime chiese a pianta centrale avevano un'abside collocato sulla circonferenza dello spazio che causava un uso inappropriato di questo tipo. Per lui il tipo più adatto per questa chiesa sarebbe stato quello a pianta longitudinale.

## II. 1.9 *Il Quarto Tipo: Il Sacro Viaggio (o il Cammino)*

### II. 1.9.1 **Significati Simbolici**

Il Sacro Viaggio dà compimento alla partenza e completa il movimento che si preparava nel secondo tipo, attuandolo pienamente. Gli anelli aperti, in cui si era scomposto l'ordinamento del popolo, si orientano a formare le schiere di un esercito in marcia; la via che segretamente era già in atto, emerge, il mondo che aveva già cessato di essere spazio ospitante e progetto, diviene sentiero verso la meta, che sta "avanti". È assegnato come destino a questo popolo che avanza d'essere in "via". Ha rinunciato alla sua patria e sa che è "mandato", e che viene e va da qualche parte, ha un'origine e una meta. Questa via conduce da Dio a Dio pertanto è una Via Sacra. Questo corteo non ha mezzo o centro, ma soltanto la meta fuori dal margine del mondo, ma Dio ha promesso che "sarà con lui" (Mt 28,20) fino alla fine: la grazia di Dio è una silenziosa guida luminosa.

#### *Organizzazione dello spazio liturgico nel Cammino*

Il popolo, percorrendo la sua via, attua la storia sacra, e quest'attuazione è il suo culto particolare a Dio. Per esso la via è servizio sacro. In questo esercizio di marcia, una persona sta accanto all'altra, spalla contro spalla. Un passo avanti ed uno indietro stanno le file prossime e se sono molte formano il tessuto di un reparto in marcia. Davanti a tutti sta il condottiero, il liturgo, anch'egli volto nella stessa direzione del popolo e, come tutti gli altri, lui pure un uomo in cammino.

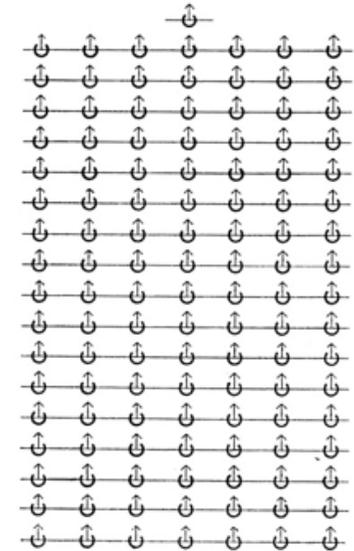


Figura 98 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

Questa forma è rigorosa e se si intende per “*amore*” solo ciò che si trova nell’Anello Chiuso, allora le manca amore. Qui manca lo sguardo faccia a faccia, qui nessuno vede l’altro di fronte a sé, tutti guardano avanti. Qui manca la stretta di mano, la dedizione di persona a persona, la circolazione del legame fra i cuori, perché qui ciascuno sta solitario nel complesso, sommato agli altri ad essere un tutto, serrato nei ranghi rettilinei e incrociati spalla a spalla col proprio vicino e un passo dietro di lui. Il legame che collega ogni fedele al vicino è fatto di misura e freddezza, non è un legame del cuore ma propriamente soltanto quello dello schema.

Nell’Anello le cose erano diverse: le persone erano unite nella forma dell’intimità. L’unione si fondava su ciascun singolo che dipendeva dall’altro per formare una stella aperta. Ciascuno rappresentava un piccolo frammento dell’anello comune. Gli occhi intrattenevano un rapporto di comunità in quanto erano diretti verso il centro non lontano, e tutti insieme vedevano un’unica immagine. I vicini erano un poco inclinati l’uno verso l’altro, poiché tra i due correavano un piccolo tratto dell’anello e la curvatura che ne risultava, in quanto essi guardavano al comune centro e cuore dell’assemblea, faceva sì che essi divenissero una cosa sola.

Nella forma della “*Via*”, il popolo rinuncia definitivamente all’antica struttura che esprimeva il suo amore, rinuncia pure al resto della forma anulare, che era pur sempre rimasta nel tipo dell’”*Anello Aperto*”, e orienta le sue schiere in linea retta. Il centro, in questo modo, si sposta ulteriormente fuori, il cuore si ritrae a distanza infinita: gli sguardi orientati verso l’infinito si volgono ad esso paralleli mentre perpendicolarmente si forma la fila.

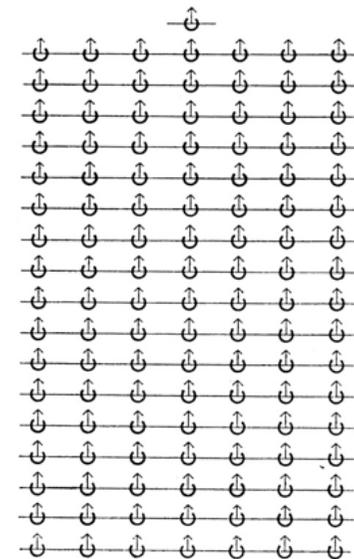


Figura 99 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der*

Si può dire che la forma della via è una struttura di continuità che si ricava quando il centro comune dell'amore fugge verso l'infinito. In questo modo la visione dell'amore ha cambiato la sua forma. Condizione necessaria affinché questo tipo funzioni è che tutti gli sguardi pendano dalla luce lontana, perché è la luce che collega le persone.

Schwarz parla dei segni che ritiene efficaci per descrivere il senso del Cammino inteso come peregrinazione. Essi sono: il segno della catena, la rete, la croce e la nave.

*La catena:* quest'immagine veicola l'idea di un gruppo di persone legate l'una all'altra. Una catena può divenire sempre più lunga ma non può propriamente crescere poiché crescere significa svilupparsi da un centro: in questo caso, non vi è nessun centro. Alla catena si può sempre agganciare un nuovo membro, senza che alteri il suo senso. Non diventa né migliore né peggiore: la sua legge è la monotonia infinita.

*La rete:* intrecciando una catena con l'altra si crea la seconda immagine, la rete. Essa ha la forma di un campo rettangolare in cui il singolo viene aggiunto freddamente: *“chi è entrato nell'anello, è stato assunto entro una forma superiore, che era rimasta preclusa a lui come singolo”*. La rete invece è una forma astratta: il movimento è quello del fluire omogeneo, dell'accumularsi graduale ed essa ha bisogno delle persone solo come materia per creare uniformità. Schwarz cita un esempio preso dalla natura per confermare il concetto: i cristalli, si aggregano tra loro in una rete, poiché in questi ambiti inferiori della vita costruire è ancora semplicemente annettere in un movimento adduttivo. Quindi anche le persone, nell'archetipo la cui immagine è una rete, si cristallizzano invece di organizzarsi.

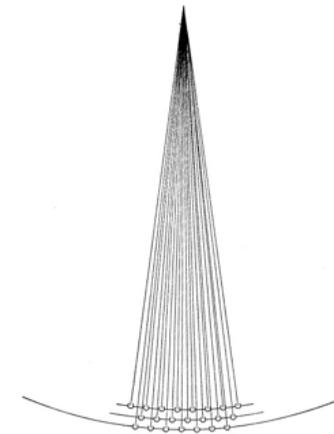


Figura 100 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

La catena e la rete non sono saldate in se stesse, ma agganciate dentro la méta e aperte verso la fine per tutta la loro estensione: sono catene aperte.

*La croce:* il terzo segno del repertorio iconografico del Cammino è la croce. Schwarz identifica la forma della croce in ogni uomo presente nel complesso. La struttura corporea risulta essere polarizzata: un'asse scorre perpendicolarmente dal basso verso l'alto, uno orizzontale in avanti nella direzione della via, il terzo trasversalmente rispetto ad esso seguendo la direzione delle spalle. Tutti e tre gli assi stanno ad angolo retto l'uno rispetto all'altro. Schwarz avverte di non scambiare questa croce con la croce dei sistemi ad asse di coordinate della geometria analitica: egli descrive la croce polare, ogni direzione ha un suo senso non intercambiabile e inoltre il movimento non parte dall'uomo come origine, ma lo attraversa ed egli è inserito in essa. Poiché la luce è l'energia propriamente polarizzante, si può paragonare l'asse della croce rappresentato dal corpo come un magnete polarizzato sulla luce, direzione opposta sull'oscurità.

*La nave:* l'archetipo del Cammino ha un suo fluire in cui rimane conservato un ordinamento ed esso conferisce ai membri un relativo sentimento dello spazio e una relativa sicurezza. Si può paragonare tutto ciò con l'esperienza di un viaggio in nave. Schwarz scrive: *“sulla nave tutto ha il suo posto e la sua distanza fissa. Una rigorosa serie di ordinanza regola il servizio della ciurma mentre l'intera struttura viaggia attraverso un mare pericoloso verso una meta lontana”*<sup>118</sup>. La nave non ha molto senso in se stessa, la sua costruzione ed il servizio rigoroso dell'equipaggio sono pensati per il buon esito del viaggio e in esso risiede la loro spiegazione, ma essi danno all'equipaggio la relativa sicurezza che si tratta di una buona nave. Tutti sono hanno lo stesso

<sup>118</sup> R. Schwarz, 1938, op.cit., p.150

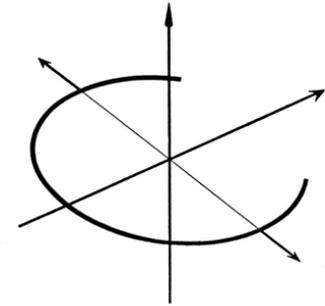


Figura 101 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

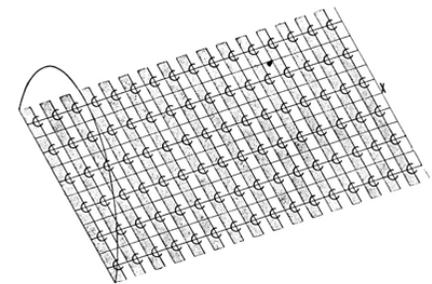


Figura 102 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

proposito, raggiungere la loro meta, ma in vista del traguardo lontano, del viaggio, si forma un cameratismo degli uomini tra loro, modesto e autentico, ma relativamente valido e a tempo limitato.

Nell'archetipo del Cammino, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non è il piede l'organo deputato propriamente a tracciare il cammino, ma l'occhio. Il piede da solo si svia, i suoi percorsi conducono presto all'oscurità. L'occhio invece guarda verso il sole e le stelle, che gli danno la giusta direzione, ed è quindi capace di correggere la strada del piede.

Se analizziamo il concetto citato in precedenza di asse verticale della croce a due poli che attraversa l'uomo, notiamo come ha una certa relazione con il sole, poiché questa forma è orientata verso lo zenit: il sole si trova sulla sommità. L'occhio, però, non riposa sullo zenit ma sul margine dell'orizzonte. Solo due volte, nel primo mattino e nella tarda sera, il corso del sole incrocia l'orizzonte e così il sole scende verso la terra proprio all'inizio e alla fine. Guardando ogni singola catena aperta si nota che ognuna è un caso limite dell'Anello Aperto, poiché ciascuna è il piccolo frammento di un anello di diametro infinito.

Il popolo che si raccoglie è come un piccolo pezzo dell'infinita stella attorno alla luce eterna. Schwarz parla di "sacra uniformità" intendendo una rete di uomini atteggiati nella forma di via, che rinunciano a tutti i legami provvisori e si uniscono nella realtà ultima che è comune a tutti: *“uomo dopo uomo, uno dopo l'altro goccia nella corrente della storia umana, granello di sabbia sulla spiaggia della stirpe umana. Ha rinunciato al mondo e lo abbandona andando verso*

*l'origine misteriosa della luce. Anche se questa sacra via imbocca la giusta direzione verso Dio, essa tuttavia non ha mai fine*<sup>119</sup>.

Schwarz, per descrivere il ruolo dell'altare ed il suo senso, continua con una metafora, sempre sul popolo che *“esausto all'estremo, crolla. È giunto al termine, non può più avanzare oltre e ammette la sua impotenza. Nello stesso attimo il viaggio è già compiuto. Dio è presente [...], è giunta la méta, e Dio dona munificamente se stesso. Qui è l'altare”*. Possiamo quindi immaginare la terra su cui sono disegnati due punti, quello della prima conversione, cioè la porta, e quello dell'ultima rinuncia, cioè l'altare. Tra i due si tende la sacra via che possiamo dividere in tre momenti principali: inizio, estensione e méta.

A partire da questi tre elementi, Schwarz inizia a descrivere come dare forma alla casa per il corteo in marcia. Essa viene eretta sulla Via Sacra ed è essa stessa una strada sacra.

Riguardo all'inizio, il portale, Schwarz scrive: *“è questo il punto dove il popolo interrompe il suo cammino storico e si volge verso l'origine, il luogo della prima oblazione sacrificale proprio al mattino. Al portale la via è oscura. Essa ha termine con l'altare, che sta su larghi gradini, i quali sono come le file in primo piano nell'ordinamento di marcia. È il punto dove il popolo rinuncia al suo sacro pellegrinaggio, di conseguenza il punto dell'ultimo sacrificio. Alle sue spalle l'edificio è giunto al termine, il suo movimento ha prodotto la méta. Tra le due estremità sta il popolo e la sua posizione completa la via*<sup>120</sup>.

Se si volesse trasformare questa descrizione in un'immagine, bisognerebbe coprire un corteo su

<sup>119</sup> ibidem, p. 153

<sup>120</sup> ibidem, p. 157

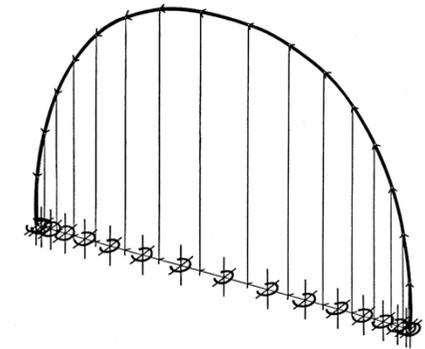


Figura 103 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

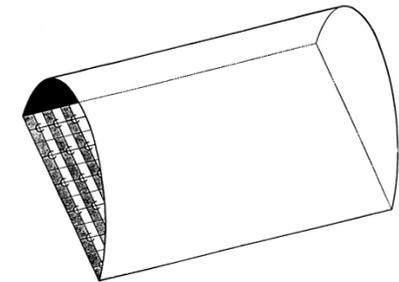


Figura 104 - Rudolf Schwarz, *Schizzo della Via Sacra*, in *Vom Bau der Kirche*

una via profondamente scavata con una volta a botte, che faccia al tempo stesso da parete e tetto e che si estenda dal portale fino all'altare. Dietro l'altare sarebbe errato posizionare un'abside, aprendo una prospettiva eterna. In questo tipo, l'edificio si esaurisce con la via: l'ultimo passo è fatto e la luce è qui. Il corteo somiglia a un magnete: termina istantaneamente laddove comincia. L'abside sarebbe consentita se rappresentasse esclusivamente un involucro del punto finale.

### *Esempi storici*

Nella storia dell'architettura possiamo trovare vari esempi dell'archetipo del Cammino. Nel Medioevo per esempio viene sviluppata l'idea nelle chiese processionali: file di pilastri e volte recingono ed innalzano lo spazio relativo al sacro pellegrinaggio. Ampio e a perdita d'occhio fluttua lo spazio circostante, che irrompe attraverso le arcate. La via viene tracciata da Occidente a Oriente, lo spazio sale con ripida ascesa e dall'alto cade la luce sul sentiero. Si tratta di uno spazio longitudinale, che rimane accennato, una chiara radura in Dio, sacro sentiero attraverso la sacra oscurità.

Anche la basilica paleocristiana con la sua solenne successione di protiro, atrio, vestibolo, ingresso, navata e abside, è una Via Sacra. Il fregio del Partenone rappresenta una via: il popolo in sacro corteo di festa.

L'idea di una Via Sacra è presente anche nei templi Egizi dove il popolo, in rapporto al grande fiume, avverte la sua vita come un flusso e costruisce i suoi templi come sacre correnti, che

portano il pellegrino ora attraverso la monotonia di serie infinite di immagini, ora attraverso porte, munite di torri, ora attraverso cortili silenti e spaziosi, e poi attraverso vani più piccoli, per un sentiero stretto fino a una stanza minuscola, dove si trova la barca sacra.

Tutti questi esempi ci ricordano che l'edificio è un lento progresso, con l'interposizione di improvvisi passaggi. La storia stessa viene vissuta come via, come fiume ed al tempo stesso pure come stadio di sviluppo architettonico. Viene desunto dalla vita il ritmo sacro di un processo purificante, e questo è riprodotto con forma d'edificio.

Infine, se volessimo racchiudere in alcuni passaggi principali l'idea del percorso si potrebbe partire dall'idea della comunità che percorre la via nel tempo e nello spazio: pregando essa compie l'ascesa sui gradini della grazia stessa. Attraverso la porta la comunità entra nel paesaggio maestoso dell'eternità e una misteriosa possente presenza la avvolge in un sentiero di luce. La comunità è accolta quindi in un grande movimento spaziale e temporale in cui i fedeli arrivano dalle tenebre e giungono nella luce e poi, dalla sede luminosa, sono riproiettati nella direzione della storia del mondo.

### **II. 1.10**      *Il Quinto Tipo: la Sacra Parabola (o Calice Oscuro)*

Il Calice Oscuro rappresenta il quinto tipo che Schwarz descrive nel suo libro *Vom Bau der Kirche*. Essa viene simbolicamente descritta da Schwarz come la chiesa dove il popolo entra nella nuova terra che gli è stata preparata: *“là davanti è assiso il Signore, allarga le braccia intorno al*

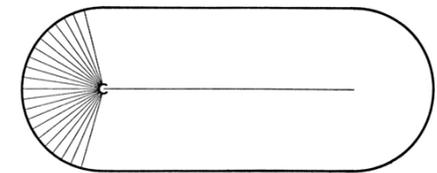


Figura 105 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro*, in *Vom Bau der Kirche*

*corteo, l'altare è il luogo dove Egli attende i suoi*"<sup>121</sup>.

Se dovessimo immaginare l'inizio di questo percorso allora bisogna tornare a quando lo spazio era circolare. Allora era la tenebra, che si diradava nell'apertura della luce lontana, e ora invece è la luce che si estende nell'oscurità e accoglie il corteo. Allora era esodo, ora è approdo, e tra i due termini si estende la via. Se nel secondo tipo erano i fedeli raccolti a braccia aperte verso il Signore, qui vi è la risposta nell'immagine del Signore che accoglie il popolo a braccia aperte.

Se si volesse immaginare la sua forma, avrebbe da un lato un polo oscuro e dall'altro uno luminoso; è composta da due forme aperte, l'una nell'oscurità e l'altra nella luce, le quali sarebbero dirette l'una verso l'altra. Questa figura incorporerebbe anche il secondo archetipo, quello dell'Anello Aperto, e il quarto, quello della Via Sacra. Possiamo quindi immaginare che la comunità entrando dal polo oscuro dimentichi la sua origine e dimentichi pure il fatidico cammino della Via Sacra, tutto il suo cuore è ricolmato della gioia dell'arrivo, i suoi occhi guardano alla luce ed i suoi piedi calpestano già il suolo sacro. È solo il polo luminoso della forma parabolica, quindi, a essere importante in questo archetipo.

Le persone si relazionano con questo archetipo come se fosse una mano aperta, una figura che accoglie. Il tipo consiste in una forma cava: le pareti della via si curvano arrotondandosi, l'una si avvolge nell'altra creando la parte più concava.

Schwarz ritiene che la forma più appropriata da scegliere sia la parabola perché è aperta in senso assoluto: ogni piccolo tratto del suo decorso contiene apertura.

---

<sup>121</sup> ibidem, p. 181

Nel punto focale della parte arrotondata viene collocato l'altare. Le pareti dovrebbero essere ben alte e consistere di un materiale duro e pesante, per esempio pietra. Schwarz spiega inoltre che la parete perimetrale non dovrebbe essere fornita di finestre, perché esse toglierebbero all'edificio qualcosa della sua interiorità. Attraverso le finestre il sole brillerebbe dall'esterno nel vano, mentre il senso più proprio di questo tipo è la definitiva presenza della luce. A partire dall'altare, la luce dovrebbe irradiarsi sulla parete dietro ad essa, e là potrebbe essere rappresentato Cristo, così *“come nelle absidi antiche, con mani e occhi aperti, molto severo e sul fondo d'oro”*<sup>122</sup>.

L'edificio, nel suo lato ampio, in comunicazione con il mondo, dovrà essere chiuso in modo da separare lo spazio interno della chiesa dal resto. Al tempo stesso però la forma deve rimanere aperta, secondo il suo senso spirituale, poiché all'indietro essa si estende all'infinito.

Parete contro il mondo e apertura infinita: una contraddizione. Schwarz spiega che la maniera per risolvere questa contraddizione è mantenere una certa trasparenza in questo elemento di separazione e di far in modo che da dentro si noti la continuazione della parete in pietra quasi a voler sottolineare quel senso di eternità.

Pensando a come il popolo debba entrare in questo spazio, Schwarz si focalizza innanzitutto sul peso delle figure coinvolte: la parete laterale è forte, rocciosa, opaca ed eterna in contrasto con la parete trasversale, trasparente e temporale. Egli evidenzia come nell'entrare nello spazio la figura dominante è la parete eterna per cui la parete trasversale non ha un ruolo effettivo nella figura totale dell'ingresso: *“Entrando dentro la chiesa, qui la via è giunta alla fine: qui c'è la luce che durante l'intero cammino costituiva giusta direzione e meta; qui si adempie la speranza che,*

<sup>122</sup> ibidem, p. 185

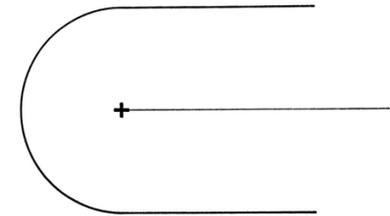


Figura 106 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro, in Vom Bau der Kirche*

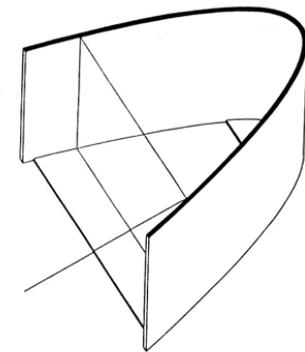


Figura 107 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro, in Vom Bau der Kirche*

*quale unica consolazione, sorreggeva il popolo e lo manteneva nel suo ordinamento di marcia*”<sup>123</sup>.

Quella che qui risplende è realmente la luce e qui vi è in realtà il Signore. Ma egli soffre la sua angoscia per il suo popolo e chiede ai suoi di rimanere presso di lui (cfr. Mt 26, 18.20-21; Mc 14, 34.37-38; Lc 22, 40.45-46). Il popolo rimane nella via: non viene congedato dall’altare nella vita quotidiana, ma rimandato all’altra estremità del suo viaggio sacro che condurrà di nuovo alla porta. Come il secondo tipo non si chiudeva poiché il Signore se n’era andato e la dipartita del Signore diveniva la ferita sanguinante di tutta la storia, così anche questo procedere non si chiude qui, perché il Signore ritornerà e prima di questo ritorno la fine non è ancora subentrata. I due tipi permangono nello stato insoddisfatto ma sincero di una ferita nel centro dell’essere.

La forma aperta, che dovrebbe schiudersi come un fiore fecondato, esita. Essa rimane aperta e non si sviluppa alcun frutto, diviene più ampia e distesa, la fine non si verifica e le persone sono rimandate indietro, ritornano in patria con una tacita rinuncia alla felicità e una silenziosa resa all’obbedienza: tutto ciò insieme è il senso più difficile e misterioso del progetto.

Tutto questo ci ricorda anche il senso del tipo precedente, la Via Sacra, dove però quanto si trovava alla fine, si tratteneva sull’ultima soglia, senza attraversarla. Nell’archetipo del Calice Oscuro invece a farsi visibile è l’istante del trapasso, la fine del viaggio e anche la disponibilità del cielo all’accoglienza, la morte.

---

<sup>123</sup> ibidem, p. 191

Anche nell'archetipo del Calice Oscuro, Schwarz si sforza di far capire i significati simbolici attraverso un repertorio di immagini, questa volta interamente tratte dalle Sacre Scritture, che focalizzano maggiormente o il punto focale d'ingresso o quello d'uscita. Stadio dopo stadio e immagine dopo immagine, l'edificio si svela.

*L'ingresso trionfale:* il signore entra nella sua città (Mt 21, 1-11; Lc 19, 28-40; Gv 12, 12-19). Ampia, luminosa e solenne, l'abside rotonda attende, lo spazio si muove festosamente verso di essa e due file di figure luminose accompagnano, alte sulle pareti, il corteo in festa.

*Chiesa che riposa con Giovanni sul petto del Signore:* il popolo ha riempito l'insenatura e s'affolla attorno all'altare luminoso, per celebrare la cena del Signore. Egli è vicino e bello agli occhi del popolo e lo unisce con il pane e il vino. Chiaro e fulgente sta al centro l'altare ed il resto appare in modo incerto e si innalza come un manto superando l'assemblea, i suoi particolari si perdono nel buio.

*Il Signore nell'oscurità:* L'Ultima cena termina con l'uscita del Signore nella notte (cfr. Mt 26, 30; Mc 14, 26; Lc 22, 19; Gv 18, 1-2). Man mano la tenebra prende il sopravvento. Comunità e altare diventano un'ultima chiazza luminosa nell'oscurità che irrompe, un'insenatura nella calma del vento, entro cui si abbattono già le prime ondate della tempesta che si sta accumulando, ultimo riparo nell'estinguersi della luce. Il cielo è come un calice aperto che Egli deve bere. Nell'oscurità la fine è già anticipata, abbraccia come un ultimo contorno la forma chiusa, irrompe all'interno. Le pareti divengono sempre più alte e ardue e sempre più ampio lo spazio vuoto. Sperduta in basso in una gola profonda, una piccola comunità circonda l'altare e attorno e in alto

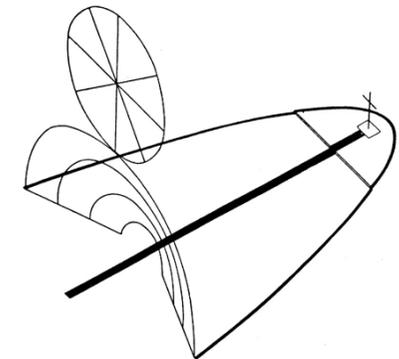


Figura 108 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro, in Vom Bau der Kirche*

al di sopra di essa si svolge la grande vicenda. La luce fiammeggiante somiglia al cero consacrato che si accende accanto ai morenti. Essa indica che il Signore è ancora là e soffre ancora la sua agonia.

*Il vespro:* Maria siede, svuotata dal dolore. L'immagine del Vespro è tacita e nel suo tremendo silenzio dice che il Figlio di Dio è morto e non rimane altro che il suo cadavere. In epoca tarda, quando il popolo moriva di peste, gli edifici erano tuttavia più terribili dei lamenti di Maria. Costruiti con un'esattezza crudele, irrigiditi e d'una vacuità desolata. È il tempo dell'annunciazione della morte del Signore. L'altare è spogliato, le lampade sono spente e pertanto s'innalza la forma della sacra angoscia di morte, l'unica cosa rimasta e fattasi priva di senso.

### *La forma della Parabola*

In tutte queste immagini si compie sempre lo stesso movimento, seppure a livelli diversi: quello della parabola. La parabola è quel movimento che inizialmente si eleva, poi lentamente si estenua sotto la gravità, si curva e torna a ricadere. Ciò che consuma l'ascesa originaria, la gravità, è una forza estranea e tuttavia anche un'energia intrinseca, poiché lo stesso oggetto gettato è pesante e la gravità in esso tende a ritornare alla terra. Questo movimento, trasposto interamente sul piano spirituale, si presenta in questo archetipo: un'ascesa avviata si indebolisce sotto l'azione di una forza estranea eppure interna, e sprofonda di nuovo in essa. Ciò che motiva l'ascesa e anche quanto la consuma: ascesa e caduta sono movimenti spirituali.

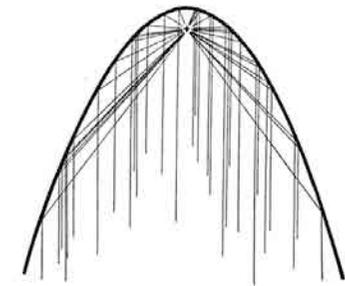


Figura 109 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro*, in *Vom Bau der Kirche*

Il singolo e il popolo in un determinato momento della storia entrano nella parabola e si fanno trasportare da essa in un luogo luminoso, ma là vengono ripresi e trasposti nel flusso di ritorno e gettati di nuovo verso una linea di confine, che subentra a un punto definito. Inizialmente l'edificio è orientato verso l'altare, ma in seguito però non è affatto questo, bensì la porta ad indicare la direzione, il punto dell'altro trapasso nella morte.

### *Esempi storici*

L'inizio dell'uso del Calice Oscuro risale al periodo gotico. Si amava la forma della volta, quella che si rinserra ad angolo acuto e le cui due parti costitutive si appoggiano l'una all'altra come pesi inclinati e si impediscono reciprocamente di cadere. La parabola è una forma di costruzione nobile, poiché appoggia interamente su se stessa e dà compimento all'arco.

Le chiese antiche erano costruite basandosi principalmente sull'idea della processione, del corteo che avanza. Lo stesso vale per le chiese romaniche e anche le prime principali chiese gotiche. Ma man mano si nota un leggero abbandono di questo concetto e la struttura comincia sempre più a mettersi in risalto. Dalle volte convergono i costoloni e scompaiono le partizioni ed articolazioni delle alte pareti, un'unica parabola viene condotta a termine attraverso sostegni e costoloni senza interruzione, un'unica linea di forza guida, dal suolo all'altezza e dall'altezza a terra. Un duplice movimento scorre attorno alla navata centrale: il suo spazio avanza, ma sui limiti rifluisce indietro, il procedere spaziale è fatto rientrare in una forma che rimanda indietro e questo è ancor più evidente nel caso della navata perimetrale.

La navata laterale non è più il riflusso della navata centrale dai due lati, non è più un percorso che con passo ridotto accompagna il percorso centrale, ma una duplice corrente, che irrompe nei portali laterali, fluisce accanto alla navata centrale, scorre attorno alla sua estremità e torna a fluire verso l'altro portale. La parabola nel suo culmine circonda l'altare e poi torna a finire nella stessa posizione da cui è iniziata, lontano dall'altare come al principio. Inizialmente tale direzione portava ad allontanarsi dal mondo e alla fine riportava in esso, senza che il movimento raggiungesse realmente il suo traguardo. Il linguaggio del gotico è superato: adesso il tracciato delle curve nella loro infinitezza teologica accompagna gradualmente e contemporaneamente verso il mondo e verso Dio.

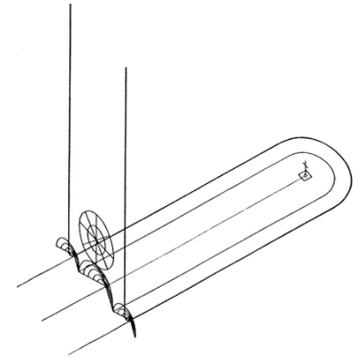


Figura 110 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro*, in *Vom Bau der Kirche*

#### *Analisi della forma dell'archetipo del Calice Oscuro*

Il Calice Oscuro è una forma autentica dell'eterna cura: il movimento dell'eternità circonda lo spazio in una parabola possente come un panneggiamento e il popolo entra attraverso la sua apertura. Si può rappresentare in diversi modi il movimento costante della figura aperta:

- come uno scorrere permanente dello spazio e della sua delimitazione verso l'apertura;
- come una doppia parabola: due parabole, una diretta da sinistra a destra e una da destra a sinistra, circondano il punto focale;
- ci si può anche immaginare che il punto focale sia generato dalla parabola, trapassi in essa e ne emerga trasformato spazialmente;

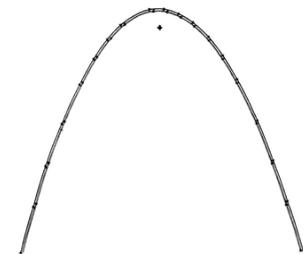


Figura 111 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Calice Oscuro*, in *Vom Bau der Kirche*

- si può immaginare che lo spazio interno, seguendo l'asse centrale, scorra in avanti e poi dalla sommità si riversi di nuovo al di fuori. Ciò produce un'altra volta il movimento della fontana zampillante, del getto d'acqua, che nel fluire all'esterno si capovolge rivestendosi di se stesso e che così alimenta di sostanza la delimitazione.

In questa tipologia la vita spirituale si presenta come forma d'un decorso che ha un ramo saliente e uno declinante, che all'inizio porta entro la luce, tocca un luogo oltremodo luminoso, ma non vi si può trattenere e ricade nella tenebra. In tutto il percorso, il luogo luminoso rimane un episodio transitorio: il cielo viene toccato durante un tempo brevissimo e questo contatto viene portato con sé come viatico nella discesa.

In questa struttura, *“la luce non è beata fine e quiete, ma solo il passaggio del Signore, un momento di beata sospensione nella chiarezza, poi conforto ed assistenza sulla strada entro il buio crescente e infine la via giusta corre proprio là dove la terra è più avvolta dall'oscurità”*<sup>124</sup>. Ciò che rimane affidabile è il viatico di questo ricordo luminoso e l'indicazione che ne deriva e poi la promessa: nel tramonto, alto al di sopra del portale, sta sospesa, come pegno della santa bontà del Padre, come rosone ardente, la nuova creazione.

---

<sup>124</sup> ibidem, p. 197

### II. 1.11 *Il Sesto Tipo: Sacro Tutto (o la Volta Luminosa)*

Il sesto tipo, che adempie e spiega il primo tipo, torna a mostrare il mondo in forma circolare ed il popolo unito attorno al centro. Gli anelli del popolo si chiudono e di nuovo il mondo forma la sua volta. È formata da una nuova più vivida luce, luce che irrompe da ogni parte.

La terra è mutata in stella, un ostensorio raggianti attorno al Bambino nel centro. La volta del mondo trasparente chiara come il cielo si alza su elevata montagna. Dappertutto è cielo e dappertutto è terra, l'uno fuso nell'altra.

La felicità eterna viene tardi e quando non è più attesa, d'improvviso, non con un processo graduale. Quando attraverso la finestra del mondo si apre la prospettiva sulla luce eterna: *“Là dove esce dalla nostra storia, là dove la terra tradisce la sua segreta forma di luce, v'è promessa, consolazione e mercede e rimane un pegno dell'altro mondo, che segue al nostro e non ha bisogno della luce del sole né della luce della luna, poiché la luce eterna la illumina e la sua lampada è l'Agnello”*<sup>125</sup>.

“Le nazioni cammineranno nella sua luce” (Ap. 21, 23-24) mentre il suo tempio è Dio stesso: così si può spiegare che questa forma non è più intessuta di oscurità e chiarezza, ma contenga ormai solo la luminosità. Il tipo precedente (il Calice Oscuro) finiva privo di luce, questo invece è pura luce. L'archetipo della Volta Luminosa può essere paragonato alla soglia della Via Sacra: la terra è stata portata alla tomba, e Dio l'Onnipotente e Clemente l'ha risuscitata, essa sale dal sepolcro abbigliata d'una veste luminosa.

---

<sup>125</sup> ibidem, p. 204

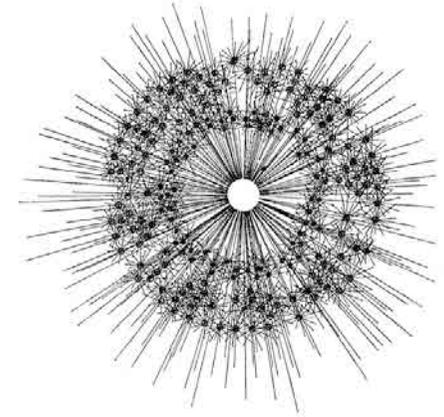


Figura 112 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Sacro Tutto*, in *Vom Bau der Kirche*

La forma finale stessa non è più un procedere, poiché qui il tempo si arresta. È un'unica esaltazione, un canto di lode, un puro esistere nella felicità. L'agnello celebra le nozze e la sposa è vestita di bianco splendente (Ap 21, 2): “*Non è più una volta che racchiuda in muri una cavità; ma il globo come forma originaria della luce, la sfera*”<sup>126</sup>. Appartiene all'idea di questo tipo che esso si estenda all'infinito. Eterno incurvarsi a volta è questo tipo, inarcarsi della luce, e sotto questo aspetto esso è la risposta al primo, piegato a volta dall'oscurità. Dove si realizza questo tipo in un edificio, si rappresenterà un globo di luce e il materiale costruttivo deve essere esso stesso la luce: se nel secondo tipo la luce proveniva dall'unica abside e nel terzo dalla Volta Luminosa soprastante, in questo tipo la luce proviene da ogni parte. I metodi per realizzarla sono diversi e tutt'altro che facili, ma intendono tutti esprimere una cosa: il mondo sta nella luce eterna.

#### *Storia della tipologia della Volta Luminosa*

Secondo Schwarz, l'unico esempio riuscito di Volta Luminosa si ottiene durante il “gotico trasformato”. A Neresheim, nella chiesa dei Vierzenheiligen (*Dei Quattordici Santi*) si costruisce la Volta Luminosa come orizzonte dell'eternità attorno a un altare aureo. Le pareti del margine dello spazio interno sono rivestite di bianco nuziale e in alto sulla cupola, i Santi vi si affollano intorno: attraverso la loro sfera lo sguardo si spinge in sfere sempre più lontane ed ampie, verso il cielo aperto.

---

<sup>126</sup> ibidem, p. 207

La volta eterna riuscì anche in Oriente. Gli edifici delle chiese bizantine mostrano come il mondo sia divenuto un'unica casa di Dio, al di fuori della quale non sussiste più nulla. La volta è la suprema sfera di luce, dove troneggia Dio nella sua gloria. Essa conserva il momento trasfigurante, come memoriale e come pegno, fino all'ultimo giorno, in cui la città eterna scende dal cielo.

Le chiese d'Oriente somigliano a monaci la cui vita è consacrata alla contemplazione di Dio. Questa è la loro incomparabile gloria e anche il motivo per cui alla fine, forse, sono tramontate.

### ***II. 1.12 Il Settimo Tipo: Il Duomo di tutti i Tempi (o l'Intero)***

Per poter comprendere la visione complessiva che Schwarz ci consegna con il suo libro, bisogna leggere con attenzione il settimo tipo, il Duomo di tutti i Tempi. Si tratta del capitolo finale del libro nel quale Schwarz cerca di portare a conclusione il ragionamento condotto durante lo sviluppo dei vari capitoli.

Ogni capitolo di *Vom Bau der Kirche* è stato focalizzato su un archetipo in cui veniva presentato un aspetto principale sorto dall'idea del popolo santo che va verso Dio e la sua Parola, ma non può far altro che fermarsi sulla soglia, dove la terra viene meno e la comunità rimette tutto a Dio.

Schwarz spiega sei tipi di modelli che sono anche sei immagini e sei tipi diversi di interpretazione del mondo: si parte dall'Anello Chiuso che nel modello successivo si apre verso la Luce, poi si parla del Calice che aggiunge una dimensione verticale per poi trasformarsi in una "Via Sacra"

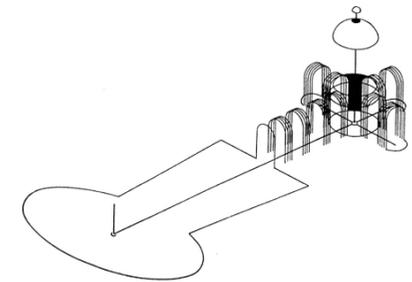


Figura 113 - Rudolf Schwarz, *Schizzo del Duomo di tutti i Tempi*, in *Vom Bau der Kirche*

che nel modello successivo si sublima nell'oscurità della morte e infine riappare una forma circolare con la Volta Luminosa, la quale vive della Luce eterna.

Schwarz fa una profonda riflessione sull'affiancamento di questi tipi e su come entrano in relazione tra essi, considerandoli come “aperti” uno verso l'altro come se la fine della progettazione di una sia l'inizio dell'altro e nel successivo si prepari e si continui ciò che si è lasciato nel precedente: *“ogni tipo è forma che si riposa in se stessa, ma che è costruita in modo da suscitare un'altra. Quel progetto, mutato, trapassa in quest'altro attraverso il portale che esso ha già previsto a se stesso come propria transizione”*<sup>127</sup>.

Sulla base di questa riflessione possiamo immaginare degli esempi che mettano in qualche modo alla prova questi archetipi dimostrandone il senso in maniera materiale, visto che il nostro intento è quello di cercare di trasformare in prassi le sue teorie.

Parlando dell'idea della successione, Schwarz fa alcuni esempi, attingendo dalla natura stessa che rappresenta, nella sua filosofia, un riferimento inequivocabile. Le piante e la loro crescita rappresentano un esempio di costruzione naturale, ma contemporaneamente identificano il senso della vita ed il trascorrere del tempo. Le piante sono costruite sul modello di una spirale: la loro crescita si compone di un movimento verticale spaziale del tronco o dello stelo e di un movimento orizzontale temporale corrispondente ai cerchi concentrici del tronco. Questi movimenti dimostrano come la pianta personifica la forma in movimento, il cambiamento continuo durante il suo crescere. Se analizziamo ogni sezione della pianta, ogni sua componente,

---

<sup>127</sup> ibidem, p. 220

ci rendiamo conto che ogni parte esiste perché è necessaria e rappresenta un momento della pianta che è stato essenziale o necessario.

Questo ci aiuta a comprendere come nel pensiero di Schwarz le strutture e i tipi possono essere considerati come diversi stadi. Ciascuno rappresenta un momento che diventa qualcosa che aiuta a determinare la cosa successiva: questo Schwarz lo identifica come “*tempo storico*” all’interno del quale sono stabiliti tutti i tipi uno dopo l’altro. Se riflettiamo sul tipo in sé ci rendiamo conto che all’interno del tempo storico un tipo rappresenta un’epoca e quindi ogni tipo un’epoca diversa. Se volessimo immaginare, ritornando all’immagine della pianta, all’insieme, ci rendiamo conto che ci troviamo con qualcosa di più di una semplice somma di tutte le parti, di tutti i tipi e di tutte le epoche: ci troviamo con un valore aggiunto. La grande forma che si compie, l’intero, non è la somma di tutte le parti ma qualcosa di più e di diverso.

Il concetto appena chiarito è fondamentale anche per comprendere il senso del Duomo di tutti i Tempi, il settimo tipo.

L’intero emana una forza totale, globale che avvolge tutto, come vediamo nella vita vegetale ma che è anche paragonabile all’essere umano nel quale tutte le membra sono unite e incorporano in sé gli occhi, le mani, i piedi, con ciascuna delle parti partecipante alla totalità del corpo umano: “*l’intero, in quanto occhio, risponde alla luce, come piede, si fa via verso lo spazio, come mano, si fa superficie*”<sup>128</sup>. L’azione si manifesta nel membro che riempie la forma di senso, ma questo membro sarà sempre legato al resto, all’intero.

---

<sup>128</sup> ibidem, p. 222

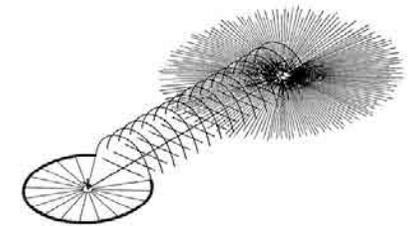


Figura 114 - Rudolf Schwarz, Schizzo del Duomo di tutti i Tempi, in *Vom Bau der Kirche*

Possiamo anche fare un'analogia con la creazione divina. La filosofia neoplatonica per esempio prendeva in considerazione l'essere umano come elemento divino, anello di congiunzione tra Dio e la vita, ma non solo l'uomo fu creato da Dio ma tutto il mondo, natura compresa che quindi è opera divina. Possiamo dunque considerare l'analogia umana e vegetale all'interno della creazione divina in qualche modo interconnessi nel momento in cui focalizziamo la nostra analisi sulla somma dei tipi, delle epoche e del tempo storico, appunto.

Ma tornando sulla formulazione teorica dell'intero che è composto da epoche e quindi da tipi, focalizzandoci sul tipo in sé, ci rendiamo conto che si riferisce in maniera specifica a uno stadio del complessivo tipo che appartarrebbe all'intero. Quindi se visualizziamo il tipo in sé, notiamo che è composto da due aspetti principali: esso conterrà intrinsecamente una parte dell'intero e il passaggio del tempo che è la durata dell'epoca.

Questa è una delle formulazioni teoriche principali che Schwarz sviluppa nel suo libro. Compito dell'architetto è progettare con un approccio di opposizione polare il passaggio da una parte all'intero (che Schwarz identifica con il termine "*processo*") e la "durata" del tipo. La relazione tra questi due poli, se vogliamo intenderlo con una visione fenomenologica, dovrebbe creare il vero valore della chiesa nella sua pienezza.

Mi soffermerò adesso su questi due aspetti cercando prima di tutto di comprendere il senso del passaggio o processo che si identifica nell'idea dell'opera liturgica, per esempio, la quale edifica ogni volta l'intero attraverso i movimenti nel suo spazio interno.

La liturgia è la contemporaneità della salvezza in ogni tempo della storia e la chiesa vive di questa contemporaneità. Tale processo *“si presenta là dove lo spazio si dispiega quasi interamente a partire dall’azione e il rimanente resta sullo sfondo”*. L’azione diventa il fulcro dalla quale si sprigiona il tempo storico, dove l’intero emana la sua presenza. La Liturgia sorge e tramonta nel tempo stesso, con il procedere dell’azione sacra, manifestata dalle posizioni che si alternano, dal cambiamento dell’illuminazione e dai ritmi solenni dello spazio sonoro. La liturgia dovrebbe tendere a rendere visibile anche la spazialità intrinseca di un processo.

Ma il processo non si manifesta solo nella liturgia in sé ma anche nell’anno liturgico con le cerimonie stabilite che appartengono a determinati periodi dell’anno: il Natale, l’Epifania, la Pasqua, l’Ascensione e la Pentecoste assieme creano la forma dell’anno stabilita lungo l’asse del tempo. Oltre all’anno liturgico possiamo individuare il senso del processo che Schwarz descrive, anche in ogni nuovo giorno, ma possiamo andare oltre arrivando fino al respiro. Schwarz non si sofferma molto sul respiro ma spiega come ogni entrata e uscita ha un profondo significato legato all’idea di processo.

Un’occasione dove si può vedere il processo e osservare la sua nascita e come prende forma è nella Via Crucis. L’idea di questo antico esercizio è molto semplice: si percorre una strada e così facendo si medita sui vari eventi avvenuti sulla via della croce del Signore. Nelle stazioni dove si è verificato un evento particolare, si sosta per un determinato periodo di tempo e si medita e si prega su di esso. Quest’usanza risale all’inizio del Cristianesimo: originariamente veniva eseguita dai pellegrini, ma poi viene esportata in tutti i luoghi dove si praticava il Cristianesimo e quando una determinata strada di montagna o campagna veniva eletta per la Via Crucis, le singole

stazioni che ne avrebbero fatto parte venivano spesso contrassegnate da numeri o piccole immagini che aiutavano a identificare la particolarità di quella stazione.

La Via Crucis veniva sentita come un'autentica rappresentazione liturgica e si riteneva che fosse qualcosa di eterno ed ogni cristiano dovesse continuamente percorrerla. Analizzando l'idea della Via Crucis possiamo distinguere tra il percorso che misura un determinato tratto di strada e ciascuno dei suoi eventi che contrassegna un determinato posto. Il percorso diviene via e l'evento diviene luogo, sede, posto. Con il tempo questi luoghi cominciano ad essere dei veri e propri luoghi di culto, alcuni si convertono in statue e santuari, così la storia viene consolidata, diviene forma attraverso la costruzione di opere. Schwarz infatti dice che *“la Via Crucis mostra come da un'azione può staccarsi un evento e divenire edificio: Nell'intero l'evento è solo epoca, ma la nostra architettura, pittura e scultura sono ormai ascritte alla nostra epoca”*<sup>129</sup>.

Il secondo aspetto o *“polo”* che abbiamo accennato è la *“durata”*. Schwarz affronta questo aspetto partendo dall'idea del contenitore e per descriverlo dice che essa deve essere un *“gut gerät”*, un *“buon utensile”*. Egli sostiene che nel culto la forma dell'utensile dovrebbe essere elevata a forma superiore, essa ha un senso che gli attribuisce una ragione al suo servizio, questi *“Gerät”* non devono servire alla liturgia ma essere liturgia. È molto suggestivo l'esempio che Schwarz utilizza per descrivere questo pensiero descrivendo il senso del calice che è un vaso per bere: ha una forma cava, in cui si può versare, si può riempire con qualcosa di liquido, quindi è una forma che ha bisogno di integrazione. In secondo luogo, spiega come essa serva per bere, quindi il suo senso

---

<sup>129</sup> ibidem, p. 226

è legato all'uomo, in particolare a tre parti dell'uomo: gli occhi, la bocca e le mani. Infine, spiega in cosa consiste l'azione che si manifesta nel gesto di bere il sangue sacro di Dio. Volendo analizzare quindi la forma dell'oggetto possiamo dedurre che la parte che contiene il liquido è aperta verso Dio ma è una forma creata dall'uomo per rappresentare un senso. Traducendo questo approccio al design vero è proprio si può dire che la centralità dell'idea della "*durata*" si esprime nel convertire l'oggetto creato in qualcosa che evidenzi il senso della sua esistenza.

Schwarz dunque vede in questi due aspetti principali, processo e durata, il metodo per costruire le chiese, sempre con una tensione continua verso entrambe le parti: se una di esse manca l'edificio non nasce.

Schwarz identifica nel lavoro della scuola di Beuron, in particolare in Desiderius Lenz, uno dei primi esempi di questo approccio alle cose.

## II. 1.13 *Analisi di periodi storici cruciali nel pensiero di Schwarz che influenzarono le sue scelte archetipali*

### II. 1.13.1 **Desiderius Lenz e la Scuola di Beuron**

In Germania nasce una Scuola d'Arte Sacra che elabora un programma anti naturalista, che anticiperà vari temi del simbolismo della fine dell'Ottocento: sintesi tra spirito e materia, idea e natura, arte e scienza, verità e bellezza. A fondare tale scuola sin dal 1868 con la costruzione della *Mauruskapelle*, fu il monaco Desiderius Lenz (1823-1928) insieme a Gabriel Wüger (1829-1892) e Lukas Steiner (1849-1906). Questa scuola nasce all'interno della struttura dell'abbazia di Beuron, che fu fondata nel 1963 dai fratelli Maurus e Placidus Wolter in una struttura che sino al 1802 aveva accolto un convento agostiniano.

L'obiettivo della Scuola di Arte di Beuron era quello di riunire in una sola unità liturgica lo spazio artisticamente decorato, la musica rigenerata dallo studio delle fonti gregoriane e l'azione di culto: al posto del principio "*art pour l'art*" doveva subentrare quello dell'"*art pour Dieu*".

Gli artisti della Scuola di Beuron, nell'intenzione di creare un'arte "*imperitura*", erano convinti che la stilizzazione dell'opera artistica, specialmente nell'arte piana assecondando l'uso di "*measure primordiali*" come il triangolo equilatero, conferisse alla creazione artistica solennità e tranquillità sacrali reprimendo l'individualità e sprofondando l'uomo in Dio. Con l'aiuto di motivi tratti dall'arte bizantina, dai mosaici ravennati e dalla pittura murale egiziana, sorsero opere come la cappella di S. Mauro a Beuron (1868-1870), la decorazione del monastero di



Figura 115 - Monastero di Beuron nella Marca degli Hollenzollern nel 1908.  
Fonte: [digi.ub.uni-heidelberg.de](http://digi.ub.uni-heidelberg.de)



Figura 116 - Cappella di San Mauro a Beuron. Fonte: [digi.ub.uni-heidelberg.de](http://digi.ub.uni-heidelberg.de)

Emmaus a Praga (dal 1880), quella dell'abbazia di Maria Laach, dal 1892 rioccupata dai monaci di Beuron, e la sepoltura di S. Benedetto e di S. Scolastica nella tomba di Montecassino. Desiderius Lenz inoltre sarà consulente liturgico di Otto Wagner per il progetto della chiesa di Steinhof. Influenzerà in modo decisivo anche Plečnick.

Le origini teoriche dell'arte ecclesiastica che prende forma a Beuron possono essere rintracciate nei testi di Wilhelm Heinrich Wackenroder, uno degli iniziatori del Romanticismo tedesco. Egli viveva in modo drammatico il dualismo tra ideale e reale, tra forma e contenuto. Scriveva nel suo libro *“Effusioni dal cuore di un monaco amante dell'arte”*: *“la bellezza naturale universale che noi non possiamo esprimere verbalmente ma che solo sporadicamente riusciamo a concepire in momenti di illuminazione, appare sempre e di continuo al creatore avendo lui creato sia l'arcobaleno che l'occhio che lo ha visto. Il paradiso ama e benedice colui che, con continua sottomissione, aspetta l'ora giusta quando i raggi divini discendono su di lui, aprendo quel guscio materiale, terreno, dove si trovano gli esseri mortali, in modo che la parte nobile interna si libera. Solo a quel punto si inginocchia e, con calma, voltando il suo cuore aperto verso la luce del paradiso, si satura con l'eterna luce. Egli si risollewa più sereno con un cuore più pieno e leggero. Anche le opere d'arte devono essere affrontate con la stessa maniera se viste come realtà che alimentano l'anima.[...] Le opere d'arte sono poco adatte, a mio avviso, per il normale flusso della vita quotidiana come anche lo sono i pensieri rivolti a Dio. Esse si sollevano al di sopra dell'ordinario. Noi dobbiamo elevarci con tutto il nostro cuore se vogliamo che i nostri occhi, normalmente offuscati dalla mediocrità, riescono a riflettere quella luce come un oggetto superiore quale sono. Il vero apprezzamento richiede la calma e silenziosa concentrazione*

*dell'anima, non si manifesta con esclamazioni o battute di mani ma esclusivamente in una profonda agitazione interna*"<sup>130</sup>.

Uno dei primi gruppi che si vengono a formare in questo periodo di rinnovamento ecclesiastico sono i Nazareni, inizialmente chiamati la Lega di San Luca (*Lukasbund*), fondata nel 1809 a Vienna e successivamente spostatasi a Roma. È un sodalizio fondato sul modello delle confraternite religiose, il cui scopo è quello di ricondurre l'arte "*sulla via della verità*" seguendo l'esempio degli antichi maestri. Questi artisti si ribellano principalmente al metodo di insegnamento accademico basato sulla creazione di vere e proprie copie (*falsi storici*) di opere celebri e dei calchi in gesso<sup>131</sup> e puntano sulla rivalutazione romantica del Medioevo cristiano. Utilizzano come riferimento il testo di Wackenroder e prendono come modelli da seguire i quadri di Raffaello, dei Preraffaelliti ed anche di Dürer.

Con il tempo il loro diventa un vero e proprio genere artistico ecclesiastico al quale vengono riconosciuti i valori di nobiltà, umiltà, gentilezza, di antiche maestrie di disegno e colori. Un ottimo esempio di questo tipo di arte è rappresentato dall'*Adorazione dei Magi* di Johann Overbeck (1813, Kunsthalle, Hamburg).

Un altro gruppo (anche se non può essere esclusivamente circoscritto all'interno dell'arte ecclesiastica), viene fondato in Inghilterra nel 1848: si tratta della Fratellanza dei Preraffaelliti,

---

<sup>130</sup> W. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*, Verlag von Alexander Duncker, Berlin, 1797, p. 73

<sup>131</sup> M. Minati, *Il Casino Giustiniani Massimo al Laterano*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2014, p. 38

formata da tre pittori che abbracciano tutte le convinzioni di Ruskin: la brillantezza dei colori, l'attenzione ai particolari della natura, la semplicità e l'intensità dell'espressione furono elementi della pittura del passato che affascinano questo gruppo di giovani artisti inglesi. L'Italia pre-rinascimentale con la sua arte, il suo paesaggio, la sua letteratura e la sua storia, è il punto centrale della loro ispirazione: essi cercano di guidare la riforma della pittura inglese in direzione di soggetti emotivamente sinceri e personali. Visitano spesso l'Italia con l'intento di studiare attentamente la natura e di documentare l'architettura e le opere d'arte a beneficio del pubblico inglese che non ha visitato quei luoghi. Un certo numero di pittori e disegnatori lavorano direttamente per Ruskin, per documentare edifici e dipinti che lo studioso credeva in pericolo, o per restauri incauti o per l'incuria del tempo.

#### **II. 1.13.2 Peter Lenz, che veniva chiamato Padre Desiderius (1832-1928)**

Peter Lenz nasce nel 1832 a Haigerloch, un piccolo villaggio nel principato di Hohenzollern-Sigmaringen, suo padre aveva uno studio di sculture in stile neo-gotico. Qui è dove Lenz riceve la sua educazione artistica, fatta anche di disegni di architettura. Monaco di Baviera in quegli anni è una città in forte crescita, un cantiere di idee nuove che si riversano sulla città grazie al re Ludovico I. Un forte coinvolgimento artistico viene, non solo dal laboratorio artistico del padre, ma anche dai contatti che aveva con il circolo dei Nazareni. Partendo da queste basi, Lenz sviluppa il suo punto di vista iconografico a tal punto da rompere con la tradizione. La sua maniera di rappresentare la realtà non è più basata sull'imitazione della natura o la disposizione di una realtà illusoria ma si concentra su un allontanamento dalla natura in una forma stilizzata semplificata, geometrica: astrazione invece di empatia, questa è la sua dichiarazione embrionale

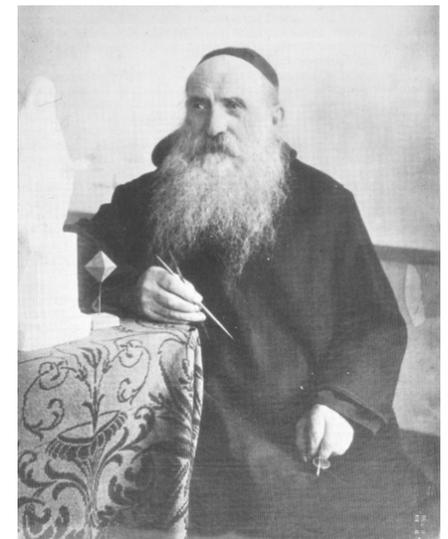


Figura 117 - Peter Lenz (1832 – 1928). Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

nei riguardi delle fondamenta dell'arte moderna, quarant'anni prima del suo sviluppo. Tuttavia questa evoluzione verso l'astrazione si basa su uno stile artistico storico: l'arte egiziana.

### **II. 1.13.3 Movimenti artistici che ispirano la scuola di Beuron**

Desiderius Lenz sostiene che esiste una tendenza di pensiero fondata sui concetti della proporzione e dell'armonia dei volumi, che era stata messa in disparte dalla cultura cristiana. Riscoprendo l'arte egiziana, Lenz rivaluta il canone, di cui tratterà il suo libro, *Der Kanon*. Partendo da quegli studi scrive: “*considerando che Dio ha creato l'uomo alla sua assomiglianza, segue di conseguenza che l'uomo ha insito una dimensione e che questa dimensione può essere misurata*”<sup>132</sup>. Questo è il tema della “geometria sacra” che ricorrerà spesso nelle opere di Lenz.

Il valore della geometria estetica di Desiderius Lenz non sta nella sua utilità per l'arte ma sulla posizione fondamentale che Lenz adotta allontanandosi dall'imitazione della natura che lui considerava una piaga dell'arte. L'arte religiosa quindi è stata allontanata dalla verità a causa dell'imitazione della natura: solo grazie alla riscoperta del canone, l'arte ritornerà sul suo vero percorso<sup>133</sup>.

Ildefons Herwegen, vescovo del monastero di Maria Laach, classificherà Lenz come “*uno dei primi tedeschi che affermarono la supremazia del logos sul pathos*”<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Desiderius Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*, Francis Boutle Publishers, London, 2002, p.41

<sup>133</sup> *ibidem*, p.10

<sup>134</sup> *ibidem*, p. 43

“*L'estetica di Beuron*”, un altro libro scritto da Lenz e pubblicato per la prima volta nel 1898, crea le basi del ritorno al rigore geometrico egiziano e alla pittura greca antica anche se non in maniera sufficientemente dettagliata, come gli verrà criticato nel libro “*Dal cubismo al classicismo*” da Gino Severini. Qualcuno ha alluso al fatto che sia possibile una connessione tra l'inizio del Cubismo e Lenz, analizzando le riflessioni scritte da Paul Serusiér che si dichiarava padre del Cubismo: ma le sue riflessioni non erano altro che la traduzione del testo di Lenz. Si può concordare sul fatto che sia Serusiér che Lenz erano pienamente d'accordo che anziché avere un'arte che copia da apparenze esterne, il soggetto dovrebbe essere costruito su un concetto di base che deve essere fondamentalmente astratto. Serusier agisce come una sorta di rappresentante francese di Lenz: le idee di base del Cubismo degli anni '20 erano state formulate e messe in pratica da Lenz già nel 1860.

La Scuola di Arte Sacra di Beuron condivideva le teorie formulate da Don Prosper Guéranger, pioniere della rinascita dei cantici gregoriani nell'abbazia francese di Solesmes. I fratelli Wolter, tra i fondatori della Scuola di Beuron, erano rimasti tre mesi a Solesmes per studiare i suoi principi qualche anno prima. Lenz, da parte sua, viene influenzato dal libro *Coro e liturgia* di Sauter e decide di voler creare un'arte liturgica che sia una trasposizione di quello che era stato per Solesmes la musica liturgica.

Le caratteristiche principali del canto gregoriano sono la semplicità, il rifiuto di strumenti musicali, l'importanza dell'armonia. È una linea unica di suono caratterizzata dalla differenza nella lunghezza delle note e nell'intervallo che le separa. Entrambi i quali possono essere rappresentati numericamente. Questo approccio musicale è paragonabile a quello degli *Psalms*,

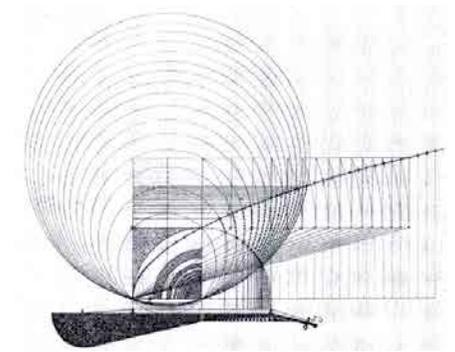


Figura 118 - *Disegno di Desiderius Lenz che illustra una monocorda, riconciliando gli intervalli dati da essa con gli intervalli dati dalla radice dei suoi rettangoli.* Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings.*

antichi salmi cantati del Nord della Scozia, oppure al canto greco ortodosso antico o ancora allo stile latino che sopravvive in Corsica. Le caratteristiche principali di questo genere di musica sono austerità, oggettività e principio: è una musica senza tempo e inevitabile, radicata nella realtà oggettiva. Tutte caratteristiche che Lenz cerca di raggiungere attraverso l'arte liturgica.

Studiando il canto gregoriano, Lenz cercava di comprendere i suoi principi costitutivi. Il canto gregoriano è basato su un numero limitato di variabili che si manifestano in un determinato numero di intervalli, regolari o non regolari. Esattamente quello di cui la pittura aveva bisogno. Come il canto gregoriano, l'arte liturgica doveva essere semplice. L'obiettivo dell'arte, della musica, della poesia e della pittura liturgica è l'interesse a facilitare l'unione tra il divino e la coscienza. Per l'arte liturgica è fondamentale l'uso dei sensi per dirigere la coscienza umana verso ciò che può essere considerato coscienza pura. A tal scopo, vengono sfruttati misure, numeri e pesi, concetti intellettuali che avvicinano alla coscienza purché siano i più semplici possibili, di modo che la mente ne venga attratta senza sforzo alcuno. Per questa ragione, vengono usati numeri da 1 a 6, simmetrie semplici e la proporzione esteticamente piacevole della sezione aurea.

Per rafforzare ulteriormente la sua teoria, Lenz si affida ai primi testi di Sant'Agostino: *“l'armonia inizia con l'unità, disegna la sua bellezza dall'uguaglianza e dalla simmetria, l'ordine rappresenta l'unione che c'è tra loro”*<sup>135</sup>. Tutte le cose sono buone, meglio se proporzionate perché più facilmente misurabili e ordinabili.

---

<sup>135</sup> ibidem, p.52

Lenz ha l'ambizione di sviluppare una pittura che sia l'equivalente del canto gregoriano. Tutta la musica è basata su numeri e proporzioni, ma ciò che caratterizza il canto gregoriano è che i numeri sono particolarmente semplici. Lenz crede che i numeri possano essere compresi come un processo di allontanamento dall'unità iniziale: proporzione, armonia e simmetria sono valori tramite cui l'unità può essere restaurata. La funzione della liturgia è quella di restaurare l'unità, restaurare la diversità della comunità e nello stesso tempo quella dell'individuo, separato da Dio dalla diversità di pensiero. Tutto ciò che si trova nella casa di Dio (spazi, paramenti sacri, mobilio, musica, arte visiva, poesia) è o dovrebbe essere pensato in base a questo principio.

Lenz è convinto che il coronamento della creazione è l'uomo e che l'uomo è creato a immagine Dio. Di conseguenza è nell'uomo che bisogna cercare i numeri e le misure ed è per questo che cita Vitruvio e l'idea del canone per le proporzioni umane. Per Leonardo l'interesse dell'uomo di Vitruvio sta nella figura (il cerchio lo aiuta a disegnare), per Lenz l'interesse risiede nel cerchio stesso.

Lenz sviluppa la teoria del canone all'inizio del 1870 e una delle sue fonti di ispirazione è "*Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*" di Adolf Zeising<sup>136</sup>. Zeising concentrava la sua ricerca sulle corrispondenze proporzionali tra il corpo umano, la sezione aurea e le misure usate in musica. Un altro riferimento per Lenz è "*Proportionschlüssel – Neue System der*

---

<sup>136</sup> Adolf Zeising, (1810 – 1976) era uno psicologo tedesco ed era particolarmente interessato alla matematica e alla filosofia. Egli sosteneva di aver trovato la sezione aurea nei rami delle piante e nella struttura delle foglie. Le Corbusier userà le sue teorie per dar forma al *Modulor*.

*Verhältnisse des menschlichen Körpers*” di Carl Schmidt<sup>137</sup> che proponeva uno schema di proporzioni basato sulle relazioni tra i numeri ed alcuni punti focali del corpo. Ne veniva fuori uno schema a triangolo molto simile a quello spiegato da Lenz.

#### II. 1.13.4 Estetica di Beuron

Alla fine dell'Ottocento lo scenario della pittura era dominato dagli affreschi. Il mondo era diventato un posto saturo di ideali di cui si metteva in discussione l'autenticità, c'era fame di realtà. Eppure mancava una reale alternativa.

L'approccio della Scuola di Beuron ha la capacità di guardare alla natura, non come un imitatore meccanico, ma con uno spirito di chiara capacità di discernimento e di percezione razionale. Con questi accorgimenti è possibile tracciare le infinite variazioni della forma umana, raggruppandoli sotto forma di canoni come diceva Goethe: “*ci sono una moltitudine di forme attorno a noi ma gli scultori greci li raggrupparono in solo 12*”<sup>138</sup>.

Procedendo su questa analisi Lenz conclude che le figure e le forme più semplici, i numeri più semplici, le misure, i suoni e i colori semplici sono fondamentalmente i più nobili e i migliori. Sottolinea inoltre che tutta l'architettura antica riusciva a ruotare attorno a cinque figure principali che Platone chiamava “*la sorgente della bellezza*”. Lenz suggerisce di cercare nella nostra storia ulteriori esempi importanti: egli si sofferma più volte sulla necessità di analizzare l'arte egiziana, ma anche quella bizantina. Per quanto riguarda l'Italia, ritiene che la scuola di

<sup>137</sup> Carl Schmitt (1888 – 1985) fu uno dei più noti giuristi tedeschi del suo tempo. Il suo pensiero ha radici che affondano nella religione cattolica.

<sup>138</sup> D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*, op. cit., p. 62



Figura 119 - Desiderius Lenz, *Schizzi per un angelo*, 1874. Penna, matita e acquerelli, 17x6cm. Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

Siena, tramite Cimabue e i fratelli Pisani insieme al lavoro di Giotto e della sua scuola di Fiesole, abbiano dato un grande contributo in questo senso. Per Lenz, il periodo romanico, con i suoi forti principi costruttivi di gravità e semplicità, offre una chiara visione di ciò che era essenziale per la chiesa. È inoltre convinto che anche nell'ambito dell'espressività gotica esista una continuità con il romanico.

Per Lenz è fondamentale che ogni artista riempi i propri occhi incessantemente con queste opere, con le proporzioni e con i numeri, con il loro spirito e significato, e usando le parole di Schiller afferma che bisogna guardare *“la bellezza come forma sensibile della verità”*<sup>139</sup>. Desiderius Lenz è convinto che l'estetica del vero cristianesimo provenga da culture come quella egiziana: i loro occhi erano aperti ed illuminati, avevano l'abilità di trascendere la natura, dare forma materiale a cose che non esistevano e che erano esistite solo nell'occhio della mente. L'arte egiziana contiene in sé la chiave di comprensione dell'arte greca. L'arte greca era profondamente intrecciata con la natura, ma non in una maniera che portava verso la sua copia, bensì era capace di incorporare nell'arte i pensieri e le verità più elevate in sintonia con quelle leggi. L'estetica che ne risulta dà un senso di ordine, fermezza, sicurezza e armonia, sensazioni che portano a sentire fiducia e che rendono anche la comprensione più facile, ma che sono anche caratteristiche del divino. Al contrario, dalla parte opposta ci sono il peccato, la passione, l'incapacità e la mancanza di chiarezza. Gli artisti, compresi quelli che vivevano il suo stesso periodo storico, avevano una visione del sacro che era profondamente offuscata.

---

<sup>139</sup> ibidem, p.7

Giotto era stato decisivo, secondo Lenz, nell'introduzione dell'idea della sensibilità individuale, in opposizione al metodo più astratto di rappresentazione visto nell'arte antica: egli diede il passo alla visione dell'eterno misurata con la stessa proporzione dell'uomo. Invece in Michelangelo, Lenz non vede un esempio positivo per l'arte: considera i suoi turbolenti metodi espressivi come un capriccio incontrollato che si ripercuoterà sulla storia dell'arte per oltre trecento anni.

Da allora in poi, ad eccezione di alcuni maestri, l'arte aveva seguito lo spirito dei tempi (*Zeitgeist*), allontanandosi sempre più dalla chiesa e venendo attratta dalle frivolezze del mondo. Cercando di trovare esempi positivi, Lenz individua nell'artista Peter Cornelius<sup>140</sup>, uno sforzo nella direzione giusta.

#### II. 1.13.5      **Scienza dell'estetica**

Seguendo i principi platonici, Lenz distingue tre categorie che aiutano a dar corpo a qualcosa di vero, di buono e di bello: la mente, la volontà e i sentimenti. Ad ognuna di esse fa corrispondere la scienza della metafisica, l'etica e l'estetica.

Pitagora diceva che nessuno saprebbe nulla, né delle cose in sé né delle loro relazioni, se non fosse per i numeri. Desiderius Lenz la pensava esattamente nella stessa maniera: per lui l'estetica e la ricerca della proporzione sono lo strumento giusto per raggiungere la conoscenza.

Lenz insiste molto sulla connessione tra Sacre Scritture e misure affermando che Dio ha creato tutto seguendo misure, peso e numeri, compresi l'uomo e la donna. Esistono tre figure per la Sacra Trinità: il cubo per il Padre, il Triangolo per il Figlio e il Cerchio per lo Spirito. Queste tre

---

<sup>140</sup> Peter Cornelius, (1783 – 1867) è un pittore tedesco. Fa parte del gruppo di pittori del Nazareno.



Figura 120 - Desiderius Lenz, *Isis-Madonna*. Fusione di Bronzo di C. Leyrer. Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

figure Lenz ritiene che siano essenziali nella realizzazione di architettura e arte in genere. Purtroppo il primo cristianesimo non seppe riconoscere questa verità, rendendo impossibile la costruzione autentica di templi a misura d'uomo, poiché era esattamente la misura e il valore dell'uomo che erano andati persi. È proprio questa perdita che ha lasciato gli artisti brancolando nel buio: è impossibile per l'essere umano riuscire a trovare una nozione più perfetta per l'arte.

Sant'Agostino rappresenta un grande punto di riferimento quando si tratta di misure e numeri: fu lui ad attingere dalle teorie di Platone. Ma Lenz sostiene che da allora fino all'Ottocento, nessuno aveva parlato più di numeri, neanche San Tommaso che dopotutto parlava di bellezza nei suoi testi: non spiega perché un viso sia bello e secondo Lenz questo succede perché San Tommaso non conosceva i numeri e le proporzioni. Il numero, in tutta la sua luminosità e potere, deve essere rappresentato come misura: le radici di questo potere devono essere rivelate in modo che possiamo conoscerne profondamente il suo significato in modo da rivelare ciò che è nascosto illuminandolo e consegnandolo alla saggezza eterna. Secondo Lenz, tutto ciò che proviene dalla verità contiene insito qualcosa di profondamente sacro<sup>141</sup>.

### II. 1.13.6 Il Canone

Nel 1921 Lenz pubblica un libro sul canone dove spiega in che maniera usarlo.

Il punto di partenza è il cerchio: il suo centro rappresenta il nucleo centrale. Un triangolo equilatero viene inscritto dentro, l'altezza del triangolo corrisponde all'altezza del torso. Nel segmento vuoto sovrastante viene inscritto un secondo cerchio, questo dà l'altezza alla testa e

<sup>141</sup> D. Lenz, 2002, op. cit., p. 20

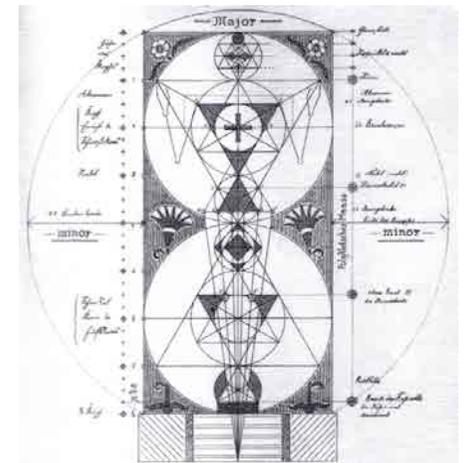


Figura 121 - Desiderius Lenz, *Il canone sul corpo umano*. Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

corrisponde circa a  $\frac{1}{4}$  del diametro del cerchio più grande. Un terzo cerchio, che serve a dare le dimensioni all'area del petto, è posizionato dentro il triangolo. Un secondo triangolo equilatero con uno spigolo rivolto verso l'alto, separa un segmento inferiore, che riempie, con un cerchio piccolo, il cerchio addominale. Un altro passo importante è l'introduzione di un triangolo doppio (riferito al canone perduto dello scultore Polyclitus) al centro e nel cerchio inferiore, rispettivamente come triangoli equilateri con vertici che si incontrano. Il punto superiore di contatto è il doppio triangolo con il cerchio in mezzo che rappresenta il centro dei punti dei fianchi. I punti che si vengono a formare pertanto danno statura e regolarità, dignità e carattere all'intera figura.

Il doppio triangolo acquisisce una grande importanza nell'estetica di Lenz. Desiderius lo chiama la chiave maestra perché contiene tutte le misure che servono per costruire la figura umana. A questo punto il diametro del cerchio originale verrà utilizzato come raggio di un cerchio più grande, in modo da disegnare la piena lunghezza del corpo,. L'asse centrale verrà esteso più in là del cerchio menzionato, con una misura pari alla lunghezza del cerchio della testa o di quello addominale. Il punto finale verrà collegato con il centro dei fianchi. Queste linee dritte formeranno le meridiane delle gambe. Analogamente ai cerchi sovrastanti, coscia, ginocchio e piede saranno disegnati sotto e i triangoli corrispondenti saranno iscritti dentro.

I punti di intersezione confermano punti importanti di incrocio: la parte superiore delle ginocchia viene prodotta dall'intersezione superiore dei triangoli equilateri nei cerchi delle ginocchia esattamente come succede con i capezzoli nella sezione inferiore del cerchio del petto. Dalla tripartizione della base del triangolo del cerchio addominale e l'estensione di entrambi i lati di

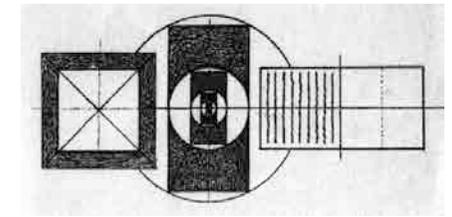


Figura 122 - Desiderius Lenz. *Schizzo di doppio quadrato inscritto in un cerchio.* Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings.*

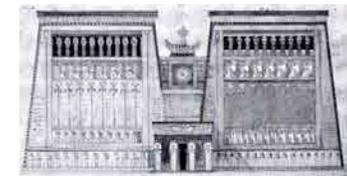


Figura 123 - Desiderius Lenz. *Disegno ipotetico per la facciata di una chiesa.* Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings.*

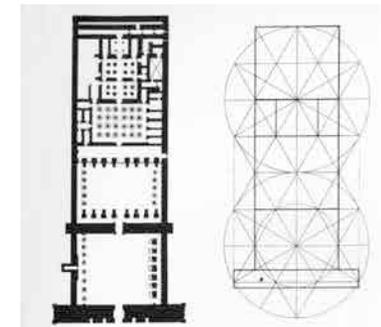


Figura 124 - Desiderius Lenz. *Pianta del tempio di Ramses II.* Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings.*

questi terzi, viene data la lunghezza dei fianchi: le linee che connettono con la fine del punto sottostante definiscono lo spessore della gamba nella zona ginocchio e caviglia<sup>142</sup>.

Per Lenz, le proporzioni delle misure nella coppia umana costituiscono una rivelazione paragonabile a quella delle figure di Gesù e Maria. Quindi possiamo definire il Canone di Lenz come una geometria estetico-antropologica, fondata sulla teologia della rivelazione.

L'estetica neoplatonica poggia sulla teoria fondamentale di Plotino: il complesso è unitario solo quando nasce dalla semplicità, non quando se ne mettono insieme le parti. Questa concezione fu importantissima nell'influenzare l'estetica rinascimentale, la quale vedeva nell'artista l'intermediario di una realtà trascendente, in cui avviene il "prodursi" (cioè letteralmente il "presentarsi innanzi") di un valore superiore, non strumentale alla contemplazione, ma coincidente con la contemplazione stessa.

Botticelli, Michelangelo, Raffaello, Tiziano vollero esprimere al massimo nelle loro opere questo ideale sublime di armonia e perfezione. Anche i de' Medici e numerosi artisti della Firenze rinascimentale si rifecero ai canoni neoplatonici.

Schwarz fa una lunga riflessione su Desiderius Lenz, il quale aveva cercato di ridare vita all'idea della Via Sacra, il quarto archetipo che Schwarz descrive. Lenz aveva dedicato una gran parte della sua vita alla progettazione di un'idea di chiesa liturgica, senza riuscire a trovare riscontro e comprensione nei suoi contemporanei.

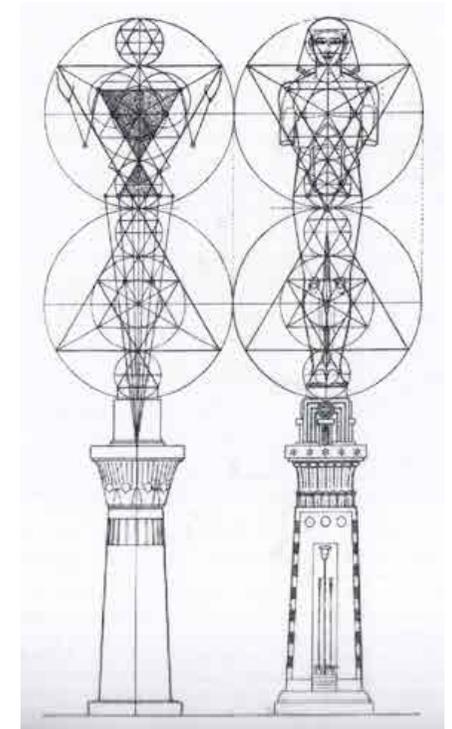


Figura 125 - Desiderius Lenz, *Transazione dalla costruzione geometrica alla forma umana*.  
Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

---

<sup>142</sup> ibidem, p. 70

Lenz parte proprio dal grande processo che Schwarz descrive alla fine del suo libro *Vom Bau der Kirche*. La sequenza di vani dell'edificio che Lenz riprende dall'architettura egizia, corrisponde alla successione degli episodi nella storia della salvezza. Chi percorre l'edificio può leggere sulle pareti la storia sacra del mondo dalla sua origine alla sua gloria finale.

Il silenzioso convivere della storia nel mistero liturgico è dispiegato in termini edilizi dalla sua intrinseca spazio-temporalità: Lenz è convinto che di per sé la storia salvifica abbia validità universale e il ritmo originario della grazia e che la ripetizione di questo decorso simboleggi l'esperienza viva della grazia come storia. Ma Lenz non aveva a disposizione un linguaggio architettonico, in sua vece ricorre a forme matematiche. Riscoprendo l'arte egizia, Desiderius Lenz trova una base per spiegare cristianamente lo spazio, ma ammette che poche volte nella storia si è riusciti a eguagliare quella forza espressiva e simbolica.

Lenz vede la costruzione come “*processio*”, ma affinché questa si realizzi è fondamentale che il procedere sia anche culto e che i due elementi, la peregrinazione culturale dell'edificio e quella delle persone, siano paralleli. Non dimentichiamo, comunque, che Lenz parla dell'edificio soprattutto come contenitore per la liturgia.

Manca in Lenz la capacità di creare una forma statica come processo interno. Per riuscire a creare la “*processio*” all'interno di un progetto sacro come reale progresso bisogna tentare di raggruppare su due poli la forma cristiana della via: la forma del popolo che è in cammino rappresenta già di per sé la sacra sede. Si può progettare una forma in cui il movimento della via decorra continuamente dall'inizio alla fine e quella forma starebbe alla totalità come un fiume sta

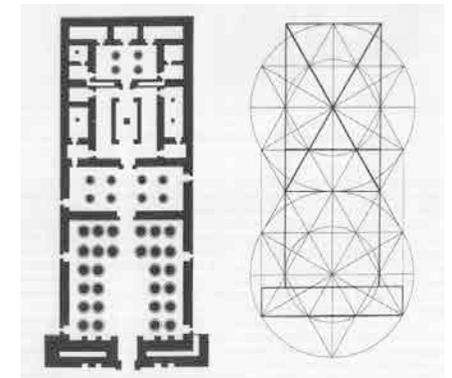


Figura 126 - Desiderius Lenz. *Pianta del tempio di oh-chohns-karnak*.  
Fonte: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*.

tra sorgente e fonte o una scarica elettrica tra anodo e catodo. Le chiese che sono costruite, per esempio, sul primo stadio del processo, che quindi sono principalmente punti di partenza, o corteo festivo o peregrinazione serale, sono autentica e pura forma della vita. Ciò che possiamo veramente attribuire a Lenz è l'aver elevato la successione della vita del Signore a grandezza architettonica: riconobbe nella storia salvifica stessa il “*tipo*” del sacro procedere. Schwarz, da parte sua, svilupperà la sua intuizione dal punto di vista architettonico.

#### **II. 1.13.7 La visione del concetto di “processio” attraverso una descrizione di Romano Guardini**

Per scoprire degli esempi pragmatici sulla relazione tra spazio e liturgia, possiamo tenere in conto un articolo molto esaustivo che viene pubblicato in *Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, un testo che apparteneva pure alla biblioteca personale di Rudolf Schwarz. Si intitolava “*Reise nach Sizilien*” e originariamente era apparso su *Schilgenossen* nel 1929. Essa è stata recentemente tradotta da monsignor Cataldo Naro, della Cattedrale di Monreale.

Guardini, durante il suo viaggio in Sicilia, descrive la sua esperienza nel partecipare alla liturgia tenuta il giorno di Pasqua nella cattedrale di Monreale:

“Oggi ho visto qualcosa di grandioso: Monreale. Sono colmo di un senso di gratitudine per la sua esistenza. La giornata era piovosa. [...] Dapprima lo sguardo del visitatore vede una basilica di proporzioni armoniose. Poi percepisce un movimento nella sua struttura, e questa si arricchisce di qualcosa di nuovo, un desiderio di trascendenza l'attraversa sino a trapassarla; ma tutto ciò procede fino a culminare in quella splendida luminosità. Un breve istante storico, dunque. Non dura a lungo, gli subentra qualcosa di completamente Altro. Ma questo istante, pur breve, è di un'ineffabile bellezza. Oro su tutte le pareti. Figure sopra figure, in tutte le volte e in tutte le

arcate. Fuoriuscivano dallo sfondo aureo come da un cosmo. [...] Quando portarono gli olii sacri alla sagrestia, mentre la processione, accompagnata dall'insistente melodia dell'antico inno, si snodava attraverso quella folla di figure del duomo, questo si rianimò. Le sue forme si mossero. Entrando in relazione con le persone che avanzavano con solennità, nello sfiorarsi delle vesti e dei colori alle pareti e nelle arcate, gli spazi si misero in movimento. Gli spazi vennero incontro alle orecchie tese in ascolto e agli occhi in contemplazione. La folla stava seduta e guardava. Le donne portavano il velo. [...] Allora mi divenne chiaro qual è il fondamento di una vera pietà liturgica: la capacità di cogliere il "santo" nell'immagine e nel suo dinamismo. [...] La sacra cerimonia continuò il suo corso. Si dislocava un po' in tutta la grande chiesa: ora si svolgeva nel coro, ora nelle navate, ora sotto l'arco trionfale. L'ampiezza e la maestosità del luogo abbracciarono ogni movimento e ogni figura, li fecero reciprocamente compenetrare sino ad unirsi. [...] Ma abbiamo perso qualcosa che a Monreale ancora c'era: la capacità di vivere-nello-sguardo, di stare nella visione, di accogliere il sacro dalla forma e dall'evento, contemplando. Me ne stavo per andare, quando improvvisamente scorsi tutti quegli occhi rivolti a me. Quasi spaventato distolsi lo sguardo, come se provassi pudore a scrutare in quegli occhi ch'erano già stati dischiusi sull'altare"<sup>143</sup>.

Rudolf Schwarz sembra cercare di incorporare tutto questo nel suo modo di vedere la costruzione della chiesa: l'idea della "*processio*" nell'esempio descritto da Guardini sembra dar vita a un caso esemplare di come la liturgia dà forma allo spazio.

---

<sup>143</sup> R. Guardini, *Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Grünewald-Schöningh, Mainz-Paderbon, 1932, pp. 158-161. Ed. cit. *Specchio e parabola. Immagini e pensieri*, 1990.

### II. 1.13.8 Esempi nell'architettura greca citati da Schwarz

Nel libro *Vom Bau der Kirche* Schwarz cita varie volte l'architettura greca con il fine di comprendere alcuni significati liturgici e architettonici. È di primaria importanza il ruolo del santuario di Demetra a Eleusi per la maniera con la quale il popolo si raccoglie intorno ad un spazio centrale e per il ruolo della luce in questo spazio. Il rito che avveniva ad Eleusi e a cui veniva iniziato il popolo contadino rappresentava la vita stessa con la forma di un culto ctonio, mentre Schwarz lo sperimenta nella forma del sacrificio cristiano. In questo caso si rimetterebbe a Dio il movimento originario della vita e poi lo si riceve di nuovo rinnovato, come una nuova creazione.

L'antico *Mysterion* giungeva fino al punto interno, ma non andava oltre fino al margine estremo, dove la vita è continuamente sollevata dal nulla, e quindi esso non portava i suoi iniziati ad abbandonarsi totalmente all'Onnipotenza creante e a sperimentare essi stessi il movimento. Portava a scendere nelle radici più profonde e si lasciava di nuovo rimandare in alto dalla loro linfa e così rimaneva prigioniero della vita.

Schwarz ritrova in questa azione una perfetta opposizione polare che riesce a dar forma alla sua idea verità della forma.

Dal periodo miceneo al periodo romano, si susseguono una serie di edifici, chiamati *Telesterion* (che significa letteralmente "luogo nel quale vengono spiegati i misteri della vita"), dedicati a questo culto. Infatti il culto, durante gli anni, andava via via ampliandosi, con sempre più adepti, che necessitavano di un maggiore spazio. Si tratta in generale di una grande stanza, con delle

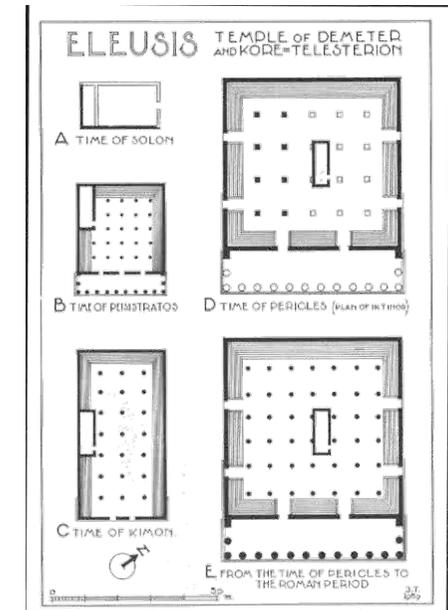


Figura 127 - Santuario di Demetra a Eleusi. Fonte: [www.samorini.it](http://www.samorini.it)

gradinate ai lati, e con al centro l'*anaktoron*, ovvero il luogo dove venivano conservati gli oggetti lasciati dalla dea: in questo piccolo edificio stava nell'ombra lo ierofante, che si rivelava solo alla conclusione dei riti quando, una volta aperto il tetto, la luce penetrava nello spazio completamente buio (perché non vi erano presenti finestre) ed illuminava i doni. Queste esigenze necessitavano di una particolare disposizione delle parti architettoniche e della presenza di un'ampia stanza per ospitare un certo numero di persone la quale doveva consentire la visibilità del punto focale che era l'*anaktoron*. Intorno a questi problemi si dibattono gli architetti che intervengono in questo luogo col passare degli anni: infatti ogni periodo storico prevede la costruzione di un *telesterion*.

Il nucleo iniziale del culto è costituito da un edificio molto semplice (siamo ancora in età micenea), ovvero si tratta di un semplice *meragon in antis* (formato da un solo ambiente con un portico antistante, sopraelevato e con la presenza di due scale per accedervi), mentre nello spiazzo intorno si radunavano coloro che volevano assistere alle rivelazioni, tutto circondato da mura alte per evitare sguardi indiscreti.

Nella fase protogeometrica, dovendo far fronte alle esigenze di culto che richiedevano degli ulteriori ambienti, al *megaron* iniziale vengono aggiunti altri tre piccoli ambienti che producono un restringimento dell'area disponibile ai visitatori e anche l'eliminazione di una delle due scalette laterali del *megaron*: questo naturalmente creava dei problemi perché non c'era spazio sufficiente per accogliere i visitatori, bisognava quindi ampliare l'edificio.

Il successivo ingrandimento del tempio consiste nella costruzione di un edificio rettangolare in sostituzione di quello precedente, che viene realizzato in età soloniana (alla fine del VI secolo). L'edificio è formato da un corpo rettangolare con una parte terminale che costituisce il primo nucleo del cosiddetto *anaktoron*, tuttavia di questo edificio sono rimaste evidenze soltanto del tipo di muratura utilizzato, ovvero una muratura poligonale (tipica dell'epoca), per il resto abbiamo solo evidenze della forma rettangolare.

L'esplosione del culto misterico avviene sotto Pisistrato, il quale circonda tutto il santuario con poderose mura ma soprattutto costruisce un nuovo *telesterion*: questo edificio parte sempre dalla posizione dell'*anaktoron* a cui viene aggiunto un impianto quadrato in cui tre lati sono circondati da una gradinata, il tutto preceduto da un porticato sul fronte d'ingresso. All'interno rappresenta una specie di sala ipostila perché è caratterizzato da una serie di sostegni intermedi che sostengono il tetto, che però impediscono la visione: per evitare questo inconveniente il progettista realizza queste colonne ricorrendo all'ordine ionico.

Il passo successivo nella ricostruzione di questo edificio è quello che viene effettuato durante l'età cimoniana: Cimone, sempre mantenendo ferma la posizione dell'*anaktoron*, raddoppia il quadrato costruendo quindi un edificio rettangolare con dimensioni ridotte rispetto a quello dell'età pisistratica; in questo modo dirada anche il numero di colonne, in maniera tale da migliorare la visibilità, con le gradinate sempre ai lati.

Nell'età periclea il progetto viene affidato ad Ictino, il quale ripropone il quadrato che i pisistratidi avevano già realizzato precedentemente, poiché riteneva che il quadrato fosse la forma

migliore per la visione del culto. Pur mantenendo il numero di colonne, Ictino amplia gli interessi e predispone l'edificio quadrangolare su due piani (uno dei lati si appoggia alla collina), il che permetteva di ampliare il numero di spettatori e allo stesso tempo una migliore visione. Tipico di Ictino è la compattezza della peristasi esterna a cui si contrappone il diradamento delle colonne interne e lo slancio in altezza.

Il progetto di Ictino (che prevedeva la presenza di 20 sostegni) non venne mai realizzato, infatti fu aggiunto un enorme frontone e all'interno si registra la presenza di 42 colonne.

Un ulteriore esempio che Schwarz cita è il Partenone di Atene di cui analizza il rapporto tra gli spazi dei luoghi sacri. La cella del Partenone è costituita da due ambienti: quello più ampio conteneva la statua crisoelefantina (in oro e avorio) di Atena, l'altro, retrostante al primo, era coperto da un soffitto a cassettoni e custodiva il tesoro della dea. Questa cella trae il nome da una sala retrostante detta il Partenone, perché durante le feste panatenee vi stavano le vergini ateniesi (*parthenoi*) incaricate di servire la dea. Dato che questo ambiente presentava colonne ioniche, è uno dei primi esempi dell'unione dei due ordini: il dorico nelle parti più maestose, lo ionico in quelle più intime. Qui l'alternanza degli stili sembrerebbe voler marcare architettonicamente una differenza tra spazi e viene rafforzata l'idea di una "durata" fortemente influenzata dalla presenza di un "processo" che in questo caso è rappresentato dalla statua dea Atena: il *Parthenos* rimane distaccato dalla cella vera e propria lasciando al fedele la visione.

La statua quindi funge da elemento di congiunzione: è una sorta di rappresentante dello spazio retrostante, ma lascia definitivamente separate le due attività, come viene sottolineato da Schwarz

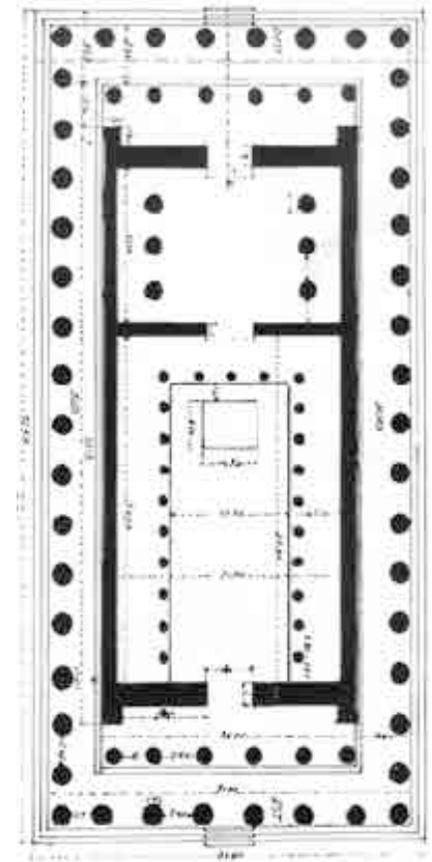


Figura 128 - Pianta del *Partenone*.  
Fonte:  
[www.storiaeconservazione.unirc.it](http://www.storiaeconservazione.unirc.it)

verso la fine del suo libro *Von Bau der Kirche*. Egli, invece, auspica che processo e durata riescano a vivere nello stesso spazio.

Se pensiamo all'opera di Ictino possiamo evidenziare come egli realizza una diversa visione dell'uno (inteso come somma di processo e durata) che, diviso in vari settori della struttura, compie la figura di un tutt'uno nella visione complessiva del progetto nel suo insieme. Quindi nel Partenone possiamo notare come l'uno non era ancora pensato come qualcosa che si manifestasse con la centralità dell'uomo soddisfacendo i suoi sensi contemporaneamente durante la liturgia, bensì sembrerebbe scegliere una visione complessiva tra durata e processo in una visione esterna del corpo architettonico in se.

In questo senso è interessante notare come in molte occasioni durante l'anno, le cerimonie venivano celebrate all'esterno del tempio, utilizzando l'altare che era stato posizionato proprio davanti all'ingresso del Partenone. Qui si presenta un ulteriore equilibrio, il tempio diventa monumento ma non contiene il fedele.

### II. 1.13.9 Le prime chiese del cristianesimo, significato spaziale delle chiese d'oriente

In varie parti del libro *Von Bau der Kirche*, Schwarz fa riferimento all'importanza delle chiese orientali, alla loro particolarità e al grande valore spesso perduto. Delle terre siriane Schwarz dice che “*attendevano la venuta del cristianesimo*”. Analizzando le chiese siriane possiamo notare come una delle componenti progettuali più adoperate è l'utilizzo della luce: grazie ad essa gli antichi costruttori esprimevano compositivamente la liturgia che si sviluppava seguendo precise date con esatte posizioni solari.

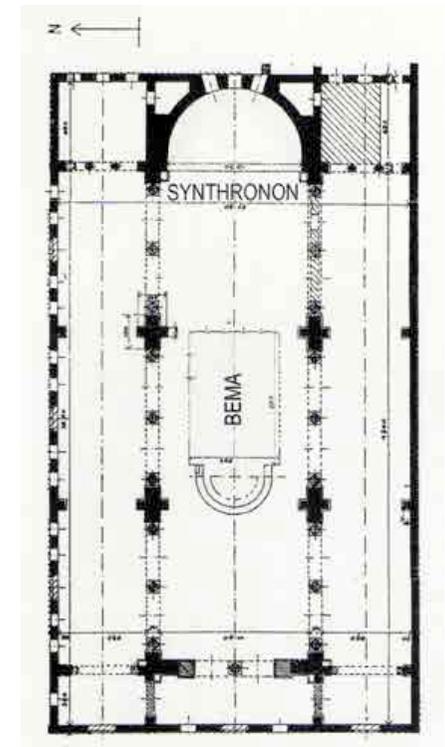


Figura 129 - Basilica di *San Sergio* a Rusafa. Fonte: A. Di Bennardo, *Pietre orientate*.

