



BRERA

ACADEMIA DI BELLE ARTI

strumenti3

ANCORA



BRERA

ACADEMIA DI BELLE ARTI

Strumenti3

Testi di

Andrea B. Del Guercio, Mimmo Cavallo, Danilo
Lisi, Miche Premoli, Mario Ida Terracciano, Giuliano
Zanchi.

ANCORA

STRUMENTI 3
ARTE SACRA CONTEMPORANEA
ARTE ARCHITETTURA TEOLOGIA LI-
TURGIA

A CURA DI ANDREA B DEL GUERCIO
PROGETTO GRAFICO, DANIELE MIRA-
DOLI
FOTOGRAFIE MATTEO GIROLA E ALTRI

Testi di
Andrea B. Del Guercio, Mimmo Cavallo, Danilo
Lisi, Miche Premoli, Mario Ida Terracciano, Giu-
lian Zanchi.

Per le immagini: © 2013 ACCADEMIA DI
BELLE ARTI DI BRERA
Per i testi: © 2013 ÀNCORA S.r.l.

ÀNCORA EDITRICE
Via G.B. Niccolini, 8 - 20154 Milano
Tel. 02.345608.1 - Fax 02.345608.66
editrice@ancoralibri.it
www.ancoralibri.it

N.A. 5288

ÀNCORA ARTI GRAFICHE
Via B. Crespi, 30 - 20159 Milano
Tel. 02.6085221 - Fax 02.6080017
arti.grafiche@ancoralibri.it
ISBN 978-88-514-1149-7

INTRODUZIONE

Del Padre pag

Disseminazione delle ‘Traces du sacré pag

Dell’esteriorità di Dio Un processo ascensionale
di riflessione pag

Tarshito e le culture dell’arte contemporanea pag

Franco Marrocco pag

Camilla Marinoni pag

Cappella dei Pavoniani pag

Chiesa di Santa Maria Maggiore a Mirabello

Eclano Av. Pag.

Tanexpo 2010 pag.

Chiesa San Paolo Apostolo Manila pag.

Chiesa San Nicola di Bari e San Nicolò di Trebbia

Reggia Emilia pag.

Strumenti3

di Andrea B. del Guercio

Sono trascorsi cinque anni dall'uscita del volume Arte Cristiana Contemporanea, dalla diffusione cioè di una diversa metodologia della cultura artistico-sacra, racchiusa ed articolata all'interno di uno strumento caleidoscopico e progettuale della comunicazione visiva. Lungo questi anni ed in presenza di una devastante crisi economica e di una generale stasi dei 'cantieri sperimentali' post-conciliari anche dell'arte, il nostro gruppo di lavoro, sia attraverso approfondimenti individuali che di gruppo, in autonomia ed in collaborazione, ha comunque dato vita e prodotto un ricco ed articolato sistema teorico-espressivo. Scopo di questo terzo volume per la collana Strumenti di Ancora è di fatto la raccolta e la documentazione visiva di quanto si è fatto, prodotto ed elaborato in relazione ai caratteri culturali e metodologico-espressivi elaboarti all'interno del Dipartimento e di Brera in senso assai più ampio.

Percorrendo l'apparato fotografico estremamente selezionato rispetto alla mole di immagini su cui si è lavorato, risulta evidente e palese quanto idee e suggestioni creative, forme di condivisione diverse con l'esperienza religiosa individuale e le funzioni liturgiche costituiscano un patrimonio potenziale straordinario, sicuramente sotto stimato e misconosciuto da parte degli organi ecclesiastici preposti; la mia personale ed estesa esperienza ha visto accumularsi un sistema suggestivo di idee e di proposte, felicemente espressive quando applicate e realizzate, ma anche dolorosamente cancellate la stragrande maggioranza delle iniziative con grave danno per l'intero sistema di relazioni sul quale si fonda il concetto antico dell'arte sacra cristiana.

Il sistema contemporaneo dell'arte: nuovi intrecci fra soggettività e tradizione.

Lungo questi dieci anni di indagini e di ricerche, dopo aver riverificato e ricontrallato risultati conosciuti e sconosciuti nell'epoca moderna attraverso la ricollocazione nella coscienza critica e nell'esperienza creativa, ma soprattutto lavorando concretamente - lungo questi dieci anni - con la cultura artistica contemporanea, dove si intende la predisposizione di un vasto sistema espressivo, multi linguistico e multi generazionale, specifico e mirato sulle proprie leggi e valori, scorporata la prassi della citazione dal patrimonio iconografico, coscienti - lungo questi dieci anni - fino a sradicare la diffusa tendenza all'auto referenzialità dell'arte contemporanea nel sistema globale, si è giunti ad aprire, all'interno del concetto di 'arte sacra', una stagione nuova nel rapporto tra arte, architettura, teologia e liturgia, per proiettare riflessione e produzione sulla forbice ampia, immensamente diversificata tra testimonianza e funzione, dell'estetica del sacro' .

Si è ben compreso ormai anche in Italia, in ritardo rispetto al patrimonio diffuso in area franco-tedesca, l'urgenza, da tempo (dagli anni '60) e sollecitata da più parti (da Alberto Burri a Dan Flavin) di affrontare con responsabilità, con reciproco confronto nella forza dell'autonomia che produce valore, di attraversare e frequentare il borderland insito nell'esperienza estetica del sacro, della confessione religiosa, dell'inter-confessionalità che unisce anche nelle differenza e che arricchisce l'esperienza spirituale e la ricerca di fede.

Il primo dato è il superamento della retorica del 'mistero' dell'atto creatore dell'arte e dell'artista, riconsegnando attraverso un processo antropologico in regres l'essenza esperenziale estetica posta all'origine dell'arte sacra, nata con la volontà di memoria dell'icona, con la sua fissità concettuale, immobilità fotografica, centralità verso la grande astrazione della fruizione.

Sappiamo che la storia dell'arte moderna e contemporanea ha definito il ritorno della centralità dell'icona, di un'opera che ha escluso, che ha archiviato il 'racconto', che ha privilegiato il rigore della notizia, la sua incisività aperta, la sua manipolazione nella fruizione attraverso l'interferenza ed il confronto, lo scambio, tra sottolineatura e cancellazione; abbiamo reintrodotto il 'mistero', direttamente nell'opera, riconsegnandole la complessità che le è propria solo nel processo di fruizione, nello spazio della fruizione, nella natura

dell'habitat, nella sua installazione.

Il secondo dato riguarda l'azione espressiva individuale condizionata dal confronto con il patrimonio storico globale e studiato all'interno del proprio sistema linguistico; l'artista contemporaneo, che appartiene per scelta e per verifica alla cultura contemporanea dell'arte, riconosce ed approfondisce, con valore di contributo specifico, i valori della fede, sottolinea i suggerimenti teologici, esalta l'azione liturgica nell'opera; il suo procedere è lento ma progressivo, mirato ma largo nello spettro di manipolazione, attento a perdersi tra i dati e le emozioni.

Questo processo appare solo una parte ed in parte nell'opera, dove la redazione si configura solo come atto parziale, nella sua gran parte nascosto e riservato; l'opera contemporanea è una realtà oggi autonoma rispetto al suo artefice in ragione di una vita interna che le è propria ed in conseguenza della sua collocazione; l'opera contemporanea non è storica anche se riconoscibile, non ha esperienza che di se stessa e muove i primi passi nello spazio, nel procedere che cambia mutando se stessa, crescendo e rinnovandosi, sfuggendo alla conservazione per essere in vita.

In base a questi due dati l'arte sacra contemporanea appare religiosamente contemporanea, naturalmente in cammino, spiritualmente animata da passione, liturgicamente attiva nella fruizione. Ma nelle nostre chiese essa non trova collocazione, è spesso sola e isolata nel vuoto, nel silenzio e nell'assetiticità del bianco, non vive nel confronto con i suoi simili e con gli uomini; l'opera non è adorabile ma lo potrebbe anche essere, l'opera non racconta ma invita a pensare perché il racconto cresca rinnovandosi fino a farsi esperienza e testimonianza nel tempo presente; l'opera che scrive è una costante della contemporaneità, dove la parola non è una citazione ma un'iscrizione che rinnova il suo messaggio; l'opera è colore e luce sì può espandersi nello spazio ed avvolgere contaminandosi con il respiro dell'anima umana; l'opera è nella forma della materia e nelle sue proprietà e nei suoi processi di produzione per essere organismo che interagisce attivamente ed obbligatoriamente; l'opera è suono che attraversa l'energia della comunicazione collettiva nello spazio consacrato; l'opera definisce lo spazio, interagisce con e sostiene, rinnova e prolunga, rianima la consacrazione attraverso la fruizione, l'ascolto e la parola, il gesto ed il segno; l'opera è un caleidoscopio che appartiene a se stessa per agire, come ognuno di noi, con gli altri, ottenendo dagli altri ragione e senso alla sua esistenza. Ho visto opere ascoltare il sacro, consacrare lo spazio, suggerire la fede; opere diverse, del tutto diverse l'una dall'altra come ognuno di noi per appartenere poi ad un'unica famiglia. Lungo il percorso della cultura contemporanea dell'arte si potrà chiedere, invertendo un'abitudine diffusa del pensiero e riconoscere un "pittore che non crede di esprimere messaggi religiosi" come si potrà grazie alla forza della sensibilità "chiedere a un cieco di parlare della luce e dei colori" e forse anche grazie alla fede "chiedere a un sordo di parlare di rumori, di suoni e di musica".

