

G. CARINI, C. MARCHEGIANI, S. NOCENTINI, E. PAPI

UN NUOVO SPAZIO SACRO IN TOSCANA

IL COMPLESSO PARROCCHIALE DI S. GIOVANNI BATTISTA IN SUBBIANO
PROGETTO DI M. SALVI E C. CABASSI, STUDIO A.I.R.



G. CARINI, C. MARCHEGIANI, S. NOCENTINI, E. PAPI

UN NUOVO SPAZIO SACRO IN TOSCANA

IL COMPLESSO PARROCCHIALE DI S. GIOVANNI BATTISTA IN SUBBIANO
PROGETTO DI M. SALVI E C. CABASSI, STUDIO A.I.R.

Con una prefazione di
Mons. Simone Giusti Vescovo di Livorno

In copertina

Fronte: vista della facciata della chiesa (foto Enzo Mattei).

Retro: Crocifisso dipinto su tavola, di Franco Vignazia (foto Enzo Mattei).

Referenze fotografiche

Le immagini a corredo del capitolo

“San Giovanni Battista a Subbiano: una nuova chiesa in un territorio antico” di E. Papi
sono di Enzo Mattei.

Le immagini a corredo del capitolo

“La chiesa luogo dell’esultanza” di G. Carini
sono di Livio Lacurre.

Le immagini a corredo del capitolo

“Una nuova chiesa toscana e l’eterno ritorno delle forme” di C. Marchegiani
sono di Studio A.I.R.

Le immagini a corredo del capitolo

“Arte al servizio della fede opere artistiche per la chiesa nuova di Subbiano” di S. Nocentini
sono di Enzo Mattei.

Il servizio fotografico

“Le immagini del nuovo complesso di San Giovanni in Subbiano”
è di Enzo Mattei

ad esclusione delle foto a pag. 68 (in basso), 72-73, 74, 75 (in basso),
76, 77 (in basso a sinistra),
82-83, 90, 94 (in basso), 100-101, 106-107, 124, che sono di Livio Lacurre.

Gli elaborati grafici di progetto sono di Studio A.I.R.

Il volume è stato curato da
Elisa Lo Conte ed Enzo Papi.

ISBN 978-88-96213-06-3

INDICE

PREFAZIONE

di Sua Ecc. Mons. Simone Giusti

pag. 9

SAN GIOVANNI BATTISTA A SUBBIANO: UNA NUOVA CHIESA IN UN TERRITORIO ANTICO

di Enzo Papi

pag. 13

Alpe di Serra: foreste e pellegrini	pag. 13
Di santo in santo sotto la tutela della Vergine	pag. 14
Un vescovo pastore e guerriero	pag. 17
Il sabato di San Barnaba a Campaldino	pag. 18
Il fantasma di Campaldino	pag. 19
Buonconte da Montefeltro	pag. 21

LA CHIESA LUOGO DELL'ESULTANZA

di Giorgio Carini

pag. 25

La melanconia moderna	pag. 26
Quali fonti ispiratrici?	pag. 28
Il canone	pag. 30
La chiesa di San Giovanni Battista. L'ingresso	pag. 31
La navata	pag. 32
L'abside	pag. 33

IL NUOVO COMPLESSO PARROCCHIALE
DI SAN GIOVANNI BATTISTA
NELLA PARROCCHIA DI SANTA MARIA
IN SUBBIANO (AR)
Relazione di progetto
di C. Cabassi e M. Salvi
pag. 39

UNA NUOVA CHIESA TOSCANA
E L'ETERNO RITORNO DELLE FORME
di Cristiano Marchegiani
pag. 47

Architettura culturale come servizio	pag. 47
Una parlante semplicità. Il 'volto' del San Giovanni Battista di Subbiano	pag. 49
Tipologia, <i>genius loci</i> , dimensione interiore	pag. 53

ARTE AL SERVIZIO DELLA FEDE
OPERE ARTISTICHE
PER LA NUOVA CHIESA DI SUBBIANO
di Serena Nocentini
pag. 59

LE IMMAGINI DEL NUOVO COMPLESSO
DI SAN GIOVANNI IN SUBBIANO
pag. 67

UNA NUOVA CHIESA TOSCANA E L'ETERNO RITORNO DELLE FORME

di *Cristiano Marchegiani*

Architettura culturale come servizio

La dialettica storica dell'architettura, espressione di complesse dinamiche socioculturali, evidenzia orientamenti sensibili alla lezione del passato e dell'antico, di contro al ciclico divergere di altri. Riguardo al tema delle chiese, segno tangibile di sentimento religioso e di identità culturale, la questione ha assunto negli ultimi due secoli una dibattuta criticità, cui è corrisposta la rivelatrice eclissi novecentesca del sacro dalle storie dell'architettura contemporanea: paradossale reazione al monopolio tipologico della chiesa in tanti secoli di architettura occidentale.

Al di qua dello spartiacque epocale di metà Novecento, tempo di conclamata secolarizzazione, la distanza fra presente e passato è parsa incolmabile. Ma già nel 1946, urgendo chiarezza nella ricostruzione dopo le devastazioni della guerra, la Pontificia Commissione per l'Arte Sacra pubblicava, dopo un illuminante «manuale» per «l'artista cristiano», uno per la consapevole «costruzione dei sacri edifici». L'invito a considerare la *tradizione* con gli occhi nuovi dell'oggi fu un messaggio di perenne validità:

La salvezza dell'architettura sacra si avrà tornando alla tradizione, non per ricopiare forme già passate, ma solo per riprendere gli elementi che attraverso tutti gli stili si sono sempre conservati e farli rifiorire e rivestirli di vita nuova, vita che pulsi all'unisono con quella della società di oggi. Non copie di costruzioni vecchie, ma vecchi elementi, che sono la stessa essenza dell'architettura, rinvigoriti di vita nuova. *Le norme tradizionali e liturgiche non fanno violenza alla libertà dell'artista*, come non gli fanno violenza le norme igienico-didattiche per la ideazione di un edificio scolastico¹.