L'architettura culturale siriana dal V secolo viene pensata partendo da un centro. Questo centro funge da punto nevralgico su cui si sviluppano una serie di allineamenti astronomici che passano dai fori delle pareti esterne e delle pareti d'angolo e coincidono con precisi punti solari che rappresentano i vincoli da cui scaturisce l'intero progetto dello spazio cristiano. Ne scaturisce che ogni parte della costruzione e ogni scelta spaziale è coerente: tutto confluisce in un'idea unitaria dello spazio che obbedisce a regole specifiche.

Tra il V e il VI secolo nell'architettura siriana, il centro coincide con il *bema*, un elemento architettonico che ha radici nell'equivalente modello ebraico a sua volta discendente dal trono di Mosè (l'antico centro-fonte che propagava la legge ai giudei riuniti in assemblea). Il bema cristiano è quindi il catalizzatore della luce solare nello spazio dell'assemblea. È l'elemento terrestre dal quale passa per prima l'illuminazione diffusa all'alba e proveniente dal cielo prima di propagarsi alla comunità. Per tale motivo esso è il punto intercessore tra i fedeli e Cristo: è il centro di un tempio che è congiunzione tra cielo e terra. Il bema è un vero e proprio santuario sito tra i fedeli, al centro della navata, in posizione frontale al *synthronon* dell'abside.

Per comprendere meglio la disposizione dello spazio nelle chiese siriane, analizziamo uno degli esempi più completi rimasti, la basilica di San Sergio a Rusafa, una delle principali architetture bizantine sviluppatesi attorno al culto dei martiri e delle loro reliquie.

La chiesa risulta già essere eretta nel 559. È un rettangolo di 31x20 metri con una tripartizione delle navata, una piattaforma centrale e un sistema di sei archi dalla corda grandiosa e impostati

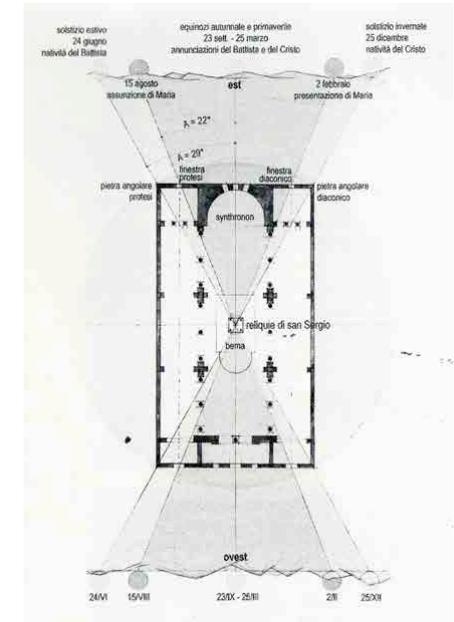


Figura 130 - Basilica di *San Sergio* a Rusafa: orientazione della luce.  
Fonte: A. Di Bennardo, *Pietre orientate*.

su pilastri. Successivamente forse per cause statiche, venne dimezzata la corda degli archi della navata con la costruzione di altri dodici archi più piccoli impostati su colonne.

A giudicare dai rilievi della pianta della basilica, il progetto sembra aver seguito alcune precise regole geometriche ad ascendenza astronomico-solare. La basilica risulta orientata all'alba degli equinozi autunnale e primaverile, ovvero all'est geografico, con evidenti conseguenze sul piano della simbologia liturgica. Di fatto, qualunque sia stato il soggetto che presiedeva il trono del bema, è certo che esso veniva perfettamente colpito da un raggio di sole durante le albe dei giorni delle Annunciazioni di Cristo e del Battista (25/3 e 23/12).

Il ruolo del bema è assunto dal centro della navata per il quale, secondo l'antica visione cosmografica, passa l'asse della mondo, la retta verticale congiungente la terra al trono di Dio. Il bema ha per lo spazio della chiesa la stessa valenza che Gerusalemme ha per la terra: entrambi costituiscono centri cosmogonici.

Questo aspetto dell'illuminazione dello spazio sottolinea ulteriormente il ruolo di intercessore del bema: con un tale orientamento della chiesa e con un tale collocazione dello spazio, essa arriva a essere elemento riflettore di luce tra le tenebre della navata, una sorte di sole architettonico attraverso il quale i fedeli ricevono la luce.

Se è vero che, in senso cosmografico, la navata di una chiesa equivarrebbe alla terra, allora il bema rappresenta l'ombelico da cui ebbe inizio la creazione.

Proiettando dal centro della piattaforma rettangolare (ovvero le reliquie di San Sergio), le rette seguenti gli azimut dei punti di levata dei solstizi estivo e invernale intersecano le testate d'angolo della chiesa.

Questi elementi mostrano una chiara padronanza nell'uso del processo che si adatta alla durata grazie al modo in cui è pensato lo spazio. Schwarz incorpora nella sua architettura il senso della luce che si integra con l'opera liturgica consapevole del suo ruolo fondamentale.

### PARTE III: VOM BAU DER KIRCHE – ANALISI DELLE CHIESE

### **III. 1 Il Sacro anello (l'Anello chiuso): Heilig Familie, Oberhausen**

#### **III. 1.1 Storia della chiesa di Heilig Familie**

Nel 1906 si inizia la raccolta fondi per la costruzione della chiesa parrocchiale del quartiere cosiddetto *Mattatoio*, che rientrava nella parte occidentale della parrocchia di Santa Maria. A quel tempo nessuno si aspettava che fino al completamento di tale progetto sarebbero passati ben cinque decenni. Fin dalla fondazione della Società Operaia di San Giuseppe nel 1908 il nome della nuova chiesa era già deciso: San Bonifacio.

Dopo il consiglio parrocchiale di Santa Maria, nel 1915 anche l'Ordinariato Arcivescovile di Colonia dà il suo consenso per la costruzione della chiesa. Ma poi tutto cambia. La guerra e la successiva inflazione rendono inutili gli sforzi anteriori di raccolta fondi e si deve iniziare nuovamente a chiedere sostegno economico ai cittadini.

Nel frattempo la comunità si riunisce con quella della chiesa *Bauverein Heilig Familie* e per questa ragione la nuova chiesa prenderà tale nome.

L'inizio dello sviluppo del progetto definitivo risale all'anno 1955, quando Rudolf Schwarz inizia ad assumere la direzione della progettazione della chiesa. In questo progetto, Schwarz avrebbe realizzato una soluzione che sarebbe diventata un'anticipazione per il successivo Concilio Vaticano II: i fedeli si affollano intorno all'altare su almeno tre lati, non più su uno solo come nella tipica forma di *chiesa a processione*.

Anche i patrocinatori della chiesa preferiscono questa disposizione perché richiama la vicinanza della famiglia di Dio: “*il popolo realmente siede insieme intorno alla mensa comune come una sacra famiglia*”<sup>144</sup>.

La prima pietra della chiesa viene posta nel 1957. Grazie alla solidarietà della parrocchia madre di Santa Maria la chiesa viene consacrata il 13 Dicembre 1958. Franz Hengsbach, primo Vescovo di Ruhr, la inaugura.

La chiesa rimane in servizio fino al primo di agosto del 2003 quando la parrocchia viene sciolta e fusa con la Parrocchia Sacra Famiglia di Santa Caterina. Con grande emozione dei credenti viene celebrata l’ultima Messa, il 10 giugno 2007.

Dal 2008, la chiesa è sede del *Oberhauser Tafel*, un’associazione che distribuisce cibo alle persone bisognose del quartiere. Anche se la Messa oggi non viene più celebrata nella chiesa, la nuova funzione laica corrisponde al mandato originario dello spazio: far riunire una comunità intorno al tavolo della vita.

### **III. 1.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano**

Forme a pianta centrale come il cerchio o il quadrato sono molto rare nelle chiese di Schwarz. La chiesa parrocchiale della *Heilige Familie* a Oberhausen fa un’eccezione (così come il lavoro giovanile

---

<sup>144</sup> R. Schwarz, 1960, op.cit, p. 270

per la cappella del castello di Rothenfels): qui, l'intimità della comunità per la quale era stato pensato l'edificio, consentiva una pianta centrale.

Infatti la comunità viveva in una località chiusa da una cintura di discariche minerarie e dai relativi binari che da fine Ottocento avevano isolato il quartiere dal resto della Alt-Oberhausen. Nonostante dall'inizio del XX secolo in poi, la città avrebbe vissuto un'espansione rapidissima che ingloberà la Ostfeld e la Sterkrade creando così una grande area metropolitana, la *Heilige Familie* continuerà a trovarsi isolata per la sua posizione esattamente al centro di uno spazio isolato per tre lati dai binari del treno. Circondato metaforicamente da fiumi di acciaio, il quartiere si trovava in una specie di penisola abitativa e questo contribuì a creare una comunità piccola ma unita, molto a dimensione familiare.

La strada principale che mette in comunicazione questa zona con il resto della città è la *Buschhausener Strasse*, che passa giusto a lato della chiesa attraversando anche i binari della ferrovia da ambedue i lati, da sud a nord. Sugli altri due lati della chiesa passano due strade che si biforcano poco prima della chiesa dalla parte est, più isolata, e si estendono verso ovest congiungendosi al tessuto urbano che si sviluppa dall'unico lato non circondato da binari: sono la Gustav Strasse e la Altenbergen Strasse. Di fatto, il lotto di terreno su cui viene costruita la chiesa risulta isolato o meglio circondato da strade, nello stesso modo che il quartiere risulta isolato dalla città. Questo senso di isolamento rafforza la figura centrica dello spazio.

Schwarz decide di posizionare l'ingresso della chiesa dal lato della Gustav Strasse invece che sulla strada principale: forse è una scelta obbligata ma potremmo anche ipotizzare che Schwarz sceglie una strada secondaria per l'ingresso in modo da rendere la chiesa più vicina alla comunità dei residenti.

Davanti alla chiesa viene creato un ulteriore spazio centrale, raccolto, ma a cielo aperto, chiuso da tutti e quattro i lati: esso ha accesso pubblico e la parete che separa questa corte a cielo aperto e la strada è totalmente opaca, non viene considerata come una membrana bensì come il quarto muro di chiusura dello spazio. Questa zona non è l'unica che si aggrega alla chiesa. Sul lato nord-est si sviluppa un ulteriore *patio* con due lati opposti aperti sull'interno e due pareti opache. Questo spazio è più privato, ad uso del parroco e pochi altri. Anch'esso sembra voler rimettere in gioco l'idea dello spazio centrale. Tuttavia, entrambi gli spazi appena descritti sono collocati uno sul lato nord ovest e l'altro sul lato nord est in modo che entrambi comunichino direttamente con lo spazio della chiesa. Questa disposizione fa pensare a una volontà da parte di Schwarz di dare una direzionalità multipla alla chiesa, per liberarsi dai retaggi della chiesa a pianta unidirezionale.



Figura 131

Vista della *Heilig Familie Kirche*  
dalla Buschhausenerstrasse,  
Oberhausen

Figura 132

Particolare della facciata esterna  
della *Heilig Familie Kirche*,  
Oberhausen. Fonte. Samuel Drago

### III. 1.3    **Analisi del volume di Heilig Familie Kirche**

Dalla strada il volume della chiesa si percepisce solido e silenzioso, poco aperto al resto del tessuto urbano e fortemente interiorizzato. Nella chiesa si distinguono due volumi principali: la base, alta poco meno di tre metri, è costituita da un piano di mattoni in argilla cotta, con nessuna apertura assoluta sulla strada; sopra questo muro di mattoni si sviluppa il secondo volume in cemento bianco costituito a sua volta da molteplici elementi in cemento prefabbricato contenenti al loro interno una finestra colorata. La somma delle parti dà vita a una vasta superficie di piccole vetrate tutte diverse tra loro.

Non è la prima volta che Schwarz decide di differenziare i volumi non solo materialmente ma anche cromaticamente: usando il mattone di colore scuro contrassegna quello spazio come terreno, materiale, appartenente alla terra e non al Divino; quando invece sceglie di colorare il cemento armato sovrastante di bianco, il suo intento è di sollevare quel volume, di conferirgli purezza e leggerezza come se appartenesse alla sfera divina. Questa impressione accompagna il visitatore per tutto il suo tragitto: sia all'interno che all'esterno.

All'esterno, la facciata del lato dell'ingresso è la continuazione del muro in mattoni, ma questa volta con due aperture che costituiscono l'ingresso. Entrando nel *patio* interno si scorge subito la facciata di vetro della chiesa, sui cui lati si estendono due volumi dalla copertura simmetrica che rafforzano la centralità del *patio* esterno anche se il volume a nord ovest risulta essere complessivamente cavo, uno spazio aperto, mentre quello opposto è chiuso con una parete in mattoni con poche aperture. ▸

La struttura della chiesa è composta da pilastri e travi in cemento armato. I pilastri sono collocati in maniera simmetrica attorno al grande quadrato del luogo di culto. Le travi partono dai vertici e dalle bisettrici e si dirigono tutte verso il centro passando da un baldacchino costituito da 4 pilastri in acciaio sopra cui è sistemato un cordolo, sempre in cemento armato. La struttura sembra perfettamente interpretare il senso liturgico dello spazio incrementando la sua espressività.

Il muro di mattoni ha la funzione strutturale di sorreggere le finestre in cemento e di stabilizzare il reticolo di pilastri.

Dal suo esterno la forma archetipa della chiesa è di facile lettura: aiuta a comprendere la centralità dello spazio liturgico, dando la sensazione che il volume della chiesa sia una custodia protettiva di ciò che contiene. La parete di mattoni che si prolunga sotto il cubo di cemento rafforza ulteriormente questa sensazione. Questo modello non sembra essere in continuità con le chiese del dopo guerra, ma richiama la visione schwarziana da pre-guerra: si nota infatti una continuità con la ricerca iniziata al castello di Rothenfels, partendo da uno spazio vuoto con sgabelli. Schwarz progetta una chiesa come una stanza in cui la comunità si raccoglie intorno all'altare, si affolla attorno ad essa.

La voluta vicinanza dei fedeli alle sedi sacramentali voluta dalle autorità ecclesiastiche favorisce la centralizzazione delle piante. Forme circolari, poligonali, quadrate, molto spesso con accesso diagonale, iniziano a essere numerose, sia nell'architettura di chiese cattoliche sia in quelle protestanti. Ancora nel 1954 l'arcidiocesi di Colonia stabilisce che l'ambiente a pianta centrale con l'altare al centro non è adatto per il culto cattolico, perché esso, a suo parere, non esprime a sufficienza l'orientamento del sacrificio a Dio. Schwarz ha voluto che la forma rigorosa dell'ambiente a pianta

centrale (nella sua terminologia, “Sacro anello”) fosse riservata a gruppi piccoli, mentre nella quotidianità della liturgia era preferibile la forma dell’Anello aperto, per esempio. L’isola dell’altare è leggermente sollevata rispetto al piano di calpestio. È circondata da quattro colonne bombate nella zona centrale, affusolate verso la base e verso il vertice, che, insieme al reticolo del soffitto, formano una specie di baldacchino.

La pianta dell'edificio della chiesa è perfettamente suddivisibile in 9 quadrati più piccoli. Il 9 è un numero cristiano e rappresenta il miracolo: è il quadrato di tre, simbolo della Trinità e del sacrificio di Cristo per la salvezza degli uomini. Per il cristianesimo antico, inoltre, 9 erano le gerarchie di angeli che portavano a Dio. Studiando la pianta notiamo che ogni quadrato è di 8 metri, pari alla distanza del pavimento fino alla parte inferiore del tetto: ciò significa che il volume interno della chiesa è composta da nove cubi di 8 metri di base per 8 metri di altezza.

Il numero 3 schematizza anche la proporzione che viene usata nella facciata: un terzo della parete è scuro e di mattoni, due terzi sono bianchi e di cemento armato con vetrate su tutti e quattro i lati. Anche le vetrate rispettano la proporzione per quanto riguarda l’altezza: tre vetrate sono posizionate verticalmente e tre orizzontalmente. Il quadrato centrale corrisponde al piano dell’Altare, ai vertici del quale sono collocati i pilastri del baldacchino: la vela simbolica che lo ricopre non è tesa sul sito dell’altare, ma su tutto il popolo.

La scelta di utilizzare il baldacchino sull’altare ci fa capire fino a che punto Schwarz si spingeva nel voler riscoprire le origini del cristianesimo e includerle nel passaggio verso il moderno. Il baldacchino veniva chiamato anche *ciborio* nel periodo antico del cristianesimo: era costituito da una cupola

centrale sull'altare con quattro pilastri intorno. Essa rappresenta il cielo al di sopra della terra: è il miglior modo per rappresentare l'altare al centro del mondo. Questa scelta ci conferma ulteriormente il desiderio di creare uno spazio fortemente centrale, dando espressione alla dottrina teologica. Questo luogo diventa l'immagine dell'universo, dell'uomo e di Dio; il Santo dei Santi ne è la parte più nobile e il tutto è riassunto nel mistero dell'Altare, il cuore dell'edificio.

Lo schema di base dell'edificio è quadrato, ma in particolar modo è centrale. Il motivo che spinge Schwarz a scegliere il quadrato rispetto al cerchio molto probabilmente potrebbe essere legato sia ad una questione economica ma anche a una questione formale. Il quadrato ha in sé significati unici, essendo costituito da quattro angoli che si proiettano verso il centro: l'edificio si sviluppa su quattro pietre d'angolo e una pietra centrale che rappresenta l'altare. Ognuno di questi elementi ha la forma di una croce, per la stessa struttura dell'edificio e come scrive Durando di Mende: *“Le quattro croci significano che Cristo ha riscattato le quattro parti del mondo[...]*La croce che si trova al centro dell'Altare significa che il Salvatore ha compiuto la nostra redenzione al centro del mondo, cioè a Gerusalemme”<sup>145</sup>.

Il simbolismo si completa attraverso la volta, il tetto bianco del baldacchino che ricopre in alto il santuario: esso rappresenta il cielo, mentre la pietra quadrata e scura su cui poggia l'altare è il simbolo della terra. Nell'antichità il baldacchino era costruito a forma di volta proprio per rafforzare il parallelismo con il cielo. Alla pietra *shethiya* (altare) in basso corrisponde nella volta la pietra angolare, o chiave di volta. Le due pietre sono situate su una medesima linea verticale che è la colonna

---

<sup>145</sup> R. Schwarz, 1938, op.cit., p. 66

assiale, una colonna virtuale intorno alla quale però si ordina tutto l'edificio, poiché rappresenta l'asse del mondo. Ritornando alla *Heilig Familie Kirche*, al posto della cupola, che non avrebbe armonizzato lo spazio, Schwarz sceglie il quadrato per rappresentare simbolicamente la cupola dell'antico baldacchino, e sostituisce la pietra angolare della volta celeste con il punto d'incrocio di tutte le travi che sostengono non solo il baldacchino, ma l'intero edificio. Questo punto è perfettamente in asse con l'Altare. Con questa scelta, Schwarz migliora il simbolismo della cupola, poiché rappresentando una stella invece del cielo rappresenta Dio stesso.

Sezionando la chiesa si può procedere a ricostruirla passo dopo passo nella sua coerenza spirituale. All'inizio si ha la Terra, dove il popolo di Dio vaga in cerca del suo Signore. Sulla Terra si solleva una piccola montagna che diventa il luogo che più si avvicina al cielo, a Dio. Su questa piccola montagna viene costruito un luogo per celebrare la lode a Dio, un luogo che rappresenti la sua presenza: l'Altare. Attorno a questo luogo viene costruito un muro protettore per definire lo spazio e proteggerlo: viene costruito con materiali della terra, di colore scuro. Intorno all'altare si sollevano quattro colonne equidistanti, che si sviluppano in un baldacchino che copre non solo l'altare, ma anche il popolo dando sacralità all'intero spazio. Il baldacchino si estende fino al perimetro del muro in mattoni. Tra il tetto del baldacchino e il muro di mattoni, tutto attorno allo spazio entra con forza la luce grazie alle vetrate modulari.

Tutto questo è un quadro del Mondo, scrive Schwarz, sotto sta la Terra in cui la gente si riunisce inchinata sulla soglia, intorno alla piccola collina dell'altare, e sopra sta il cielo aperto in cui è posto il baldacchino protettore: *“Das alles ist ein Bild der Welt. Unten liegt die Erde, auf der das Volk zum*

*Ring um den Kleinen Hügel des Altars zusammentritt. Sie ist am Rande Aufgebogen, und darüber beginnt der offene Himmel, in den der Schützende Baldachin gestellt ist”<sup>146</sup>.*

---

<sup>146</sup> R. Schwarz, 1960, op.cit, p. 272

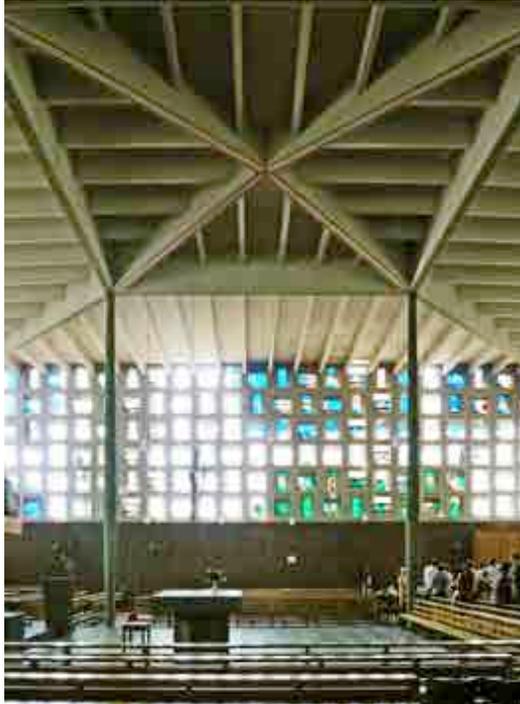


Figura 133

Vista del baldacchino centrale della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago



Figura 134

Copertura a stella del baldacchino, *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

Tutte le componenti dello spazio si contraddistinguono per la semplicità ed essenzialità progettuali: non si impongono grazie a forme sorprendenti, ma fanno il loro servizio con umiltà e con i silenziosi ma ferventi colori della luce.

L'accesso alla chiesa è volutamente fuori asse rispetto all'altare: due sono gli ingressi che provengono dallo spazio del *patio* a cielo aperto (legato alla strada) e una terza porta è collegata con lo spazio più privato del parroco. Questa soluzione aiuta ulteriormente a percepire lo spazio come luogo centrale: le vie da percorrere verso il suo centro sono varie e non un unico cammino "direzionale". Con questa soluzione si perde il senso dell'orientamento: il centro della chiesa non è immediatamente individuabile ma è identificato dal luogo dove tutti i percorsi sfociano.

Le panche per i fedeli sono posizionate su tre lati. Sono distribuite su nove file che dal centro si vanno estendendo verso il perimetro del quadrato. I vertici del quadrato fino alle colonne restano liberi dalle panche lasciando lo spazio libero per il passaggio dei fedeli. In questo modo viene anche garantita la visibilità dell'Altare a tutti i fedeli, che altrimenti sarebbero stati disturbati presenza delle colonne del baldacchino. Il quarto lato è dedicato al coro e ai ministranti che vengono posizionati anche loro in direzione dell'altare in modo da chiudere il cerchio e completando così l'Anello. Anche in questo caso lo spazio che si trova tra i vertici del perimetro del quadrato e le colonne del baldacchino rimane libero. Possiamo notare, guardando la pianta, che i tre ingressi progettati da Schwarz sembrano allinearsi con queste diagonali lasciate libere, in modo che il cammino verso il centro e viceversa sia più fluido.

L'altare è progettato da Friedrich Gebhardt: è in bronzo e pesa 2,5 tonnellate con una cintura di 48 gemme (12 per lato) di tormaline rosse e verdi, cristalli di quarzo, acquamarina, ametista e topazio giallo. Il Crocefisso sull'altare è di Wilhelm Polder e i dodici Apostoli sono sculture di Oswald Demetz-Deur. L'ostensorio (*Monstranz*) fu un regalo fatto da un laboratorio di studenti di Düsseldorf.

L'organo proviene dalla bottega di Ernst Seifert a Bergische Gladbach. È composto di ventiquattro registri (due manuali a pedale) e dispone di un totale di 1.480 canne. Schwarz sceglie di posizionare l'organo in maniera sospesa proprio per non interrompere la continuità del perimetro del muro in mattoni: in questo modo non contraddice la coerenza liturgica del recinto intorno all'altare. Inoltre, Schwarz immagina l'organo non come un mobile che si aggiunge allo spazio della chiesa, come avveniva nelle chiese barocche, bensì un semplice strumento che si somma alle voci del coro, come un'arpa. Lo strumento è sostenuto da tre travetti in acciaio che si saldano sul cordolo costruito tra il muro di mattoni e la struttura sovrastante in cemento armato.



Figura 135

L'altare della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago



Figura 136

L'organo della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

Le vetrate della chiesa si distribuiscono in modo uniforme su tutte e quattro le facciate. Sono ventisette moduli per lato in lunghezza e sei in altezza. Sono posizionate in maniera alterna, una volta in orizzontale, una volta in verticale, e sono di tre colori (verde, rosso e blu), inserite in una colata di calcestruzzo prefabbricato. In mezzo ci sono dei pannelli in vetro più leggero quasi traslucido. La colorazione delle vetrate è molto variegata e lascia al fedele la sensazione di essere circondato dalla luce in maniera omogenea: fa pensare alla visualizzazione simbolica della realtà soprannaturale che Schwarz potrebbe aver sviluppato nell'ambiente espressionista dell'atelier di Poelzig. Infatti queste vetrate non consistono di singole immagini, ma corrono tutto intorno al perimetro della chiesa come dando un giro completo intorno all'orizzonte, una costruzione di luce colorata che *“illumina in alcuni luoghi e oscura in altri con colori profondi”*<sup>147</sup>.

Tra il patio e la chiesa vi è uno spazio rettangolare (usato dalla congregazione durante i giorni feriali) in cui Schwarz ha situato un piccolo altare, incastrato in una finestra a fessura sulla parete portante nord-ovest della chiesa. In questa parte vengono ospitati anche i confessionali e il fonte battesimale come se questo spazio fungesse da preparazione per la domenica. Dal lato opposto al piccolo altare, una vetrata lavorata in ferro battuto si apre sul cortile centrale. Qui un ampio portico con bacino d'acqua santa, porta riviste e una bacheca costituiscono il portico d'entrata, di fronte al quale vi è spazio libero a cielo aperto. Questo *patio* può essere utilizzato per il rito di accensione del cero Pasquale, o per il “ceppo” di Natale ed è protetto con muri della stessa altezza della base del quadrato della chiesa.

---

<sup>147</sup> R. Schwarz, 1960, op.cit, p. 273

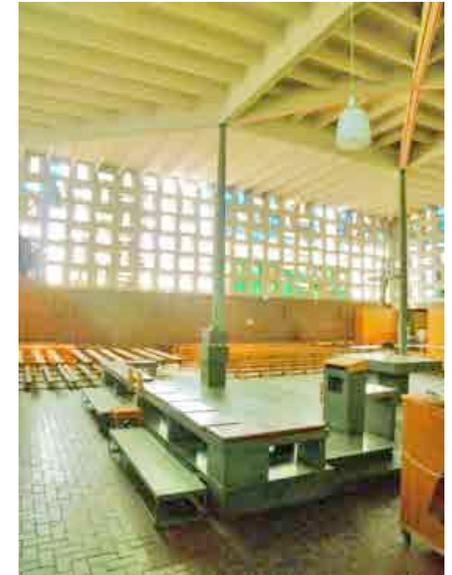


Figura 137

Vista delle vetrate colorate della  
*Heilig Familie Kirche*, Oberhausen.  
Fonte: Samuel Drago



Figura 138

Vista delle vetrate colorate della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: [route-industriekultur.deaaa.html](http://route-industriekultur.deaaa.html)

Figura 139

Vista dall'esterno delle vetrate colorate della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

I materiali e le forme della chiesa sono semplici. Struttura e design sono strettamente correlati. Possiamo vedere la realizzazione di molti concetti espressi in *Wegweisung der Technik* ma anche alcune visioni che accompagnano Mies Van der Rohe durante la sua carriera.

### III. 1.4 Disegni della chiesa

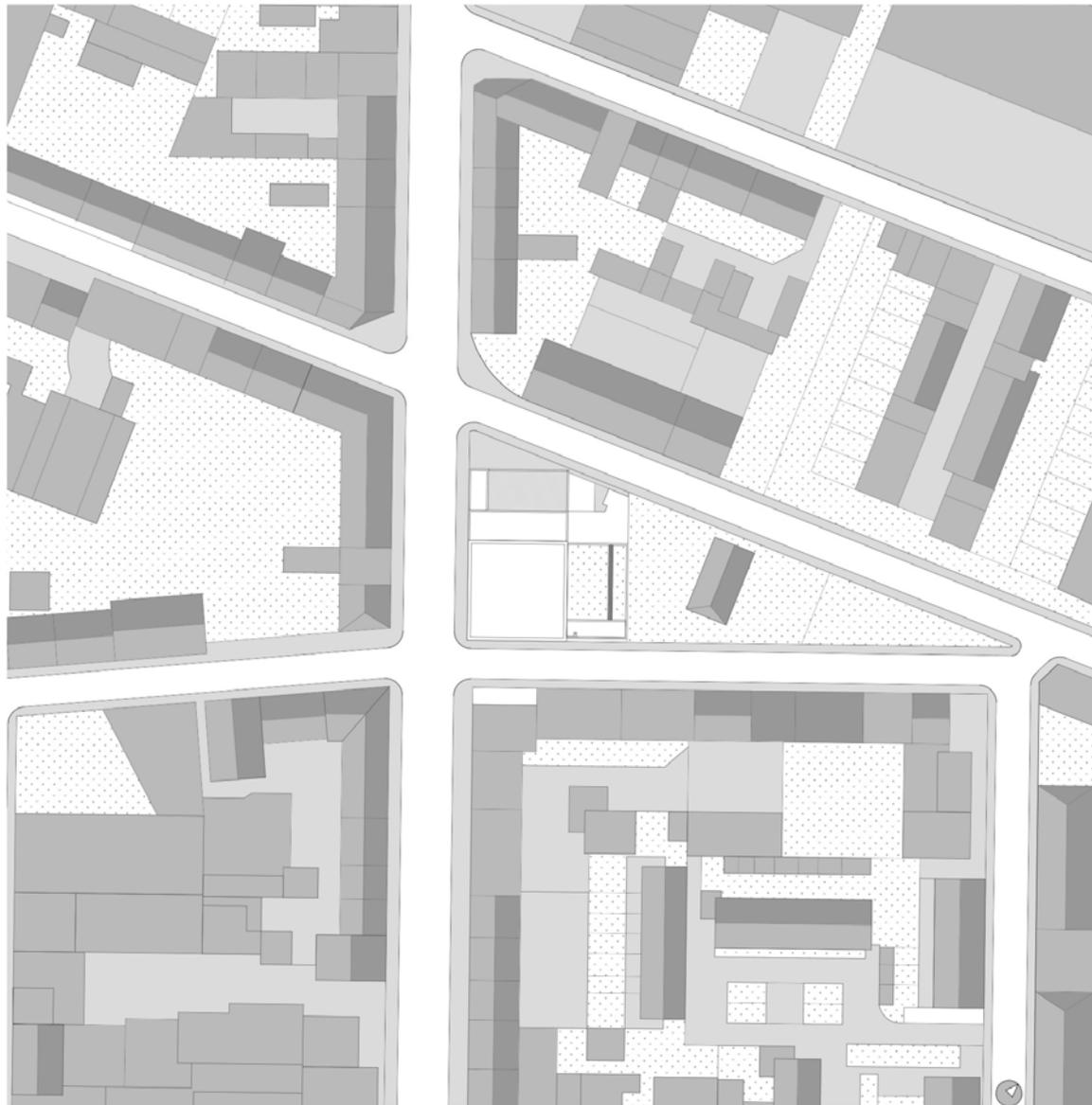


Figura 140

Planimetria della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago



Figura 141

Planimetria 1: 2000 della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

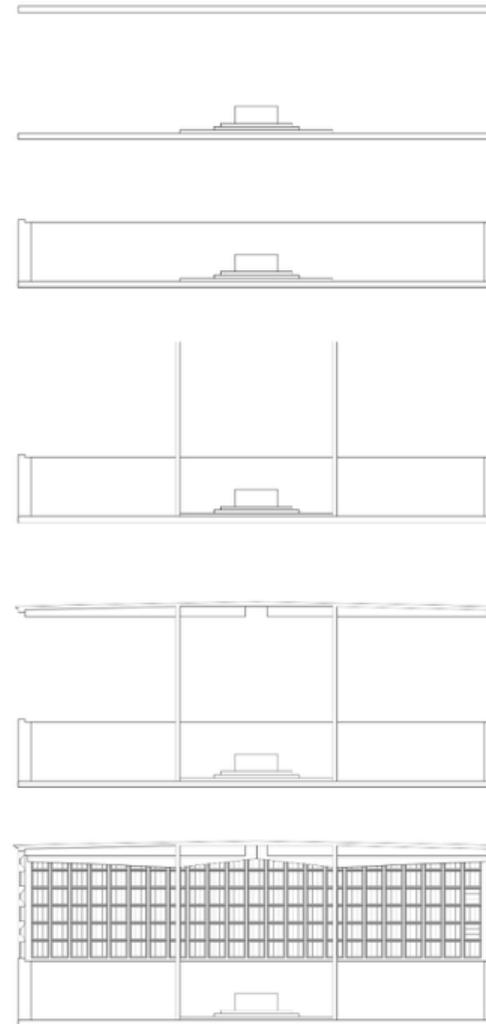


Figura 142

Successione delle parti della chiesa della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

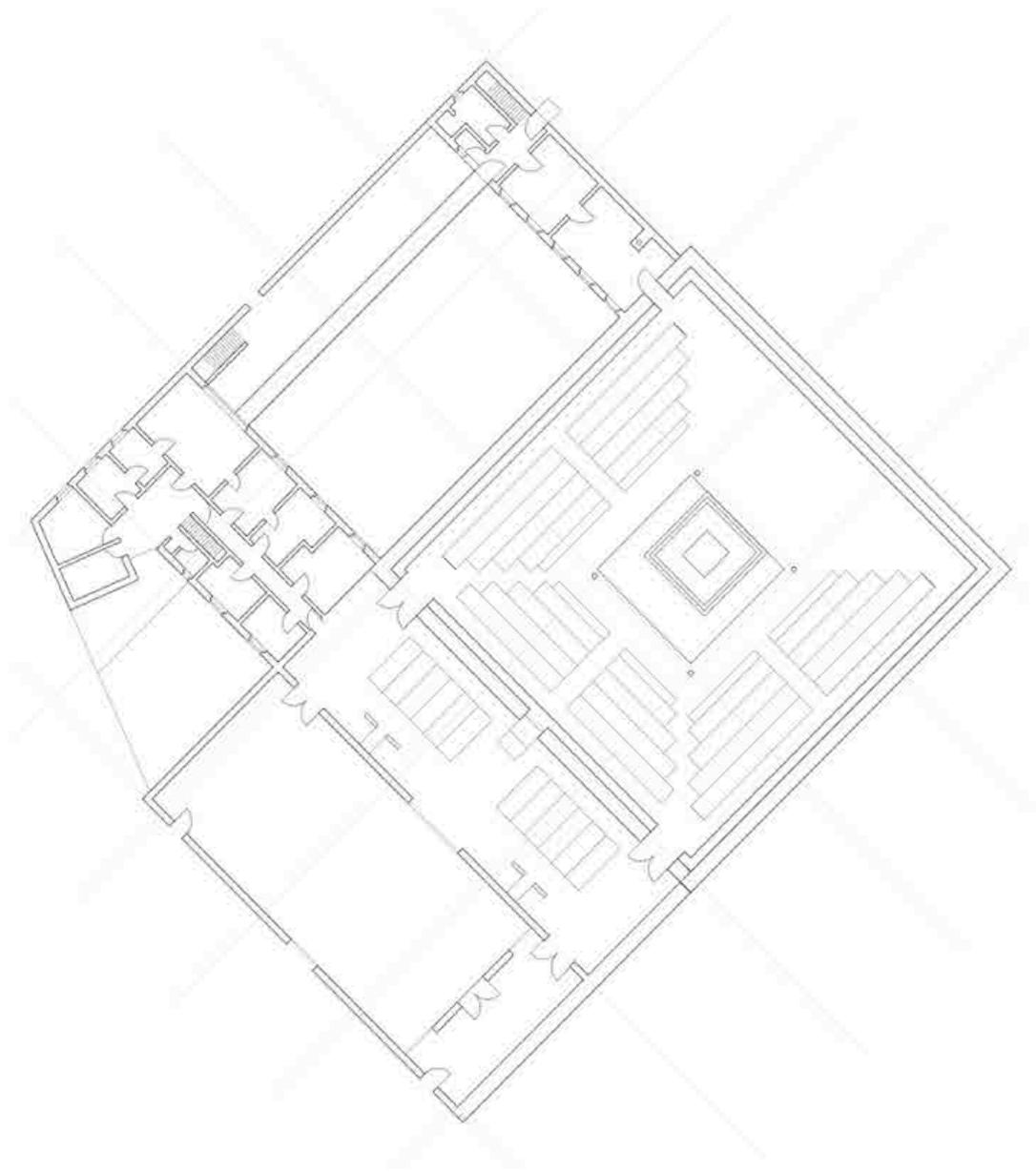


Figura 143

Pianta della *Heilig Familie Kirche*,  
Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

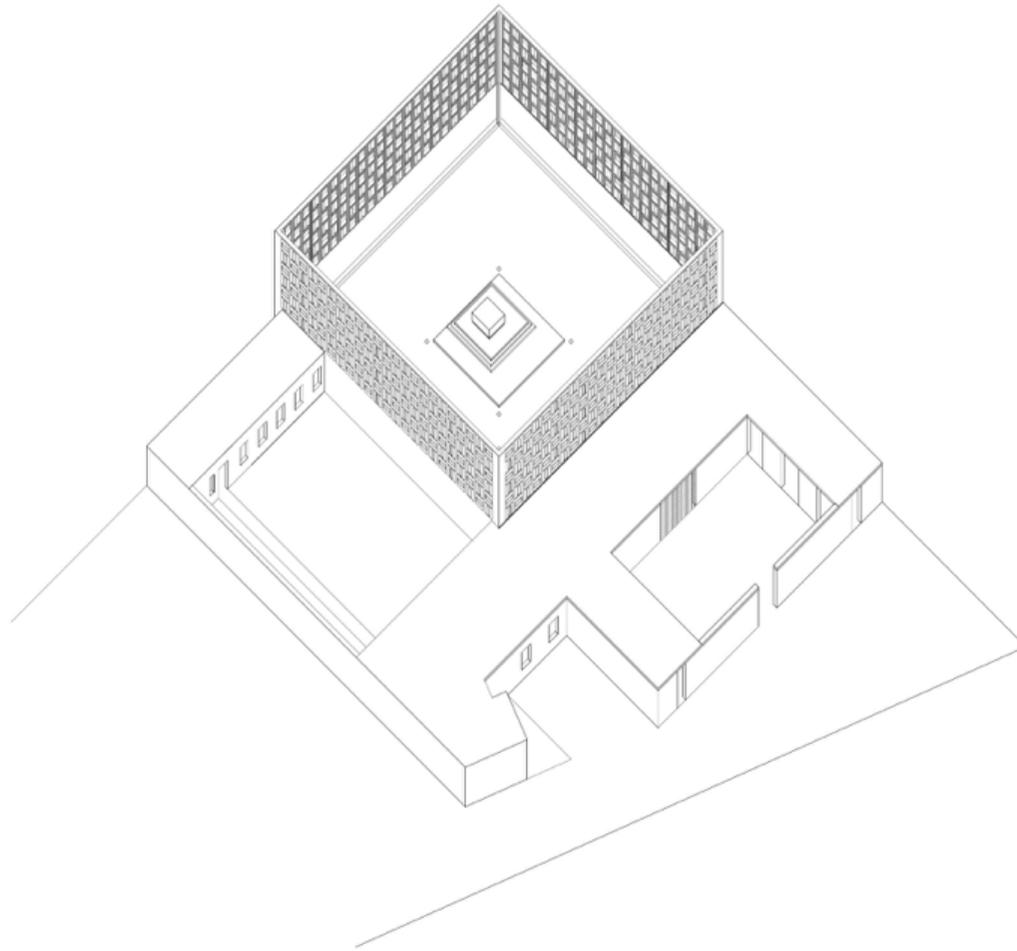


Figura 144

Assonometria della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

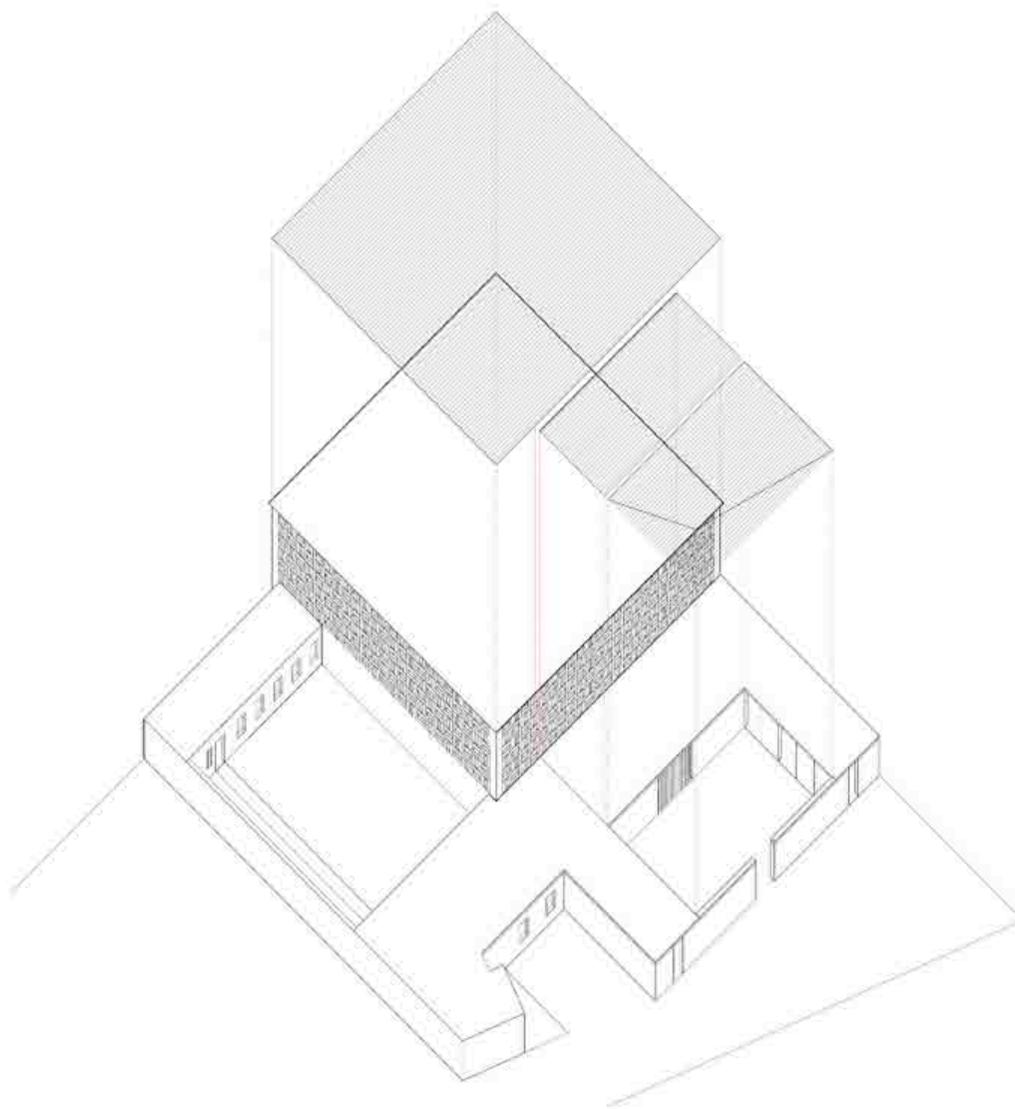


Figura 145

Assonometria con divisione degli  
spazi sacri della *Heilig Familie  
Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel  
Drago

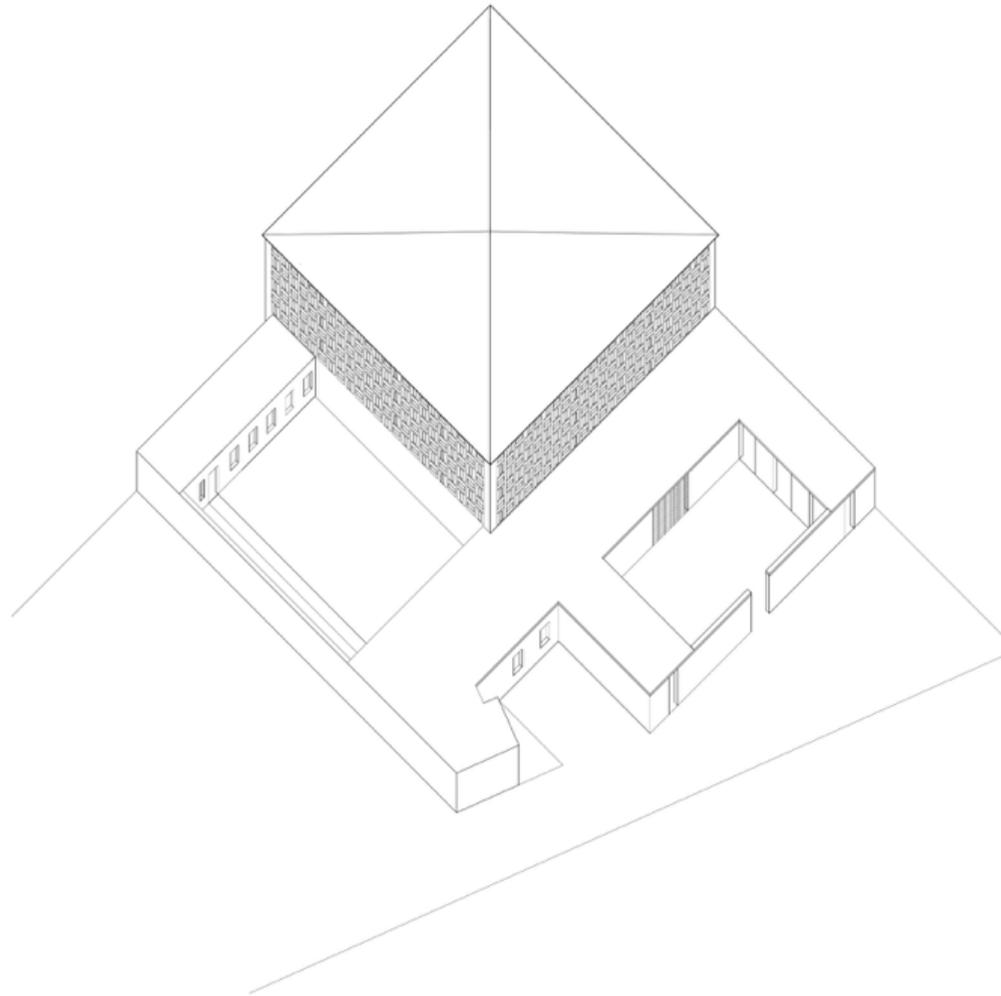


Figura 146

Assonometria della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

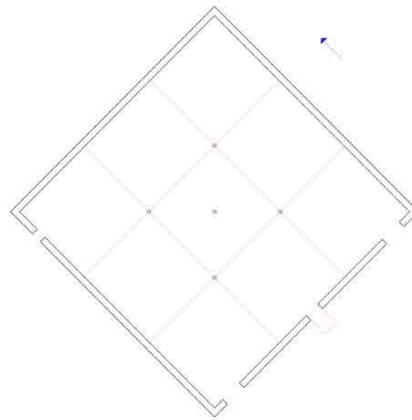


Figura 147

Suddivisione della pianta in 9 quadrati, *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel

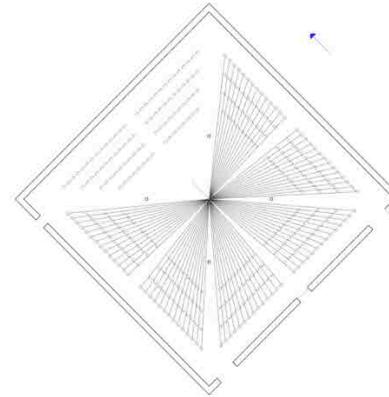


Figura 148

Proiezione visiva dei fedeli verso il centro nella *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

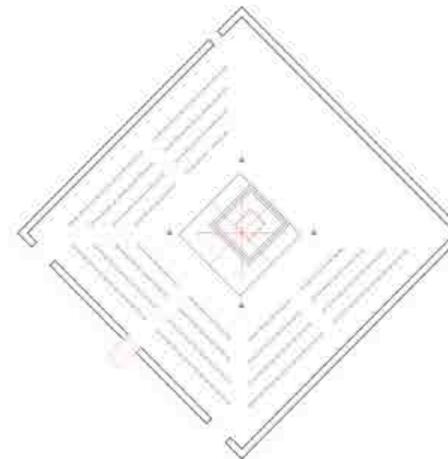
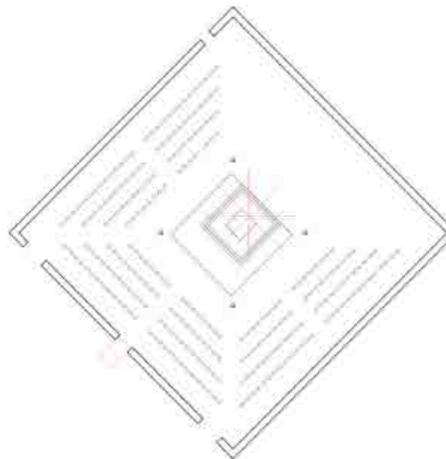


Figura 149

Il patio frontale e laterale della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

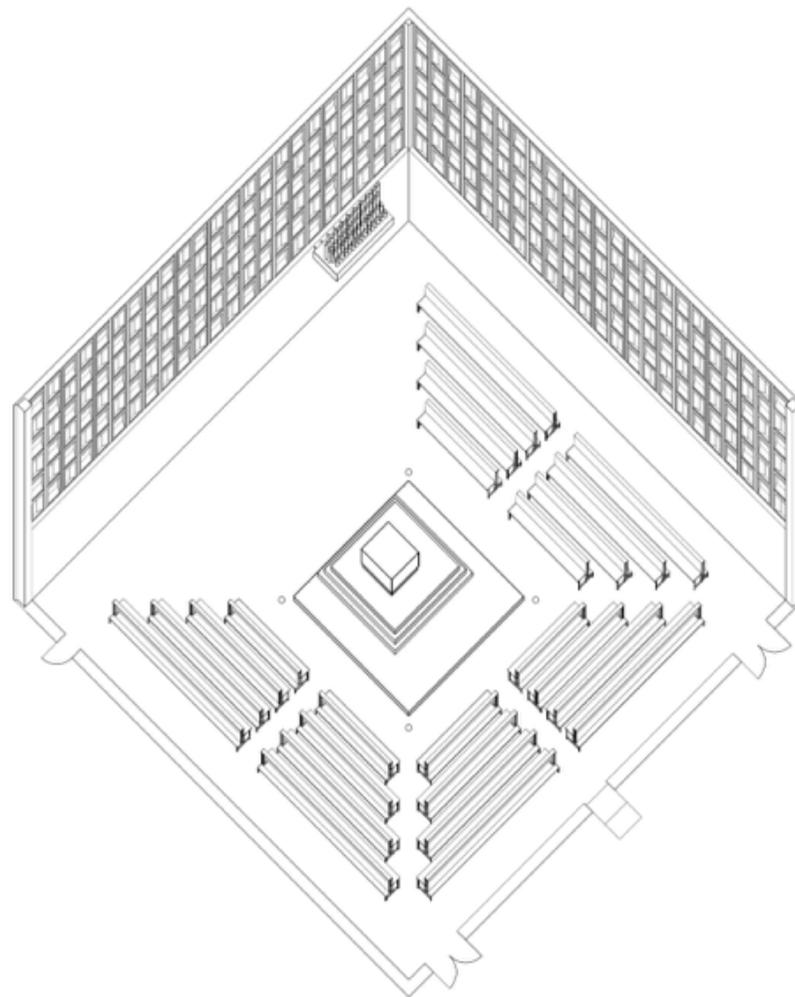


Figura 150

Assonometria della distribuzione  
interna, *Heilig Familie Kirche*,  
Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

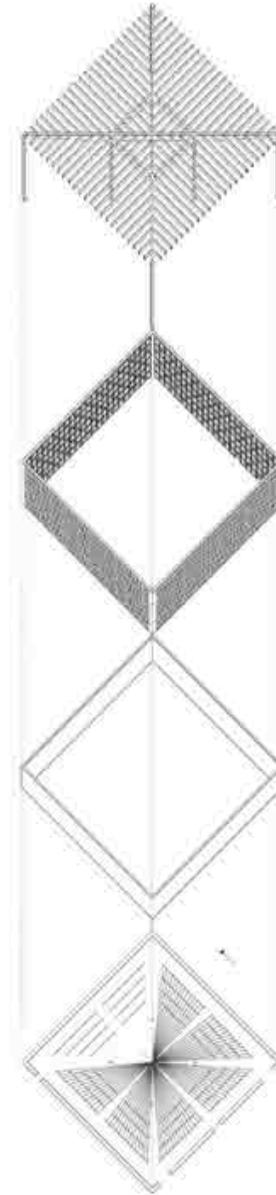
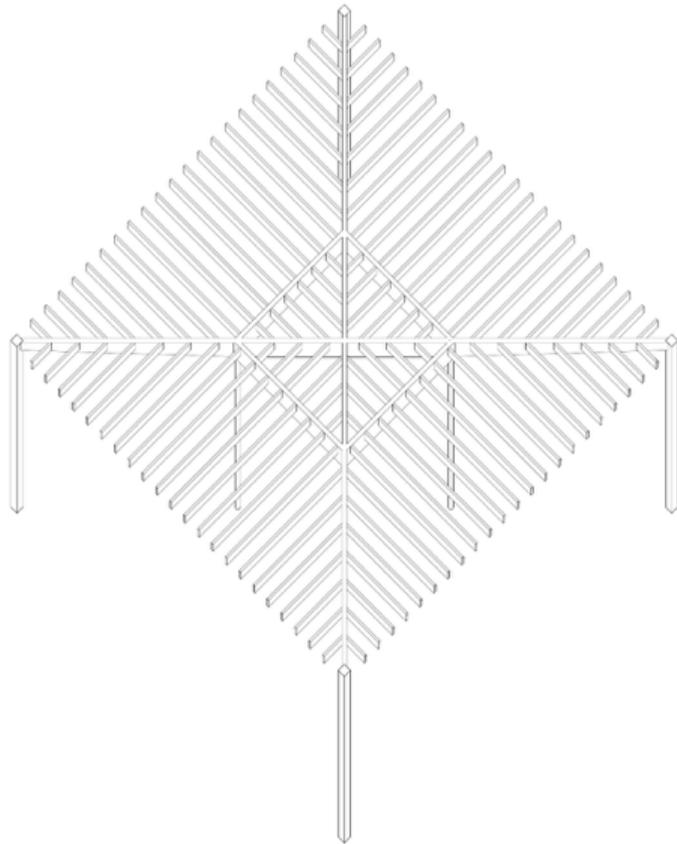


Figura 151

Assonometria della struttura della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

Figura 152

Esploso assonometrico della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

Figura 153

Ingressi verso il centro della  
*Heilig Familie Kirche*,  
Oberhausen. Fonte: Samuel Drago

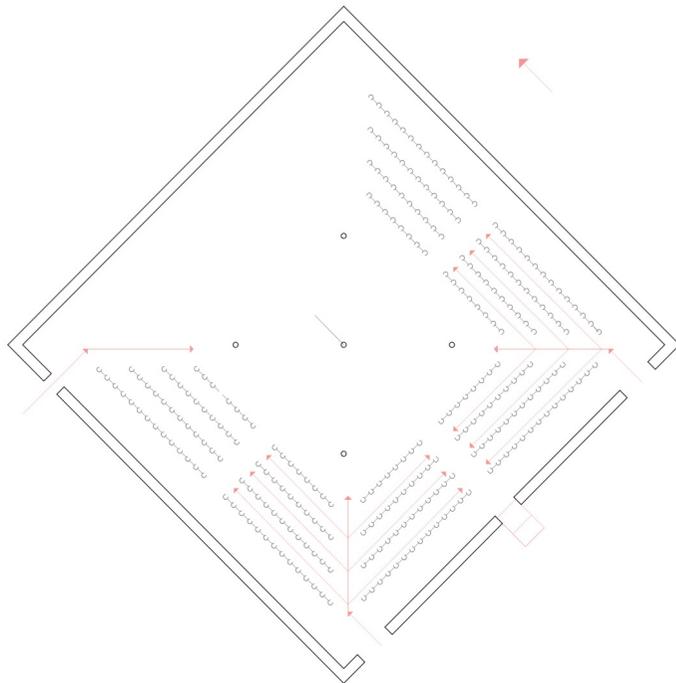
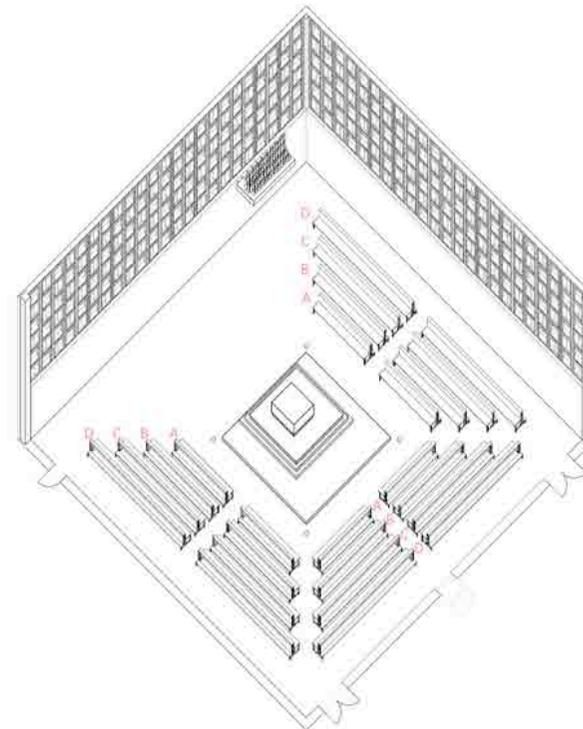


Figura 154

Disposizione concentrica dei posti  
a sedere nella *Heilig Familie  
Kirche*, Oberhausen. Fonte:  
Samuel Drago



- A - Bambini
- B - Giovani
- C - Sposi
- D - Anziani

### III. 1.5 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva

L'Anello chiuso è una forma che accentua la sua autonomia rispetto al resto. In questo modo la forma sembra focalizzata su se stessa. Con questa forma si nota che la forza dello spazio non è influenzata da uno spazio che sta prima e uno spazio che sta dopo, ma l'esperienza sembra fortemente concentrata su se stessa. Prime espressioni di questo archetipo sono i *dolmen*, *cromlech* e *menhir* fino ad arrivare al *Tholos*.

Rudolf Schwarz progetta questo spazio consapevolmente partendo proprio dall'idea di una comunità coesa che spezza il pane. L'altare come un semplice tavolo o un blocco di pietra nudo era l'idea che aveva in mente. Poi, in cerchi concentrici tutto intorno si sviluppano le singole file dei fedeli, anche pensate con una certa gerarchia: prima i bambini, poi i giovani, poi gli sposi e dopo ancora gli anziani. Tutti sono allineati attorno al centro con la forma di un cerchio. L'idea dell'Anello include l'ipotesi dell'edificio a cupola circolare attorno a Cristo, una forma che trasmette in maniera più efficace l'idea di presenza: Gesù sta al centro dove si trova l'altare e solo lui merita quella posizione, il prete può solo stargli accanto.

Tuttavia Schwarz fa una distinzione liturgica tra brevi discorsi e dialoghi. Se il prete sta facendo una semplice preghiera dovrebbe posizionarsi dietro l'altare, in una posizione non centrale, se sta leggendo la Parola di Dio invece dovrebbe stare davanti all'Altare, in posizione centrale. In questa maniera la lettura del Vangelo e l'omelia avverrebbero proprio nel bel mezzo dei presenti. Schwarz giustifica l'altare come segno di Cristo che sta al centro, come luogo dell'infinito, dando vari esempi su come

usare questo archetipo per costruire tante soluzioni diverse: la soluzione con albero centrale è solo una delle possibilità di sviluppo.

Anche per l'ambone si potrebbe fare lo stesso discorso: la posizione del lettore dovrebbe cambiare in base al concetto di differenza tra dialogo e discorso.

### **III. 1.6 Parallelismi con esempi canonici**

Già negli anni '20 del Novecento con Dominikus Böhm e Martin Weber si inizia un intenso studio sulla forma cristocentrica che voleva l'altare al centro dello spazio: le teorie di Van Acken, di cui abbiamo parlato in precedenza, ne sono un esempio particolarmente avanzato che anche successivamente, nel Concilio Vaticano II, verranno considerate idee innovative per la chiesa. Schwarz, con la *Heilig Familie* di Oberhausen, mette in pratica forse l'unico esempio di pianta perfettamente quadrata. Nel libro *Vom bau der Kirche*, egli spiega in maniera chiara come concepire questa forma che molti architetti anche dopo di lui tentano di utilizzare.

Hans Schädel già con il progetto dell'ampliamento della chiesa gotica di pellegrinaggio in Kälberau dà un contributo importante a questo archetipo. Assegnando il centro all'Altare non solo definisce centralmente lo spazio architettonico: qui gli esecutori del culto diventano spettatori e solo il sacerdote può stare vicino all'Altare.

Successivamente lo stesso Schädel costruirà la *Maria Königin Kirche* con la pianta di forma quadrata sovrastata da una cupola conica in alluminio. L'Altare viene posizionato nel centro geometrico della pianta circondato da cinque segmenti circolari di panche.

A Monaco di Baviera Josep Rufs costruisce la chiesa di *St. Johannes von Capistran* nel 1957-60, partendo dalla forma della chiesa cristocentrica, con la comunità che si raccoglie intorno al suo altare. La chiesa viene costruita in occasione del Congresso Eucaristico Internazionale tenuto nel 1960, grazie al Cardinale Wendel. La chiesa è formata da due gusci con un lucernario centrale in plexiglass. L'involucro circolare interno e quello esterno sono eccentrici tra loro e creano, nello spazio interno tra una e l'altra, che è destinato alla sagrestia, il fonte battesimale e un confessionale. Nel bel mezzo della calotta interna, che si sviluppa verso l'alto con mattoni in cotto scuri, troviamo il centro geometrico della chiesa leggermente spostato. La comunità si riunisce in tre blocchi attorno all'altare.

Josep Rufs ha continuato a utilizzare la stessa forma concettuale di base ma su pianta ottagonale nella *Seminarkappelle* a Fluda del 1966-1968. Poco dopo egli costruirà in Bigenhausen, non lontano da Monaco di Baviera, la *St. Nikolaus Kirche* (1960-63) con uno spazio centrale che viene composto da quattro gusci uguali ed elevati a semicerchio e nel mezzo un quadrato con quattro pilastri in cemento armato ai vertici. Un lato dell'Altare era in linea con il centro del quadrato e l'altro lato in linea con il punto centrale della copertura della chiesa.

### III. 1.7 Immagini d'archivio

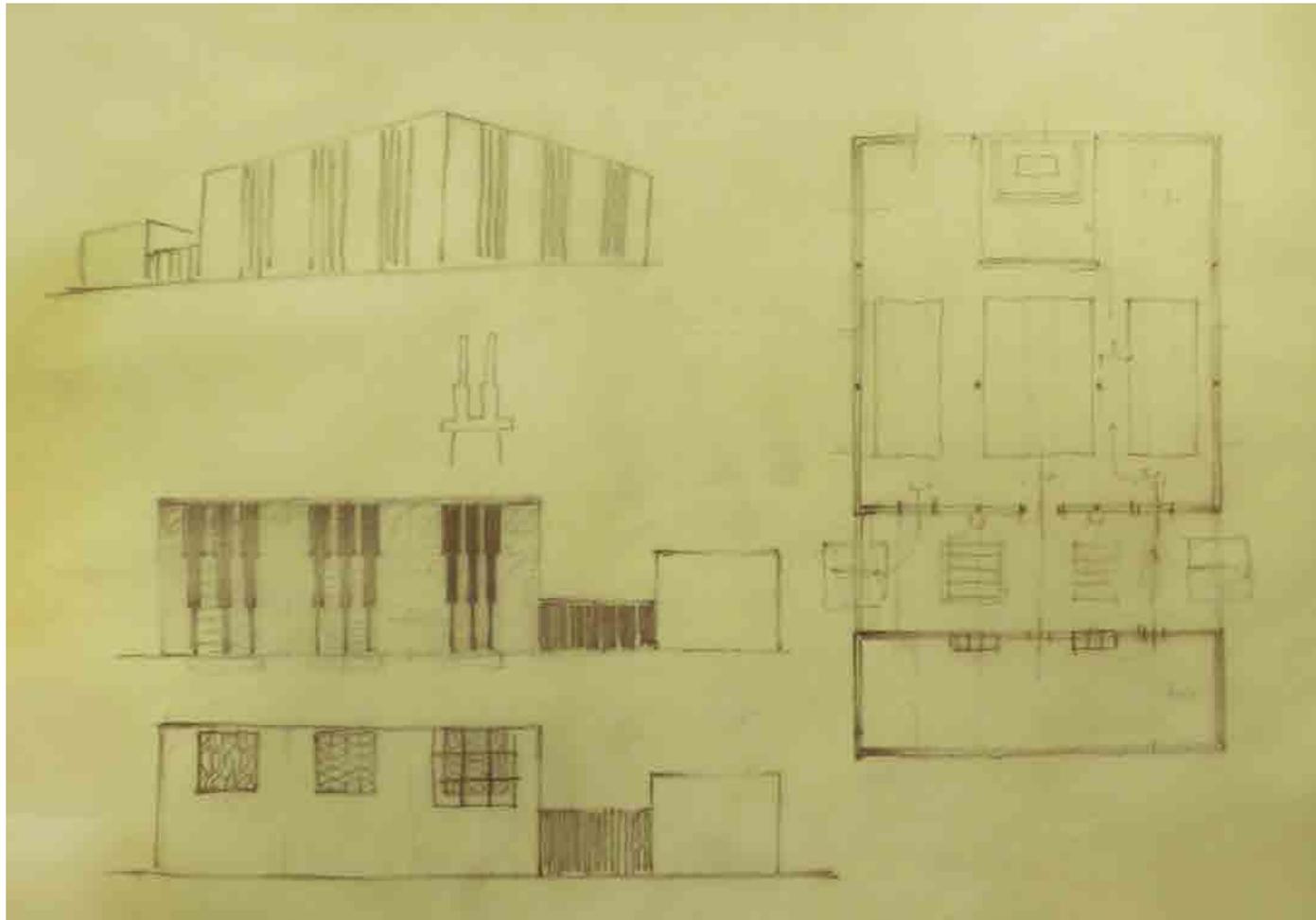


Figura 155

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

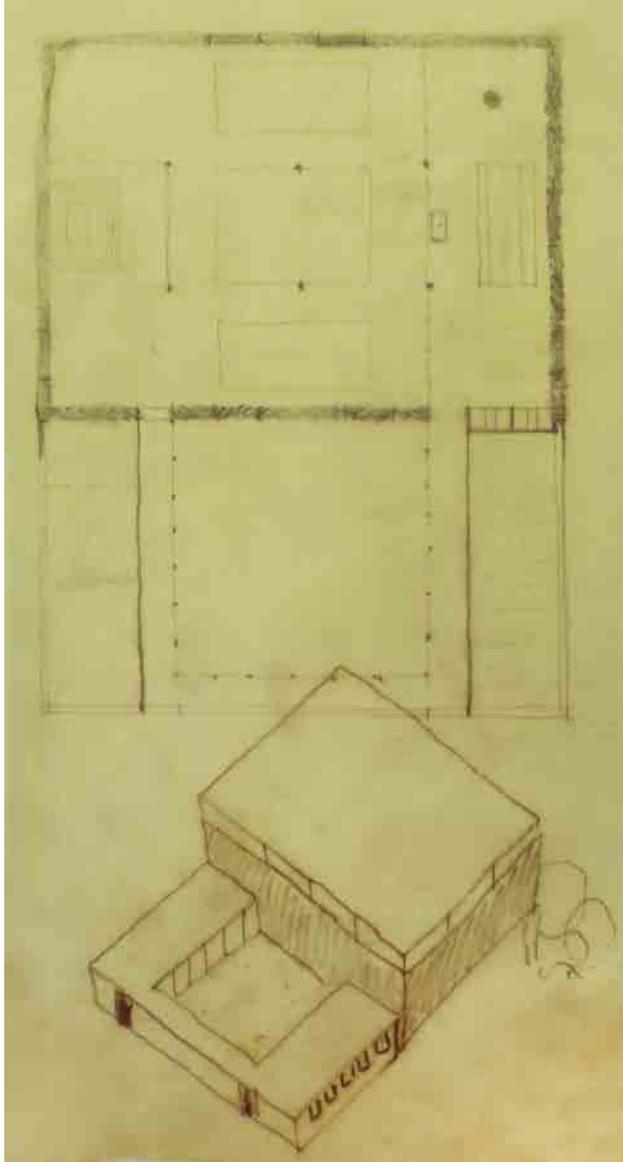


Figura 156

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

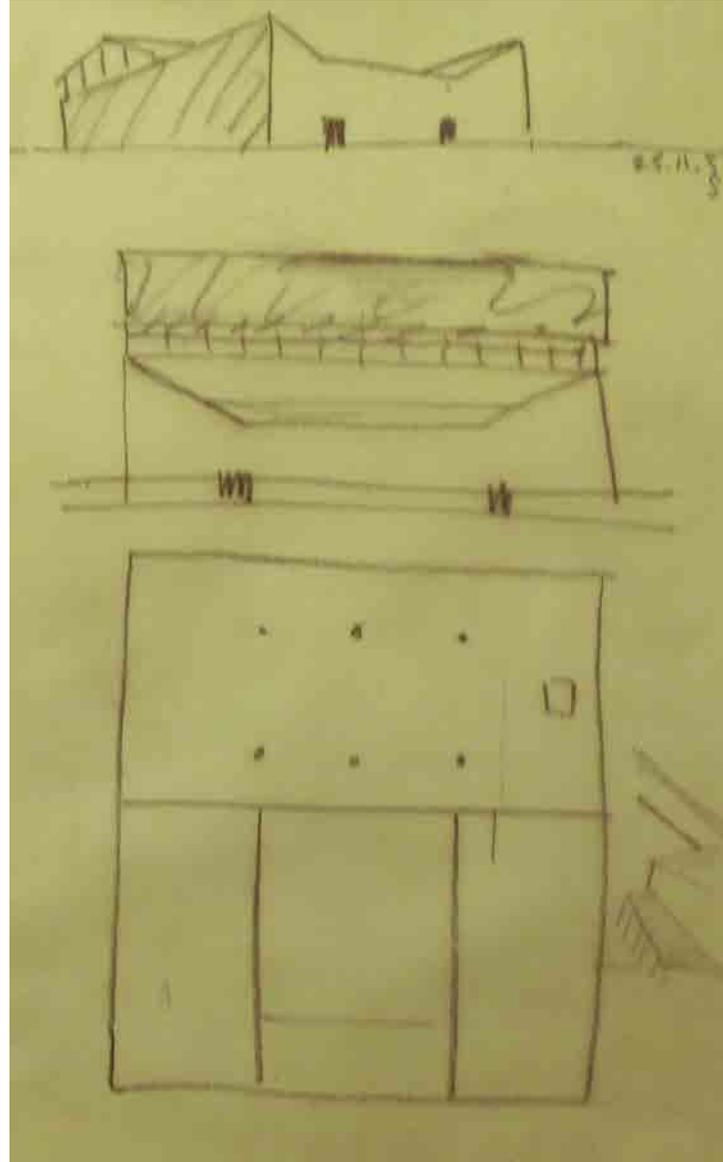


Figura 157

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

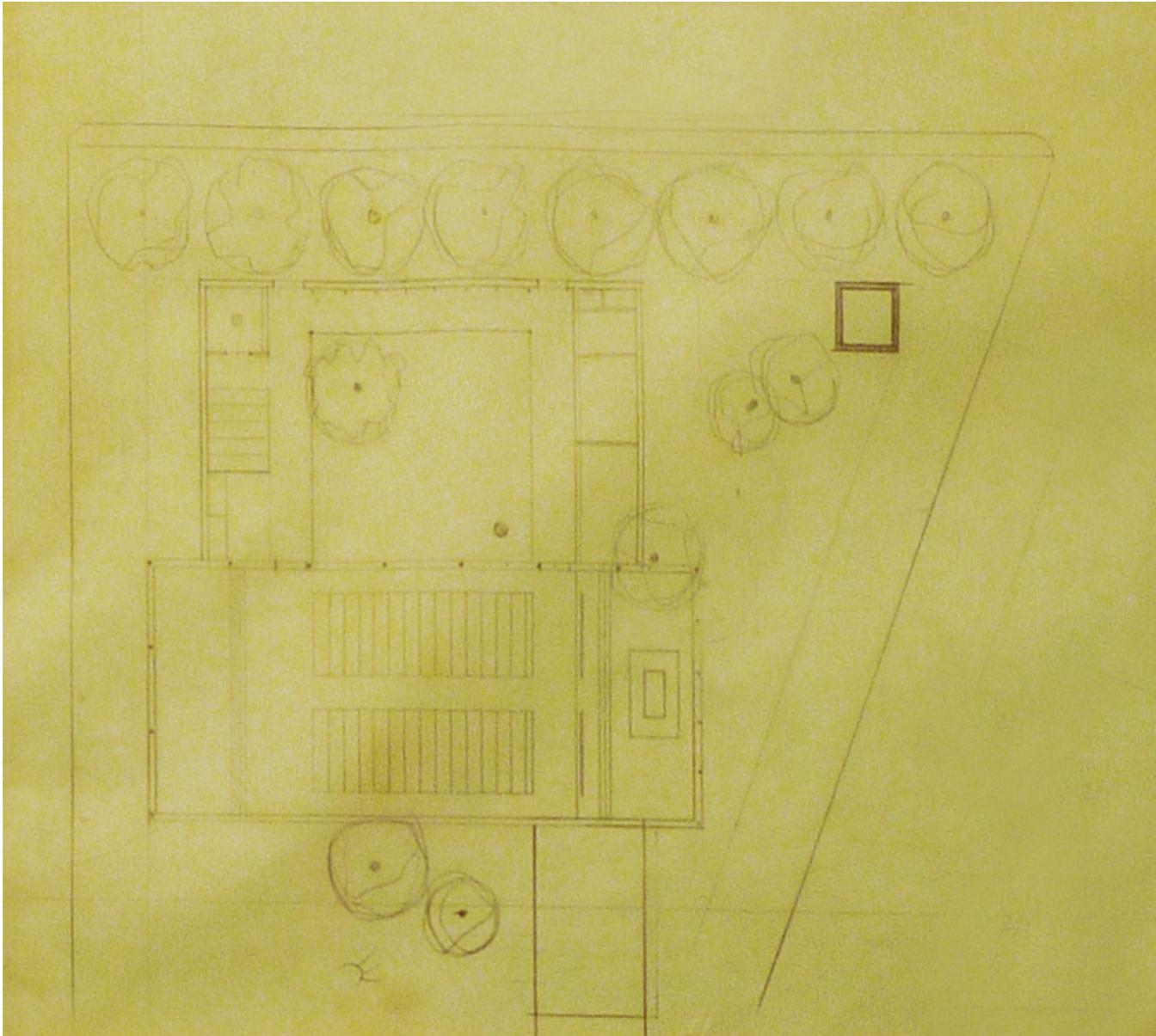


Figura 158

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

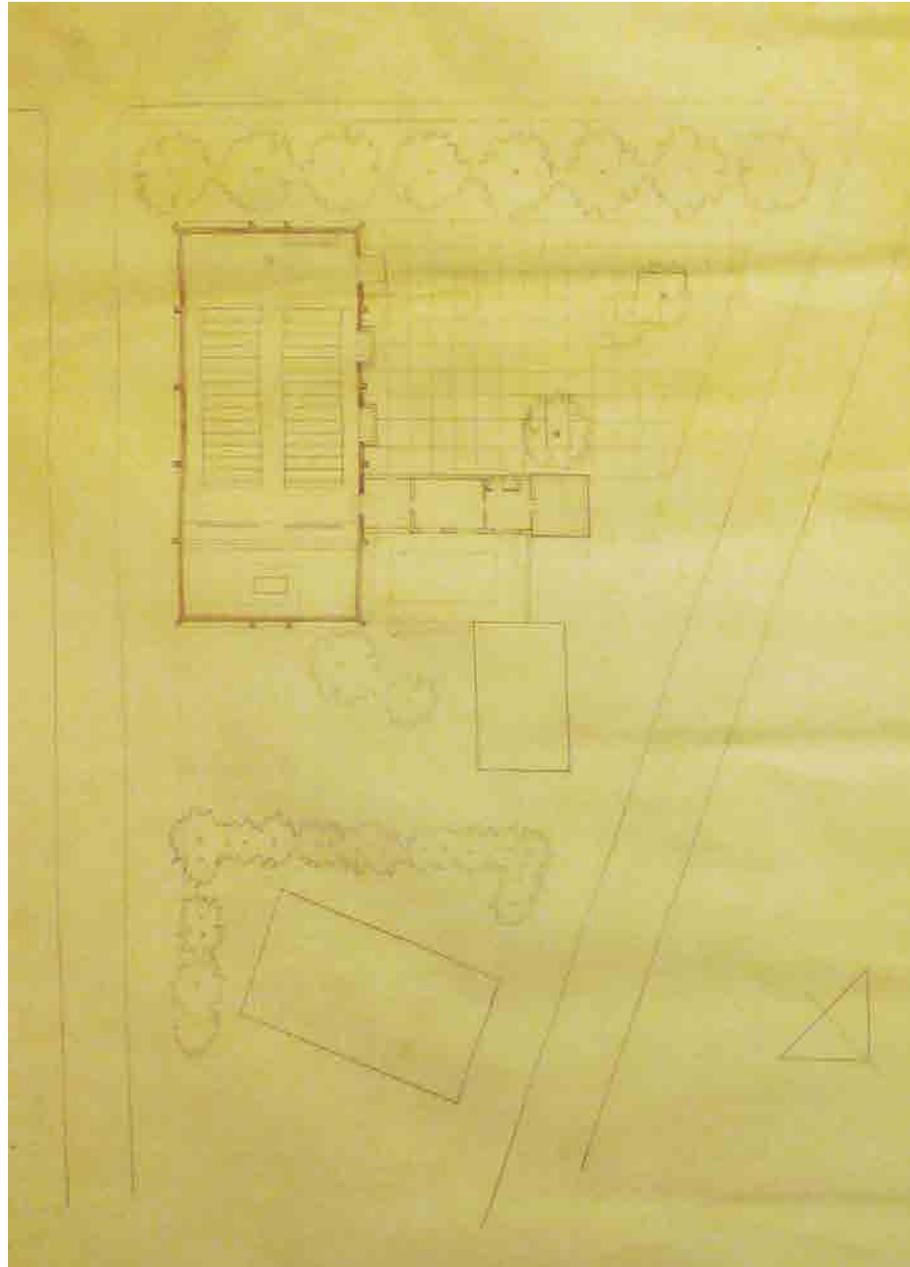


Figura 159

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

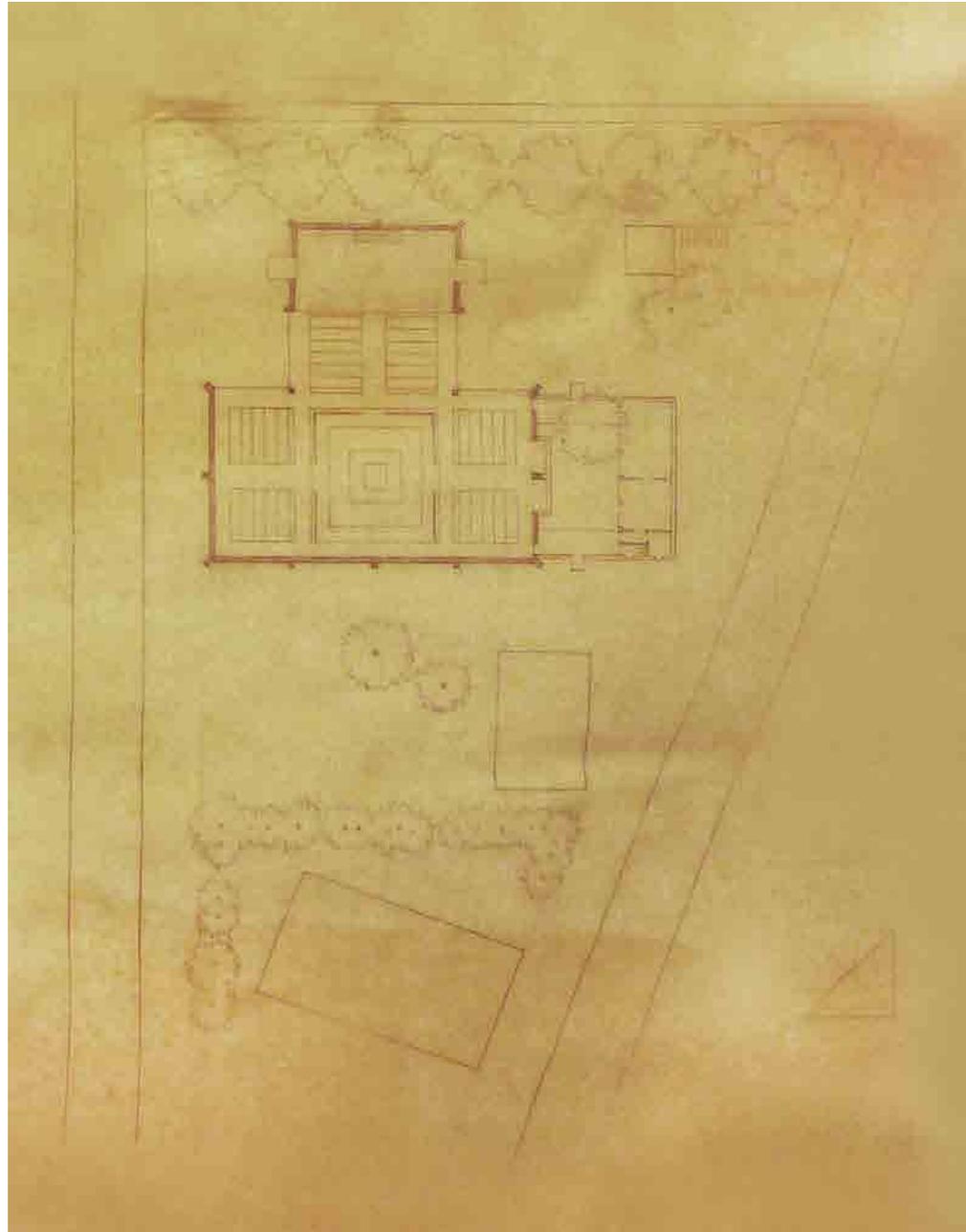


Figura 160

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

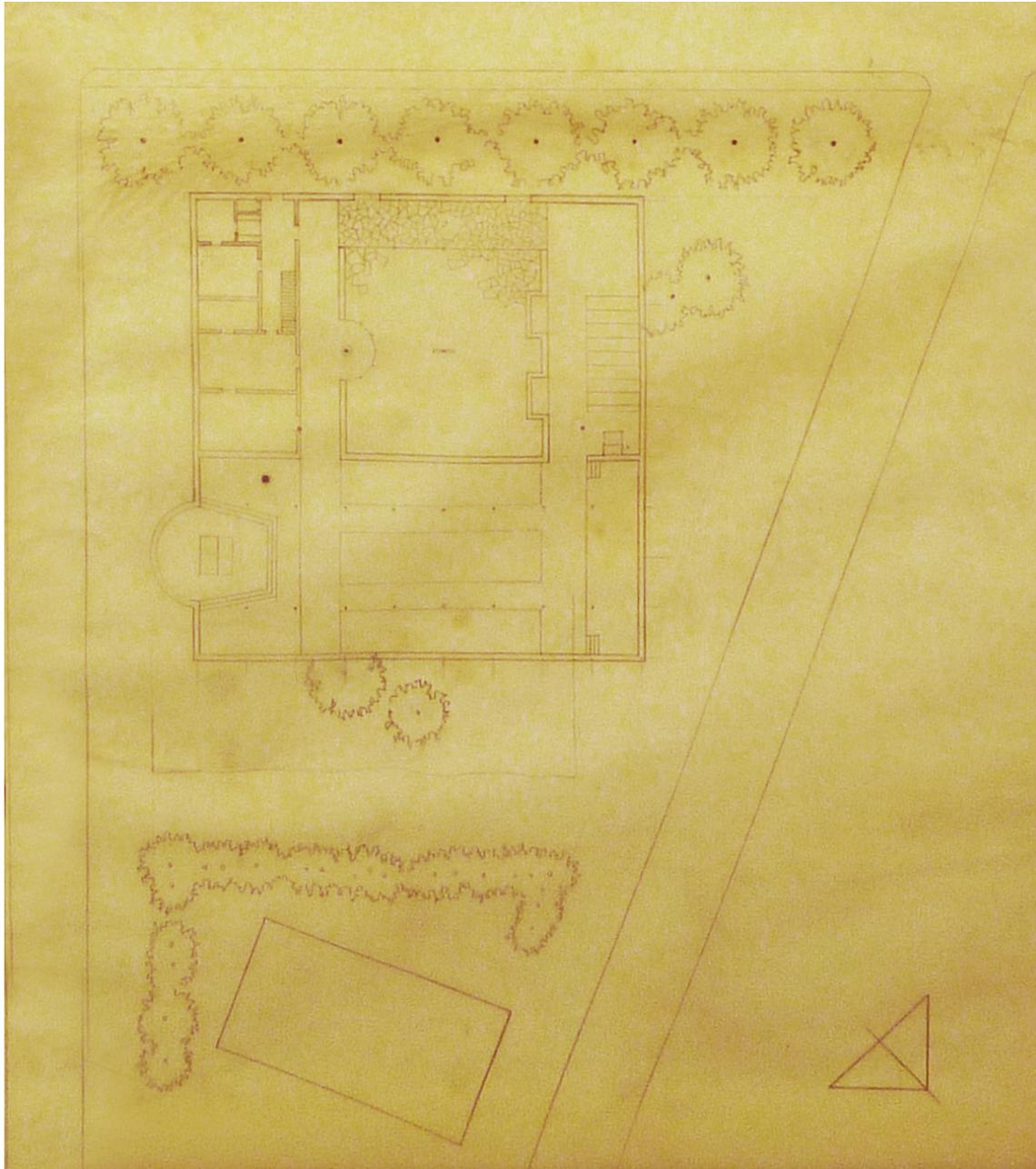


Figura 161

Prime proposte della *Heilig  
Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

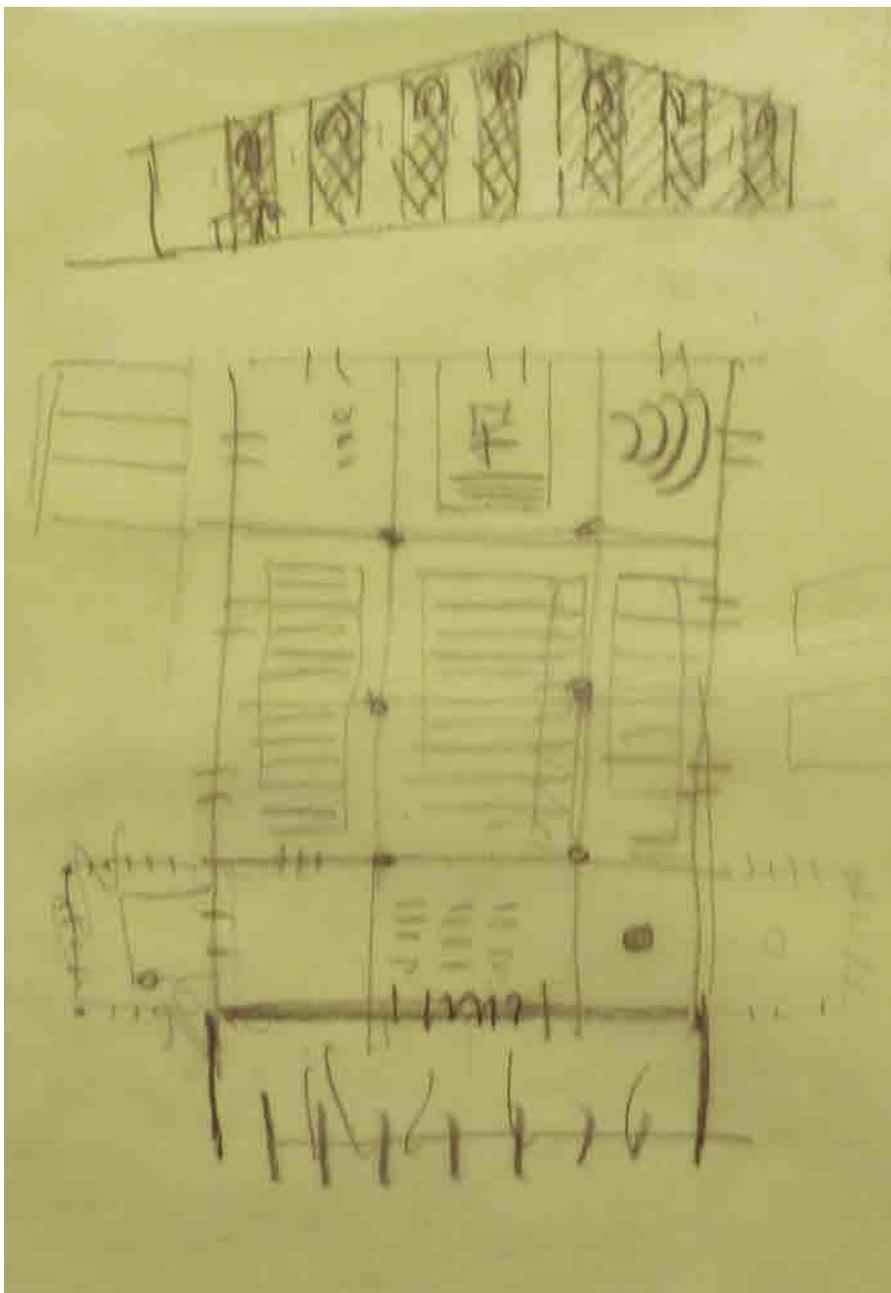


Figura 162

Prime proposte della *Heilig Familie Kirche*, Oberhausen

Fonte: HAEK

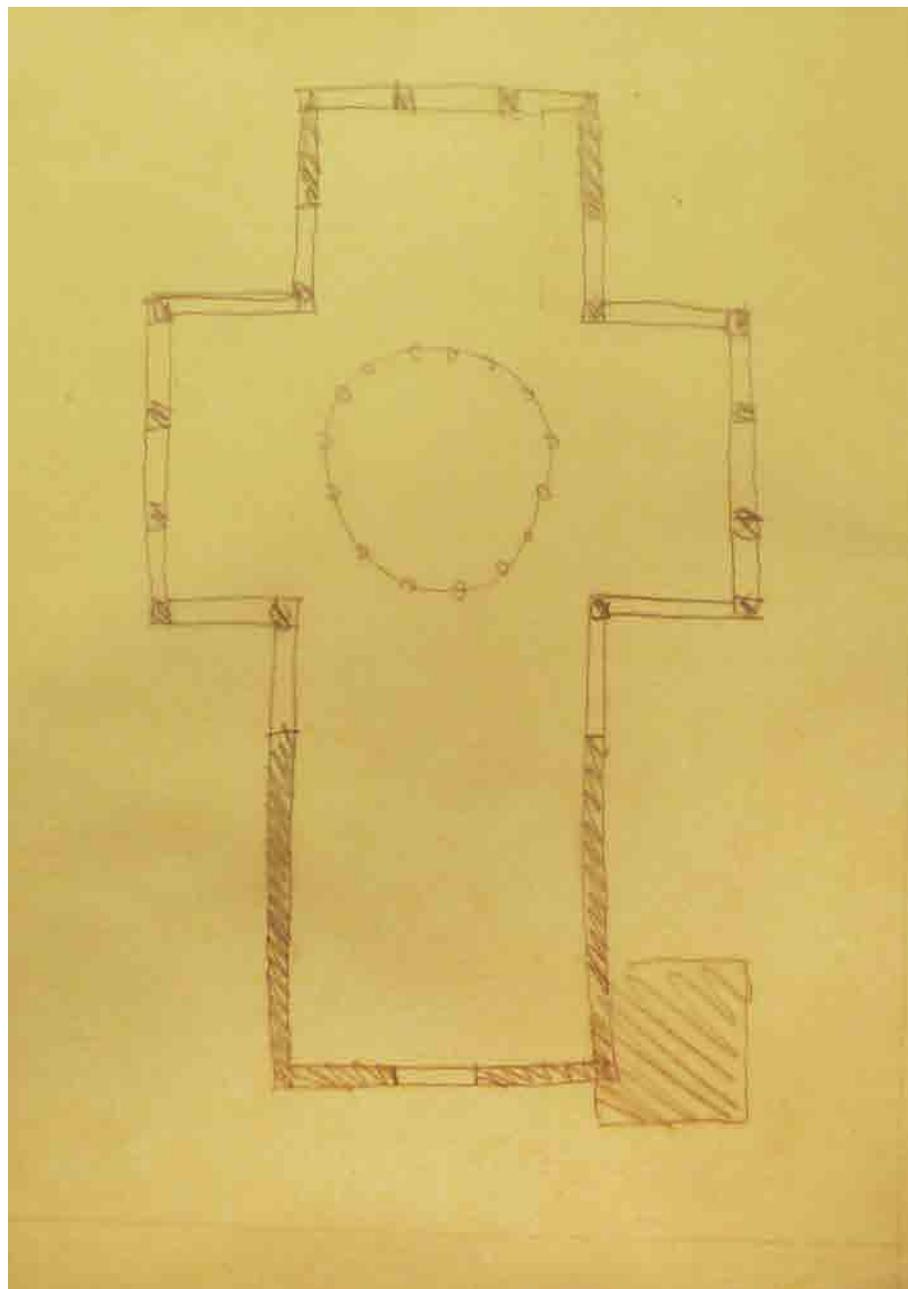


Figura 163

Proposta di pianta centrale per St.  
*Mechtern Kirche*, Colonia

Fonte: HAEK

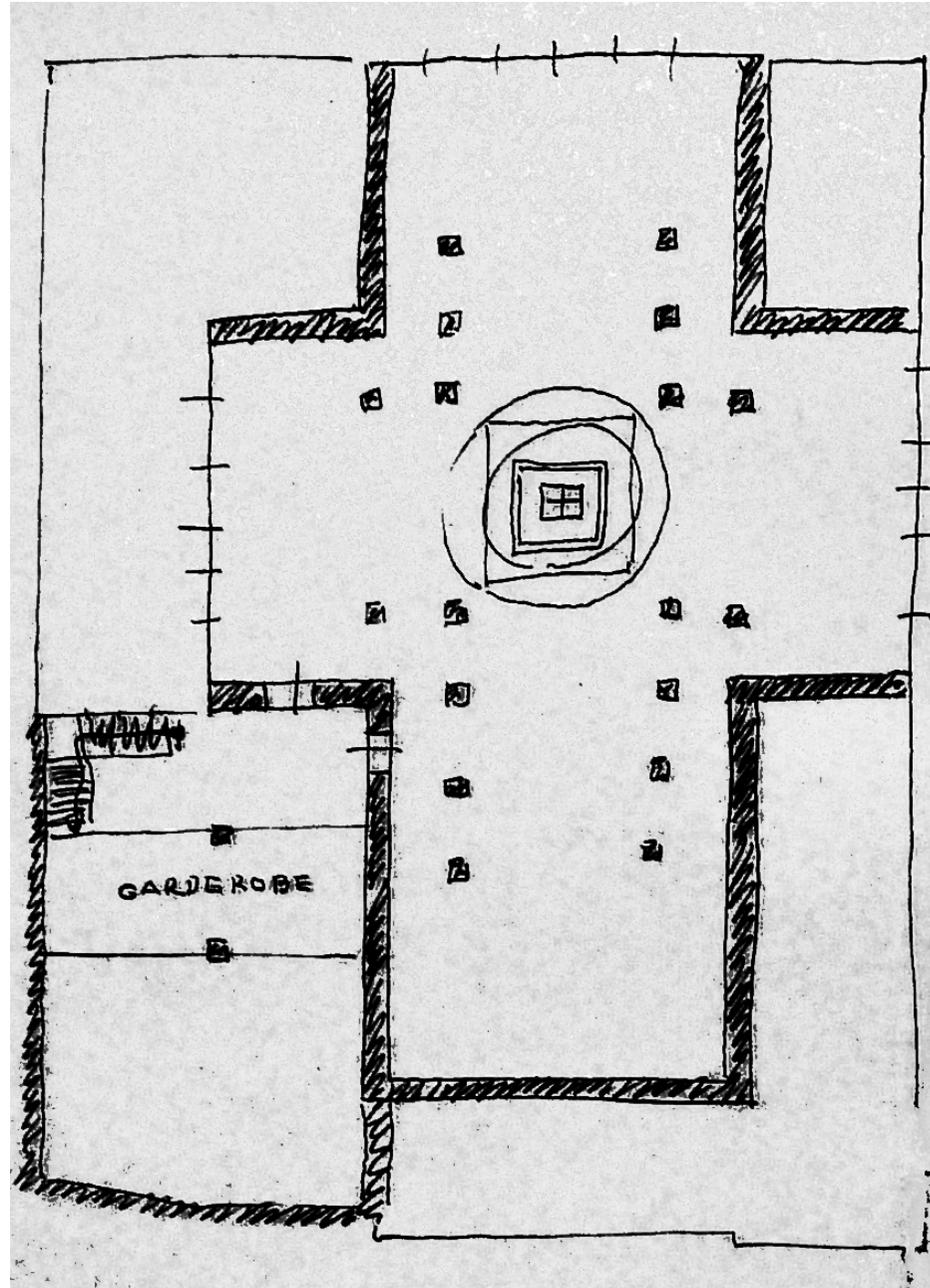


Figura 164

Proposta di pianta centrale per St.  
Mechtern Kirche, Colonia

Fonte: HAEK

## III. 2 L'Anello Aperto: St. Michael, Frankfurt

### III. 2.1 Storia della chiesa di St. Michael

Nel 1934 si inizia a parlare di costruire una chiesa a nord di Francoforte per alleviare il carico alla chiesa di San Bernardo. Nel 1937 si decide di incaricare il vescovo di Limburg, Antonius Hilfrich, come patrono della costruzione della nuova chiesa, che verrà dedicata all'Arcangelo Michele.