Disseminazioni

La chiesa contemporanea nella Diocesi di Milano
Accademia di Brera, Dipartimento Arti e antropologia del sacro.

"Disseminazione" è il coerente proseguimento delle esperienze di ricerca ed espositive condotte nelle diocesi italiane, tra il 2005 ed il 2009, dal Dipartimento di Arte e Antropologia del sacro dell'Accademia di Belle Arti di Brera; tutte le attività hanno visto la collaborazione del corpo docente, coordinato dal Prof. Andrea del Guercio, dell'Accademia di Brera, e dal Prof. Pierangelo Sequeri, della Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale. Il percorso progettuale ed espositivo già sviluppato è raccolto nel volume "Arte cristiana contemporanea" edizioni Ancora.

Al centro del progetto che ora vuole essere sviluppato si colloca la necessità di rispondere in maniera responsabile e concreta all'esigenza di una più stretta relazione del luogo di culto, e più specificatamente

dell'aula liturgica, con i sistemi espressivi che sono il frutto tangibile della complessa ed articolata sensibilità contemporanea. L'ampia letteratura prodotta sul piano dell'estetica teologica e della critica d'arte sono il terreno sul quale gli artisti contemporanei, direttamente e indirettamente, per proiezione personale o per sollecitazione culturale hanno dedicato energie creative ed elaborato coerenti costrutti espressivi; un lungo decennio di riflessione e di lavoro ci permette di dare risposte concrete e tangibili, fatte di cicli pittorici e sistemi plastico-ambientali, soluzioni di adeguamento liturgico, introduzione delle tecnologie avanzate nei sistemi di comunicazione della luce, della parola, della musica, ed ancora. Fino a ripensare e comporre organicamente le diverse varianti che la Casa di Chiesa offre: dalla spiritualità più intima e personale all'esperienza devozionale della collettività.

Si tratta perciò di predisporre un progetto costruito su una campionatura di chiese sulle quali orientare l'attenzione espressiva, progettuale e di produzione, di uno o più artisti, in base alle necessità del sito ed in relazione alla cultura visiva dell'operatore. In riferimento ad un insieme significativo di chiese presenti nella Diocesi di Milano – dal centro alla periferia, dalla collocazione urbana ai piccoli centri agricoli – gli artisti potranno riconsegnare alla stagione contemporanea, ai sistemi linguistico visivi, al patrimonio culturale, alla maturazione dell'esperienza e della sensibilità, antiche e nuove forme di chiesa.

La complessità del progetto prevede due distinte tipologie di intervento:

1) Interventi artistici

L'artista, sulla base di specifiche necessità indicate e riconosciute ma anche per propria e personale intuizione, potrà elaborare soluzioni espressive e quindi installare il proprio lavoro in uno stretto rapporto di dialogo e di confronto con il parroco e la comunità e sempre in un processo di confronto con le diverse componenti culturali del Comitato Scientifico. Si tratterà di articolare il percorso di ricerca espressiva tra una prima fase progettuale, le necessarie verifiche e gli approfondimenti, e quindi passare alla produzione e collocazione; un percorso da documentare lungo il suo itinerario, tra dubbi e suggestioni, tra contributi e diverse soluzioni; un percorso di cui si dimostrerà la fatica e la ricchezza.

2) Interventi di adeguamento

L'artista è chiamato ad intervenire sulla disposizione dei poli liturgici, ad organizzare l'assemblea e la presidenza, studiare, verificate possibilità di correzione in stretta relazione con la riforma liturgica, del fonte battesimale, della "Via Crucis", del tabernacolo, delle vetrate e dell'illuminazione, della Croce, e ancora della dedica e delle necessità collegate alla devozione popolare.

Obiettivi

- 1) Il progetto si pone come obiettivo primario quello di sviluppare e proporre modelli di adeguamento liturgico idonei alle differenti tipologie spaziali delle aule, ponendosi in linea con le indicazioni lasciate dal Concilio Vaticano II.
- 2) Individuare luoghi in cui le soluzioni proposte possano diventare effettive
- 3) Il progetto ambisce a sensibilizzare la diffusa ostilità verso il contemporaneo e i suoi linguaggi in relazione agli spazi Sacri.
- 4) Rendere visibile e mettere a disposizione della Diocesi Milanese un patrimonio di studio e ricerca decentrale.

Il progetto

Un campione di almeno venti chiese scelte nella Diocesi di Milano, appartenenti a diversi decanati, sono il territorio di azione individuato per la sperimentazione.

Sono luoghi identificabili in quattro differenti tipologie:

- 1) Chiesa storica (chiesa caratterizzata da preesistenze architettoniche e plastiche vincolate dalla sovrintendenza, che presentano evidenti segni preconciliari e inamovibili). Le opere d'arte potranno avere carattere espositivo- provvisorio o di stabile collocazione.
- 2) Chiesa preconciliare (chiese che risultano inadeguate per la celebrazione liturgica ma che non presentano particolari specificità architettoniche o artistiche e in cui i poli liturgici risultano mobili e provvisori) In questi luoghi sono previsti gli interventi di adeguamento più complessi che prevedono lo spostamento temporaneo e removibile dei poli liturgici e la loro trasformazione.
- 3) Chiese moderne e contemporanee. Le opere d'arte potranno avere carattere espositivo- provvisorio o di stabile collocazione.
- 4) Altri luoghi di culto. In questa sezione si intende fare riferimento a piccole cappelle legate alla tradizione devozionale, cappelle presenti in sedi quali quelle ospedaliere e cimiteriali, scolastiche e universitarie, stazioni ed aeroporti.

Riflessioni per immagini, colori e materiali sulla figura del ‘Padre’

2011 - 2012 Diocesi di Novara

A cura di Andrea B. Del Guerio

Sudenti:

Nicole Bacchiega, Ornella Bonomi , Enrico Cecotto , Giuseppe De Santi, Debora Fella , Myvanwy Gibson, Franco Fissore, Francesco Lasalandra, Anna Lorenzini, Andrej Maksimjuk, Anna Marchi, Bruno Marcotti, Luna Miscuglio, Isabella Mottini, Antonella Puce, Jelena Radenkovic, Francesca Tarantino, Valentina Sonzogni. II semestre: Giulia Calvanese, Claudio D'Angelo, Lucia Guadalupe.

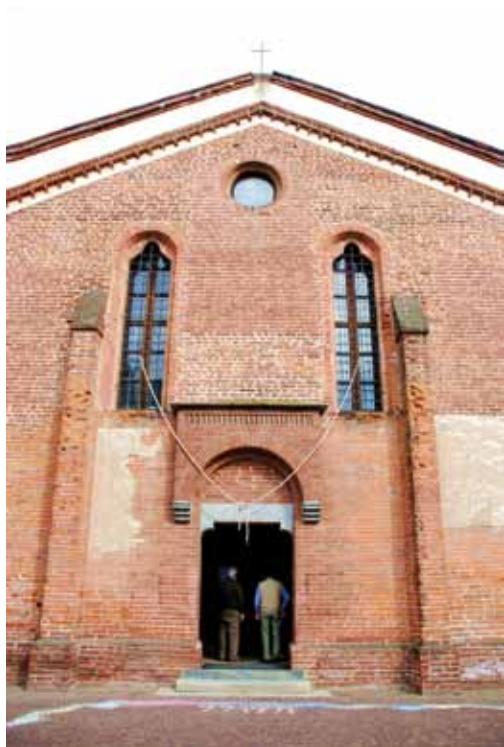
Chiese: Madonna Pellegrina, Sacra Famiglia, S. Antonio, S. Gaudenzio, S. Maiolo in Veneri, S. Maria della Bicocca, S. Nazzaro della Costa, S. Andrea, S. Antonio