L'accostamento con la scuola non è forse casuale. Maria Montessori aveva già notato il comune requisito della «bellezza», poiché «il luogo adatto alla vita dell'uomo è un luogo artistico»:

la scuola spirituale non pone limiti alla bellezza del suo ambiente, altro che i limiti economici. Nessun ornamento potrebbe «distrarre» il fanciullo concentrato in un lavoro; al contrario la bellezza ispira insieme il raccoglimento, e porge riposo allo spirito affaticato. Infatti le chiese, che sono per eccellenza i luoghi del «raccoglimento» e del riposo della vita interiore, hanno chiesto alle più alte ispirazioni del genio, di adunarvi tutte le bellezze².

Non sono mancate negli anni della «ricostruzione», e anche in seguito, realizzazioni valide ed esemplari, né sollecitazioni della Chiesa rivolte agli architetti dei tempi nuovi. In tal senso, l'arcivescovo di Bologna cardinal Lercaro invitava a evocare creativamente, in materia e forma,

¹ Celso e Giovanni COSTANTINI, *Fede ed arte. Manuale per gli artisti*, vol. II, *Costruzione dei sacri edifici*, Roma, Pontificia Commissione per l'Arte Sacra, 1946, p. 34 (corsivo nostro).

² M. MONTESSORI, *L'autoeducazione nelle scuole elementari. Continuazione del Volume: Il Metodo della Pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini*, Roma, Ermanno Loescher & C., 1916, p. 108.

l'idea di un «luogo in cui la presenza dell'invisibile si riveli quasi fatta visibile»³. Ma una decisa tendenza alla deriva progettuale, rispetto ai riferimenti del *corpus* della tradizione architettonica cristiana, si è venuta accentuando col radicarsi di un'opinione riduzionistica della riforma del sistema liturgico (da cui dipendono forma e apparato di una chiesa), la cui semplificazione è stata letta come liberatorio scioglimento di vincoli: riforma che, al contrario, il Concilio Vaticano II varò in termini tutt'altro che riduttivi e iconoclasti.

Ne è conseguita una prevalente visione relativistica e aleatoria del tema. Per un verso, l'irresistibile spirito del tempo ha indotto alla *tabula rasa* creativa anti-tipologica. Ciò ha di fatto sovvertito, con i tradizionali schemi, la canonica dialettica di ruoli nella genesi dell'edificio sacro, retrocedendo committente e teologo liturgista all'ombra di una sempre più preminente figura dell'architetto. Favorito da un *laissez faire* che è effetto del disorientamento epocale in materia di architettura sacra, ecco quindi travisato e distorto il principio estetico di «libertà» creativa⁴. Nella sua ricezione prevalgono, più che altro, gli aspetti formativi e formali, in base ai quali, e «da quando si destò la coscienza della libertà, non esiste opera d'arte genuina che non riveli questo contenuto archetipico: la negazione della non-libertà»⁵. Tuttavia, questo stesso «contenuto archetipico», se preteso nel tema sacro come nel profano, nell'utilitaria «prosa» architettonica come nella «poesia» dell'arte pura, rimescolando e confondendo le rispettive logiche, sortisce gli esiti discordanti che sono sotto gli occhi di tutti, viziati da forzature che piuttosto hanno l'effetto di negare la pretesa istanza di «libertà».

Il solco tracciato in due millenni di storia cristiana implica, nella concezione evangelica, libertà nell'osservanza della continuità. Nel campo sacrale dell'architettura e dell'arte dei secoli passati – pur soggetto a condizionamenti che non di rado possono aver limitato la qualità materiale ed estetica delle opere, non sminuendone necessariamente la genuinità e la pienezza di produzioni devote –, l'architetto, l'artista, l'artigiano e persino i portatori di pietre e mattoni non sembra che si siano sentiti, in genere, oppressi e alienati da un contesto di «non-libertà». Semplicemente, ciascuno avrà sentito il proprio compito come un *servizio*, non servile ma piuttosto eseguito (talora *gratis*, devotamente) con l'orgoglio della partecipazione ad un'opera collettiva, tanto che gli artisti non firmavano i propri lavori, se non con intenti votivi. Questo sentimento valeva, quindi, sia per la cattedrale che per la chiesina votiva: opere invariabilmente realizzate *ad maiorem Dei gloriam*, per il bene della comunità, presente e futura, e in onore delle generazioni passate, che posero i semi degli alberi di quei nuovi frutti.

Nell'era individualista, di là dalla babele ipercreativa scorre il fiume di una banalità atta a generare null'altro che pragmatici e non meno equivoci «contenitori». Eloquenti le parole del cardinal Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, pronunciate nella propositiva *lectio magistralis* tenuta alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma «La Sapienza» il 17 gennaio 2011:

pensiamo alla «sordità», all'ospitalità, alla dispersione, all'opacità di tante chiese tirate su senza badare alla voce e al silenzio, alla liturgia e all'assemblea, alla visione e all'ascolto, all'ineffabilità e alla comunione. Chiese nelle quali ci si trova sperduti come in una sala per congressi, distratti come in un palazzetto dello sport, schiacciati come in uno sferisterio, abbruttiti come in una casa pretenziosa e volgare⁶.

³ G. LERCARO, *Architettura e Liturgia*, in «Chiesa e Quartiere. Quaderni di architettura sacra», Bologna, n. 8, 1958, pp. 33-37. Per una disamina del nostro secondo Novecento: Sandro Benedetti, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Milano, Jaca Book, 2000.

⁴ Cfr. B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960, p. 169: «l'arte è sempre anti-tipologica nel senso che, anche quando un architetto assimila uno schema preesistente, lo rielabora secondo un'interpretazione personale»: principio soggetto generalmente a distorsioni di senso.

⁵ Herbert MARCUSE, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964, p. 157 (ed. orig.: *Eros and Civilisation*, Boston 1955).

⁶ G. RAVASI, *Porte aperte tra il tempio e la piazza* (nel sopratit.: *Spazio sacro e spazio civile*), in «L'Osservatore Romano», 17-18 gennaio 2011.

C'è però chi si illude di poter rispondere al meglio al rinnovato e reiterato appello della Chiesa al sensibile e consapevole impegno, annullando la spinosa dimensione dell'attualità all'insegna di un rinato Rinascimento. La stessa accomodante mentalità espressa per lunga consuetudine dall'emulsione di antico e moderno, da taluni etichettata come «tradizionalismo modernoide»⁷, mostra cedimenti verso questo sconcertante eclettismo vecchio stile, risuscitato negli Stati Uniti sul finire dei «postmoderni» anni Ottanta, i cui ipertradizionalisti orientamenti *Beaux-Arts* sono sostenuti dalla rivista «Sacred Architecture», nata nel 1998 presso l'omonimo istituto della University of Notre Dame (Indiana).