Nel 1939, viene acquisito il sito dove costruire la chiesa, attraverso uno scambio. Poi a causa della guerra l'idea viene accantonata fino al 1952, anno in cui viene rilanciata l'idea, con l'approvazione del vescovo Wilhelm Kempf. Durante lo stesso anno viene indetto un concorso per la costruzione della chiesa della nuova parrocchia di St. Michael: sono autorizzati a prendere parte al concorso tutti gli architetti cattolici operanti nel vescovato di Limburg.

Schwarz progetta un edificio a pianta quasi ellittica, lungo 51 metri, largo 17 m e alto 16 m che nell'area del coro si amplia a trifoglio con due absidi più piccole, di forma ugualmente ellittica. A destra è sistemata la pedana per i cantori. L'altare è al centro del coro, mentre nella conca dirimpetto, un po' più stretta, si situa il fonte battesimale. Due ingressi collocati simmetricamente rispetto a quest'ultimo immettono nella chiesa, attraverso bassi vestiboli rotondeggianti. Sotto l'abside è prevista la cripta.

Per l'esecuzione tecnica, Schwarz propone due versioni: nella prima le pareti senza finestre sono erette in arenaria rossa nella forma di sbarramenti in pietra. L'edificio, che vuole evocare uno stretto pozzo, è



Figura 165 - *Antonius Hilfrich*, vescovo di Limburg (1873-1947). Fonte: Wikipedia



Figura 166 - *Wilhelm Kempf*, vescovo di Limburg (1895-1991). Fonte: Wikipedia

coperto da un soffitto a prisma in vetro, chiuso fra travi e cemento. Nella seconda versione, Schwarz prevede uno scheletro in cemento armato, sorretto da pilastri rastremati verso l'alto e con campi intermedi tamponati da mattoni, coperti all'interno da intonaco. L'illuminazione è garantita da una fascia di finestre, alta 3 metri, in piastrelle di vetrocemento, che corre tutto intorno, ma che resta chiusa nelle absidi della navata. Nel soffitto piatto sono visibili le flange inferiori delle traverse di acciaio disposte a croce. Il tetto è piatto con fastigio sovrastante.

La canonica, inclusa nel progetto e che presenta un prolungamento dove sono sistemate la sagrestia e le sale parrocchiali, è a due piani e si connette con l'abside destra. Schwarz propone l'acquisto di un terreno per costruirla a qualche metro di distanza dalla chiesa. La torre campanaria dalla struttura a filigrana sorge isolata all'angolo tra la Gellerstrasse e la Rotlindstrasse.

Al concorso partecipano trenta architetti. Schwarz ottiene per il suo progetto il primo premio, e di conseguenza l'incarico realizzato quasi senza alcuna modifica. Collaborano al progetto Helmut Gutmann, Maria Schwarz e Karl Wimmenauer.

Il 23 agosto 1953 viene celebrata la cerimonia inaugurale: la prima pietra viene dalla chiesa Madre di San Bernardo. Il 23 e il 24 ottobre 1954 la Chiesa del vescovo Wilhelm Kempf viene consacrata e l'altare maggiore riceve le reliquie. Il 1 Novembre 1954 San Michele diventa parrocchia indipendente.

Nel 1955-56 vengono costruite la sagrestia e la canonica che sorge a poca distanza dalla chiesa con il frontone sulla Gellerstrasse. La sagrestia a un piano è annessa all'angolo destro e costituisce il tratto di collegamento con la chiesa. Con l'istituzione del Centro di Pastorale del Lutto, la Chiesa di San Michele nel 2007 perde il suo precedente ruolo di chiesa parrocchiale.



Figura 168

*St. Michael*, Vista dalla Rotlinstrasse, Frankfurt. Fonte: Samuel Drago

Figura 167

La chiesa di *St. Michael*, Vista transetto laterale e abside. Fonte: [www.you-are-here.com](http://www.you-are-here.com)

### **III. 2.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano**

La chiesa di St. Michael si trova a nord dal centro di Frankfurt. È collocata non lontano dalla grande arteria stradale, la Friedberger Land Strasse, che divide la parte nord della città in Nord-west e Nord-ost. Quest'ultimo quartiere sarà il bacino di fedeli a cui la chiesa farà riferimento. All'interno del quartiere la chiesa viene posizionata a un lotto di distanza dall'arteria principale e all'angolo del secondo lotto incrociando le vie Gellertstrasse e Rotlinstrasse, sul retro sarà servita dalla Butzbacherstrasse. Tra le prime due strade, l'elemento che risalta e che funge da riferimento è il campanile prominente che svetta in modo da costituire una sorta di quinta per la lunga Rotlinstrasse che proviene dal centro della città di Frankfurt. Il quartiere a ovest viene delimitato dalla Güntersburgpark e a nord dalla Wasserpark.

La particolare forma curva si distingue dai progetti abitativi circostanti, ma utilizza la facciata in mattoni creando una continuità con le case espressioniste, anch'esse costruite con mattoni rossi. La chiesa non viene sviluppata a stretto contatto con i marciapiedi bensì viene arretrata rispetto ad essi e circondata da una fitta presenza di alberi. Dal lato est, viene delimitata nel suo unico lato non circondato da strade, da un corpo edilizio basso che viene destinato a centro pastorale. Grazie alla sua forma allungata la chiesa è isolata dal resto del tessuto urbano del lotto in modo da renderla un elemento distaccato rispetto al contesto e fortificare così il suo ruolo.

### III. 2.3 Analisi del suo volume

L'intera forma della chiesa di St. Michael è determinata dalla sua forma liturgica. Dall'esterno l'aspetto viene percepito come una serie di pareti curve che convergono tutte verso l'interno dello spazio. Questo effetto viene ulteriormente rappresentato dall'inclinazione dei supporti verticali che tendono anch'essi a inclinarsi verso lo spazio interno. La percezione dello spazio visto da fuori è come un contenitore fortemente focalizzato sul suo contenuto, le persone.

Il campanile, alto 34 metri, è stato costruito da Karl Wimmenauer: un corpo rotondo a mattoni sovrastato da un fastigio in cemento con aperture circolari.

### III. 2.4 Analisi strutturale

I terreni su cui va costruita la chiesa dimostrano di non essere idonei e per tale ragione il progetto presentato in comune non viene accettato.

A questo punto diventa necessario utilizzare una fondazione puntiforme che consisteva in pesanti blocchi in cemento. Vengono posizionati in modo da seguire, sempre in maniera puntiforme, tutto il perimetro della chiesa. Si sceglie di inclinare leggermente la facciata esterna di questi pilastri verso l'interno a rievocare un contrafforte. In questo modo, alla base la sezione trasversale era di 50 cm x 170 cm ed invece sulla sommità della chiesa si assottigliava arrivando a misurare 50x80 cm con un'altezza complessiva di 16,30 m.



Figura 169 - Chiesa di *St. Michael*, Struttura interna tra pilastro e copertura. Fonte: [www.bda-bund.de](http://www.bda-bund.de)

Applicando questa soluzione, Schwarz riesce a liberare l'intera pianta di qualsiasi pilastro lasciando respirare lo spazio per dedicarlo esclusivamente al suo significato liturgico. Il volume viene pensato come un barile con le nervature da capo a fondo.

Per l'altezza della chiesa si dovrà rinforzare la struttura esterna con pareti fatte in mattoni e si darà uno spessore di 38 cm per risolvere le necessità climatiche, sia in caso di basse che di alte temperature.

La sommità della struttura dei pilastri diviene il punto per allacciare la struttura della copertura: questo aggancio non serve solo per appoggiare il tetto bensì si può immaginare come una vera e propria carcassa, sia parete che tetto, capace di risolvere molti problemi strutturali. Di essa scrive Schwarz: *“Der Bau beweist wieder einmal, dass die Wölbung zu Unrecht vergessen wurde; richtig angewendet, Kann sie ein Bauwerk erleichtern.”*

La struttura viene costruita da Josef Meckel e si basa sul concetto strutturale del tradizionale recinto in legno. Il recinto viene sempre prima scavato nel suolo, fortificato alla base e poi si procede a inserire il pilone verticale. Poi vengono aggiunti i trasetti in legno orizzontali.

Questo concetto viene applicato ad una scala molto grande. Con la struttura finita si ha la sensazione che sia già completa e che è chiusa nel suo recinto a cielo aperto.



Figura 170

Interno della chiesa *St. Michael*,  
Vista verso il fonte battesimale e i  
due ingressi laterali. Fonte: [www.st-michael-nordend.de](http://www.st-michael-nordend.de)

### **III. 2.5    Analisi della pianta**

La pianta della chiesa consiste di forme ellittiche che si compenetrano nella zona dell'altare. In questo modo si sono venute a creare delle "baie" che si focalizzano tutte sull'altare. Sulle baie più piccole vengono posizionate sia il coro che l'organo. La baia che corrisponde all'abside, rimane vuota, non contiene nulla se non solo una piccola panca per il clero. In opposizione con l'abside, quindi, dalla parte dell'ingresso, si trova il fonte battesimale.



Figura 171

Interno della chiesa *St. Michael*,  
Vista verso il fonte battesimale e i  
due ingressi laterali. Fonte: [www. st-  
michael-nordend.de](http://www.st-michael-nordend.de)

Con il fonte battesimale posizionato nel fuoco dell'ellisse opposta a quello dell'altare, si viene a creare una prospettiva invertita. I muri alti che circondano l'intero perimetro dell'edificio si aprono nella parte più alta lasciando il posto a mattoni di vetro che vengono interrotti solo dietro all'altare e dietro il fonte battesimale. Il parroco della chiesa era dell'opinione di ispirarsi all'idea del giudizio universale e dell'apparizione successiva dell'angelo. Quest'idea viene ripresa quindi nella cripta sotto l'altare dove viene creata un'insenatura nel terreno dietro il muro perimetrale finale dell'abside che permette l'entrata di luce nel piano inferiore. Sulle vetrate della cripta viene creata un'immagine non figurativa, creata dall'artista Meistermann. L'immagine fa vedere l'alba della creazione, la divisione tra luce e oscurità, tra terra ed acqua, la creazione delle stelle e l'emergere delle forme dalla natura selvaggia con lo Spirito che cova come una colomba sopra il caos. La cripta consiste di una zona centrale che contiene quattro colonne rotonde che sorreggono l'altare sovrastante creando una piccola capanna sul piccolo altare della cripta in basso.

All'interno della chiesa il soffitto mantiene la stessa altezza sia nella navata centrale che in quelle del transetto, ma l'altezza cambia in maniera decisiva nei due vestiboli d'ingresso. Schwarz qui applica lo stesso concetto applicato nel *Fronleichnams Kirche*: crea degli spazi che sono ad altezza minima, circa 3 metri, anche in modo da creare un effetto impattante una volta entrati nel vero e proprio luogo di culto.

Come materiale costruttivo si è scelto, per ragioni di costo, il cemento armato. La pedana con l'altare si protende nello spazio, staccata dalle pareti. Il tabernacolo è opera di Friedrich Gebhart, la croce di Edwald Mataré che ha disegnato anche le maniglie delle porte. L'immagine di San Michele è di Karl Knappe. Nella cripta sotto l'altare si trova, tra quattro poderose colonne, un altro altare più piccolo. Le finestre sono state progettate da George Maeistermann, la croce pendente da Fritz Schwerdt. L'interno della chiesa è intonacato e dipinto di bianco; le pareti in cemento sono lasciate a vista, coperte da una vernice trasparente scura. Sul soffitto, dipinto di azzurro chiaro, risaltano le flange inferiori a colore delle trave incrociate. Il pavimento è coperto da lastre di ardesia.

Un'altra tematica di fondamentale importanza nella chiesa di St. Michael è il concetto di povertà. Lo scultore che partecipa a questo progetto, Mataré, che ha spesso lavorato con Schwarz, riceve il compito di rappresentare, sul luogo dove viene eretta la chiesa, la figura simbolica di un mendicante, proprio per rendere visibile il concetto di povertà che sembra aver influenzato gli artisti sull'intero senso dello spazio della chiesa.

La povertà può essere pensata come avere poco o addirittura nulla. Il nulla diventa percepibile come il vuoto che, secondo Schwarz, *“è il punto della perfetta impotenza che diventa per esso l'istante fecondo, in cui scaturisce dalle mani del Creatore un mondo più autentico”*. Schwarz cerca di dare alla costruzione una sensazione più accogliente rispetto al concetto di vuoto che poteva inizialmente disorientare entrando nella chiesa di *Fronleichnam*.

Come accennato nei precedenti capitoli, esempi simili possono essere trovati anche nell'antico *mysterion* che veniva utilizzato nel santuario di Demetra ad Eleusi per la partecipazione dei fedeli ai riti della sacra terra.

La liturgia è stata considerata con particolare attenzione durante il progetto. La liturgia di conseguenza si adatta ad un nuovo approccio alle forme archetipali: l'abside non è pensata come uno spazio per il coro, il quale viene comodamente posizionato lateralmente nella zona transetto.

Per quanto riguarda la pianificazione spaziale, Schwarz sottolinea come il percorso del popolo che da fuori procede verso dentro ha un ruolo fondamentale nella sua individuazione.

Ogni fase del percorso del popolo, dall'esterno fino alla seduta sulla panca, è costituito da una serie di fasi, immagini, che egli percepisce durante questo percorso come le stazioni del Signore durante la processione della Via Crucis:

*“Der Kirchengrundriss eine strenge Ordnung enthält, und das, was in die Kirche eingebracht wird, in ihr bodenständig sein muss, und dass diese Bodenständigkeit sehr strenge Gesetzt hat die man nicht übertreten darf“.*

Queste regole ferree di cui parla Schwarz riguardano molte delle piante delle sue chiese e ci fanno capire perché è sbagliato inserire in un luogo sacro di questo tipo un quadro storico o ornamentale che rompano quell'ordine.

Per Schwarz l'idea di ornare gli interni di buoni quadri può essere piacevole ma non necessaria. La costruzione in sé non ne ha di bisogno: essa stessa è la sua spiegazione e i quadri non hanno neanche un'utilità fondamentale poiché per la liturgia sono superflui.

### III. 2.6 Disegni della chiesa

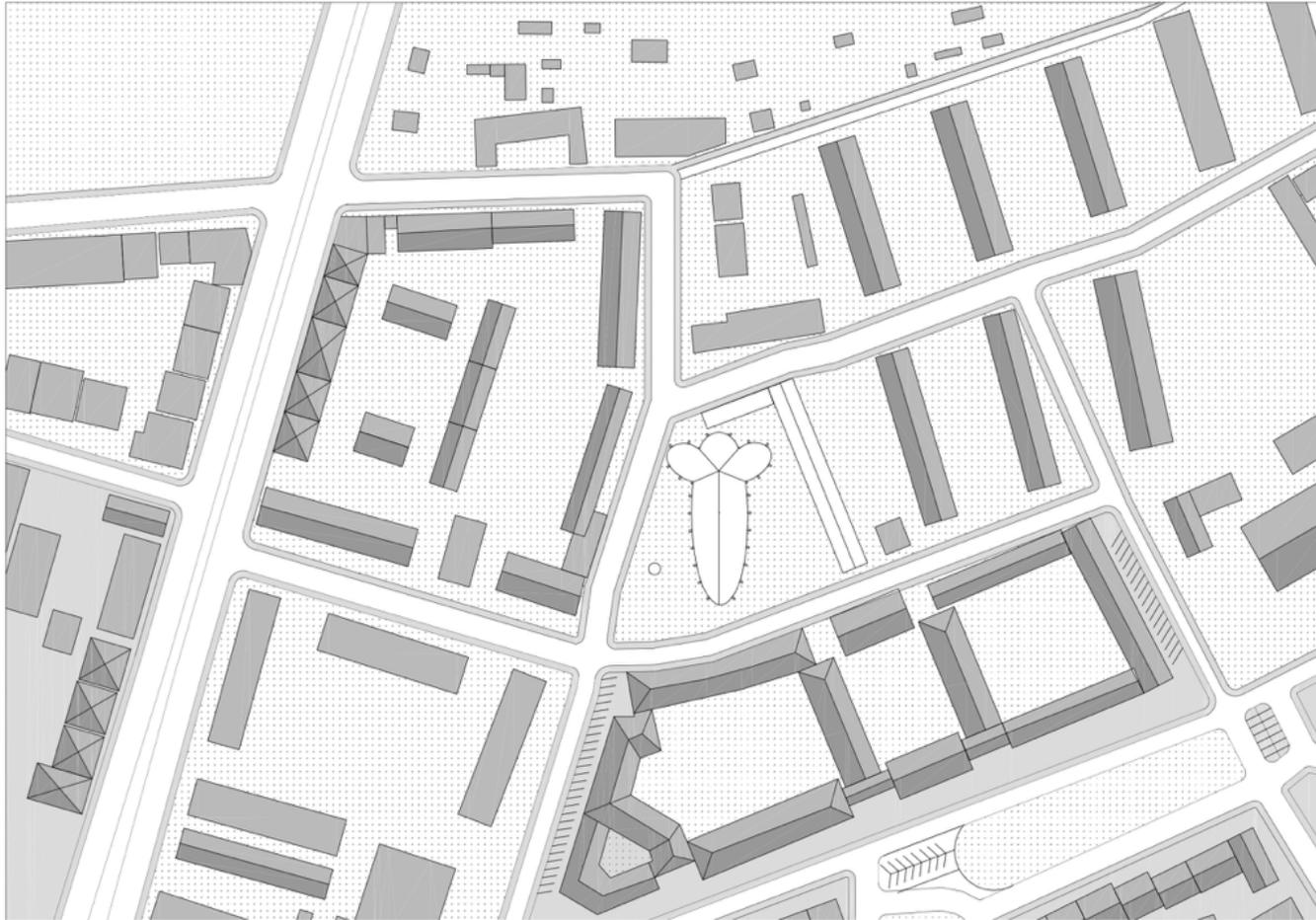


Figura 171

Planimetria della chiesa *St. Michael*.  
Fonte: Samuel Drago

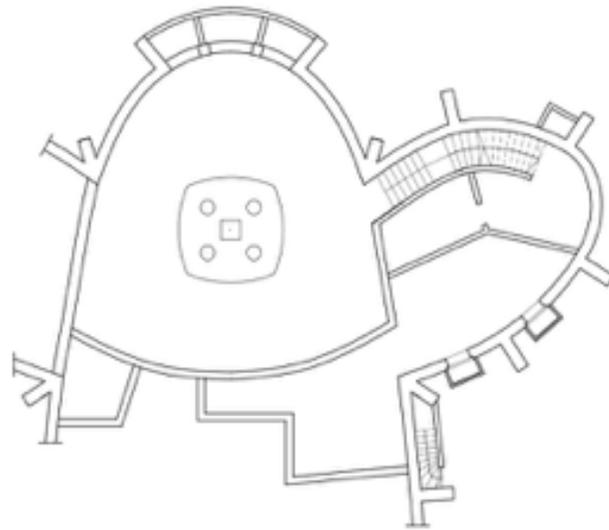


Figura 172

Pianta della cripta della di Chiesa  
*St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

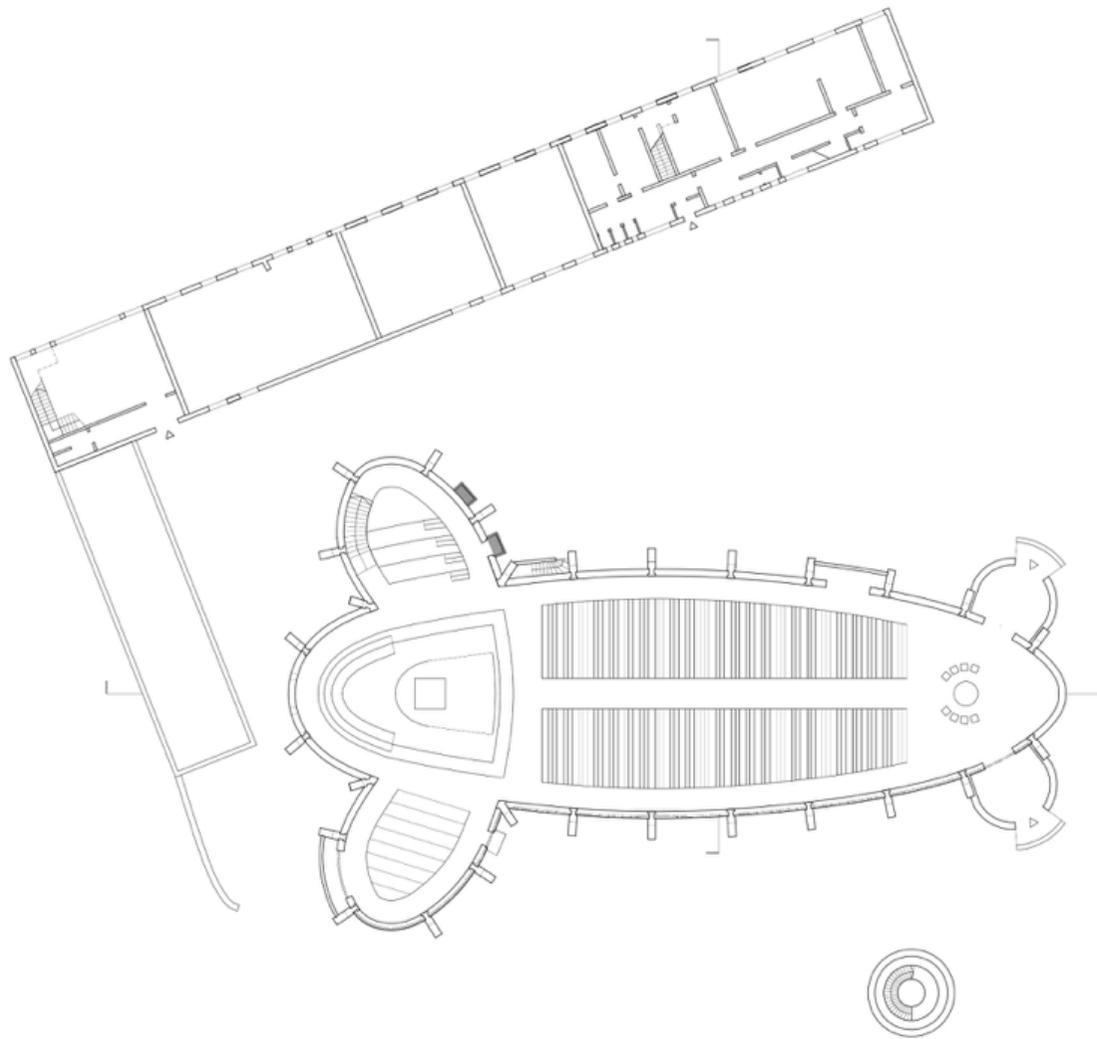


Figura 173

Pianta della chiesa *St. Michael*.  
Fonte: Samuel Drago

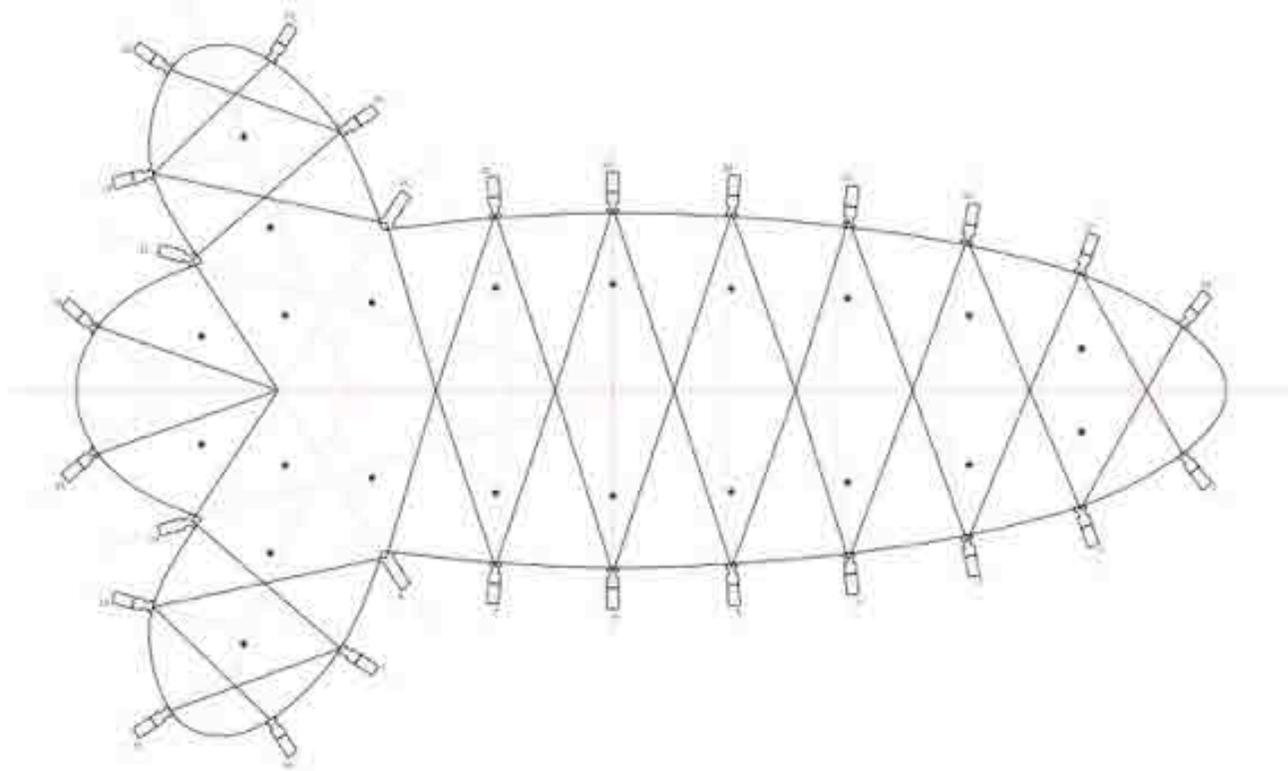


Figura 174

Schema strutturale della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

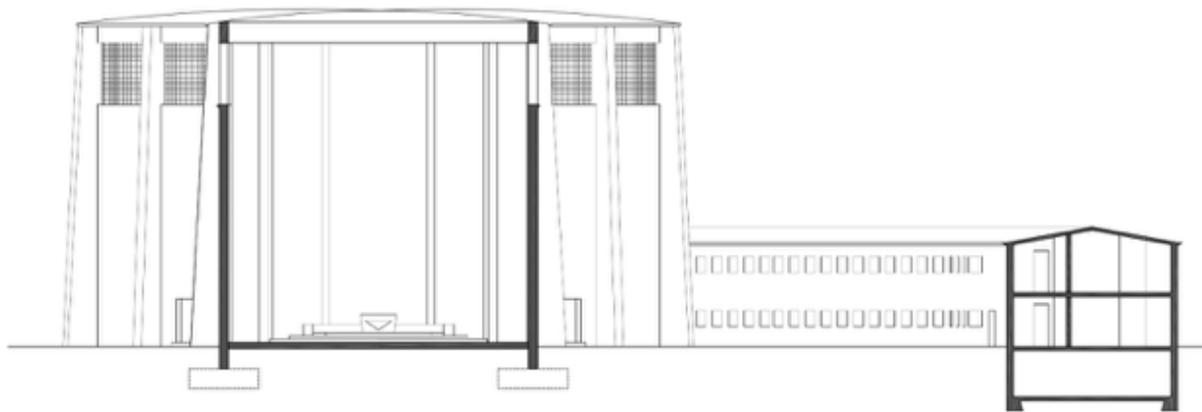


Figura 175

Sezione trasversale della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

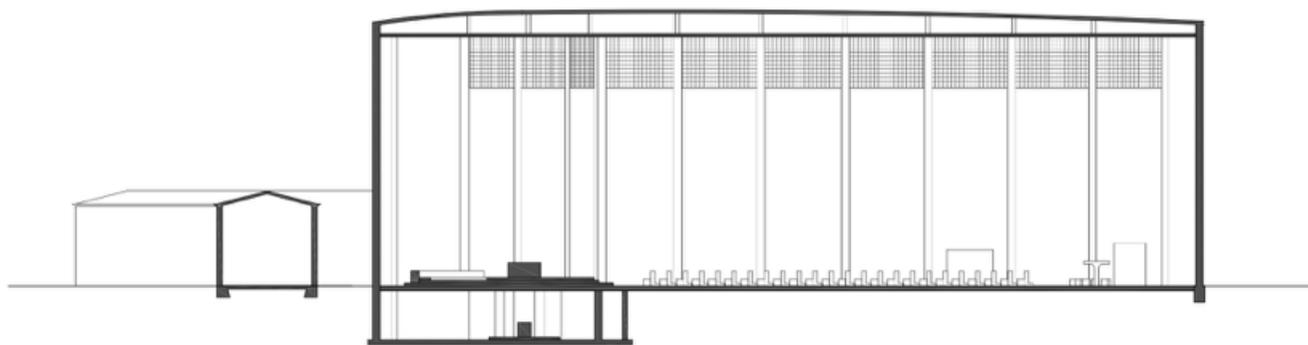


Figura 176

Sezione longitudinale della chiesa *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

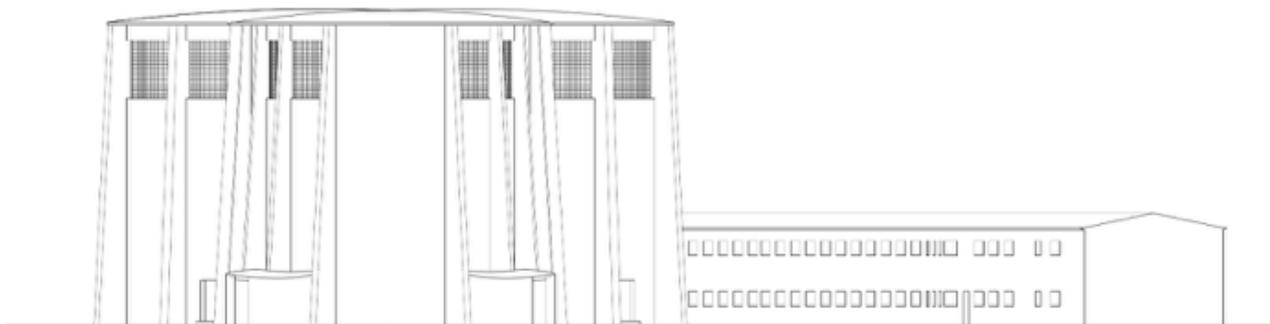


Figura 177

Prospetto frontale della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

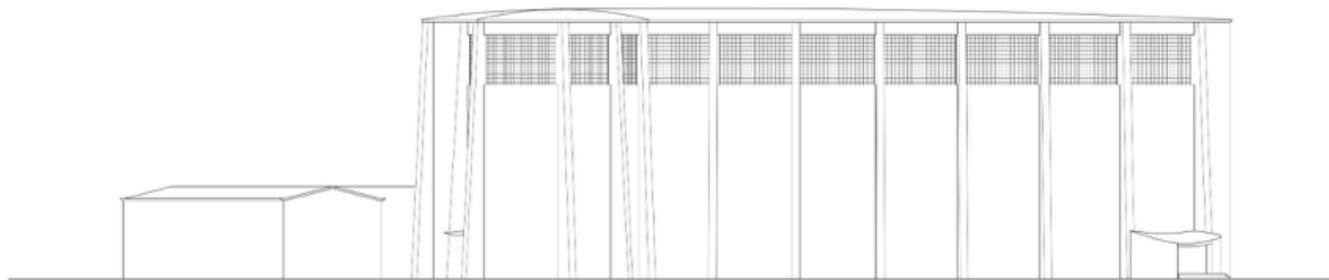


Figura 178

Prospetto laterale della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

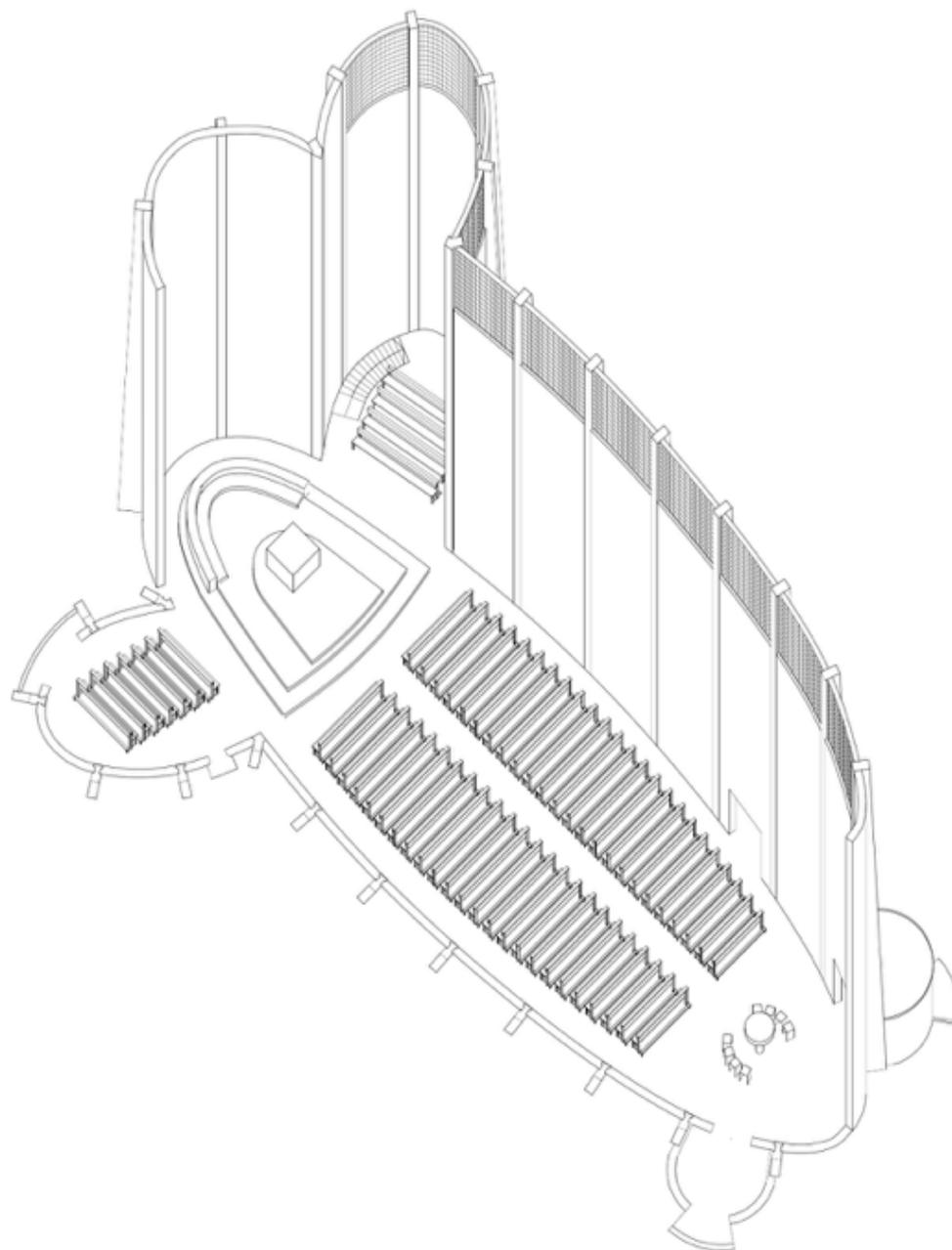


Figura 179

Spaccato assonometrico della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

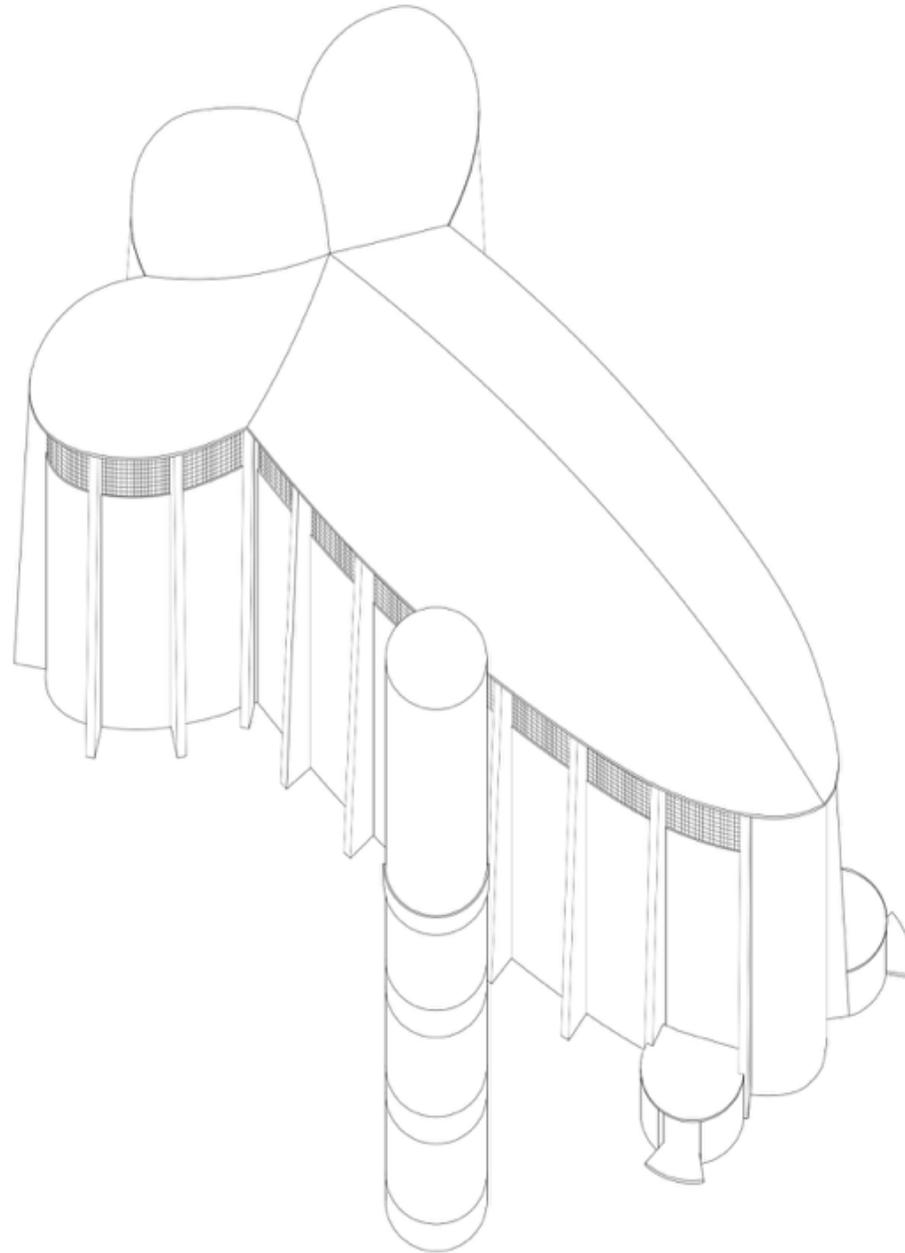


Figura 180

Assonometria della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

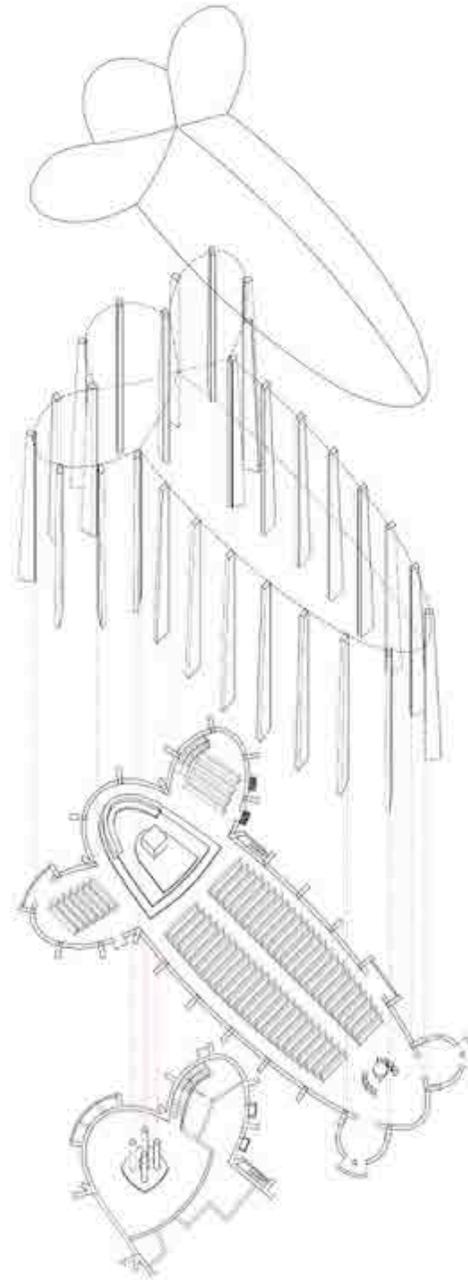


Figura 181

Esploso assometrico della chiesa di *St. Michael*. Fonte: Samuel Drago

### III. 2.7 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva

Per Schwarz le immagini che hanno davvero importanza e che lui definisce “*Wircklichen Bilder*” sono le forme primordiali e consistono nelle immagini che si vengono a creare quando la comunità è raccolta. Sono forme inequivocabili poiché sono concepite partendo dalle persone, il materiale che costituisce l’immagine sono le persone.

Quando Schwarz inizia a progettare la chiesa di St. Michael, pensa subito all’archetipo dell’Anello aperto, ma a fianco a questa idea iniziale, affiora un’immagine ulteriore che aveva acquisito durante un viaggio in Svizzera, precisamente nella località di Aare Gorde. Si tratta di una valle rocciosa attraverso cui passa un fiume, con pareti rocciose molto scoscese che si sollevano a grandi altezze e si aprono a un certo punto, partono da una larghezza di appena un metro per poi raggiungere un’ampiezza di 30 metri. Sopra domina il cielo aperto, circondato dalle pareti rocciose. Schwarz considera questa situazione come una metafora della vita e la trasforma in una figura che ricorda anche l’Anello aperto: “*Sehr still ist es zwischen den hochragenden Wänden dieses Raums*”. L’idea che si aggiunge a questa visione è una sorta di accerchiamento delle pareti perimetrali che ruotano intorno all’altare con movimenti ellittici, quasi planetari. Lo spazio è in uno stato costante di trasformazione, le baie laterali si aprono per poi chiudersi nuovamente.

Da queste considerazioni comprendiamo come non sempre sia un’unica immagine che diventa riferimento per un progetto. Meno immagini vengono usate più il progetto sembra essere particolarmente leggibile, ma non sempre è così. A volte vengono assemblate varie immagini in un unico concetto spaziale e si riesce a creare una perfetta coerenza.

Per Schwarz gli archetipi non sono distaccati tra loro bensì rappresentano un'evoluzione, un passaggio tra fasi della storia. Sembra che Schwarz abbia replicato tre passaggi archetipali nella chiesa di St. Michael. Nella cripta, la parte più preservata e antica colloca il suo altare al centro di uno spazio, realizzando un luogo di preghiera che rappresenta la tipologia dell'Anello chiuso. Sopra, a livello della terra, pone l'altare come soglia, come una seconda epoca che si apre da un lato facendo entrare Dio nella comunità raccolta (tipologia dell'Anello aperto). Successivamente la chiesa si eleva e nel suo gesto di innalzarsi a Dio trova il suo punto d'incontro con la luce rappresentando così la terza tipologia: il Calice luminoso, che istintivamente ricorda una comunità raccolta al centro grazie alla forma ellittica.

In questa chiesa Schwarz ritiene di aver raggiunto qualcosa di importante. Non solo perché riesce a dare una lettura impattante all'edificio ma perché diventa un caso storico dove delle immagini primordiali vengono ampliate rispetto alla loro figura originale. In questo modo Schwarz inaugura una nuova maniera di percepire la relazione con gli archetipi, poiché rende ripetibile la nuova figura che si è venuta a creare.

Le colonne viste dall'interno hanno un colore verde scuro, il soffitto è dipinto in blu ceruleo, quasi a voler rappresentare il cielo replicando l'idea dell'Aare Gorde. All'inizio Schwarz tenta di immaginare la copertura in vetro. Le flange della capriata che rimangono a vista sotto il soffitto erano di color oro ocra. Il pavimento è realizzato in ardesia, la cripta sottostante l'altare maggiore è in forma di Anello chiuso.

L'abside della chiesa di St. Michael prende la forma classicheggiante del semicerchio.

Schwarz fa una lunga riflessione sulla corretta progettazione di questa parte del progetto relazionata alla tipologia dell'Anello aperto nel libro *“Von Bau der Kirche”*.

Egli immagina questo spazio appartenente ad un altro mondo, il divino. L'immagine che prende forma dietro al liturgo deve essere il più possibile semplice e semplificata proprio per dar respiro al silenzio, dove Dio si rivela.

Schwarz aveva usato l'immagine dell'“occhio” per spiegare meglio il concetto di Anello aperto. Egli scrive: *“L'occhio dipende intrinsecamente dalla stella originaria. Essa gli manda un raggio che la stella dipendente trasforma in immagine stellare [...]. È un punto di rifrazione che media la luce originaria. Stelle aperte indicano i punti dove la prima luce ha stabilito il suo domicilio nel mondo”*<sup>148</sup>. Possiamo notare come nella pianta di questa chiesa Schwarz riesce a materializzare l'immagine della stella aperta usando una disposizione ellittico-rotatoria degli spazi abilmente disposti in maniera tale da rendere i passaggi da una zona all'altra più fluidi. Questa scelta ha anche l'intenzione di risolvere il conflitto tra lo spazio del transetto e quello della navata centrale che spesso causano un distacco visivo tra le due parti che contrasta le intenzioni dell'archetipo dell'Anello Aperto.

L'immagine dell'occhio sembra funzionare come accennato, ma appena guardiamo lo spazio della chiesa di St. Michael nella sua completezza ci rendiamo conto, attraverso il ruolo della finestra e quindi della luce che illumina lo spazio, che prende forma una disposizione archetipale maggiorata. La luce che entra dall'alto su quasi tutto il perimetro tende a prolungare il ruolo dell'abside lungo l'intero spazio. Si può intendere quindi la funzione della luce simile alla forza funzionale dello spazio

---

<sup>148</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 43

dell'abside. Questo viene supportato e giustificato dalla scelta di Schwarz di interrompere la finestrata proprio nella parte in cui il ruolo della parete perimetrale si converte in abside. Lo stesso avviene dalla parte opposta della chiesa che corrisponde all'altro estremo dell'ellisse che vede posizionato nel suo fuoco il fonte battesimale.

Per poter far funzionare questo schema, seguendo le indicazioni del libro "*Von Bau der Kirche*", occorre creare un rapporto tra mondo e divino, tra terra e cielo che si incontrano sulla soglia, l'altare dove il liturgo rappresenta il popolo. La parete bianca dietro l'altare a tutta altezza si contraddistingue rispetto al vetro delle pareti, accentuando quindi l'effetto di cambiamento spaziale.

Tuttavia, nonostante la chiesa di St. Michael sembri rispecchiare lo stesso schema della *Fronleichnam Kirche* con finestre sulle pareti laterali e bianco assoluto sul fondo, non sembra evocare la stessa forza. Varie possono essere le ragioni: la forma dell'ellisse tende a non creare un netto cambio direzionale tra la parete laterale e quella frontale.

Nonostante l'interazione del transetto, sembra venirsi a creare una continuità che sembra ulteriormente rafforzata dalle lesene metalliche modulari che circondano tutto il perimetro. Hanno un colore verde scuro che contrasta fortemente con il bianco della parete.

Nonostante l'altare sia orientato a nord favorendo una perfetta rotazione di luce, la sporgenza della copertura tende a bloccare l'entrata della luce proprio nella parte più alta delle finestre che risulta a filo sulle grondaie, impedendo l'ingresso di quei raggi più alti che sarebbero arrivati con più slancio ad illuminare fino alla zona dell'abside come accade nel *Fronleichnams Kirche*.

Schwarz nel suo libro descrive diverse ipotesi per risolvere la parte dell'abside: se la posizione geografica della chiesa lo permettesse si potrebbe aprire l'abside alla vista del mare o delle colline fino ad arrivare a grandi spazi vuoti che si aprono e fanno immaginare le sedi del silenzio divino. Schwarz inoltre cita la possibilità di creare false prospettive proprio per incrementare l'effetto prospettico, dando allo spazio una profondità maggiore rispetto a ciò che realmente sembrerebbe. Questo tipo di effetto ci ricorda l'effetto ottico creato da Borromini nel Palazzo Spada a Roma.

Con la scelta delle lesene nell'abside di St. Michael e l'effetto procurato sembrerebbe prendere forma proprio questo approccio.

Un'altra immagine che coerentemente rappresenta l'archetipo di St. Michael è la ramificazione dell'albero, di cui Schwarz parla all'interno di *Vom Bau der Kirche*: ogni ramo può essere rappresentato da ogni zona dove il popolo si riunisce intorno all'altare, il quale a sua volta rappresenta il tronco e rappresenta il punto di unione tra tutte le diverse zone.

### **III. 2.8 Parallelismi con esempi canonici**

Sono tante le chiese nel secondo dopoguerra ad essere progettate seguendo la forma dell'Anello aperto ma poche contengono quell'ulteriore sforzo di riuscire a integrare all'interno di una figura più di una figura archetipale.

È Emil Steffan a progettare tra il 1953 e il 1955 insieme a Sigfried Östreicher, la chiesa di San Lorenzo a Monaco che rappresenta un esempio valido di confronto con Schwarz. Emil Stefan è grande amico di

Schwarz e varie volte le loro carriere si sono affiancate. Lo stesso Schwarz cita Emil Steffan apprezzando il suo “modo di costruire chiaro”.

La chiesa di San Lorenzo è parte di un vasto complesso architettonico immerso nel verde all'interno di un tranquillo quartiere residenziale. L'*aula eucaristica* è preceduta da un basso nartece che la affianca come una sorta di navata. Anche la custodia eucaristica è posta in questo primo ambiente, sulla parete di fondo opposta all'ingresso, per cui l'aula vera e propria risulta completamente riservata all'azione liturgica. Si tratta di uno spazio rettangolare entro il quale tre blocchi di sedute si collocano trasversalmente intorno all'altare.

L'ampia e libera pedana presbiteriale emerge dall'abside dilatandosi verso il centro dell'aula, accentuando con questa sua forma dinamica e priva di rigidità geometriche lo stretto rapporto fra assemblea e il suo fuoco di riferimento, il piccolo altare in pietra, centro dell'azione liturgica. La centralità e unitarietà dello spazio è rafforzata anche dalla copertura a due falde che, contrariamente alla tradizione, è posta trasversalmente negando così qualsiasi assialità e ricomprendendo piuttosto all'interno dello spazio dell'aula la stessa ampia abside. Grazie a quest'ultimo elemento, lo spazio accenna la sua apertura introducendo al tipo dell'Anello aperto e introducendo l'idea il concetto di “processo” che abilmente sembra entrare in armonia con la “durata” della chiesa. Schwarz posiziona queste due tipologie su due livelli differenti: l'Anello chiuso sotto, nella cripta, e l'Anello aperto nella chiesa superiore, con l'altare come centro per poi continuare con il Calice luminoso, la cui presenza evidente nelle vetrate che grazie alla luce sulla parte più alta delle pareti laterali verticalizzano lo spazio. Steffan riesce a compiere un'opera di estrema semplicità, densità architettonica e audacia nella disposizione degli spazi liturgici e comunitari.

### III. 2.9 Immagini d'archivio

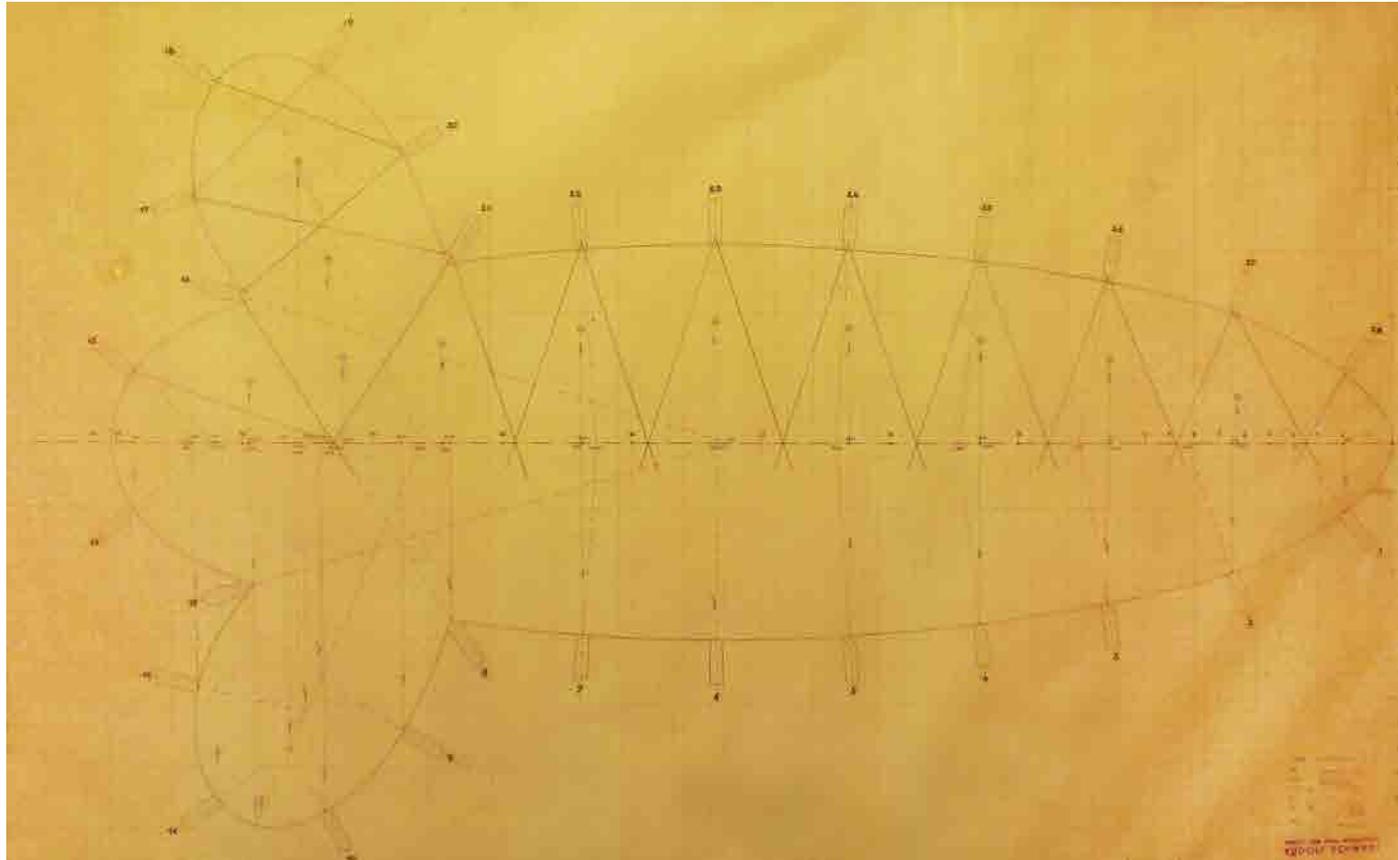


Figura 182

Disegni preparatori per la  
chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

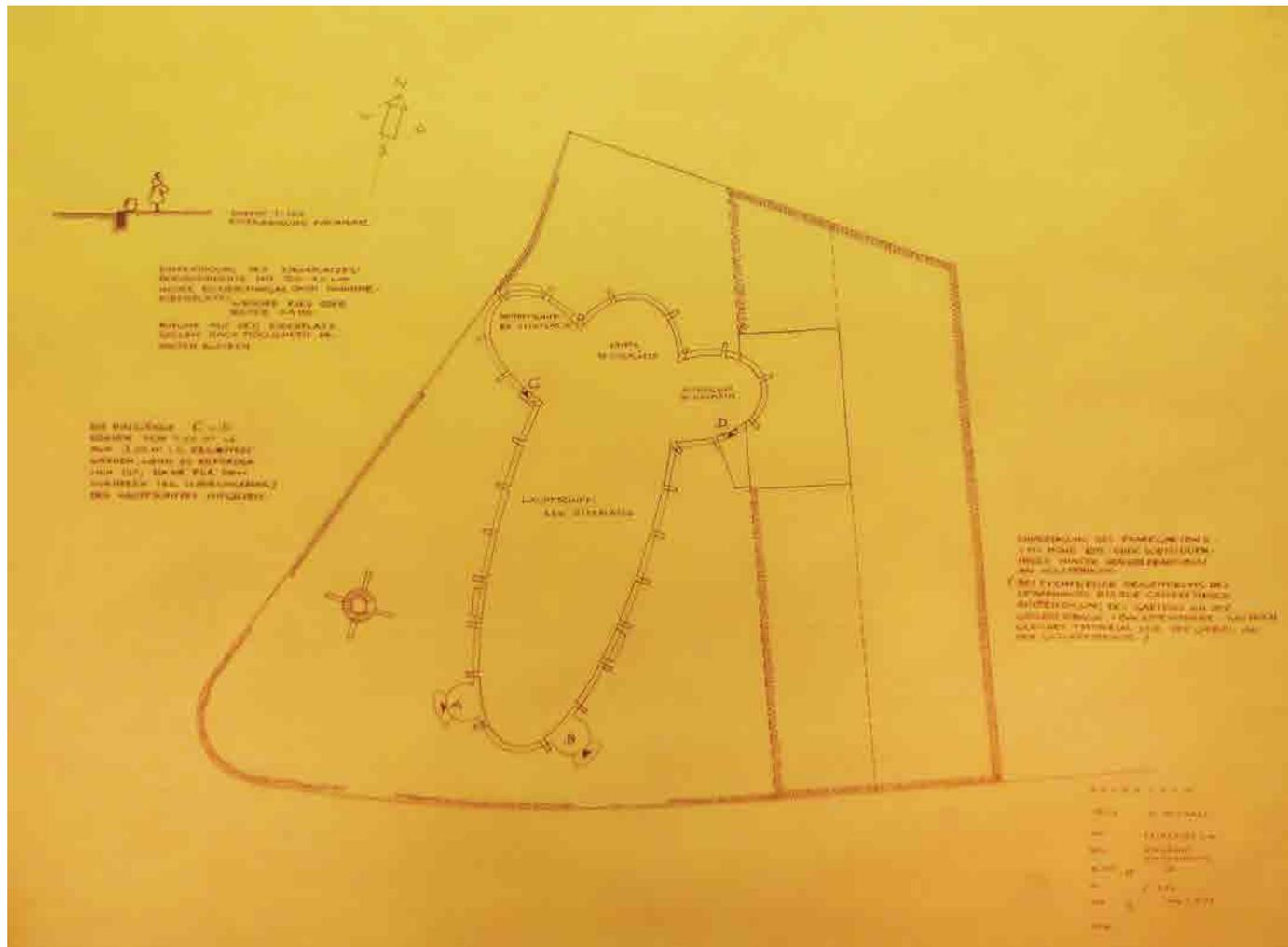


Figura 183

Disegni preparatori per la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

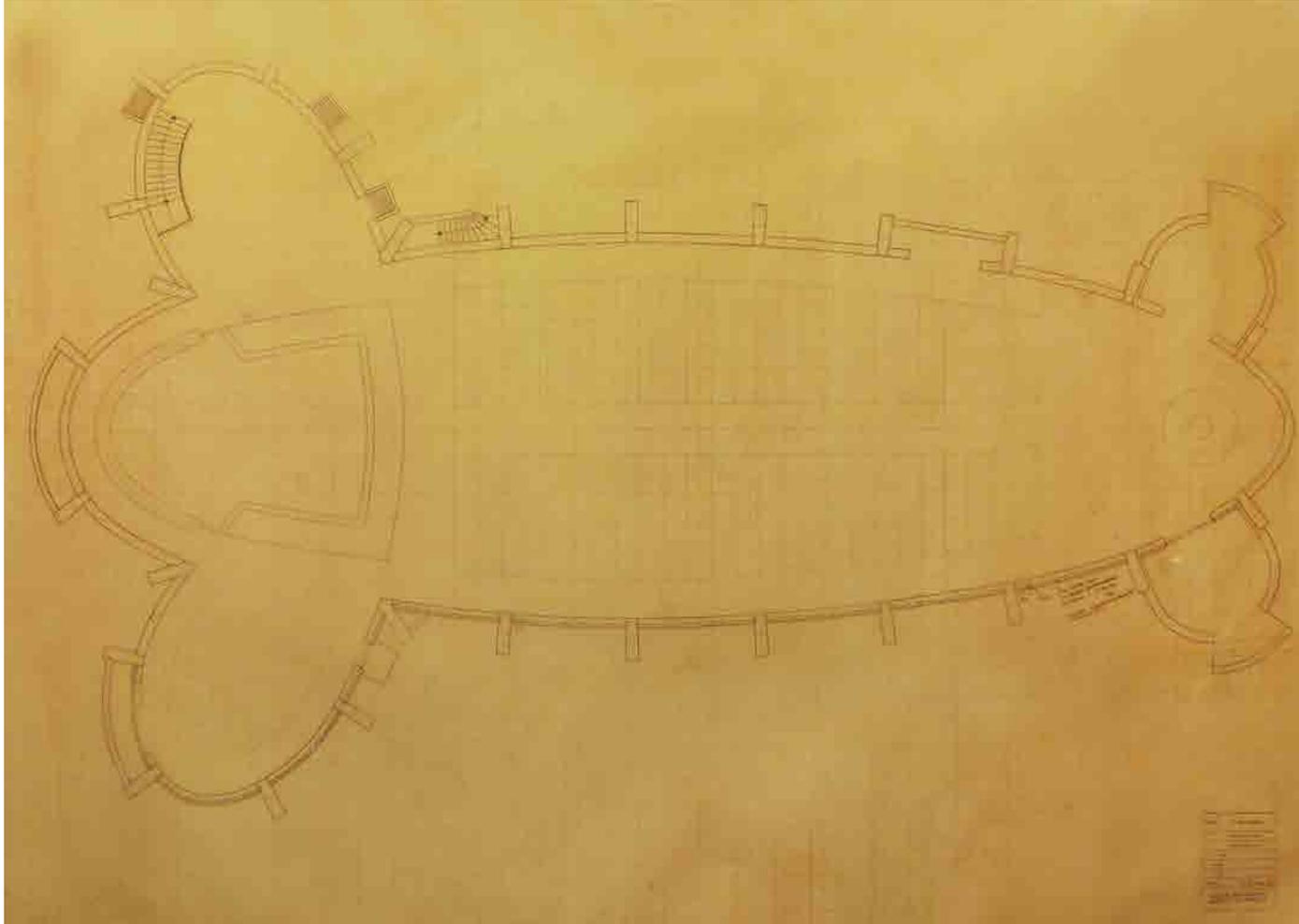


Figura 184

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

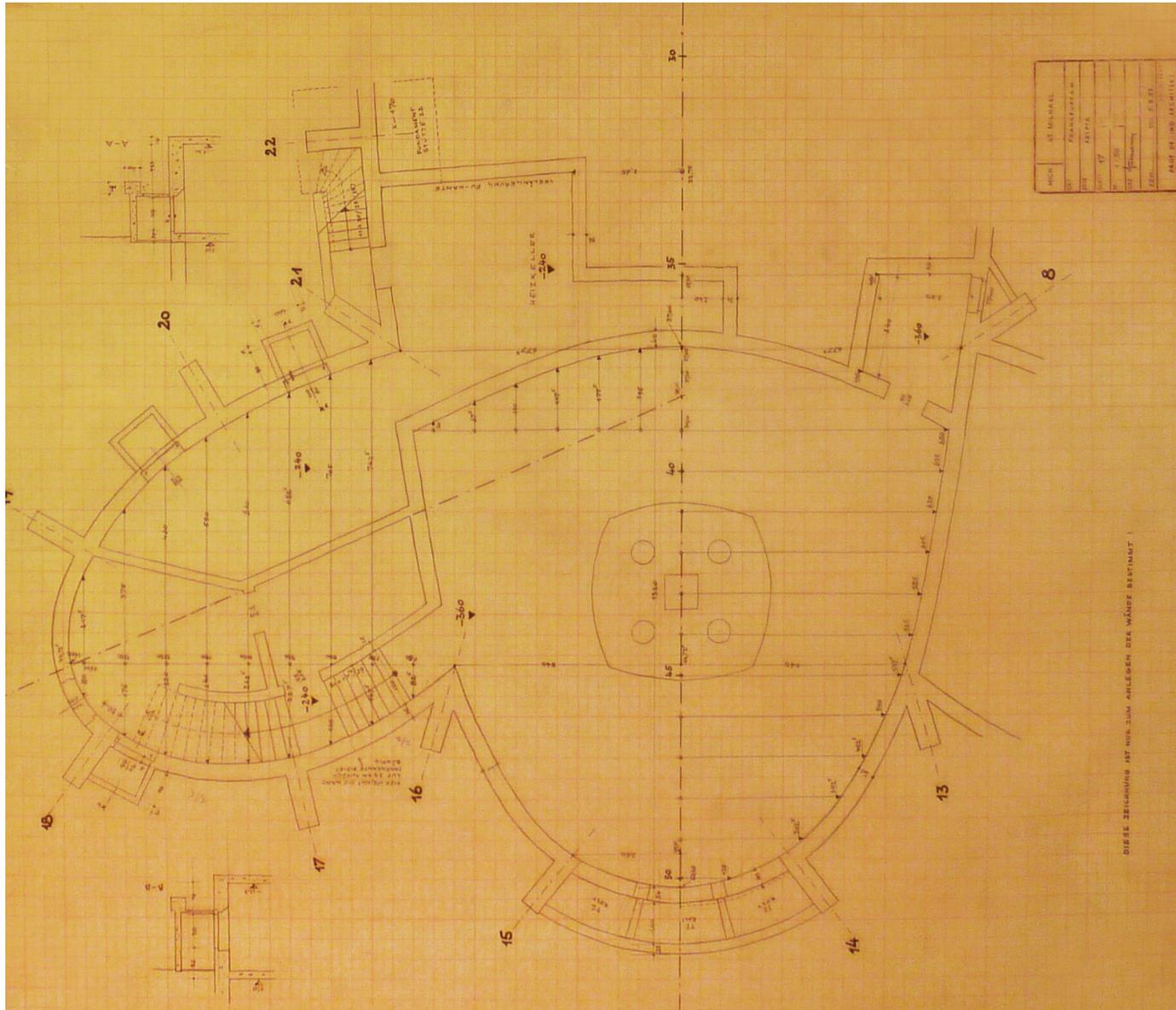


Figura 185

Disegni preparatori per la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

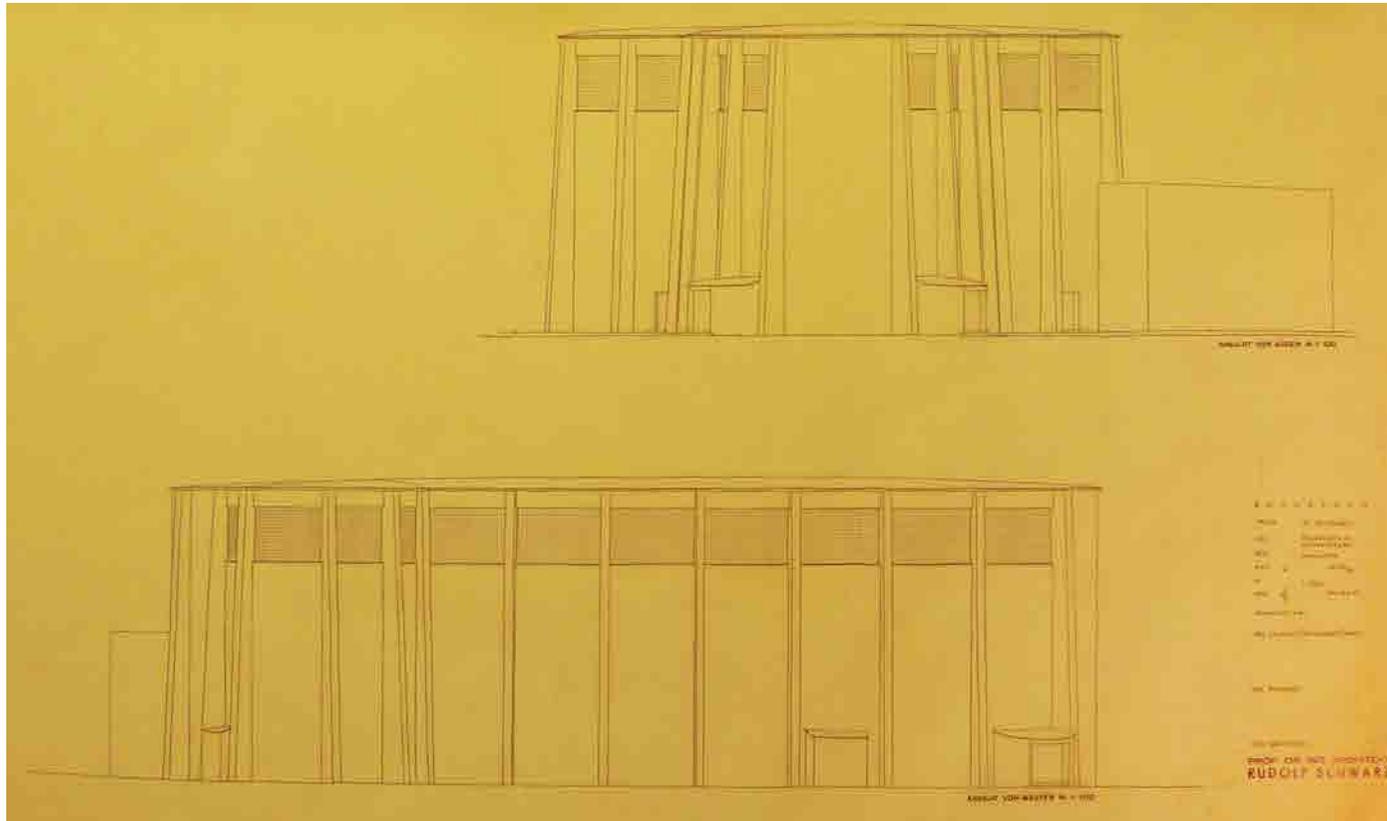


Figura 186

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

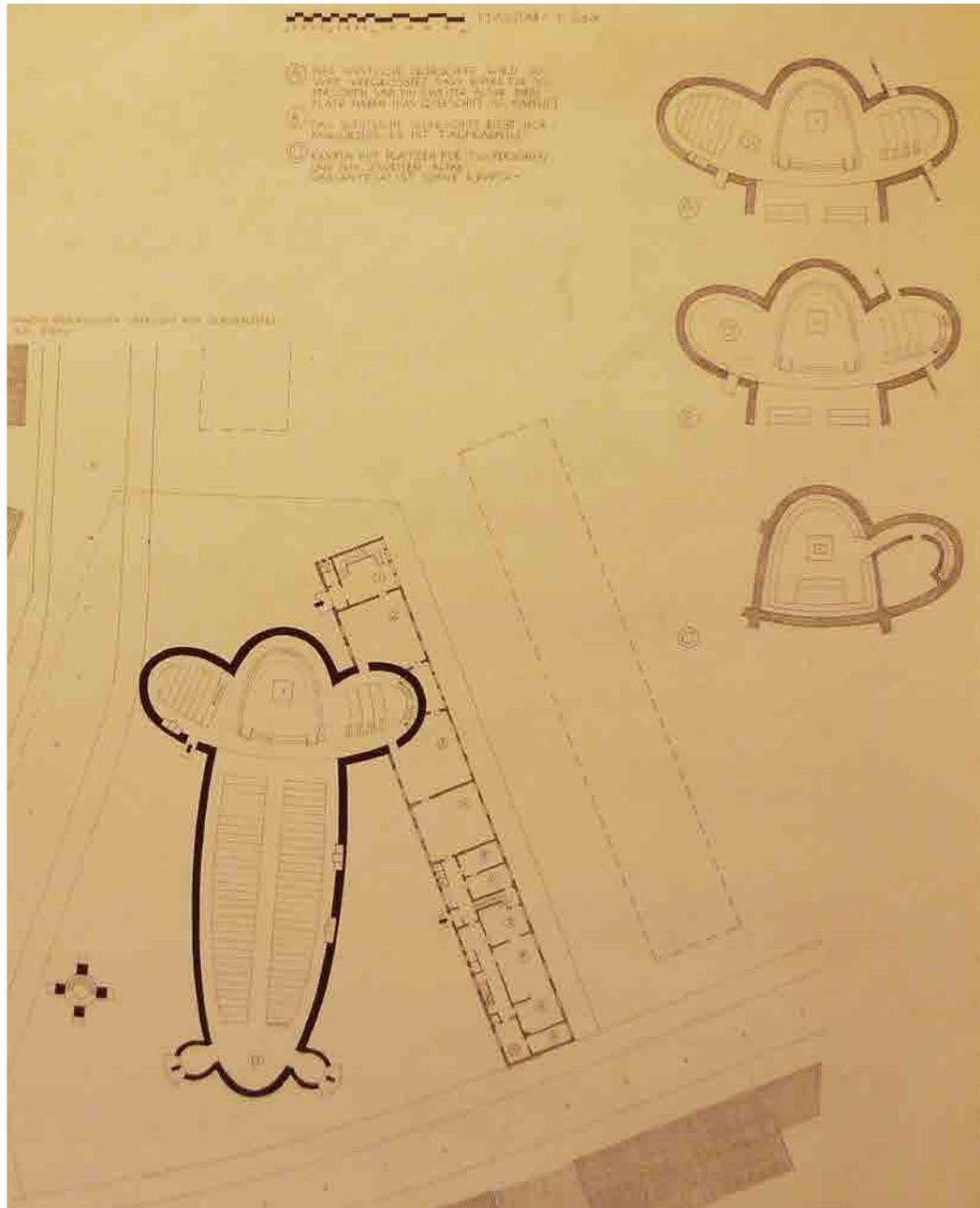


Figura 187

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

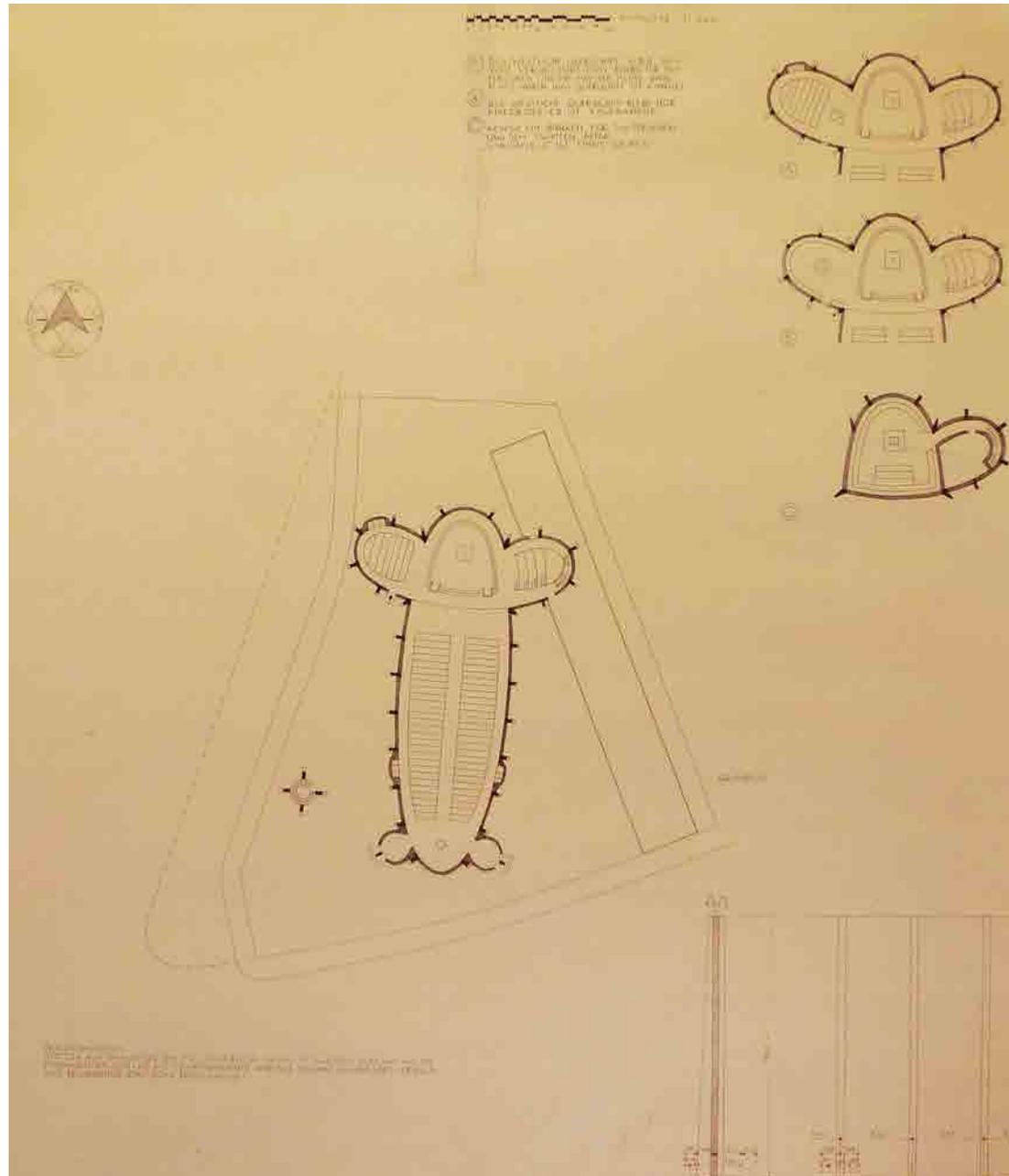


Figura 188

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

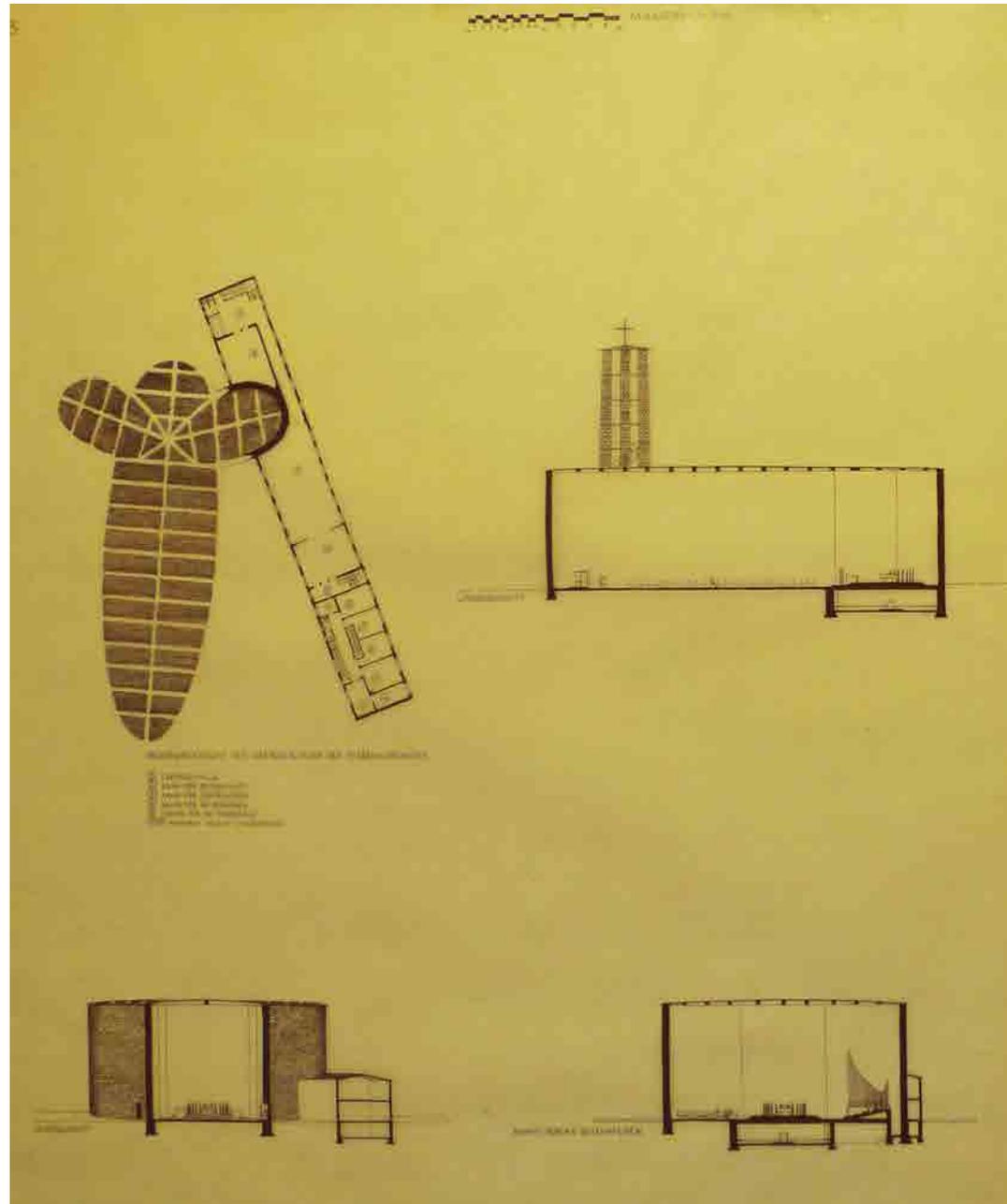


Figura 189

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

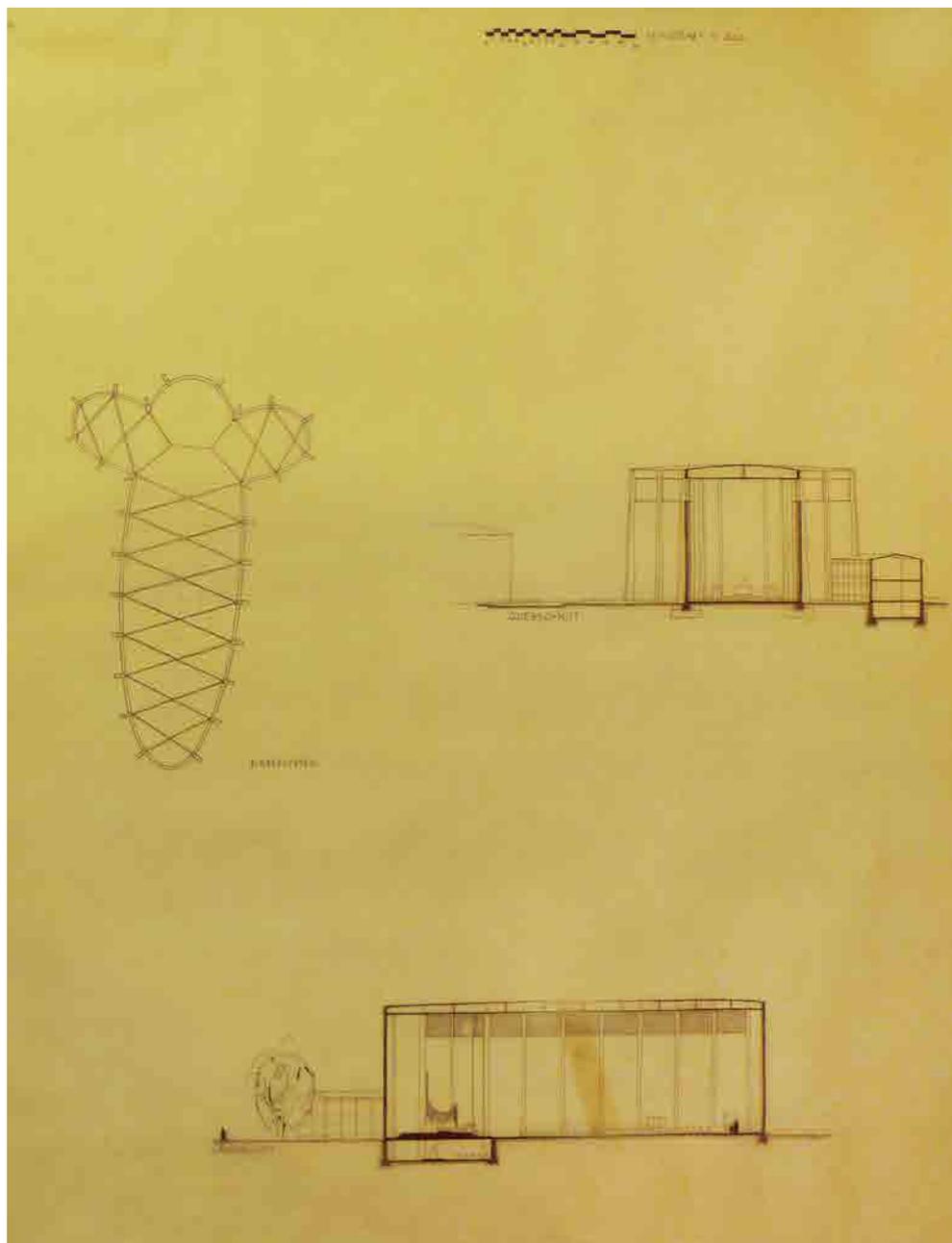


Figura 190

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

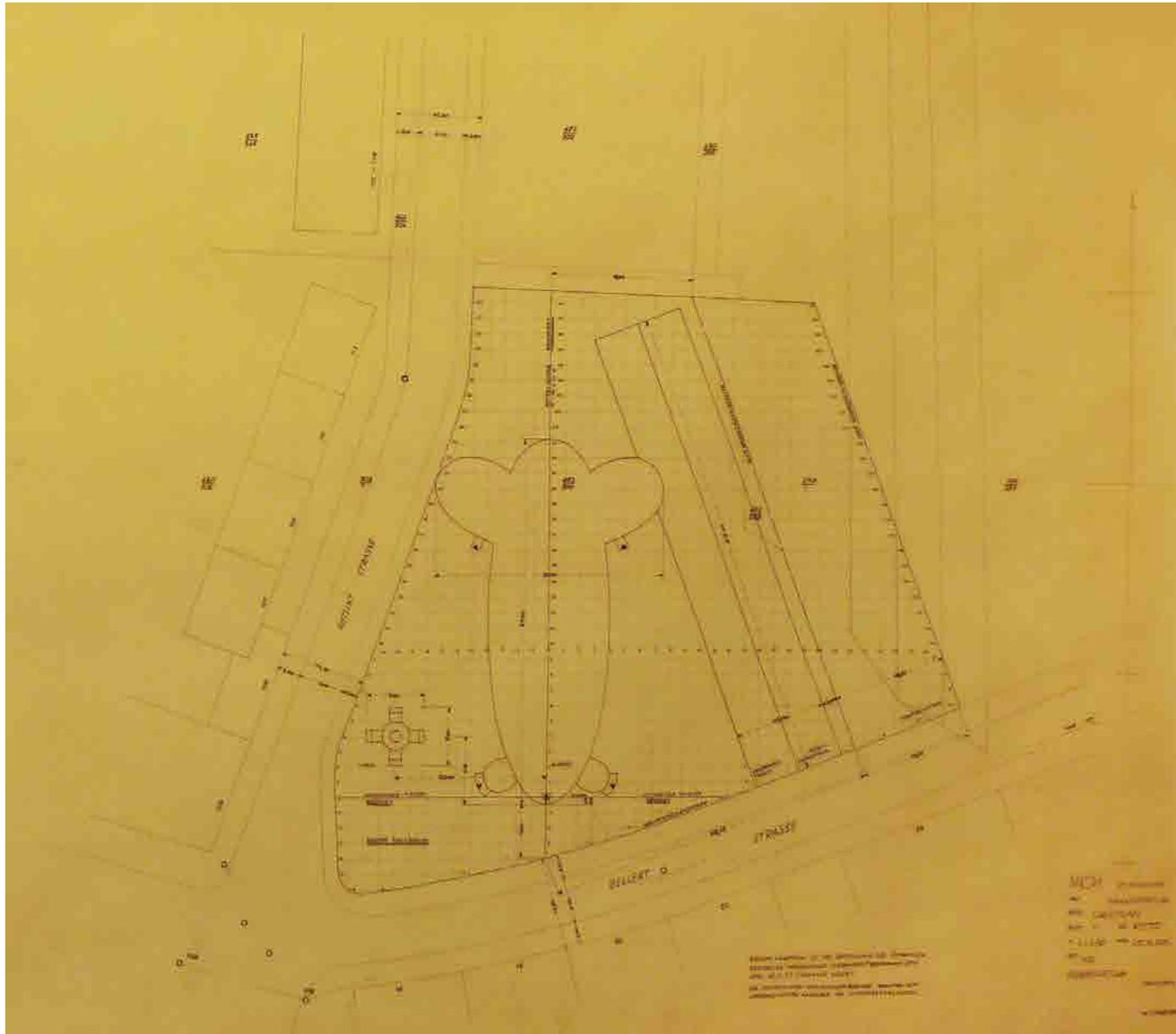


Figura 191

Disegni preparatori per  
la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

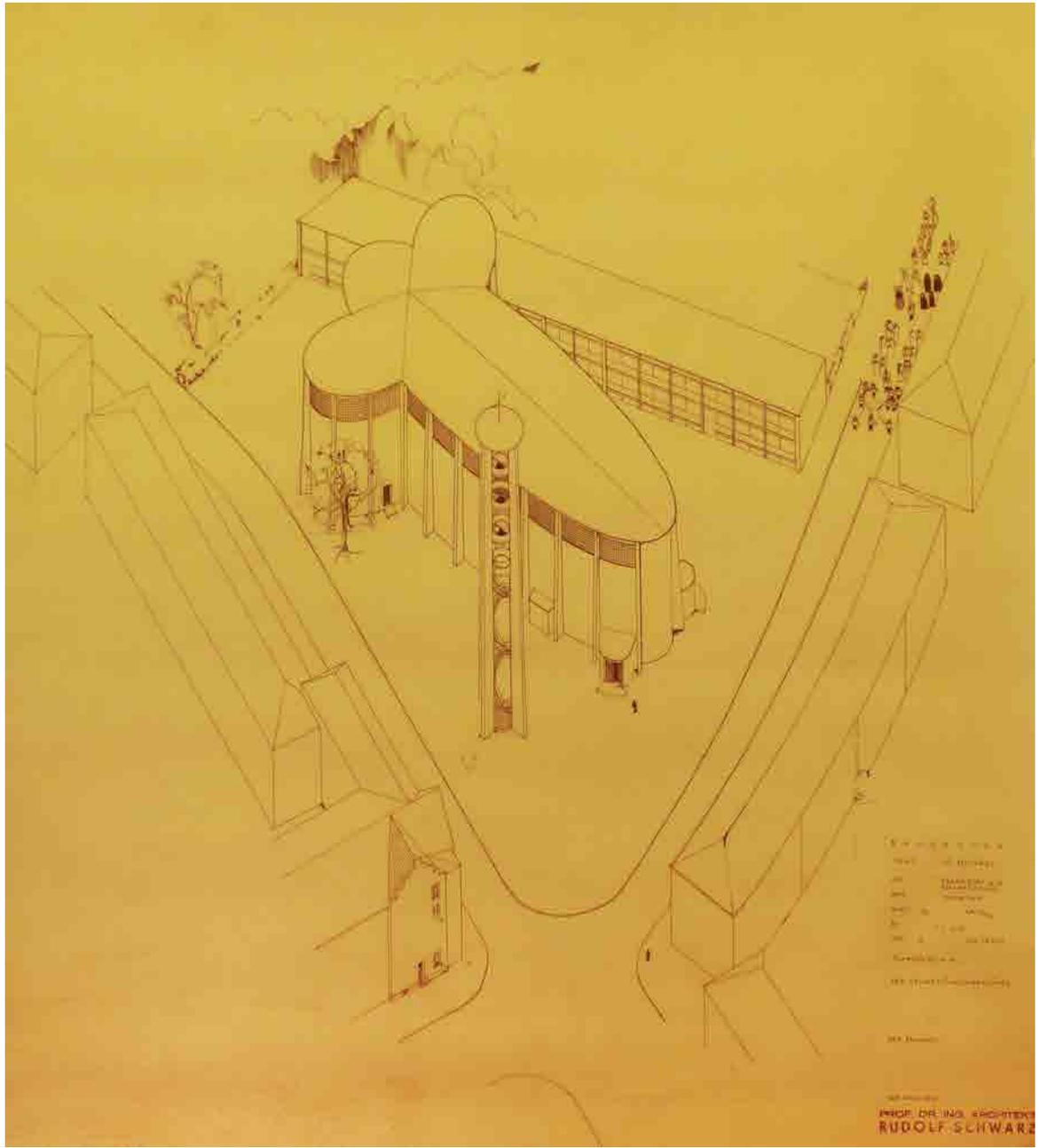


Figura 192

Disegni preparatori per la chiesa di *St. Michael*

Fonte: HAEK

### **III. 3    La Sacra Partenza (Calice Luminoso): St. Bonifatius, Aachen**

#### **III. 3.1    Relazioni con il luogo e il contesto urbano**

La *St. Bonifatius Kirche* si trova nella periferia di Aachen, tra il paese di Rothe Erde e il quartiere di Aachen-Forst.

Il quartiere di Aachen-Forst è costituito principalmente da una strada, la Trier Strasse, che si collega con il centro urbano di Aachen passando per l'altra chiesa di Schwarz la *Fronleichnams Kirche*. Entrando ad Aachen la prima chiesa visibile era la *St. Bonifatius* che rappresenta quindi l'ingresso della città da sud-est.

La chiesa si trova leggermente scostata rispetto alla strada principale come spesso venivano costruite le chiese in quel periodo, in modo che appartenessero a zone più intime del tessuto urbano e della vita della comunità. La parte del quartiere dove si erige la chiesa, a causa del passaggio della ferrovia, risulta essere particolarmente isolato dal resto del tessuto urbano. Inoltre, a sud è delimitato dalla presenza della statale L60 ed a est dal centro studi di innovazione della Philips, che chiude tutto il quartiere tra la statale e la linea ferroviaria a nord. In questo modo si è venuta a creare una comunità più definita e riconoscibile. La strada su cui si affaccia la chiesa si chiama Matarestrasse, nome dato solo recentemente in onore dello scultore scomparso che più volte ha collaborato con Schwarz.

La *S.t Bonifatius Kirche* è posizionata in modo parallelo alla strada. La sua facciata, invece, sporge su uno spazio più intimo: una piccola piazza rettangolare che è collegata alla Matarestrasse e che si prolunga in forma rettangolare, estendendosi nella direzione della Trierstrasse. Quest'ultima e la piazza sono collegate da un passaggio pedonale, in modo da mantenere un accesso dalla strada principale e per indurre chi la percorra ad entrare in una dimensione più recondita.

Gli edifici del centro parrocchiale, realizzati da altri architetti, delimitano la piazza della chiesa dirimpetto al fronte d'ingresso; la cappella è opera di Erwin Drese.

Tra le case in affitto e i magazzini delle immediate vicinanze, l'edificio dà un senso di sobrietà come la sala di un'officina e di poesia come un monte di luce. Ricchezza e povertà non si escludono reciprocamente.

### **III. 3.2    Analisi del suo volume**

La chiesa, che si presenta sotto forma di un edificio a terrazzamenti, emerge dal terreno in maniera solida e ricorda le forme espressioniste di Schwarz degli anni '20. Un perimetro di mattoni rossi si eleva per oltre un piano rendendo il suo volume chiuso ed ermetico. Subito sopra si apre una sottile linea orizzontale che spezza quella solidità e dà inizio ad una nuova fase dell'edificio: lentamente quella solidità ed ermeticità cedono il passo alla leggerezza ed alla trasparenza che strato dopo strato domina l'edificio, il quale a sua volta tende a smaterializzarsi man mano che si avvicina al cielo ed abbandona il contatto con il terreno. Anche il perimetro della chiesa tende sempre più a restringersi

formando dei terrazzamenti. Il volume è fortemente segnato esternamente dalla presenza di grossi setti verticali che definiscono il volume. Questi setti arrivano solo ad una certa altezza e sembrano consolidati nel loro contatto con la terra, non riescono a spingersi fino alla parte più leggera dell'edificio. Gesto che rende ulteriormente eterea la parte più alta della chiesa.

Per comprendere l'evoluzione del Calice luminoso Schwarz, prima di realizzare la chiesa di St. Bonifatius, sperimenta questo archetipo in altre chiese. Vale la pena citarle per poter comprendere l'evoluzione nel modo in cui Schwarz utilizza questo archetipo.

### **III. 3.3    Analisi strutturale**

Prima però un accenno alla struttura. Dal punto di vista della costruzione, l'edificio è un'opera ragguardevole. Le due travi in cemento armato disposte in senso longitudinale e le travature trasversali formano un graticcio che regge senza l'ausilio di appoggi interni. Per dar forma a questa struttura che risulta particolarmente dispendiosa Schwarz deve procedere a uno scavo in modo da creare la continuità della scatola in cemento armato anche sotto terra e chiuderne la sua forma per garantire la stabilità della struttura.

### **III. 3.4    Analisi della pianta**

#### **III. 3.4.1    St. Christoforus di Colonia: il precursore**

La prima chiesa dove Schwarz mette in pratica l'archetipo del Calice luminoso è la chiesa di *St. Christoforus* di Colonia. La sua forma è a T: al punto di intersezione viene posizionato l'altare che a sua volta viene collocato su una zona rialzata che si estende fin dentro alla sala. Il risultato è una grande isola che rappresenta il cuore dell'edificio e sulla quale vengono aggiunti il pulpito, il coro e il battistero. Con questa conformazione le braccia trasversali sono molto più popolate e ne risulta una distribuzione, insieme alla parte centrale, più equilibrata. L'interno viene suddiviso seguendo i punti di appoggio della copertura con quattro colonne nella zona centrale.

La forma a T della distribuzione si legge sino al soffitto della chiesa. Sulle superfici perimetrali si vede la struttura principale costituita di travi in cemento armato che si estendono longitudinalmente. Le travi si ripetono sul soffitto sempre in senso orizzontale per tutto il perimetro e la trave orizzontale si ripete leggermente ribassata a un terzo di altezza. Il risultato è uno spazio tripartito: il livello più basso è il perimetro della chiesa, il livello intermedio include lo spazio liturgico e ha una forma a T e il terzo livello, quello più alto, è costituito dalla zona del coro.