Il Dipartimento di Arti e Antropologia del Sacro ha aderito all'invito avanzato da Don Silvio...responsabile del progetto "Passio", predisposto dalla diocesi di Novara; sin dai primi incontri atti a conoscere le intenzioni del progetto e i suoi contenuti interdisciplinari abbiamo potuto riconoscere quanto ampi fossero gli spazi per una elaborazione artistica, sia a carattere progettuale che in forme di reale produzione e di installazione in base all'esperienza acquisita in questi quindici anni si è ritenuto richiedere un'adesione reale qualificata dalla disponibilità di un certo numero di chiese quali luoghi centrali dell'esperienza spirituale, teologica e liturgica. All'inizio del processo di avvicinamento al tema abbiamo raccolto la disponibilità e la collaborazione delle rispettive materie dei docenti Pierangelo Sequeri della facoltà teologica di Milano e di Hahim Baharier che hanno subito dato strumenti di riflessione e creato significative suggestioni; parallelamente, poste le basi di una traccia strettamente contemporanea della storia dell'arte sacra, sono stati puntualizzati significativi passaggi iconografici atti a sollecitare una prima fase di progettazione. La complessità del tema, il confronto con la figura del Padre, nell'accezione divina del termine ed umana ha caratterizzato il lavoro degli studenti sia attraverso forme di scissione e di autonomia ma anche con soluzioni di contaminazione. Dopo una lunga ed insistita fase progettuale siamo passati ad una fase di verifica operativa che ha visto la partecipazione attiva di Don Silvio... contemporaneamente è giunto da Novara un ricco materiale fotografico relativo a quelle chiese, basiliche e parrocchie che si sono rese disponibili a ricevere, ad assorbire, che si sono aperte al confronto con l'opera d'arte contemporanea; foto relative alla periodizzazione dell'edificio, alle facciate e alle aule liturgiche e al patrimonio artistico in esse contenuto, in fase di verifica significativamente è cresciuto lo scambio e la contaminazione tra il pensiero dell'arte e il luogo della fruizione; si è osservato cioè quanto la destinazione d'uso con le sue caratteristiche esalti e specifichi il valore e l'obiettivo dell'opera. Sulla base di un confronto con Don Silvio gli studenti hanno ultimato la produzione delle opere le cui caratterizzazioni espressive e tecniche coprono positivamente l'intero arco del sistema dell'arte contemporaneo, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia all'installazione dalla scrittura alla video art. Venerdì 24 febbraio l'intero gruppo di studenti si è ritrovato presso la sede vescovile di Novara al fine di incontrare e presentare ogni singola opera ai parroci ed ai religiosi dimostratisi subito attenti a comprendere i diversi messaggi artistici; si è trattata di una mattina, permettetemi il termine straordinaria, di discussione culturale, estetica e teologica in cui aperto e franco è stato il confronto; gli studenti mi hanno subito comunicato il loro entusiasmo per questo momento di approfondimento che li ha portati ad uscire dal luogo protetto dell'accademia per andare al confronto con quella che storicamente è la "committenza" nella storia dell'arte occidentale. Tra la tarda mattinata e il pomeriggio e nei giorni successivi, gli studenti, accompagnati dai 'padri' della diocesi e dallo staff organizzatore di "Passio", si sono recati nelle diverse chiese per installare ogni singola opera; ad ogni singola opera è stata affiancata una breve comunicazione critico-biografica per singolo autore e per singola opera.

All'interno dell'intero progetto si colloca non solo la mia personale adesione teorico-critica ma anche il contributo espressivo del Prof. Renato Galbusera, titolare di una delle cattedre di Pittura; anche in questo caso, nel solco tracciato dal dipartimento in cui i docenti (Stefano Pizzi, Franco Marrocco, Italo Bressan, Renata



"Lex" Giuseppe De Sisti, Chiesa di S. Nazzaro alla Costa



Boero, Angela Occhipinti, Beppe Sabatino, Marco Pellizzola, Roberto Priod, Italo Chiodi ed altri) hanno sempre direttamente e operativamente condiviso i progetti espressivi. Nello specifico, Renato Galbusera ha elaborato e prodotto un “frammento” dedicato alla Crocefissione; la grande carta strumento specifico dell’artista, propone una “porzione di sofferenza” dove all’ estensione del braccio segue il dischiudersi della mano con valore cioè di disponibilità, di accettazione, di accoglimento anche del dolore verso il suo superamento. L’intervento di Galbusera sigla l’intero processo espressivo dei nostri studenti in cui il braccio e la mano, memori dell’interpretazione e dell’insegnamento di Monsignor Pierangelo Sequeri (“la mano dell’uomo ha un’intelligenza spirituale delle cose”) viene a emblematicare l’azione creativa dei giovani artisti.





“Le Ceneri del Padre” Isabella Mottini, Chiesa di S. Rita

“Nel Padre” Antonella Puce



“Rigenerazione” Franco Fissore





“La Quinta Stagione del Padre” Andreij Maksimjuk



“Dal Padre” Debora Fella, Chiesa della Sacra Famiglia



“Ideologia” Jelena Radenovic, Chiesa di S. Antonio

“Indizi del Padre-Papà” Ornella Bonomi, Chiesa di S. Antonio



Disseminazione o delle “Traces du sacré”

Parabiago. Chiesa dedicata a Sant’Ambrogio della Vittoria. 2010-2011

di Andrea B. Del Guercio

Opere scelte all’interno di un anno di lavoro per l’Arte sacra contemporanea. Luca Abate Nicole Bachiega Enrico Ballarin Roberta Beretta Enrico Cecotto Daniele Fabiani Andrea Ferrari Giovanna Guerrisi Paola Moretti Claudia Piatti Marzia Piazzani Sepideh Sarlak Ivana Vitali Silvia Mei Gaio Gianardi Patrizia Emma Scialpi Eleonora Andronaco Ornella Bonomi Francesco La Salandra Giulia Bilancetti Colomba Agricola Antonella Puce Andrei Maksimjuk.

L’installazione delle opere all’interno dell’aula liturgica ha rappresentato l’atto didattico conclusivo di un percorso di riflessione - quindi di produzione espressiva - condotto lungo le linee guida della Mostra “Traces doux sacrè” organizzata nel 2009 dal Centre Pompidou di Parigi.

Ripercorrendo e conducendo un’analisi attenta dei diversi capitoli - da “Le tracce degli Dei in fuga” a “L’ombra di Dio” - e degli apparati iconografici - da Lucio Fontana a Barnett Newman - articolati dal volume, si è potuto predisporre un significativo ciclo di opere; obiettivo del progetto era quello di posizionare gli studenti di fronte non tanto al patrimonio codificato dell’arte sacra, sia nella sua storia che nel presente, e quindi ai suoi processi estetico-evolutivi consolidati, ma suggerire aree tematico-espierenziali di riflessione; si è trattato di favorire l’autonomia possibilità di riconoscimento, di scoperta e di relazione tra il personale stato di elaborazione espressiva ed una o più aree tematiche affrontate e attraversate dalla cultura artistica, indipendentemente dagli stretti paletti del concetto di arte sacra.

Il processo creativo di ogni singolo artista ha visto il necessario confronto, ma anche il rapporto obbligato con il complesso e problematico stato del sacro, le possibilità di arricchimento di fronte alla relazione con l’ampio spazio della sacralità, la condizione di relazione con l’esperienza spirituale decodificata dall’articolato patrimonio delle religioni.

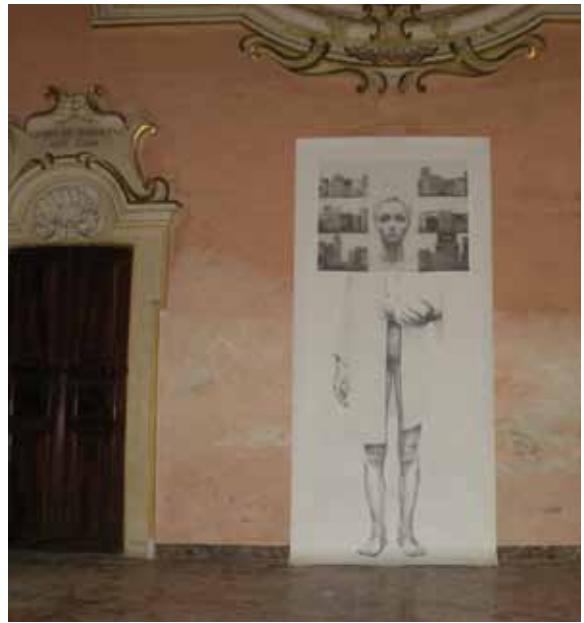
Di fronte ad una produzione di opere frutto di un sistematico lavoro di verifica interdisciplinare tra i docenti di laboratorio e i teorici, significativamente qualificato dal confronto con Pierangelo Sequeri, Titolare del Corso di Estetica Teologica, si è ritenuto necessario tentare il momento espositivo; questo passaggio andava concepito, secondo un principio di metodo del Dipartimento, evitando la forma autoreferenziale della Mostra d’Arte Sacra, tradizionalmente disgiunta da una specifica qualifica teologico-liturgica dello spazio. Si trattava di offrire allo studente una forma di reale verifica delle relazioni tra la propria opera e lo spazio sacro, di un porsi in un rapporto di relazione e di sviluppo l’insieme uno spazio che non poteva che qualificarsi lo spazio è stato i

Il trasferimento delle opere e la loro destinazione all’interno della Chiesa di Sant’Ambrogio della Vittoria a Parabiago ha permesso allo studente la ricerca delle relazioni tra la propria opera e lo spazio sacro. Particolarmente interessante è risultata, per ognuno degli artisti, questa fase laboratoriale dettata dalla necessità di ‘comprendere’ prima il sistema complesso dell’aula liturgica, per poi andare a scoprire, a individuare un frammento di spazio ospitante per il proprio lavoro.