In ogni caso, sia il deliberato negare alla tradizione una rilevanza vitale per l'oggi, sia ogni inautentica continuità 'decorativa' con essa, non escluse le anacronistiche illusioni di una restaurazione pseudo-letterale, soggiacciono inevitabilmente alle logiche dell'odierno consumo d'immagini indifferente e irriflessivo. La questione, dunque, non tocca il punto fermo della libertà espressiva precisato dal manuale del 1946, né, d'altro canto, la fondamentale *indifferenza* dei fedeli al luogo ecclesiale contingente, quali «pietre vive» di un tempio spirituale che sempre lo trascende ('indifferenza' messa tuttavia a dura prova, come ha osservato il cardinal Ravasi, dalle pesanti interferenze di edifici impropriamente concepiti ed allestiti). Piuttosto, l'emancipazione dalla «non-libertà» dei personalismi autoriali e del contagio della febbre del nuovo assoluto ed eccentrico è una dichiarazione di umiltà generosa, in quanto libera in progettisti ed artisti le più genuine energie creative, volte al «bene comune». Nel diluvio di solipsistici falsi bisogni, quello spirituale dell'arte e dell'architettura resta essenziale. Alla vigilia del Duemila, nella sua *Lettera agli artisti* Giovanni Paolo II scriveva⁸:

La società, in effetti, ha bisogno di artisti, come ha bisogno di scienziati, di tecnici, di lavoratori, di professionisti, di testimoni della fede, di maestri, di padri e di madri, che garantiscano la crescita della persona e lo sviluppo della comunità attraverso quell'altissima forma di arte che è «l'arte educativa». Nel vasto panorama culturale di ogni nazione, gli artisti hanno il loro specifico posto. Proprio mentre obbediscono al loro estro, nella realizzazione di opere veramente valide e belle, essi non solo arricchiscono il patrimonio culturale di ciascuna nazione e dell'intera umanità, ma rendono anche un servizio sociale qualificato a vantaggio del bene comune.

[...] C'è dunque un'etica, anzi una «spiritualità» del servizio artistico, che a suo modo contribuisce alla vita e alla rinascita di un popolo.

Una parlante semplicità. Il 'volto' del San Giovanni Battista di Subbiano

La realizzazione a Subbiano del complesso parrocchiale di San Giovanni Battista, intrapresa nell'autunno del 2009, è stata accolta con gioia dalla sua gente, quasi come un ritorno lungamente atteso. La festosa occasione inaugurale del 14 ottobre 2012, consacrazione della chiesa e consegna dei locali oratoriali, ha offerto l'esperienza epifanica di uno spazio di sensibile vocazione sacrale: *luogo* sentito come «segno di una nuova presenza del divino in mezzo a noi»⁹.

⁷ I. BRECCIA FRATADOCCHI, *La Diocesi di Roma nella seconda metà del XX secolo*, in *Guida all'architettura sacra*. Roma 1945-2005, a cura di Stefano Mavilio, Milano, Electa, 2006, pp. 23-30, a p. 23.

⁸ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, Milano, Edizioni Paoline, 1999, p. 8 (*L'artista e il bene comune*).

⁹ Dall'intervista di Stefanella Baglion, nell'occasione, all'architetto don Marco Salvi, co-progettista con Carlo Cabassi (*Subbiano. Incontri alla chiesa di San Giovanni Battista*, servizio del 14 ottobre 2012 trasmesso su «Centodieci Subbiano Tvs», ora in <http://www.youtube.com/watch?v=0LIVNPqgvbD>).

Un'architettura semplice, a suo modo didascalica. La facilità di schemi, forme e proporzioni dell'aula absidata e del campanile a torre è definita, come nel braccio annesso, per un assemblaggio di piani giustapposti. La prassi è modernista, ma la pacata messa in atto lascia campo a interpretazioni e associazioni di idee in buona parte radicate nel passato. Tali le potenzialità della decantazione tipologico-formale cui si è sottoposto il modello ad aula dal quale la chiesa discende direttamente, pur nella sua diversità, per espressa richiesta della committenza all'architetto Cabassi, coautore del San Giovanni, di conservare nel nuovo progetto i tratti salienti della sua chiesa parrocchiale di Santa Maria Goretti a Cesenatico¹⁰. Si avverte nel complesso la ricerca di una sintesi di valori, strutturali e funzionali, morfologici e comunicativi, il cui evidente esito non richiederebbe spiegazioni. Ma è utile riflettere su ciò che appare buono.

Il nuovo centro parrocchiale occupa un soleggiato angolo rientrante nel margine orientale dell'abitato. Nell'articolazione planimetrica aperta, sfalsata in parallelo e imperniata sulla torre campanaria da una stretta e ombrosa prospettiva a cannocchiale, atta a provocare rarefatte *rêveries*



Scorcio del complesso parrocchiale di San Giovanni Battista a Subbiano, nel suo aperto contesto ambientale

«Novecento», il complesso si offre alla visione lungo le salienti fronti ortogonali occidentale e meridionale, in un sito di conformazione piana trapezoidale. Nell'antistante slargo, in cui convergono strade in configurazione stellata, è la privilegiata veduta scenografica «per angolo» della chiesa.

Una scalinata non assiale, rivolta verso il centro dello slargo, mette nel raccolto sagrato, rialzato di circa un metro e mezzo sull'anteposto piano stradale, quanto basta per sostenere un effetto templare. Vi si accorda il

tetto, sintetico come un ideogramma, alieno dalle vistose velleità creative di cui la copertura delle chiese contemporanee è tipico elemento deputato. A tale proposito, quella di Cesenatico, nella sua serrata logica unificatrice, riesce a contenere la ridondanza d'immagine nei limiti di una tradizionale disarticolazione del tetto, rialzato in corrispondenza del presbiterio, arricchito tuttavia dallo svettare perimetrale di dodici «torri» laterizie, sul cui valore simbolico sembra prevalere un formalismo architettonico alquanto sensibile alla generale dialettica geometrico-plastico-materica. L'antica armonia del tetto del San Giovanni risiede piuttosto in valori immateriali: nella forma e nella proporzione sacrale di base a doppio quadrato, ricorrente tanto nella tradizione del tempio greco quanto nell'architettura medievale, regolata sui fondamenti biblici e pitagorici della geometria sacra compendiate da sant'Agostino nel dialogo *De Musica*. Primo degli intervalli consonanti dopo il perfettissimo unisono (1:1), c'è appunto quello di ottava (1:2): la *proportio dupla* del