Ogni livello prevede una zona di luce. Se pensiamo all'intero spazio possiamo immaginare l'interno come una montagna di luce, e la luce non è pensata semplicemente come un elemento esterno che raggiunge l'interno. In questo caso Schwarz vuole raggiungere un risultato di illuminazione ad effetto: l'intento è di formare un'illuminazione a gradini ad una triplice stratificazione in altezza, come le falde di una montagna, al vertice delle quali viene posizionato l'altare. Dietro l'altare, le tre zone di luce si

fondono in un'unica area corrispondente alla finestra. La sensazione è come se si avesse una vista paradisiaca e l'altare diventa il luogo dove l'aldilà e la vita terrena si fondono.

Le finestre sono distribuite su tre lati della chiesa, ma solo una finestra per ogni lato. Si viene a creare un centro virtuale che prende forma grazie a questa struttura di analisi ottica e che coincide con il centro geometrico dello spazio. Il centro ha una forza capace di sollevarsi rispetto al ruolo dell'altare, luogo del secondo centro, creando così una relazione intensa.

### **III. 3.4.2 St. Bonifatius**

Su un'ampia pianta rettangolare di 28x21 metri anche la chiesa di St. Bonifatius si eleva su tre diversi livelli, come un monte a gradoni. Due poderose cornici in cemento, che all'esterno assumono la forma di pilastri aggettanti, tagliano lo spazio in senso longitudinale e si incrociano con una cornice che corre al centro in senso trasversale. Le facce inferiori delle travi delimitano a 8 metri di altezza le due "navate laterali" più basse. A 12 metri si individuano nella forma a T del soffitto la navata e il transetto. Il punto più alto che raggiunge i 16 metri è in corrispondenza dell'altare che si protende ampiamente nello spazio.

La cantoria, staccata dalla parete ovest, non corrisponde al progetto di Schwarz, ma rappresenta una richiesta del committente. L'architetto intendeva disporre i cantori su un basso podio, inglobandoli nella comunità. Tre ingressi si aprono sul fronte anteriore, quello centrale è destinato a processioni solenni. I due ingressi laterali hanno piccole bussole in vetro sporgenti.

Circondano la chiesa fasce finestate sempre più alte, man mano che si sale, la cui realizzazione a colori è opera di Maria Katzgrau, e che dietro all'altare si riuniscono a formare due grandi superfici luminose. Invece dal lato opposto, la zona centrale del fronte d'ingresso non ha finestre nei due campi inferiori. Gli scomparti del soffitto risultano sfalsati e sono rivestiti di tavole di legno poste in senso longitudinale. Le pareti verticali interne della chiesa sono intonacate e dipinte di colore chiaro, mentre in quelle esterne restano visibili l'ossatura in cemento e i tamponamenti in mattoni rossi.

La pianta e le sezioni sono strumenti che Schwarz utilizza per creare lo spazio legato a un'immagine simbolica: come abbiamo visto, una delle maniere che Schwarz utilizzava per spiegare i suoi archetipi era suggerire delle immagini e spesso anche dei quadri veri e propri, capaci di veicolare un messaggio anche complesso grazie al potere di un'intuizione.

Anche la luce gioca un ruolo molto importante nell'assegnare allo spazio il suo significato. Quando immaginiamo una finestra teniamo sempre in conto che fa entrare la luce in un ambiente: la luce si riversa al suolo dando profondità allo spazio.

Quando Schwarz parla nel libro *Vom Bau der Kirche* dei muri "aperti alla luce" oppure della vita terrena che si arrende alla luce, egli vuole indicare la maniera in cui grazie alla struttura trascendente si ottiene l'apertura dello spazio verso la luce.

Schwarz non si riferisce mai alla luce come raggi solari ma sotto forma di realtà divina, da un punto di vista sovranaturale e metafisico. La finestra diventa il luogo che lo rappresenta e quindi la sua forma, dimensione e posizione diventano molto importanti durante la progettazione.

La luce che filtra dalla finestra può inoltre essere considerata come messaggero di un'altra realtà. Grazie alla finestra si manifesta un dialogo tra il mondo interiore e l'esterno trascendente.

La finestrata della chiesa di St. Bonifatius, posizionata sul perimetro dell'edificio, evoca questo dialogo con un gesto di abbraccio che discende dall'alto, facendo accendere lo spazio interno con la forza della luce. La chiesa è come la "*Innere Hütterlein*", la piccola casetta di cui parla nel libro *Von Bau der Kirche*. Le finestre di St. Bonifatius diventano il catalizzatore dello spazio centrale.

Grazie a questi accorgimenti, la chiesa, nella sua interezza, viene chiamata sulla soglia e si presenta al dialogo con il divino.

### III. 3.5 Disegni della chiesa



Figura 193

Planimetria della  
Chiesa *St. Bonifatius*.  
Fonte: Samuel Drago

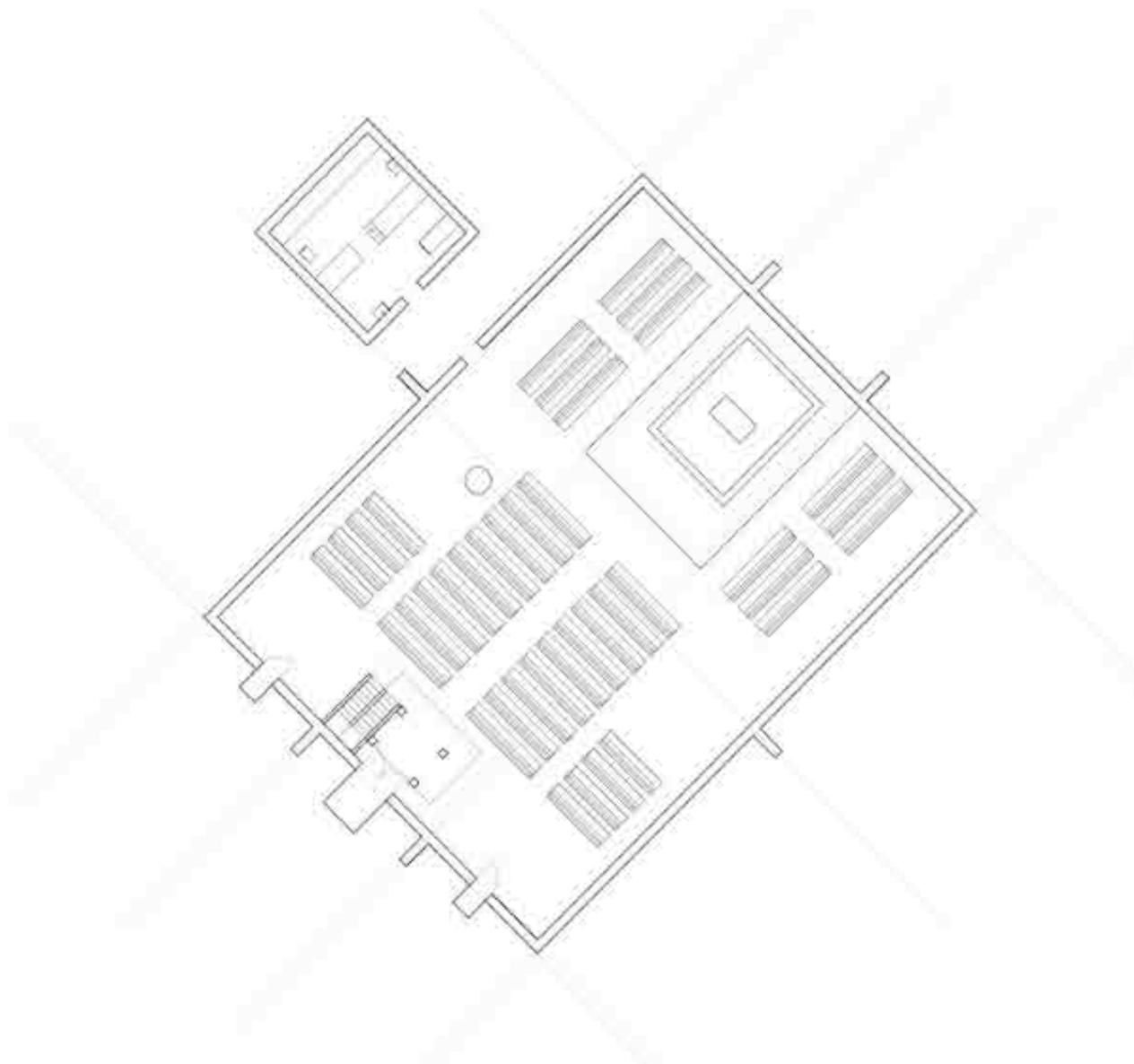


Figura 194

Pianta della chiesa di  
*St. Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

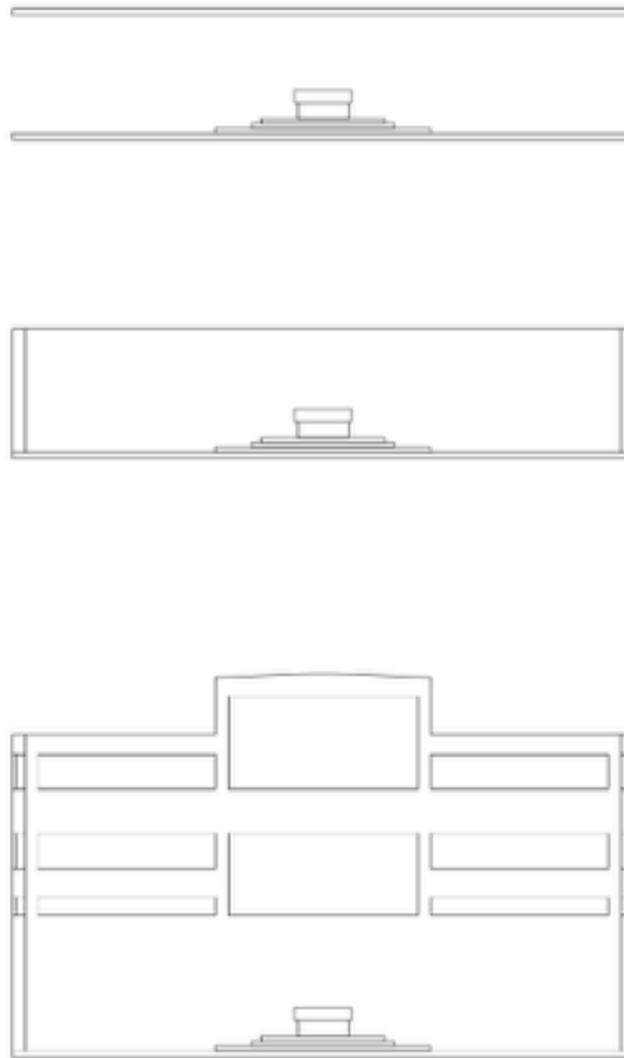


Figura 195

Suddivisione teorica  
della sezione della  
Chiesa *St. Bonifatius*.  
Fonte: Samuel Drago



Figura 196

Prospetto frontale  
della Chiesa di *St.*  
*Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

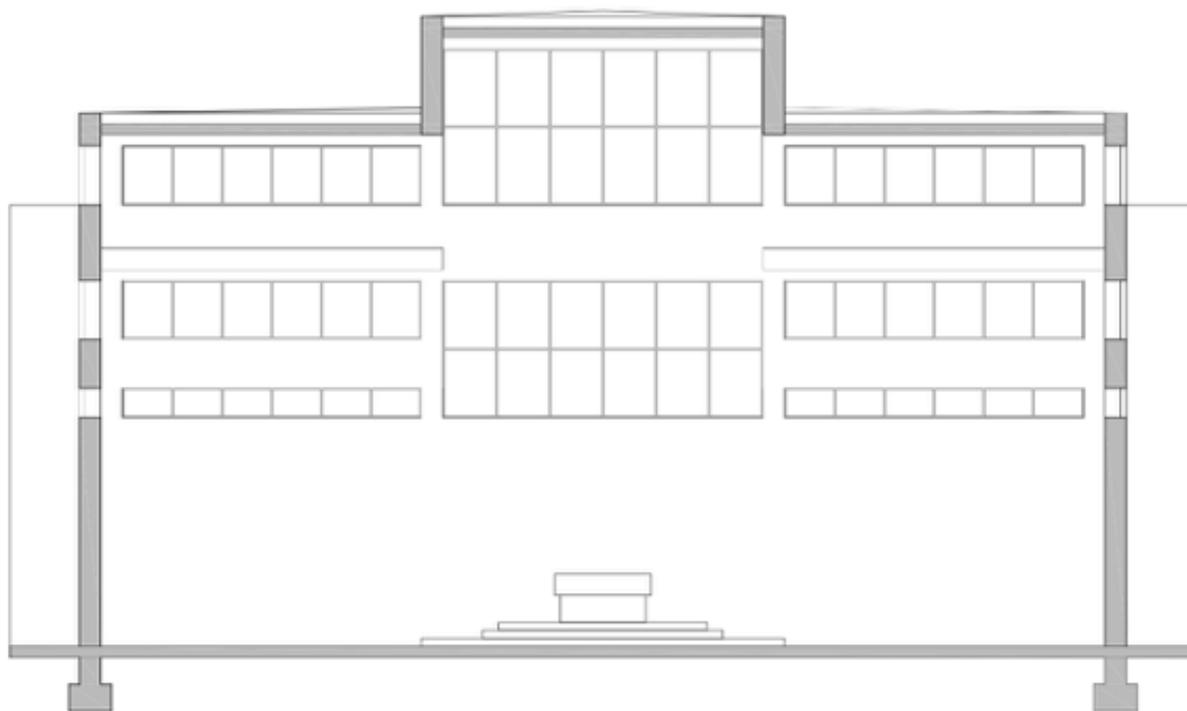


Figura 197

Sezione trasversale  
della chiesa di *St.*  
*Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

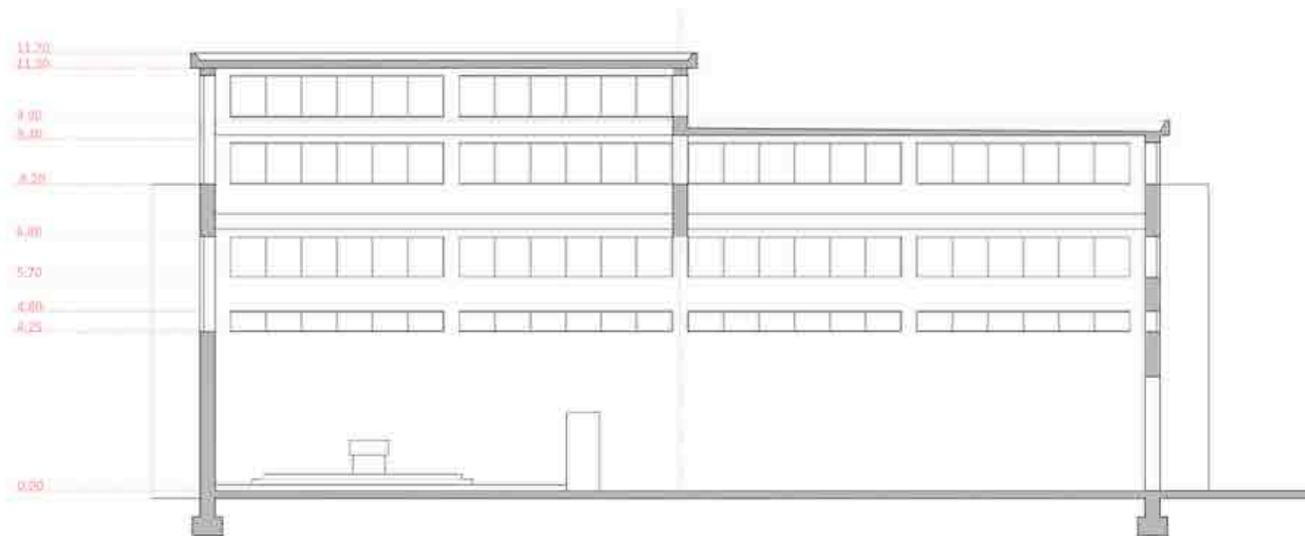


Figura 198

Sezione trasversale  
della chiesa di *St.*  
*Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

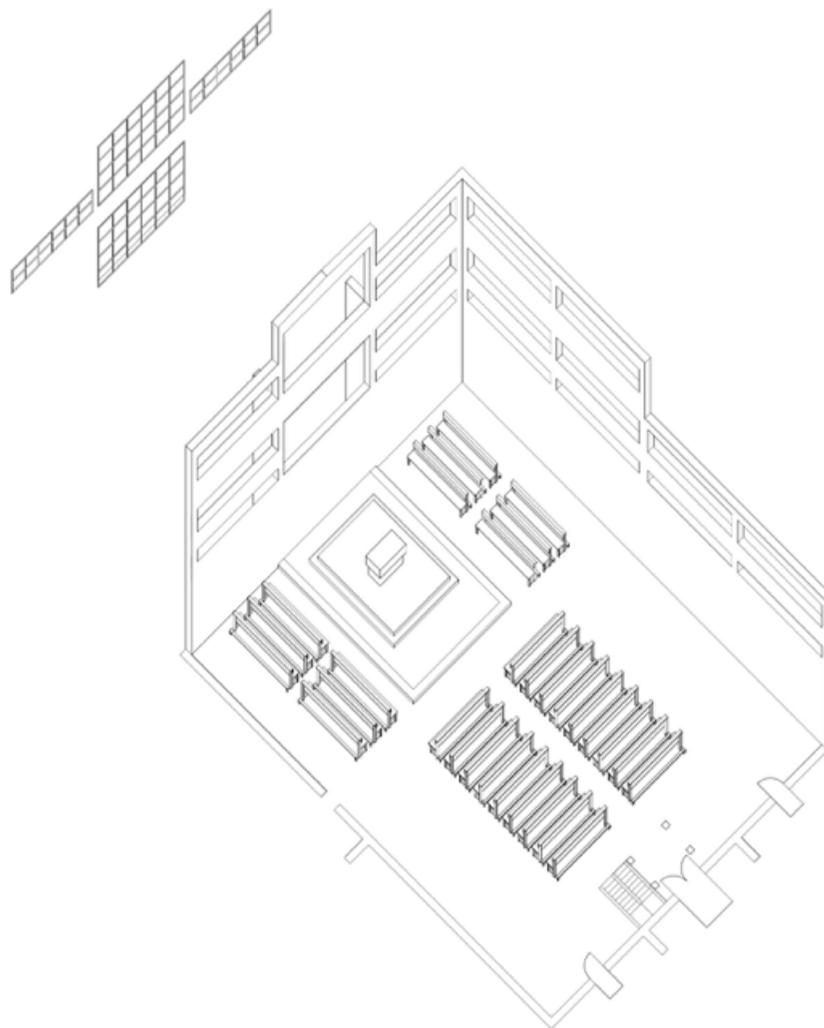


Figura 199

Spaccato assometrico  
della chiesa di *St.*  
*Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

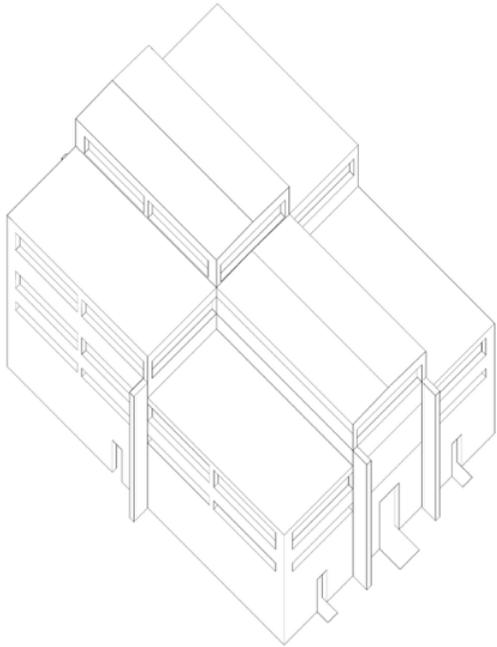


Figura 200

Assonometria del volume della chiesa di *St. Bonifatius*. Fonte: Samuel Drago

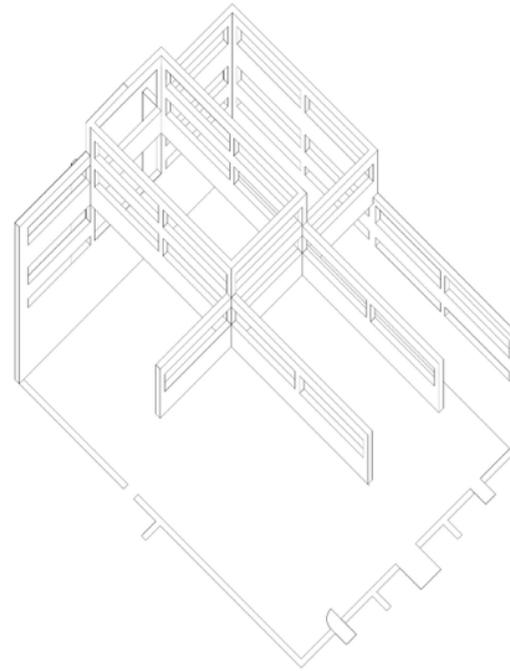


Figura 201

Spaccato assonometrico della copertura della chiesa di *St. Bonifatius*. Fonte: Samuel Drago

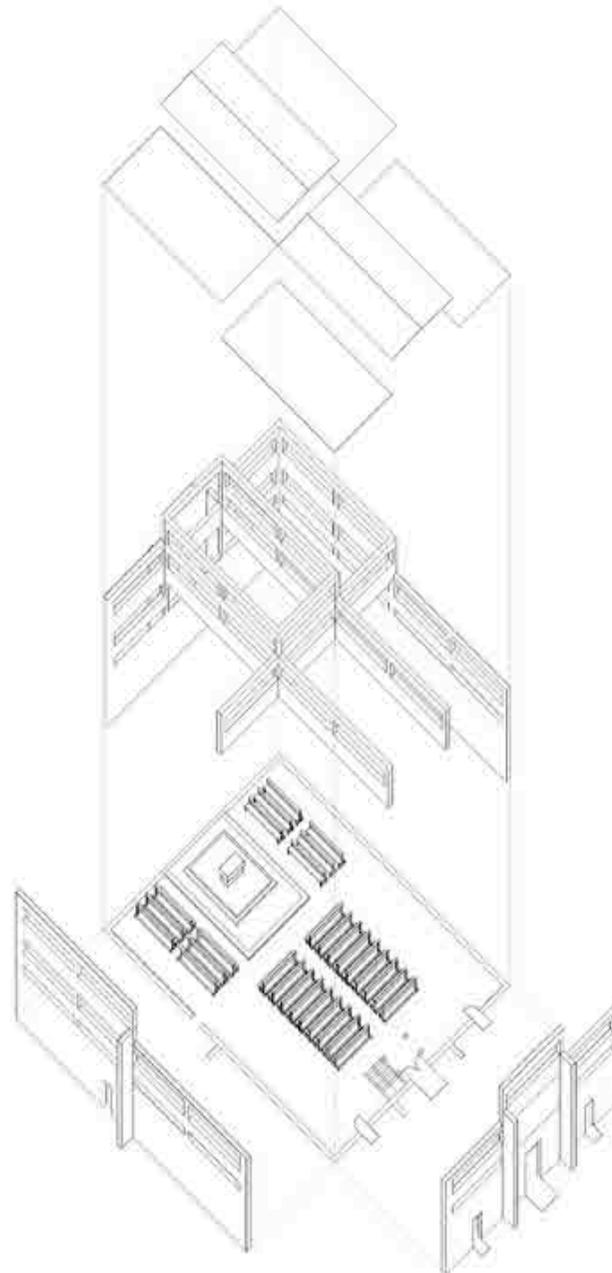


Figura 202

Esploso assometrico  
della chiesa di *St.*  
*Bonifatius*. Fonte:  
Samuel Drago

### III. 3.6 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva

Le tracce della teoria di questa tipologia utilizzata da Schwarz possono essere trovate in *Vom Bau der Kirche* proprio nel capitolo dedicato alla spiegazione del tipo del Calice luminoso. Per spiegarlo Schwarz sviluppa il discorso partendo dall'idea del corpo che si eleva grazie alla sua struttura: *“l’ottusa pesantezza della terra, il suo sviluppo verticale contrasta la profondità abissale di essa. Il corpo sta ritto come contraddizione allo spazio. La terra inventa contro di esso la volta. La Cupola al di sopra di esso è un’altra volta terra, che di nuovo si serra e di nuovo lo seppellisce ne suo grembo. Questa è la risposta che esso stesso ha provocato con la sua sollevazione: la terra ripiega la sua superficie in volta e la sua profondità in spazio cavo, essa abbraccia il ribelle ancora più fortemente e lo traspone ora più che mai nel suo centro intimo. Esso tuttavia spezza per la seconda volta il vincolo terreno e si libera definitivamente nella chiarezza. Ora l’uomo sta in essa e ha cambiato la caverna. Attraverso un’ampia fessura la sua profondità sfugge fuori e la luce si riversa all’interno. Così egli porta il fuoco alla terra. Lui stesso non è luce, ma fiaccola e non appartiene al cielo, e neppure alla terra. I suoi piedi stanno divaricati sul suolo, e il suo capo si eleva nella chiarezza, dal basso la terra lo inonda con oscura gravità, dall’alto lo bagna ruscillante la luce e le due correnti si immergono in lui l’una nell’altra”*.

Schwarz ci fa comprendere come l’uomo sia l’anello di congiunzione tra cielo e terra, tra divino e materiale, buio e luce. Successivamente viene fatto un ulteriore esempio di figura archetipale che aiuta a comprendere ancor meglio il senso di questo tipo: *“La caverna si lacera alla sommità; il cielo si fa aperto, e le sue sponde che affondano diventano una catena di alture, che si allunga all’orizzonte. La sua profondità diviene conca. L’aperto solco di una valle si estende sotto il sole, e di ampia distanza,*

*fuori, lo delimita una lontana serie di monti. Ma in mezzo a questa ben custodita prateria si innalza un monte. Su di esso cade prima la luce solare e la sua vetta risplende già quando a valle è ancora il crepuscolo e la cresta somma della catena di montagne viene appena sfiorata dalla luce. Ai suoi fianchi esso cala gradualmente giù, finché ha raggiunto il piano al fondo delle valli e dorato l'intero sacro prato. Il paese si stende calmo ed in attesa, a mo' di conca e sbalzato come un calice".*

La descrizione di Schwarz può essere riassunta in sei fasi principali:

1. La prima di queste sacre forme è la caverna: la terra col grembo serrato sta oscura e greve, come una massa inarticolata, profondamente immersa nella notte e nel sogno.
2. Nella seconda forma percorsi assiali attraversano la terra condensandosi in anelli.
3. La terza immagine è la terra che si eleva dal suo punto più denso e cresce in altezza.
4. Nella quarta la stella diviene una fiamma che sale in alto come una colonna, il seme di grano è sbocciato e ne spunta un germoglio. Le persone stanno attorno alla fiamma formando l'anello, ma propriamente sono esse stesse la materia combustibile.
5. La forma successiva è un calice: la terra è divenuta interamente cava e si stende sotto il cielo come un recipiente vuoto.
6. L'ultima forma mostra la risposta. Nella pioggia aurea ritorna la fiamma oscura del sacrificio, la profondità si fa chiara e la terra si rinnova. La luce cade dall'alto e un'altra volta capovolge

l'immagine della fiamma naturale, il cui movimento, in verità, ascende: somiglia ad una fiamma concentrata che venga diretta contro il suolo.

Oltre alle immagini del Calice sacro e dell'albero (la cui corona delle radici si immerge nella terra e quella dei rami nella luce, ragione per la quale consiste di una componente oscura e di una luminosa), questa chiesa ricorda anche un'immagine centrale nel complesso dell'opera di Rudolf Schwarz: si tratta della "montagna terrazzata", che impronta non solo la chiesa di St. Bonifatius ma anche altre delle sue ultime chiese.

Le prime tracce dell'utilizzo di quest'immagine risalgono al periodo di collaborazione con Hans Poelzig che ne aveva fatte continue variazioni adattate a vari progetti: per esempio nel progetto per la "Casa dell'Amicizia" a Istanbul (1916), in quello per il *Festspielhaus* di Salisburgo e ancora, per il *Schauburben* (1932).

Walter Müller-Wulckow scrive nel 1919 che l'architettura è fatta di "torri, vette, masse voltate dall'interno della crosta terrestre"<sup>149</sup>. Ma bisogna comprendere che la montagna terrazzata non va messa in relazione solo con la terra ma anche con gli altri elementi che la circondano, specialmente la luce e il cielo. È proprio questa visione che Schwarz sembra inseguire sin dai suoi primi disegni a pastello. In questi disegni è già visibile il profilo di architetture gradonate che si slanciano in altezza lasciandosi dietro sui lati gli edifici più bassi. L'idea architettonica della montagna terrazzata è presente anche in un edificio molto articolato dalle dimensioni di una cattedrale la cui massa

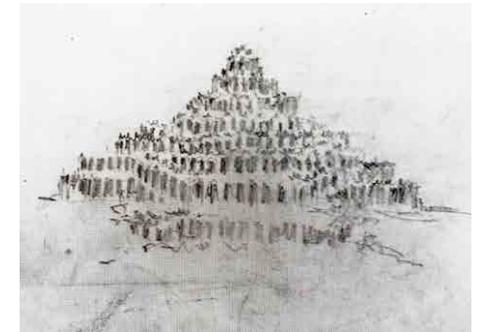


Figura 203 - Hans Poelzig, *Schizzo (Festspielhaus)*, 1920-22 circa. Matita. Lascito Poelzig, Amburgo. Fonte: W. Pehnt, H. Strohl, *Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne*

<sup>149</sup> W. Müller-Wulckow, "Zukünftige Architektur", in *Das Hohe Ufer*, 1, 3 (1919), p. 35.

principale, articolata a gradoni, è circondata da torri cilindriche più o meno alte e, allo stesso modo, scaglionate anche nella disposizione<sup>150</sup>.

Negli archivi di Colonia e nella *Kunstbibliothek* di Berlino si trovano due grandi disegni a carboncino con un efficace modellato a luci e ombre la cui immagine d'origine è possibile ritrovare nel progetto per una chiesa di un grande quartiere residenziale disegnato assieme a Dominikus Böhm (figura 22). La montagna terrazzata entra a far parte del repertorio di Schwarz: si può notare il suo utilizzo in chiave architettonica per le rampe delle scalinate del castello di Rothenfels e quelle nell'ex museo Wallraf-Richartz a Colonia, fino alla fine della sua carriera. Nel 1958 la ripropone per la chiesa di *Gedächtniskirche* a Berlino-Plötzsee e poi in uno dei suoi ultimi progetti, la chiesa di St Bonifatius.

Schwarz scrive: *“La montagna terrazzata visto dall'uomo diventa un'immagine del mondo titanica, la più elevata che egli sia stato in grado di ideare. La scala e la torre, che ne sono una parte, diventano per lui il simbolo della salita dello spirito dalle zone più basse, attraverso terreni sempre più poveri, fino alle vette solitarie che appartengono già del tutto all'altra sfera e non hanno quasi più nulla a che fare con la vita terrena e le sue tenerezze”*<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit. p. 34

<sup>151</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit. p. 39

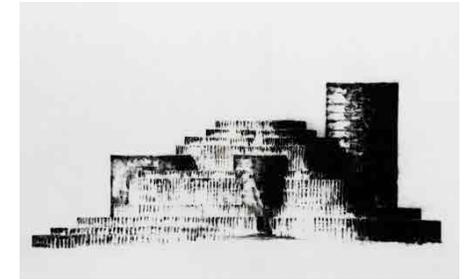


Figura 204 - Rudolf Schwarz, *Edificio ecclesiale come montagna terrazzata*, datato 30.11.1923. Carboncino. Fonte: W. Pehnt, H. Strohl, *Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne*



Figura 205 - Rudolf Schwarz, *costruzione a gradoni*, 1923/24 circa. Pastello. Collezione privata, Colonia. Fonte: W. Pehnt, H. Strohl, *Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne*



Figura 206

Rudolf Schwarz, *Introitus*, fine del 1923. Acquerello e matita.  
Fonte: Staatsgalerie, Stoccarda.

Figura 207

Rudolf Schwarz, *Gloria*, fine del 1923. Acquerello e matita.  
Collezione privata, Colonia.  
Fonte: W. Pehnt, H. Strohl,  
*Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne*

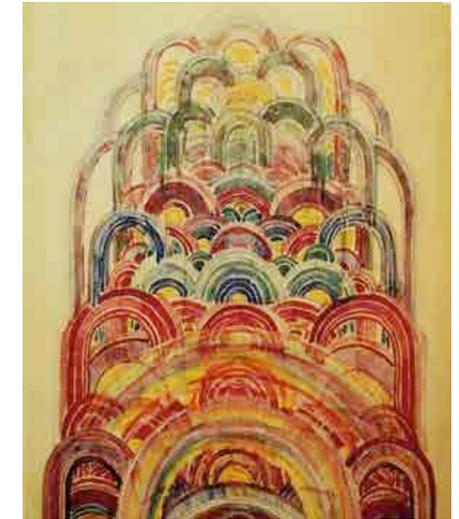
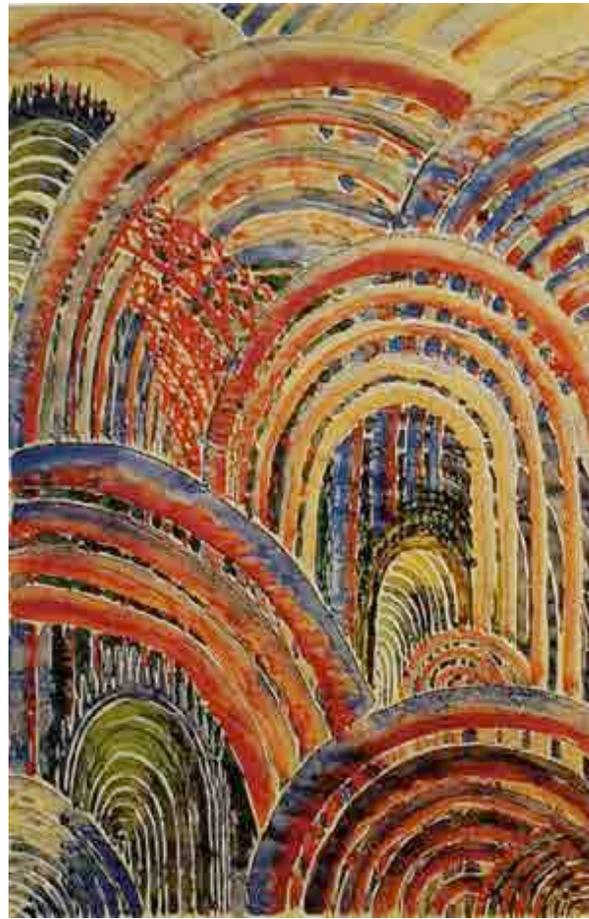


Figura 210 - Rudolf Schwarz, *Senza titolo*, fine 1923. Acquerello e matita. Collezione privata, Colonia. Fonte: Fonte: W. Pehnt, H. Strohl, *Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne*

Figura 208

Rudolf Schwarz, *Kyrie*, datato 2.12.1923. Acquerello e matita. Fonte: Staatsgalerie, Stoccarda.

Figura 209

Rudolf Schwarz, *Sanktus*, fine 1923. Acquerello e matita. Fonte: Staatsgalerie, Stoccarda.

La montagna terrazzata è il soggetto di cinque acquerelli del giovane Schwarz: *Introitus*(figura 3), *Gloria* (figura 4), *Kyrie eleison* (figura 5) e *Sanktus* (figura 6) come anche un altro acquerello senza titolo che sembra meno elaborato (figura 7). *Gloria* viene pubblicato nel quinto numero della rivista “*Die Schildgenossen*” (anno 1923/24) con indicazione che si tratta della prima opera di una serie chiamata “*Das hohe Amt*” (*l’alto ufficio*) e che è nato dalle impressioni ispirate da una esecuzione della *Missa Solemnis* di Beethoven . Schwarz associa a questi disegni determinate speranze, a prescindere dal suo desiderio di pubblicarli nella veste di una cartella “*che traducesse il ritmo della messa solenne e, insieme, alla liturgia deve prendere forma come un’opera d’arte totale cui corrispondono non solo la costruzione dell’azione e della musica, ma anche le oscillazioni dello spazio architettonico*”<sup>152</sup>.

Schwarz è consapevole del fatto che simili visioni non potevano essere realizzate, o almeno “non ancora”, in quanto “i mezzi costruttivi dell’architettura non sono ancora così sviluppati”<sup>153</sup>.

Gli acquerelli di Schwarz si possono misurare con i più splendidi disegni di architettura espressionista tedesca e possono essere considerati, come suggeriva Poelzig, “idee luminose provenienti da un altro mondo”. Nei disegni di Schwarz sono presenti anelli concentrici, che ricordano le figure di contrafforti, successioni di volte che con le loro ripetizioni costringono lo sguardo in tunnel prospettici. Nell’acquerello *Introitus* tali arcate sono ordinate in maniera simmetrica. Nel caso di *Sanktus* il quadro è quasi completamente dominato da portali di forme circolari. In *Kyrie eleison* essi si sviluppano come una serie di contrafforti davanti a un campo di ripide superfici rettangolari. In *Gloria*, l’acquerello più

---

<sup>152</sup> *Die Schildgenossen*, 4 (1923/24), 5, p. 364. A questo proposito vedi Romano Guardini a R. Schwarz: “*Come va con Altar e Gloria?*” (20.2.1924), e: “*Sii buono e fai in modo che l’autore spedisca immediatamente il “Gloria” per raccomandata in un rotolo ben imballato*” (22.11.1924).

<sup>153</sup> R. Schwarz (alla redazione di “*Die Schilgenossen*”), *Erläuterung zur beiliegenden Farbskizze (Gloria?)*, 17.2.1924.

emblematico, si intrecciano con una cascata di cristalli e, al centro, con dorsali di colline che ricordano le case di cristallo di Bruno Taut. L'atmosfera è primordiale. Il creatore fa sorgere il suo mondo sotto l'arco del firmamento. Neanche Wenzel Hablikm, Max Taut o Hans Scharoun sono stati in grado di trasporre sulla carta le loro visioni in maniera così suggestiva<sup>154</sup>.

La terra continuamente produce da sé la figura della scala e “l'uomo usa questa forma, che non è sua invenzione”. Nella chiesa di St. Bonifatius, le navate laterali raggiungono il primo livello in altezza, la navata centrale e le braccia trasversali riproducono in una pianta a T il secondo livello con il presbiterio e l'altare a cui corrisponde la parte più alta e luminosa del terzo livello: ecco la montagna terrazzata di Schwarz, una struttura a gradoni il cui vertice corrisponde alla zona focale dell'altare<sup>155</sup>. Poiché la chiesa si trova su un'altura con una pendenza notevole, la topografia contribuisce ad incrementare l'impressione che Schwarz intendeva produrre.

Quest'opera è l'ultima che Schwarz ha realizzato con in mente la figura della montagna terrazzata e forse anche l'ultima a cui ha lavorato prima della morte. Essa sembra ricordare i suoi esordi con “*idee che venivano da un altro mondo*”, come diceva Poelzig. È anche un ritorno nella città che più lo ha riconosciuto, Aachen, dove ha lavorato appassionatamente sia per la *Kunstgewerbeschule* e ancor più con la costruzione della sua prima chiesa, la *Fronleichnamkirche*.

---

<sup>154</sup> W. Pehnt, H. Strohl, 1997, op. cit. p. 35

<sup>155</sup> R. Schwarz, 1938, p. 308

### 3.7 Immagini d'archivio

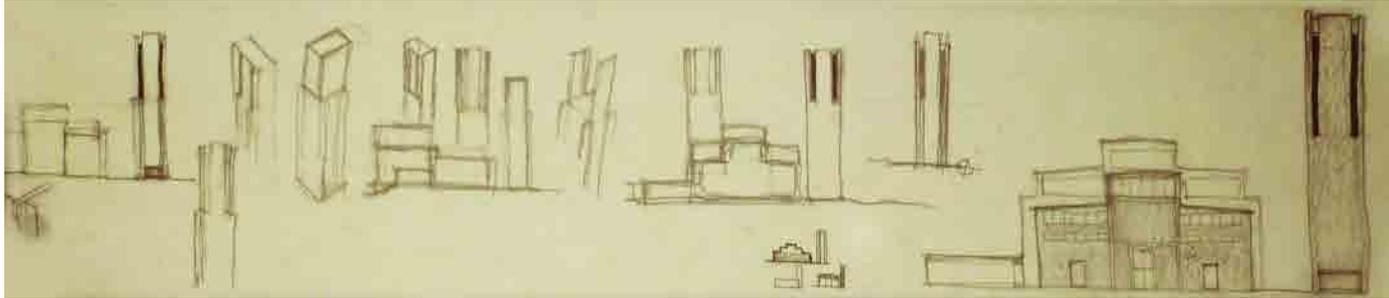


Figura 211

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

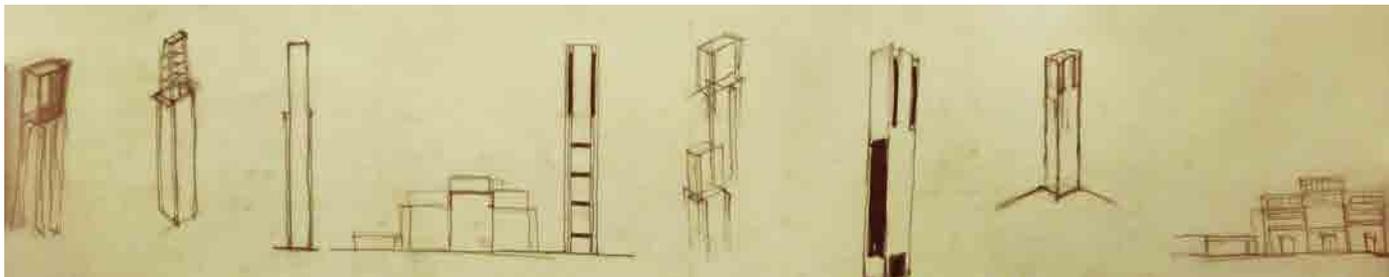


Figura 212

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

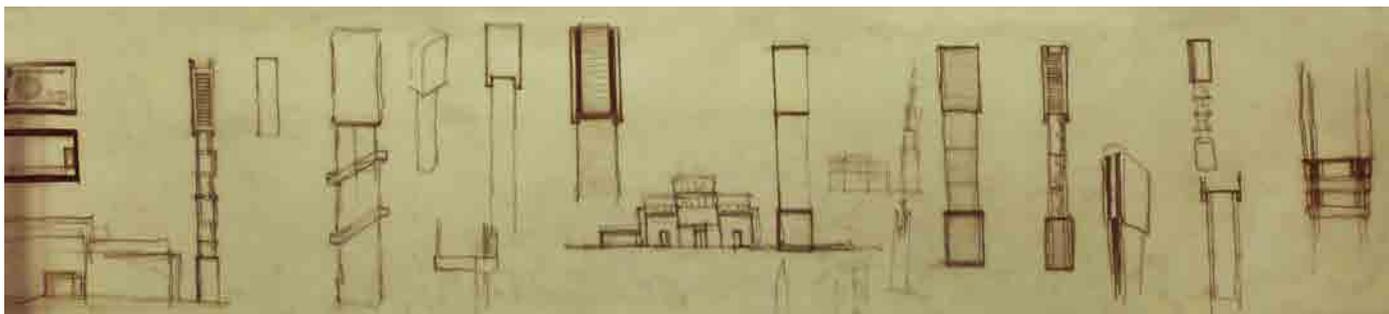


Figura 213

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

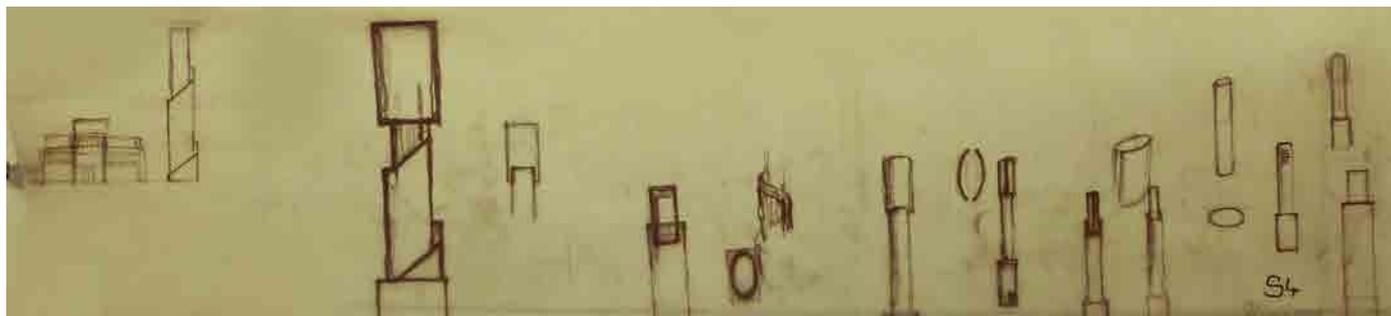


Figura 214

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

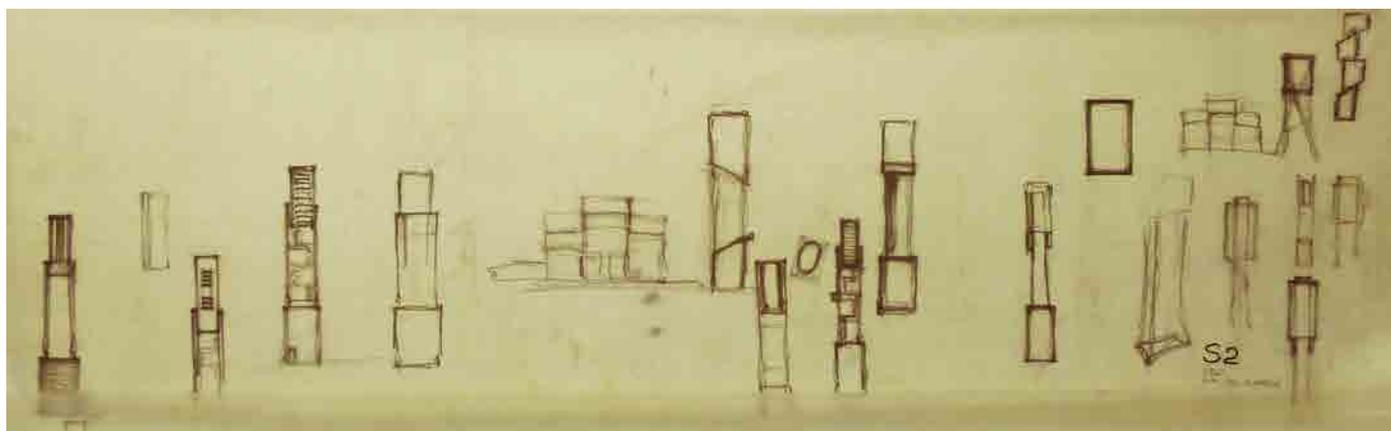


Figura 215

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

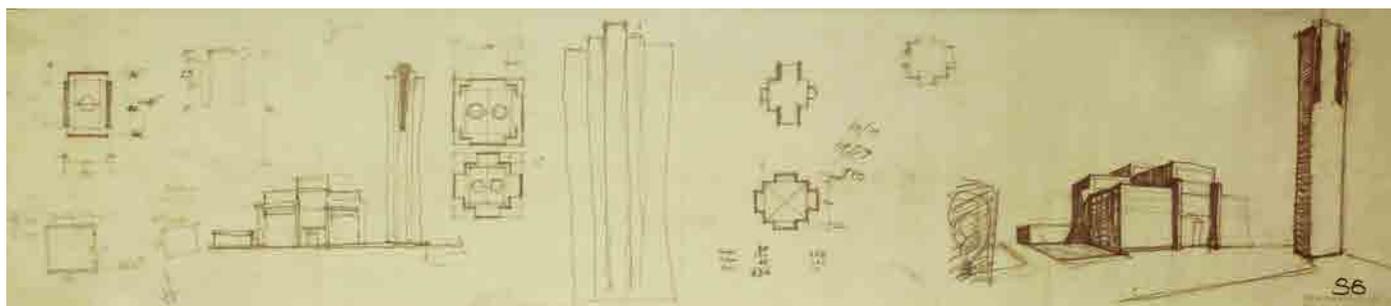


Figura 216

Schizzi preparatori per il campanile della chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

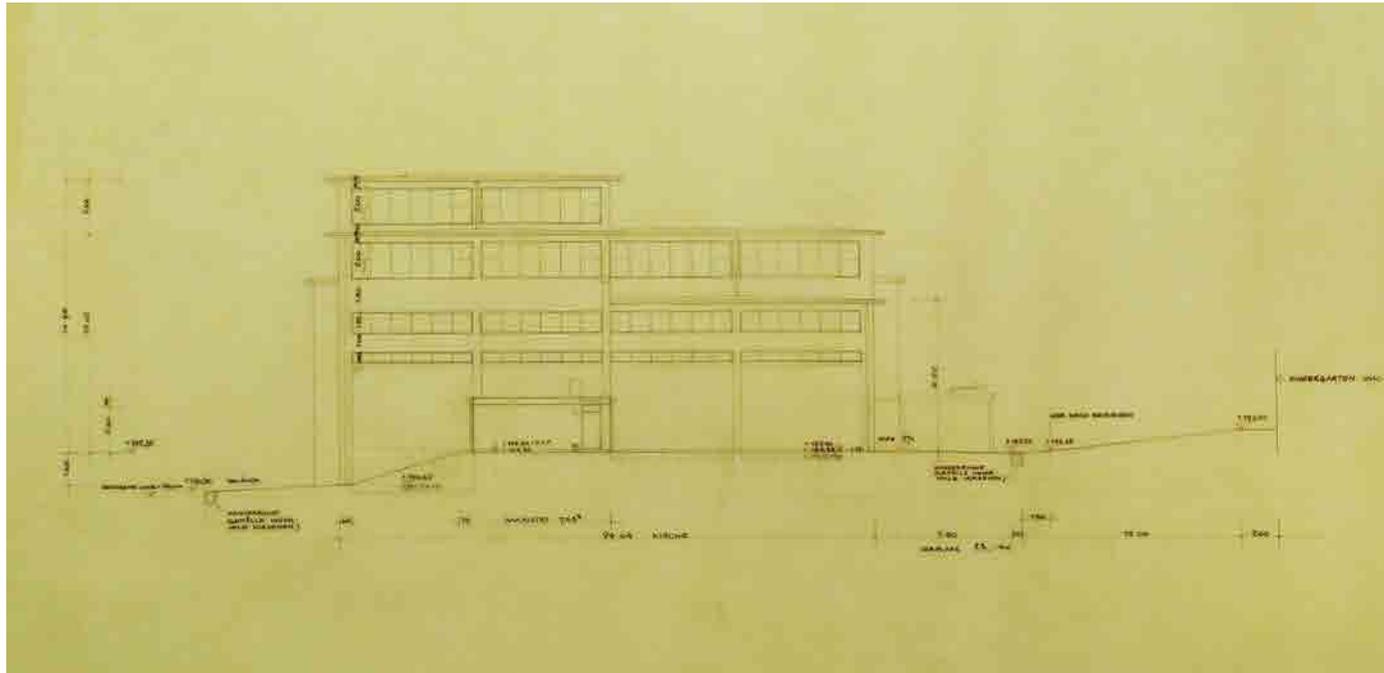


Figura 217

Prospetto laterale della chiesa di  
St. Bonifatius.

Fonte: HAEK





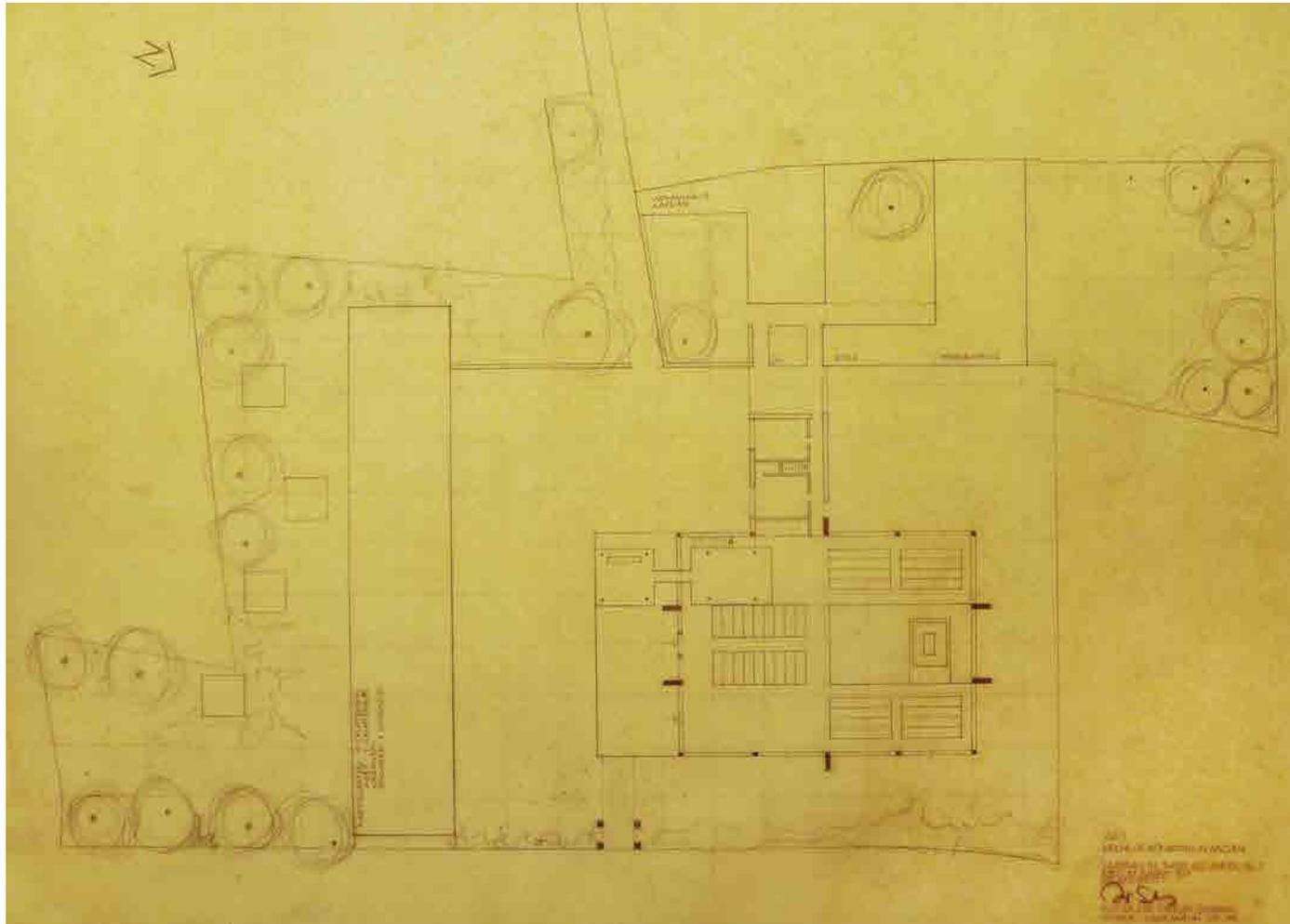


Figura 220

Pianta della chiesa di St.  
Bonifatius.

Fonte: HAEK

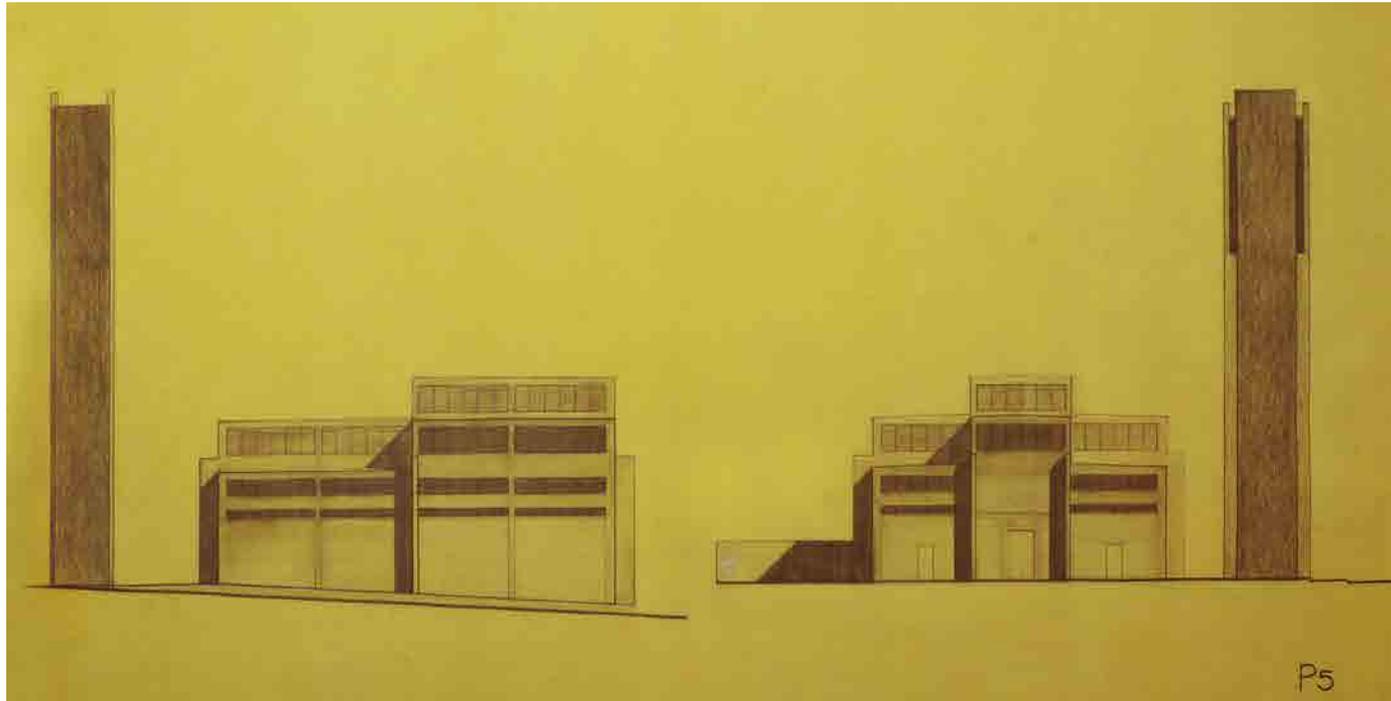


Figura 221

Disegni finali della chiesa di St.  
Bonifatius.

Fonte: HAEK

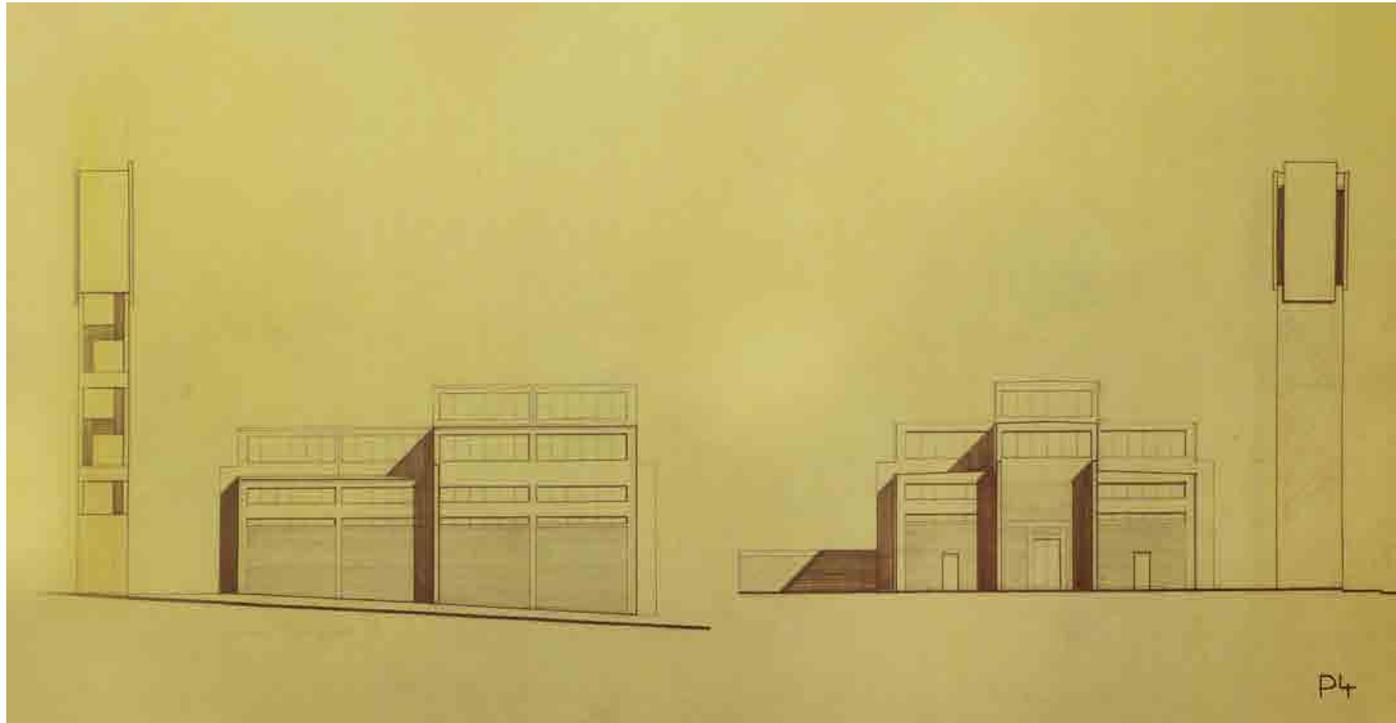


Figura 222

Disegni finali della chiesa di St.  
Bonifatius con proposte di  
campanili

Fonte: HAEK

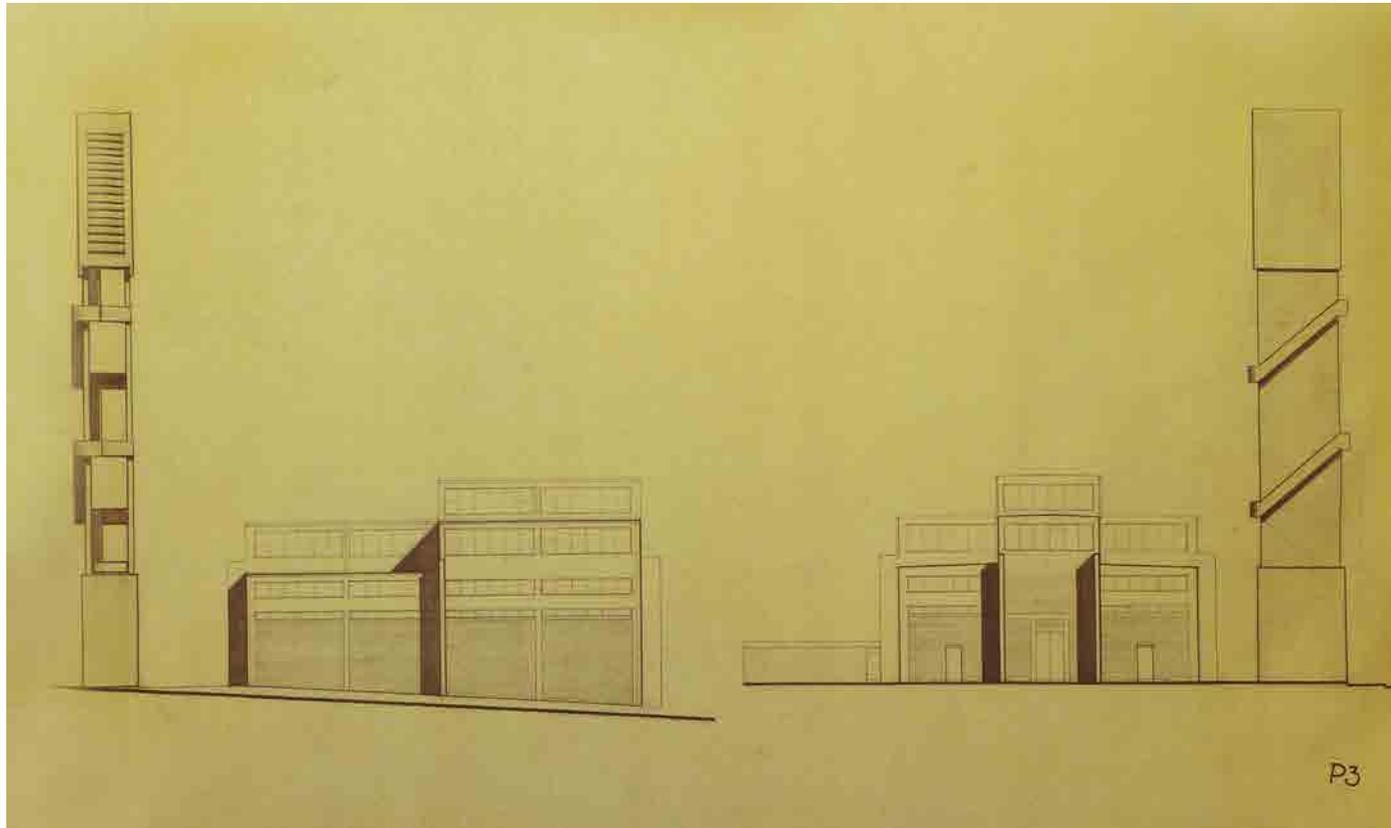


Figura 223

Disegni finali della chiesa di  
St. Bonifatius con proposte di  
campanili

Fonte: HAEK

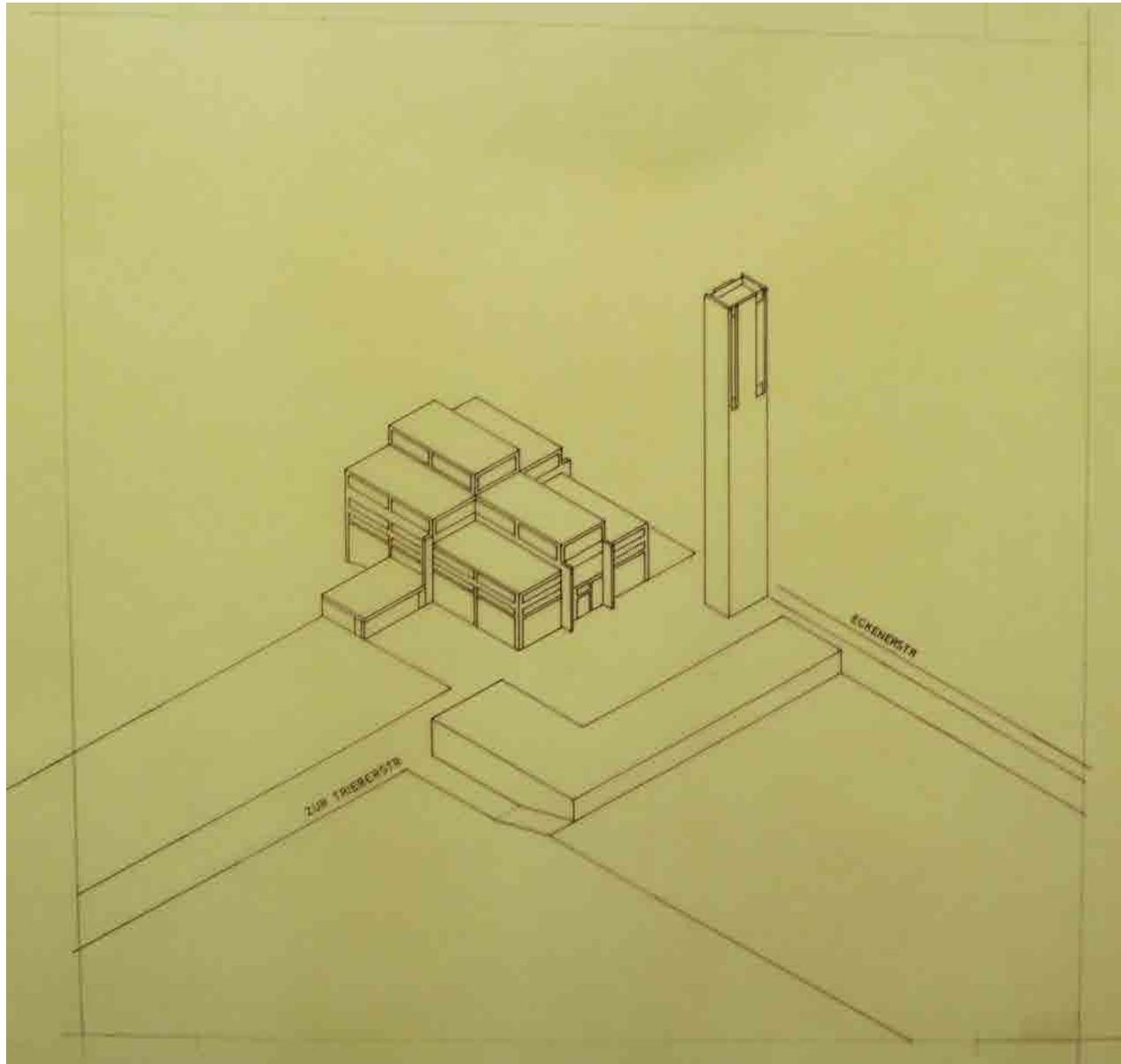


Figura 224

Assonometria della chiesa di St.  
Bonifatius.

Fonte: HAEK

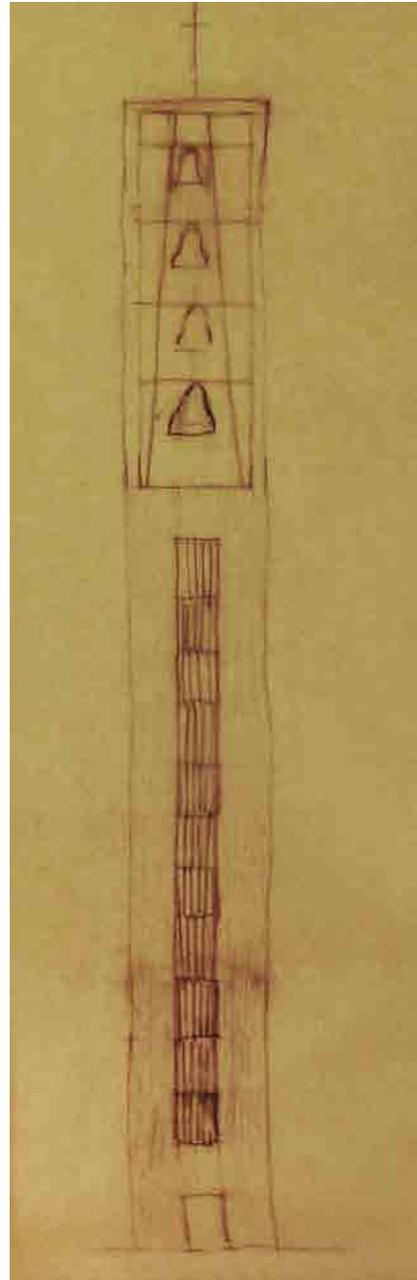
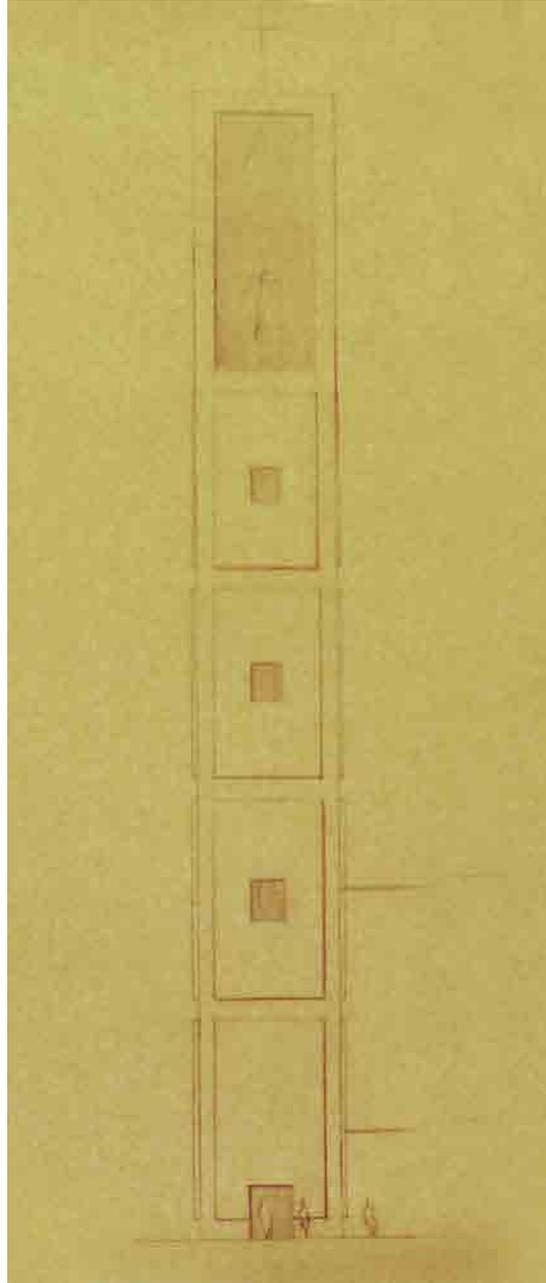
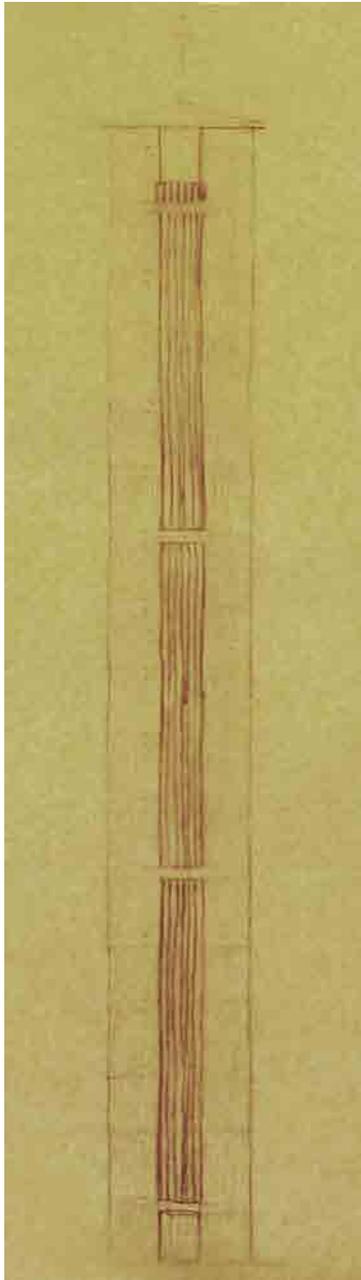


Figura 225

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

Figura 226

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

Figura 227

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

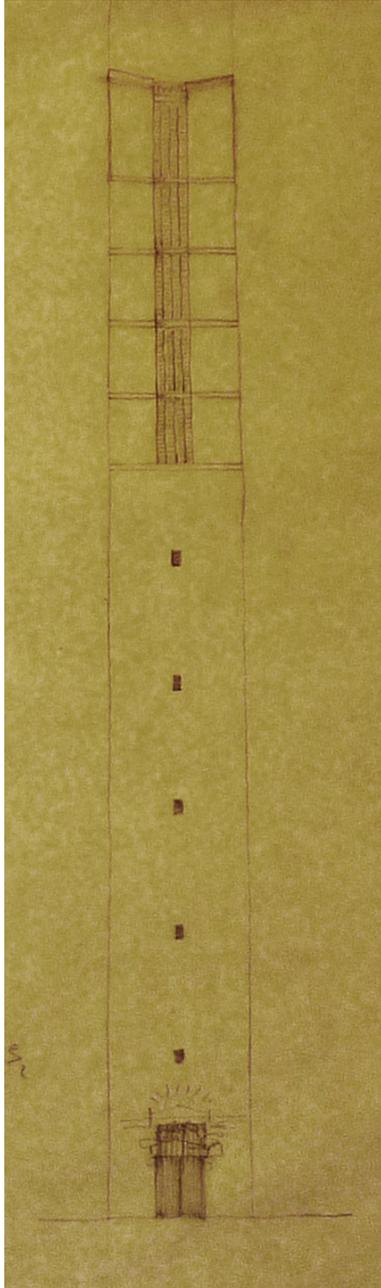


Figura 228

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

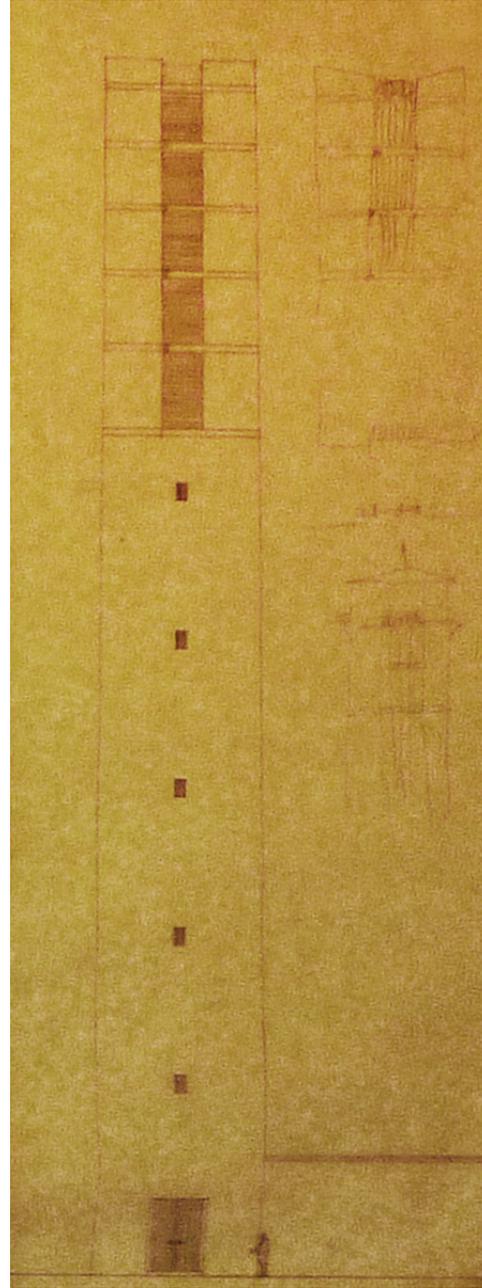


Figura 229

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK



Figura 230

Proposte di campanili per la chiesa di St. Bonifatius.

Fonte: HAEK

### III. 4 Il Sacro Viaggio (Il Cammino): Fronleichnamkirche, Aachen

#### III. 4.1 Storia della *Fronleichnamkirche*

La parrocchia St. Josef di Aquisgrana era diventata così numerosa che si rende necessaria la costruzione di una nuova chiesa. Il nuovo Parroco Peter Tholen non era certo considerato un particolare cultore d'arte o un progressista, ma si dimostra tuttavia energico e capace di farsi rispettare. Egli vuole risparmiare sui costi di allestimento di un concorso e si rivolge direttamente a Schwarz, il cui progetto per la *Heilig Geist Kirche* ha suscitato grande impressione. Tholen riesce a imporre il progetto di Schwarz nonostante le forti obiezioni del Vicariato generale e del sindaco di Aquisgrana Whihelm Rombach, mentre viene sostenuto dalla commissione artistica della città e, a quanto pare, anche dal vescovo ausiliario di Aquisgrana Hermann-Josef Sträter. Il progetto viene favorito da una imminente riorganizzazione dell'Arcidiocesi, grazie alla quale Aquisgrana ritorna ad essere un vescovato autonomo. In questo periodo di transizione il potere centrale di Colonia si trattiene, in maniera esplicita, dall'esercitare un'ingerenza troppo forte.

Dalle prime idee di progetto per la *Fronleichnam* che dall'inizio del 1929 fino alla sua conclusione conosce parecchie fasi anche molto differenti tra loro, si deduce che l'architetto intendeva prendere le mosse dalla variante “*Mauer*” del progetto presentato per il concorso per la *Heilig Geist Kirche* di Aachen. In questo modo veniva stabilito un legame anche con il progetto “*Opfergang*” per la

*Frauenfriedenskirche* di Francoforte che, a sua volta, era stata sviluppata proprio sullo sfondo del tema rappresentato da “*Mauer*”. In tutti e tre i progetti (Francoforte, “*Mauer*”, e *Fronleichnam* ad Aquisgrana) si trattava di spazi allungati a forma di parallelepipedi affiancati, ogni volta, da una navata laterale.

A prescindere dal portale maggiore sull’asse longitudinale della grande navata, destinato ad essere utilizzato in occasione delle processioni nei giorni di festa solenne della chiesa, l’ingresso è posto nell’angolo a destra dell’asse principale. L’altare, soprattutto nel progetto per Francoforte, è collocato in posizione sopraelevata su una “montagna terrazzata”, ma in modo tale da trovarsi nel medesimo spazio della comunità dei fedeli, sotto lo stesso tetto che manteneva anche la stessa altezza sia nella sala che sull’altare. La navata è caratterizzata da un’illuminazione laterale (in una variante della *Frauenfriedenskirche* ma anche della *Fronleichnamskirche*, la luce penetrava invece frontalmente), non per mezzo di un fascio di luci direzionato, ma attraverso grandi superfici vetrate, una sorta di pareti luminose.

A Francoforte l’idea della chiesa a navata unica, della zona di culto e di quella destinata ai laici riunite in uno spazio unico, è ancora così nuova che viene formulata con la forza e radicalità proprie di una nuova concezione spaziale. Nel caso del progetto “*Mauer*” e delle prime versioni della *Fronleichnamskirche*, tuttavia, gli altri luoghi liturgici esigono uguale attenzione. Rudolf Schwarz parla, in questo contesto, di “uno sviluppo delle idee”. Ci sarà un momento in cui l’intenzione di volgere tutto verso l’altare sarà sentita così intensamente che tutto il resto verrà messo in secondo piano. Ad esempio, nel caso della *Fronleichnamskirche* vengono eliminati tutti gli spazi periferici della chiesa a favore di un unico spazio dominante. Anche per la proposta “*Mauer*” c’erano (oltre alla navata

laterale) pure atrio e battistero i quali, tuttavia, vengono eliminati nel corso dell'elaborazione progettuale.

Raramente, nella moderna architettura sacra, un progetto è rielaborato così intensamente e con risultati intermedi così differenti come nel caso della *Fronleichnamskirche*: cambia la posizione dell'atrio e della torre isolata, addirittura per l'orientamento generale dell'edificio e, di conseguenza, per l'ubicazione dell'altare si opta di volta in volta per soluzioni diverse. Nella variante del 18-29 gennaio l'edificio, provvisoriamente, viene spostato verso ovest (o meglio nord-ovest); a maggio è di nuovo a est.

Il progetto definitivo risulta così convincente proprio per il fatto che le diverse funzioni e i luoghi liturgici sono ricomposti in un unico spazio che viene vissuto come un'unità contraddittoria. Ma la tensione tra le superfici, le poche aperture e il ponte di filigrana (una sorta di intervallo scherzoso, gettato tra le carpiate del tetto e il campanile) fanno di questo edificio, anche nel trattamento degli esterni, uno dei vertici del moderno della Germania.

Gli schizzi iniziali erano ben lontano dal risultato finale. Assomigliavano molto più a una chiesa molto convenzionale con tetto a falde risalente al 22 giugno del 1929. Possiamo immaginare la tensione che viveva Schwarz nel voler allontanarsi da una soluzione mediocre da cui si partiva. L'occasione che gli si presentava davanti con questo progetto avrebbe potuto svilupparsi in una costruzione tradizionale mediocre, ma invece si converte in un progetto pilota per il Neues Baues.

L'acceso dibattito sul *Neues Bauen*<sup>156</sup> si sviluppava proprio in quegli anni in cui Schwarz era concentrato sulla progettazione della *Fronleichnamskirche* ((Corpus Domini). In quegli anni egli scriverà un articolo proprio sul Neues Bauen. Schwarz scriveva: “*Ma d'altra parte, c'è mai stato un Neues Bauen, un modo di costruire nuovo?*” Egli sosteneva che la storia tende a ripetersi, e che sarebbe necessario che ciò si verificasse specialmente per le architetture ben riuscite. Schwarz intende rielaborare la lezione architettonica del passato partendo da un approccio più amorevole e meno dogmatico rispetto a quello suggerito dagli storicisti. Per Schwarz l'architetto non deve copiare pedissequamente il passato, ma deve saperne cogliere l'essenza e integrarla con la sua esperienza. Egli face differenza “*tra il presente, che è saldo e che deve essere, e ciò che è qui ma in condizione di libertà, che è così ma potrebbe anche essere altrimenti*”. In questo spazio di libertà, tra il dovere e il potere, si muove l'architetto (*Baumeister*).

Alcuni esponenti del Neues Bauen associavano la *Fronleichnamskirche* all'immagine di una fabbrica, anche se Schwarz rifiutava un'interpretazione della chiesa come “officina di Dio”: per lui, la preghiera non era lavoro, ma “l'opera dei giorni di festa”. La sua intenzione nel progettare la chiesa viene spiegata in modo piuttosto formale e descrittivo nel 1930 quando dice che voleva “*dare una funzione dominante nel disordine*”, e con quest'opera voleva rispondere alla perdita dell'antica architettura iconografica.

Il tema artistico di questa chiesa riflette il crescente impatto delle sue idee. Oltre a voler riscuotere attenzione sul tema del Corpus Domini, in questo progetto Schwarz lavora sui concetti di povertà e

---

<sup>156</sup> Il *Neues Bauen* è un movimento culturale che si diffonde tra le due guerre mondiali, teso al rinnovamento dei caratteri della progettazione e dei principi dell'architettura, dell'urbanistica e del design.

ascesa, il vuoto di Dio, l'abbondanza, la silenziosa presenza del Divino: tutti temi fondamentali per interpretare gli spazi che Schwarz progetta. Questo approccio è essenziale durante la progettazione della *Fronleichnamskirche*. Il suo metodo avrebbe voluto dare al comune di Aachen una visione dell'architettura più da "*Bauhütte*"<sup>157</sup>, coinvolgendo tutti gli artigiani artisti che erano insegnanti alla *Kunstwerkschule* di Aachen dove Rudolf Schwarz era il Preside. Si viene a creare una continuità tra il lavoro svolto alla scuola e la materializzazione di una filosofia dell'artigianato basato sulla semplicità e sul rigore, con costi contenuti.

La squadra di lavoro di Schwarz è composta da due collaboratori principali: Hans Schwippert e Johannes Krahn. Il costruttore che si occupa della realizzazione della *Fronleichnamskirche* è Karl Lohr, gli ingegneri Josef Pirlet e Stephan Link. Le vetrate vengono disegnate dall'artista Wilhelm Rupert, insegnante della *Kunstgewerbeschule* di Aachen. Sempre della scuola sono pure l'artista del metallo Fritz Scherdt, l'orefice Anton Schikel, e il pittore Anton Wendig.

La vera e propria costruzione della chiesa avviene tra il 1928 e il 1930, e viene subito considerata come un edificio radicale e controverso, tanto che il progetto della chiesa esce subito sui giornali con il titolo "*Eco del presente: Il luogo di incontro tra gli uomini e Dio*". Schwarz crede che gli edifici sacri non debbano crescere e svilupparsi solo nella comunità sacra, ma anche nella realtà del tempo.

La chiesa scappa alla Seconda Guerra Mondiale, nonostante sia stata pesantemente bombardata tra il 1939 – 45, con forti danni. Dopo i primi indispensabili interventi di ristrutturazione, ha un restauro

---

<sup>157</sup> *Bauhütte* è un termine che proviene dal periodo romanico e si riferisce a corporazioni di costruttori che condividevano i metodi costruttivi.



Figura 231 - Costruzione della *Fronleichnamskirche*, 1929, Fonte: Albert Renger-Patzsch

completo negli anni Cinquanta e finalmente le ultime tracce dei segni di guerra vengono eliminate nel 1980.

È successo raramente che la preoccupazione per il destino di un'opera trovi spazio nel testamento di un architetto, soprattutto se il completamento della stessa è avvenuto molti anni prima. Schwarz menziona nelle disposizioni delle sue ultime volontà (10 maggio 1944) non solo fratelli e figlioccio, ma anche la sua chiesa *Fronleichnam* di Aachen. Nel testamento l'architetto chiede il sopralluogo da parte di un ingegnere edile, poiché aveva constatato dei fenomeni di instabilità nella torre campanaria e delle crepe di assestamento: Schwarz temeva un cedimento della parete del coro per la presenza di una falda sotterranea. La sua opera fino ad allora più famosa, fu anche quella che lo preoccupa più di ogni altra, fino alla fine.

### III. 4.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano

La *Frohnleichnamskirche* di Aachen rimane ancora oggi un bene architettonico non molto conosciuto. Ciò è in parte dovuto al fatto che la chiesa è situata in un quartiere periferico che in confronto ad altre parti della città risulta meno attivo culturalmente. Le persone che vivono nella Ostverteil, nelle immediate vicinanze della chiesa, sembrano invece essere consapevoli del rilievo della loro chiesa.

L'opera è situata su un lato della Duppelstrasse che si collega alla Stolbergstrasse, una strada intensamente urbanizzata e arricchita di grandi edifici. Sul lato del campanile si trova l'attuale Rudolf Schwarz Weg, un piccolo passaggio che dà accesso ad alcuni edifici residenziali. L'altra strada su cui

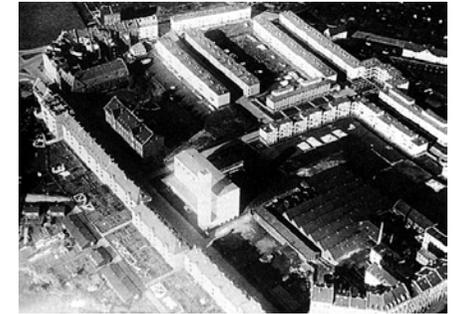


Figura 232 – Vista aerea della *Fronleichnamkirche*, 1930 Fonte: Albert Renger-Patzsch

la chiesa fa fronte è la Leipzigerstrasse che porta verso una serie di agglomerati residenziali dello stesso periodo. Considerando che uno degli obiettivi era far in modo che la chiesa fosse visibile dalla grande strada trafficata non troppo lontano dal lotto, sorgeva la necessità di dare una certa imponenza alla sua figura. Sicuramente il contrasto del colore bianco rispetto agli edifici grigi del vicinato dà un contrasto che la rende molto visibile.

Negli anni '50 e '60 il quartiere soffre per notevoli mancanze nella progettazione urbana, nell'organizzazione del traffico e negli aspetti culturali. Il recupero di queste mancanze è lento ma progressivo. Viene anche stabilito il luogo per il parco, il Kennedy Park. Dagli anni '70 fino agli anni '90 un elevato numero di stranieri si stabilisce nel quartiere grazie ai modici prezzi delle abitazioni.

Il progetto di questa chiesa mette in rilievo un tema molto complesso del periodo: la demonizzazione del classico nei confronti del nuovo. L'unica via per lo sviluppo rimane la periferia. I sobborghi di Rothe Erde accolgono non solo Rudolf Schwarz ma anche altri architetti noti come ad esempio Hermann Bauer (1957).

### **III. 4.3      Analisi del suo volume**

La *Fronleichnamskirche* si compone di un insieme di corpi rettangolari. Schwarz si chiedeva se le forme cubiche fossero il giusto linguaggio per rappresentare Dio<sup>158</sup>: egli vedeva in esse la purezza originale della creazione. In fondo, la piramide egiziana è una figura stereometrica, la torre di

---

<sup>158</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit. p. 29

Babilonia è un cubo, il Pantheon è stato costruito intorno ad una sfera. L'architettura è solo l'anticipo della grandezza di Dio, è un lavoro misurato e preciso.

Avvicinandosi all'edificio della *Fronleichnamskirche* dal lato opposto della strada, l'apparenza ascetica rispetto al resto degli edifici del quartiere ne evidenzia ancor più il suo volume. Essa è semplicemente formata da una grande navata centrale, una bassa navata laterale, un campanile e una piccola parrocchia. Viene letta nel suo complesso come una composizione volumetrica architettonica ricoperta di bianco. Una volta superate le porte principali ci si sente solo parzialmente coscienti che si tratti di uno spazio sacro: la doppia altezza della forma semplificata rettangolare agisce come una nave centrale che viene affiancata da una bassa navata laterale. I due spazi sono separati tra loro da una colonna larga quattro metri da cui prende forma un pulpito quadrato sospeso a qualche metro da terra. Sullo sfondo, l'altare che sostiene il tabernacolo in argento risulta essere l'unico segno distintivo che fa intendere che si tratti di un luogo sacro.

Il vestibolo d'ingresso, la navata principale e quella laterale hanno una misura complessiva di 48,4 metri di lunghezza e 20,7 m di larghezza. Complessivamente, l'edificio copre uno spazio pari a 1002 mq e offre sedute per 322 congreganti.

Il campanile è l'elemento più alto della chiesa: si solleva fino a quaranta metri con una larghezza e profondità pari a cinque metri, che corrisponde alle dimensioni di una colonna ionica. La navata principale della chiesa è alta ventuno metri. Proprio sulla linea di grondaia si apre una porta che si collega a un ponte che a sua volta collega la chiesa al campanile. La vicinanza tra la torre e il ponte di ferro che la collega alla chiesa agisce come un ironico richiamo al ponte della Cattedrale di Aachen.



Foto: Albert Renger-Patzsch

Figura 233

Vista esterna della  
*Fronleichnamkirche*,  
1930 Fonte: Albert  
Renger-Patzsch

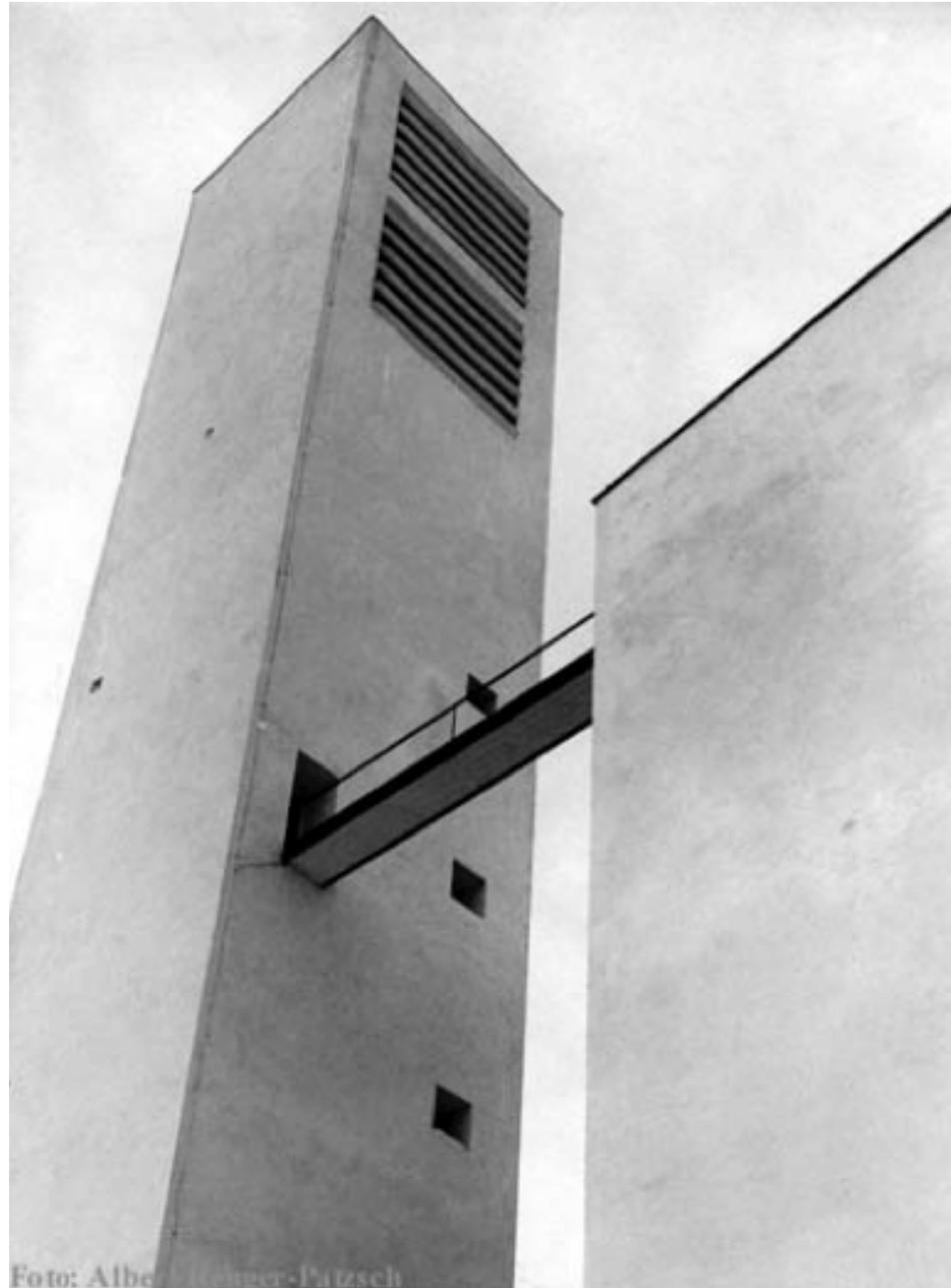


Figura 234

Vista esterna della  
*Fronleichnamkirche*,  
1930 Fonte: Albert  
Renger-Patzsch

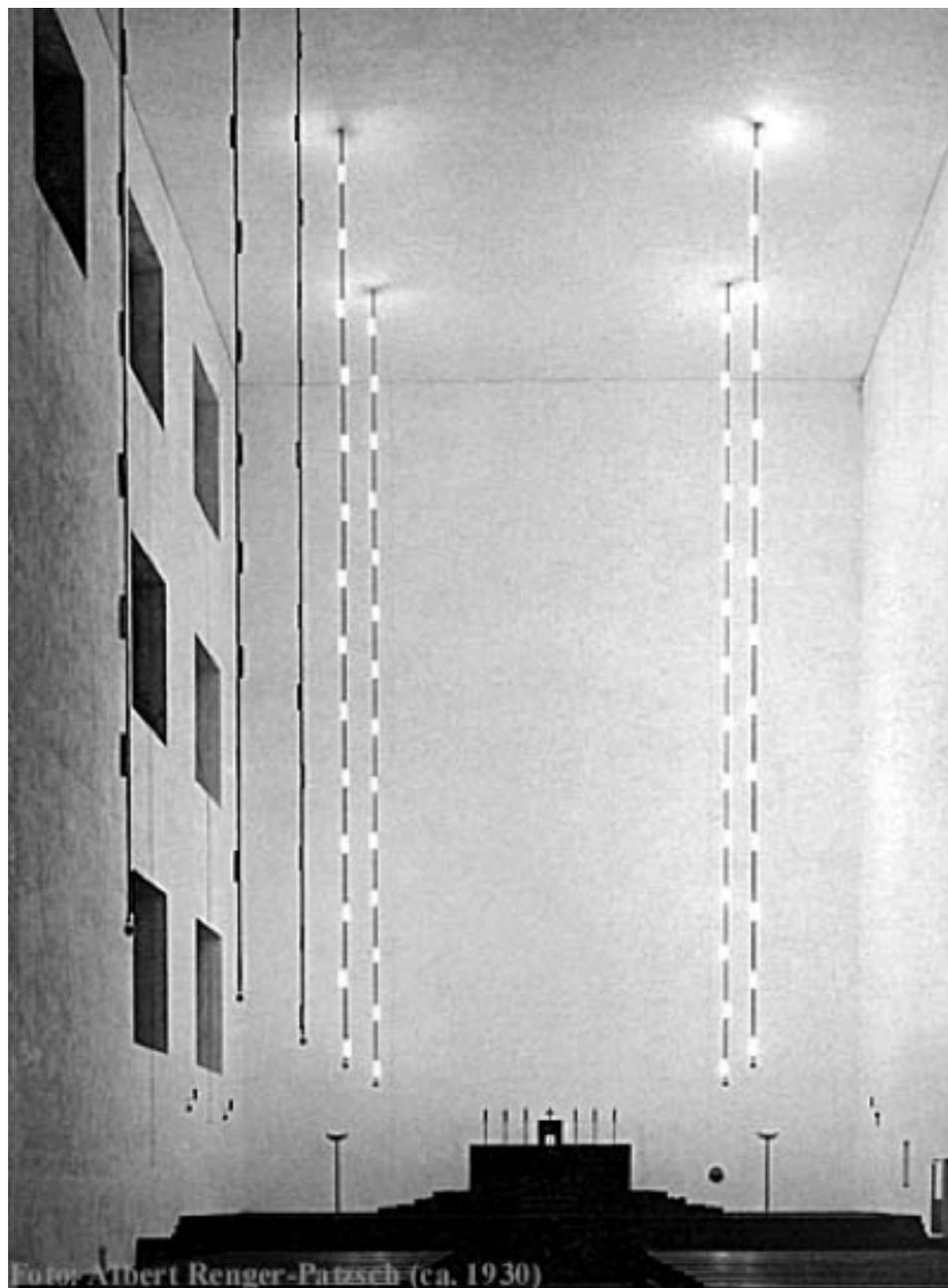


Foto: Albert Renger-Patzsch (ca. 1930)

Figura 235

Vista della zona  
dell'altare della  
*Fronleichnamkirche*,  
1930. Fonte: Albert  
Renger-Patzsch

Le pareti della *Fronleichnamskirche* sono rivestite di pomice e tra le due pareti di mattoni del muro esterno è inserito un sistema costruito in cemento armato. Le pareti sono così maestose che avrebbero potuto essere costruite senza casseforme. Le quattro pareti della sala sono rinforzate dal tetto spiovente e poco profondo in acciaio. In questo modo l'edificio risulta costruito e progettato come un castello di carte: le cinque superfici lavorano assieme e si fortificano reciprocamente.