La documentazione fotografica è in grado di dimostrare come i processi creativi abbiano prodotto forme espressive in grado di dialogare attraverso la loro ‘disseminazione’ con un patrimonio artistico depositato, di relazionarsi ad esso e di introdurre soluzioni estetiche testimoni del pensiero e della sensibilità contemporanea.



Nicole Bacchegia



Patrizia Giovanardi



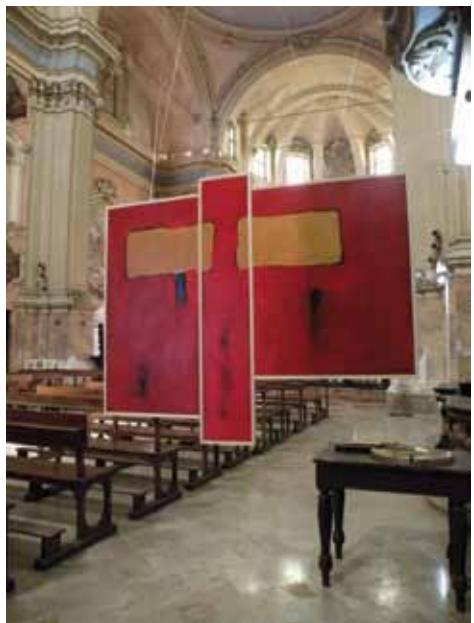
Claudia Piatti



Ivana Vitali



Eleonora Andonaco



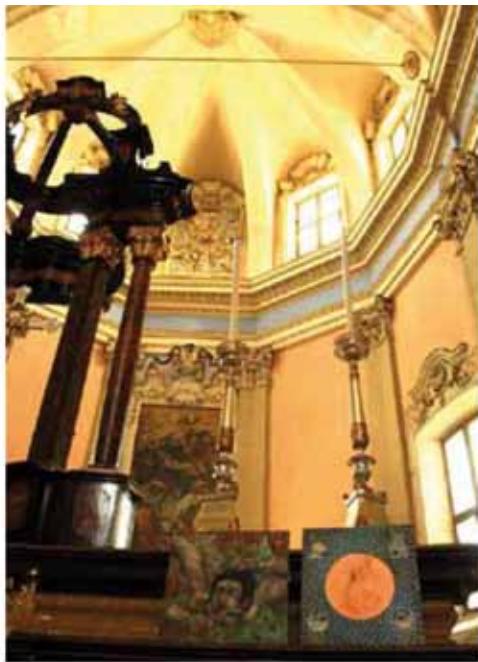
Francesco La Salandra



Giovanna Guerrisi

Enrico Ceccotto



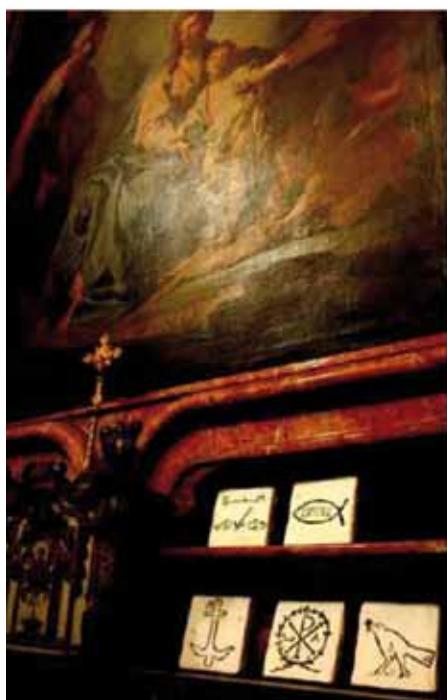


Giulia Bilancetti



Maria Piazzani

Roberta Beretta

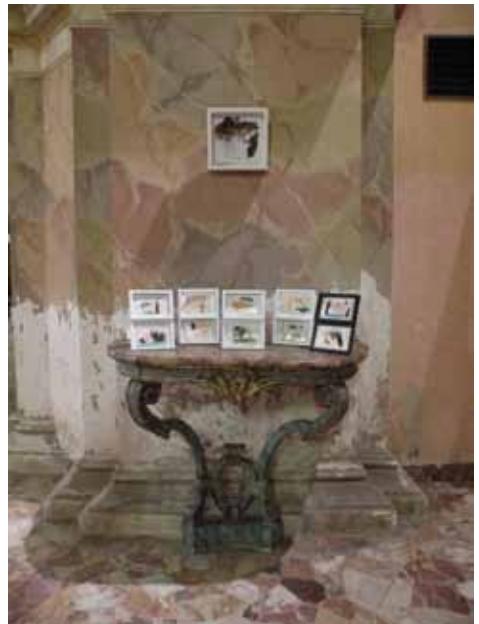


Andrea Ferrari





Paola Moretti



Silvia Mei



Ornella Bonomi

Luca Abate



Dell'esteriorità di Dio. Un percorso ascensionale di riflessione.

2010 Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale, Milano

di Andrea B. Del Guercio

1. In occasione del Convegno dello scorso anno, parte della mia relazione era dedicata alla funzione ‘teologica’ della cultura artistica e ‘liturgica’ dell’opera d’arte sacra; sottolineavo l’abbandono dei processi narrativi della stagione antica e introducevo l’esperienza concettuale, l’attenzione progettuale, il processo ermeneutico dell’arte contemporanea.

Attraverso il percorso espositivo ‘ascensionale’ predisposto all’interno della Facoltà Teologica e dedicato al clima visivo immaginabile e percepibile di Dio, si osserva che la cultura dell’arte ha indagato e commentato, descritto e interpretato l’esperienza inscindibile della vita e della morte; un percorso iconografico sviluppatosi lungo l’intera sua storia, dal patrimonio archeologico all’attività contemporanea, e quindi con le tecniche ed i sistemi formali, i processi linguistico-visivi e l’intima relazione personale; l’arte ha consegnato attraverso le opere i presupposti ed i risultati dell’incontro esperenziale all’interno delle relazioni tra la vita e la morte, dove l’immagine pittorica ed il marmo scolpito, la lastra incisa e la pellicola fotografica, l’installazione del corpo nello spazio ed un video non sono ‘contenitori’, non valgono come forme implose, ma materia viva, palpitante ed animata, estroflessa rispetto alla stessa morte. Ogni nuova opera visiva e dell’arte non è quindi da intendere come realtà ultima, rispondente ad un percorso finalizzato alla ‘conclusione’ di un itinerario terreno e di accompagnamento, ma valore individuale di ritorno, rete che recupera, ricordo che vive lungo la propria composizione-attraverso la stessa rinascita nella fruizione. L’opera d’arte che si pone all’interno di tale confronto, di consequenzialità, promuove attraverso l’atto della ‘creazione’, lungo il percorso intuitivo e l’emozione espressiva, la vita nella morte stessa, la sua nascita, il suo stare nello sguardo, nel gesto e nel segno, nel percorrere.