¹⁰ R. CASSANELLI, M. A. CRIPPA, F. FARANDA, *Un'architettura sacra. La nuova chiesa della Madonna della Vena a Cesenatico. Progetto di C. Cabassi e M. Piccioni, Studio A.I.R., Rimini, Milano, Jaca Book, 1998.*

musicologo romanico Guido d'Arezzo. Sublimata pure in senso biblico è l'idea del rame, fulva materia destinata a coprire, tono su tono, le lisce e distese falde lignee; in corso d'opera è stata però surrogata da un lamierino in alluminio «Rame Roof», del medesimo effetto visivo, «per contenere i costi ed evitare i furti», come riferiscono i progettisti. Nel libro dell'*Esodo* il rame primeggia con l'oro e l'argento fra le offerte chieste dal Signore a Mosè, e connota gli arredi del santuario, riveste l'altare degli olocausti, forma le basi delle colonne del recinto del santuario di cento per cinquanta cubiti, e i picchetti delle tende del recinto e della Dimora.



Prospetto della chiesa, sintesi manifesta di essenziali elementi di tradizione e di 'parlante' astrazione formale

Il tetto, dunque, posa quasi senza peso, con astratta *necessità* più che solennità, su due triple sequenze di larghi supporti, setti murari rivestiti di quarzite beige percepibili a distanza come lastre monolitiche, alternati a più luminose rientranze di setti intonacati di bianco e profilati da sottili asole vetrate. Compostezza neolitica, verrebbe da dire, se prescindessimo dalla lezione novecentesca di Louis Kahn sull'ineffabile, «spirituale» *monumentality*¹¹, o dai riflessi metafisici dell'atemporale sensibilità di un Alvaro Siza. Qualcosa delle reiterate «false-porte» sui prospetti delle mastabe egizie (ancora la terra dell'Esodo) potrebbe forse giustificare l'intonazione arcaistica, se appunto la tendenza a venirne fuori con la pura astrazione non fosse tanto evidente.

La cadenza a-b-a-b-a dei fianchi si risolve in facciata nella gravidanza compositiva, iconica e simbolica della dinamica centripeta a-b-c-b-a, diversa sui due distinti livelli: ritmicamente serrata in quello basso 'terreno', espansa nell'alto 'superno'. Centro focale, l'enunciato evangelico di Cristo vera porta del Cielo: «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo» (Gv 10,9). Nel quadro compositivo generale di uno spirituale «De Stijl» simmetrizzato, derivato dalla frazionata ricomposizione del laterale tema del 'cammino', il tema cristologico qui assume in un astratto 'trilite' ligneo il concetto medievale del portale come chiesa *in nuce*, per la sua cavità (tradotta nella spazialità sottesa dal profondo sbalzo della pensilina) prefigurante quella dell'abside, *caput ecclesiae*¹². Ma è l'innesto col sovrastante finestrone, ritagliato nel muro bianco sino al colmo del tetto, che lo profila come un'ancona giottesca, a comporre della «porta» evangelica una plausibile rappresentazione della sua essenza, duplice perché sequenziale, di ingresso 'terreno' nella dimensione della vita di fede, la quale conduce alla «porta» celeste dell'eternità: essenza che produce

¹¹ «Monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed» (Louis I. KAHN, *Monumentality*, in *Monumentality in New Architecture and City Planning. A Symposium*, a cura di Paul Zucker, New York, Philosophical Library, 1944, p. 577).

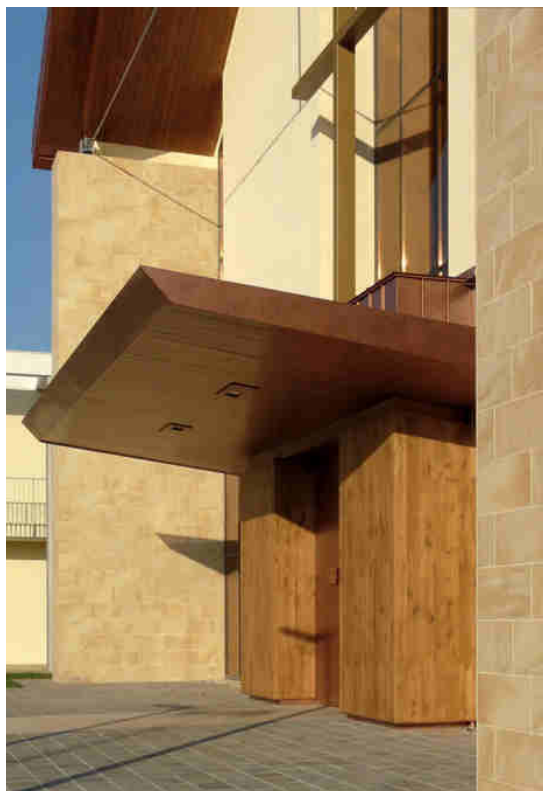
¹² Cfr. Titus BURCKHARDT, «Io sono la porta». *Considerazioni sull'iconografia del portale della chiesa romanica*, in Id., *Principi e metodi dell'arte sacra*, Roma, Edizioni Arkeios, 2004 (ed. orig.: Parigi 1995), pp. 91-114.

un «duplice movimento: quello d'introdurre le anime nel regno di Dio, [...] ascensionale, e quello di lasciar discendere su di esse il messaggio divino»¹³. L'alta croce metallica, in sottile risalto sul cuore trasparente di facciata, suggella con chiarezza l'enunciato evangelico. L'esito progettuale non sembra perciò favorire casualmente l'intuizione di questo messaggio cristologico.