### **III. 4.4 Analisi della pianta**

La *Fronleichnamskirche* è costituita principalmente da due volumi: la sala alta comune e una navata laterale molto bassa. Entrambi insieme formano un rettangolo esatto in pianta. La parete affiancata alla navata laterale bassa è totalmente chiusa dal soffitto fin quasi a terra: si apre esclusivamente all'altezza di 2,80 metri, in comunicazione con la navata. Le porte sono pannelli di acciaio liscio, ricoperte con un sottile strato di rame. Per entrare nella chiesa si procede da un angolo lontano della navata principale, si passa attraverso un portale e poi si attraversa un portico di vetro che, immette nello spazio della navata principale. Entrando in essa, ci si trova davanti alla parete totalmente opaca che viene fortemente illuminata dalle finestre che si trovano sulla parete di fronte. Tutta la navata laterale bassa è completamente aperta, esiste solo un elemento strutturale in mezzo: un muro massiccio rivestito di pietra blu scuro completamente estraneo al contesto della parete. Nonostante questo elemento, l'intera navata principale risulta essere uno spazio unico, completo ed omogeneo.

I fedeli e il parroco si trovano nello stesso spazio unitario che è coerentemente circondato da pareti bianche. La luce cade dall'alto attraverso una serie di finestre quadrate, scende sull'altare e poi si

spagne<sup>159</sup>. La parete dietro l'altare è totalmente bianca, non ha finestre e crea un dialogo con la parete di fronte, la quale è dimezzata dal soppalco creato per il coro e dall'organo riducendo così il suo impatto.

Ma le due pareti laterali comunicano con il blocco dell'altare che diventa punto finale o sfondo di contemplazione. In questo modo la grande parete di fondo acquisisce protagonismo: lo spettatore si confronta con la forza delle due pareti laterali e con il contesto che ne viene creato.

August Schmarnow riguardo all'esistenza dell'immagine riflessa nello spazio, teorizza che ciò che sta di fronte all'osservatore costituisce la "faccia" mentre gli altri muri sono considerati subordinati. Schmarnow insisteva che il movimento del corpo nello spazio, anziché percezione statica, rappresenta l'essenza dell'architettura<sup>160</sup>: i due muri laterali possono essere considerati come temi secondari che solo toccano l'occhio anche se la sensazione della loro presenza è percepibile. Quello che interviene davanti a noi è la cosa principale, l'oggetto vero, cioè la parete opposta a quella d'entrata. Quando entriamo nella chiesa guardiamo in avanti e il muro d'ingresso ha un'importanza simile a quella di un'ombra e, nonostante procediamo nello spazio in cui ci troviamo, il muro dietro di noi sembra seguirci come uno scudo<sup>161</sup>. La concezione puramente visuale dello spazio è fortemente messa in prospettiva.

---

<sup>159</sup> R. Schwarz, 1938, op.cit., p. 34

<sup>160</sup> A. Schmarnow, *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, 1896, p. 52

<sup>161</sup> Ibidem, p. 57

Per fare un esempio, se in Siegfried Ebeling i processi osmotici, nei quali l'edificio era calato, erano pensati in termini fisico-biologici, in Schwarz lo erano in termini teologici.

Seguendo il messaggio di Romano Guardini, la chiesa tenta di rimuovere il più possibile qualsiasi elemento che possa distrarre, incoraggiando l'attiva partecipazione dei fedeli. Il vuoto dello spazio è contemplato dal muro nudo dietro l'altare che sembra essere dedicato al Dio assente, anche grazie alla forza dell'uso esclusivo del bianco. Il muro bianco ha, in sé, un alto livello di astrazione che gli dà una notevole forza espressiva. Schwarz rinuncia in modo netto all'idea monumentale dello spazio e della pittura multicolore limitandosi semplicemente all'impiego della bicromia del marmo bianco e nero e al gesso bianco. Questa scelta deriva dall'interpretazione di Guardini: *“Questo non è vuoto, questo è silenzio! E nel silenzio c'è Dio. Dal silenzio di queste vaste pareti può fiorire il presagio della presenza di Dio”*.

Schwarz era un architetto che pensava per immagini e tali immagini potevano possedere un diverso, ma sempre alto grado di astrazione. Nelle “membrane” dello spazio interno l'assenza di immagine diventa immagine, la presenza e simultanea assenza di Dio diventa visione. L'architettura sacra, secondo la convinzione che accompagna Schwarz nel tempo, è il tentativo dell'impossibile, un avvicinamento alla “soluzione insolubile”, una rinuncia che ha preso forma al cospetto del divino.

Si viene a creare un forte contrasto con il bianco e si evidenzia una silhouette tra il bianco e il nero. Il bianco tende a dissolversi. Questo approccio ricorda i lavori di chiaroscuro di Edvard Munch: in particolare i quadri in bianco e nero *Todeskampf* (1896), *Geschrei* (1895), *Anzienung* (1896), sono esempi in cui il bianco tra le linee di nero sembra avere più energia rispetto alle linee disegnate.

Una cosa molto simile succede nella struttura spaziale della *Fronleichnamskirche*: Schwarz fa molti schizzi di progetto usando in maniera diversa le colonne tra navata laterale e centrale, ma alla fine la soluzione che preferisce è invece l'utilizzo del setto centrale rivestito di nero. In questo modo si ha la sensazione che la navata luminosa centrale si sciogla nella navata laterale scura<sup>162</sup>, con un effetto coloristico molto vicino a quello dei chiaroscuri di Munch. Lo schema dei colori utilizzati in tutte le parti degli interni della chiesa ha un forte carattere simbolico: il pavimento ricoperto da pietra scura rappresenta l'esistenza terrena mentre le pareti bianche, e la vitalità del marmo con le sue belle venature bianche sui pilastri del muro della navata, corrispondono all'ordine Divino.

Schwarz progetta i vani della chiesa non come strutture vuote ma come sistemi liturgici costituiti di persone che rappresentano quasi la parte complementare della chiesa: le persone devono essere considerate come ponti integranti dell'immagine architettonica. Quando si è nella chiesa si ha davanti a sé solo la vista da dietro delle altre persone. È un ulteriore chiaroscuro che si somma a quello del pavimento, ad esso si aggiungono navata laterale e sedute che a loro volta diventano parte integrante della figura. La specifica collocazione degli elementi della chiesa unifica gli individui nella formazione di una comunità. Questa figura dominante è l'immagine finale di una sequenza di immagini che arriva alla sua conclusione proprio nella posizione frontale.

### *L'ingresso*

L'ingresso nella chiesa avviene in diagonale, l'intero spazio si apre solo gradualmente. Anche dal portico, separato dall'interno da una grande vetrata, si può vedere la luce vicino alla zona dell'altare

---

<sup>162</sup> T. Hasler, *Architektur als Ausdruck*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2000, p.136

grazie alle uniche due finestre basse dell'intera chiesa. Queste aperture fungono da punto focale. La posizione del setto della navata laterale non sembra definita da alcun metro di misura: sembra fluttuare come uno di quei setti di marmo o di altre pietre dure, con i quali proprio in quel periodo Mies Van der Rohe articolava gli spazi (Padiglione Barcellona 1928 – 30, e casa Tugendhat a Brno, 1928-30). Ma il setto murario deve essere stimato per il compito che gli viene assegnato e, più precisamente, quello di celare al primo sguardo il luogo più sacro: entrando in chiesa, la vista dell'altare, infatti, risulta impossibile proprio a causa del setto. Anche la navata centrale con i suoi 19 metri di altezza risulta solo parzialmente visibile dall'ingresso della navata laterale bassa.

Avanzando nella chiesa si svelano le grandi finestre che tendono a illuminare la zona dell'altare attirando la vista verso di esso. Il fedele entra a questo punto nella navata centrale: le finestre perdono il loro effetto trasversale passo dopo passo fino a quando l'unico punto luminoso rimane solo la parete frontale dietro l'altare. Raggiunto questo punto si percepisce un senso intenso di riposo e pace.

Schwarz progetta la sala con una copertura particolarmente elevata che va nettamente in contrasto con la bassa, scura, navata laterale. Questo gesto è voluto proprio per evidenziare il “*Raum*” (spazio) di cui Schwarz parla anche nel suo libro *Kirchenbau* (e anche Thomas Hasler nel suo libro *Architektur als Ausdruck*): si può considerare come un concepimento spirituale dello spazio. La luce che illumina attraverso le poche finestre crea uno spazio pieno di vuoto austero. Questo spazio che emana spiritualità, è concretizzato dalla sua interpretazione del vuoto nella liturgia, tema che viene accuratamente trattato nel testo di *Vom Bau der Kirche*. Per Schwarz l'obiettivo dell'architettura della chiesa era di forgiare questo vuoto e di renderlo comprensibile a tutti. Il vuoto aiuta a veicolare il



Figura 236 - Vista del pilone di colore scuro tra navata centrale e laterale, *Fronleichnamkirche*, 1930. Fonte: Samuel Drago

senso simbolico anche quando non è di facile interpretazione metaforica: esso dà spazio all'anima per ascoltarsi, ci allontana dal caos che ci circonda e ci lega maggiormente al nostro essere.

### *L'Altare*

La minima separazione tra la navata e l'altare rappresenta l'idea dello spazio liturgico universale che favorisce un modello ugualitario rispetto a quello gerarchico della chiesa cattolica. L'unica chiara distinzione tra la navata e l'altare è rappresentata dai sette scalini che elevano la mensa sacra. Ma questo effetto viene affievolito quando, negli ultimi anni, viene abbassato l'altare della *Fronleichnamskirche*.

Peter Müllenborn, parroco di Aachen, sottolinea l'importanza di evidenziare l'altare come simbolo di Cristo e come centro della celebrazione eucaristica, pur mantenendolo vicino ai fedeli<sup>163</sup>.

La questione della posizione dell'altare avrebbe dovuto adattarsi alle nuove direttive emanate dal Concilio Vaticano II, costruendo l'altare separatamente dalla parete perimetrale in modo da poterci camminare attorno. Anche per questa ragione viene costruito un altare in legno che rimane per quindici anni come una soluzione di emergenza. Ci sarà un lungo dibattito su come costruire l'altare senza compromettere il senso complessivo della chiesa: dopo vari esperimenti e discussioni con il comune, si decide di lasciare tutto com'era, solo più basso.



Figura 237 - Vista della zona dell'altare della *Fronleichnamskirche*, 1930 Fonte: Albert Renger-Patzsch

<sup>163</sup> P. Müllenborn. *Erbe und Auftrag*, St. Fronleichnamskirche, 1930-1980, Aachen

### *Le finestre*

Per quanto riguarda la progettazione delle finestre essa rimane in sospeso più a lungo: per un certo periodo esse erano state concepite come porzioni di parete formate da grandi superfici vetrate, poi come forature profonde in numero variabile; alla fine, le cinque finestre dei lati corti e le dodici dei due lunghi non vengono più provviste di traversi che ne accentuassero l'orizzontalità, ma ognuna viene divisa in quindici specchiature rettangolari verticali. Verso l'esterno esse sono scavate nella profondità della muratura: questa è la soluzione meno elegante, ma la più semplice, sobria e, contemporaneamente, anche la più poetica.

Le finestre presentano un disegno inciso che viene progettato da Ludwig Schaffrath, un conosciuto artista che collabora per tanti anni con Anton Wending nella *Architekturabteilung* della *Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule* di Aachen. Le incisioni sulle vetrate sono pensate in modo da accentuare il passaggio della luce, per tale ragione vengono mantenute di color bianco leggermente più opaco.

Le vetrate sono immaginate come un nastro di luce: uno orizzontale lungo la navata principale e l'altro in verticale lungo la parete laterale dell'altare, con una doppia fila da terra fino al soffitto. Scegliendo di posizionare le finestre sia orizzontalmente che verticalmente si riesce ad enfatizzare sia la lunghezza dell'edificio che la sua altezza in modo che la luce diffusa tenda a trasfigurare lo spazio.

### *Dettagli Decorativi*

Sulla parete bianca di fronte, l'occhio dello spettatore tende ad espandere la sua vista senza riscontrare elementi che vincolano l'ampiezza della sua visuale: lo sguardo tende a scorrere guardando oltre

l'altare ed è attratto da una piccola croce sull'altare maggiore. Si tratta di un'opera di Fritz Schwerdt, un artista del metallo che collabora con Schwarz nella *Kunstgewerbeschule* di Aachen dal 1929 fino al 1933. La croce è alta circa 30 cm ed è realizzata in avorio smaltato di color blu terra.

L'ulteriore progettazione degli interni era nelle mani di Johannes Krahn, che insieme a Schwarz si occupa anche dell'illuminazione della chiesa. L'intenzione di Schwarz era di creare degli elementi il più possibile dissimulati che rafforzassero il senso simbolico: la forma allungata a corda degli elementi luminosi che si stacca in maniera minima dal tetto, oltre a sottolineare le proporzioni dello spazio, vuole rafforzare la sensazione che il materiale stesso sia "illuminato" e che discenda dall'alto verso il basso, come lo Spirito Santo.

La parte posteriore della navata principale è occupata nella sua interezza da un organo che è posizionato su un piano sopraelevato raggiungibile tramite una piccola scala che parte proprio vicino ad una porta di accesso alla navata e in due rampe raggiunge il piano superiore del coro.

Su un lato della *Fronleichnamskirche* si trova la navata laterale che è alta solo 3 metri e si estende dall'ingresso fino all'altare. Questo spazio è pensato come un luogo più intimo per il fedele: qui si trovano i confessionali e la cappella con l'effigie di Maria e le stazioni della Via Crucis (in fibra tessile), entrambe opere dell'artista Wilhelm Rupprecht che collabora per anni nella *Kunstgewerbeschule* di Aachen. L'immagine di Maria non mostra la solita Madonna, ma una donna semplice come una cameriera, sebbene su uno sfondo d'oro che offre un contrasto netto con la Via Crucis.

### III. 4.5 Disegni della chiesa

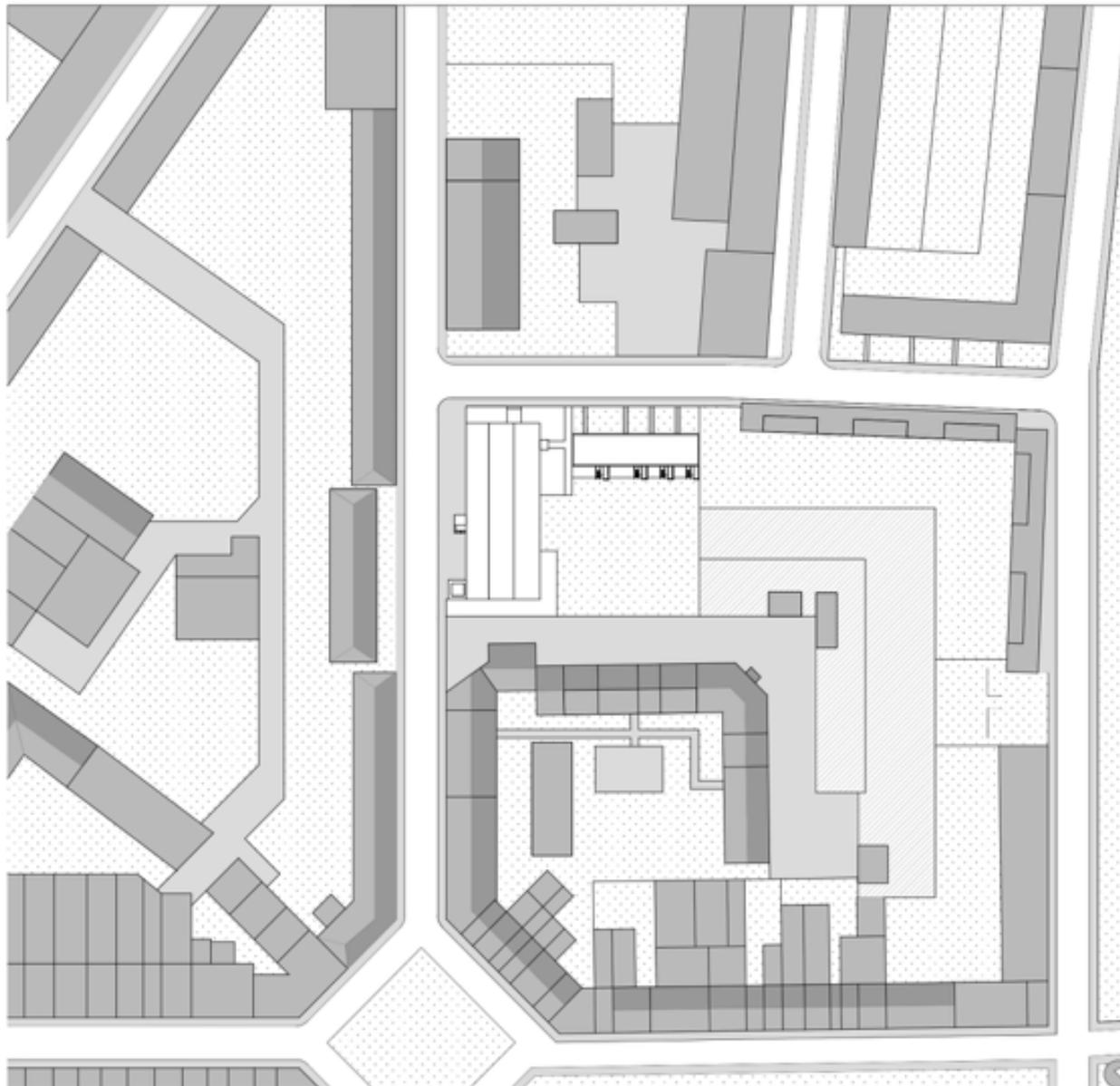


Figura 238

Planimetria della  
*Fronleichnamskirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

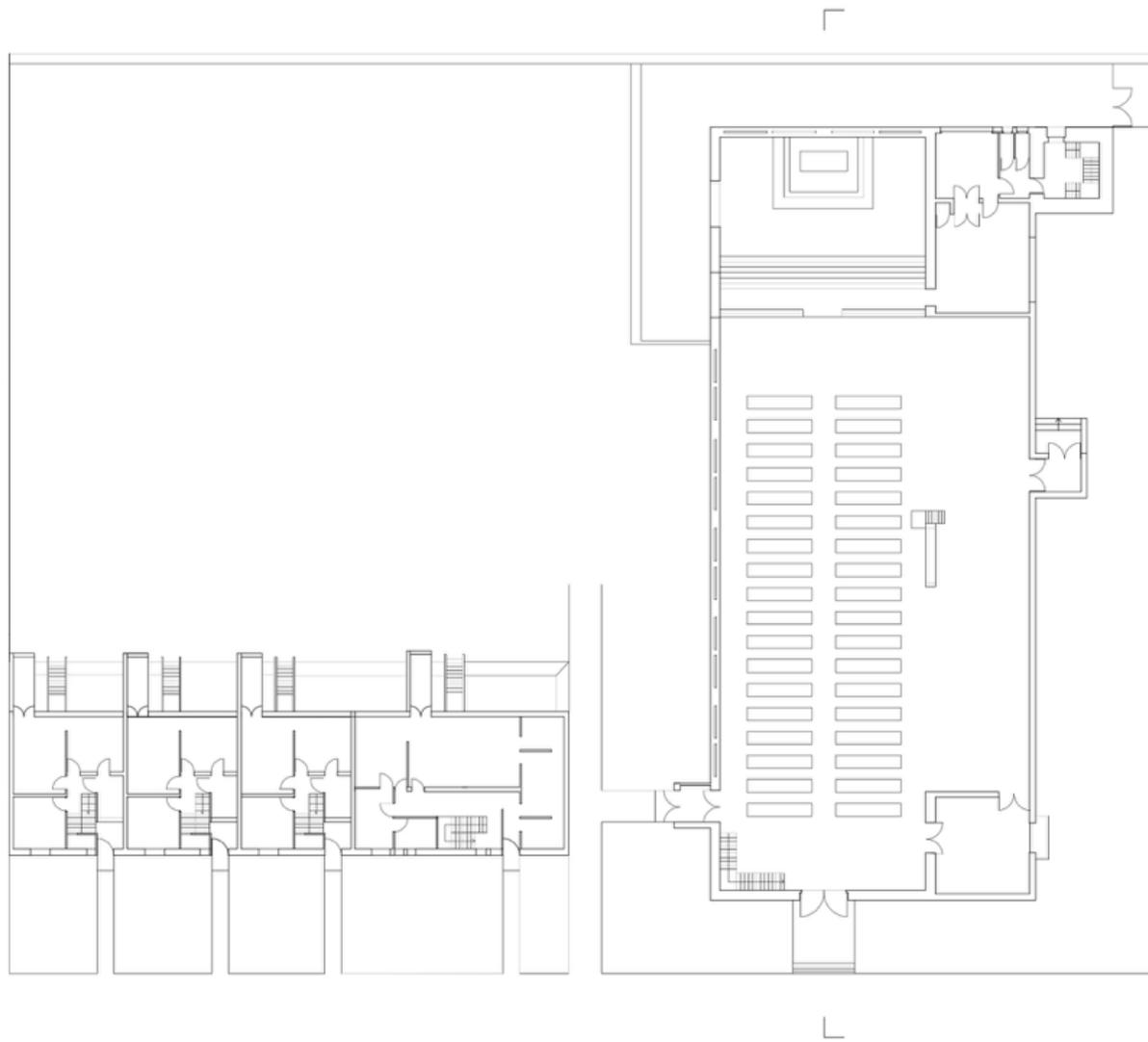


Figura 239

Pianta della *Fronleichnamkirche*,  
Aachen. Fonte: Samuel Drago

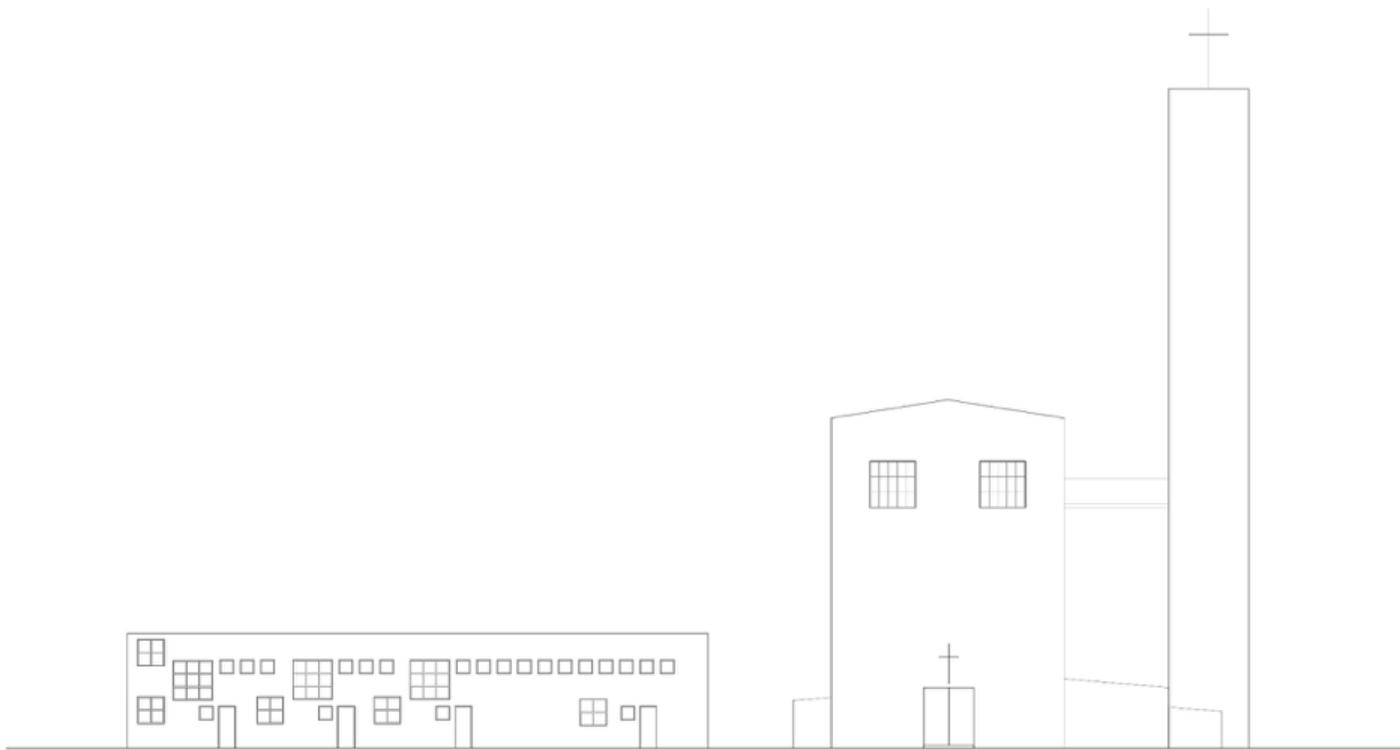


Figura 240

Prospetto frontale della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

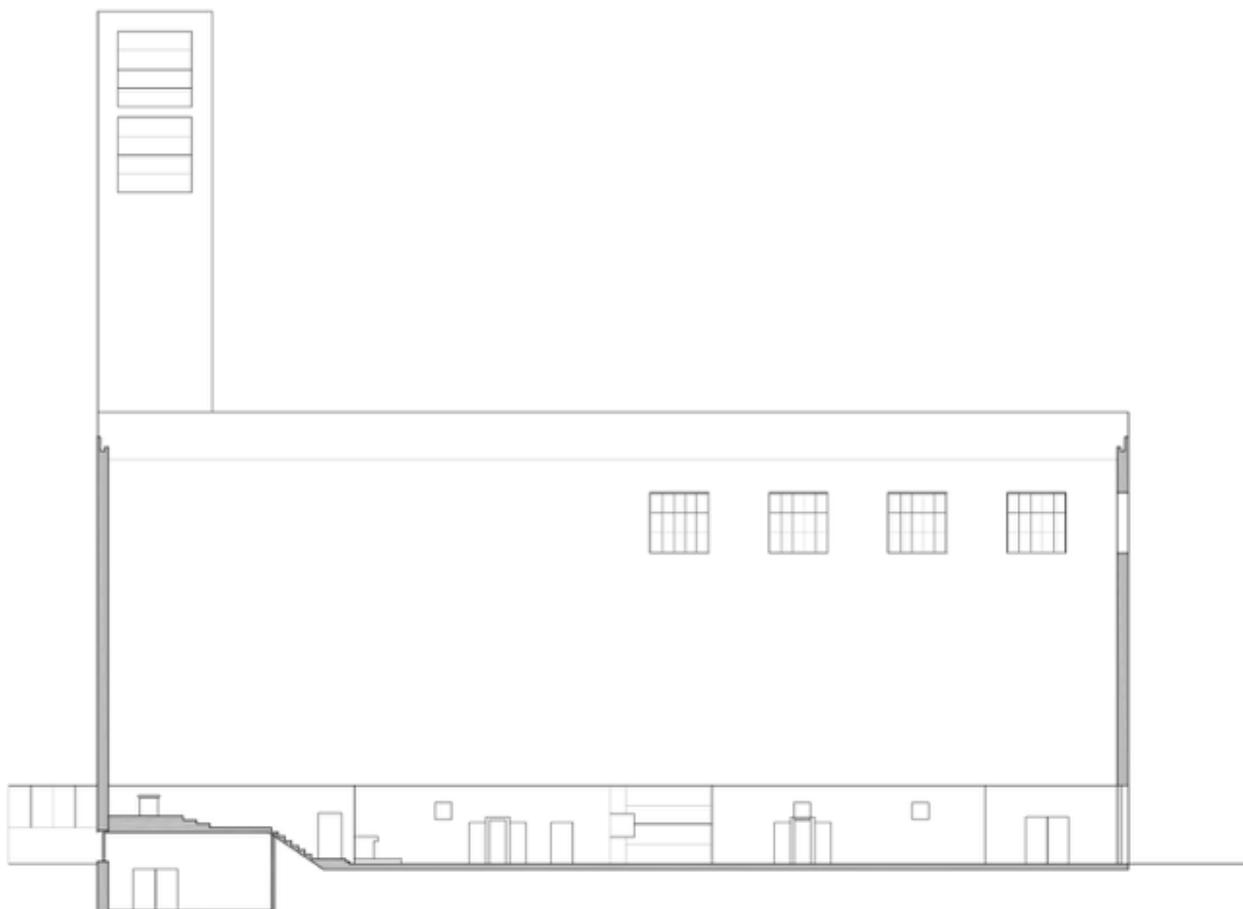


Figura 241

Sezione longitudinale della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

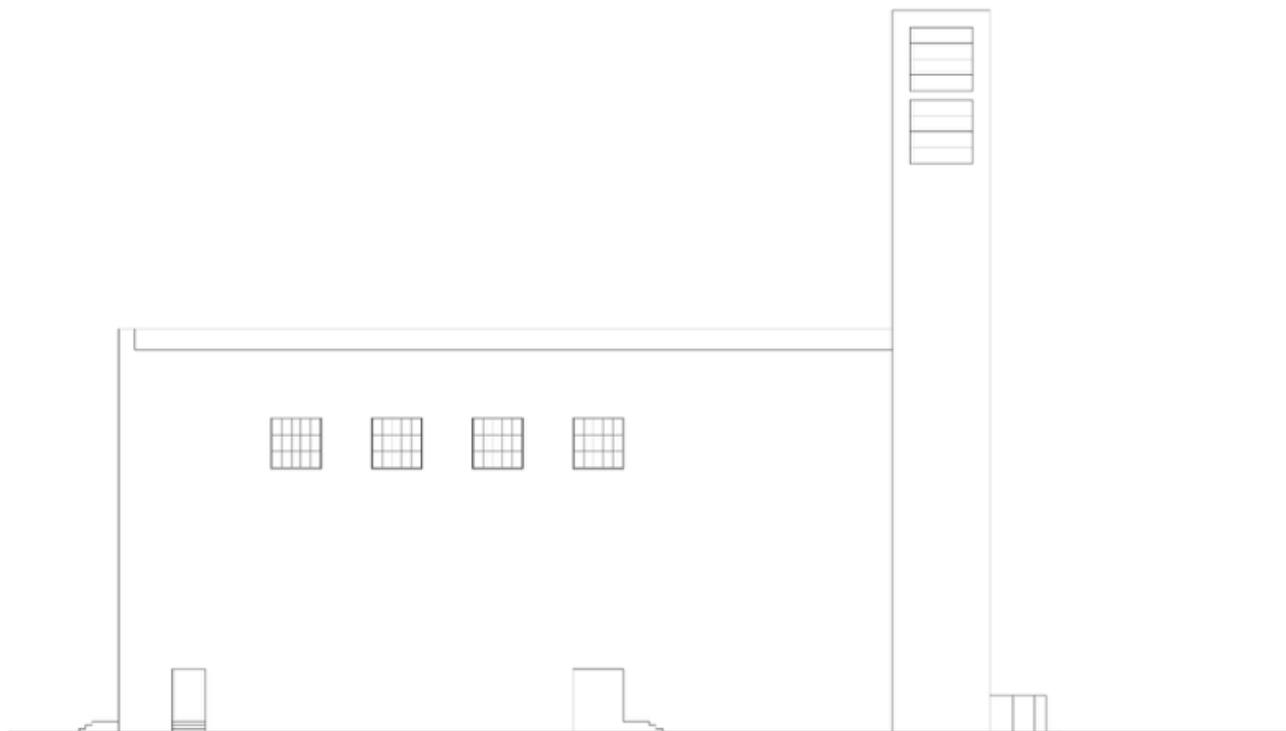


Figura 242

Prospetto laterale della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

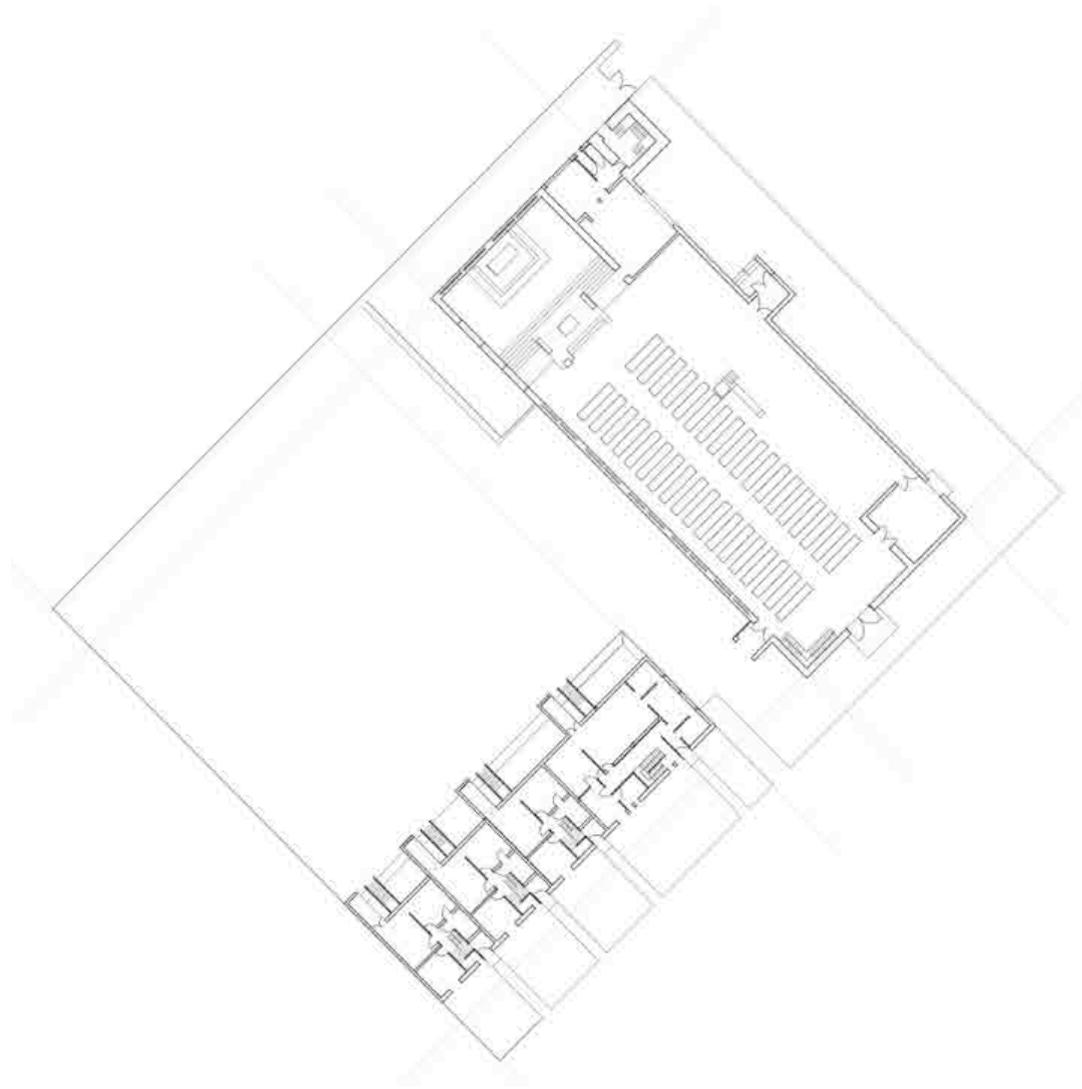


Figura 243

Pianta assonometrica della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

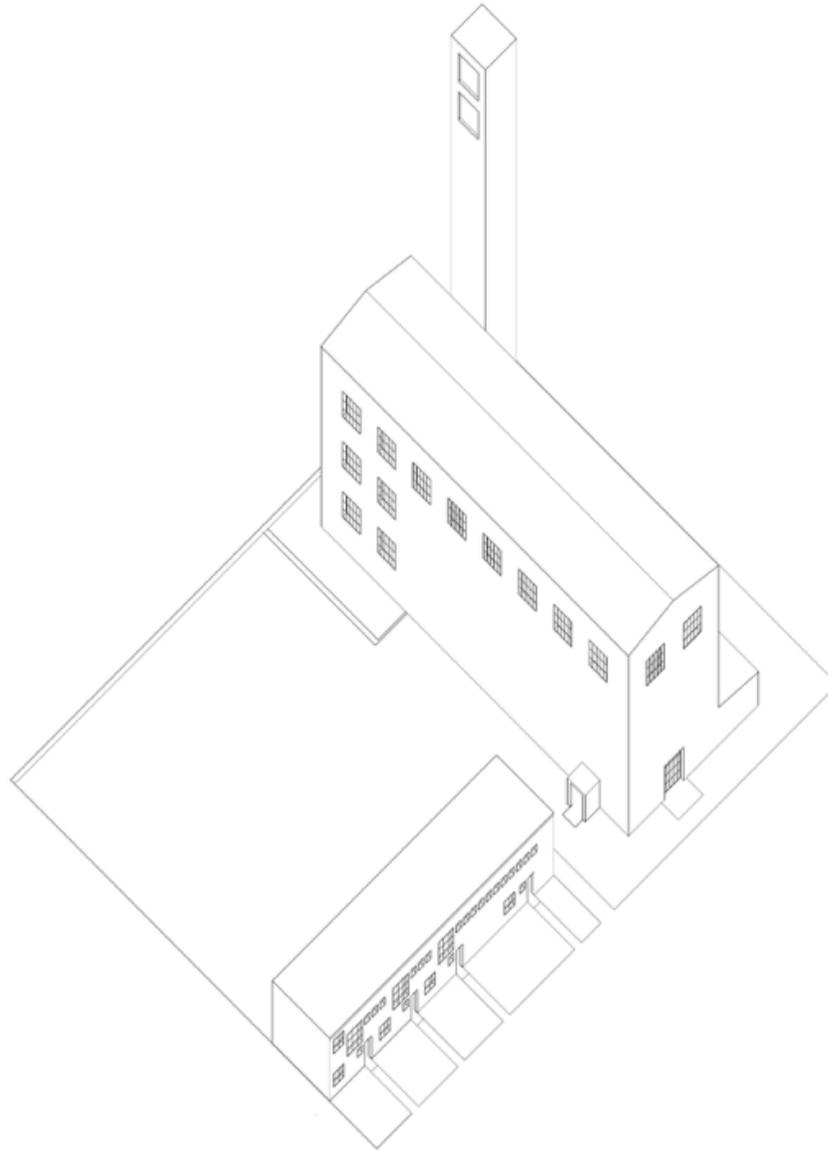


Figura 244

Assonometria della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

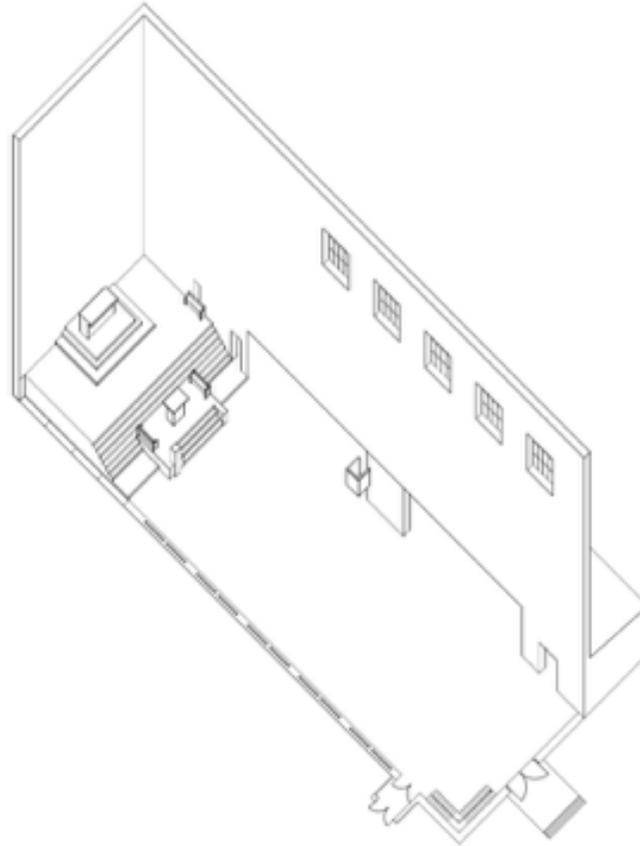


Figura 245

Spaccato assonometrico della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

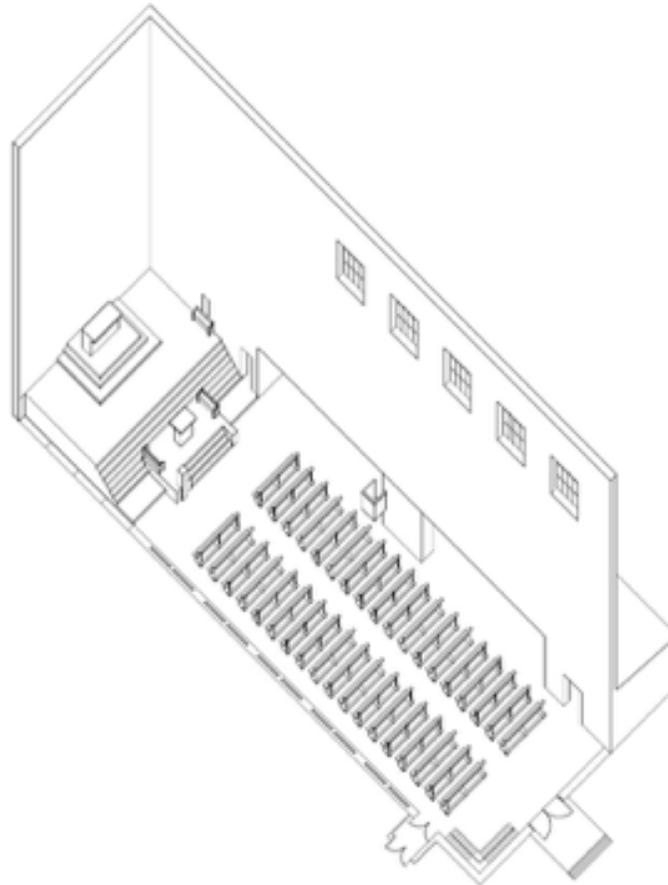


Figura 246

Spaccato assonometrico con  
sedute della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen.  
Fonte: Samuel Drago

### III. 4.6 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva

La *Fronleichnamskirche* (Corpus Domini), non risulta essere pienamente la chiesa che rappresenta il senso della Via sacra descritto nel libro “*Vom Bau der Kirche*”. Non è un caso che a posteriori Schwarz, scrivendo proprio del tema centrale de "Gli uomini del Corpus", sostiene che nella chiesa del Corpus Domini era stata realizzata l'unità fisica del Popolo e del Signore, ma non ammette esplicitamente che questa chiesa rifletteva l'idea dell'archetipo della Via sacra, che aveva teorizzato in “*Vom Bau der Kirche*”.

Il concetto di “Via sacra” ha le sue radici in un'epoca molto precedente al Cristianesimo: l'esempio a cui spesso Schwarz fa riferimento è il lungo percorso di processione egiziano che scorreva in mezzo a monumenti come la Sfinge e le torri, conducendo a uno spazio sacro (“*ostkirchlichen*”) dove l'altare era collocato dietro l'iconostasi dorata, in un paradiso anticipato a cui le persone potevano accedere solo per poco tempo. Nel caso del *Corpus Christi* di Aachen, non c'è altro che la presenza silenziosa della chiesa e di Cristo<sup>164</sup>: l'obbiettivo è raggiunto, e tutta la strada è in pura esistenza, la sala luminosa e alta e molto semplice, la gente e il Signore sono assieme, diventano un solo corpo in una festa, l'organo superiore della loro santa esistenza.

Alfred Döblin scrive un articolo proprio sulle sue impressioni sulla *Fronleichnamskirche* e dopo aver percorso i suoi spazi e visto la sua architettura scrive: “*L'oggettività del nuovo design del Fronleichnamkirche è la Democrazia*”.

---

<sup>164</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 27

La costruzione dà allo spazio campo di applicazione alla Santa messa. Il costruttore deve preparare il terreno per il paesaggio del culto. Esso consiste di tre regioni: il primo è lo spazio di questo mondo la cui casa viene formata ed è aperta a Dio; la seconda area è la soglia, perché Cristo abita il mediatore; la terza area è la quintessenza aperta, e non vi è il cielo. Il costruttore deve far in modo che le persone vengano assemblate formando una figura e che le preghiere varchino la soglia da dove arriverà la risposta. Al di qua della soglia sta il mondo e l'artista ed egli deve munirsi di tutti i mezzi necessari per rappresentarlo.

Romano Guardini sarà un grande ispiratore per Schwarz durante la progettazione della *Fronleichnamskirche*. Egli sosteneva che la povertà era l'essenza del nostro tempo e che la soluzione estetica della chiesa risultava essere una soluzione che parte dal cuore. Molti consideravano vuoto lo spazio della chiesa, ma Guardini insisteva nel chiedersi se si intendeva davvero il senso del vuoto.

Il vuoto ci aiuta a comprendere il senso della pace, forse abbiamo dimenticato cos'è il silenzio e che essa appartiene alla parola come ispirare ed espirare. Quante volte percepiamo il silenzio come un vuoto, spesso quando c'è un vuoto in un dialogo si tende a riempirlo con un colpo di tosse. Lo stesso accade quando una grande area non è risolta con la sua struttura e viene riempita con immagini e ornamenti. Questo non è vuoto, è silenzio<sup>165</sup>.

Guardini sosteneva che proprio dal silenzio dei muri della *Fronleichnamskirche* si può trovare una risposta alla presenza di Dio che germoglia: “*Chi magari pensa che nella chiesa ci sia vuoto o freddezza sa che ascoltandosi dentro, profondamente, riconosce che qui si esprime il sacro ancor più*

---

<sup>165</sup> R. Guardini, “Die buerbaute Fronleichnamkirche”, in *Die Schildgenossen*, 11 Jahre 1930/31 Heft 3, Rothenfels

*di uno spazio caloroso e di casa delle chiese trionfanti*”<sup>166</sup>. Guardini sembra non apprezzare il risultato complessivo degli esterni invece considerandoli troppo austeri e non al livello degli interni.

### **III. 4.6      Parallelismi con esempi canonici**

L’architetto diocesano Michael Kleffner progetta la chiesa di St. Albertus. Si tratta di un’importante chiesa per l’epoca, costruita in Essen-Ruhr nel 1956.

L’edificio presenta un forte senso di longitudinalità: la sua prospettiva centrale sembra essere particolarmente riuscita grazie al susseguirsi delle finestre su entrambi i lati della navata centrale. L’architetto però non ha tenuto conto, come invece ha fatto Schwarz, della cromaticità delle sue parti, risulta poco coerente poiché il colore grigio sembra espandersi non solo sui tetti e sulle pareti laterali, ma si mescola al colore di legno sia sui pavimenti che sulla copertura. Questa incoerenza cromatica tende a spezzare la continuità dello spazio in modo asimmetrico fino a far perdere la forza al punto focale che è rappresentato dall’altare.

Dietro l’altare è rappresentata sulla parete la figura sacra del Santo Padre. Essa non riceve luce direttamente come invece tutto il resto della sala, dove i fedeli vengono ampiamente illuminati, ma sembra penalizzata per la sua forma a nicchia. L’uso della luce quindi è ben lontano dall’esperienza della chiesa di *Fronleichnam*.

---

<sup>166</sup> ibidem

Infine, c'è la St. Wendelin a Francoforte, un edificio di Johannes Krahn, ex collaboratore di Schwarz, del 1956. La base per la progettazione è l'idea della "Via Sacra" che simboleggia il percorso della processione.

La Chiesa ha quindi una direzione longitudinale pronunciata e si chiude a est con un'abside. La lunghezza dalla sala è di 42 metri, larga 15m e alta 16m. Le pareti sono in muratura a secco e il materiale utilizzato è il trachite. Le parti staticamente rilevanti che tengono le pareti sospese, sono lasciate visibili. Sedici colonne sostengono le pareti principali che sono divise da fasce orizzontali di finestre sui lati lunghi e fasce verticali sui lati corti. I tagli orizzontali sono al livello terra e danno l'impressione che i muri di pietra galleggino sulla terra. In questo modo si viene a creare una fascia di luce che attraversa la sala. Le conseguenze che queste fasce di luce hanno nell'interno dello spazio sono diverse: l'intensità che viene prodotta per contrasto tende a oscurare le pareti interne e la luce, entrando dalle zone più basse dell'edificio, tende ad entrare in contraddizione con il suo senso stesso, poiché dovrebbe piovere dall'alto.

Il volume sospeso che nella *Fronleichnamskirche* è sostenuto da un unico setto di colore scuro il quale sorregge l'intera parete che separa la navata laterale bassa da quella centrale a tutta altezza. Nel caso di St. Wendelin non ci sono navate laterali ma il senso di sospensione dello spazio in questo caso si distribuisce in maniera uniforme su tutti i lati, per la particolare conformazione della chiesa.

III. 4.7 Immagini d'archivio

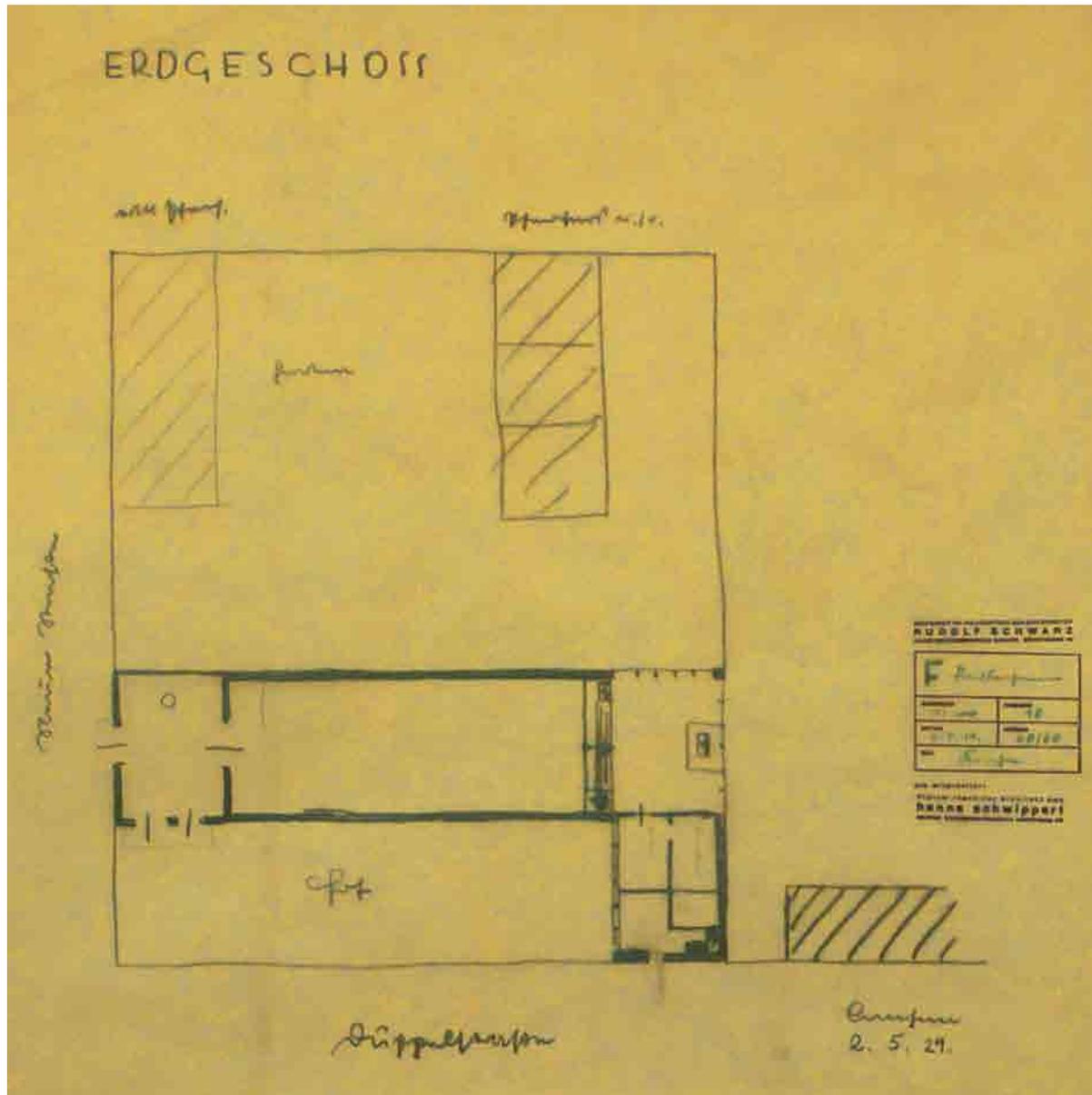


Figura 247

Primi schizzi per la  
Fronleichnamkirche, Aachen

Fonte: HAEK

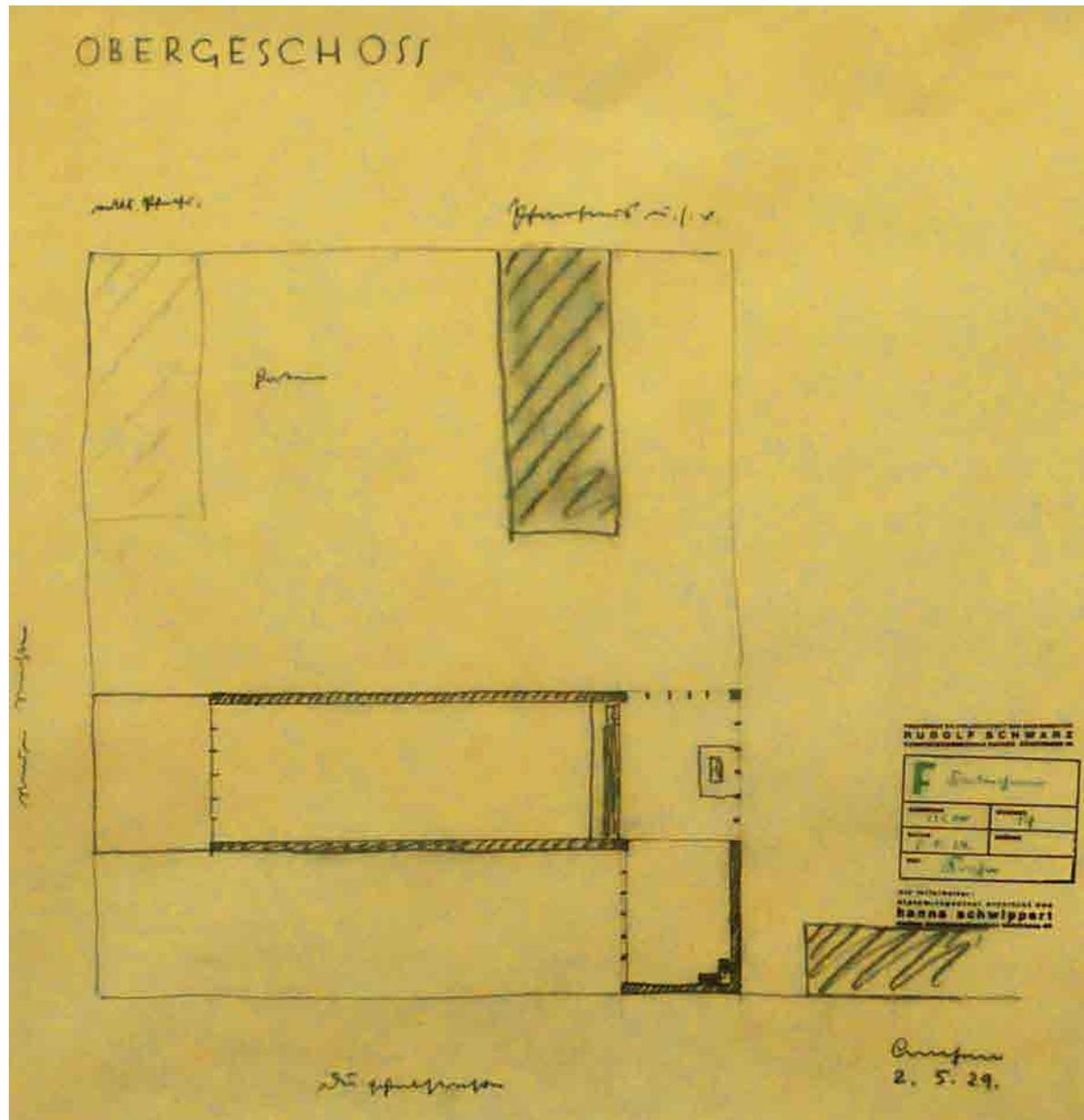


Figura 248

Primi schizzi per la  
 Fronleichnamkirche, Aachen

Fonte: HAEK

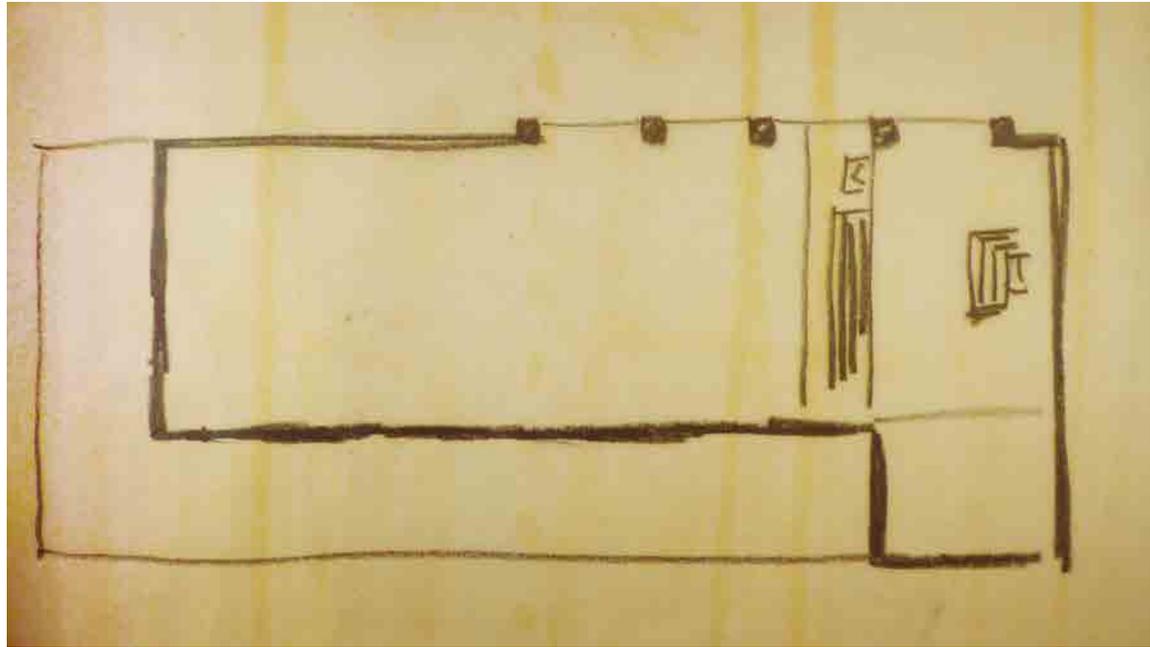


Figura 249

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK

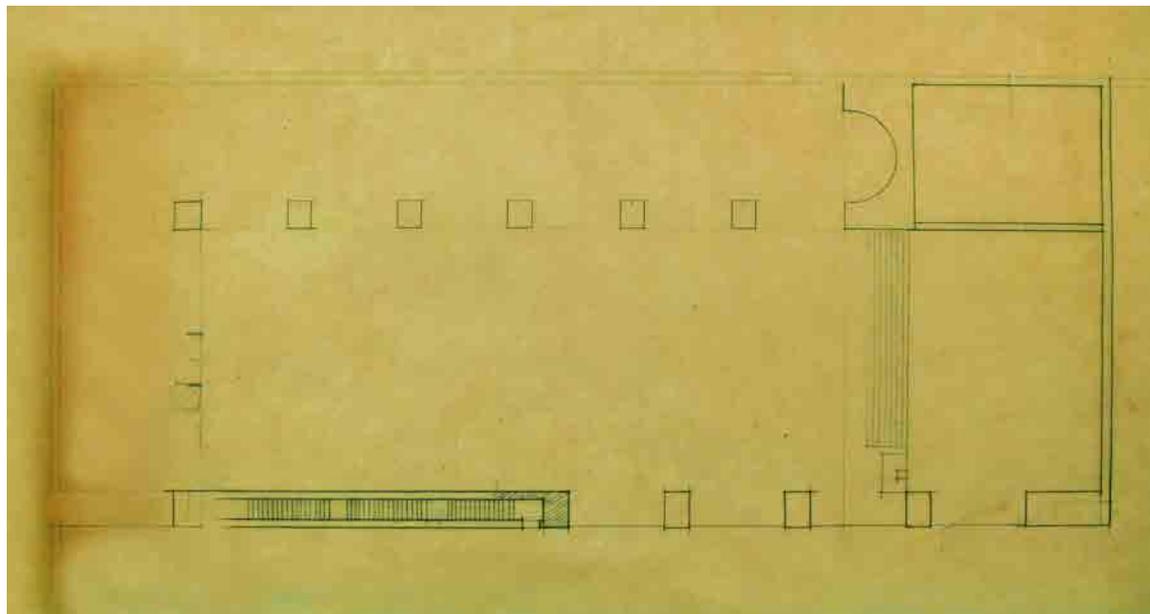


Figura 250

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK

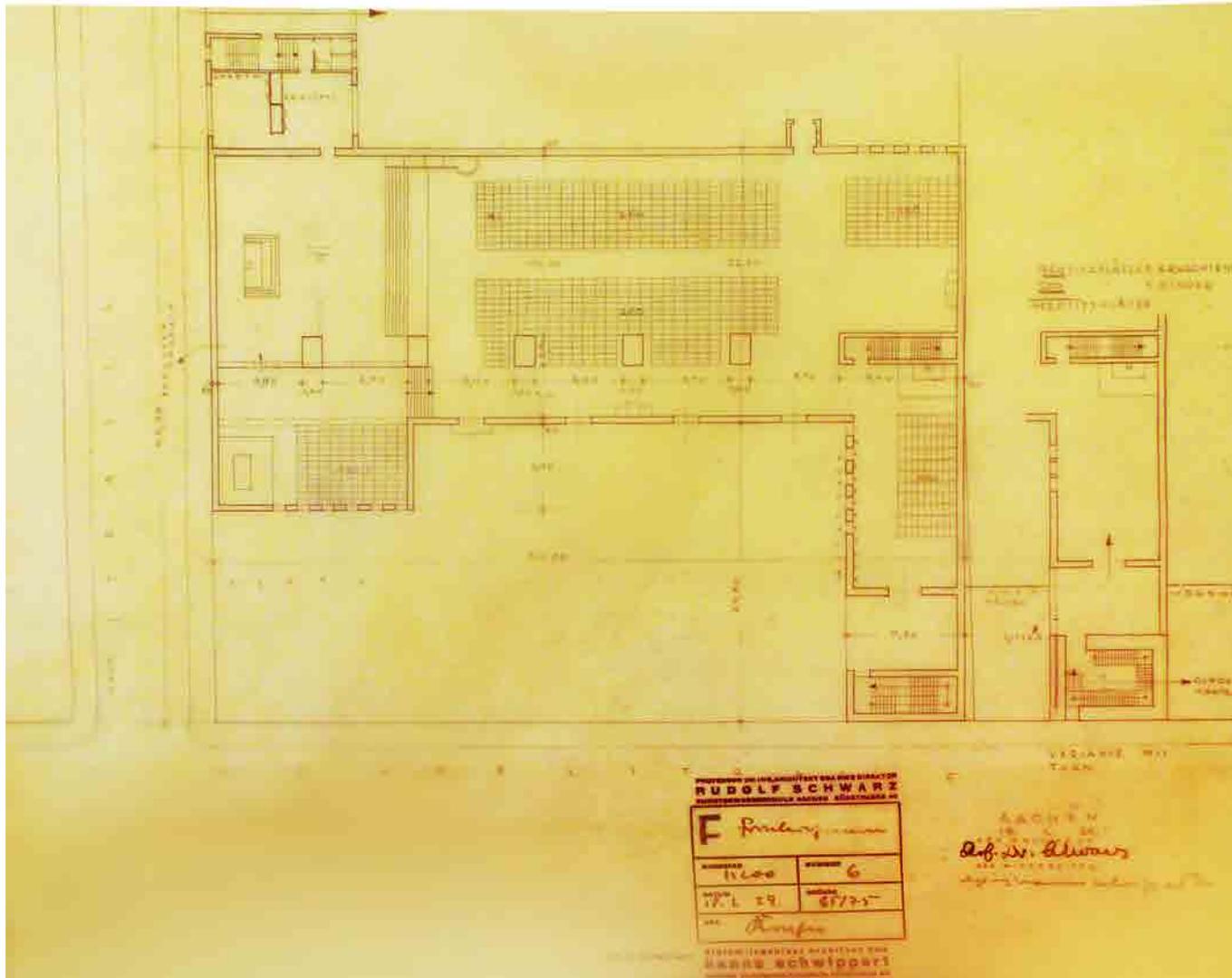


Figura 251  
Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen  
Fonte: HAEK

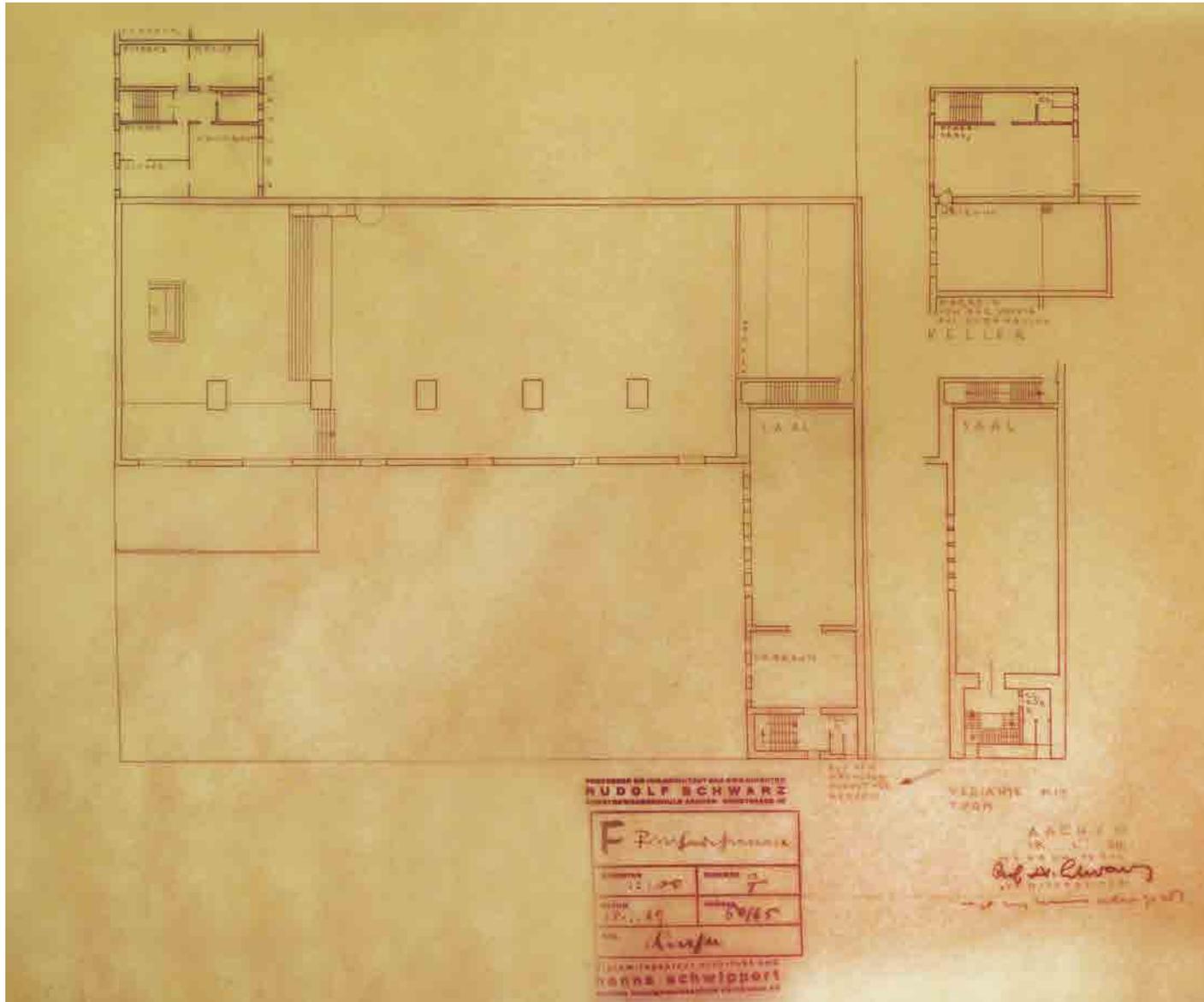


Figura 252  
 Primi schizzi per la  
 Fronleichnamkirche, Aachen  
 Fonte: HAEK

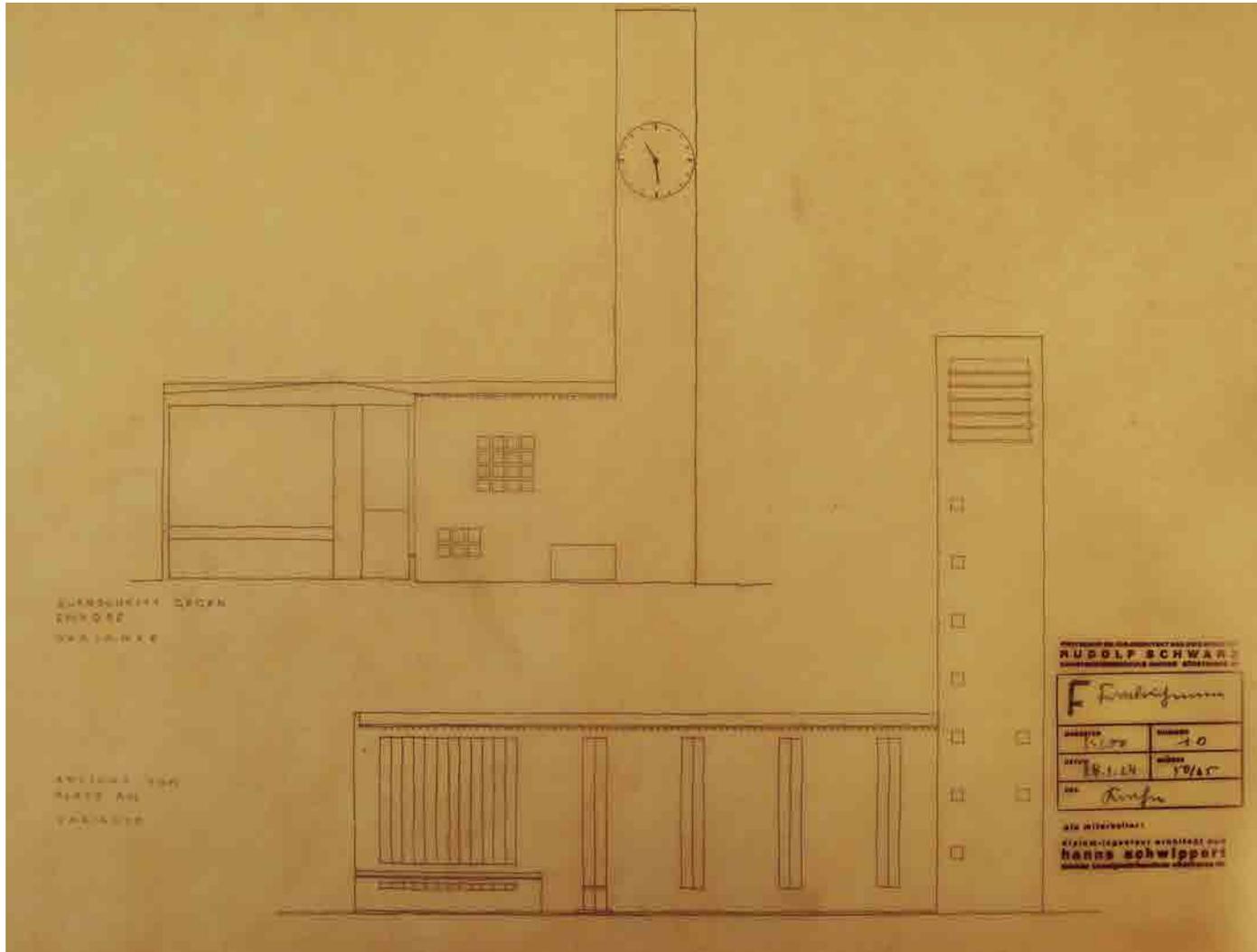


Figura 253

Primi schizzi per la  
Fronleichnamkirche, Aachen

Fonte: HAEK

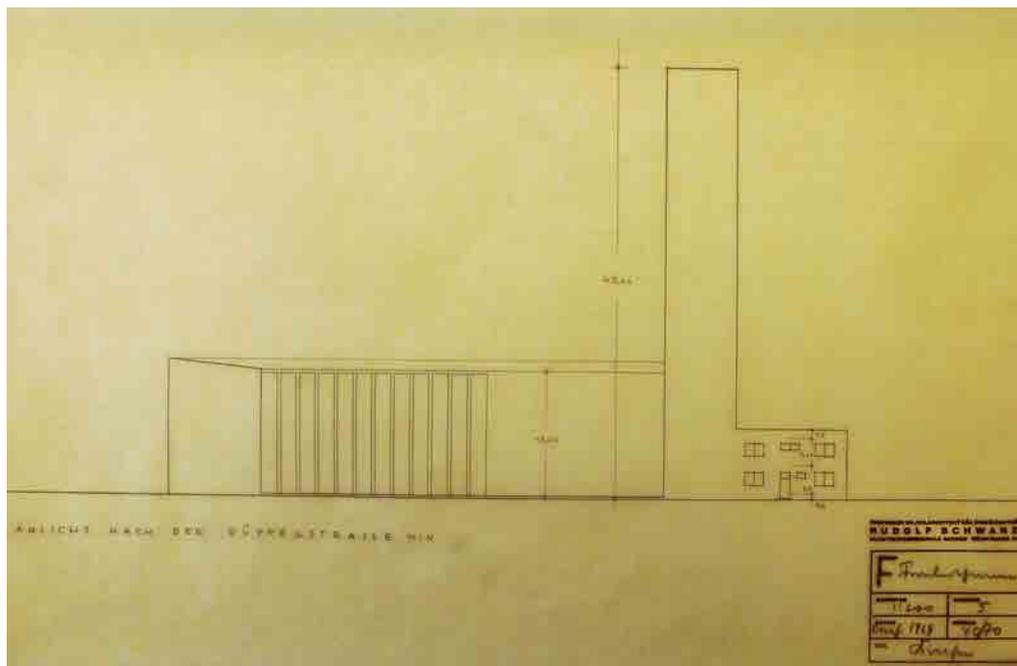
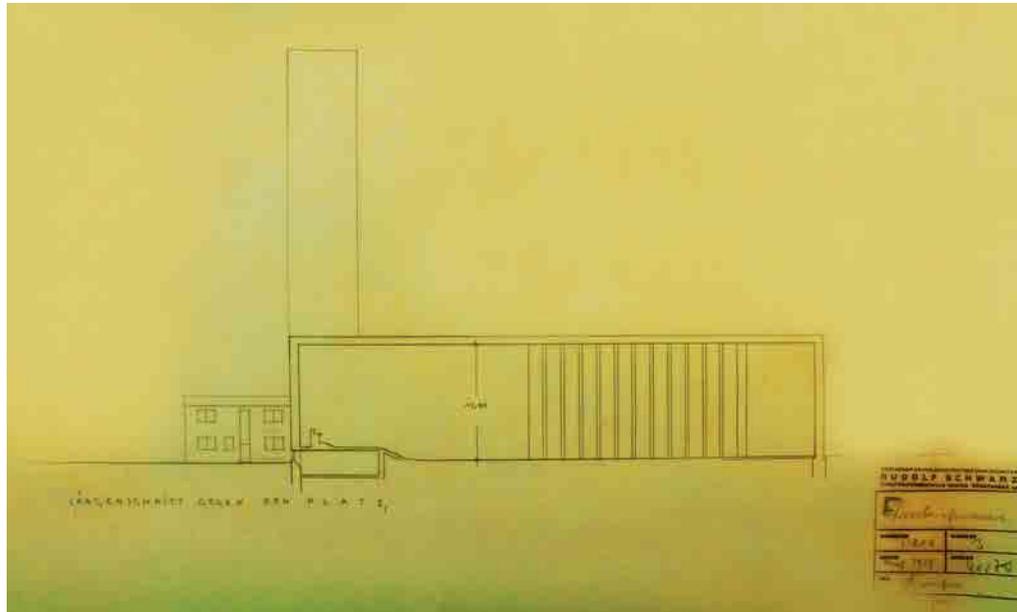


Figura 254

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK

Figura 255

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK

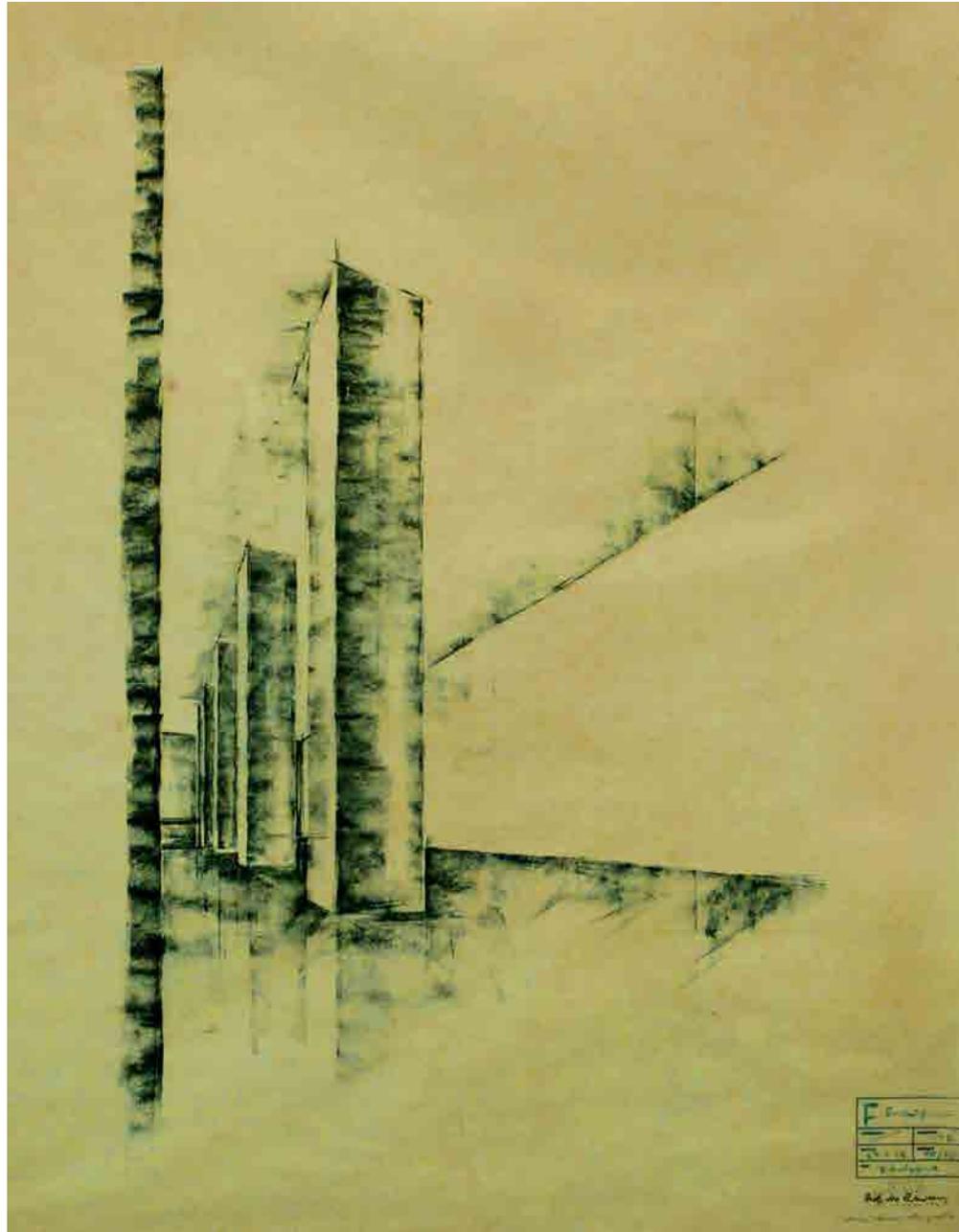


Figura 256

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

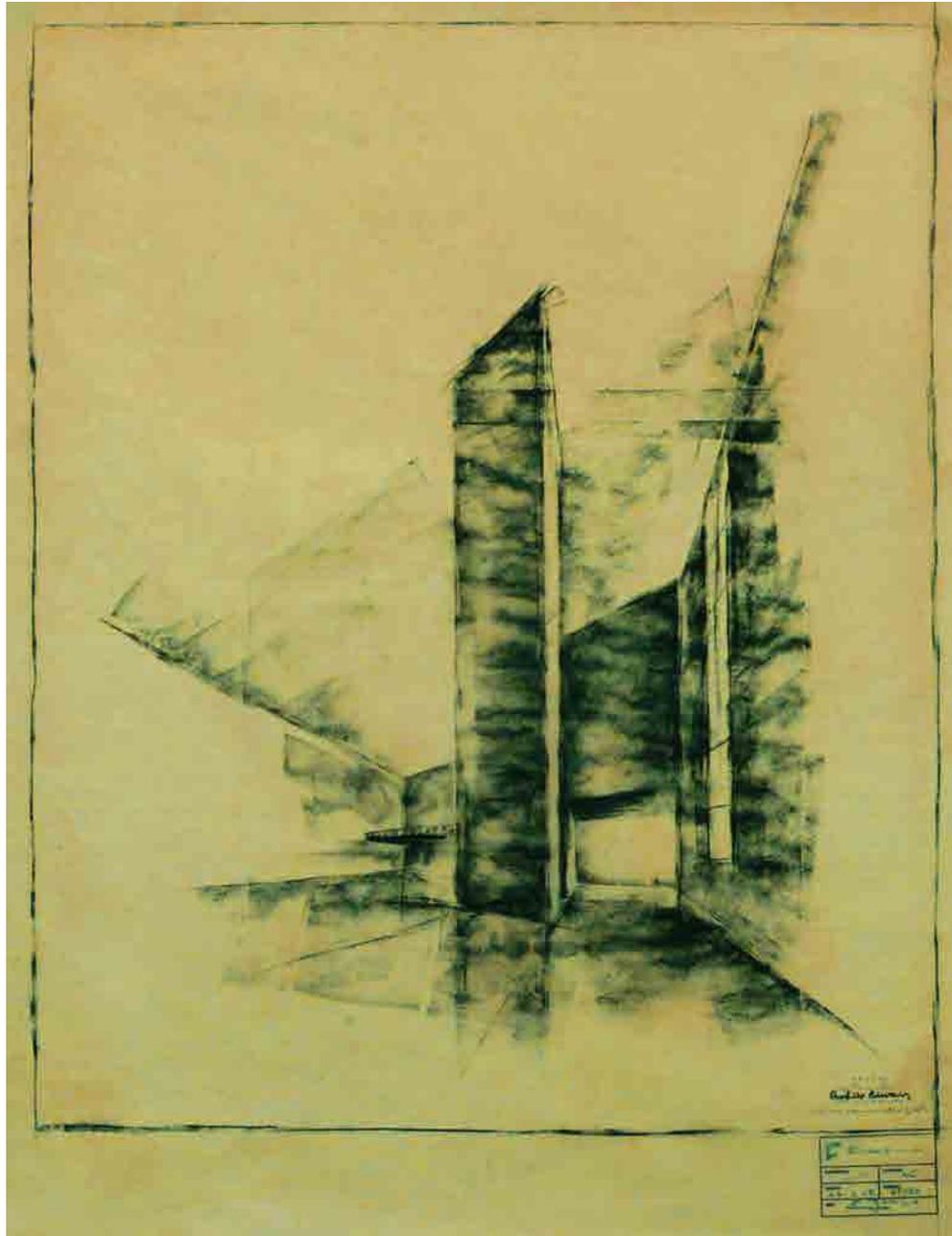


Figura 257

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

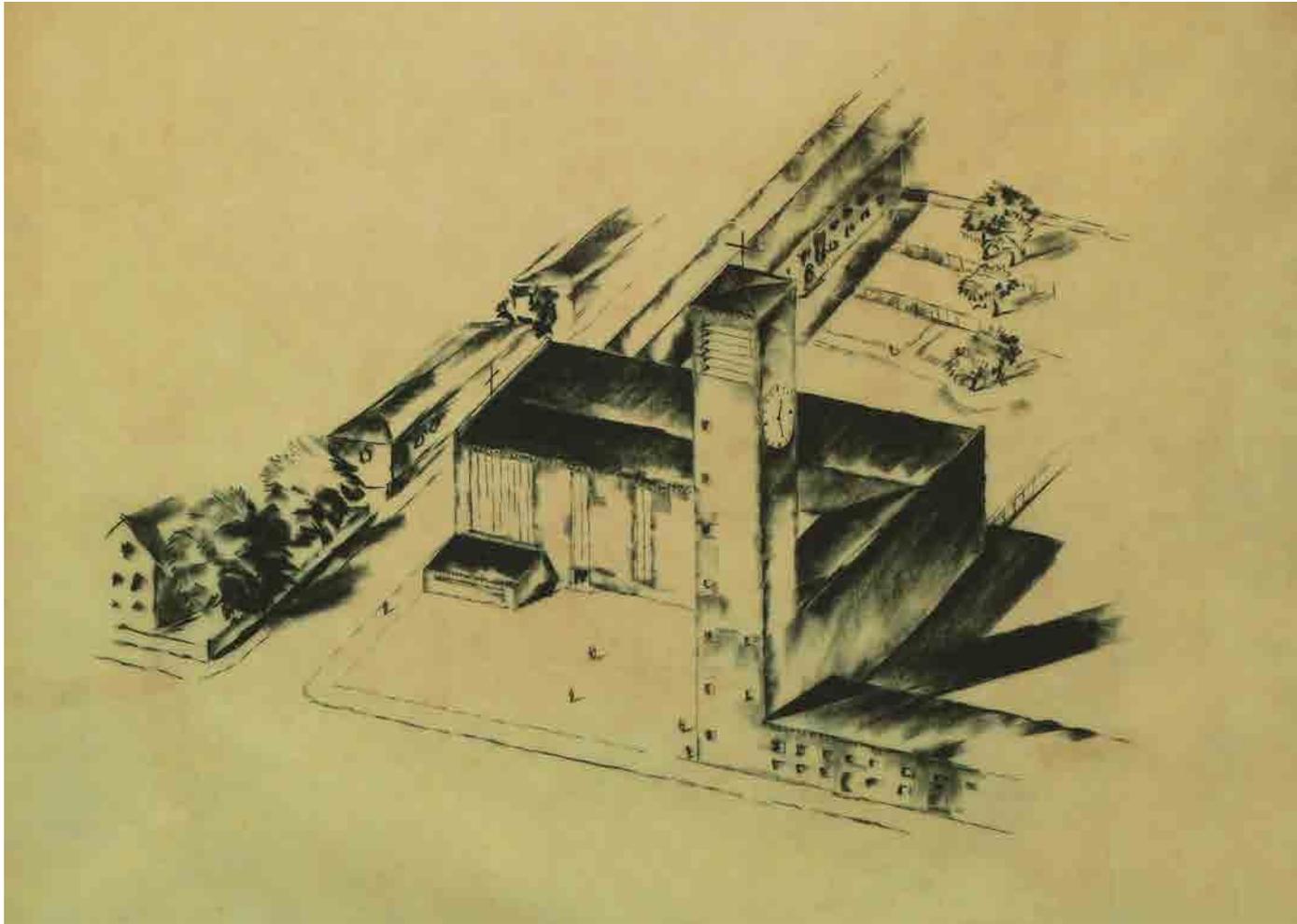


Figura 258

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

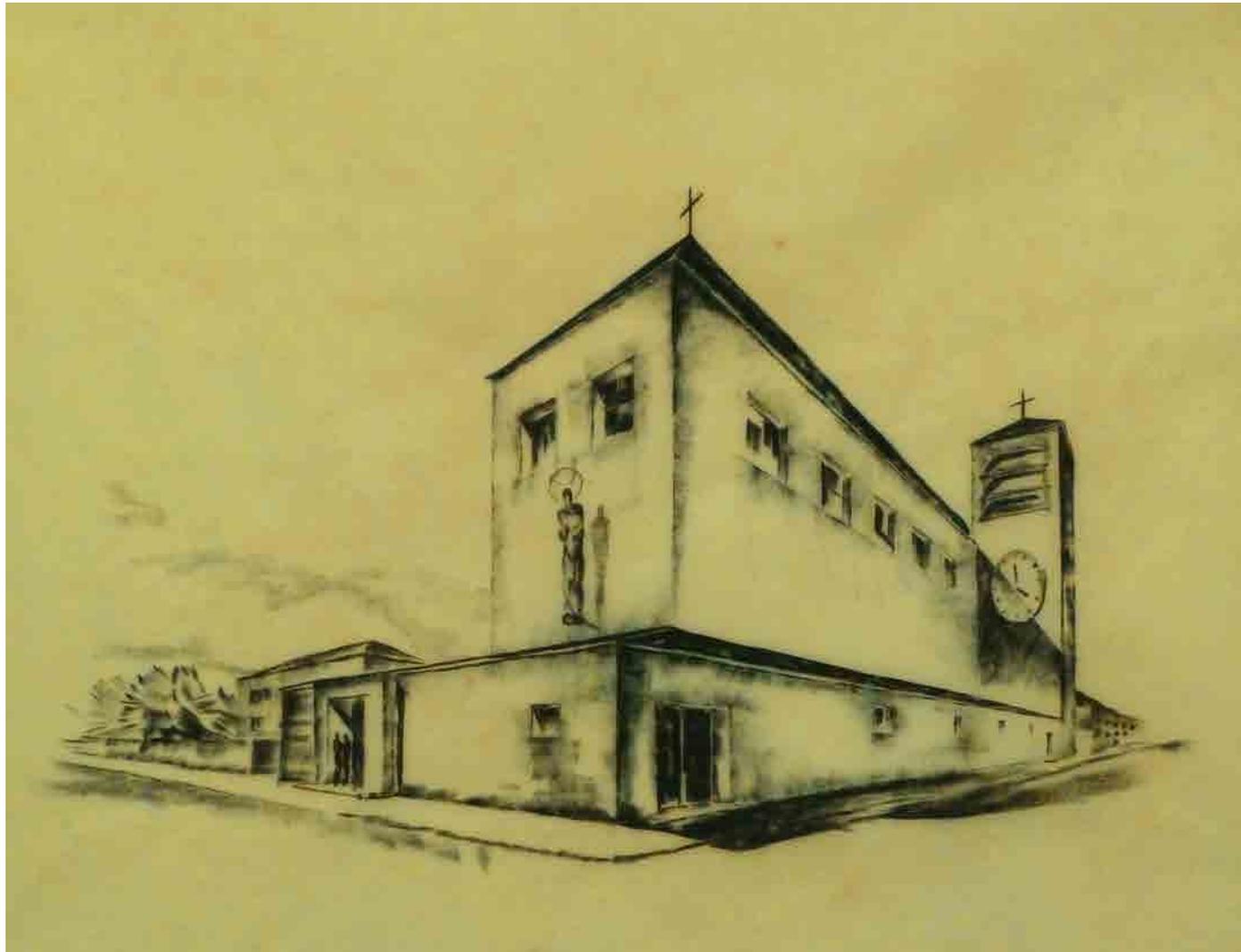


Figura 259

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

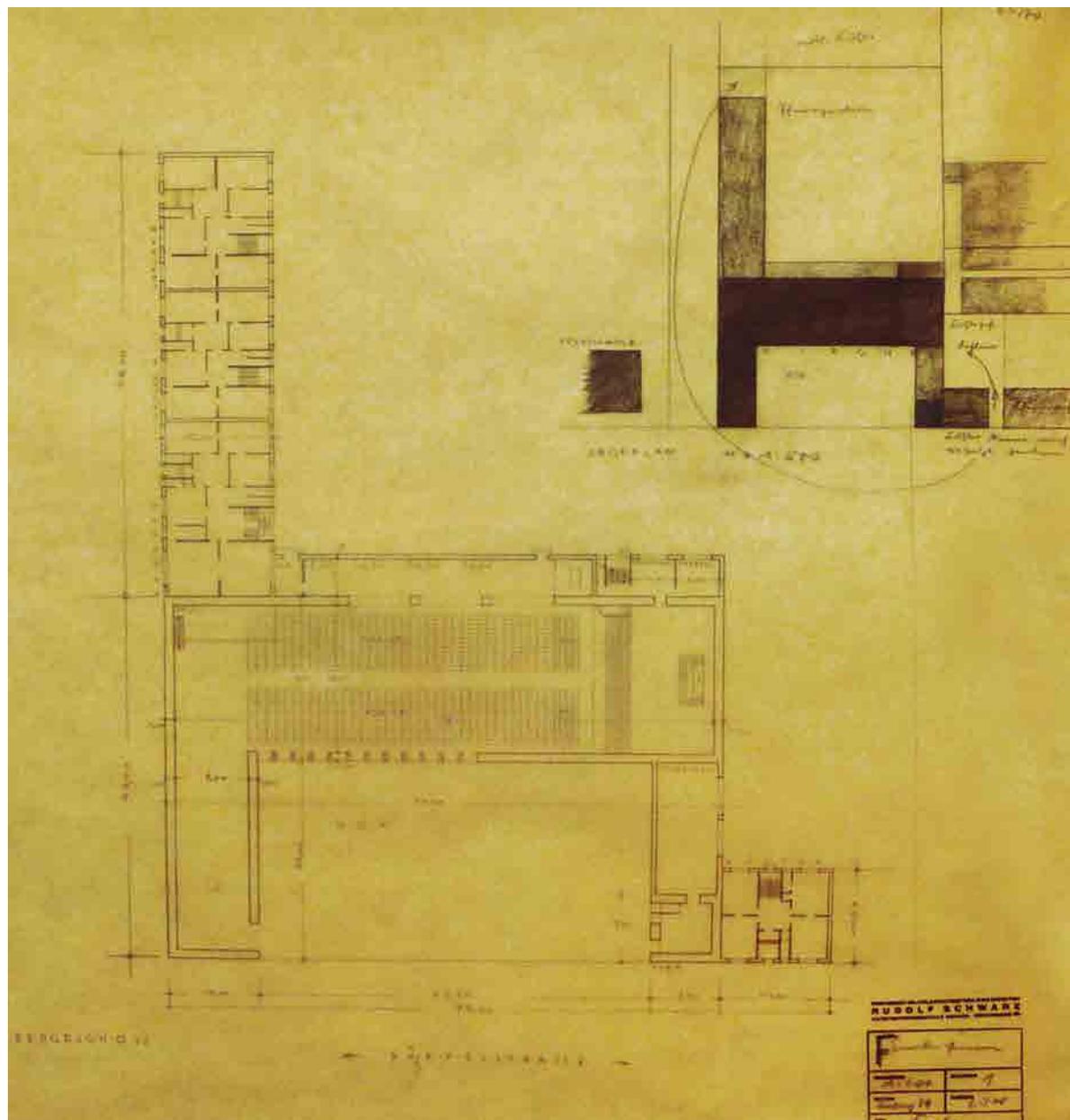


Figura 260

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

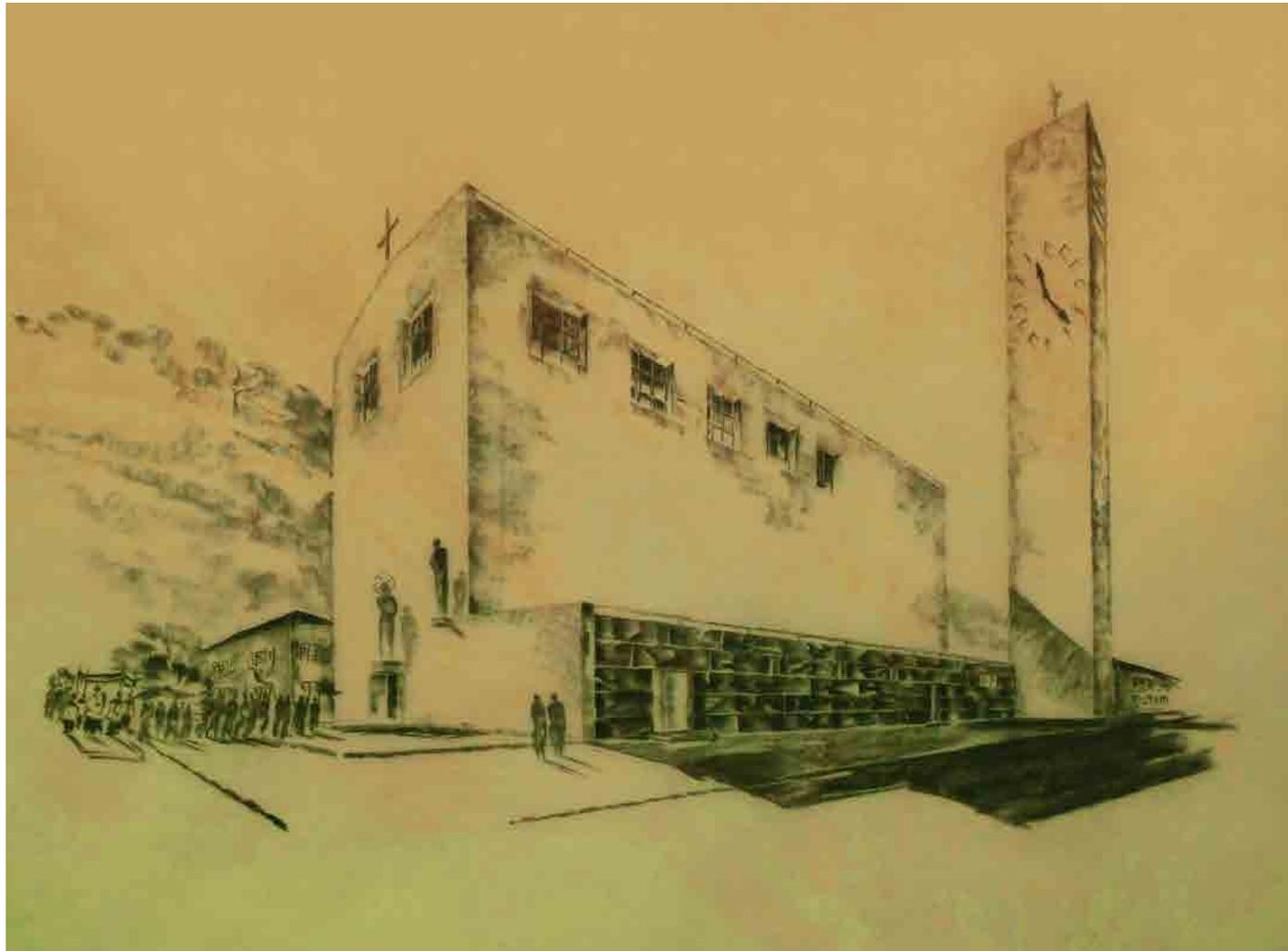


Figura 261

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

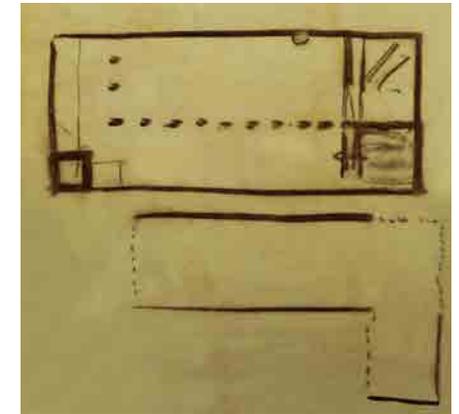
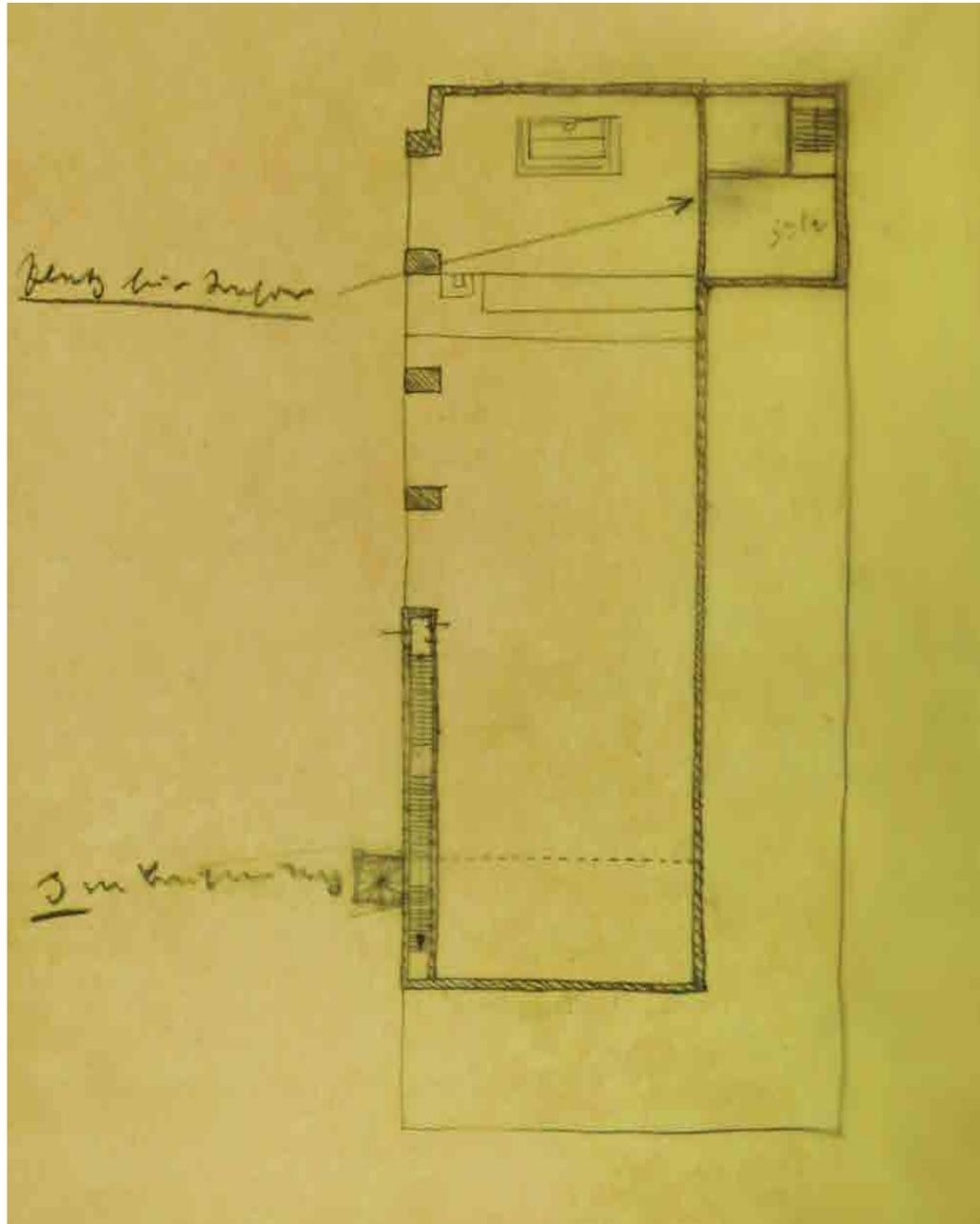