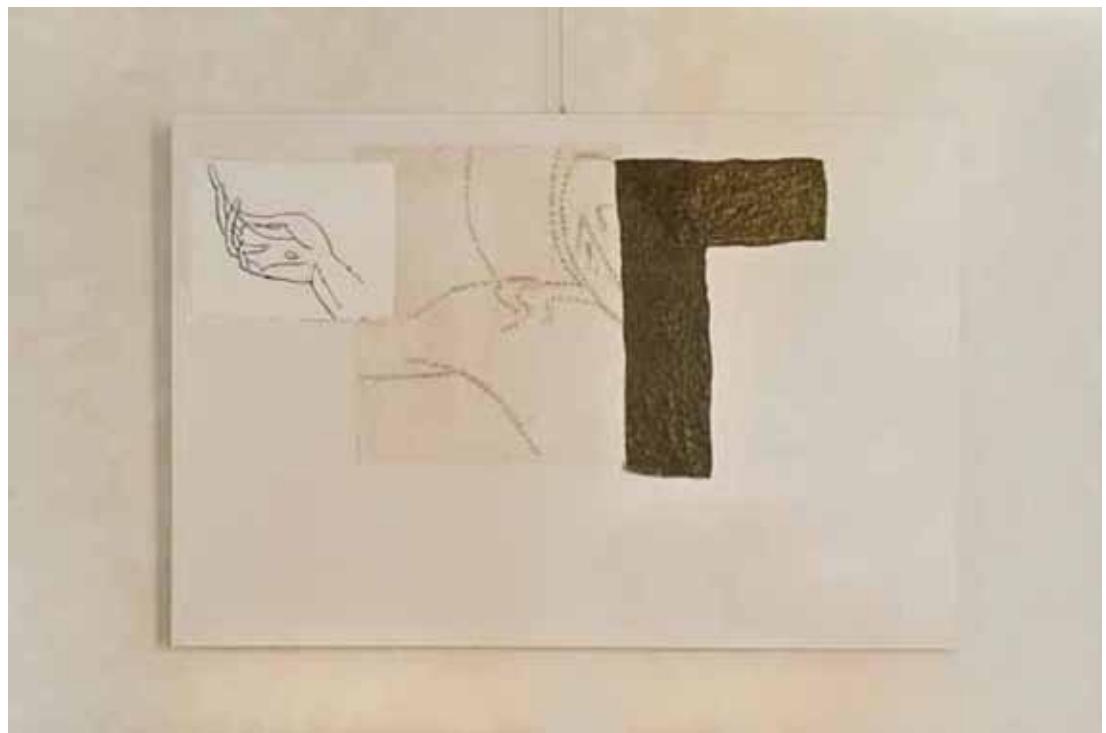
Lungo le diverse tappe del percorso espositivo dedicato all’‘esteriorità di Dio’ ogni opera d’arte conferma e segnala alla riflessione attenta il valore della sacralità nella creatività per sua intrinseca natura processuale ed all’interno di ogni dipendenza tematica, tra soggetti formali ed apparati; così il percorso che collega ‘della vita e della morte’, il loro sviluppo nel comportamento dell’agire e del subire la scomparsa, del vivere l’esperienza dell’essere e della perdita, è percentualmente incluso ed estraibile attraverso la mirata installazione in ogni opera d’arte.

1. Con questi principi nati dall’esperienza, dal percorso che ho svolto direttamente e intimamente con le opere, dal mio convivere con esse nello sguardo e nella frequentazione quotidiana, ed ancora dall’aver capito da esse della ‘natura’ umana e culturale dei loro artefici...nasce anche questo percorso espositivo. In questo quadro le opere e gli artisti hanno dato risposte ‘aperte’, hanno installato stazioni nel tentativo di rispondere al compito affidatoci da Pierangelo Sequeri di dare immagine all’Esteriorità di Dio.

Così ogni opera ha trovato collocazione costituendo il valore esperenziale del percorso espositivo, assicurando significato allo sviluppo ascensionale dello spazio architettonico della Facoltà; opere di diversa natura linguistica, dimensione e forma, che si sono articolate muovendo dalle prime due nicchie ai lati della grande scala testimoni della riflessione e del ricordo dell’umanità di Dio (Marco Pellizzola e Ezio Cuoghi); opere in ‘alleggerimento sensibile’ e ‘purificazione emozionale’ protette ancora all’interno delle cinque preziose nicchie lungo lo scalone d’accesso (Stefano Pizzi); la scultura che si presenta nella forma simbolica del dono salvifico di dio e quindi dell’offerta spirituale dell’uomo a Dio (Nicola Salvatore); riservato spazio per le lavagne bianche che trattengono il ricordo del tracciato tra l’umano ed il divino tra la Croce e la Risurrezione (William Xerra); la superficie pittorica che esprime nella luce abbagliante dei bianchi l’intensità spirituale del

canto che unisce la condizione umana a quella divina (Franco Marrocco) dove si intende uno stato di reciproca donazione di sentimenti e di affetti anche nella pala d'altare dedicata alle variabili accese dai rossi agli aranci ai verdi nella reciprocità aformale tra elevazione e discesa (Italo Bressan); due grandi superfici visive dedicate al rapporto tra la vita e la morte, tra il divino-umano ed il divino che ama l'umano e per entrambi lungo il percorso ascensionale, dialogante della resurrezione, dal corpo alla luce del padre (Gastone Mariani) dalle radici dell'architettura che contiene, preserva e trattiene alla luce che libera (Rinaldo Invernizzi); trittico del racconto biblico dedicato al percorso ed alla traccia, tra presenza e simbolo del ricordo (Mauro De Carli) fino a giungere al 'coronamento' che lega insieme una condizione umana frammentata, consumata e ondeggiante, in un abbraccio che salva (Alberto Gianfreda).

William Xerra, "Crocefissione", 2006



Ezio Cuoghi I.13 Knowing you di line art 2009





Marco Pellizzola, dalla "Crocefissione", 2001 - 2010



Nicola Salvatore



Stefano Pizzi, "Soffici, alati messaggeri", 2010



Gastone Mariani, "Elevazione", 2010



Rinaldo Invernizzi, "Calice", 2010



Italo Bressan, "Ascesa", 2004



Franco Marrocco, "Magnificat", 2008



Alberto Gianfreda, "Legature", 2010



Mauro De Carli, "La voce del racconto", 2010

Tarshito e “le culture sacre dell’arte contemporanea”

2009 Facoltà Teologica dell’Italia Settentrionale, Milano

Di Andrea B. Del Guercio

1. Il complesso materiale iconografico predisposto in questi anni da Tarshito e documentato da questo volume e da quattro grandi esposizioni, deve essere osservato e letto all’interno ed in rapporto di corrispondenza con due grandi linee metodologico-critiche; valori estetici e ragioni culturali si pongono infatti alla base della struttura esplicita di un sistema di opere d’arte in cui il tessuto connettivo è caratterizzato da significativi momenti di intersecazione e di relazione.

Il primo dato sul quale mi sembra utile ed interessante partire è rappresentato dal processo di attenzione, alla luce e sulle radici della fondante natura etnografica ed antropologica dell’arte moderna e contemporanea, che il sistema dell’arte occidentale ha rivolto e rivolge alle culture extraeuropee ed orientali; d’altra parte è utile ricordare quanto sia determinante e presente lungo l’intera storia dell’arte, per piccoli frammenti già in epoca medioevale e con sempre maggiore dichiarazione nelle diverse stagioni dell’arte, l’osservazione e l’interpretazione, l’acquisizione esperienziale delle grandi culture antiche ed etnico-territoriali.

Il secondo dato a cui dobbiamo fare riferimento per capire la portata e le novità dell’operazione espressiva condotta da Tarshito, si colloca nelle specificità del sistema dell’arte, nel tracciato artistico e nella figura di Paul Gauguin quale evidente progenitore; infatti rispetto alle curiosità creative di una lunga stagione dell’arte, matura rapidamente e si consolida lungo il Novecento un’acquisizione di dati non più di citazione ma di manipolazione e di gestione non solo di patrimoni iconografici ma delle tecniche e dei materiali, delle forme in rapporto alle funzioni d’uso ed ai sistemi linguistico-cromatici.

Queste diverse e significative componenti, il patrimonio iconografico ed i sistemi di gestione espressiva articolati e complessi, sono un dato progressivamente presente e sempre più cosciente nella stagione contemporanea dell’arte e della cultura della progettazione, con affermazione analitico-sperimentale negli anni settanta e con spettro specialistico di approfondimento; in questo tracciato, determinato da una propria storia espressiva depositata ma ancora aperta a nuovi approfondimenti, si colloca lo sviluppo dell’opera di Tarshito e raggiunge una particolare maturazione ed una straordinaria qualità caleidoscopica.

Sappiamo bene quante culture e specifiche aree culturali e settori linguistico - visivi, dagli indiani d’america alle infinite variabili cinesi ed ancora verso le popolazioni primitive, gli aborigeni di Africa ed Australia siano presenti nel DNA della cultura contemporanea e negli autori che più significativamente ne hanno tracciato il percorso ed il processo, ma in questa sede espressiva e di catalogazione, si manifesta con grande determinazione un sistema di partecipazione intellettuale ed emotiva, estetica ed etica tra l’artista Tarshito e le culture scoperte e studiate, indagate e verificate nei propri processi creativi, in corrispondenza con una cultura estetica attenta e subito prorompente, analitica ma passionale, che lascia confini certi per gli ampi spazi e l’immensa energia dell’India. L’azione espressiva di Tarshito è quella di un ‘progettista’, già maturato nella crisi etico-critica dell’Architettura Radicale degli anni ’70, ma che si trasforma per affermarsi all’interno della stretta relazione con la cultura dell’arte; l’apporto personale e la sua specificità presenta dati di diversità rispetto alle forme di più netta e fredda matrice concettuale, per andare a porsi all’interno di quel sistema di valori monografici, autonomi e personali, che in Italia appaiono significativamente rappresentati dall’opera di Alighiero Boetti e Luigi Ontani, per geografie culturali ed estetiche consonanti, ed ancora con l’attività di Claudio Costa e di Antonio Paradiso, tra forme e tecniche, depositate nella tradizione popolare e condotte al confronto con patrimonio artistico e culturale occidentale.