Centralità e accentuazione dimensionale tematizzano il doppio riferimento simbolico della croce a Cristo e al Battista. Fra le assonanze contemporanee della dialettica qui percepibile fra croce e costruzione sacra, l'arco espressivo cui riferire l'idea di Subbiano è quello che passa per la macroscopica sottolineatura assiale della facciata triangolare della messicana Capilla de Nuestra Señora de la Soledad di Félix Candela (Coyoacán, 1955), l'idea di nudo segno applicato a muro da Aldo van Eyck nella Pastoor van Ars-kerk dell'Aia (1970), e il drammatizzato ruolo generativo e costitutivo della croce per i cubici oratori di Tadao Ando della Church on the Water di Hokkaido (1988) e della Church of the Light di Ibaraki (Osaka, 1989). Per di più, il minimalista 'oggetto' croce-su-cubo finisce nella chiesa casentinese con l'evocare quelle popolari croci viarie su piedistallo, periurbane e rurali, così tipiche della devozione italiana: segno di singolare impatto nel paesaggio. E ciò non esaurisce i riferimenti alla cultura popolare delle forme votive e chiesastiche di tradizione che possiamo avvertire, sotto la velatura astratta, in questa non grande chiesa, posta

sulla linea di discriminazione fra urbanità e ruralità. La trave metallica che distingue il terzo inferiore della facciata a capanna come basamento, marcando la cesura compositiva fra i due settori, spartisce su ciascuna delle estremità del prospetto un'alta feritoia superiore rispetto alla sottoposta finestra di maggiore larghezza, alta quanto il basamento. La simmetrica apertura visiva verso l'interno corrisponde alla vecchia prassi devozionale osservata negli oratori eretti lungo le strade pubbliche, per mezzo di bassi finestrini posti ad ala della porta¹⁴.

Dai valori formali e iconici della facciata a quelli spaziali. Profilata «a fienile», accordando cromaticamente i toni caldi al basso continuo dello sfondo paesaggistico pedemontano del Casentino, la facciata schiude una moderata insenatura ambientale, confermando una specifica qualità del ricordato modello romagnolo. Richiama perciò anche in profondità le linee del manto aperto della *Mater Misericordiae*, immagine di larga fortuna tardogotica e rinascimentale. I progettisti del San Giovanni Battista, don Marco Salvi e Carlo Cabassi, hanno guardato a questo soggetto iconografico, icastica *imago* in spirito dell'edificio ecclesiale, per *tornare* all'archetipico volto di esso,



La spazialità della facciata in antis, concentrata sotto l'ampio sbalzo della pensilina del portale, la cui composizione enuncia la stessa dialettica monocroma di legno e metallo fulvo del tetto

¹³ Marie-Madeleine DAVY, *Il simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988 (ed. orig.: Parigi 1964), p. 209.

¹⁴ Benché intesi da san Carlo Borromeo per gli «Oratori nei quali non si celebra Messa» (*Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae libri duo...*, Mediolani, Apud Pacificum Pontium, 1577, lib. I, cap. XXXI), ebbero largo uso anche in quelli pubblici destinati alla celebrazione.

organico allo spazio interno e all'ambiente circostante. La storia costruttiva, del resto, torna perennemente sul minimale compendio geometrico del tema della chiesa, che appare come casa in risalto fra case sin nelle più antiche attestazioni iconografiche. Così è nella mappa musiva di Gerusalemme e della Terrasanta, di metà VI secolo, rinvenuta in Giordania, a Madaba.

L'rientranza della fronte, *Leitmotiv* riecheggiato dall'andamento a rincassi dei fianchi, può in qualche misura riconnettersi ad una



Veduta della terminazione orientale absidata della chiesa e dell'affiancata torre campanaria

storica conquista, nel dialogo ambientale dell'architettura, sperimentata nell'animazione plastica della chiesa barocca. Ma mentre il nostro esterno si relaziona per forma ed osmosi (come quello cesenaticense) ad un interno a tratti visibile, l'esterno barocco assume un ruolo di maschera a sé, preposta all'autonoma e separata comunicazione: puro manifesto retorico, che non annuncia l'interna spazialità. «La facciata – nota Cesare Brandi a proposito dell'inedita «internità» – acquista uno spessore straordinario, un interno, che non ha nulla a che fare con l'interno della chiesa»¹⁵.

Nell'*internità* frontale del San Giovanni Battista, definita dall'aggetto del primordiale telaio di contorno e rimarcata dalla pensilina lignea protesa alquanto sulla porta, si colgono in particolare riflessi di consuetudini medievali e post-medievali, quali le rientranze d'ingresso *in antis* coperte a tetto, frequenti nelle chiese rurali, altrimenti voltate, e, nelle chiese urbane, le *trasanne* lignee in luogo dei costosi portici o protiri, più che le esigue pensiline a sbalzo. Dispositivi, questi, adeguati all'economia della costruzione e funzionali alla mediazione materiale fra esterno ed interno al fine della preparazione alla transizione spirituale dallo spazio laico e profano a quello sacro.

Tipologia, genius loci, dimensione interiore

Basta procedere di pochi passi lungo la serpeggiante strada diretta nel verde verso la vicina località di Palbena, ai piedi dell'Alpe di Catenaiola, per ricevere dal semicilindro coperto a semicono dell'abside, insolitamente ammantata da liste di metallo fulvo, quasi fosse il silo di un granaio (velata citazione, col campanile al fianco, dell'immagine esteriore della Chapel of the Advocate nella Loyola Law School di Los Angeles, progetto del 1978 di Frank Gehry)¹⁶, la conferma della

¹⁵ C. BRANDI, *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, Laterza, 1970, p. 34.

¹⁶ L'inciso tra parentesi era interrogativo prima che l'architetto Cabassi, letto il testo compiuto, riferisse a chi scrive in una e-mail del 14 settembre 2013: «Una nota personale: nell'estate del 1996 ho attraversato da solo tutta Los Angeles in autobus per andare a visitare la cappellina di Frank O. Gehry da lei citata...». All'epoca Cabassi attendeva all'opera di Cesenatico, e l'interiore 'calore' ligneo della singolare

facile intuizione suggerita da quanto già considerato. E cioè che i progettisti abbiano guardato, per «forma e contenuto»¹⁷, alla perenne lezione dello schietto *genius loci* ascetico e monastico, architettonicamente geometrizzante, delle vicine pievi del Casentino, sintetici monumenti della fede. Lo si è però più volte ribadito: purismo formale e standard ad aula absidata convergono verso una dimensione senza tempo, pur intuendosi spunti più o meno generici, variamente storicizzabili.