Figura 262 - Primi schizzi per la *Fronleichnamkirche*, Aachen. Fonte: HAEK

Figura 263

Primi schizzi per la *Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

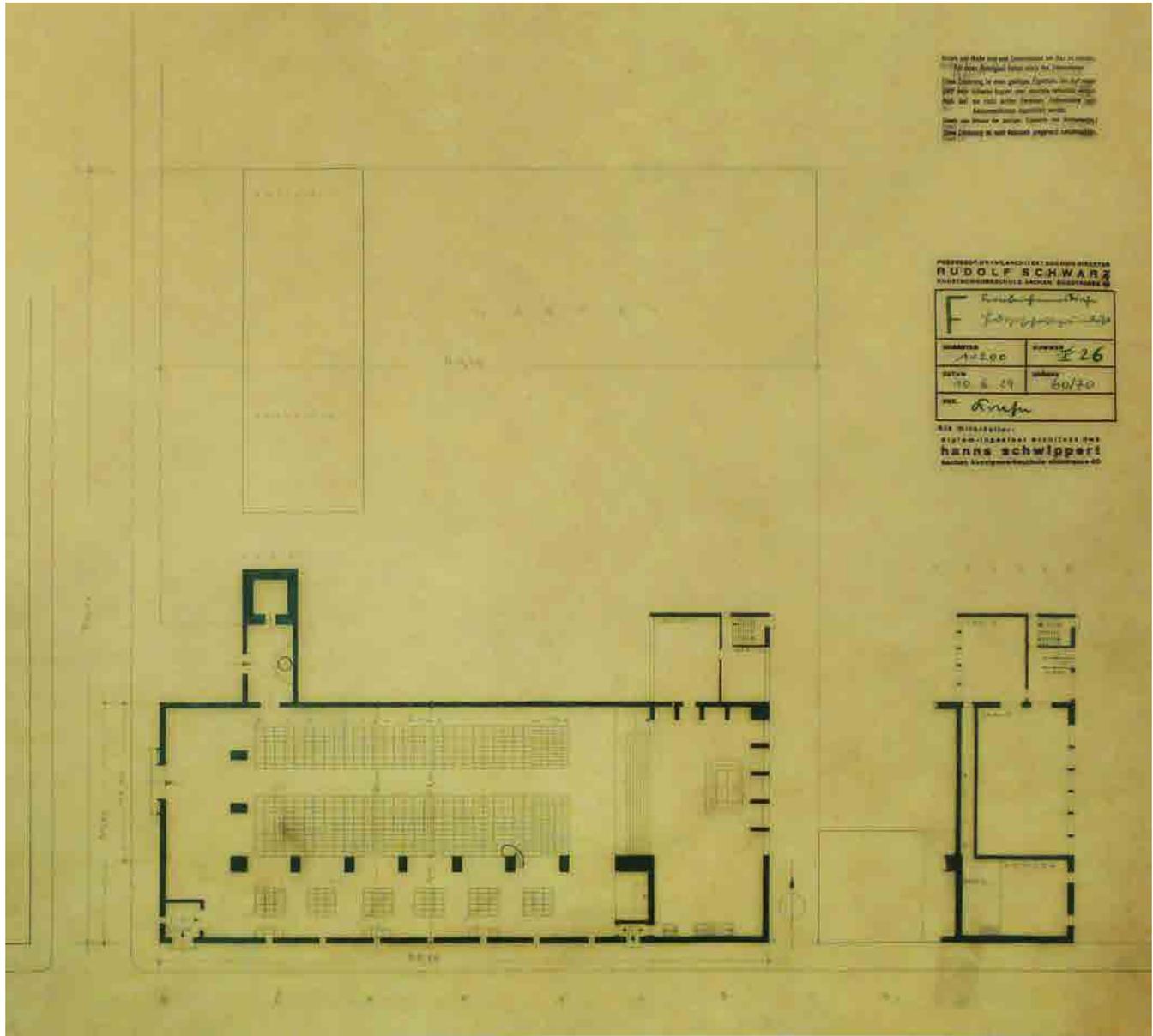


Figura 264  
 Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen  
 Fonte: HAEK

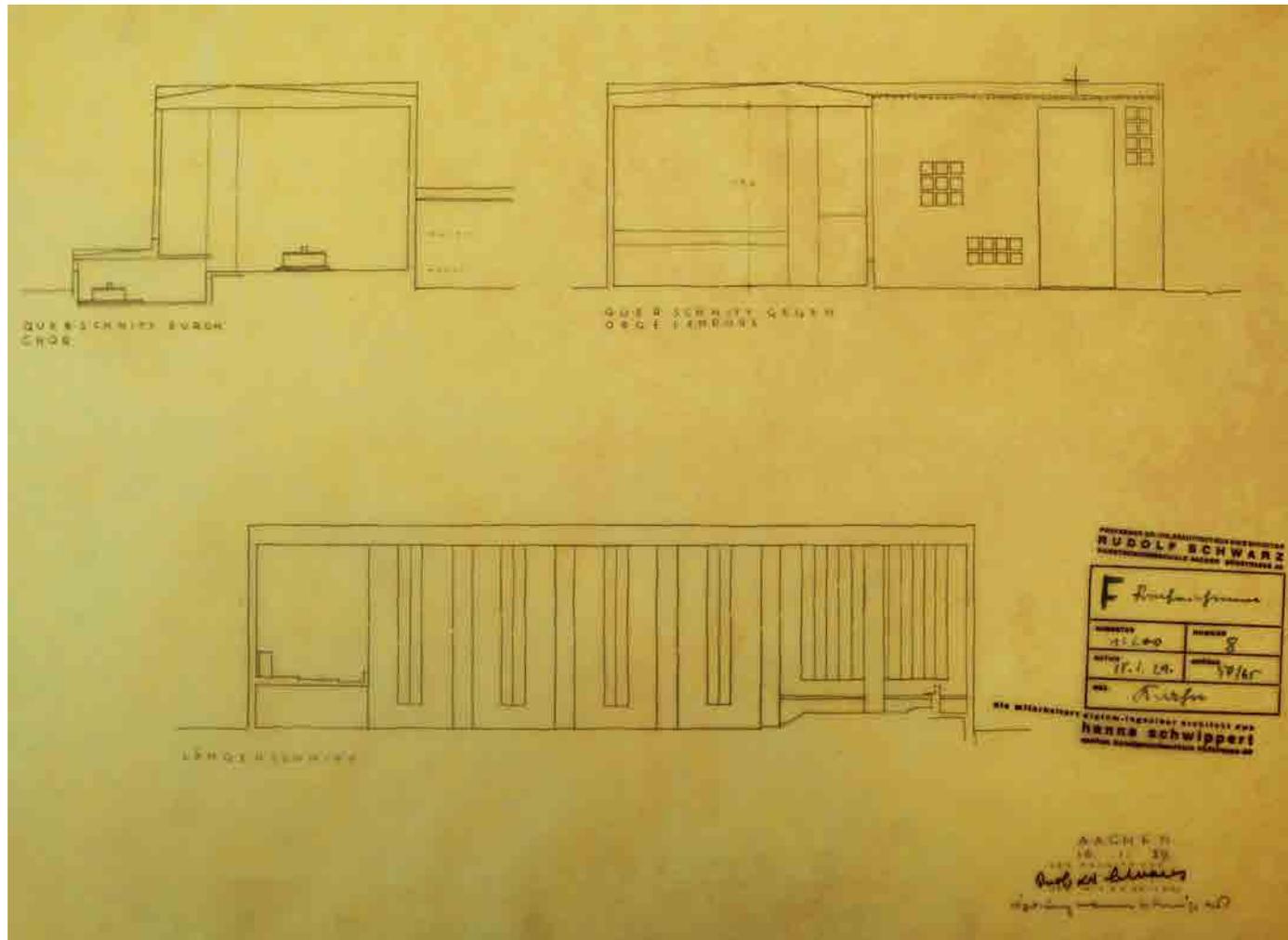


Figura 265

Primi schizzi per la  
Fronleichnamkirche, Aachen

Fonte: HAEK

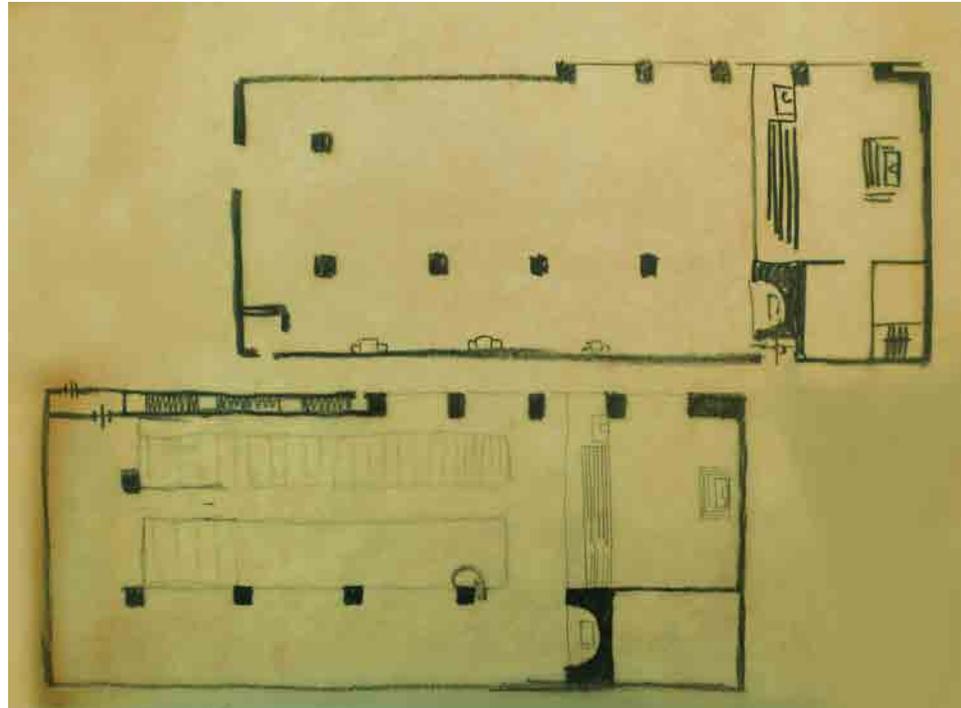


Figura 266

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

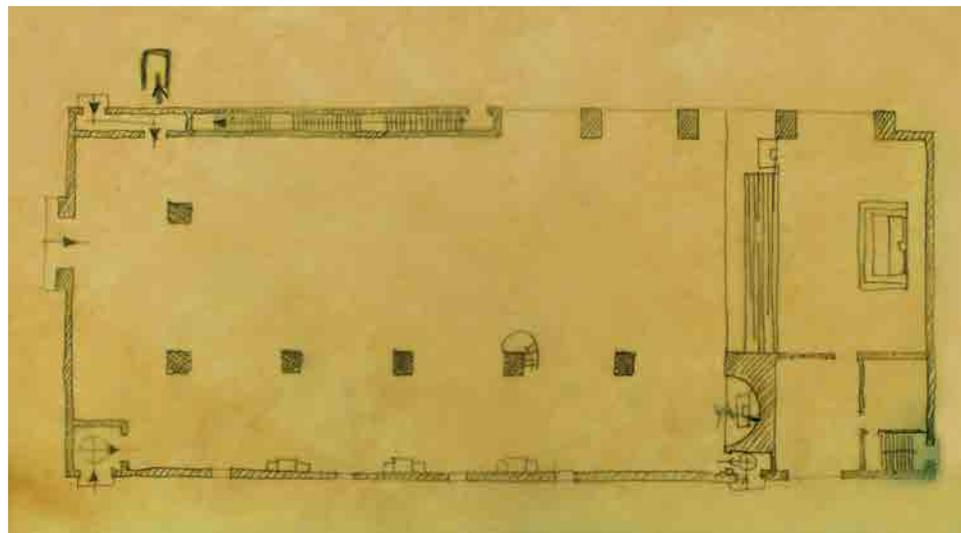


Figura 267

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

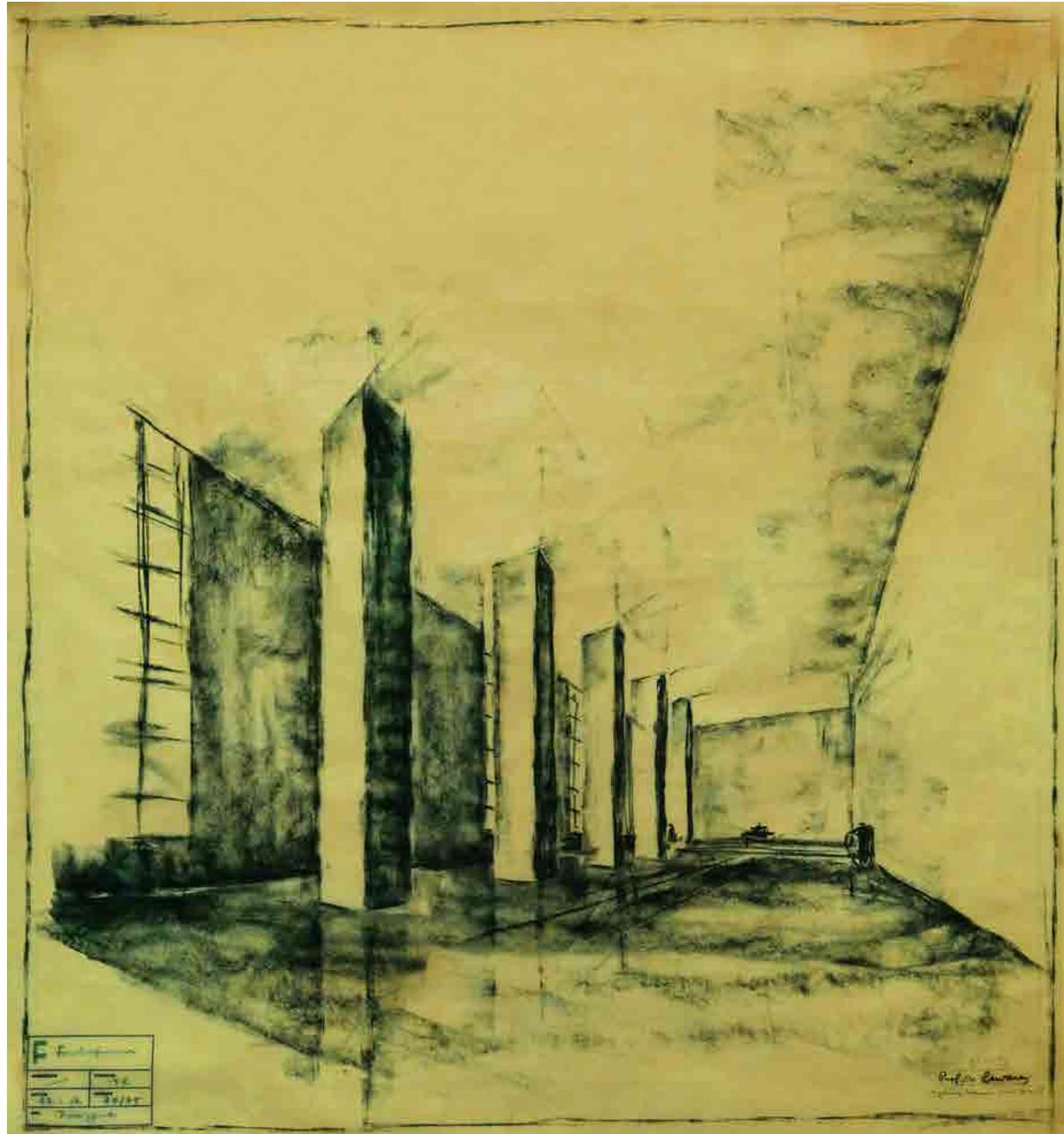


Figura 268

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK

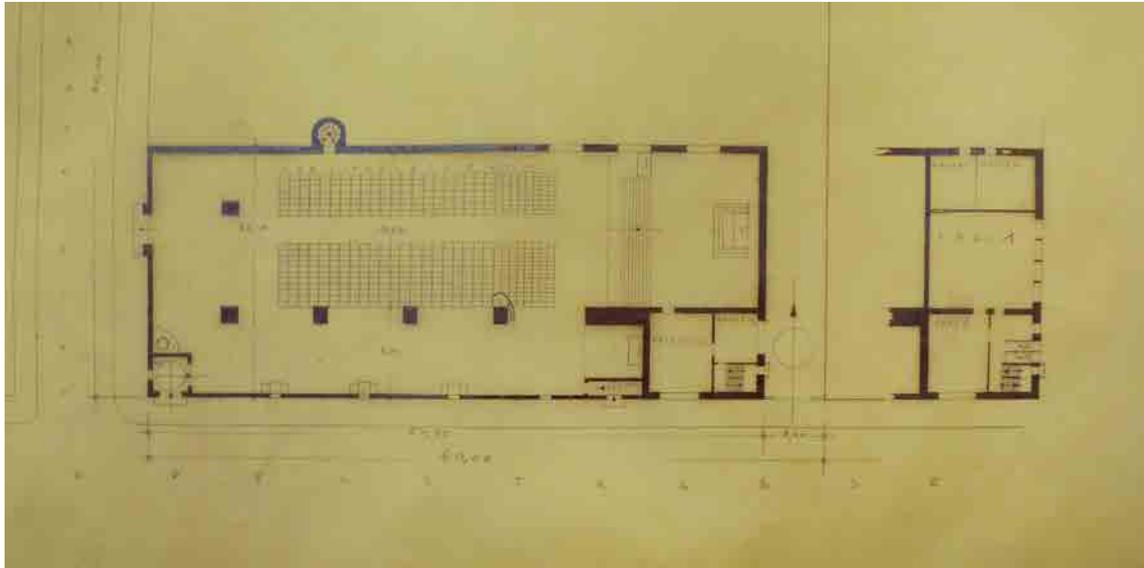


Figura 269

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

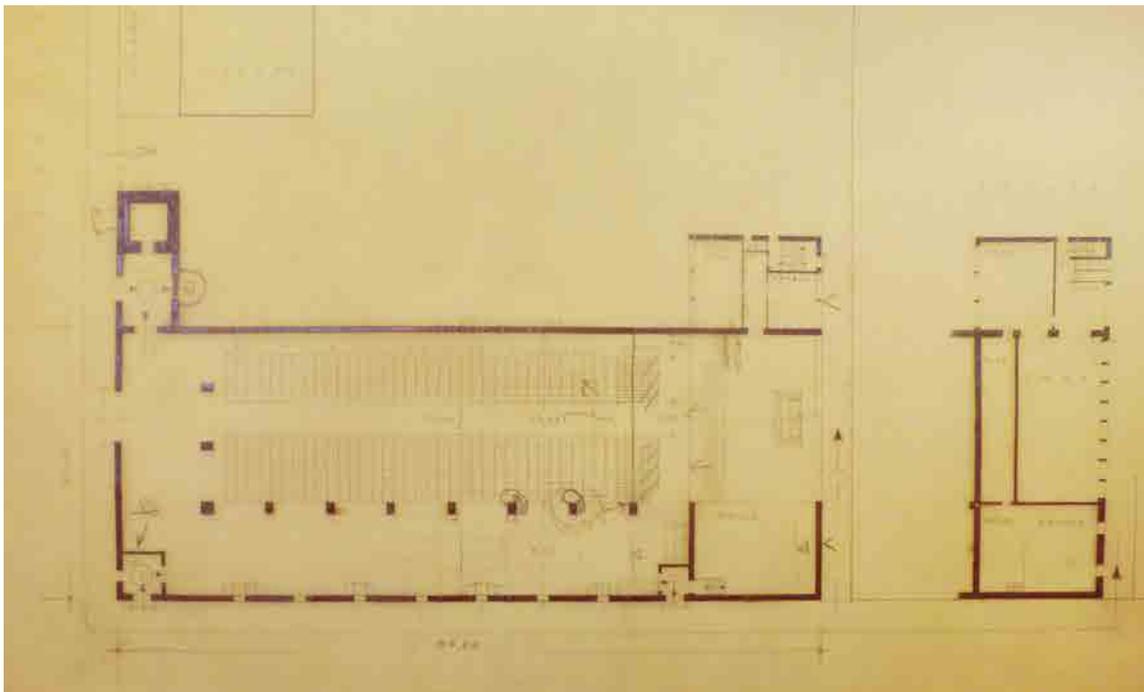


Figura 270

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

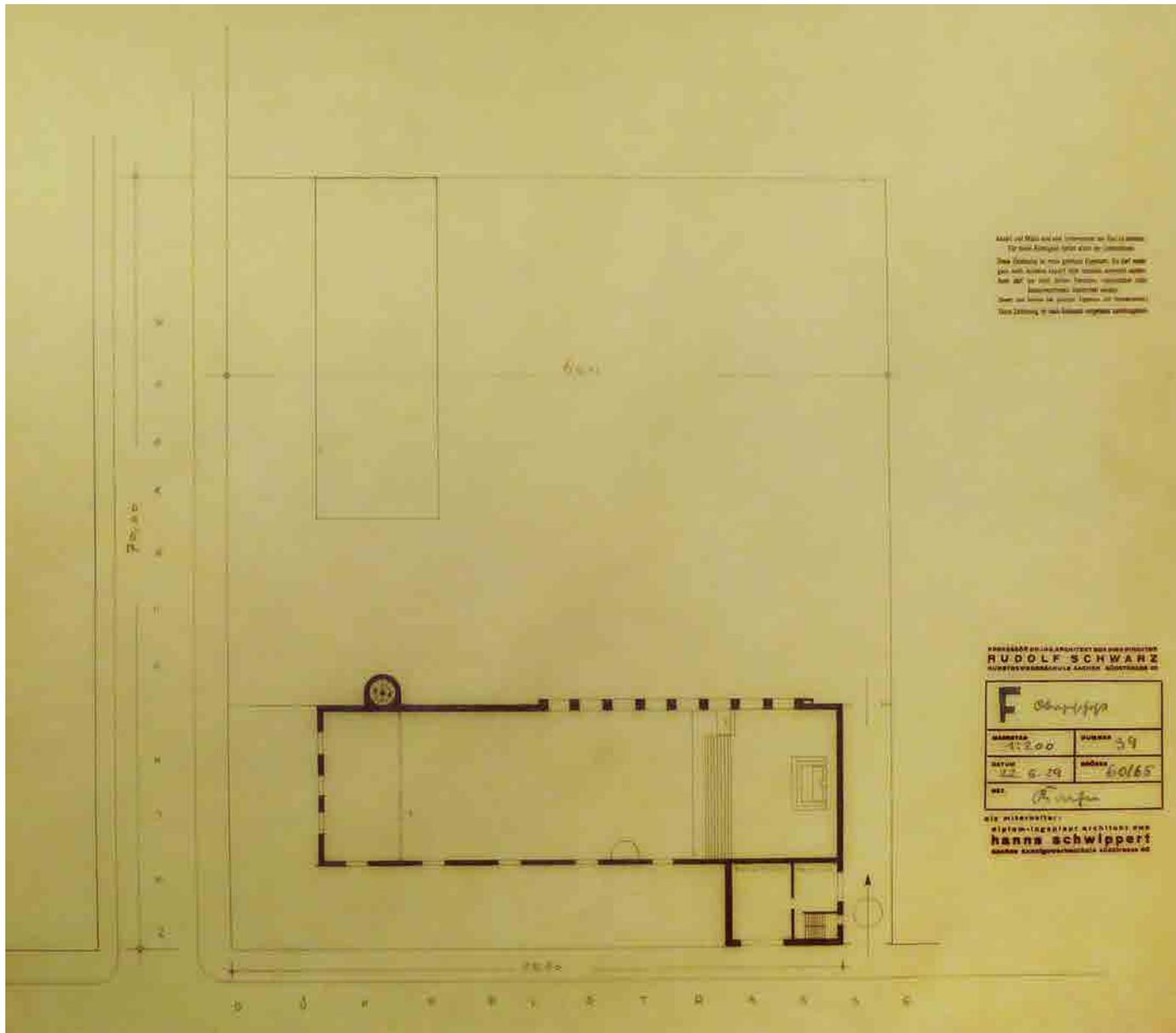


Figura 271

Primi schizzi per la  
Fronleichnamkirche, Aachen

Fonte: HAEK



Figura 272

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

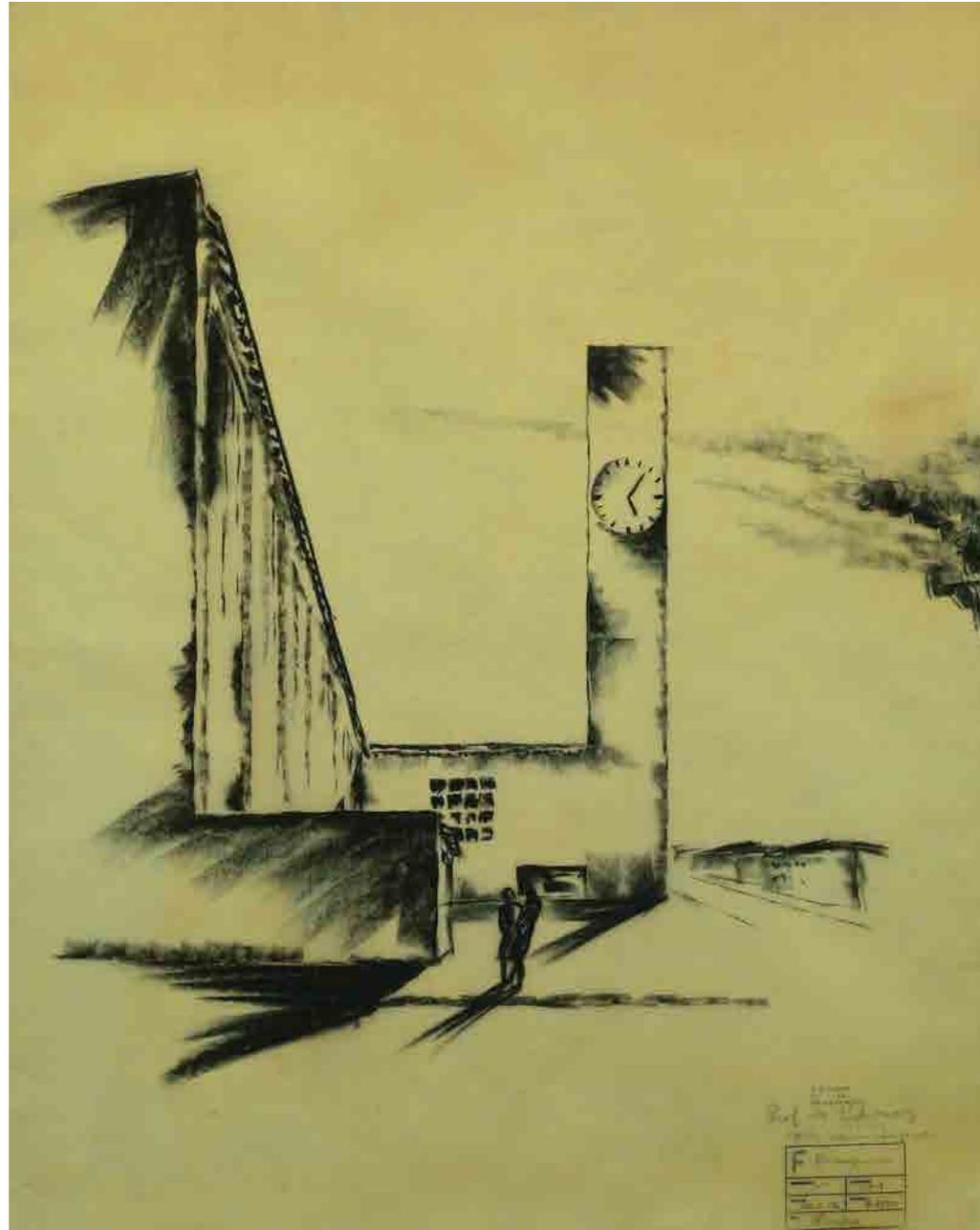


Figura 273

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

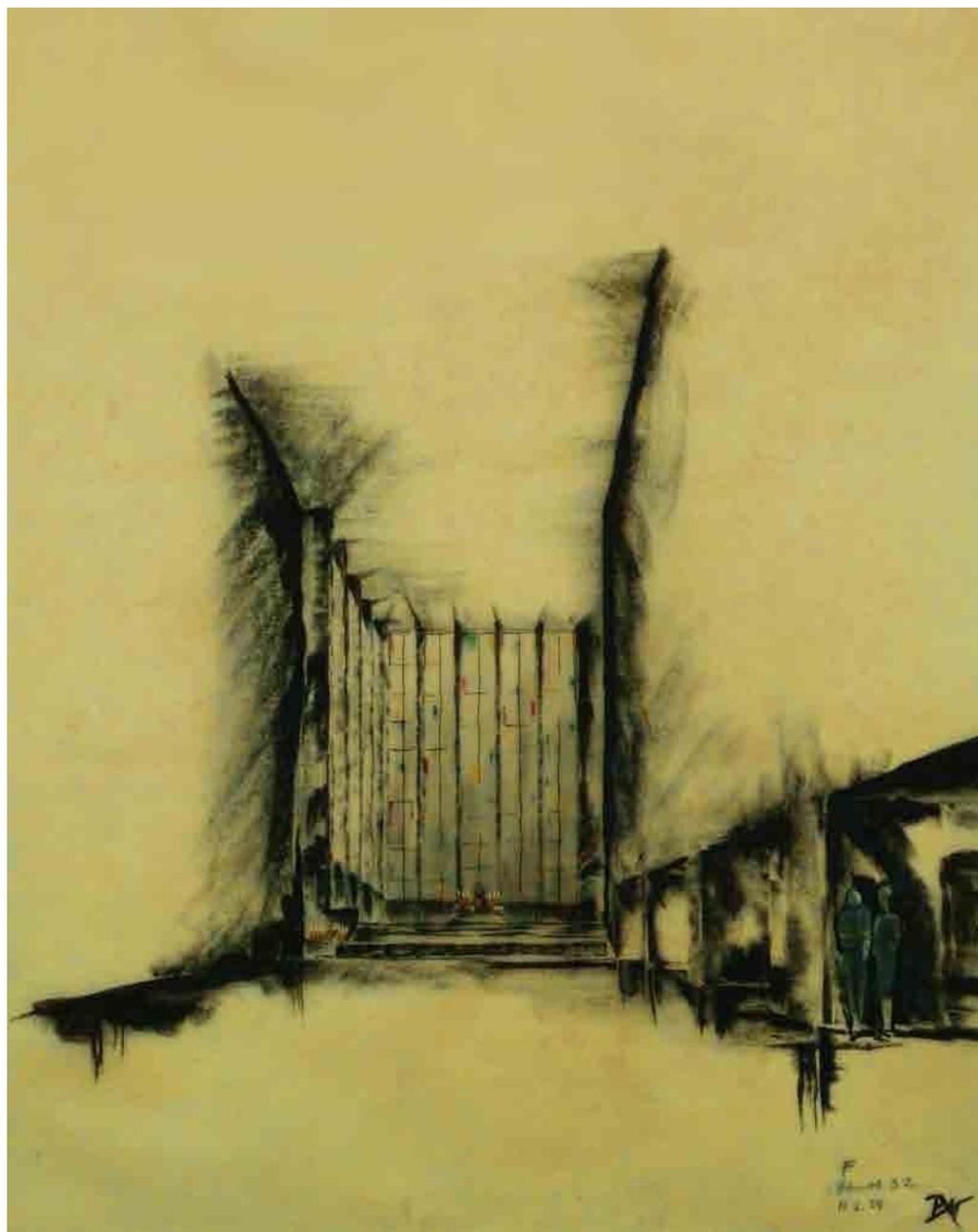


Figura 274

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

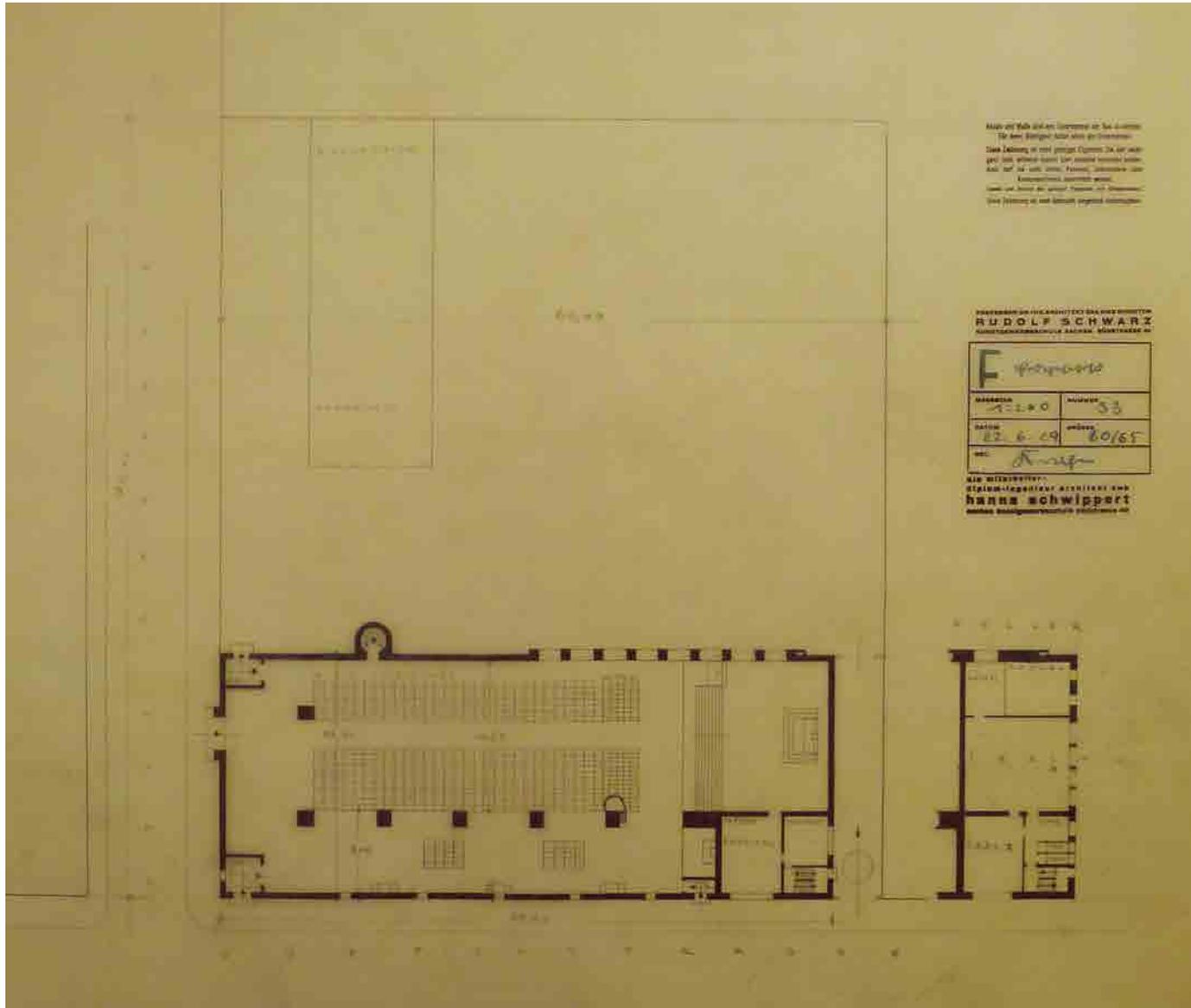


Figura 275

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

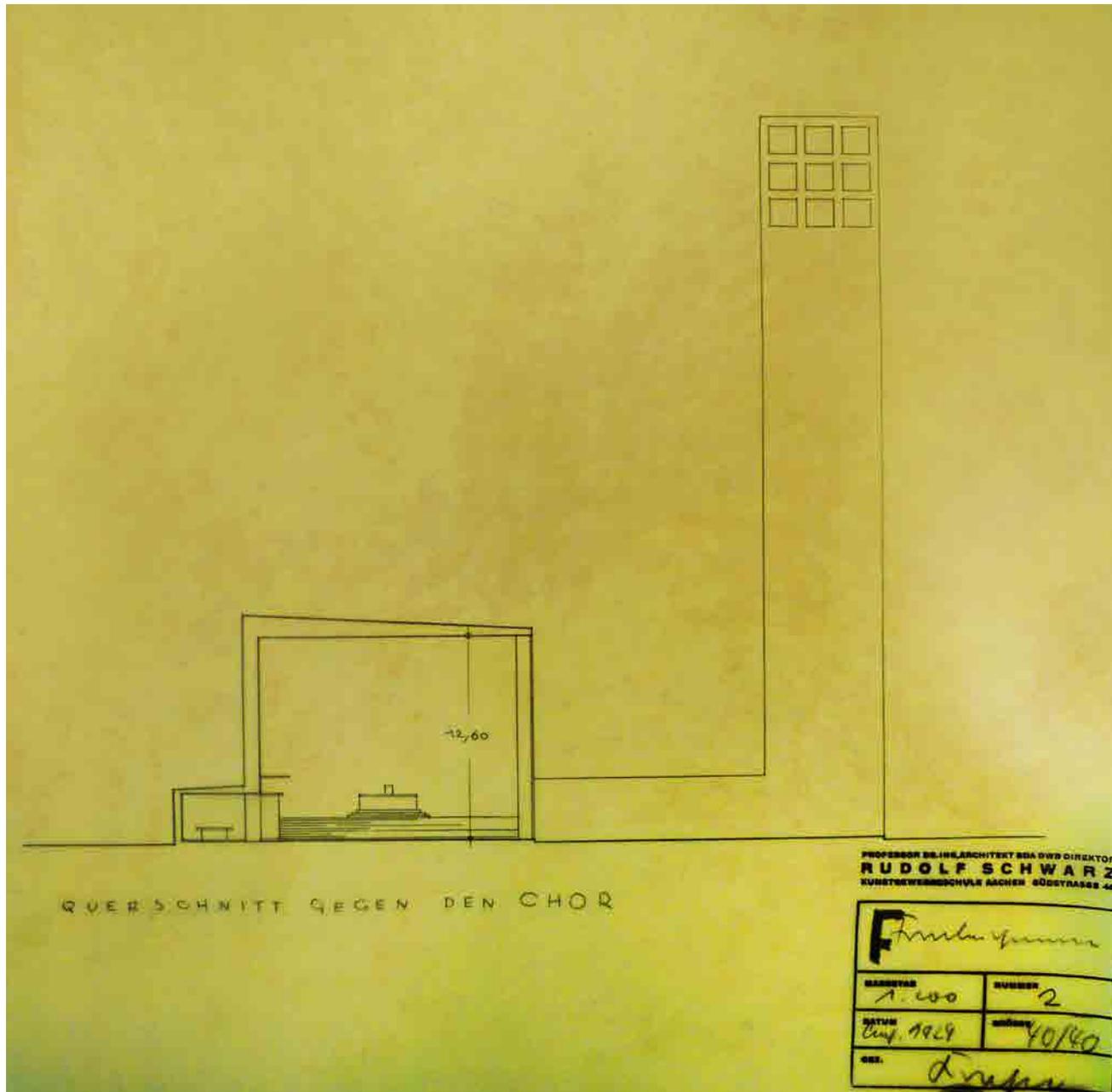


Figura 276

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK



Figura 278

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche, Aachen*

Fonte: HAEK



Figura 279

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

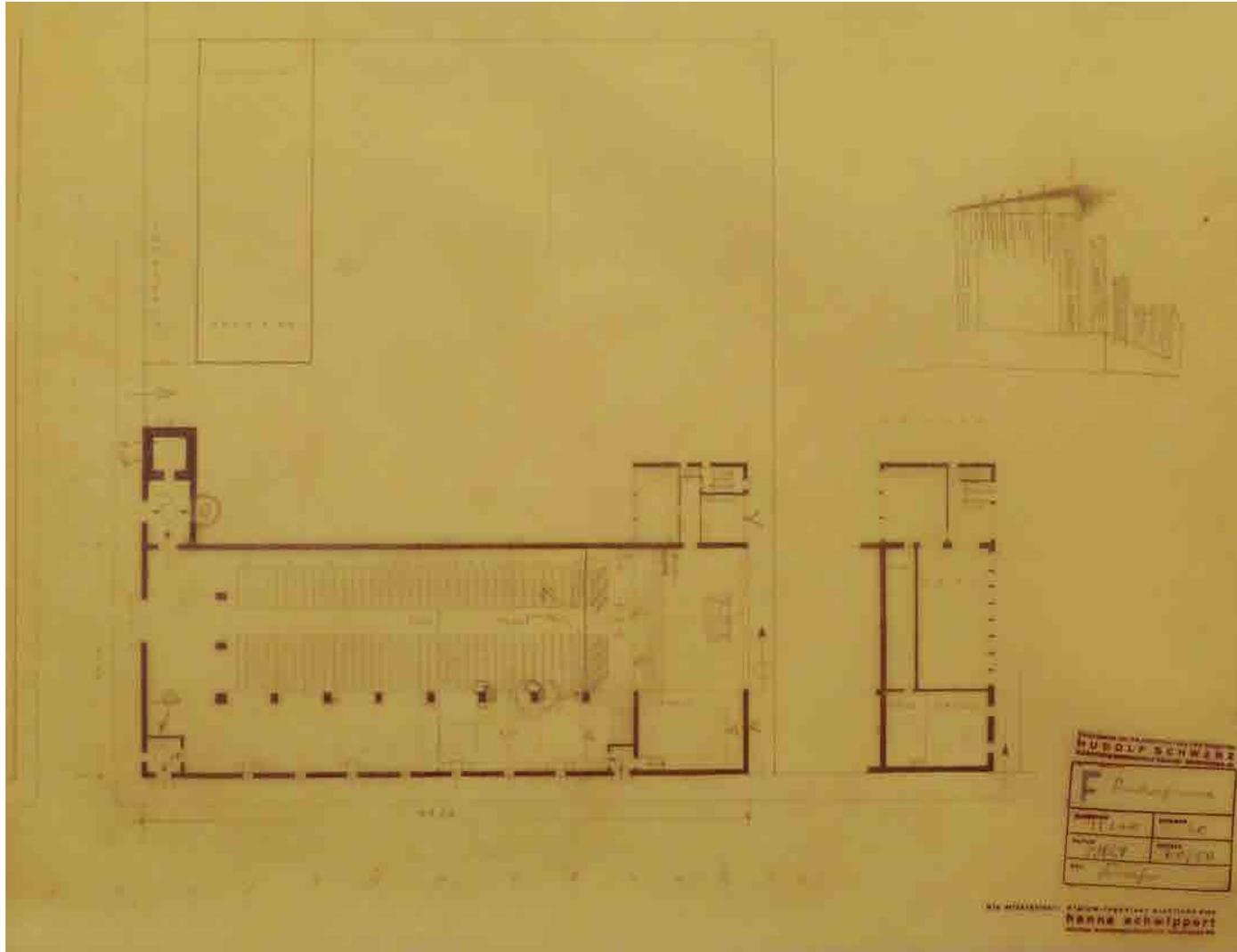


Figura 280

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

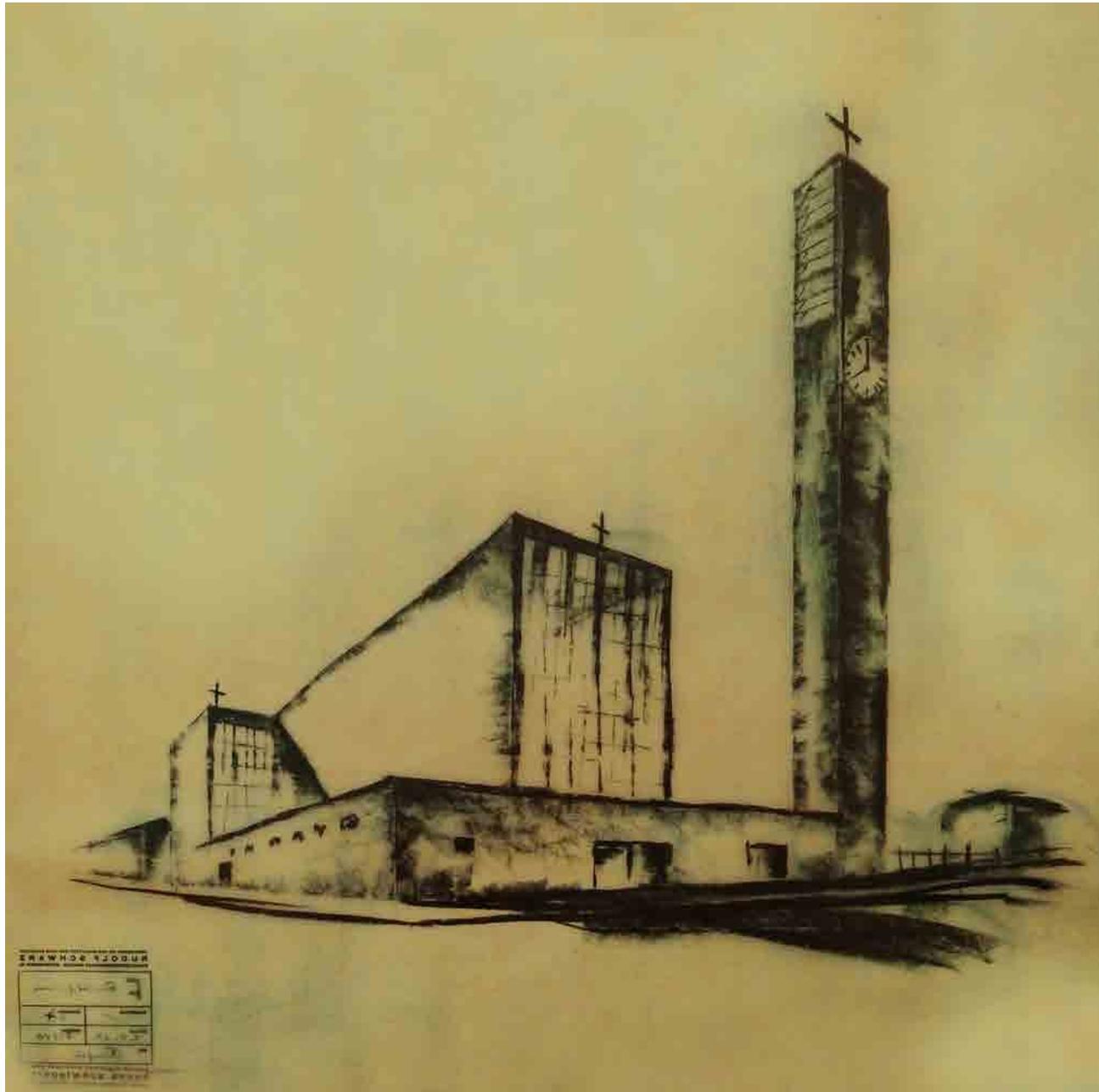


Figura 281

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK



Figura 282

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

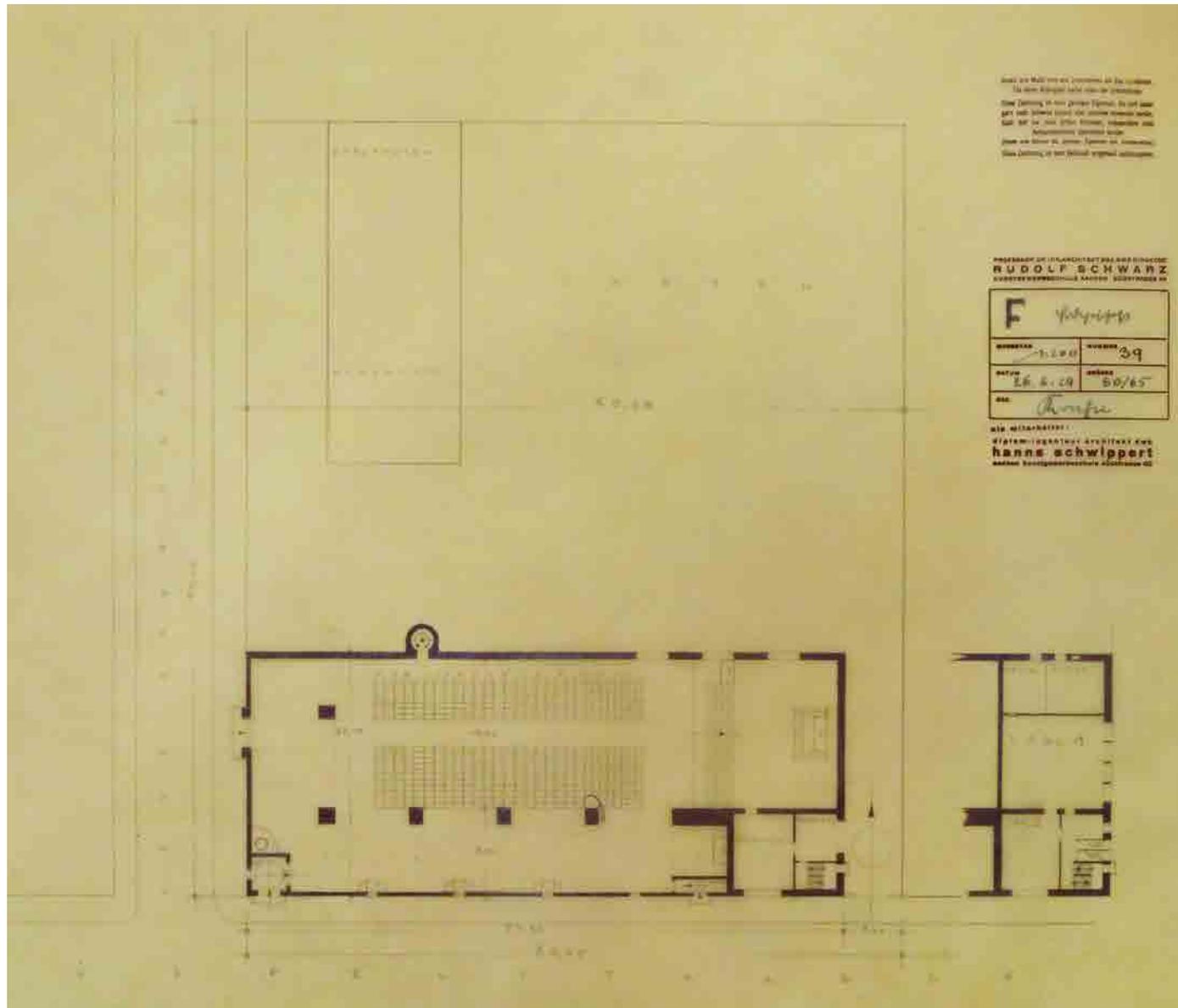


Figura 283  
 Primi schizzi per la  
 Fronleichnamkirche, Aachen  
 Fonte: HAEK

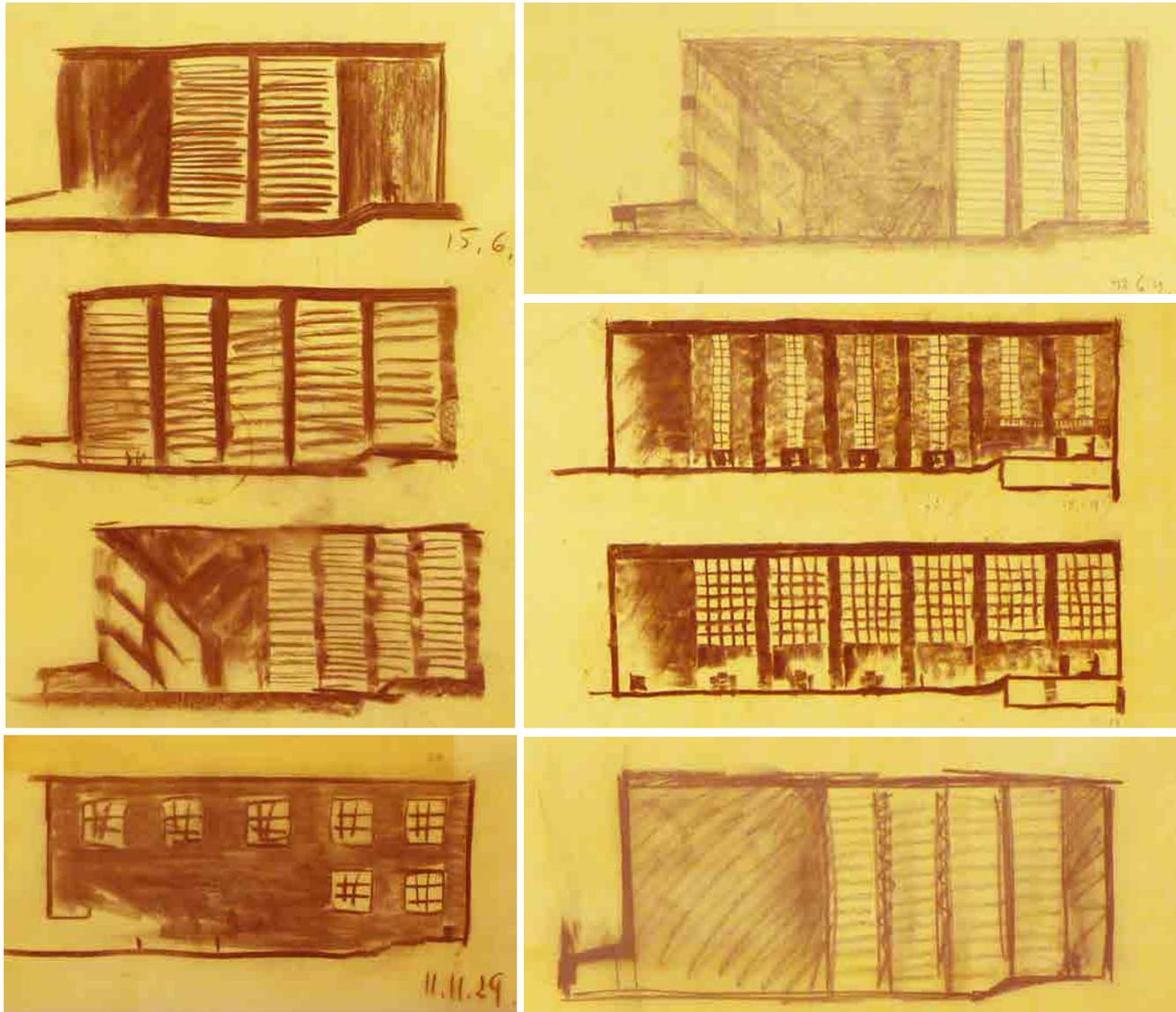


Figura 284

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK



Figura 285

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

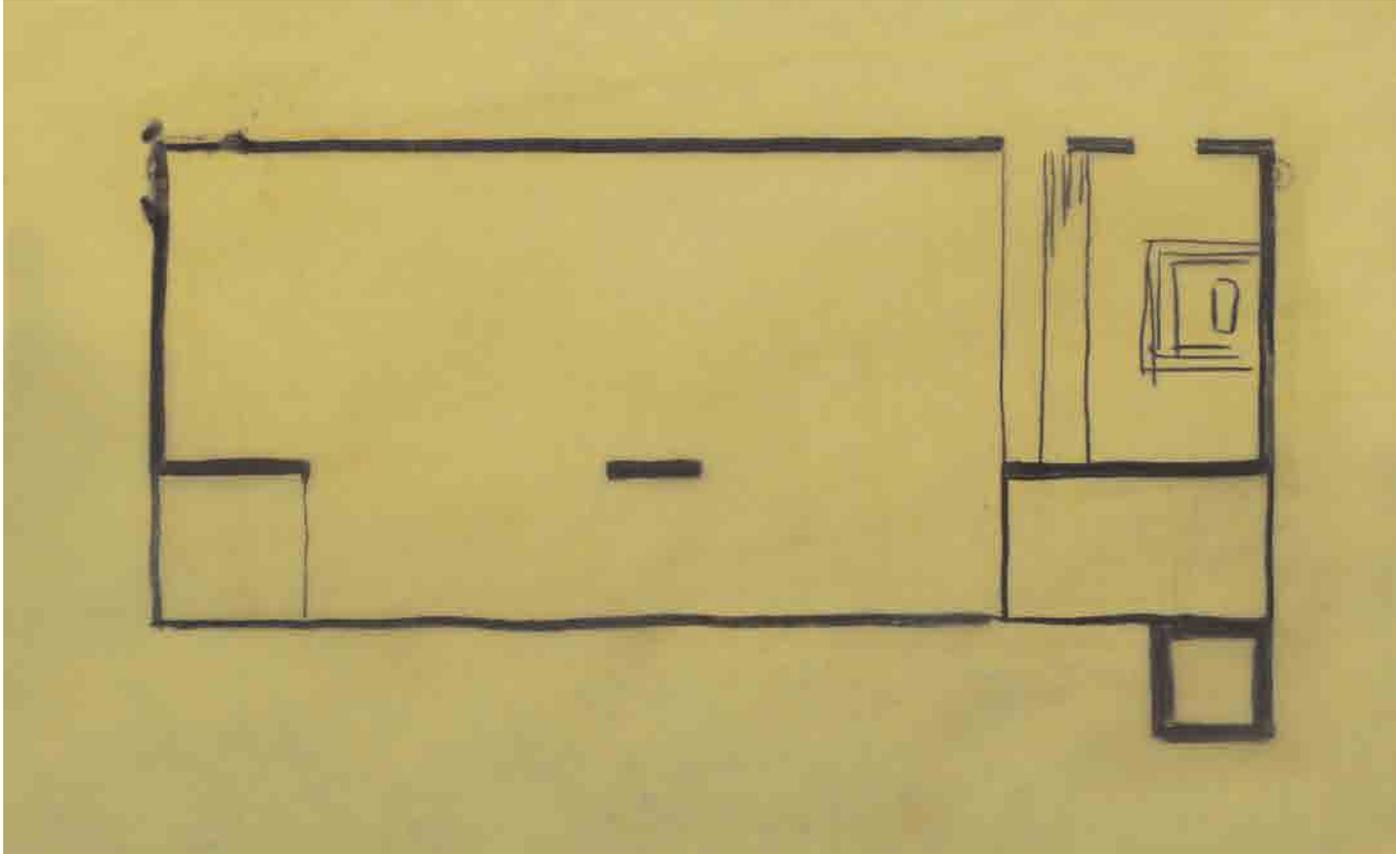


Figura 286

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

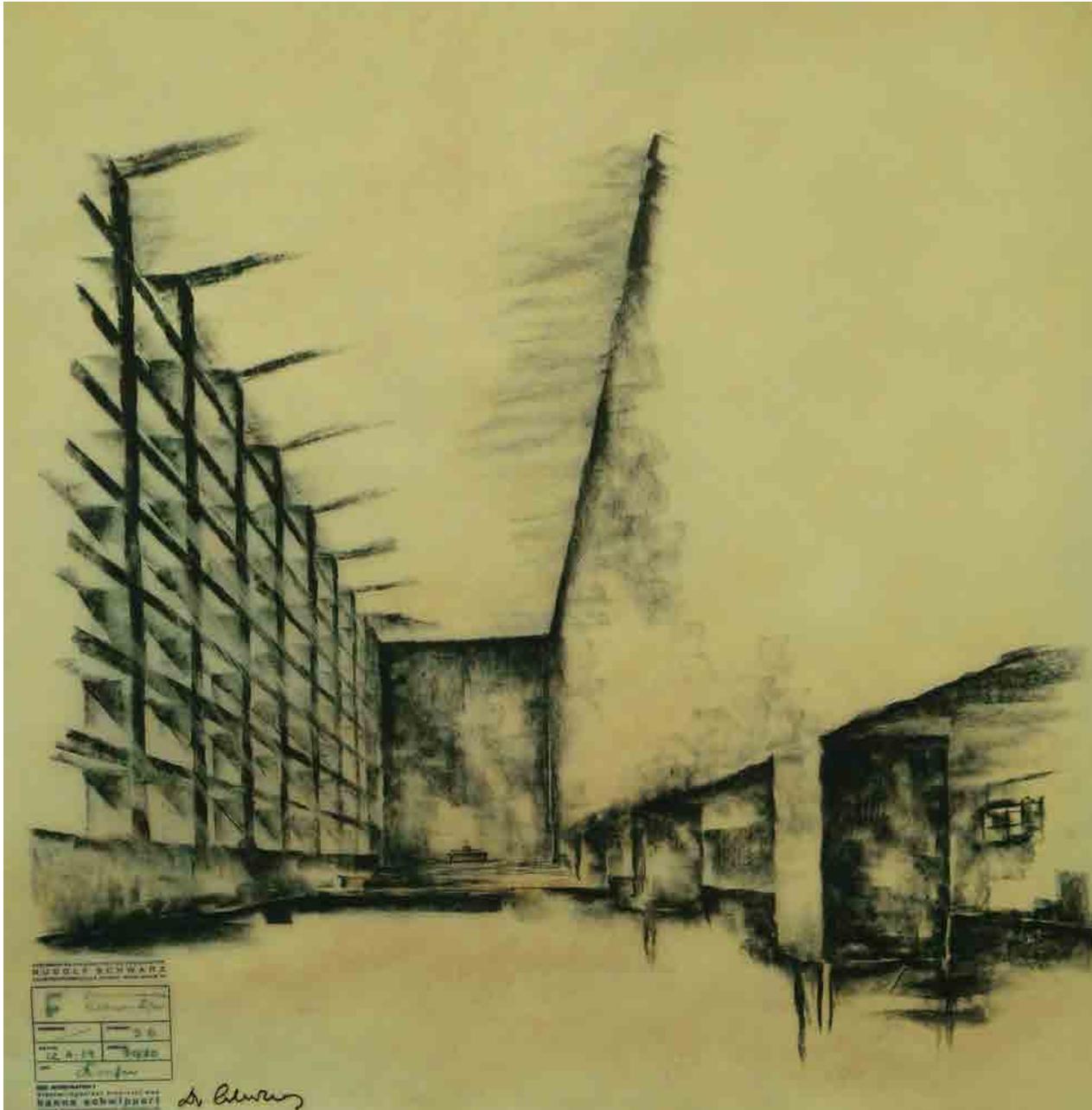


Figura 287

Primi schizzi per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK



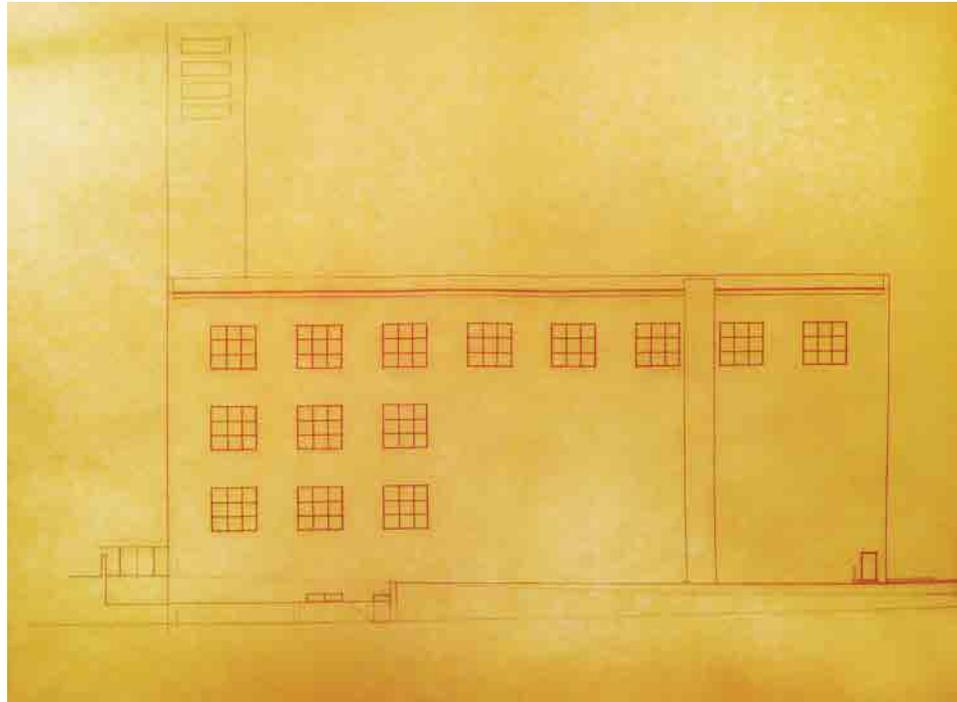


Figura 289

Seconda proposta di schizzi  
per la *Fronleichnamkirche*,  
Aachen

Fonte: HAEK

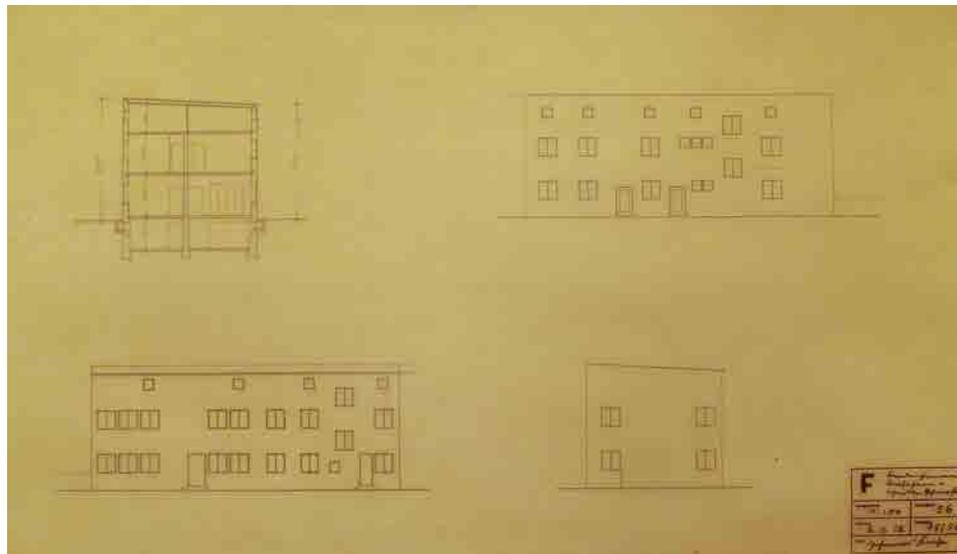


Figura 290

Seconda proposta di schizzi  
per la *Fronleichnamkirche*,  
Aachen

Fonte: HAEK

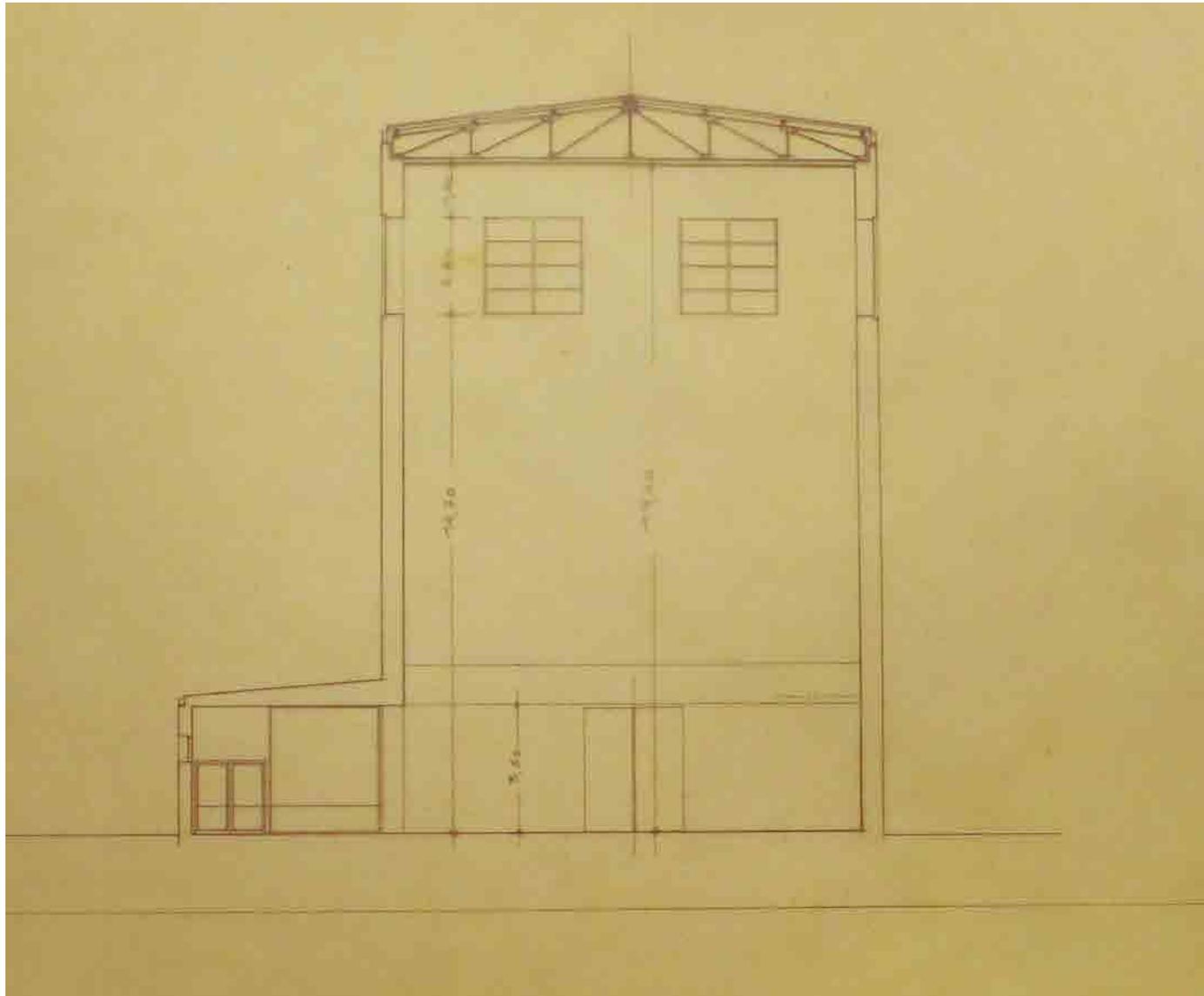


Figura 291

Seconda proposta di schizzi  
per la *Fronleichnamkirche*,  
Aachen

Fonte: HAEK

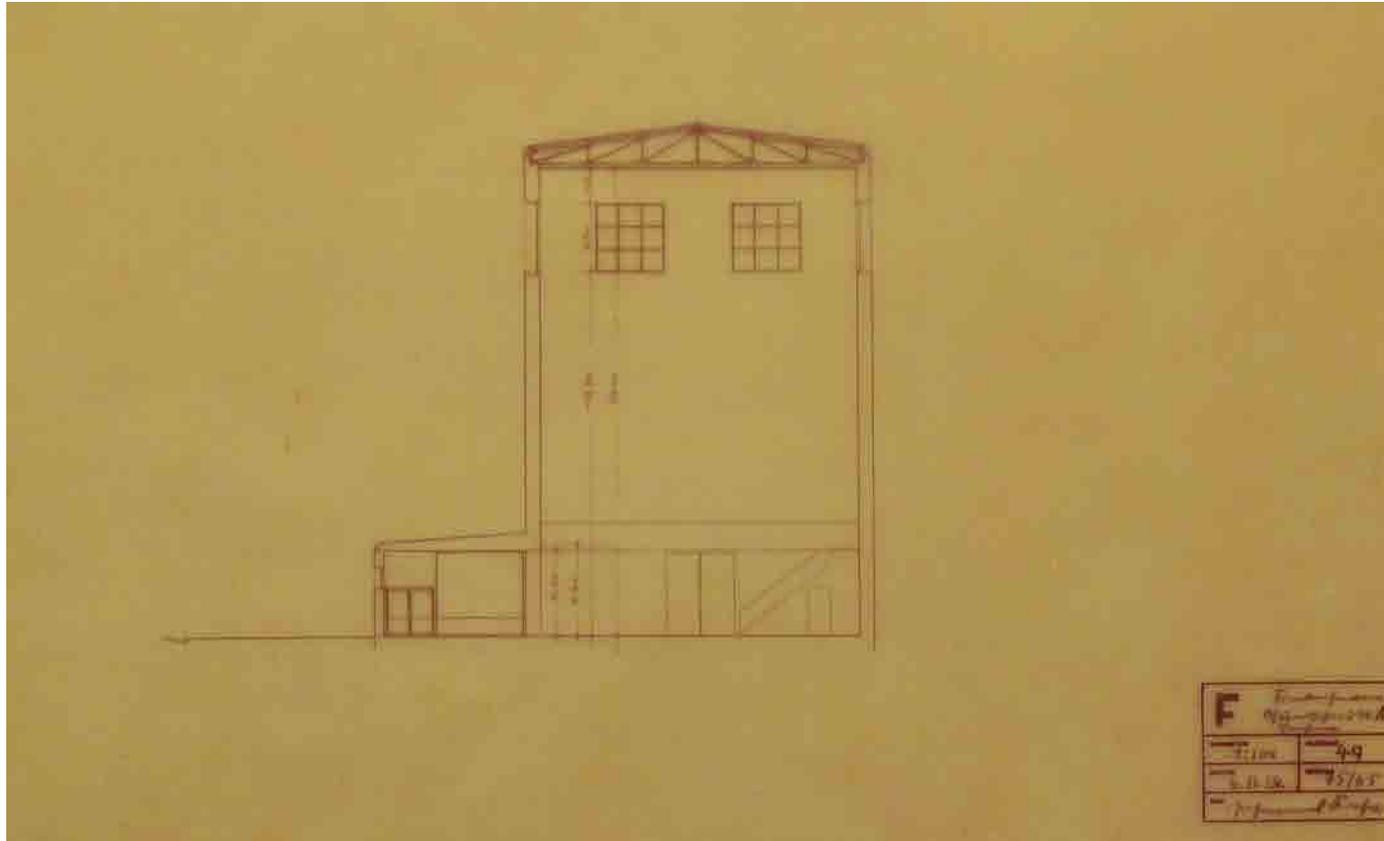


Figura 292

Sezione per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

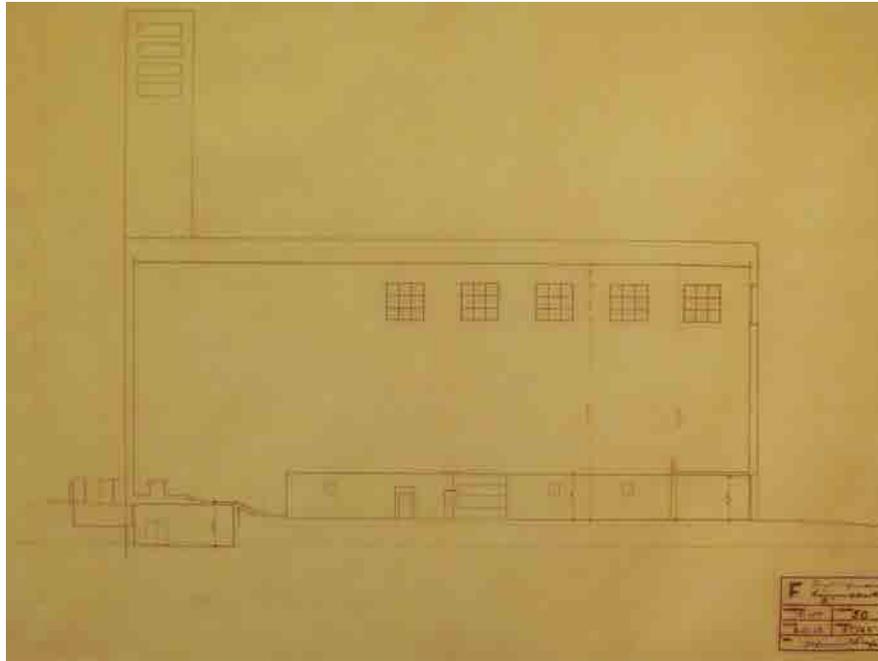


Figura 293

Sezione per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

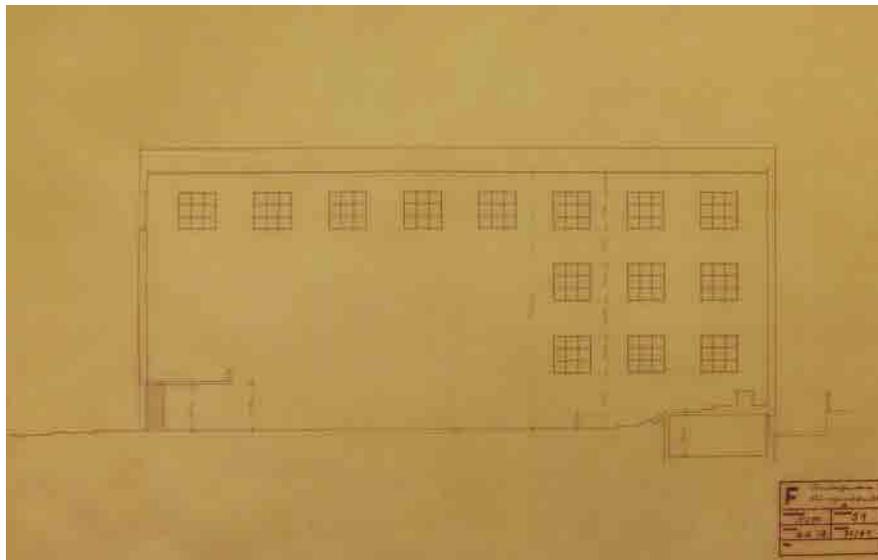


Figura 294

Sezione per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

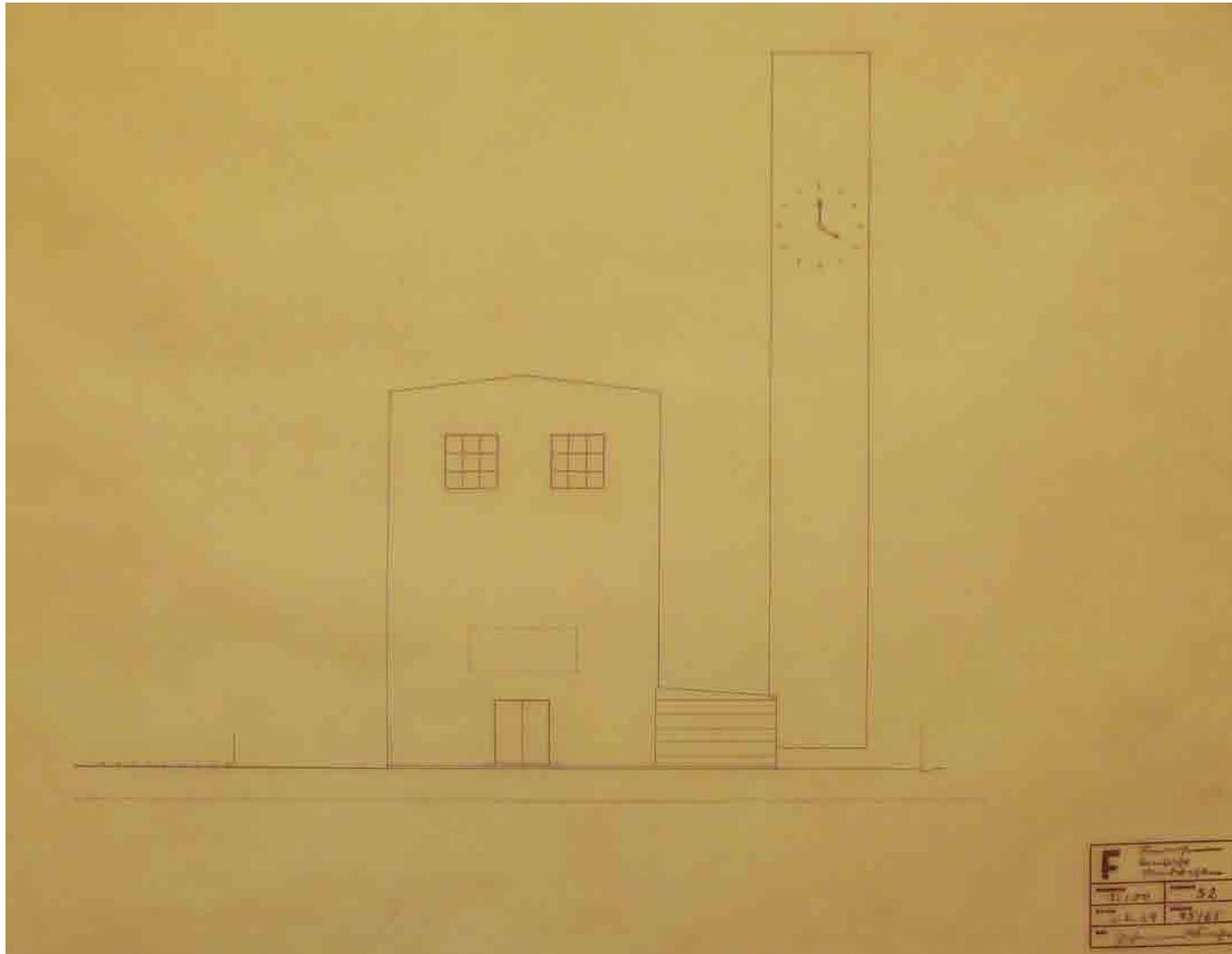


Figura 295

Prospetto frontale per la  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

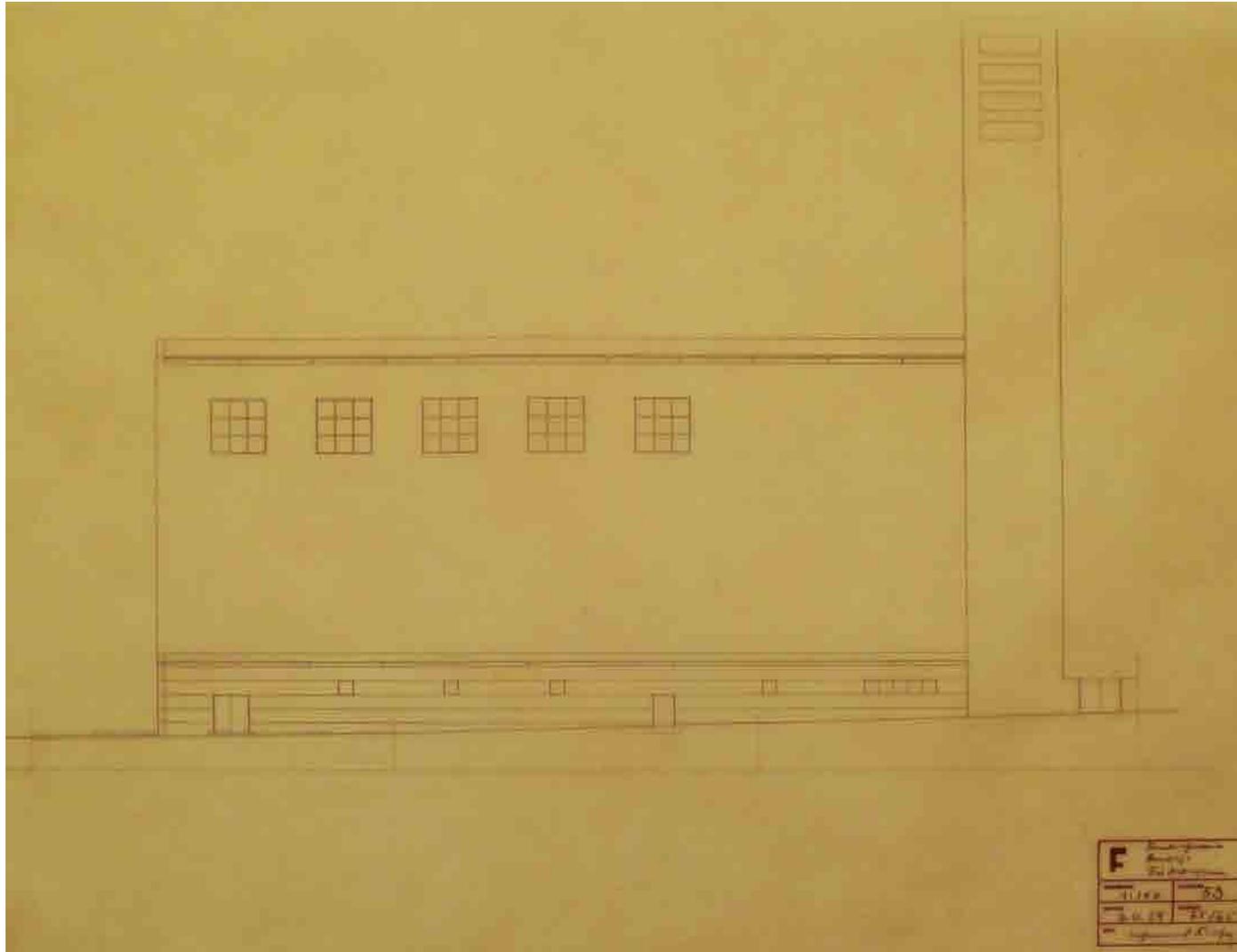


Figura 296

Prospetto laterale della  
*Fronleichnamkirche*, Aachen

Fonte: HAEK

### **III. 5    La Parabola (Il Calice Oscuro): Heilig Kreuz, Bottrop**

#### **III. 5.1    Storia della chiesa di Heilig Kreuz**

La *Heilig Kreuz Kirche* (chiesa della Sacra Croce) si trova a Bottrop, un piccolo paese non lontano da Essen. Si trova sulla *Scharnhölzstrasse* ed è stata costruita da Rudolf Schwarz insieme a Josef Bernard. Il complesso è composto principalmente da tre volumi: una torre campanaria quadrata, una chiesa e alcuni uffici amministrativi. L'edificio è costituito da un muro di mattoni alto ed esposto, posizionato intorno ad una pianta a forma di una parabola e chiuso da una parete di vetro. Può essere considerato come una delle più imponenti costruzioni ecclesiastiche del secondo dopoguerra.

La chiesa della Sacra Croce richiede molti anni di progettazione, ma è la prima volta che si decide coscientemente di realizzare uno degli archetipi di Schwarz. Il parroco W. Eilert ha visto nel suo libro "*Vom Bau der Kirche*" la sezione dell'archetipo "*Heiliger Wurf*" (*Il Sacro calice*) ed insiste nel voler realizzata una chiesa con la forma del Calice oscuro, seguendo uno schizzo presente nel libro. Questa richiesta per Schwarz rappresenta una contraddizione: non aveva mai pensato che i suoi tipi potessero essere direttamente applicabili come modelli di costruzione, bensì immaginava questi tipi come "semi di cose", archetipi pre-architettonici che dovevano servire per guidare la composizione. Tuttavia questa richiesta permette a Schwarz di rimanere coerente con l'archetipo in tutti gli aspetti della costruzione e nella sua logica figurativa, consentendoci oggi di poter analizzare direttamente il rapporto tra la sua teoria e la costruzione, in un modo diverso rispetto al resto dei suoi progetti.



Figura 297

Vista della piazza davanti alla chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

Alla fine dell'opera Schwarz si rende conto che *“uno schizzo disegnato vent'anni prima potesse essere eseguito senza cambi fondamentali”*.

Nel libro *“Kirchenbau”*, egli si interroga sul concetto di durevolezza delle forme dell'architettura (*architekturformen*) rispetto alla capacità di sopravvivenza degli stili (*stilmoden*) e alla fine egli dice *“comprenderete, che non molto cambia”*, arrivando alla conclusione che le forme sopravvivono ai cambiamenti stilistici.

### **III. 5.2 Relazioni con il luogo e il contesto urbano**

La posizione della *Heilig Kreuz Kirche* viene scelta arbitrariamente, perché la parabola non ha, così come l'ellisse, una direzione interiore, un punto di svolta, ma è infinitamente aperta, quindi Schwarz sceglie di posizionare la parete di vetro in una direzione qualsiasi, rivolta a nord-est, non affacciata direttamente sulla strada.

Due muretti sul piazzale della chiesa rivolti verso la strada fanno proseguire la forma della parabola verso la città (il mondo). Essi definiscono così la piazza antistante la chiesa vera e propria. Su un lato sorge la torre campanaria incastrata tramite due vertici proprio lungo il perimetro della parabola.

La chiesa si colloca lungo uno degli assi del tessuto urbano della città di Bottrop che si presenta abbastanza disgregata e poco uniforme. Dal centro della città la chiesa si trova nella prima estensione urbana in direzione nord ovest rispetto al centro, con l'ingresso principale rivolto su una strada secondaria di transito che rende la chiesa il luogo ecclesiastico di riferimento per l'intero quartiere. Se

la chiesa fosse stata posizionata su strade principali, si avrebbe la sensazione che quella chiesa appartenga più all'identità dell'intera città e non all'intimità della vita di un quartiere.

Schwarz decide di arretrare la chiesa di circa 50 metri dalla strada in modo da poter creare uno spazio davanti alla chiesa: una piazza.

Il campanile, invece di ritirarsi come fa la chiesa, rimane in una posizione avanzata, in stretto contatto con il marciapiede della strada. Questa posizione distacca in maniera netta la chiesa dal campanile ma nello stesso tempo funge da guida per il popolo, visibile in maniera strategica come una fiamma accesa da molti punti della città: ad esempio, il campanile si vede dall'asse della *Scharnhölzstrasse* per circa un chilometro in ambedue le direzioni, sia verso il centro antico che verso gli altri quartieri periferici. Questo campanile si aggiunge alle molteplici cuspidi del centro di Bottrop creando una sequenza sincopata che aiuta il popolo ad orientarsi. All'interno della città, profondamente colpita dalle distruzioni della Seconda guerra mondiale, l'immagine dei campanili sembra suggerire un senso di speranza e continuità. Inoltre, il campanile è ben visibile anche dal vicino *Alte Friedhof* (il Cimitero) sulla *Horster Strasse*, la strada principale. Da quest'ultima strada esiste un piccolo sentiero percorribile che porta fino alla chiesa passando dalla scuola elementare che viene progettata da Maria Schwarz alla fine degli anni Cinquanta.

Di fronte alla chiesa c'è l'edificio della *Sozialamt* che viene costruito dopo la *Heilig Kreuz Kirche*. Ma guardando alcuni degli schizzi originali di Schwarz si scopre un dettaglio interessante: allo stadio di progettazione l'edificio della *Sozialamt* ha una forma diversa, di dimensioni minori, tanto che Schwarz, durante il disegno della chiesa, pensa di creare un passaggio pedonale proprio su quel lotto.

L'elemento interessante di questa scelta è il fatto che questo percorso pedonale costituisce la continuazione del braccio della parabola la quale prosegue fino alla strada antistante all'ingresso per poi interrompersi, ma subito dopo ricominciare la sua accoglienza verso il "mondo" grazie al passaggio pedonale.