I diversi nuclei di opere di Tarshito rispondono con qualità e lucidità progettuale ad un attento equilibrio di interscambio e contaminazione, intersecazione tra aree e patrimoni espressivi e di sensibilità estetica diversi



per tradizione e nell'attualità, dove cioè l'una, la cultura antica e popolare, determina l'inizio, apporta i propri valori e quindi influenza con forza e determinazione il manufatto artistico, mentre l'altra, la coscienza critica dell'artista, agisce con assoluto rigore, orienta gli spazi e la struttura, costruisce la gestione del risultato espressivo finale. La vasta produzione che in questi anni operativi si è progressivamente sovrapposta, pur articolandosi all'interno di settori espressivi e cicli tematico-linguistici, dimostra un rapporto di continuità interna, che si tiene lontana dal concetto forzante dello 'sviluppo' ma che matura nell'approfondimento attraverso la staticità e la stabilità, nella confluenza condotta nella ricchezza dei valori propri di ogni nuova matrice, iconografica o tecnico espressiva, cromatica o di valenza dalla cultura materiale di un popolo e di una regione.



Franco Marrocco, “Alito e Costato“

2011 Facoltà Teologica dell’Italia Settentrionale, Milano

Di Andrea B. Del Guercio

‘Resurrezione’ e ‘Alito, Alma’ del 2006 sono le prime ed importanti tappe di questo percorso che muove dalla cultura depositata dell’arte sacra verso l’esperienza della ‘spiritualità’ e che ebbi modo di affrontare criticamente nel 2007 elaborando il progetto ‘Arte Cristiana Contemporanea’ edito da Ancora; il primo si caratterizzava attraverso una mirata attenzione all’indefinizione iconografica della ‘Resurrezione’ e quindi sulle dimensioni escatologiche del percorso processuale per concepire attraverso la tensione analitica della pagina pittorica il rapporto ascensionale tra il territorio oscuro della predella e l’esperienza di luce della pala d’altare; nasce dalle tracce del racconto evangelico un’opera difficile, ma con valore di testimonianza di un processo espressivo fondato sull’analisi sensibile e sulla creatività introspettiva; si afferma sulla percezione attenta del sacro una ‘Resurrezione’ iconograficamente inedita ma caratterizzata da una estensione concettuale dei valori spirituali attraverso la forza della trascrizione e del segno, della scrittura e della volontà di comunicazione insita e vitale all’interno di quell’ ‘Alito’ abbagliante di luce . Sempre nel clima della ‘Resurrezione’ si collocava questo nuovo grande lavoro ‘Alito, Alma’ quale seconda tappa espressiva condotta da Marrocco sul soggetto, in cui il tema della luce, imponendosi sulla notte dell’umanità, si fa materia del pensiero e territorio della speranza; organizzata, con valore simbolico tra il livello di terra e la proiezione e lo sviluppo del cielo, tra la dura e oscura realtà del pianeta ed uno stato di luminosità avvolgente, la grande pala di Marrocco appare indicativa di quanto la pittura contemporanea, nella sua accezione aniconica, sia in grado di indagare e comunicare i valori di un’esperienza percepita e vissuta attraverso il mistero della fede. In base a questa prima duplice esperienza Franco Marrocco elabora un percorso espressivo nuovo e caratterizzato da ampie pagine di pittura in cui la visione si estende e si sviluppa, si articola in una successione tra chiusure ed aperture della luce, scandita da bagliori, ora improvvisi ora segreti, nella fitta rete filamentosa del segno, della traccia che affiora, che si nasconde nelle profondità della materia. Un percorso che si raccoglie nel ciclo di opere dedicate tra il 2007 e il 2008 alle ‘Traiettorie, tracce, impronte, pieghe’ e caratterizzate da attente variabili sull’espansione dei rossi, dalla contaminazione dei gialli e dagli aranci, tra espansione delle liquidità e grumi di materia luminosa dei bruni e nel nero; toccante è la grande ‘Foresta pietrificata’ del 2007 a cui si collega ‘Impronte’ del 2009; la nuova pala incentrata sul tema della Morte, sulla traccia impressa nella materia, confermata dalla persistenza del ricordo, collega il suo essere alla riflessione attraverso il pigmento caldo dei marroni bruciati, si fonda e discende dentro materie assorbenti e calde. Se la Resurrezione puntava all’elevazione e al suo stare nella luce, la Morte sosta su se stessa ma riconosce alla luce le radici vitali del suo essere; una pittura che si fa movimento del pensiero per la comprensione dell’esperienza umana, anche attraverso l’esperienza spirituale. E’ ormai matura in Franco Marrocco l’idea di una pittura che si dedica e si racchiude in un nuovo ciclo intitolato, nella primavera del 2009, ‘Evocazione ed ascolto’ ed espresso da quattro grandi superfici di colore e di luce, contrassegnate dall’apparizione trattenuta di simboli e di ricordi, intitolati ‘Preambolo’, ‘Riflesso’, ‘Nido’, ‘Dialogo’; si tratta di un ciclo trattenuto ed anche delicato, segnato ancora dal dolore ma smorzato dalla distanza e dalla dimensione del tempo, attraversato a tratti dalla solitudine, vissuto attraverso una memoria che tende spegnersi. Una sensibilità piena, fondata sulla volontà di partecipazione, che nuovamente si rianima attraverso ed ancora sulla base d’incontro del rosso e del nero; è di questi mesi un nuovo grande lavoro ed un ciclo dedicato, con sfumature e valenze diverse, alla presenza della Morte, alla sua natura imperiosa. Mentre la grande pala verticale vede l’inedita intersecazione tra il movimento discendente del pigmento e l’interferenza simbolica della trave orizzontale, all’interno del trittico si confrontano e dialogano immagini-ricordi vissute in uno stato di assorto silenzio, di staticità ormai posto oltre il dolore e lo strazio.



Franco Marrocco, "Ascesa", 2012

Rinaldo Invernizzi e il rigore salvifico

2011 Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale, Milano

Di Ida Chicca Terraciano

Prima ancora dell'incontro con la sua persona, il pensiero e la sensibilità di Rinaldo Invernizzi mi sono giunti attraverso alcune immagini fotografiche di opere dagli squarci su una materia viva e sanguinante. Era l'anno 2007 e il ciclo a cui rivolgo il mio ricordo è "Costato".

Si tratta di una produzione complessa e copiosa, articolata in circa lavori. La comune matrice è una piaga schiusa, una ferita aperta realizzata attraverso un frazionamento della superficie dell'opera.

Il ciclo del Costato si presentava allora per la sua umana verità attraverso l'analogia della ferita dentro la quale mette il dito l'incredulo Tommaso, segnando l'ingresso nella carne viva aperta nella parte più vitale e inquieta quella che alimenta il respiro. Questo è stato il primo significativo inizio di Rinaldo Invernizzi che mostrava già con lucida incisività del segno una ferita ancora aperta. Dal punto di vista formale appare un uso acceso e sporco del colore steso attraverso tagli e linee sintetiche. L'immagine appare già ingrandita a pieno campo al fine di restituire una urgenza ineludibile; l'insieme centralità del soggetto, essenzialità e incisività di segno e di colore ci presentavano una ricerca dal carattere barbarico ed espressionista.

La manifesta volontà di Rinaldo Invernizzi di continuare ad attraversare e ad approfondire la propria ricerca interiore e spirituale attraverso l'arte fa nascere il ciclo del Calice. Si tratta di una produzione ricca e articolata in cui l'artista non rinuncia alla centralità del soggetto che viene ingrandito fino ad oltrepassare i limiti fisici della tela. Ne scaturisce una visione che conferma l'urgenza del pieno campo, la necessità impellente di porre al centro e di penetrare in profondità il mistero dell'immagine sacra. La potenza iconografica del calice viene sentita e restituita attraverso linee di sezione che rappresentano la parte concettuale più tagliente e disperata dell'opera la cui presenza impellente si appiana solo attraverso ampie distensioni cromatiche.