Circostanza che ricalca una tradizionale prassi, nata in età paleocristiana, è quella relativa alla ricordata individuazione di un modello di riferimento per il nuovo edificio sacro da erigere, come in una sorta di filiazione¹⁸. Presupposto per il progetto di un oratorio, di una chiesa, di una cattedrale o di un'abbazia era in genere la ripresa *ad instar*, cioè «a somiglianza», di un modello esemplarmente rappresentativo e magari familiare in senso tipologico, ovvero rilevante per ragioni devote, e in definitiva architettonicamente ottimale in senso liturgico e d'*immagine*. Talora si era



L'asse prospettico del campanile aperto a giorno, emergente, fra le due ali del complesso, dal segmento obliquo contenente la sacrestia e la cappella feriale, con interna disposizione ad circumstantes

mossi dal desiderio di una «copia», a volte letterale ma più spesso consistente in un arrangiamento dimensionale o proporzionale, dei più venerati 'monumenti' sacri della cristianità, come la rotonda dell'*Anastasis* a Gerusalemme e in essa il sacello del Santo Sepolcro, o quello candido bramantesco della Santa Casa di Loreto. Con esemplare lindura moderna, la chiesa di Subbiano ha la prerogativa, in effetti oggi rara, di suscitare reminiscenze di tipi e modelli ecclesiali della linea essenzialista espressa dai minori standard sin dalla prima architettura cristiana, oltre che da quella medievale toscana: consolidati segni archetipici, predisposti con fiducia, dall'ispirata mano dell'uomo, alla «presenza del divino».

Attento come pochi al richiamo del *genius loci*, pure in terra toscana, Giovanni Michelucci guardò creativamente a simili riferimenti, non senza evocare risonanze pauperistiche medievali ed arcaiche nel concepire fra 1956 e 1958 la petrosa chiesina del villaggio progettato presso Lagoni di Sasso Pisano per i dipendenti dell'Enel¹⁹: innegabile sintonia di potenziale suggestivo col caso di Subbiano, che pure con altre più note creazioni del grande maestro condivide vari aspetti dell'immagine esteriore.

Alquanto vicino appare il metafisico arcaismo del proteso vestibolo di profilo templare, con ante murarie in aggetto, della sensazionale chiesa della Madonna di Montenero a Larderello (1956-

opera americana vi si avverte: come del resto a Subbiano, dove, oltre al 'guscio' metallico, anche la copertura in legno dell'abside ne è una reminiscenza.

¹⁷ Don Marco Salvi nella citata intervista; similmente, l'architetto Cabassi in colloqui intercorsi con chi scrive.

¹⁸ In fondo, di tradizione antica è anche il tipo di sostegno finanziario collettivo per l'opera di Subbiano, cui fa riferimento l'arcivescovo Riccardo Fontana nell'intervista rilasciata al termine della consacrazione, con le semplici liete parole dettate dal comune sentimento (v. nota 9): «Si è fatta una cosa bella, si è fatta una cosa pulita. Non ci sono debiti: l'abbiamo pagata coi soldi del vostro otto per mille. Insomma: mi pare che questo ha portato buoni risultati».

¹⁹ Per questa ed altre chiese citate, cfr. A. BELLUZZI e C. CONFORTI, *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Torino, Umberto Allemandi, 1987.

58). Quanto all'accordo cromatico fra il rivestimento in «rame» del tetto e dell'abside e la calda chiarezza degli alterni setti murari in pietra e ad intonaco bianco, il San Giovanni Battista trova un precedente nell'omonima celebre chiesa dell'Autostrada del Sole (1960-64), nei pressi di Firenze, pur diversissima nella sua plastica concezione organicistica. E così pure il campanile a traliccio in cemento armato della chiesa delle Sante Maria e Tecla alla Vergine (1947-56) a Pistoia. Anch'esso sta isolato all'antica di fianco al corpo ecclesiale parallelepipedo (fra il bizantineggiante e il francescano), protagonista assoluto per lo slancio verticale e l'elaborata concezione, analogamente alla pleonastica enfasi attribuita in molti esempi novecenteschi a questo privilegiato fattore di accentuazione visiva dell'opera architettonica.

Nel complesso di Subbiano la torre campanaria a giorno svolge il suo naturale compito senza eccessi. Con la medesima chiarezza funzionale traspare, sottilmente, un non trascurabile valore aggiunto. Come non recepirvi l'ancestrale simbolismo della scala, nelle sue varie accezioni bibliche, prima fra tutte l'angelica «scala di Giacobbe»?²⁰ Diversamente dalla predilezione contemporanea per la pura accentuazione del segno assurgente, di torre o guglia, il tema ascensionale è qui ricondotto all'elementare ideogramma della scala, riecheggiante nella travatura sommitale del portico *high tech* del braccio dei locali parrocchiali. Tema di elevazione leggibile del resto nel verticalismo dei particolari esterni della chiesa, e, con più profonde implicazioni, all'interno.

Questo sintetismo morfologicamente e semanticamente stimolante, fondato su canoni e contenuti tradizionali, manifesta peraltro corrispondenze con le ricerche del Neues Bauen tedesco degli anni Venti, che, in particolare, videro nella nota collaborazione fra il teologo Guardini e l'architetto Schwarz risultati di rara intensità, nella ricerca dello spazio di un Dio che «opera con la geometria»²¹. Così Guardini definiva la *pienezza* sacrale della rarefazione dello spazio ecclesiale:

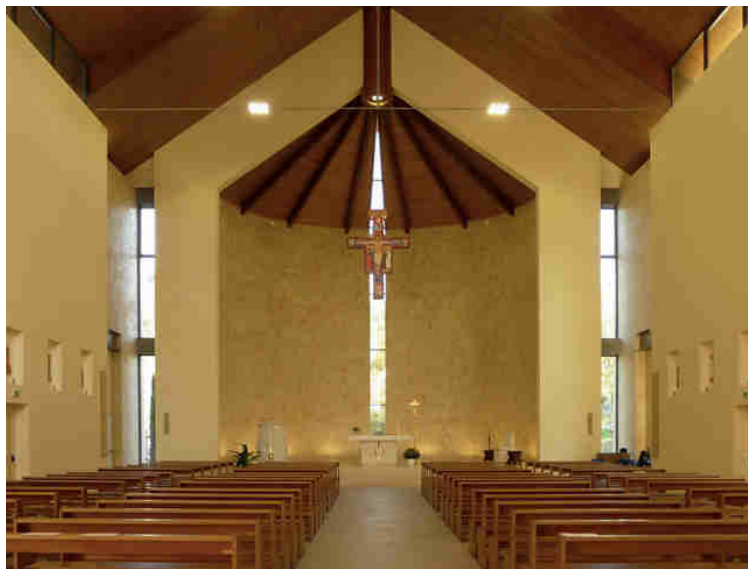
Infine per quanto riguarda l'assenza di immagine nell'ambiente sacro, bisognerebbe dire che il vuoto è esso stesso un'immagine. Detto senza paradosso, il vuoto, che emerge in modo funzionale dallo spazio e dai piani, non è affatto una pura negazione della raffigurazione ma il suo opposto. Esso sta alla raffigurazione, come il tacere sta alla parola. Appena l'uomo si apre ad esso, sente una presenza densa di mistero. Esso esprime del sacro, ciò che trascende la figura (*Gestalt*) e il concetto. [...] A proposito, possiamo sottolineare che l'architettura contemporanea ha riscoperto il piano libero e funzionale e lo spazio vuoto ben proporzionato e illuminato, come mezzo, particolarmente efficace, di espressione sacra²².

Una «riscoperta», appunto. Il terso volume dell'aula rinnova, in particolare, l'economia costruttiva delle pratiche «chiese-fienile» due-trecentesche degli ordini mendicanti, dal netto *corpus ecclesiae* parallelepipedo, atto alla predicazione e alla partecipazione sacramentale in piena comunione. Su queste basi, «lo spazio vuoto ben proporzionato e illuminato» si fa tanto più sensibile al trascendente, quanto più i suoi tratti aderiscono ad un concetto unificante, orientante le coerenti dinamiche espressive. Sicché, il tetto del San Giovanni dà forma e misura agli elementi delle salienti estremità della chiesa: alle finestre 'superne' della facciata, come pure all'arco trionfale a triangolo dell'abside

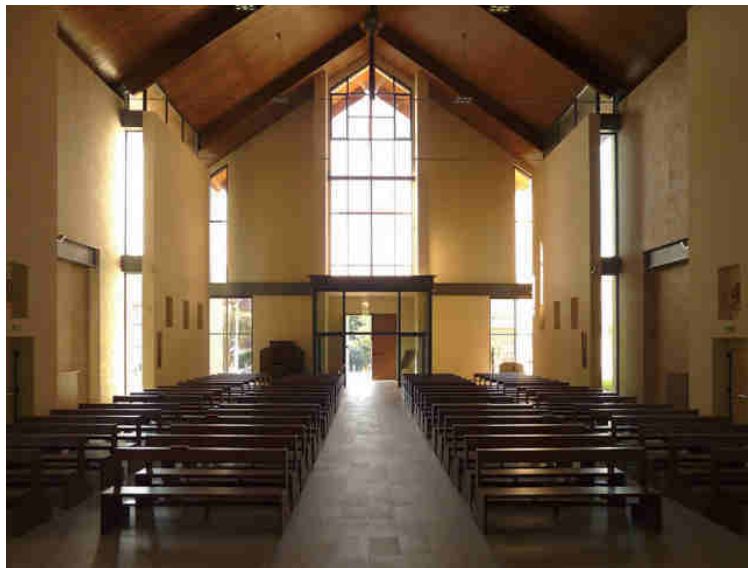
²⁰ DAVY, *Il simbolismo medievale* cit., pp. 226-227.

²¹ Wolfgang PEHNT, *Sei giorni di lavoro e uno di festa. Rudolf Schwarz: il pensiero in immagini e la libertà dello spazio*, in *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, atti dei convegni di studio di Vicenza, 3-4 febbraio e 18-19 maggio 2000, in occasione della mostra *Lo spazio sacro. Architetture di Rudolf Schwarz e Hans van der Laan*, 14 aprile - 23 luglio 2000, a cura di Virginio Sanson, Padova, Edizioni Messaggero di Sant'Antonio, 2002 («Quaderni di Rivista Liturgica», 4), pp. 101-116, a p. 110 (citazione di Schwarz).

²² R. GUARDINI, *L'immagine sacra e il Dio invisibile*, in «Rivista di estetica», vol. 6, n. 1, gennaio 1961, pp. 5-20, a p. 9; testo già pubblicato in lingua tedesca: *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, in *Arte liturgica in Germania 1945-1955*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo Pontificio Lateranense, 1° marzo - 18 aprile 1956, München, Schnell & Steiner, 1956, pp. 13-25.



La veduta prospettica dell'aula verso l'abside evidenzia, nella perfetta simmetria, nell'espansiva chiarezza delle terse superfici, l'umano anelito all'unione con Dio



Vista verso la diafana, luminosissima controfacciata volta a Occidente, l'aula appare leggera e 'perfetta' come la mosaica Tenda del Convegno. La scura linea metallica orizzontale a mezz'altezza del corpo assembleare pare cucirne assieme i verticali 'teli', facendosi elementare simbolo dell'umano cammino nel deserto, fra le grandi prove della vita, condizione ineludibile per l'incontro con l'Altissimo

(coperta da un pauperistico ventaglio ligneo, in deroga moderna all'antica norma della solida e «nobile» volta reale).

Dal modello mendicante pare del resto discendere il sistema di illuminazione naturale per alti tagli murari verticali. Ma quella tipica differenziale intensità fra aula e risplendente *caput ecclesiae* absidale, che in contesto ecclesiale francescano traduce l'iter dei gradi di illuminazione spirituale indicato da san Bonaventura nell'*Itinerarium mentis in Deum*, nel nostro caso è rovesciata, venendo concentrata e amplificata all'ingresso, nel muro di facciata ad ampi trafori. La mistica ombrosità dell'abside è tuttavia lacerata dalla luce mattutina del *Sol oriens*, che per una fenditura a tutt'altezza disserra le valve di conchiglia dei due quarti absidali cilindrico-conici, centro di un'abbagliante terna composta coi collaterali tagli di luce. Terna visivamente correlata ai tre 'primordiali' oggetti liturgici dell'altare, dell'ambone, del seggio, che in qualche misura paiono fatti di pietra grezza, «intatta» come Mosè ordinò al suo popolo per l'altare da erigere a Jahvé una volta approdati nella terra promessa (*Deuteronomio*, XXVII, 5). I tagli di luce d'angolo 'staccano' l'arco triangolare del presbiterio, isolando e mostrando così l'abside nella sua natura, già annunciata dal portale, di chiesa

in nuce: sorgente e fonte di propagazione di onde spirituali, visualizzata dai tre gradini del piano presbiteriale arcuato. Ne sembra conseguenza diretta la generale chiarezza cromatica pavimentale e parietale dell'aula. Questo flusso, che accende la terminazione orientale al mattino, finisce poi,

come imponente riflusso, con lo scardinare le mura della chiesa per lo splendore ardente del *Sol occidens*.