Quando riflettiamo sulla figura che Schwarz voleva creare, questo schizzo diventa un ulteriore elemento che fortifica la logica dell'archetipo della parabola: infatti chi avesse percorso quel cammino pedonale, in realtà si sarebbe quasi ritrovato nell'archetipo della "Via sacra" piuttosto che nell'archetipo del "Calice oscuro". Questa opzione mette in evidenza il desiderio di Schwarz di far percepire il passaggio da un archetipo all'altro e sarebbe risultata molto suggestiva. Tuttavia non viene mai realizzata.

Quello che viene realizzato invece, tra la piazza creatasi davanti alla chiesa e il marciapiede, è un muretto che distacca la chiesa dalla strada. Questa piazza è un progetto vero è proprio, e così viene gestito da Schwarz che attraverso di esso riesce a dare maggior coerenza alla *Heilig Kreuz Kirche*.

La tipologia di piazza in questione è quella con una chiesa e una strada principale che passa sul lato opposto. Questa conformazione crea uno spazio che ha come protagonisti il campanile che si erge sul lato incastrato nel muro che proietta in avanti la parabola, due portali d'ingresso collocati sulle estremità della facciata della chiesa, a cui corrispondono, dall'altro lato della piazza, i due ingressi sulla strada.

Questa scelta rafforza la coerenza con la figura tipo del "Calice oscuro". In questo modo il popolo entra nella piazza nella stessa maniera in cui entra ed esce dalla chiesa. Ripetendo questo stesso

schema si rafforza il percorso del popolo: entrano nella piazza dall'ingresso laterale e si trovano davanti alla grande vetrata con la figura a spirale, proseguono entrando attraverso il portico nello spazio della chiesa, arrivano alla soglia e poi ritornano indietro uscendo dalla porta opposta.

### **III. 5.3    Analisi del volume della chiesa**

L'edificio consiste in un possente muro continuo in mattoni a faccia vista particolarmente alto, tracciato a forma di una parabola. Viene costruito seguendo le restrizioni sulle costruzioni vigenti in quel periodo. La facciata esterna è suddivisa in settori con una larghezza di 4 metri, leggermente separati tra loro da una struttura in cemento armato: eppure, nonostante questa suddivisione i settori sono quasi invisibili sulla massa omogenea della parete.

Questa grande parete di mattoni viene lasciata a faccia vista: alle estremità delle braccia della parabola viene collocata una parete di vetro che ha la funzione di agire come una membrana, lasciando fuori gli agenti atmosferici e lasciando l'edificio con un forte aspetto strutturale in acciaio e calcestruzzo.

I pilastri in calcestruzzo intercalati nel muro di mattoni sono esattamente sei per lato e si distribuiscono in modo equidistante sul perimetro, dall'altare fino alla facciata della chiesa. Questi numeri ci ricordano una corrispondenza sacra: le dodici colonne che supportano la chiesa ricordano la figura dei dodici Apostoli. Esse sono allineate due a due fino ad arrivare all'altare, punto che rappresenta l'unione con Dio. Questa figura è presente nella disposizione degli affreschi nell'abside di molte chiese romaniche: sui lati dell'abside, nella parte interna, venivano affrescate le figure degli Apostoli, uno

accanto all'altro, sei da un lato e sei dall'altro lasciando al centro dell'abside, nel punto focale, uno spazio vuoto, il quale veniva riempito con una finestra che faceva entrare la luce che rappresenta la presenza del Signore. Schwarz sembra voler riutilizzare questi concetti nella sua logica costruttiva. Le dodici colonne, sei per lato, distribuite sul perimetro della parabola, corrispondono in maniera coerente alla figura degli affreschi romanici dell'abside.

Tra il fuoco e il vertice della parabola la copertura si innalza e lascia entrare la luce da sopra l'immensa parete opaca che costituisce la parabola. La finestra sopra la parte superiore della curva é un muro di luce con mattoni di vetro che diventa l'unico luogo, oltre alla facciata, dove la luce entra. Innalzandosi, il soffitto crea una sezione conica contribuendo ad alimentare la sensazione della figura di un occhio, l'occhio di Dio, che viene anche installato visivamente con una scultura di Meistermann, in modo da rafforzarne il senso. Il significato di questo elemento è già stato descritto in *Vom Bau der Kirche*, è sufficiente sottolineare alcune parole: *“il popolo, organizzato in comunità, in linee parallele, perpendicolare all'asse della parabola si presenta in una vasta baia (Bucht) dove si trova l'altare”*.

Su ambedue i lati, tra la seconda e la terza colonna in calcestruzzo, vengono montate quattro croci di sant'Andrea, due per lato, per rafforzare la struttura poiché proprio lì in mezzo si aprono a livello di terra, due confessionali tendati, l'unico elemento costruttivo che interrompe la continuità della parabola. Le cappelle hanno un'altezza pari a 2 metri. Sopra, vengono costruite due pensiline a sbalzo che servono per collocare le canne degli organi. Questa soluzione che lasciava gli organi sospesi permetteva a Schwarz di non interrompere la continuità della forma perimetrale della parabola.

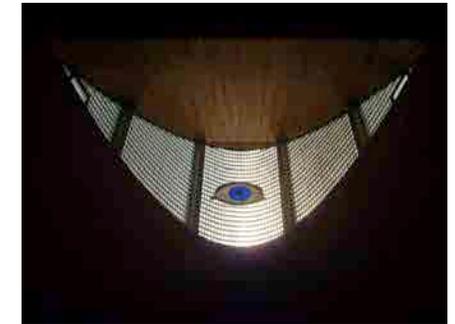


Figura 298 - Vista della vetrata sopra l'altare della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

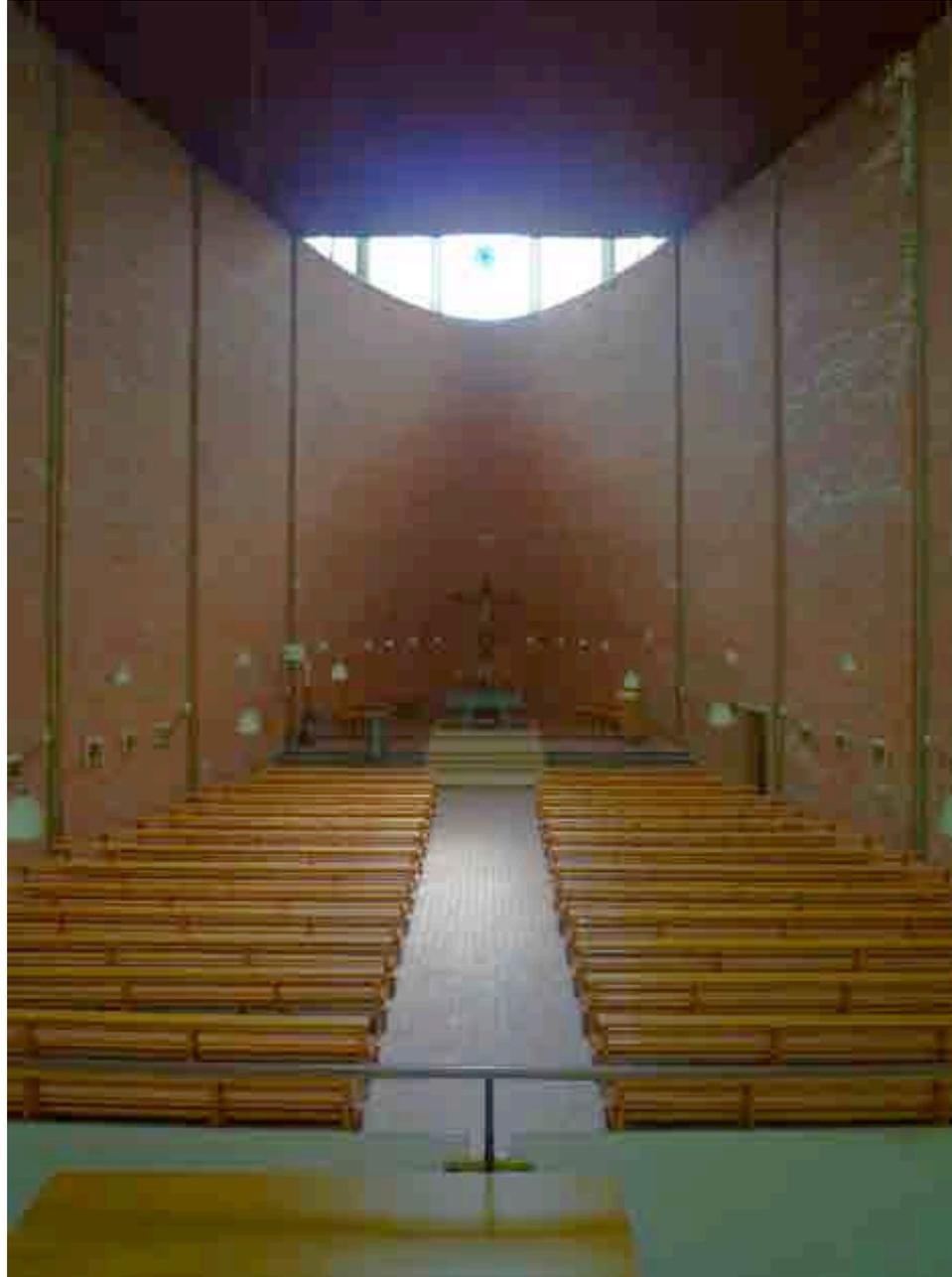


Figura 299

Vista della sala della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

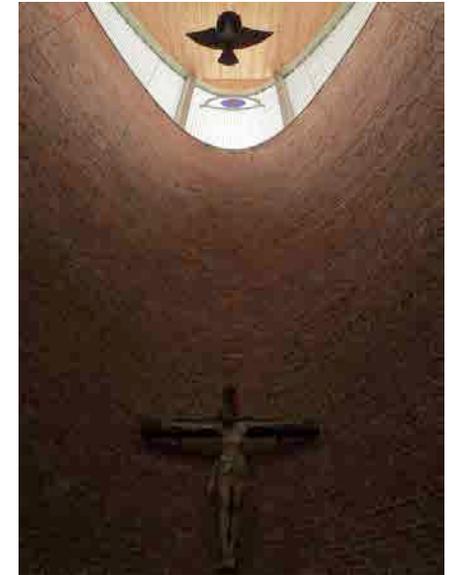
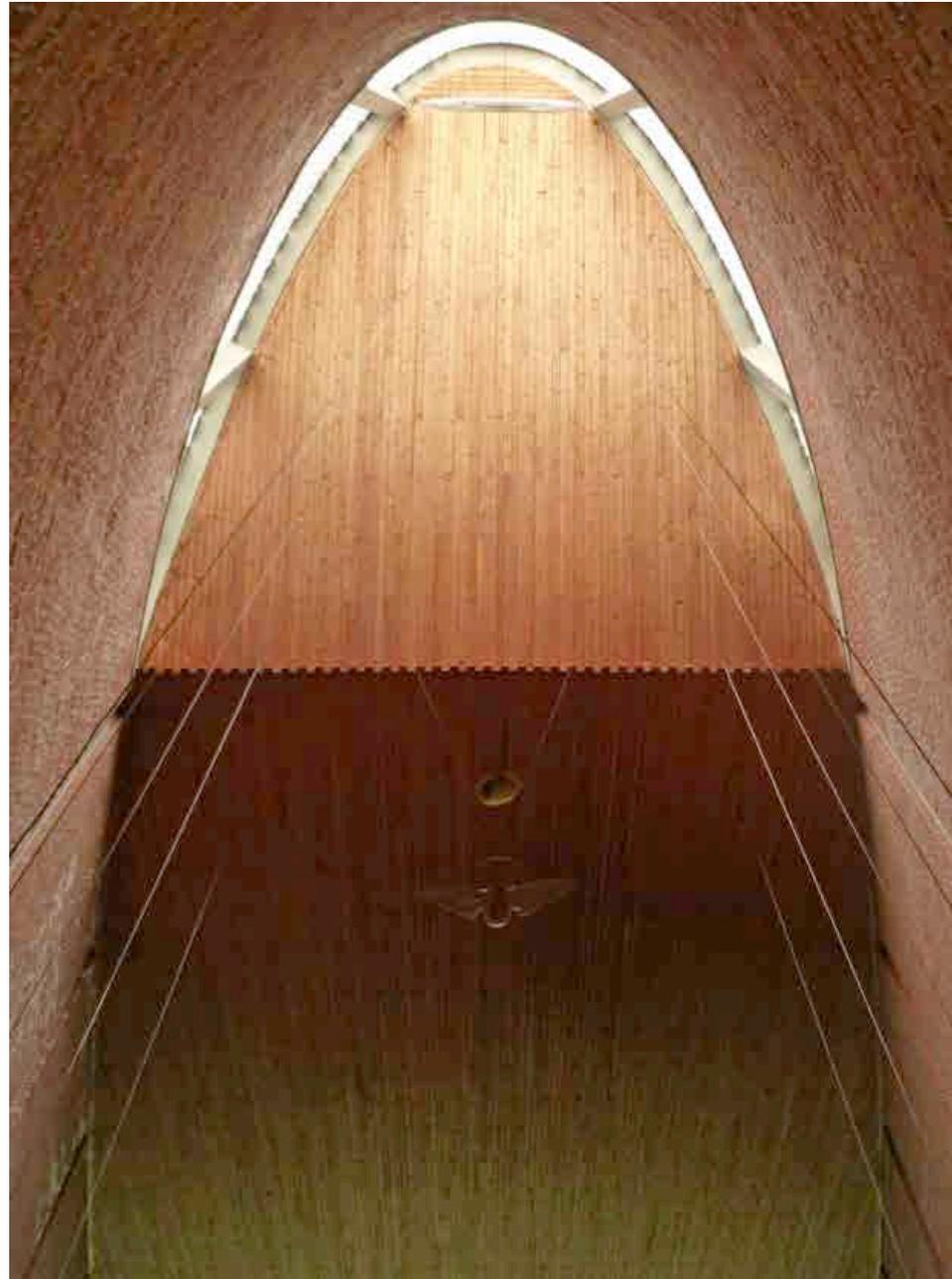


Figura 301 - Vista della sala della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

Figura 300

Vista della sala della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

La copertura contiene nel suo interno l'intera struttura reticolare metallica, che risulta a vista solo in facciata. Questa struttura provoca un ispessimento del soffitto di circa 2 metri e viene evidenziata nel volume esterno da una linea orizzontale bianca che rappresenta il cordolo di raccordo tra i diversi pilastri. La presenza di questa linea orizzontale crea un effetto particolare nel momento in cui arriva nella zona del fuoco e vertice della parabola: la linea bianca rimane costantemente orizzontale mentre invece la linea di grondaia, che dalla facciata fino al lato retto era rimasta parallela alla linea bianca, in quel punto si innalza per far entrare la luce. Disponendo gli elementi strutturali in questa maniera, Schwarz ha voluto includere l'occhio della vetrata nella copertura e non nella parabola, in modo da evidenziare il distacco tra cielo e terra. Dal lato opposto, la copertura arriva fino all'ingresso seguendo una orizzontalità perfetta.

### **III. 5.4    Analisi della facciata**

La facciata ha una dimensione senza precedenti per le facciate di chiesa in vetro: 18,2 per 12,70 m. Per la vetrata Schwarz crea una struttura in cemento armato intelaiato che parte dalla linea di terra e raggiunge la copertura. L'intelaiatura crea una serie di triangoli che non sono tutti di uguali dimensioni: partendo dalla linea di terra si elevano cinque grandi triangoli e sopra di essi altri cinque, ma di più piccola dimensione, ancora più su si suddividono ancora in altri sedici piccoli triangoli. Con questo schema Schwarz evoca nella struttura della vetrata l'idea di un albero che parte da un tronco e si sviluppa in rami più sottili.

La vetrata richiama i grandi rosoni della tradizione medievale, ma usa una forma a spirale che geometricamente tende all'infinito, pur sempre in relazione con il suo centro: un bel simbolo dell'esistenza umana e divina, anche per quanto riguarda l'idea di comunicazione tra comunità e santità. La facciata forma così l'immagine del "*Heiligen Wurfs*", la quale ha un ruolo centrale nella progettazione dell'edificio e simboleggia Dio come centro. La facciata di *Heilig Kreuz* costituisce quindi una sorta di grande quadro simbolico per la città di Bottrop.

Tradizionalmente, il rosone è posizionato sulla porta occidentale della chiesa, sin dal Medioevo. In questo caso, sebbene la posizione sia la stessa, esso rappresenta un altro luogo teologico con flussi inversi alla figura. L'abside di *Heilig Kreuz* si estende fin alle porte d'ingresso portando fin lì il luogo eterno il quale viene rappresentato dalla spirale del rosone, la quale a sua volta ha anche altri significati simbolici: è associabile al continuo peregrinare del fedele e alla prospettiva architettonica. Infatti, il centro della spirale è, come l'altare, il punto più intimo che evoca una miriade di significati simbolici, mentre l'area più periferica della spirale è, come l'ingresso, il luogo più vicino al mondo.

Mentre solitamente valutiamo la porta d'ingresso principale come la più importante per accedere alla chiesa, in questo progetto gli ingressi sono due e hanno la stessa importanza, seppur significati diversi: nell'idea di Schwarz uno dovrebbe servire per entrare e uno per uscire. Al momento di entrare, dal mondo, l'uomo lascia dietro di sé la terra ed entra nella consolazione e, all'uscita, dal luogo sacro, l'uomo riprende il suo cammino che lo riporta nel mondo. Un terzo ingresso è posizionato davanti alla piccola cappella sul fianco della chiesa della Santa Croce: la cappella riprende la forma della parabola ma in scala più piccola e il suo ingresso è invece centrato sull'asse del fuoco della piccola parabola.

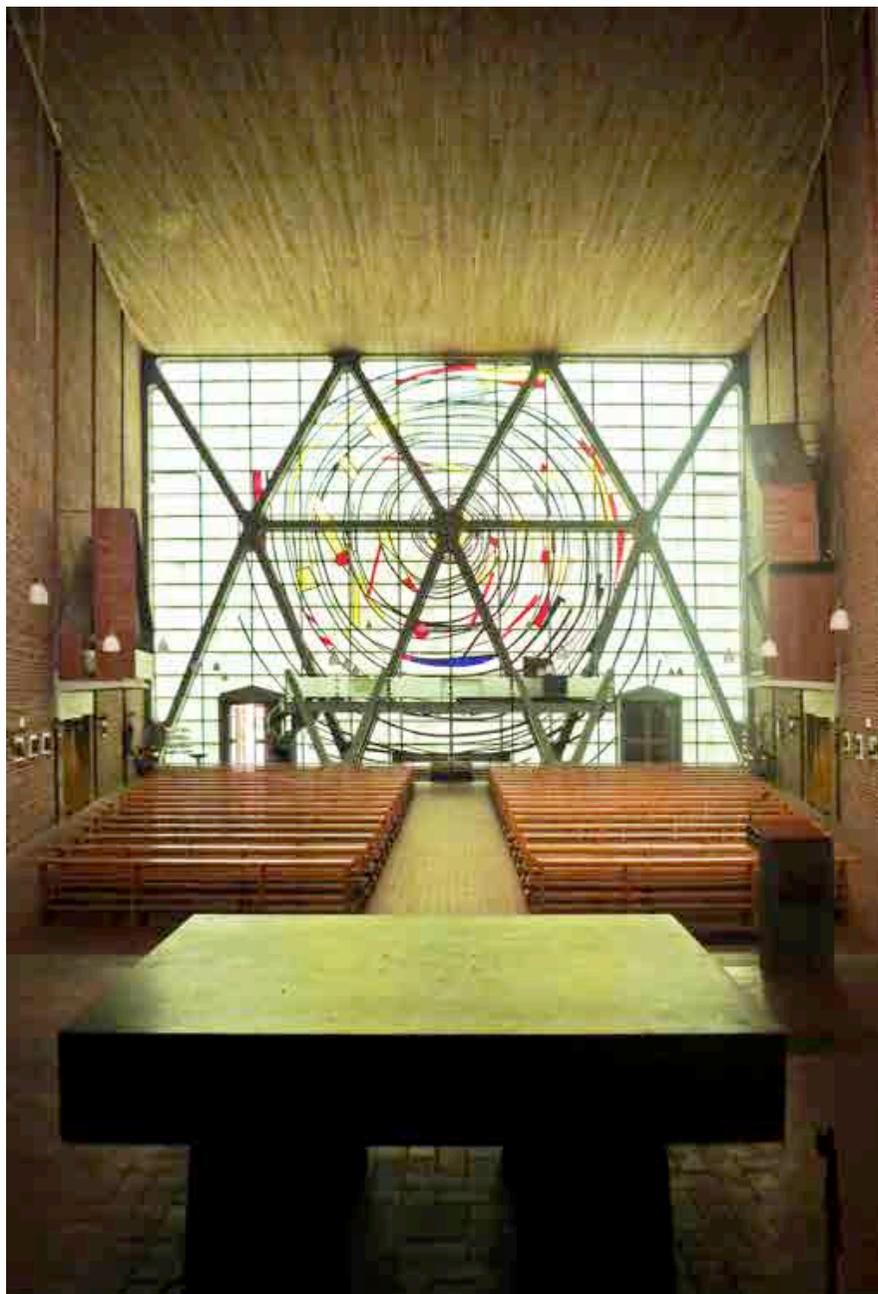


Figura 303 - Vista del leggio di Matarè della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

Figura 302

Vista della sala verso la facciata della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

### III. 5.4.1 Analisi Artistica

#### *Le vetrate*

L'artista della facciata della *Heilig Kreuz Kirche* è Georg Meistermann, un pittore, disegnatore di vetrate che lavora in tutta Europa. Egli ha studiato all'accademia di Düsseldorf ed è amico dello scultore Ewald Mataré. Viene fortemente influenzato dal cubismo e dalla pittura astratta. Dal 1967 al 1972 è presidente della Federazione degli Artisti Tedeschi.

Per finanziare la facciata di vetro da lui disegnata, sarà necessaria una colletta della comunità.

Meistermann aveva in mente per l'opera di rendere protagonista una figura che rappresentasse simbolicamente il sole, come metafora del Divino. Riferendosi alla vetrata, egli la definisce: *“il retro che irradia tutto con la luce di Dio”*, una luce che non rimane solo dentro lo spazio, ma, come il progetto della chiesa, tende verso l'infinito. La figura che più si avvicina a quest'immagine è un sole a forma di spirale che si estende dal centro della finestra in tutte le direzioni, così come fanno i raggi luminosi. Così prende forma l'idea della *“Santa Proiezione”*, per dirla con le parole di Meistermann, che simboleggia Dio come centro. È da notare inoltre che la forma a spirale si presta bene per essere visibile da entrambi i lati della vetrata senza cambiare il suo senso.

Una volta che la facciata viene completata nel 1957, divenne la più famosa chiesa in Germania. Meistermann scrive: *“Io penso che la pittura sia molto più difficile rispetto alla costruzione di vetrate. Se hai una relazione con l'architettura e conosci i punti di partenza di un progetto per le sue soluzioni formali, si hanno così tante evidenze e suggerimenti in modo da poter agire”*.



Figura 305 e 306 - Vista e dettaglio del fonte battesimale della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: DFSG

Figura 304 - Vista della vetrata di Meistermann nella chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop, 1956. Fonte: Samuel Drago

La facciata della *Heilig Kreuz Kirche* è la più grande vetrata di arte astratta con più di 294 mq di superficie. Per Meistermann il colore rappresenta la vita, poiché non può esistere se non grazie alla luce. L'azione della pittura è influenzata dalla luce che diventa importante anche sotto il profilo metafisico. L'attuale vetrata della piccola cappella accanto alla chiesa viene disegnata da Hans-Güther, allievo di Meistermann, per sostituire la vetrata originaria che era andata distrutta. Simbolicamente questa vetrata rappresenta l'opposto della facciata principale, ovvero rappresenta la genesi: "Dio creò il cielo e la terra, e la terra era ancora senza forma, nella sua fase chiamata Kaos".

### *Le sculture*

Ad Ewald Mataré viene affidato il disegno della croce processionale, la scultura di una figura mendicante e anche il gallo sul campanile, a Tisa von der Schulenburg invece viene affidata la creazione del bronzo della via Crucis nel 1984. La figura di San Giuseppe in stucco viene realizzata nel 1988 dall'artista Hildegard Münster.

Ewald Mataré (1887-1965) è uno scultore, artista grafico e pittore di rilievo. Viene particolarmente riconosciuto il suo lavoro scultoreo con gli animali. Anche mezzo secolo dopo la sua morte, molti artisti rimangono ancora colpiti dalle forme delle sue figure bronzee, che adesso si trovano nel museo Kurhaus Kleve.

Ewald Mataré è figlio di un direttore di industria chimica. Prende lezioni private dal maestro Karl Krauss e dal pittore Eugène Klinckenberg nella sua città d'origine, Aquisgrana. Dal 1907 studia all'Accademia di Berlino e nel 1918 si iscrive al *November Group*, un'associazione artistica rivoluzionaria. Nel 1932 viene nominato professore all'Accademia di Stato di Düsseldorf ma

successivamente viene considerato dai nazisti un artista degenerato. Solo dopo la Seconda guerra mondiale torna ad insegnare fino al suo ritiro definitivo nel 1957.

### **III. 5.5    Analisi della pianta**

Dice Maria Schwarz: *“Guardando la chiesa nel suo complesso ci si renderà subito conto che si tratta di un edificio pensato in grande scala, ma entrando dentro lo spazio, capiamo invece che la sua pianta è stata pensata in una scala notevolmente inferiore. Entrando nella chiesa il percorso è breve e rimane lo spazio appena sufficiente per poter poi tornare indietro. Al primo ingresso, c’è bisogno di tempo per entrare in raccoglimento: a poco a poco, si impara ad assorbire l’esperienza spaziale. In questa luce altra, in questa dimensione altra ritroviamo la nostra posizione e comprendiamo ciò che cerchiamo: cerchiamo una luce nel buio”*<sup>167</sup>.

Prima di arrivare all’altare, sulla destra si apre una porta che si dirige verso la *Kreuz Kappelle*: essa ha la stessa forma della pianta della chiesa, ma è ridotta in scala. Dal lato opposto della cappella si distribuiscono la sagrestia e la stanza degli amministratori, in un volume che si estende perpendicolarmente al punto tangente della parabola principale. Questi ultimi elementi mantengono un’altezza notevolmente bassa in modo da incrementare l’effetto volumetrico maestoso della chiesa nel suo volume principale. Infine, un altro edificio a pianta rettangolare si estende perpendicolarmente

---

<sup>167</sup> Maria Schwarz, *Gefährdete Räume. Die Trinitatis-Kirche in Mannheim und Heilig-Kreuz in Bottrop*. Dokumentar film von Stefan Gabelt. 2007, Deutsches Liturgisches Institut.

a questo basso insieme di volumi, proprio nel punto più lontano dalla chiesa: l'ingresso a questi spazi semiprivati è collocato in mezzo.

### III. 5.5.1 Altare

L'altare è posizionato esattamente nel punto del fuoco della parabola. La sua forma è rettangolare e piuttosto grande per le dimensioni dell'abside. L'idea è di creare un elemento forte che possa diventare di riferimento da qualsiasi punto della chiesa, un elemento massiccio, solido che rappresenti un punto fermo. L'altare viene scolpito in roccia verde delle Dolomiti con un prezioso, ma basso tabernacolo. Scrive Schwarz: *“In questa baia si colloca l'abside della chiesa. I suoi muri sono un retroscena celestiale, spazio teologico che permette il distaccarsi dell'abside in avanti. Essa raggiunge con braccia aperte fino al fondo dell'assemblea, tutto il popolo dentro è l'intero mondo è intrecciato con lo spazio sacro”*<sup>168</sup>. Il popolo guarda in avanti verso la baia di conforto (l'abside), si leva in piedi davanti al trono, si muove in avanti in processione, per poi tornare indietro. Il movimento di ritorno è alimentato dalla stessa forma dello spazio: si potrebbe paragonare questo movimento ad una fontana.

Questa è l'idea della *Heiliger Wurf*, la “colata sacra”: il popolo si presenta davanti al luogo santo e poi è trasportato indietro dal movimento dell'eternità. La baia è il sicuro porto del mondo, dove si diventa pronti e preparati per un nuovo ingresso nel mondo.

Questa costruzione dà un contributo a un dibattito sulla liturgia che da anni si continuava ad affrontare, in particolare si avventura nella questione sulla posizione del sacerdote, se debba stare o no dietro

---

<sup>168</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 89

l'altare, come alcuni liturgisti desideravano perché risultava più vicino alla comunità. Siamo ancora prima del Concilio Vaticano II e la conversazione sul tema era ancora particolarmente animata.

Schwarz scrive che il sacerdote sull'altare è un oratore della comunità per la quale egli si pone sulla soglia, sospeso sull'ultimo pezzo del cammino sulla terra, da cui guardando l'orizzonte verso l'eternità, prega. Il sacerdote dietro l'altare sul lato dell'abside sta in uno spazio altro ed è messaggero dei cieli per il popolo. Secondo Schwarz entrambe le posizioni erano possibili, infatti scrive che essa dipendeva da *“se noi preferiamo vedere il prete come fratello oppure come angelo, se il clero è più propenso che il sacerdote sia dietro l'altare perché essa rappresenta la soglia e diventerebbe quindi indiscutibile la sua posizione (non essendo fratello ma angelo)”*. Ciò che risulta evidente nella progettazione è che semplicemente adottando l'una o l'altra posizione del sacerdote sull'altare cambia il significato teologico della pianta dell'edificio.

In ogni modo, il dibattito non verte sul modo in cui il liturgista deve parlare al popolo, in realtà, si tratta di come si sta davanti a Dio e della maniera più efficace di indirizzargli le preghiere del popolo.

Quando il sacerdote, che sta dietro l'altare, si rivolge a Dio in preghiera, si gira verso l'abside. Questa posizione ha qualche incongruenza poiché egli sta con l'abside davanti a lui e l'altare dietro. Per tale ragione Schwarz immaginava di poter dare un ulteriore significato spaziale a questo gesto. Si è pensato di dotare l'edificio non solo di un'abside, ma anche di una cupola. Il sacerdote così si dovrebbe girare a guardare verso la cupola.

Possiamo notare come Schwarz dia particolare importanza alla coerenza esecutiva della sua visione liturgica e questa sua capacità lo rende unico nella sua epoca e non solo, come dice Albert Gerhards in un'intervista del 2007<sup>169</sup>.

### **III. 5.5.2 Fonte battesimale**

La posizione del fonte battesimale ha una valenza simbolica ben precisa: è posizionato vicino alla vetrata, accanto alla porta d'accesso, sotto il piano rialzato del coro, cioè si trova vicino al “mondo”. Il pavimento attorno è rivestito di sassi e Schwarz indica che dal fonte l'acqua sgorga costantemente come da una sorgente. L'illuminazione pensata per far risaltare il fonte battesimale è un anello di luce artificiale applicato sul soffitto, come una corona luminosa.

Per accedere al fonte viene creato un dislivello tra il pavimento della chiesa e il piano del fonte stesso, e vengono realizzati due scalini in discesa per accentuare la sensazione di andare verso qualcosa di preesistente, più antico e primordiale.

---

<sup>169</sup> A. Gerhards, *Gefährdete Räume. Die Trinitatis-Kirche in Mannheim und Heilig-Kreuz in Bottrop, Trier, 2007*

### III. 5.6 Disegni della chiesa



Figura 307

Planimetria della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel Drago

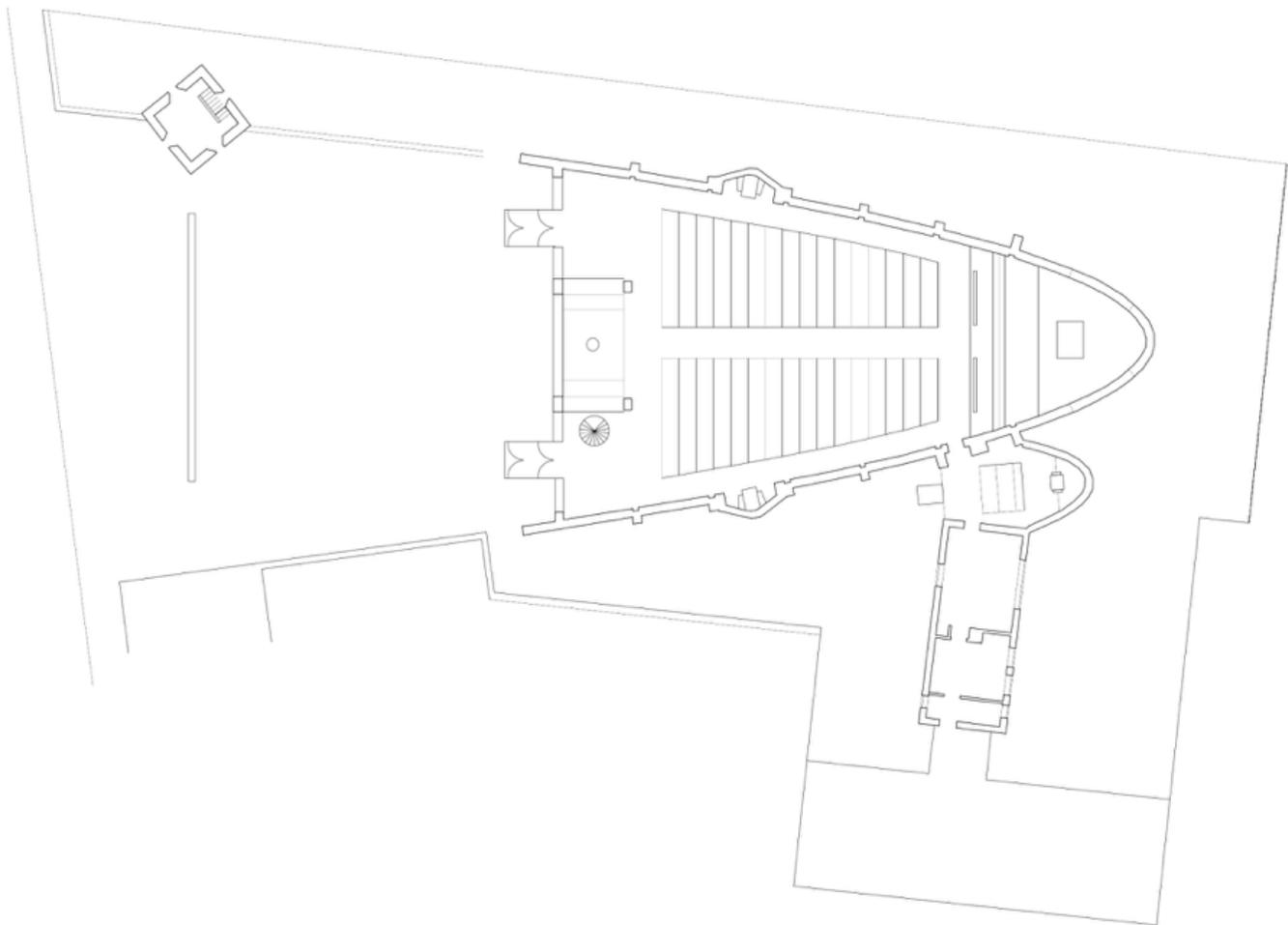


Figura 308

Pianta della chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: Samuel Drago

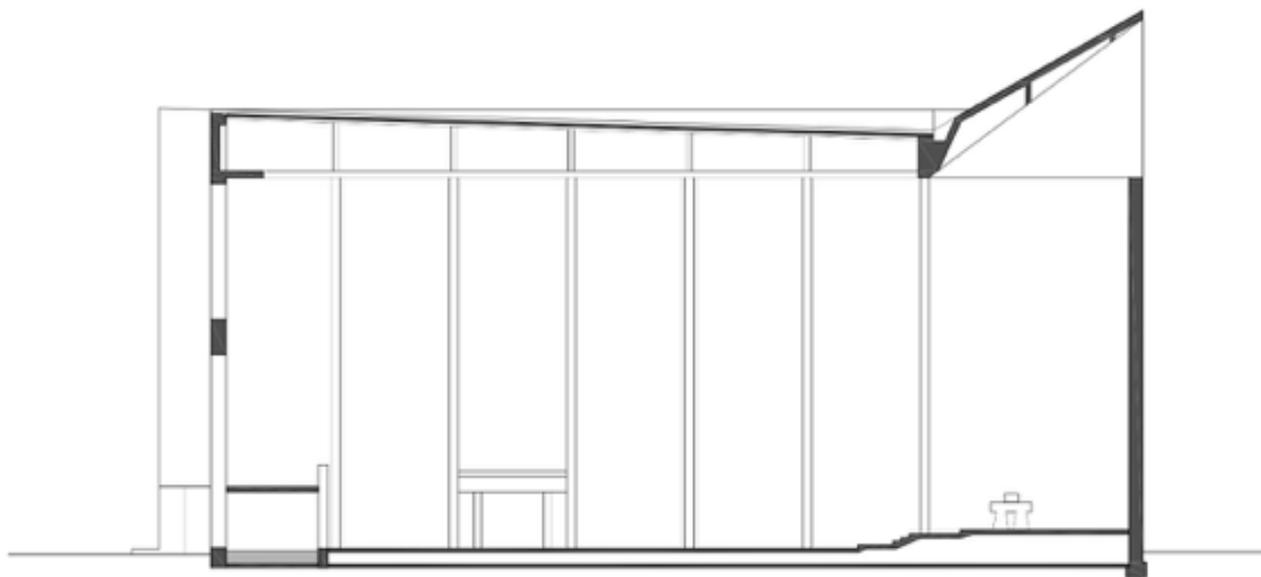


Figura 309

Sezione longitudinale della chiesa di  
*Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel  
Drago

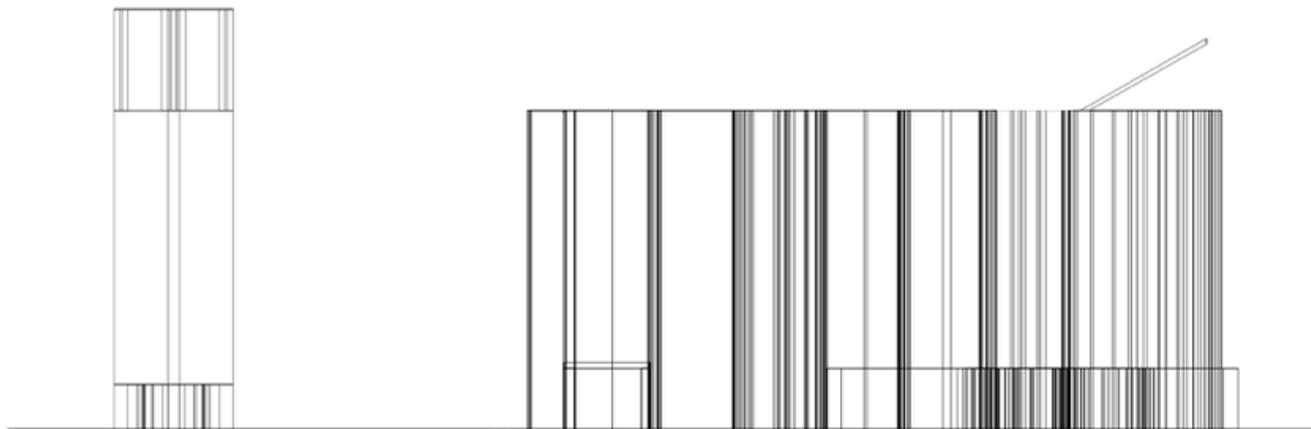


Figura 310  
Prospetto laterale della chiesa di  
*Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel  
Drago

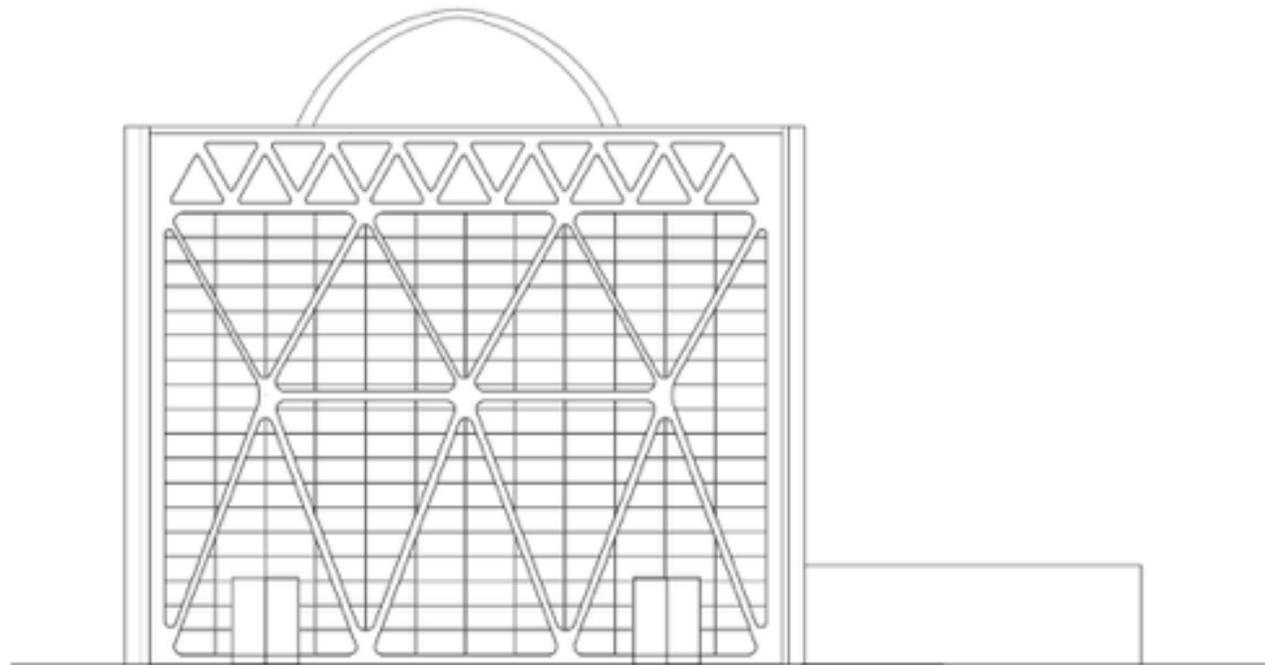


Figura 311  
Prospetto frontale della chiesa di  
*Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel  
Drago

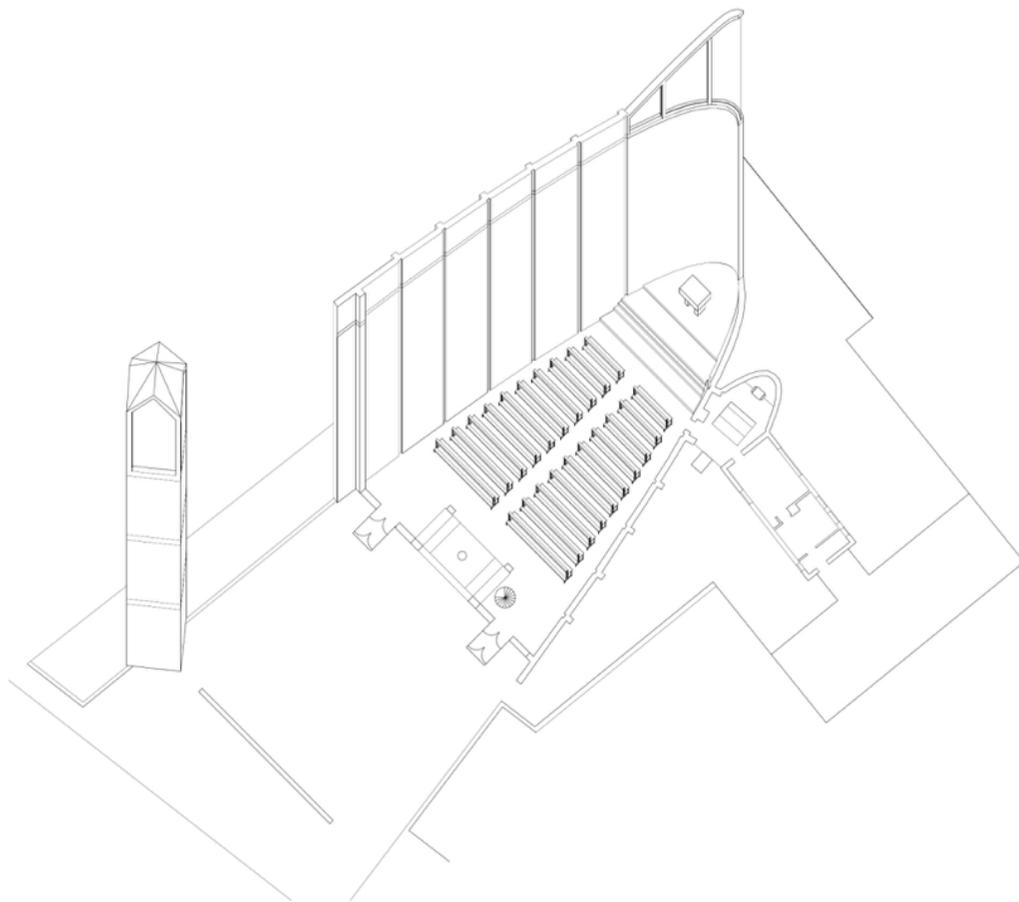


Figura 312

Spaccato assonometrico della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel Drago

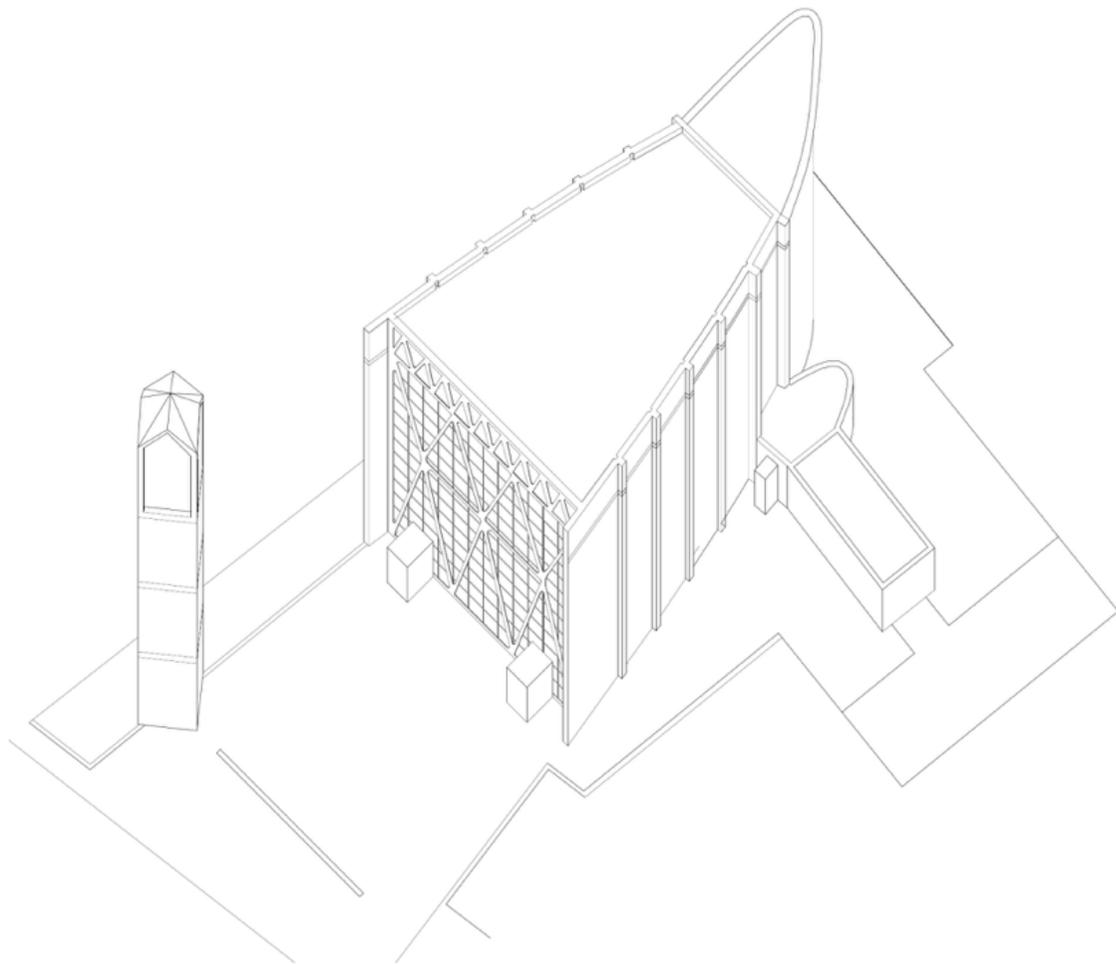


Figura 313

Assonometria della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: Samuel Drago

### III. 5.7 Rapporto tra figura simbolica e figura compositiva: conclusioni

Nella *Heilig Kreuz Kirche* di Bottrop si possono riscontrare tante similitudini tra la figura simbolica e la figura compositiva per varie ragioni: innanzitutto per la perfetta corrispondenza che esiste tra le analisi teoriche e l'esecuzione del progetto e poi per il fatto che durante la sua progettazione non sono stati riscontrati né contrasti con il parroco e neanche anomalie urbane che richiedessero un adattamento. Va inoltre ricordato che tale corrispondenza tra simbolismo e composizione è frutto in primo luogo della grande capacità dell'autore di interpretare la liturgia, come ricorda Gerhard: *“Schwarz aveva profondamente assimilato il senso della liturgia. Egli cercava la visione della chiesa nella sua forma dinamica e nel suo senso teologico”*<sup>170</sup>.

Schwarz è consapevole che il momento fondamentale della progettazione della chiesa è la scelta della forma iniziale e la sua coerenza con il senso liturgico che si vuole comunicare. Egli sottolinea come è fondamentale comprendere l'essenza della forma che si vuole utilizzare e che bisogna fare molta attenzione a comprenderne i significati senza contraddire la sua natura. A questo proposito Schwarz scrive: *“Nessun architetto che vuole costruire una parabola, può scegliere un'altra forma equivalente, come potrebbe sembrare. La forma che l'architetto sceglie e che gli piace va scelta con serietà perché essa significa qualcosa, ha uno scopo, e la sua costruzione deve eseguire questo senso vero. Il significato della Parabola significa proiezione verso l'infinitamente aperto. E questo deve essere tenuto in considerazione dal costruttore”*<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> A. Gerhards, 2007, op. cit.

<sup>171</sup> R. Schwarz, 1938, op. cit., p. 238

Sé la *Heilig Kreuz Kirche* può essere considerata coerente con il suo archetipo, potremmo sostenere lo stesso confrontando la chiesa con il suo nome, cioè “Santa Croce”? Guardando la pianta della chiesa difficilmente si può attribuire una coerenza in questo senso: la forma della croce non sembra leggibile nella disposizione della pianta, nella sua forma e nemmeno nei percorsi dei fedeli. Schwarz invece, nel suo libro *Kirchenbau*, si sofferma su questo aspetto e spiega la sua interpretazione: “*Se si volesse chiedere se questo edificio dimostra qualche assimilazione con il nome che porta, io dico di sì. La chiesa è diventata una chiesa a croce a destra. Ciò magari sorprenderà alcuni, la chiesa a croce abitualmente è molto diversa, ci si immagina un edificio a pianta a croce con quattro braccia, come spesso si è costruito*”<sup>172</sup>.

Ma un edificio visibilmente a croce ha insito ciò che la croce davvero significa, nient’altro: è una forma centralizzata e nulla più, spesso formalmente eseguita simmetricamente e comunque profondamente collegata con il cosmo, poiché offre la benedizione delle sue direzioni. Ma Schwarz ritiene che questo approccio arriva a sviluppare un’idea di un soggetto importante ma che tale struttura centrale a quattro rimane però un’allegoria bloccata. La *Heilig Kreuz Kirche* invece simboleggia il senso della croce, ma nel suo senso intrinseco: “*si può apprendere dalle copie allegoriche che si riproducono ma che distruggono il nuovo senso dello spirituale*”<sup>173</sup>. In questo modo Schwarz intende mettere in rilievo l’importanza di conoscere e di saper vedere la simbologia di forme geometriche.

---

<sup>172</sup> Ibidem, p. 236

<sup>173</sup> R. Schwarz, *Wegweisung der Technik*, Berliner Verlagshaus Müller & Kiepenheuer, Berlin, 1928. p. 29

### III. 5.8 Parallelismi con esempi canonici

L'idea dello spazio parabolico o ellittico che Schwarz ha definito “Colata sacra” si trova spesso in costruzioni di chiese del secondo dopoguerra. Nonostante l'archetipo viene spiegato in *Von Bau der Kirche* nel 1937, anno della sua prima edizione, nella storia dell'architettura son pochissime le chiese costruite con questa forma. È abbastanza chiaro che il riferimento per gran parte degli architetti era proprio il libro di Schwarz. Ma come spiega chiaramente Schwarz, il libro non dà una serie di piante da copiare bensì delle idee guida, dei semi di idee pre-architettonici che servono per stabilire una forma generica di partenza. Ogni caso avrà le sue notevoli differenze. Adesso analizzeremo alcune chiese realizzate nel secondo dopoguerra.

Esempi di planimetria simili si possono trovare nella chiesa della Santissima Trinità di Kleinheubach che viene costruita nel 1955-56 dall'architetto Hans Schädel, diocesano di Würzburg. La scelta progettuale forse più evidente è quella di staccare il guscio dell'abside dalla continuità della parabola. Questa scelta favorisce l'entrata della luce proprio utilizzando quel distacco sui lati, facendo penetrare la luce all'interno dell'abside. In questo modo Schädel ottiene due diverse fonti di luce: una dall'abside e l'altra dalla facciata principale. Ma la sensazione che si percepisce è del mancato senso dell'abbraccio proprio della figura della parabola: il distacco dell'abside rispetto al resto della chiesa spezza il senso della presenza di Dio dando più la sensazione di essere nel secondo tipo, l' “anello aperto”. Inoltre l'altare non viene posizionato nel fuoco della parabola bensì un po' più arretrato, creando una sensazione di separazione tra il popolo e il sacerdote.

Nello stesso periodo (1953-1957) viene realizzata ad Hamburg-Hamm la *Chiesa Evangelica della Trinità*, per opera dell'architetto bavarese Reinhard Riemerschmid: si tratta di una chiesa a pianta ellissoidale, la copertura tende ad alzarsi sempre più fino all'abside e la facciata ovale racchiude una piazza di fronte alla chiesa. Le pareti sono riempite con mattoni tra le colonne di cemento a vista, sia nell'interno della chiesa che nell'esterno. All'interno, sulla parte alta dei muri, si aprono finestre a forma triangolare lungo entrambi i lati, mentre invece nell'abside rimane poca luce. Una cappella viene inserita sul lato sinistro proprio prima dell'altare da cui entra anche luce diretta. In questa chiesa la presenza di una piccola forma parabolica inserita sul lato dell'abside con mattoni in vetro fa entrare la luce da un punto e scompone la coerenza formale dell'archetipo.

La Chiesa cattolica a pianta parabolica *St. Ansgar* a Berlino si finisce di costruire nel 1957 su progetto di Wilhelm Kreis. Viene costruita all'interno dell'evento della costruzione internazionale del quartiere Hansa, evento voluto per dar forma a una visione urbanistica. La particolarità di questa chiesa consiste nell'affiancamento alla parabola di altri volumi (come la sagrestia e la chiesa canonica) quasi a ventaglio dando un senso di rotazione all'intero edificio. In mezzo ai due volumi più evidenti, viene creata una piazza su cui si affacciano vetrate e pareti di mattoni della chiesa. L'abside della chiesa rimane in questo caso unito alla forma della parabola ma solo da un lato. Dal lato opposto viene creato un distacco che permette alla luce di entrare. Anche in questo caso la scelta delle aperture con le vetrate sembra contraddire la sua forma primordiale. Inoltre la forma a ventaglio rende irregolare l'ingresso e l'uscita snaturando il senso fluido della circolarità che la forma stessa richiede.

A Francoforte, il *Weißfrauenkirche* protestante di Werner W. Neumann doveva essere pianificato su due livelli a causa della disponibilità degli spazi, utilizzando il seminterrato della sala parrocchiale. La

forma parabolica viene ripetuta su entrambi i piani. All'interno della chiesa, la struttura è composta da pareti intonacate intervallate da pilastri, al culmine di ogni pannello di parete è collocata una finestra rotonda. Il soffitto della chiesa è composto da un intreccio di travi simmetriche in cemento armato che arrivano fino all'abside. Ricorda vagamente ciò che Schwarz utilizza nella chiesa di St. Anna in Düren. In questo esempio notiamo come l'abside rimane poco illuminato, a causa dell'assenza di vetrate, nonostante rappresenti il luogo di Dio.

Anche nel sud della Germania ci sono chiese che si basano su questa idea di progetto, per esempio San Pietro a Passau di Hans Jakob Lill (1963-1965). La chiesa viene costruita su un pendio ed è composta da tre parabole di diverse dimensioni: una costituita dall'abside vero e proprio, la seconda in facciata contenente la cappella e una terza accanto all'abside per il fonte battesimale, quest'ultimo in mattoni di vetro. La chiesa è fatta di mattoni color bruciato all'esterno e chiari all'interno. Il tetto tende a scendere dall'ingresso verso l'altare per poi rialzarsi proprio sopra l'altare stesso. L'unica sorgente di luce sono delle piccole finestre lungo il perimetro della chiesa ed inoltre una grande vetrata che costituisce la piccola parabola che circonda il fonte battesimale. La piccola parabola del battistero sembra interferire in maniera eccessiva sulla proporzione, sull'illuminazione e sulla logica liturgica della chiesa. Anche in questo caso notiamo come la luce entri dal fonte battesimale e non dall'abside della chiesa.

Notevole sarà l'influenza che questo archetipo avrà negli Stati Uniti. Oltre al lavoro di diffusione delle idee di Schwarz, dovuto alla sua personale conoscenza di Romano Guardini, il frate H.A. Reinhold scrive varie volte su riviste di architettura statunitensi per condividere le sue opinioni sull'architettura sacra e in particolare le sue considerazioni su Schwarz, che stimava molto. Gli architetti che forse più

di chiunque altro assorbono tali lezioni di architettura religiosa sono Murphy & Mackey, sin dai primi anni Cinquanta. La Chiesa della Risurrezione a St. Luis viene costruita qualche anno prima della *Heilig Kreuz Kirche* di Schwarz. Negli Stati Uniti, però, si cerca di variare il senso teorico e teologico della distribuzione dell'archetipo suggerito da Schwarz: si accoglieva l'idea di uno spazio che riceveva a braccia aperte i fedeli nella chiesa, ma non si appoggiava l'idea del ritorno al mondo, al triste senso di abbandono del Signore.

### III. 5.9 Immagini d'archivio

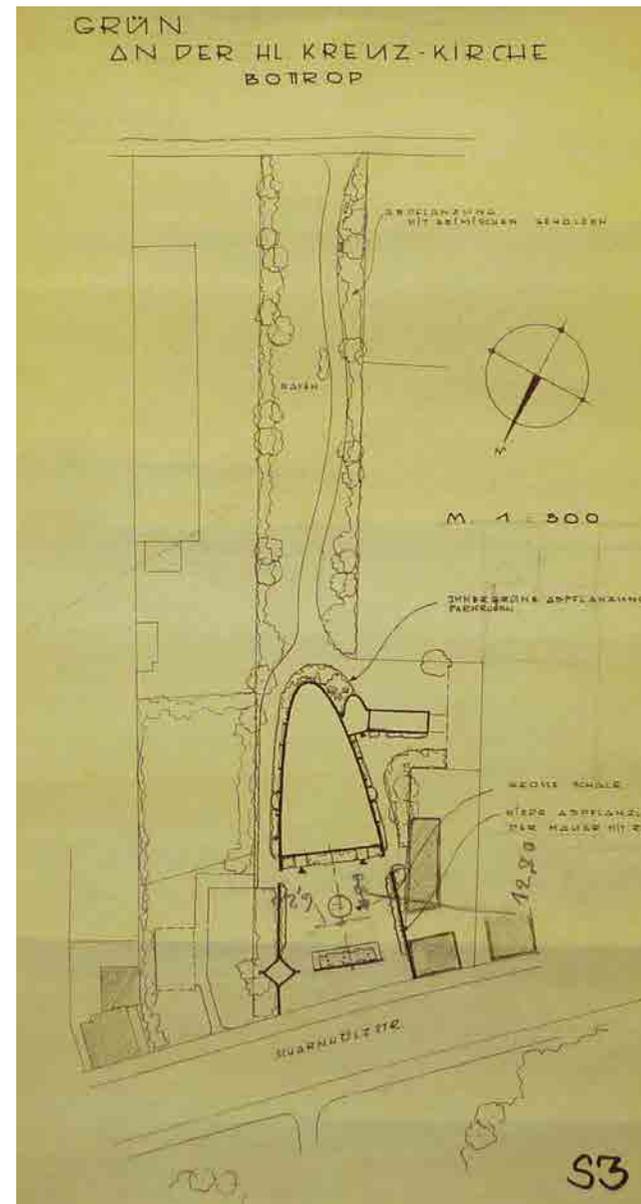
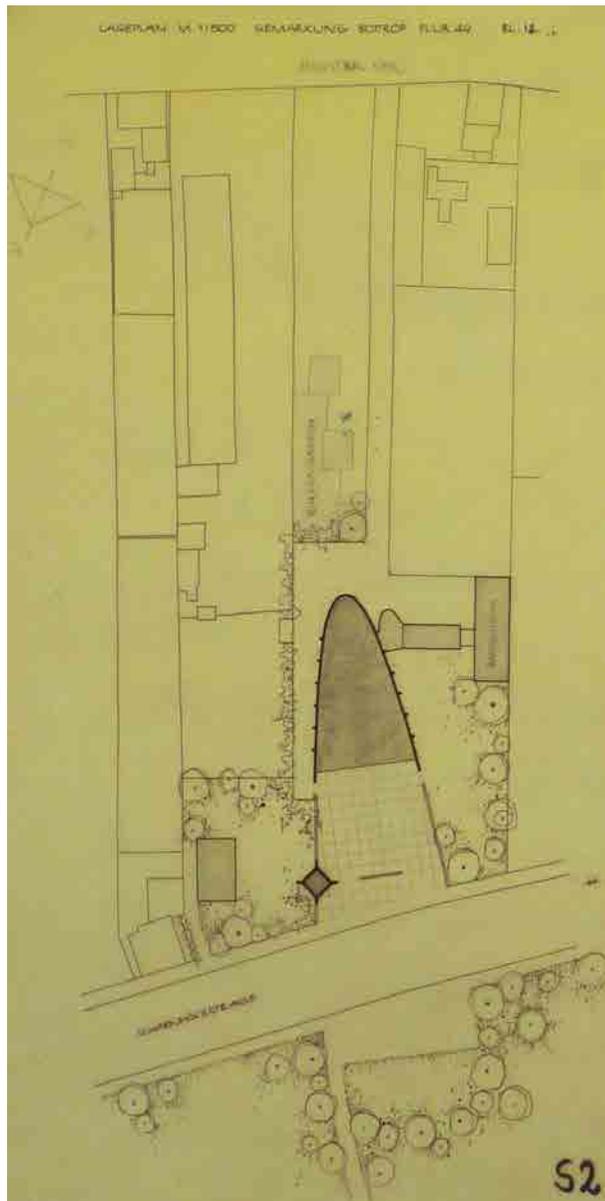


Figura 314

Disegni delle planimetrie della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

Figura 315

Disegni delle planimetrie della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

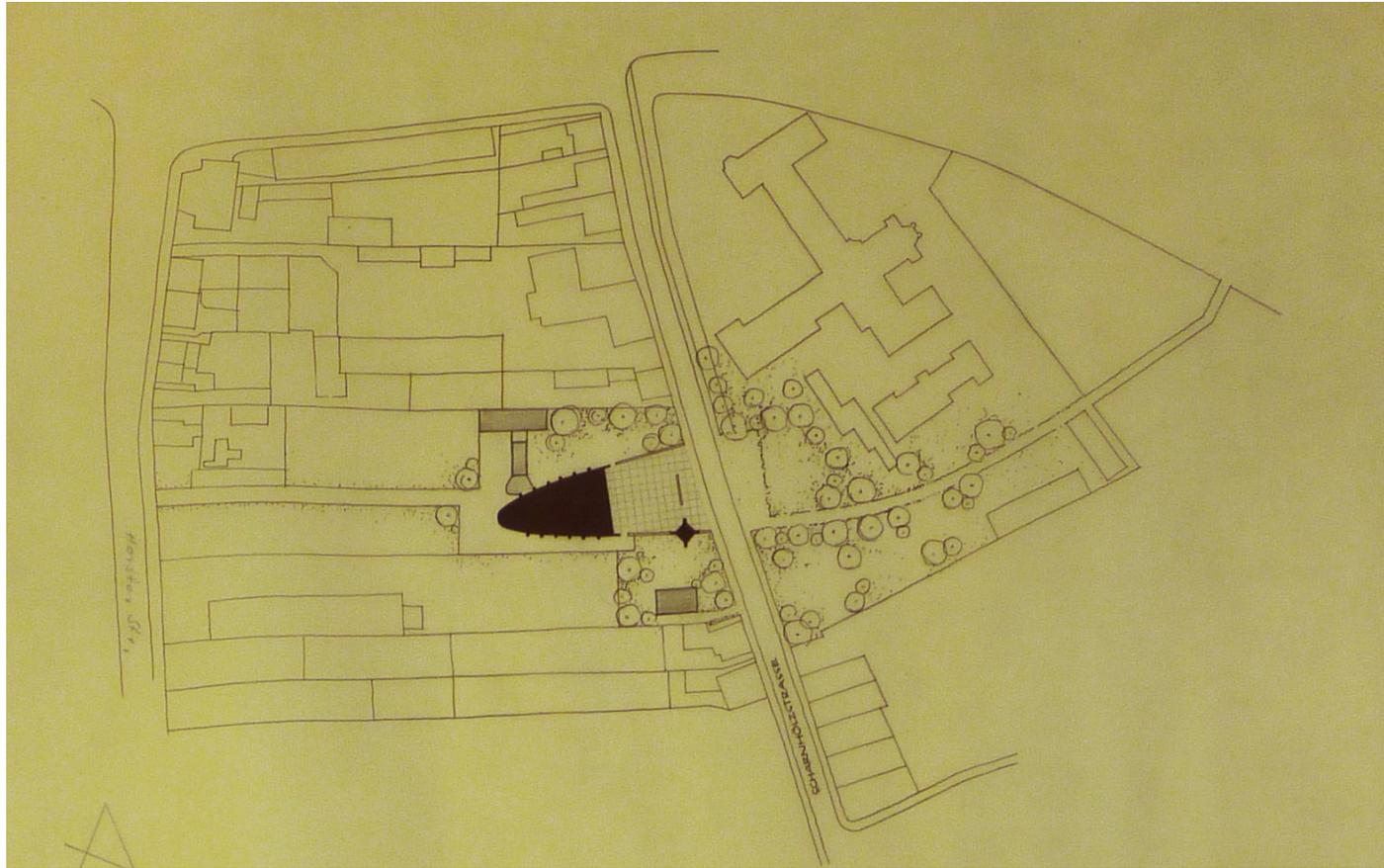


Figura 316

Disegno delle planimetrie con percorso pedonale della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

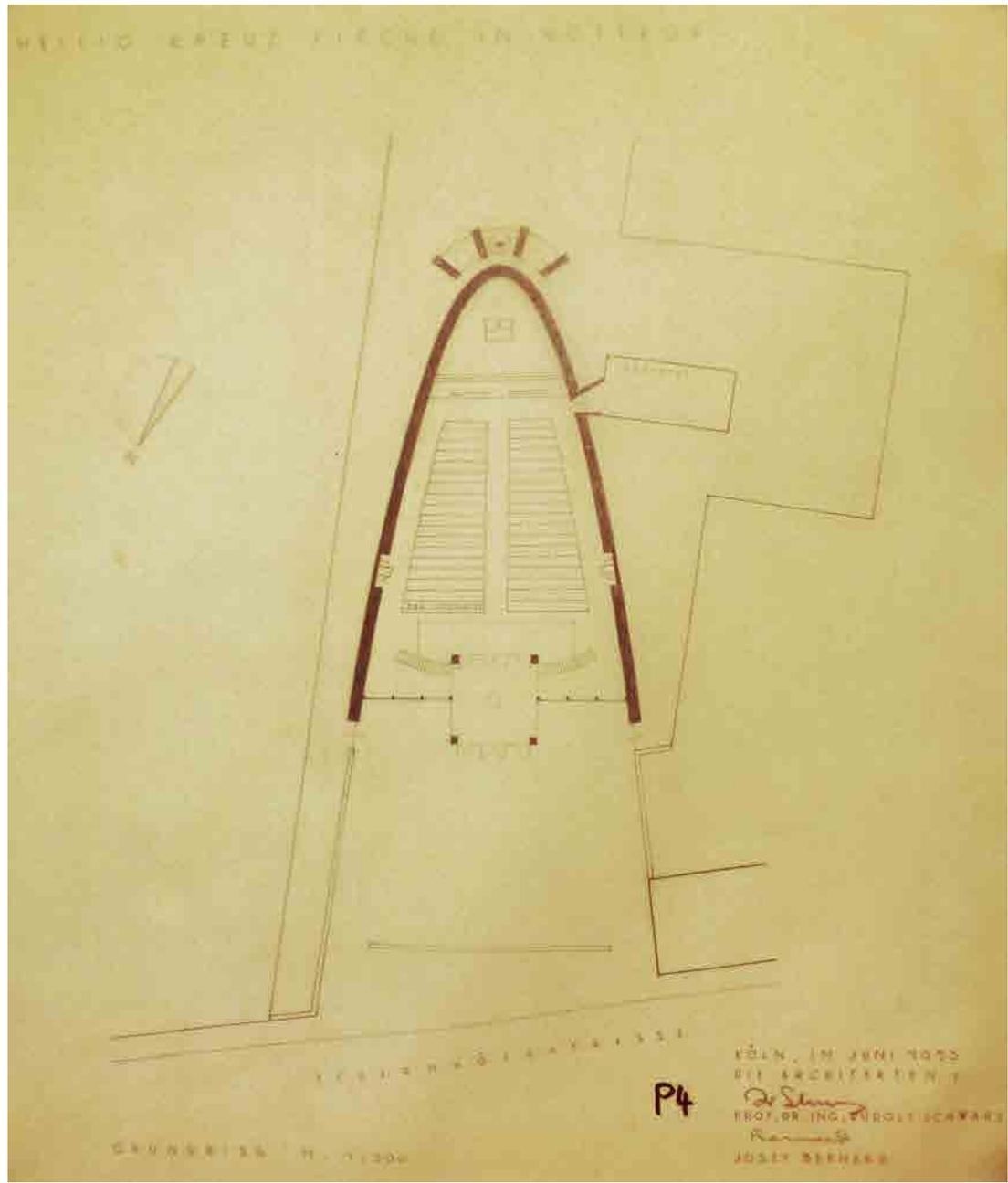


Figura 317  
Studio della pianta della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

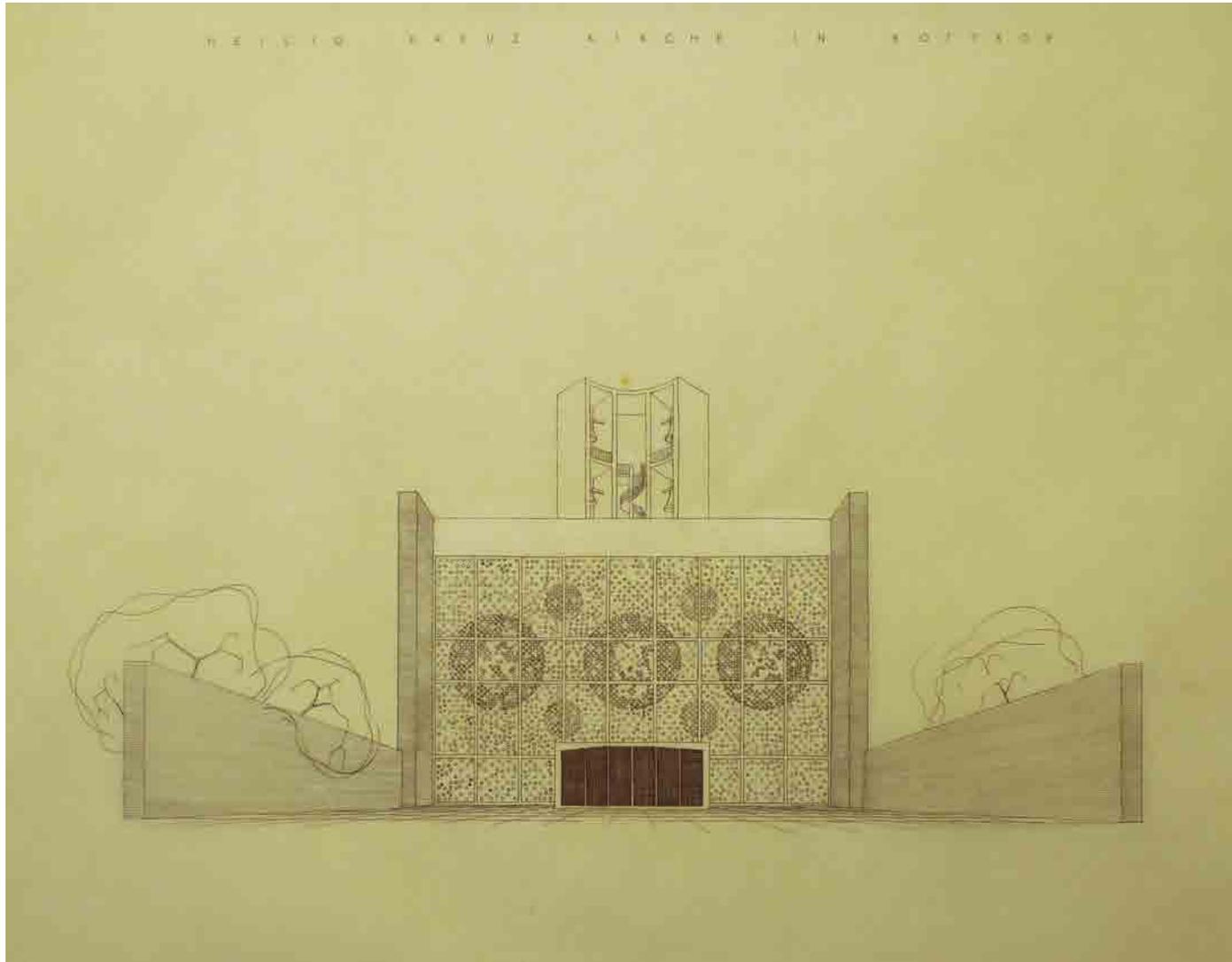


Figura 318

Studio di facciata principale  
della chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

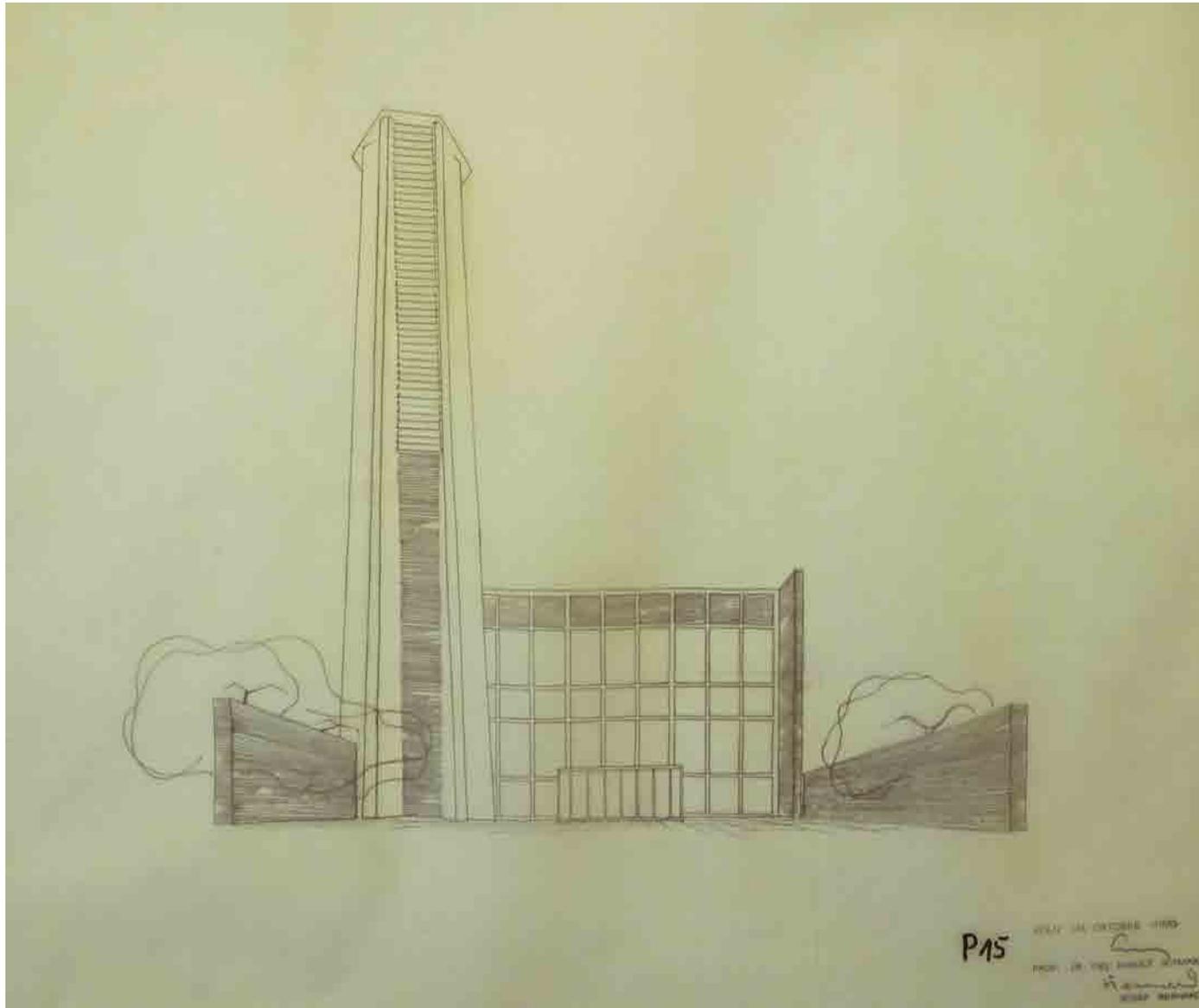


Figura 319

Studio della facciata della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

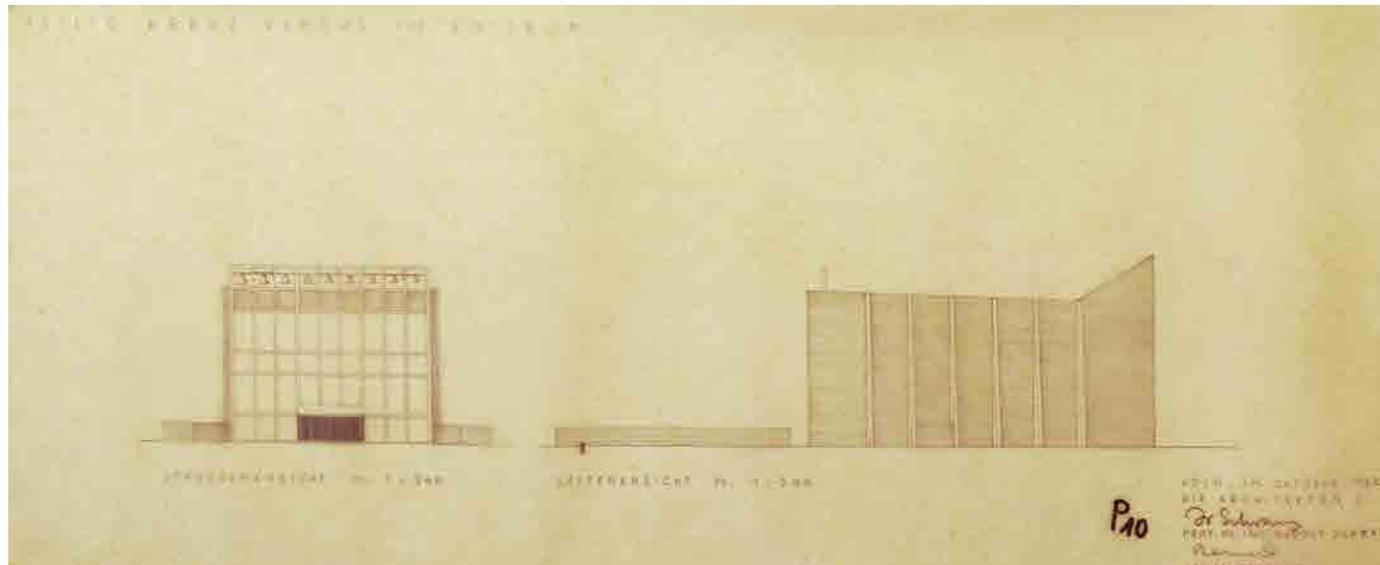


Figura 320

Studio dei prospetti della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

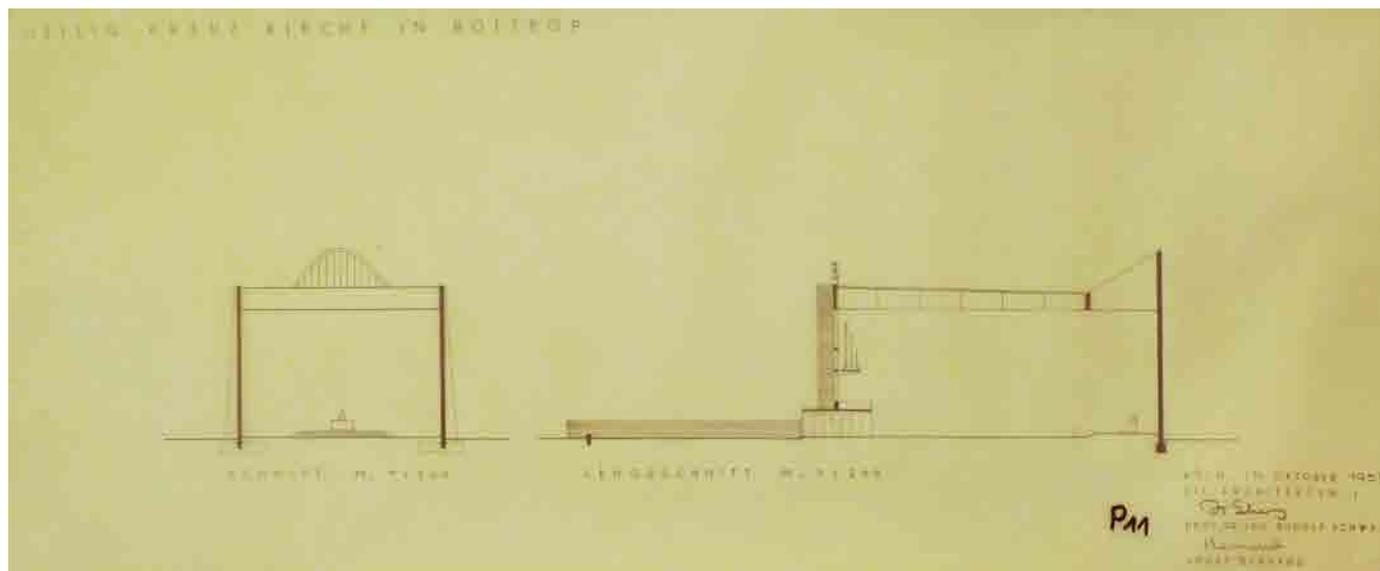


Figura 321

Studio delle sezioni della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK



Figura 322

Studio della facciata della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

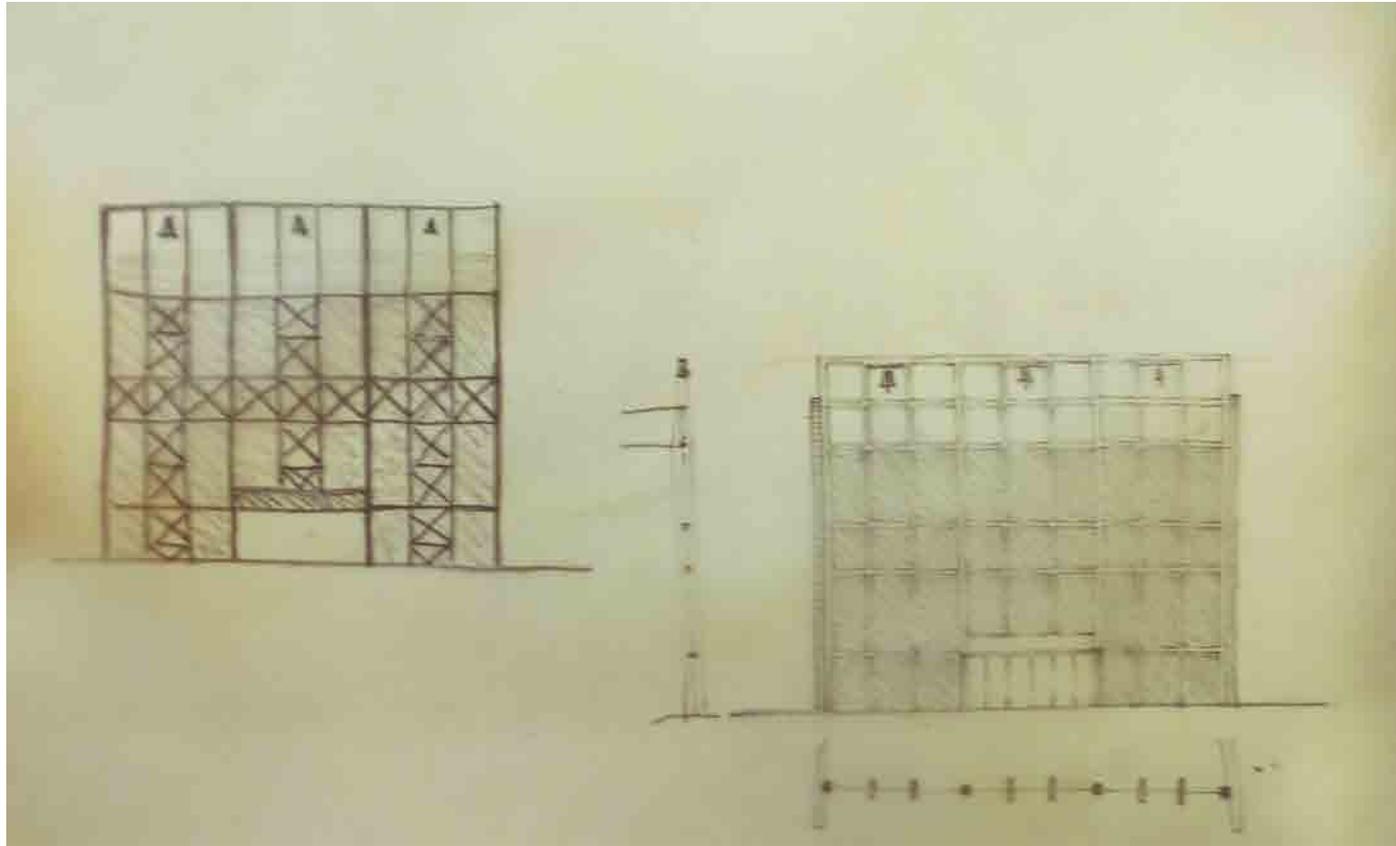


Figura 323

Studio della facciata della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

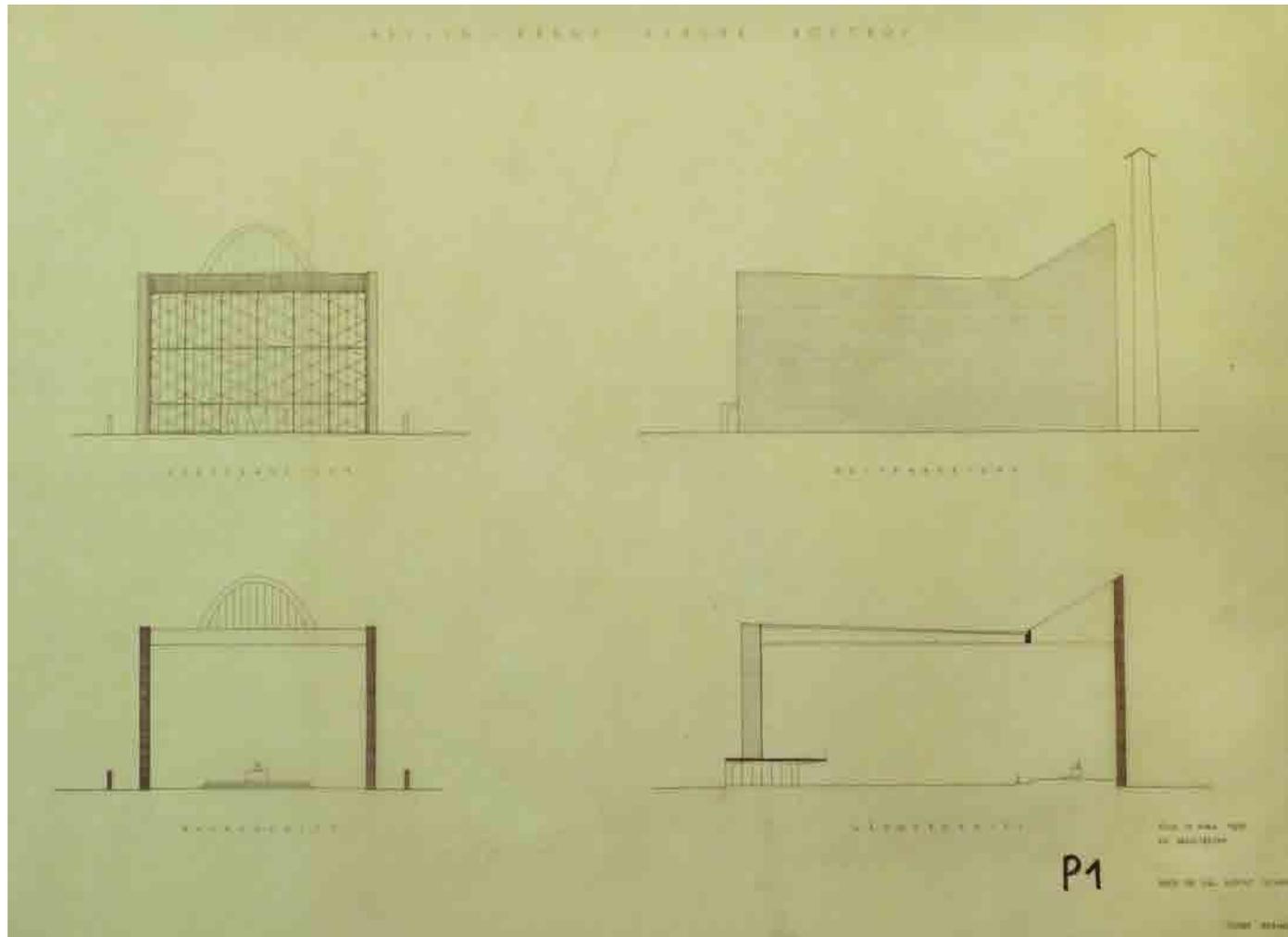


Figura 324

Studio dei prospetti e delle sezioni della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

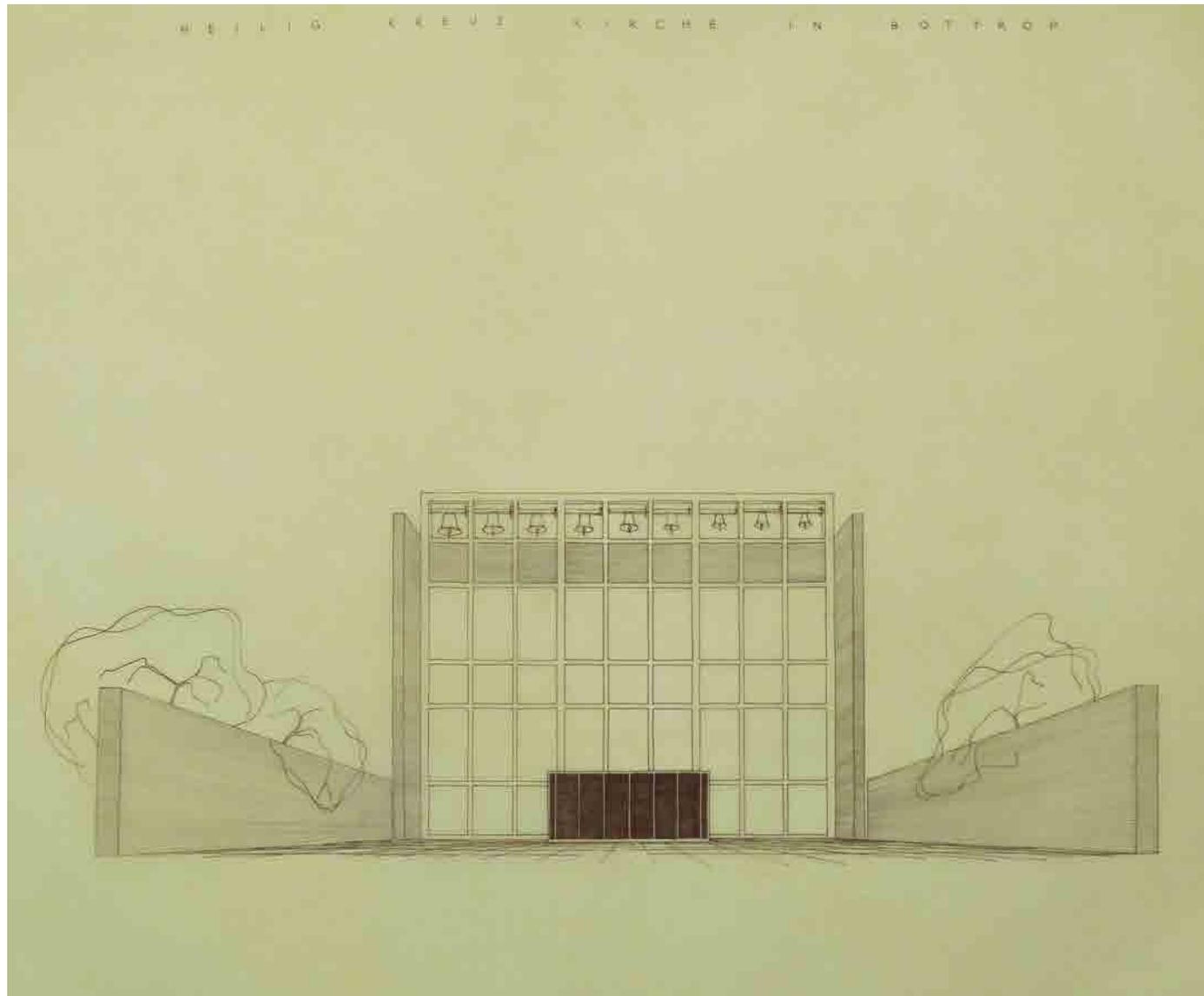


Figura 325

Studio della facciata della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

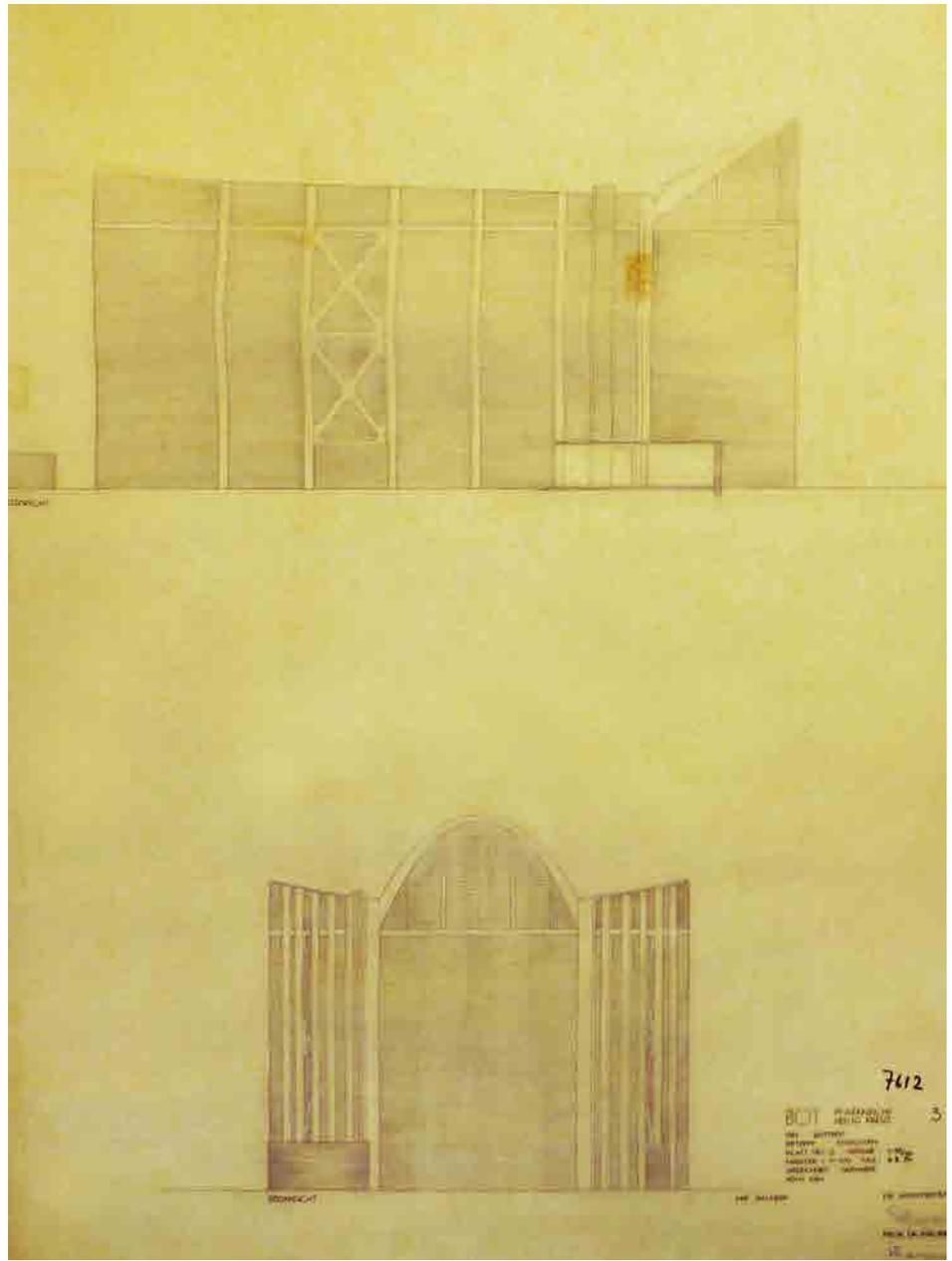


Figura 326  
Studio del prospetto e della  
facciata della chiesa di *Heilig  
Kreuz*, Bottrop. Fonte:  
HAEK