Il calice nelle opere di Rinaldo Invernizzi, riassume senza dubbio il valore di redenzione, di una liberazione da ciò che opprime, reca danno e dolore, ma attraverso un'accentuazione dell'impenetrabilità del suo mistero reso attraverso ampie superfici dorate attraverso le quali si intravedono ora schiudersi orizzonti d'acqua, ora paesaggi rosso sangue. Alla luce di queste considerazioni tornano alla mente i riti funerari dell'antico Israele durante i quali a chi era in lutto si offriva del pane e del vino contenuto in un calice intenso a temprare simbolicamente il dolore. Il Kos, perché così verrebbe da chiamare secondo l'antica lingua ebraica, di Rinaldo Invernizzi può rappresentare sia il contenuto che il contenente perché è allo stesso tempo oggetto e liquido, spirito divino da cui discende l'anima o la stessa anima, o ancora l'uomo che quell'anima deve meritare per cui il calice è lo strumento del suo incamminarsi verso il destino. Le calde accensioni cromatiche nei toni delle terre brune e gialle interrotte da squarci luminosi all'insegna dell'acqua e dell'altro cedono il passo a un'altra declinazione impostata sempre nei termini della serialità. E' la volta dei Notturni. Immaginifici paesaggi dischiusi come pagine di libro attraverso cui si intravedono aurore o albe ancora tenui, ma già presaghe del nuovo giorno alle porte. La pittura si fa più sorda e meno vibrante, delle ampie stesure cromatiche nelle tonalità grigie si succedono e lo sguardo è costretto a valicare sagome scure di monti in controluce, fino ad affacciarsi su enigmatiche notti di plenilunio; sono visioni notturne in cui il pericolo e la minaccia dell'oscurità riflettono la condizione umana di paura e di ansia. Rinaldo Invernizzi rappresenta tuttavia il tentativo di fuga dei perseguitati e dei vinti perché l'oscurità è per lui conoscenza, il momento in cui l'uomo si proietta attraverso la visione interiore verso il mistero dell'esistenza, il rapporto con il divino. Il ciclo Notturni declinano attraverso immagini simbolico-metafisiche la spiritualità delle ore notturne con la loro meditazione silenziosa o al contrario con la potente e antica espressione del canto e della lode.

La particolarità del ciclo dei Notturni di Invernizzi rispetto all'opera complessiva, si segnala attraverso immagini fortemente simboliche e che per rigorosità ed un'estrema tendenza all'aniconicità tendono a raffigurare il mistero di una condizione difficile da interpretare. Ricordano molto da vicino l'eccellente produzione sebbene su scala ingrandita dei grandi e spesso anonimi miniatori ebraici medioevali.

Intere pagine ospitano ciò che per cultura non può essere raccontato in immagini e in questa dimensione di sospensione cristallizzata, al di fuori della logica di senso o rappresentativa che si succedono le più interessanti e profonde immagini in cui il colore è concettualmente frazionato e organizzato attraverso grandi linee mute ma generatrici.

Sembra di poter ritrovare questa stessa disposizione rigorosa e analitica, essenziale e profonda nella pittura di Rinaldo Invernizzi, nella quale il rigore è la condizione estrema

Disperata per l'acquisizione di un autentica percezione del senso della propria esistenza e del mondo.



Rinaldo Invernizzi, "Calice", 2010

Cappella dei Pavoniani, Milano 2012

Adeguamento artistico a cura di Maria Stella Tiberio, Michele Napoli, Maddalena Artusi.
Supervisione Arch. Michele Premoli Silva.

Considerazioni iconografico - iconologiche sul suono e sulla luce.
a cura di Ida Chicca Terracciano

La Cappella dei Pavoniani situata all'interno del Collegio universitario e della Casa Editrice Ancora, è stata ristrutturata a seguito di un concorso d'idee che ha visto coinvolti gli studenti de Dipartimento di Arti e Antropologia del Sacro dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Gli interventi di qualificazione dello spazio liturgico hanno determinato un'efficace trasformazione della sua struttura interna, ma soprattutto creato un singolare risultato attraverso un'ampia e articolata interpretazione dello spazio sacro.

Più che una reale riqualificazione architettonica, iniziativa resa quasi impossibile dalla posizione della cappella inglobata all'interno di una struttura architettonica preesistente risalente all'incirca agli anni '50, all'interno dello spazio sacro sembra essersi realizzata una nuova e "fresca" declinazione di registri formali nati dall'interferenza tra l'architettura, le arti minori, lo spazio liturgico, la citazione formale, i materiali.

La Cappella dei Pavoniani è stata rinnovata e riscattata proprio attraverso l'articolato e ricercato sistema organizzativo interno, fatto di scansioni, segnalazioni, avvolgimenti; le soluzioni rimandano a immagini e materiali tradizionali, ma sono reinventate attraverso il diffuso uso della citazione propria delle ultime tendenze linguistico-formali giovanili dell'arte contemporanea.

All'interno di questo nutrito campo d'interferenze nasce il corto circuito che ha portato a soluzioni originali in cui l'elemento architettonico e l'arredo sacro sono interpretati con una sensibilità che li pone a metà strada tra l'architettura, l'arredo sacro e il design.

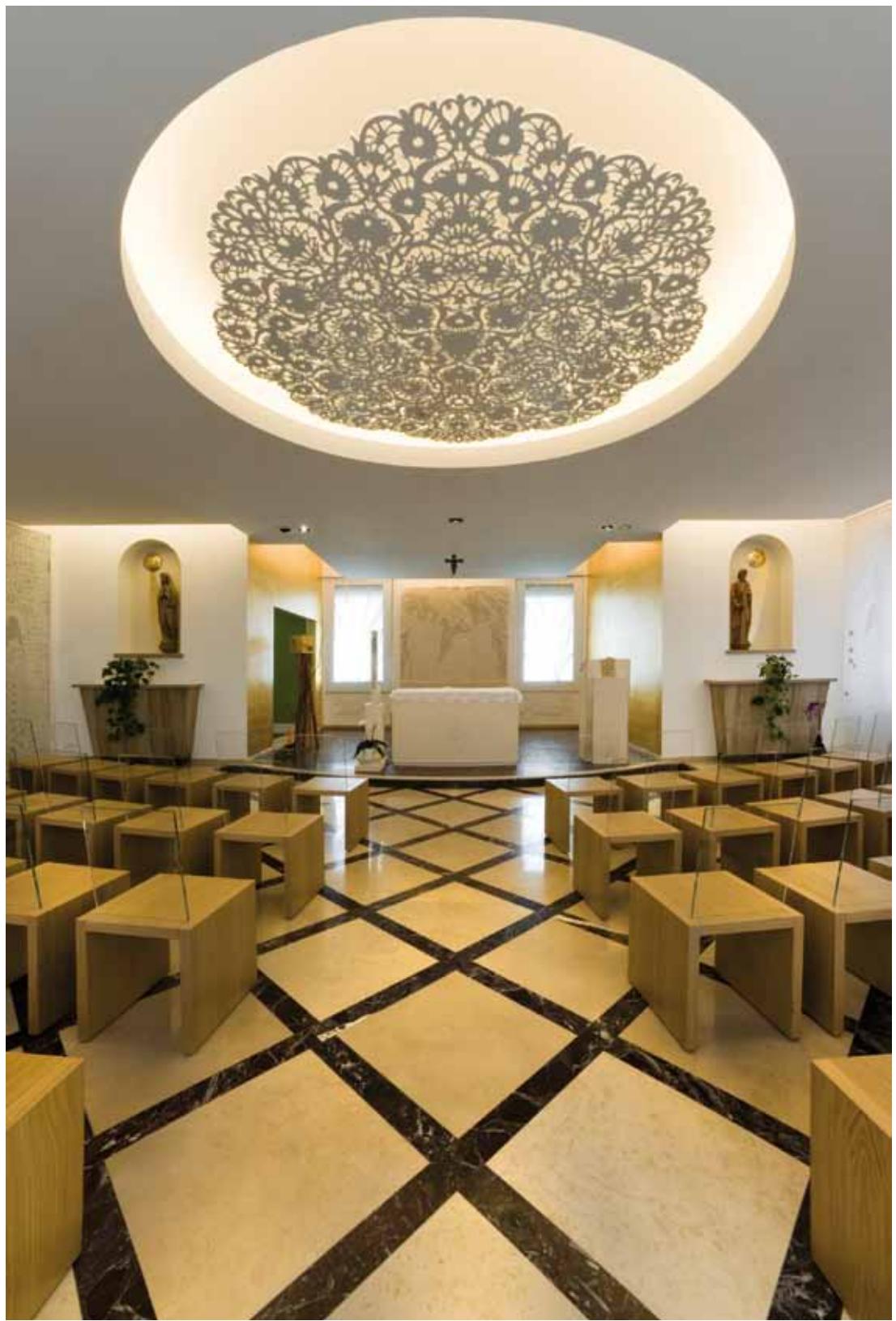
Così il tappeto, la pavimentazione, le lampade, le sedute dei fedeli fino alla presenza più orbitante e satellitare dell'altarino devozionale, stabiliscono un forte legame simbolico e interscambiabile con l'architettura e con lo spazio.