L'intensità di effetti luministici sovverte gli equilibri geometrici e statici dell'edificio sacro in quanto tale. Nella sua dissertazione teologica monacense del 1951, il giovane Joseph Ratzinger così scriveva sulla visione agostiniana dell'essenza trascendente dell'edificio ecclesiale:

Le case degli uomini le pietre delle quali son trascinate da una spinta interna verso il basso, hanno bisogno di un fondamento che stia in basso e dal basso le sostenga, se non si vuole che tutto traballi e precipiti nell'abisso. Ma cosa avviene nella casa di Dio, nella chiesa? La sua spinta per forza di peso si dirige verso l'alto. Infatti là è il luogo delle sue pietre, gli uomini credenti. Così essa giustamente non ha il suo fondamento sotto di sé, bensì sopra di sé e quindi il suo fondamento è anche il suo capo²³.

Casa fra case, la chiesa del Battista ne emerge, quasi immateriale, per linee astratte e tendenzialmente assurgenti. Convalida dunque questa tensione verticale l'invaso dell'aula, più che gravata dal tetto a vista attratta dal suo magnetico nitore, lucidamente simbolico. Per l'accennato 'rovesciamento', cui concorre essenzialmente la luce, le mura d'ambito disarticolate in setti non sembrano sorreggere la copertura, ma, al contrario, paiono come cascate di teli: dieci, cinque per parte, come nella Dimora o «tenda del convegno» col Signore eretta da Mosè nel deserto su precise disposizioni divine (*Esodo 26,1*)²⁴. Il reciproco distacco fra i cinque setti, disposti in pulsante andamento greco lungo i fianchi di un'aula che così sembra animata da un respiro vitale, lascia all'intorno le alte lame di luce viva, tinte di azzurro, ma accese al momento giusto come colonne di fuoco ardente: luce più ampia all'entrata, nel finestrone elevato a tutt'altezza sul portale. Sull'apparenza immateriale e diafana delle mura d'ambito del *corpus ecclesiae*, erose e movimentate dalla luce che variamente penetra dalle alte feritoie ricavate di traverso fra setto e setto, l'icastica esibizione del *continuum* ligneo delle due larghe superfici spioventi, compatte a regola d'arte marinairesca, è atta ad evocare l'idea dell'Arca di Noè, «costruita in legno incorruttibile ed imputrescibile», prefigurazione della città di Dio, della Chiesa e del corpo di Cristo, per sant'Agostino²⁵.

Fra le leggere capriate, con impercettibili tiranti metallici, pendono dalle falde lignee due rade teorie di luci artificiali. Non scendono oltre la zona della copertura, contrariamente alla contemporanea tendenza a farne un rilevante fattore espressivo della spazialità ecclesiale, specie se particolarmente ombrosa. Esempio, in tal senso, il concetto messo in opera in Svezia da Sigurd Lewerentz nelle chiese di San Marco a Bjoerkhagen (1956-60) e di San Pietro a Klippan (1963-66)²⁶. Alla medesima suggestione aspira l'architetto Cabassi nella chiesa di Santa Maria Goretti a Cesenatico (1996-97), il cui affine sistema a sospensione di cavi e corpi cilindrici neri delle lampade riga e punteggia lo spazio, ma ad una discreta altezza²⁷. Nella chiesa di Iesu inaugurata a San Sebastián nel maggio del 2011, Rafael Moneo, come Lewerentz, porta molto giù le pur

²³ Joseph RATZINGER, *Popolo e casa di Dio in sant'Agostino*, Milano, Jaca Book, 1978 (ed. orig.: Monaco 1954), p. 255.

²⁴ Nella dottrina dei numeri, antica tradizione dell'architettura cristiana, «10 è il numero perfetto; esso rappresenta l'unità e in tutta la tradizione è il numero della divinità. L'uomo ne porta l'immagine nelle mani e nei piedi. Se si accetta il numero 5 come quello dell'uomo, il pentagramma diviene l'emblema del microcosmo. Così microcosmo e macrocosmo, di cui esso è immagine, formano il numero perfetto (5 + 5 = 10) di Dio» (Davy, *Il simbolismo medievale* cit., pp. 255-256).

²⁵ DAVY, *Il simbolismo medievale* cit., p. 186.

²⁶ Hakon AHLBERG et al., *Sigurd Lewerentz 1885-1975. The Dilemma of Classicism*, London, Architectural Association, 1989, pp. 27-29, 83; inoltre: Claes Caruso et al., *Sigurd Lewerentz. Two Churches*, Laholm, Arkitektur Förlag, 1997.

²⁷ CASSANELLI et al., *Un'architettura sacra* cit., figg. 18, 20-24, 27, 38.

mimetiche lampade dai lunghi cavi (non dimenticando certo l'astratta sublimità dell'analogo esempio nell'abbaziale olandese di San Benedetto a Vaals, opera del 1967-68 del benedettino Dom Hans van der Laan): controcanto gravitazionale in quello spazio altissimo e rarefatto.

Ciò non avviene nell'aula di Subbiano. Il volume resta esente da inclusioni, cristallino: pronto a rinnovare nella sua 'normalità', nella «sua fragrante non eccezionalità»²⁸, ogni giorno, la gotica eredità della mirabile decostruzione dell'edificio 'terreno', trasmutato e sublimato in una Casa di Luce.

²⁸ Così M. A. CRIPPA sintetizza felicemente le esemplari qualità architettoniche della chiesa di Cesenatico, semplice, moderna, eppure «chiaramente individuabile come una chiesa della tradizione, [...] pregio raramente riscontrabile in molta architettura di questi ultimi anni» (*La Casa in cui Dio si fa compagno dell'uomo*, in CASSANELLI *et al.*, *Un'architettura sacra* cit., pp. 33-56, a pp. 34-35).