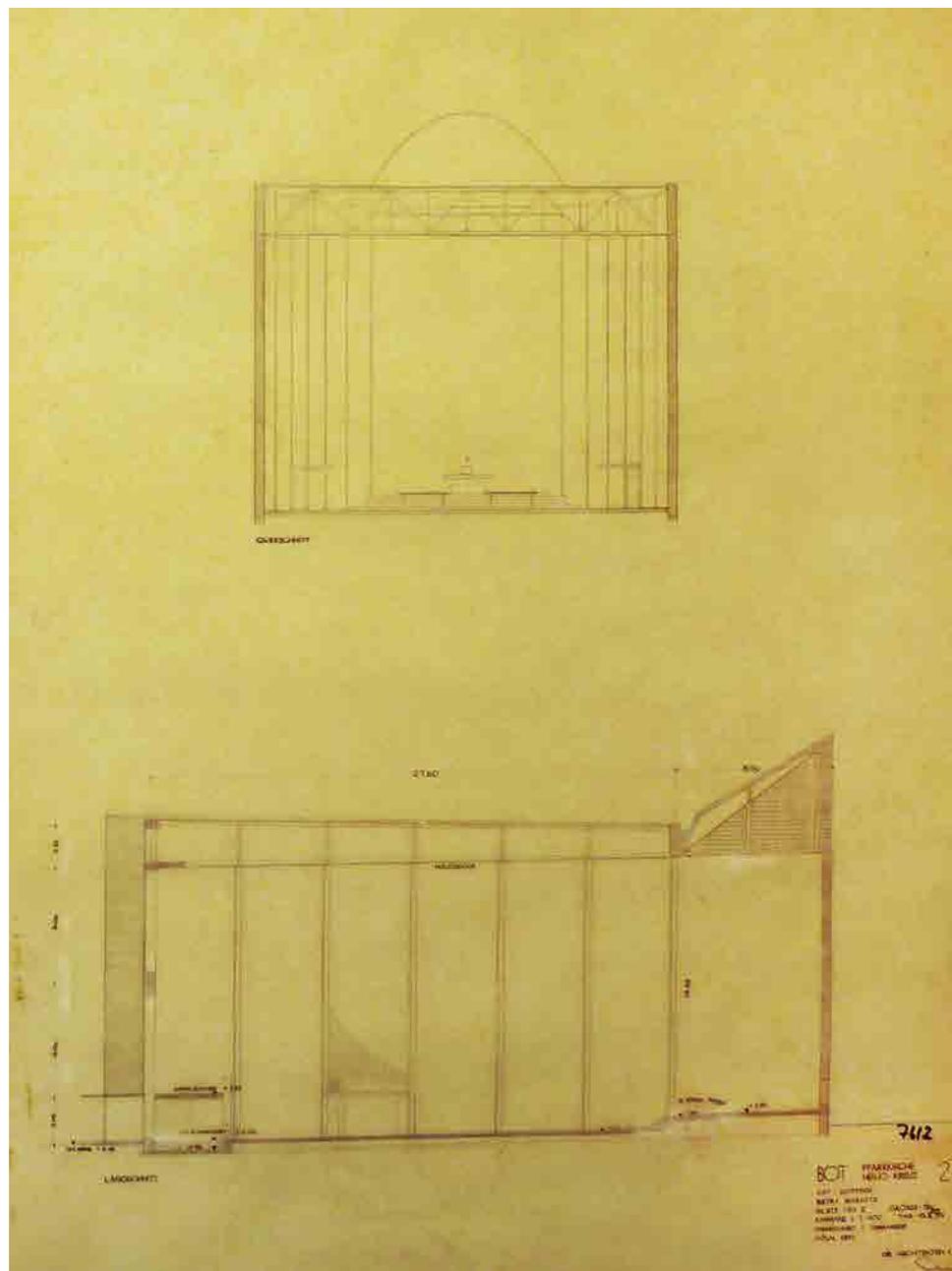


Figura 327

Studio delle sezioni della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

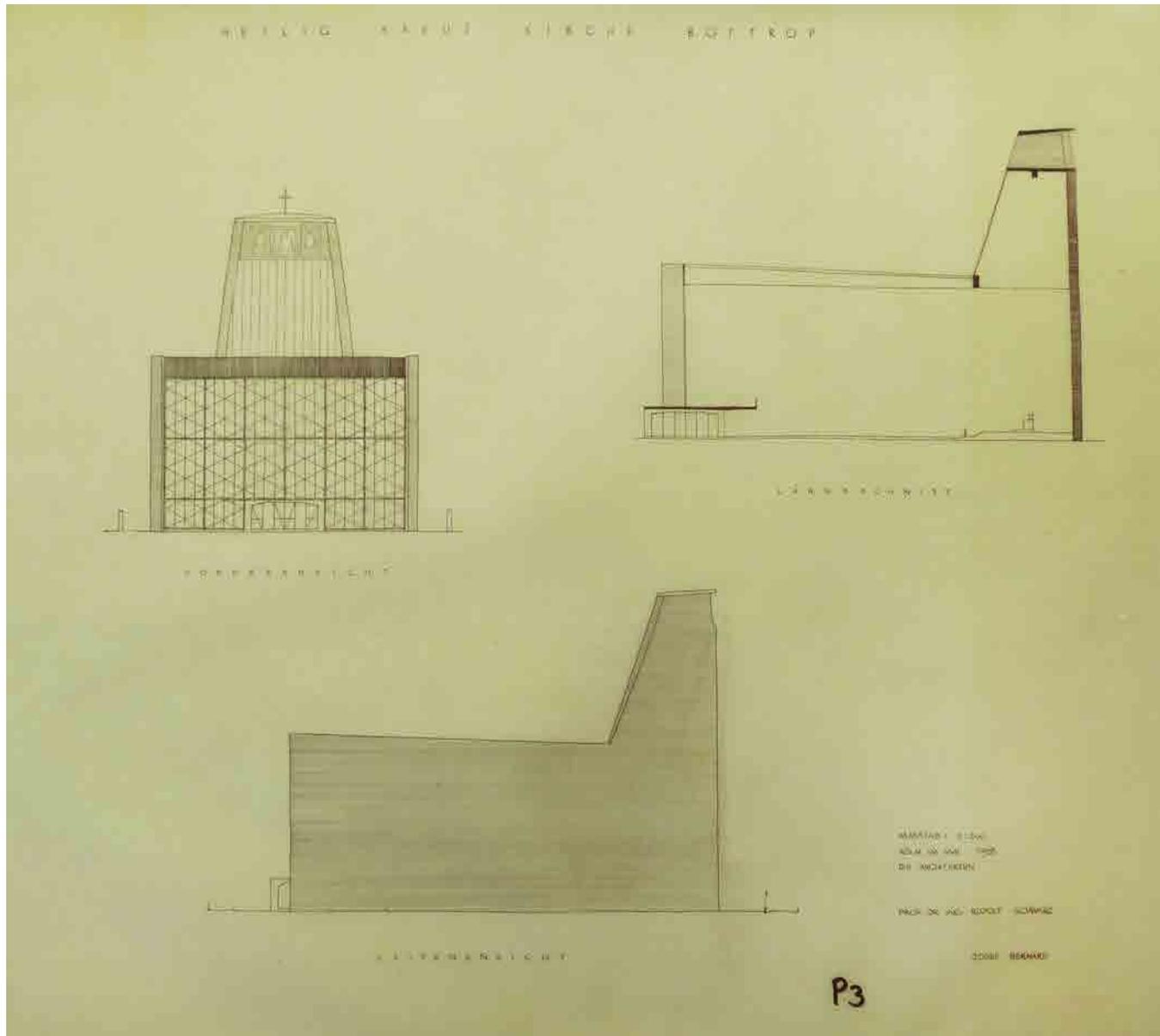


Figura 328

Studio di prospetti e sezioni  
della chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

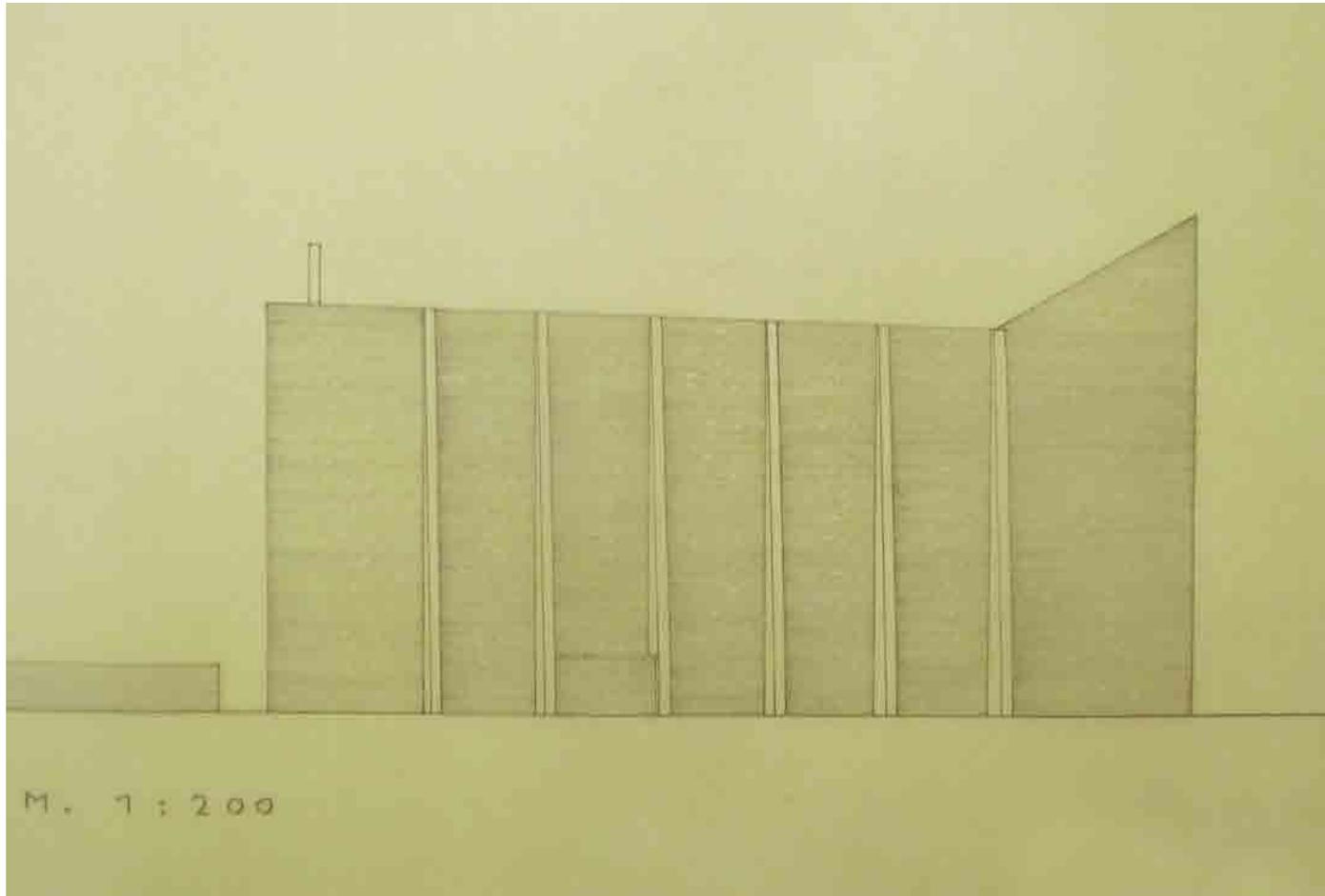


Figura 329

Studio del prospetto laterale  
della chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

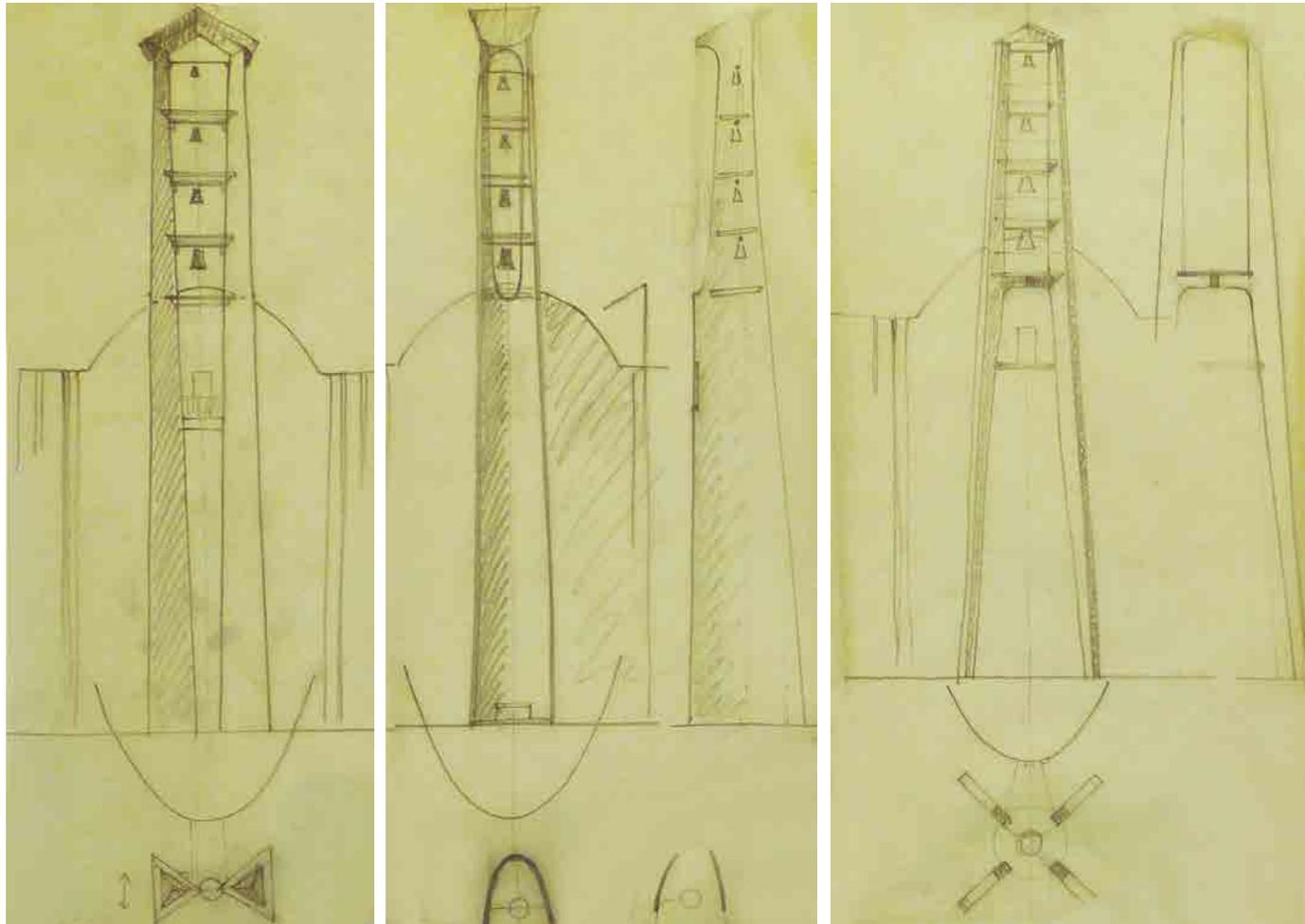


Figura 330

Studio del campanile della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

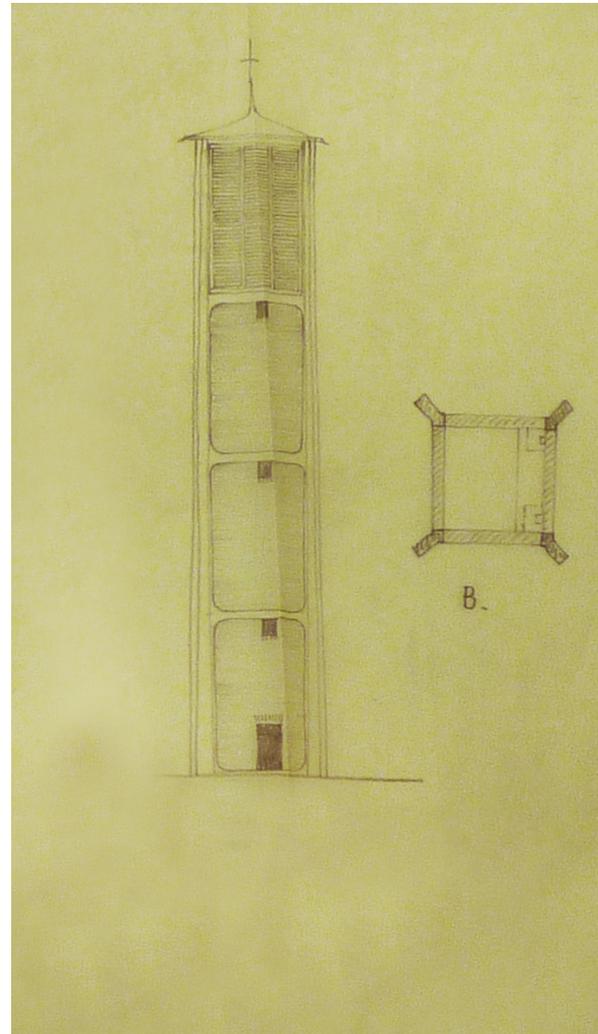
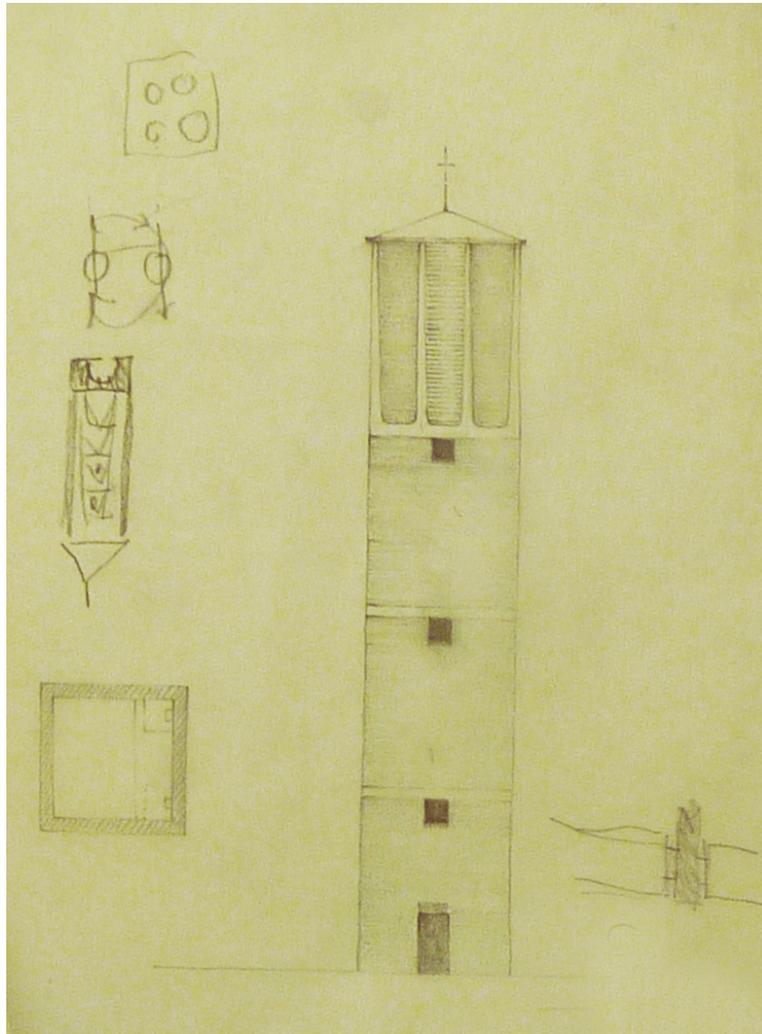


Figura 331

Studio del campanile della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

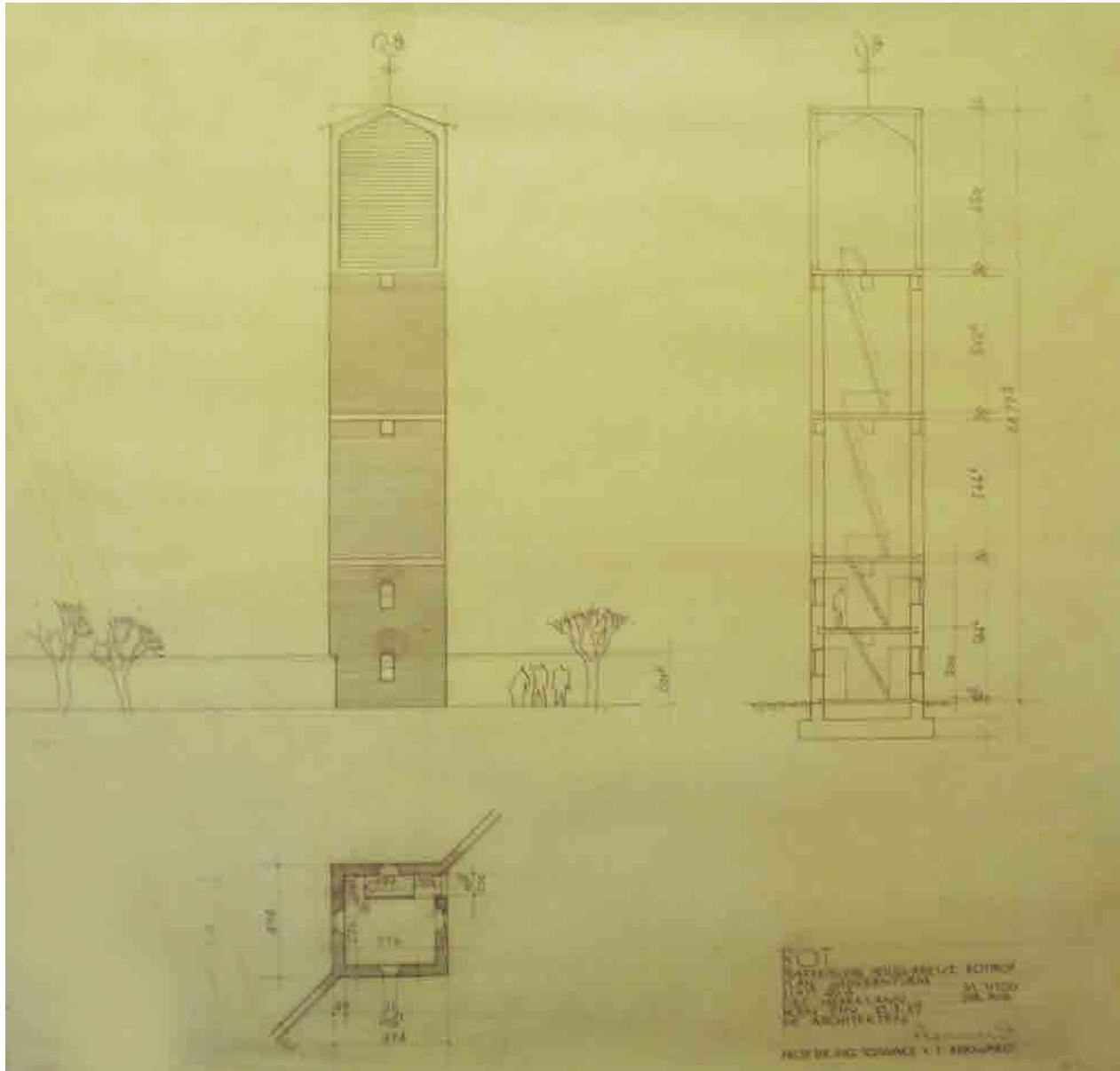


Figura 332

Studio del campanile della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

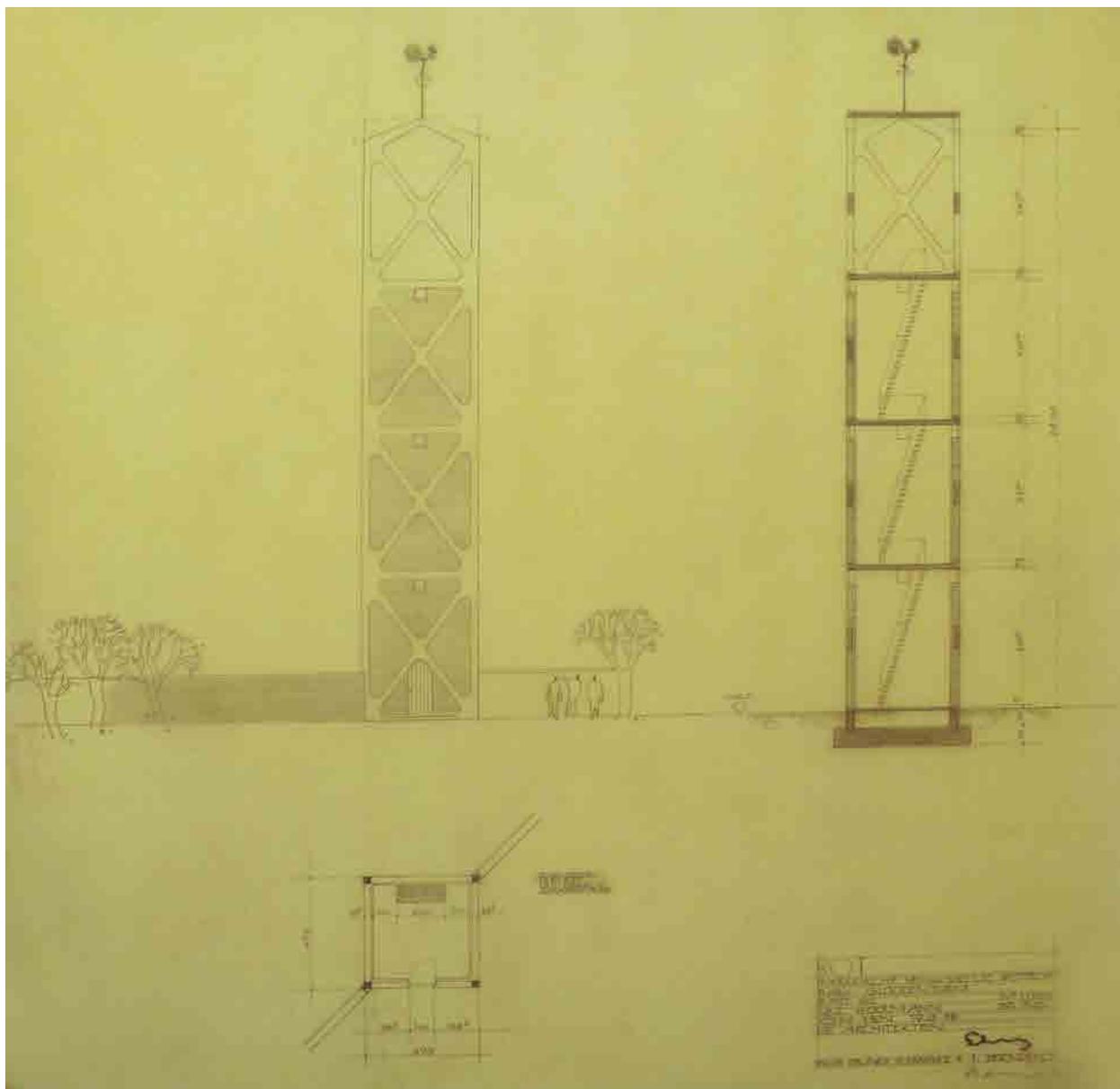


Figura 333

Studio del campanile della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK



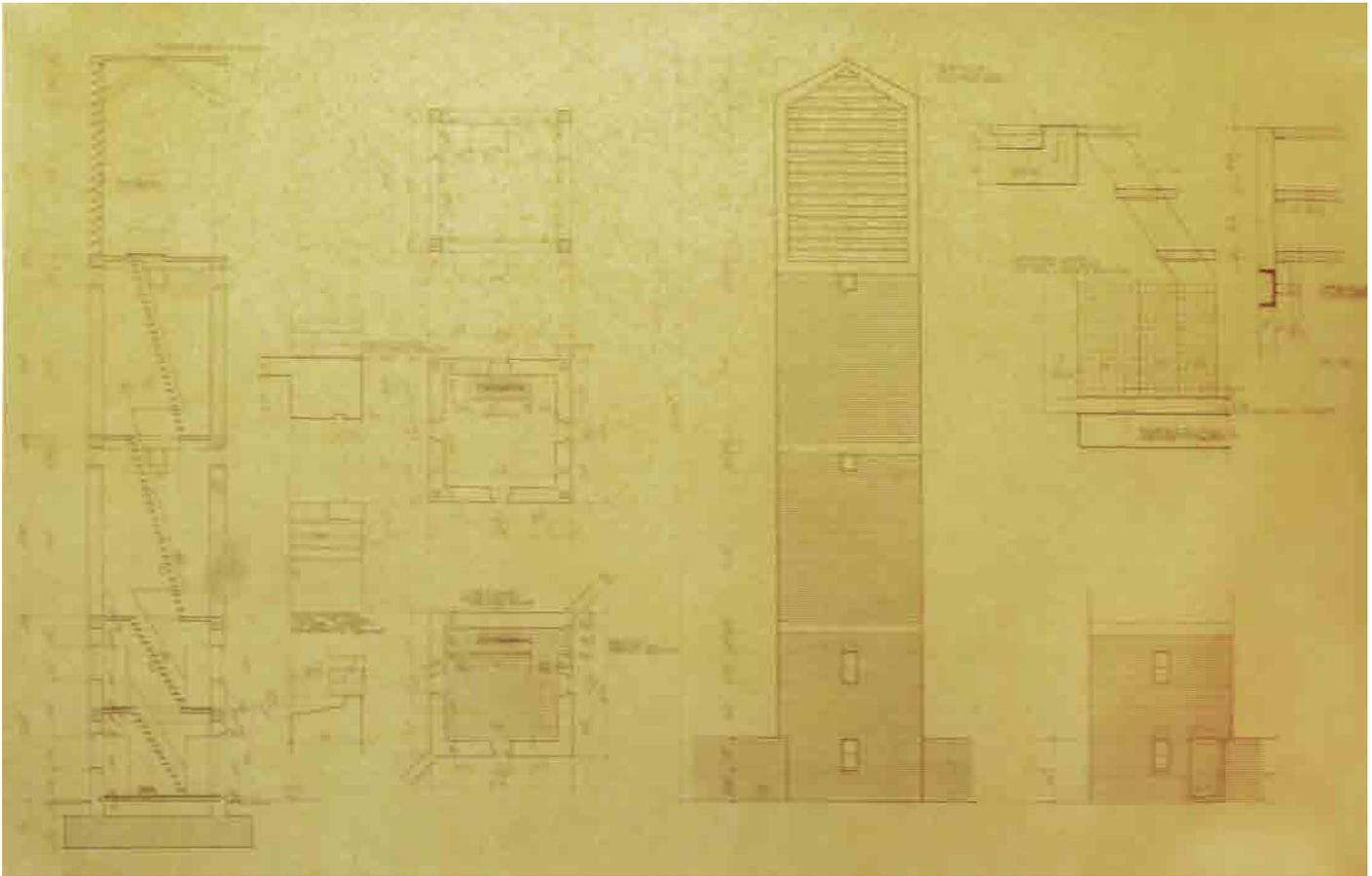


Figura 335  
Studio del campanile della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

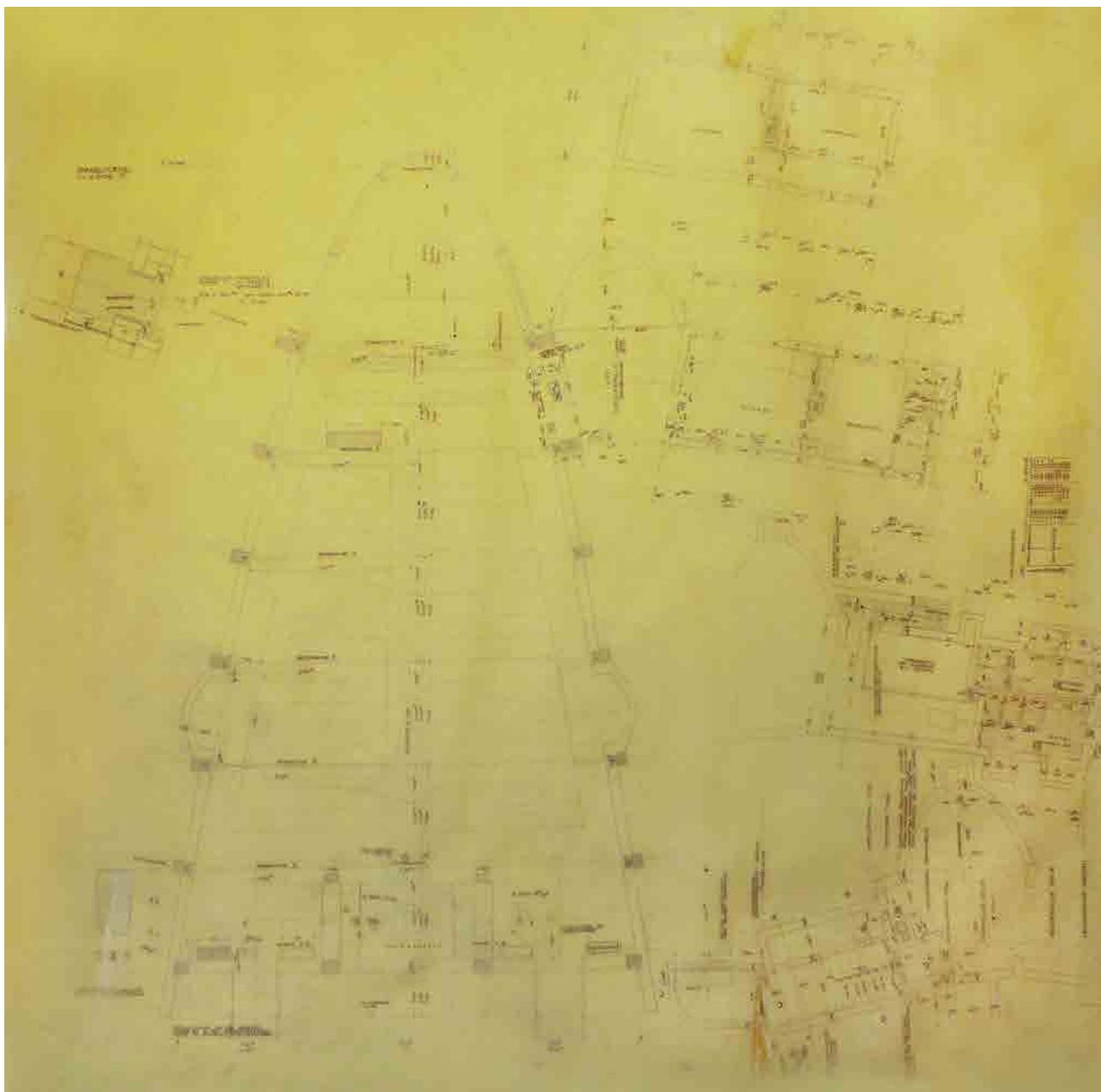


Figura 336

Studio strutturale della chiesa  
di *Heilig Kreuz*, Bottrop.

Fonte: HAEK

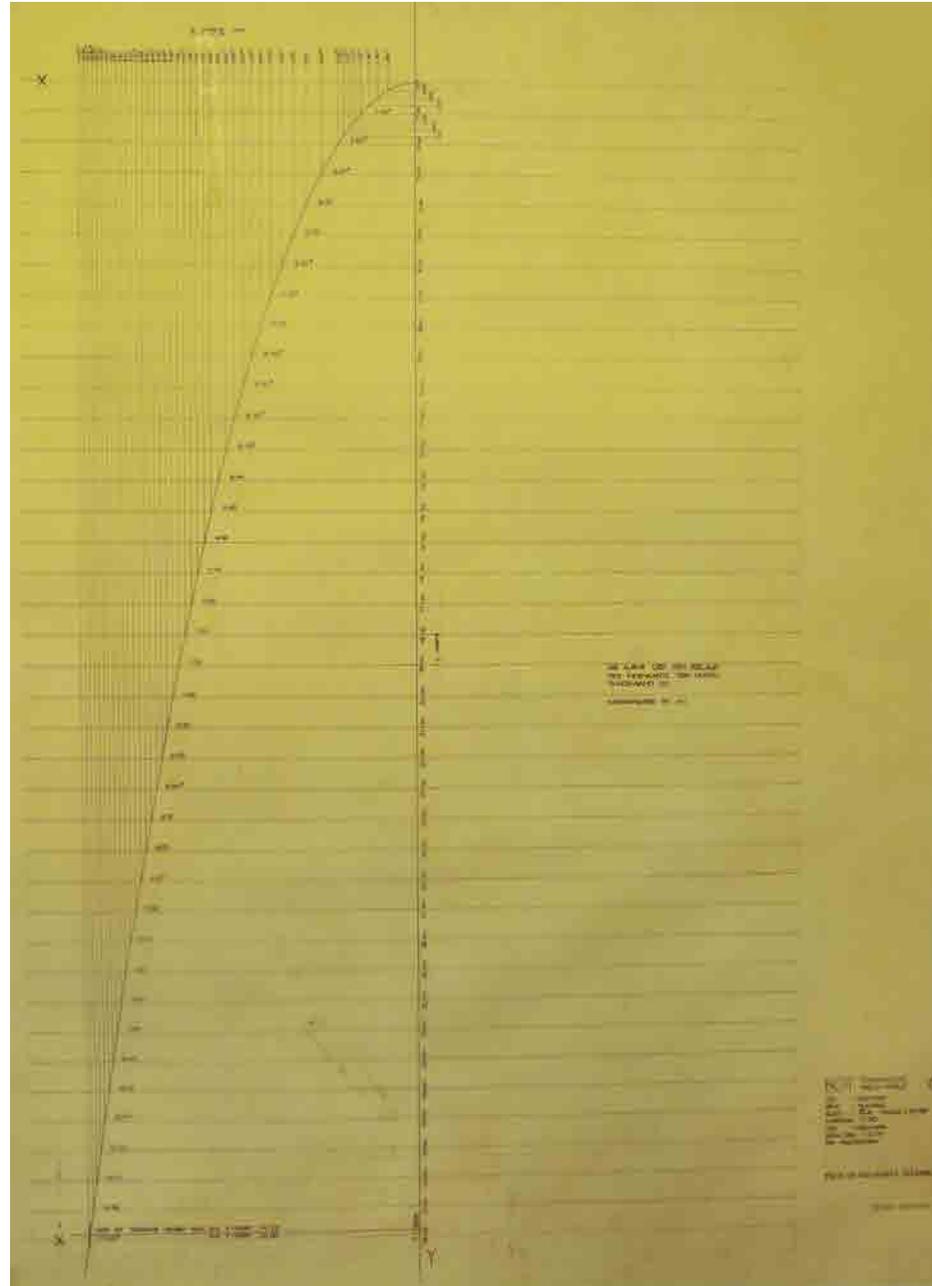


Figura 337

Studio della curvatura della  
parabola della chiesa di  
*Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte:  
HAEK

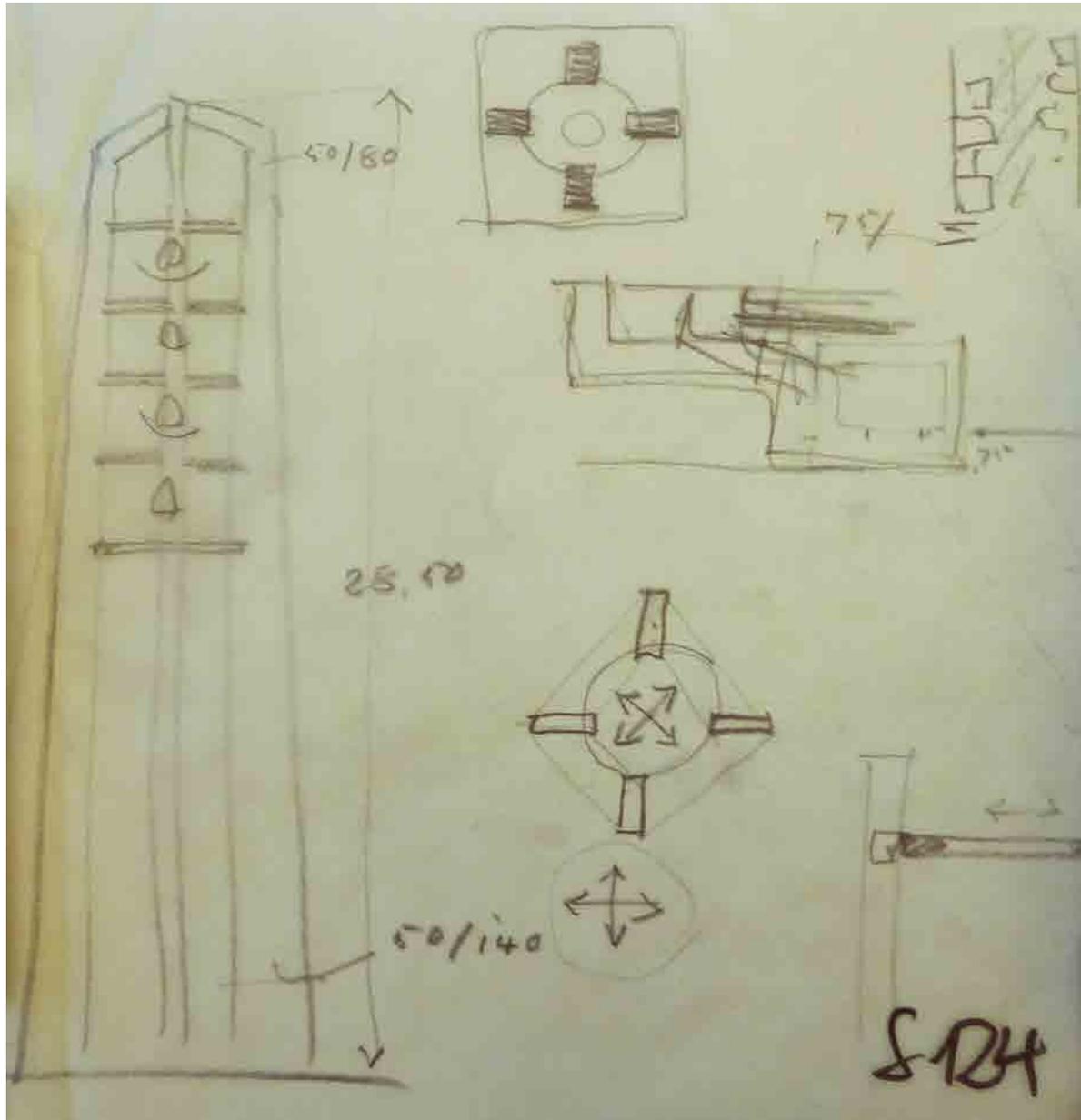


Figura 338

Studio del campanile della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

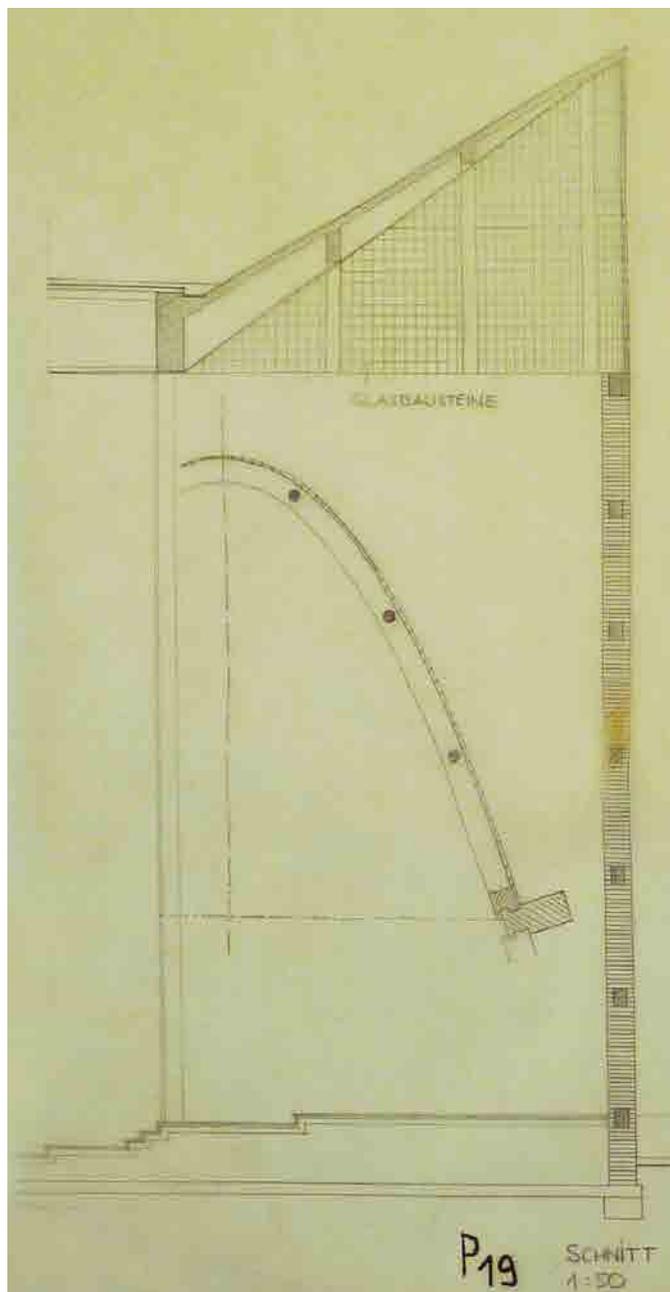


Figura 339

Sezione del punto focale  
della chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

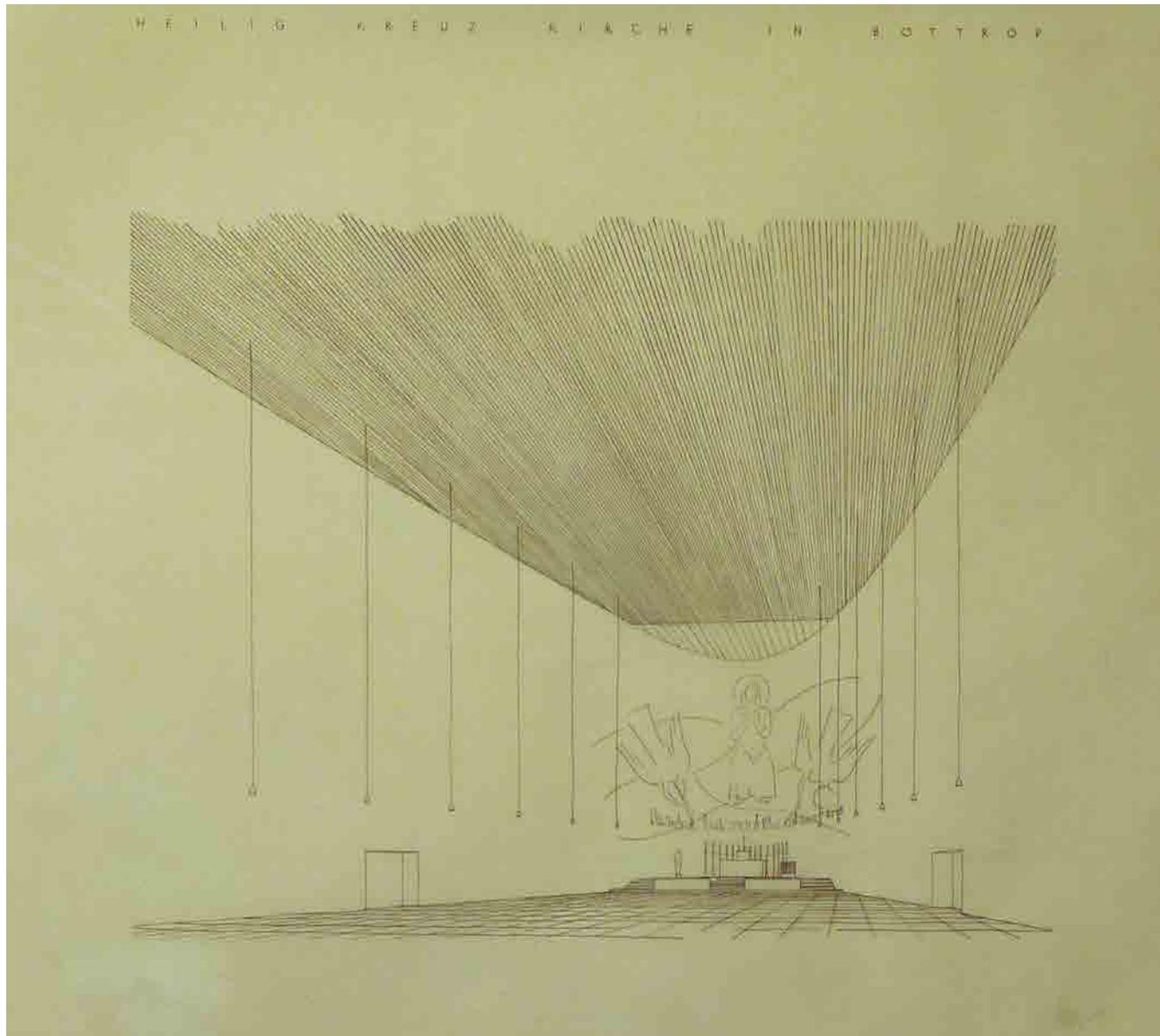


Figura 340

Schizzo degli interni della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

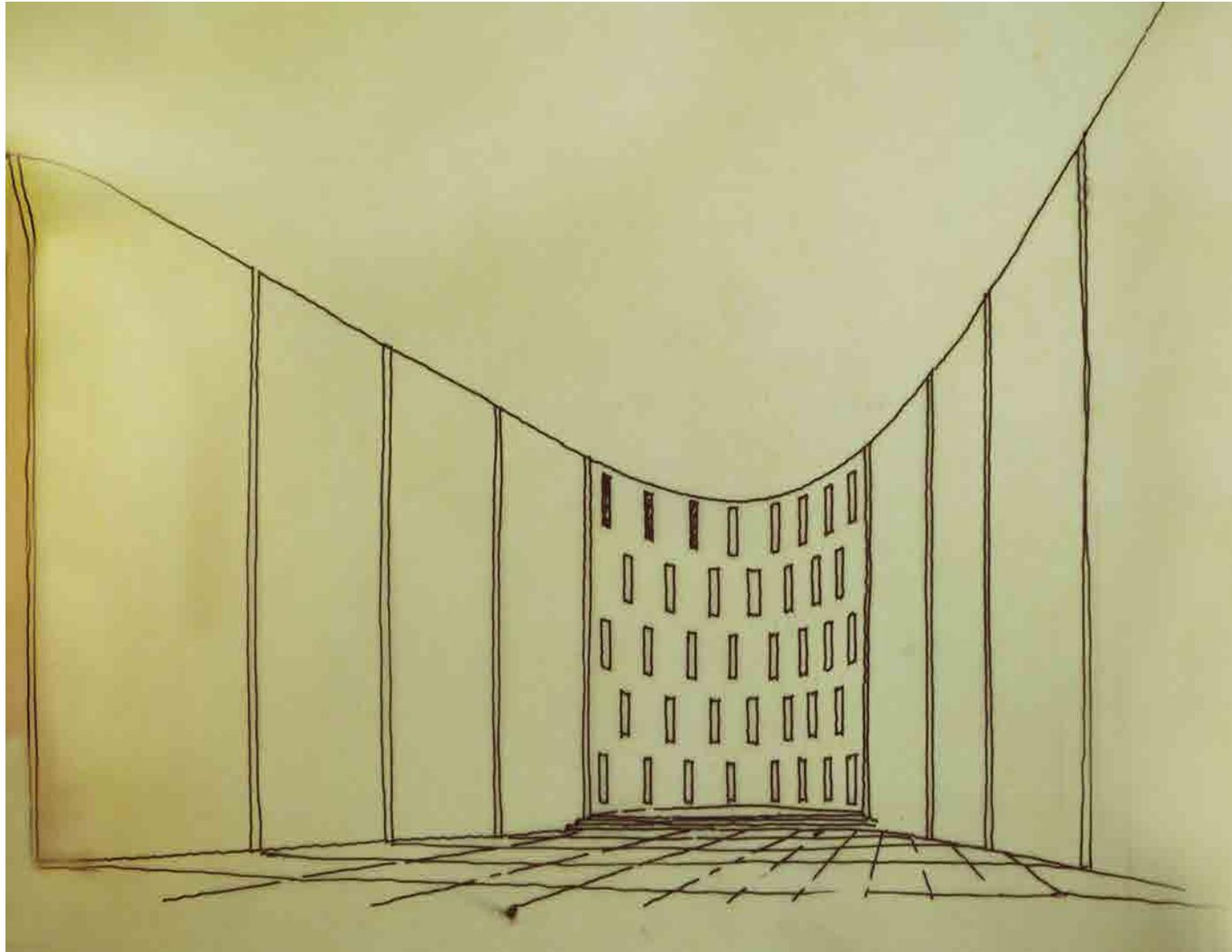


Figura 341

Schizzo degli interni della  
chiesa di *Heilig Kreuz*,  
Bottrop. Fonte: HAEK

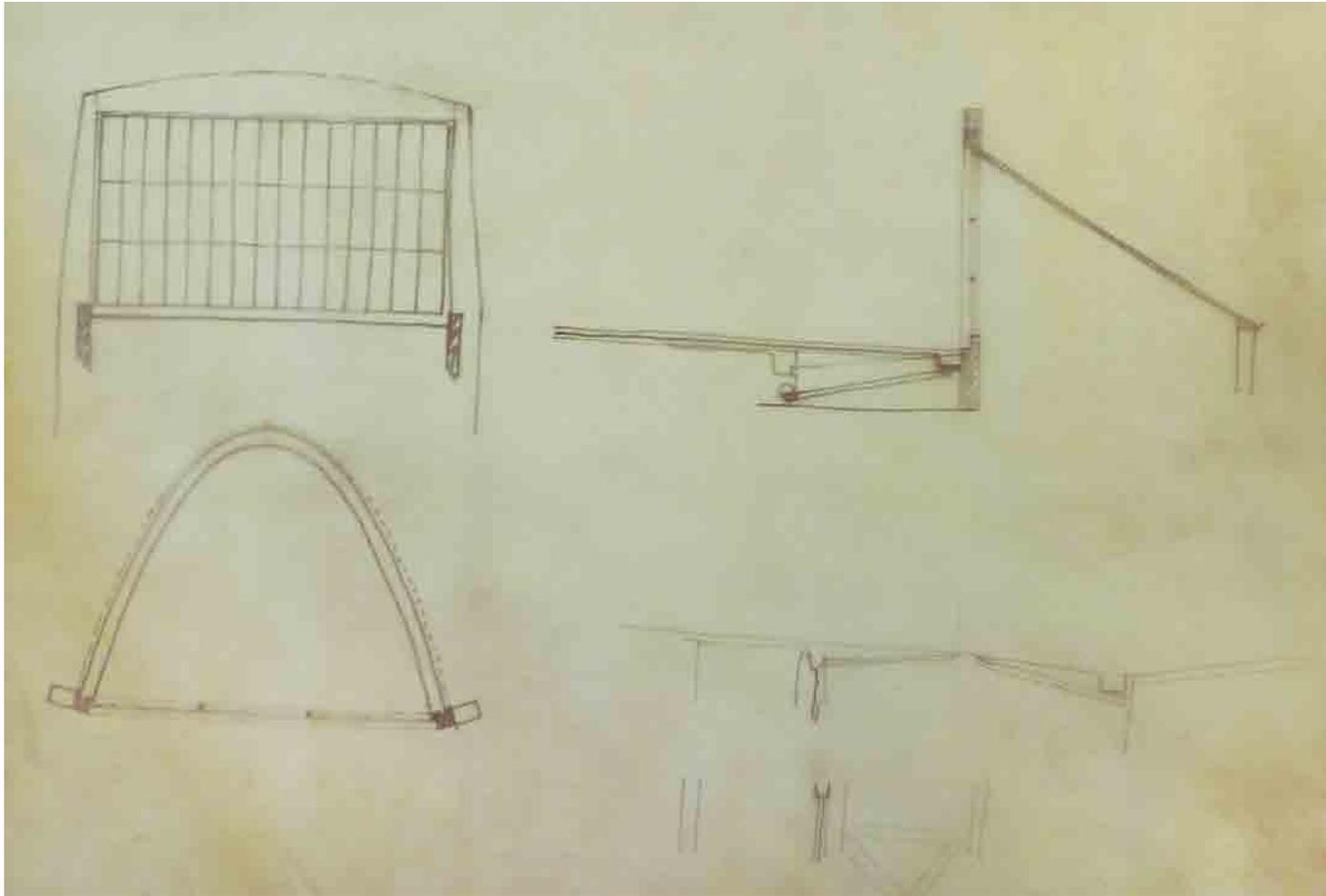


Figura 342

Studio della zona  
dell'ingresso della luce in  
fondo alla chiesa di *Heilig  
Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

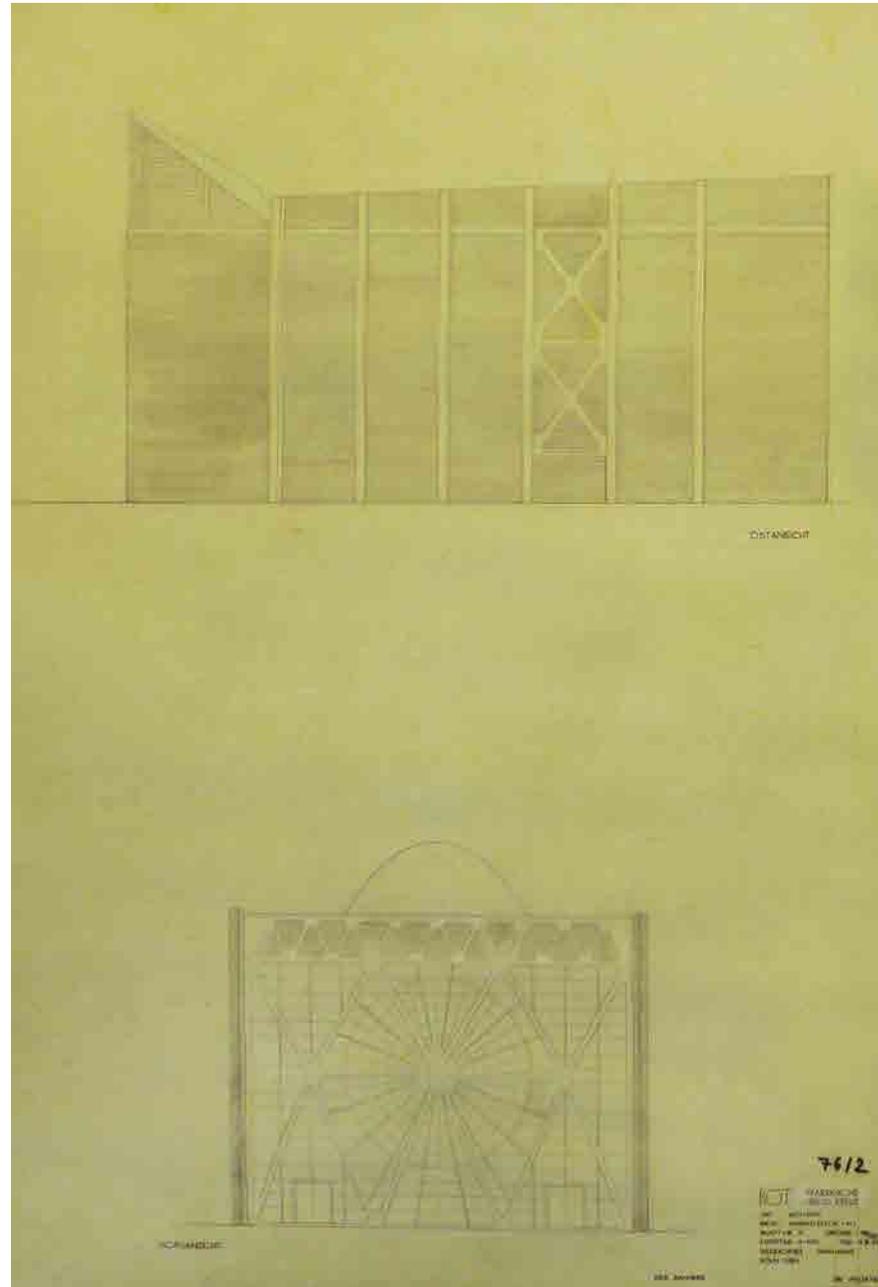


Figura 343

Studio del prospetto e della  
facciata della chiesa di *Heilig  
Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

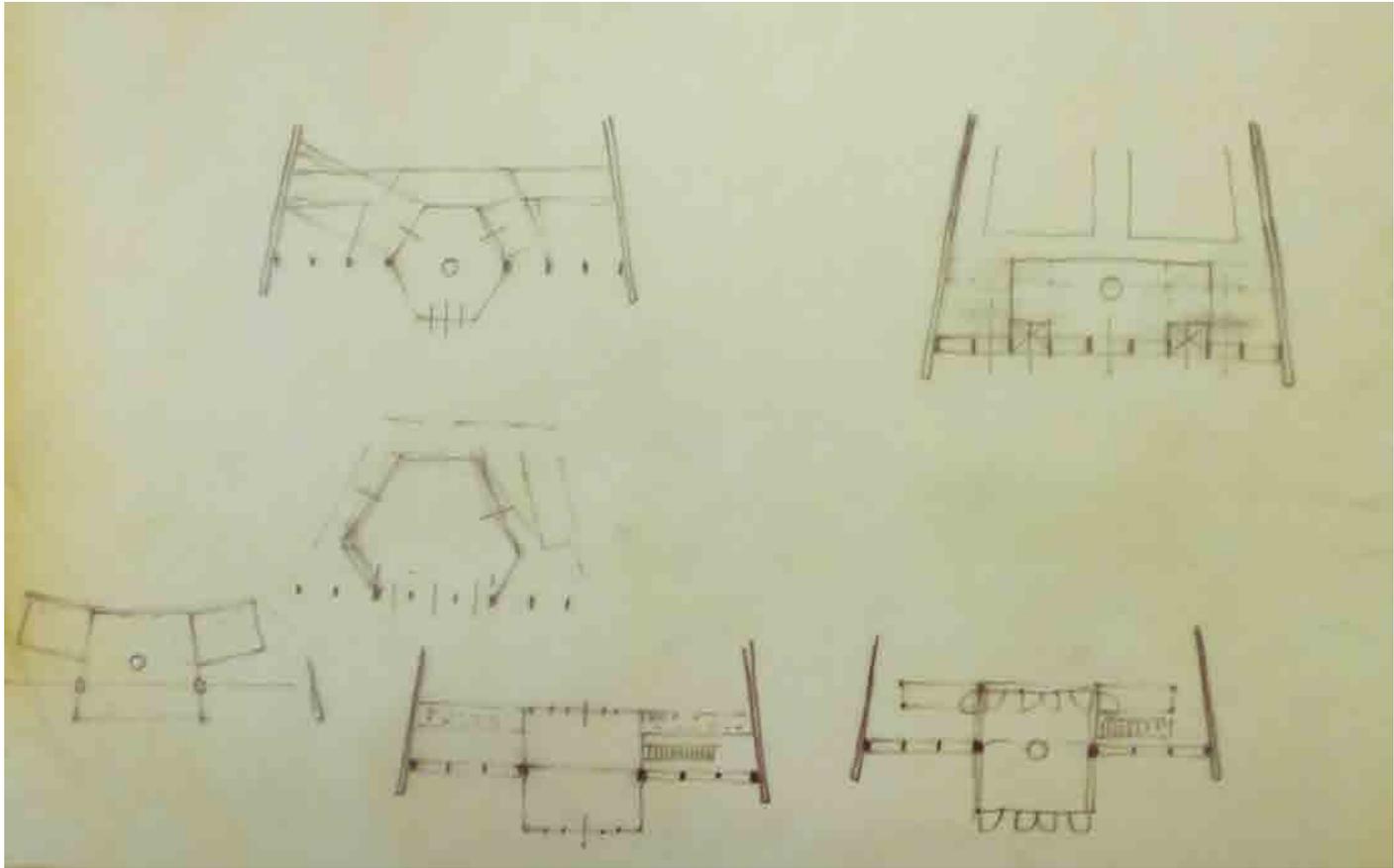


Figura 344

Studio dell'ingresso della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

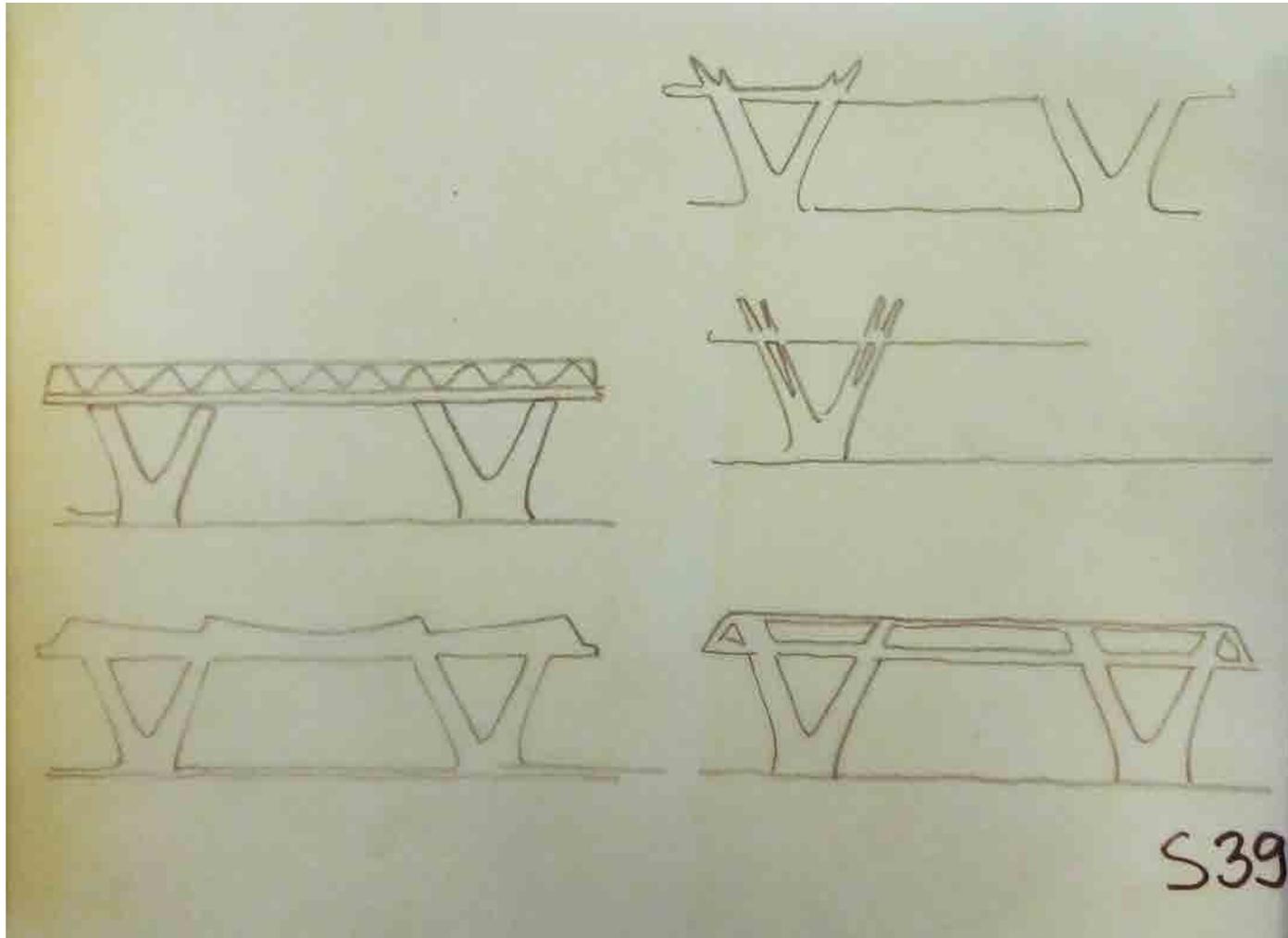


Figura 345

Studio dell'altare della chiesa  
di *Heilig Kreuz*, Bottrop.

Fonte: HAEK

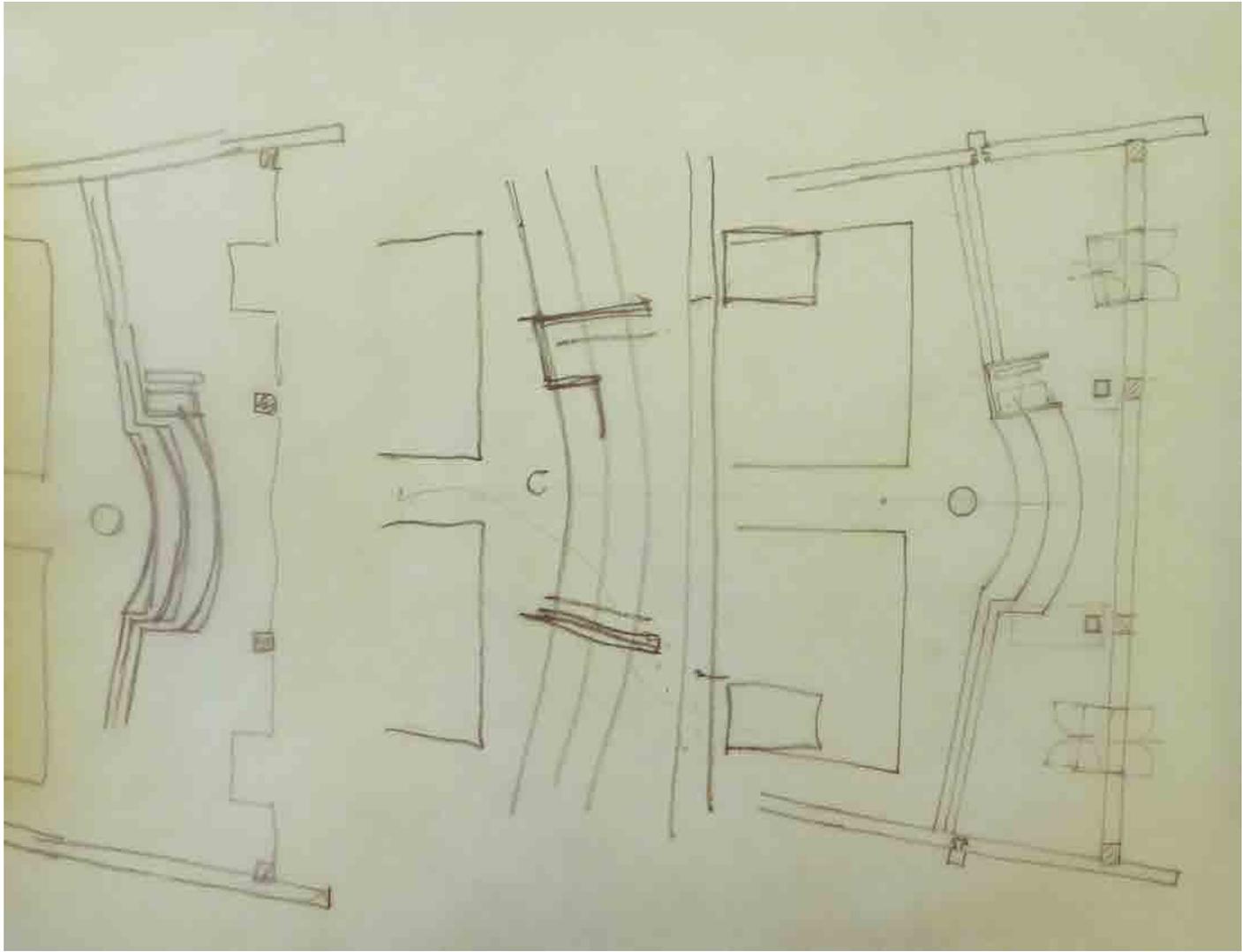


Figura 346

Studio della scala dell'altare della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

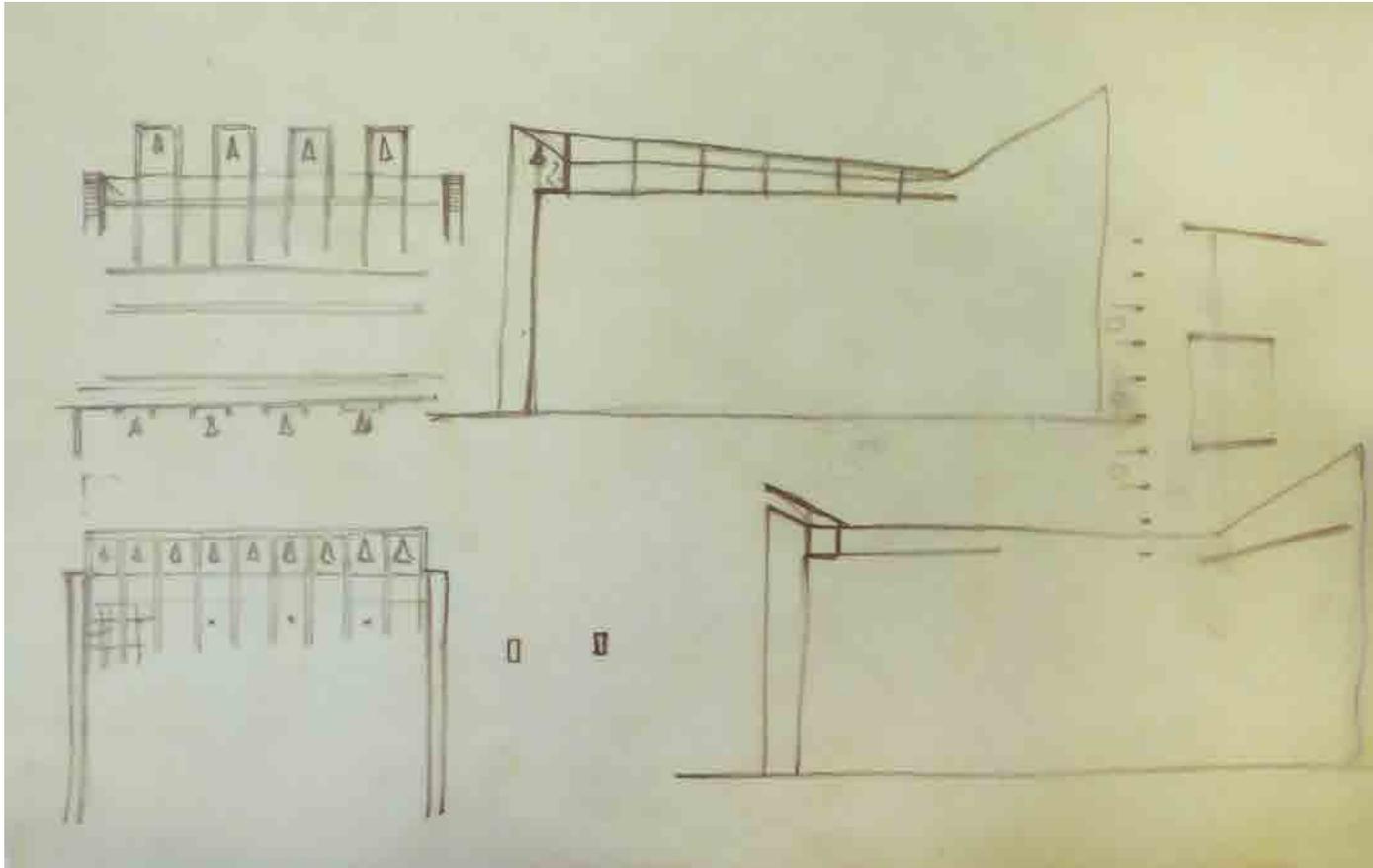


Figura 347

Studio dei campanili in  
facciata della chiesa di *Heilig  
Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

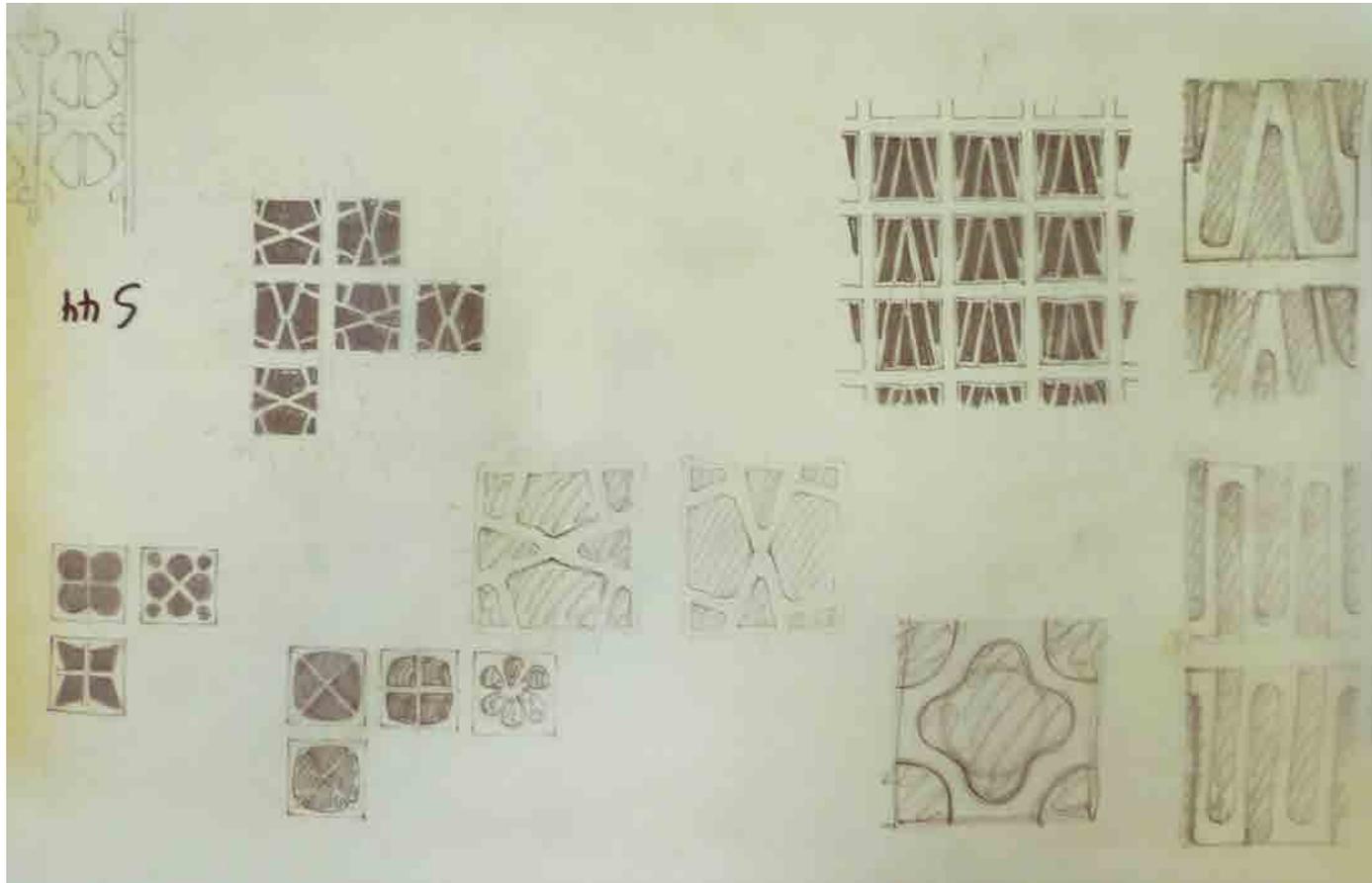


Figura 348

Studio della trama del disegno delle vetrate della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

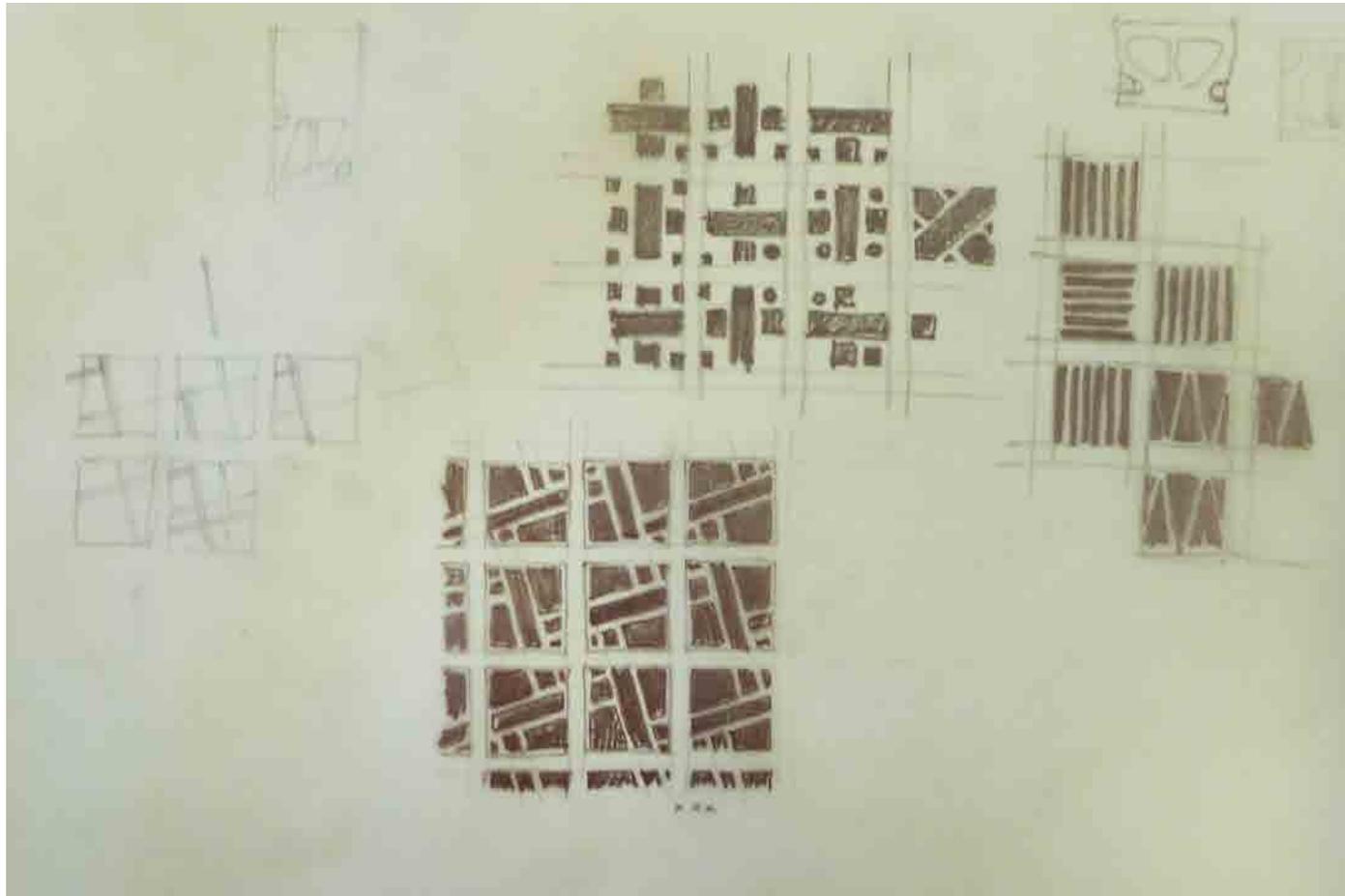


Figura 349

Studio della trama del disegno delle vetrate della chiesa di *Heilig Kreuz*, Bottrop. Fonte: HAEK

## Conclusioni

Rudolf Schwarz, nonostante sia una delle figure di spicco dell'architettura contemporanea, rimane una delle meno note sia in patria che fuori. Per spiegare il perché possono essere avanzate diverse ipotesi: una potrebbe essere la forte ghettizzazione della cultura architettonica cattolica di cui Schwarz fu protagonista indiscusso, un'altra ipotesi è ricollegabile al severo bando della cultura espressionista in Germania oppure potrebbe essere riconducibile al successo americano del Bauhaus che tende ad isolare la posizione di Schwarz. Ma dopo aver studiato i suoi libri e le sue chiese non si può che rimanere affascinati dalla sua visione. Come lo fu il suo amico Mies Van der Rohe.

Rudolf Schwarz ha un modo di concepire l'architettura che va oltre il suo senso materiale. L'arte del costruire viene interpretata come una creazione di forma viva. La chiesa non viene concepita come una scatola murata, ma è integrata con il popolo, corpo e anima, le persone e Cristo rappresentando in un'unica entità un intero universo spirituale.

### *Oggettività sacrale*

Schwarz tenta sempre di esprimere le idee che ha per un progetto con una visione profonda di verità. Il fatto che una chiesa intera e tutte le sue parti debbano derivare solo dal senso che le è proprio, proviene

dalla concezione della preghiera e dello spazio sacro di Schwarz che a sua volta li ha ereditati dalla sua esperienza di lavoro con Romano Guardini.

Per Schwarz questa verità si manifesta sotto forma di oggettività (*Sachlichkeit*) sacrale che è rigorosa, così come un motore, un organizzatore commerciale o un piano strategico: tutti questi elementi allo stesso modo si sviluppano dalla loro legge intrinseca e non da motivi addizionali. Ma la verità delle cose si comprende se si conosce e conoscere significa possedere le cose: “*con esso si diventa ricchi*”.

Schwarz ci insegna attraverso i suoi scritti e grazie a molti dei suoi progetti ad imparare a conoscere la verità delle cose interiorizzandole lentamente, lasciando che svelino la loro essenza, così come faceva il *Baumeister*, il maestro costruttore medievale. Questi era abituato a studiare il taglio dell’albero nella giusta stagione per fortificarne la resistenza oppure comprendere l’utilizzo del legno e delle sue venature per coglierne la maggior robustezza. Per Schwarz il conoscere nella maniera del *Baumeister* significa dischiudere il senso delle cose, conoscerle nel cuore “*poiché ciò che nasce, cresce dal cuore, ed è pieno di delicatezza, cioè di amore serio per i particolari*”.

Con *Vom Bau der Kirche* Schwarz cerca di scrivere un testo che possa essere paragonabile al modo di scrivere dei grandi maestri, come per esempio Eckhart che scrive “*I Discorsi sull’Istruzione*” o Tommaso da Kempfen che scrive “*L’imitazione di Cristo*”. Si tratta di testi pratici che assomigliano al gesto stesso del creare: sono colmi di incitamenti d’amore, pieni di germi e di possibilità, ciascuna delle quali attende che al momento opportuno qualcuno si avvicini per farle sgorgare. Schwarz riesce in questo intento a fornirci dei germi archetipali e non delle soluzioni da copiare, come se fosse un manuale di architettura.

## *Archetipi*

Schwarz ci fornisce verità liturgiche che sembrano casuali ma che tuttavia sono collegate le une alle altre dalla loro somma e l'unione della loro totalità costituisce in sé un tipo. I tipi rappresentano per lui genuine indicazioni comunicate nel linguaggio dell'arte del costruire. Essi esistono nella dimensione "pre-reale": non sono progetti di modelli e nemmeno costruzioni, canoni o formule. Per tale ragione, l'approccio di Schwarz può essere considerato come un modo alternativo di intendere la teoria rispetto al modo convenzionale che concepiamo e quindi un modo diverso di rapportarsi alla dottrina.

Schwarz inoltre riesce a includere nei suoi progetti anche più di un unico archetipo in modo da includere diverse "epoche" nell'intero. Ciò gli riesce sapientemente nella chiesa di St. Michael dove utilizza tre archetipi includendo persino l'idea dell'immagine della valle di Aree Gore. Ritengo questo esempio un importante riferimento poiché ci insegna come possono prendere forma ulteriori combinazioni nel momento in cui affianchiamo agli archetipi un'immagine coerente. Da questo caso si sviluppa l'ipotesi che è possibile creare nuovi archetipi relazionando gli archetipi tra loro con l'ausilio di ulteriori immagini: esse però, dice Schwarz, devono essere capaci di non danneggiare il loro senso primordiale, *"solo una dottrina che porga il germe dell'opera senza danneggiarlo, è una dottrina che serve per l'opera. Una dottrina, che si impanchi ad insegnare la forma senza la scintilla incandescente, rimane vuota e lascia freddi"*.

Tuttavia, Schwarz è cosciente della difficoltà di interiorizzare questi riferimenti teorici e di non contraddirli nel momento in cui vanno confrontati con la realtà progettuale. A volte non basta solo comprenderli, poiché durante la realizzazione spesso ci si imbatte in difficoltà che appartengono alla

vera e propria esecuzione. Molto spesso è proprio dall'esecuzione che si riesce ad assimilare la lezione della teoria secondo la quale "la dottrina viene attraverso l'autentica attuazione": eseguendo di volta in volta, per nuovi tentativi, ci si può sempre più avvicinare all'obiettivo.

### *Processo e durata*

La liturgia è la contemporaneità della salvezza in ogni tempo della storia e la chiesa vive di questa simultaneità. Il processo liturgico "*si presenta là dove lo spazio si dispiega quasi interamente a partire dall'azione e il rimanente resta sullo sfondo*". L'azione diventa il fondamento dalla quale si sprigiona il tempo storico, dove l'intero emana la sua presenza, manifestata dal cambiamento dell'illuminazione e dai ritmi solenni dello spazio sonoro. La liturgia dovrebbe tendere a rendere visibile anche la spazialità intrinseca di un processo.

L'altro aspetto fondamentale della coerenza del senso della chiesa è la "*durata*". Schwarz affronta questo aspetto partendo dall'idea del contenitore e per rappresentarlo dice che essa deve essere un "*gut gerät*", un "buon utensile". Sostiene che nel culto la forma dell'utensile dovrebbe essere elevata a forma superiore, essa ha un senso che gli attribuisce una ragione al suo servizio: questi "*Gerät*" non devono dipendere dalla liturgia ma essere liturgia.

É molto suggestivo l'esempio di cui Schwarz si avvale per descrivere questo pensiero. Egli adotta l'immagine del calice: "*ha una forma cava, in cui si può versare, si può riempire con qualcosa di liquido, quindi è una forma che ha bisogno di integrazione*". In secondo luogo, spiega come esso serva

per bere, quindi il suo senso è legato all'uomo, in particolare a tre parti dell'uomo: gli occhi, la bocca e le mani. Infine, spiega in cosa consiste l'azione che si manifesta nel gesto di bere il sangue sacro di Dio. Volendo analizzare quindi la forma dell'oggetto possiamo dedurre che la parte che contiene il liquido è aperta verso Dio, ma è una forma creata dall'uomo per rappresentare un senso.

Traducendo questo approccio al design vero è proprio si può dire che la centralità dell'idea della “*durata*” si esprime nel convertire l'oggetto creato in qualcosa che evidenzia il senso stesso della sua esistenza.

Non sempre nei progetti di Schwarz si riesce a cogliere con chiarezza la “*durata*”. Alcuni hanno una forma particolarmente ermetica, degna del più austero dei momenti duri della ricostruzione post bellica: forse potremmo citare a tal riguardo la chiesa di Sant'Anna a Düren. In questi casi, purtroppo, sembra venire a mancare la capacità dell'edificio di integrare il suo senso con il contesto che lo circonda.

Il lavoro di Schwarz, nella sua capacità di trasportare i germi delle sue idee all'interno degli spazi che crea, può essere definito come un'opera basata sull'opposizione polare tra il materiale e l'immateriale, tra luce e oscurità, tra processo e durata, tra immagine e architettura e, infine, tra formulazioni teoriche e strategie compositive.

## **Ringraziamenti**

Ringrazio il prof. Carlos Martí Arís per l'inestimabile guida nel seguire la mia tesi e per aver trovato la nota nascosta del mio pensiero, la prof. Magda Maria per il suo incessante incoraggiamento e per i preziosi consigli, il prof. Axel Sowa per aver creduto nel mio studio durante il soggiorno ad Aachen e Maria Schwarz per la stima e la premurosa disponibilità che ha avuto nei miei confronti.

Ringrazio i prof. Pasquale Culotta e prof. Gaetano Cuccia per i fondamentali suggerimenti e per essere un esempio perenne e i colleghi di dottorato per il loro importante contributo e per aver condiviso con me gioie e fatiche della ricerca.

Infine, ringrazio Sebina Pulvirenti per il suo costante appoggio e aiuto e la mia famiglia per l'affetto e la pazienza dimostrati in questi anni.

## Bibliografia

*Ein Aufruf: Grundsätzliche Forderungen*, in: *Hefte für Baukunst und Werkform*, (1947), 1

A. Babolin, A. Babolin, *Romano Guardini filosofo dell'alterità*, Zanichelli, Bologna, 1968

O. Bartning, "Ein Aufruf: Grundsätzliche Forderungen", in *Hefte für Baukunst und Werkform*, 1947, 1

A. Beccarisi, *Eckhart*, Carrocci Editore, Roma, 2012

K. Becker, *Rudolf Schwarz, 1897-1961: Kirchenarchitektur*, Munchen, 1981

A. Di Benario, *Pietre orientate: la luce nelle chiese di Siria e Sicilia (V-XII secolo)*, Meltemi, Roma, 2005

D. Böhm, M. Weber, *Der Bau und seine innere Ausgestaltung in Denkschrift zur Einweihung der katholischen Pfarrkirche Peter u. Paul zu Dettingen am Main am Sonntag, den 1. Juli 1923*, Dettingen 1923

F. Bosio, *L'idea dell'uomo e la filosofia nel pensiero di Max Scheler*, Roma, Abete, 1976

A. Capitel, "Teologia y funcionalismo", in *Arquitectura Viva*, n. 58, Enero-Febrero, Madrid, 1998

E. Cassirer, *Philosopie der Suymbolischen Formen*, Erster Teil: Die Sprache, Berlin, 1925

W. Dirks, “Mut zum Abschied”, in *Frankfurter Hefte*, 1, 1947

C.G. Jung, “Die Archetypen und das kollektive Unbewusste”, in *Gesammelte Werke “1933-1935”*, vol. 9, tomo I, Olten 1976.

A. Gerhards, *Gefährdete Räume. Die Trinitatis-Kirche in Mannheim und Heilig-Kreuz in Bottrop*, Trier, 2007

R. Guardini, *I santi segni*, Morcelliana, Brescia, 1974

R. Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, 1927

R. Guardini, *L' opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia, 1997

R. Guardini, *Specchio e parabola. Immagini e pensieri*, Grünewald-Schöningh, Mainz-Paderbon, 1990

R. Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia, 1930

G. Jung, *Inconscio, occultismo e magia*, Newton Compton Editori, Roma, 1975

H. Karlinger, “Wettbewerb für einen Kirchenbau in Aachen”, in *Echo der Gegenwart*, 18.11.1928

A. Leidl, “Anmerkungen zur Zeit. Mies van der Rohe in Deutschland”, in *Baukunst und Werkform* 6, 1953

D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*, Francis Boutle Publishers, London, 2002

C. Martì Arìs, *La cèntina e l' arco*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007

M. Minati, *Il Casino Giustiniani Massimo al Laterano*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2014

W. Müller-Wulckow, "Zukünftige Architektur", in: *Das Hohe Ufer*, 1, 3, 1919

A. N. Whitehead, *Science and the modern world*, Lowell Lectures, New York, 1926

F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira Editore, Milano, 1986

L. Neundörfer, "Geschichte und Gestalt", in *Burg Rothenfels*, Rothenfels, 1929

A. Oellers, "Vor allem Sakralkunst. Zur Situation der Werkkunstschule Aachen", in Klaus Honnef, Hans M. Schmidt (a cura di), *Aus den Trümmern. Kunst und Kultur in Rheinland und Westfalen 1945-1952*, cat. Rheinisches Landesmuseum, Köln-Bonn 1985

W. Pehnt, *Espressionismo e nuova oggettività*, Electa, Milano, 1994

W. Pehnt, H. Strohl, *Bewohnte Bilder: Rudolf Schwarz 1897-1961: Architekt einer anderen Moderne: Werkverzeichnis*, Ostfildern, G. Hatje, 1997

R. Pfister, "Verwirrung auf der ganzen Linie", in *Baumeister*, dicembre 1953. Citato in: AA.VV., *Die Bauhaus-Debatte 1953: Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994

P. Ramellini, "La biologia e l'opposizione polare di R. Guardini", in *Sistema Naturae*, 204, vol. 6

G. Ruppert, *Burg Rothenfels: ein Beitrag zur Geschichte der Jugendbewegung und ihres Einflusses auf die katholische Kirche*, Vorstand der Vereinigung der Freunde von Burg Rothenfels, 1979

H. Schnell, *Twentieth century church architecture in Germany*, Schnell&Steiner, Munchen – Zürich, 1974

R. Schwarz, “Bischofsheim und Neu-Ulm. Zwei neue Werke von Dominikus Böhm”, in *Die Schildgenossen*, 7 (1927), 2

R. Schwarz, “Brief über Ronchamp”, in *Baukunst und Werkform*, 9, 3, 1956

R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, Morcelliana, Brescia, 1999

R. Schwarz, *Denkschrift über die Neugestaltung der Handwerker und Kunstgewerbeschule*, Aachen 1929, dattiloscritto.

R. Schwarz, “Die Neue Burg”, in *Die Burg Rothenfels*, Rothenfels, 1929

R. Schwarz, “Eucaristischer Bau”, in: *Das Münster*, 13 (1960), 9/10

R. Schwarz, *Frühtypen der reihnischen Landkirche*, Technische Hochschule, Berlin, 1923

R. Schwarz, “Liturgie und Kirchenbau. Gastvorlesung an der TH Aachen”, in: *Baukunst und Werkform*, 8, 2, 1955

R. Schwarz, “Sakrale Baukunst, Ein langes Vorwort und ein kurzes Beiwort zu einem neuen Werk des Dominikus Böhm”, in *Schritt der Zeit. Sonntagsbeilage der Kölnischen Volkszeitung*, 66, 919, 13.3, 1925

- R. Schwarz, "Über Baukunst", in *Die Schildgenossen*, 4, 3, 1923/24
- R. Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1947
- R. Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 2005
- R. Schwarz, "Was dennoch besprochen werden muss", in *Baukunst und Werkform*, 4, 1953
- R. Schwarz, *Wegweisung der Technik*, Berliner Verlagshaus Müller & Kiepenheuer, Berlin, 1928
- H. Sedlmayr, *Perdita del Centro*, Edizioni Borla, Città di Castello, 1983
- J. Van Acken, *Christzentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck, Theben 1923
- W. Voigt, I. Flagge, *Dominikus Böhm, catalogo della mostra di Francoforte (2005)*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin, 2005
- W. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*, Verlag von Alexander Duncker, Berlin, 1797