La finitezza architettonica obbliga, per limitatezza di sviluppo spaziale e di sorgenti luminose, a cercare soluzioni alternative in grado di conciliare i valori liturgici e teologici con la frequentazione dello spazio sacro. La componente di novità che amplifica il valore di arredi ed elementi liturgici tradizionalmente preziosi quanto in sottofondo rispetto al complessivo sistema visivo e plastico-architettonico dell'edificio-chiesa, origina da un elemento del tutto particolare.

Dal punto di vista iconografico esso non è solo riscontrabile nel bassorilievo posto sull'altare, neppure nell'iconografia dei santi o in altri elementi rinvenibili all'interno della cappella. Si tratta della presenza delle lettere dell'alfabeto e dei fili che si succedono e rimandano la loro presenza da una zona all'altra della cappella secondo un preciso rimando di valore.

Così la lunga vetrata in plexiglass rivisita liberamente le grandi vetrate medioevali e si trasforma in una lunga sequenza di santi che circondano ad altezza d'uomo racchiudendo lo spazio sacro; le immagini trasparenti dei loro corpi sono avvolte da una costellazione, da codici indecifrabili di caratteri racchiudenti le lettere del loro nome. All'interno delle quali si distinguono a caratteri d'oro i nomi di: Marta, Antonio, Scolastica, Agostino, Teresa, Filippo, Ildegarda, Giovanni, Caterina, Domenico, Monica, Francesco, Maria di Magdala, Ignazio, Agnese, Barnaba, Cecilia, Chiara, Paolo; tutte le lettere suonano visivamente, evocano, insieme alla figura dei santi, la memoria e la vocazione individuale di ciascuno dei presenti al banchetto liturgico.

Questo tipo di rappresentazione realizza un continuo rimando formale al tema della luce e alle sue inevitabili relazioni con l'uso del simbolismo letterale e dei fili-raggi riscontrabili all'interno della cultura cristiano-



ebraica. La stessa fonte luminosa che campeggiava sul soffitto in corrispondenza dell'area dei fedeli richiama il motivo architettonico del rosone che da finestra diventa una plafoniera ricamata e in cui la sorgente luminosa artificiale è scomposta da fitti tagli materici racchiudenti dei motivi floreali.

I motivi relazionabili alla luce e al suono ritornano in maniera più evidente in zona absidale, nel bassorilievo ispirato all'opera di Andrej Rublëv "Il sepolcro vuoto" realizzato da Maria Stella Tiberio e Michele Napoli. Vi è in quest'area un altro aspetto più squisitamente concettuale: l'intera rappresentazione riprende il motivo delle direttrici di suono che attraversano e scompongono l'immagine trascrivendo un codice divino. In continuità di senso le inscrizioni poste sotto alle finestre laterali rimandano a una meditazione sul Verbo. La comunicazione avviene attraverso delle linee che fungono da direttrici di senso, l'energia si propaga nella luce e nello spazio superando la dimensione del tempo, restituendo ciò che per la religione ebraica è la luce senza limiti rappresentata dalle sephirot.

La loro irradiazione procede dal bassorilievo alle finestre della cappella e da lì con uguale funzione di struttura sonoro-luminosa passa all'ambone luogo della parola e all'altare mistero di presenza.

L'unitarietà o l'identità progettuale passa nello spazio circostante attraverso la pavimentazione composta di un grande reticolo all'interno del quale le sedute dei fedeli parcellizzano la continuità del lastricato e accolgono le mono-sedute dei fedeli, riprendendo così la frammentazione delle vetrate dei Santi.

Una riflessione a parte merita la presenza del lungo tappeto di Maddalena Artusi che introduce allo spazio sacro e nello stesso tempo si offre come simbolica soglia di attraversamento dalla condizione quotidiana a quella di raccoglimento e di comunicazione spirituale. Infatti, la singolare disposizione dell'arredo liturgico occupa lo spazio intermedio tra la porta d'ingresso e l'accesso allo spazio sacro. Ad accompagnare quest'attraversamento l'artista ha ricamato un lungo virgulto raffigurante la croce fiorita che in prossimità della cappella si trasforma in un cespuglio di fiori simbolo della comunità cristiana.

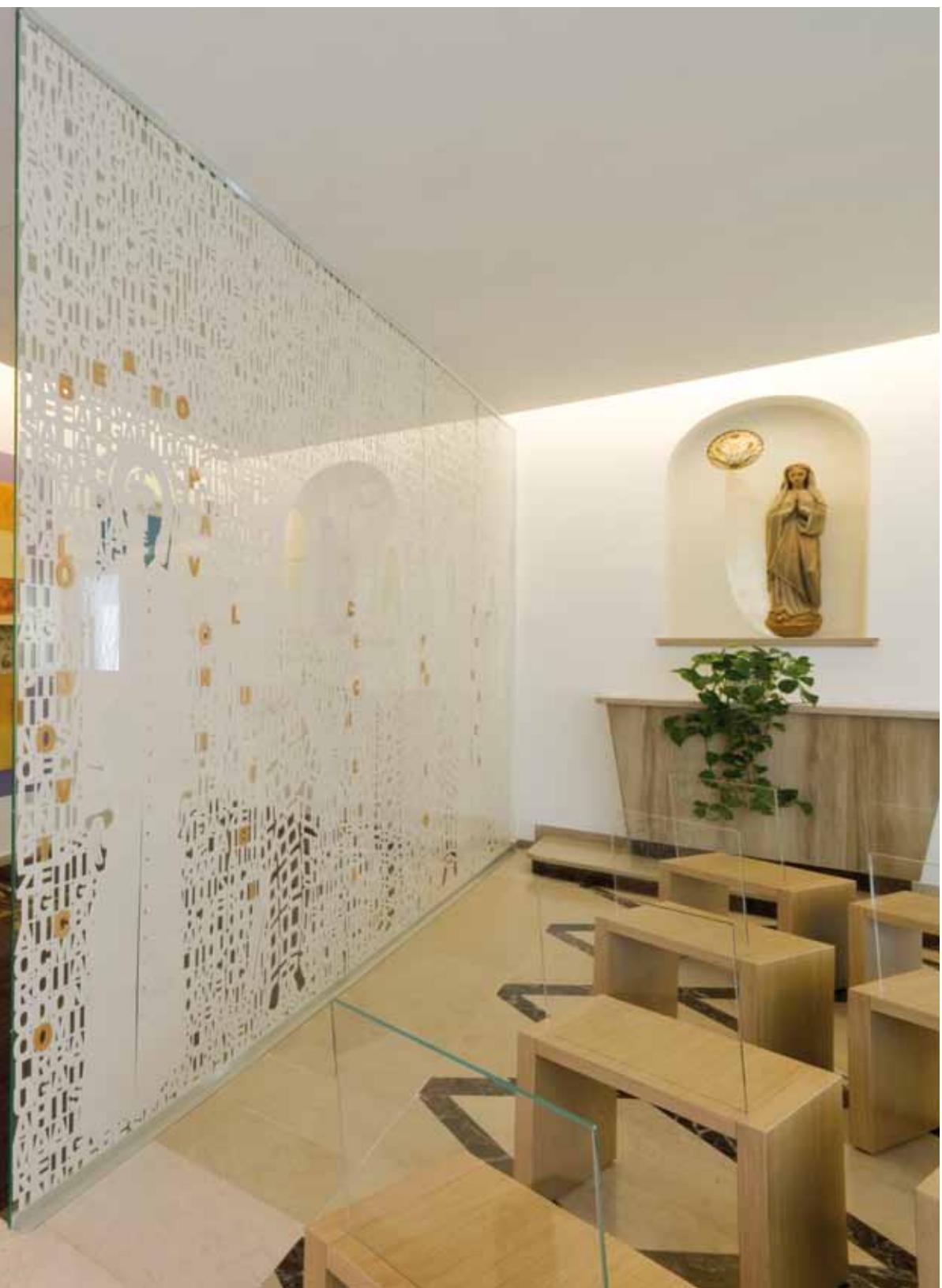
L'intera concezione artistica diventa accompagnamento alla liturgia condotta attraverso la teologica visione di fede che reputa la Croce come via alla risurrezione, alla salvezza dell'umanità, al rinnovamento dell'uomo. La presenza del tulipano, fiore caro alla cultura islamica per il colore rosso sangue dei suoi petali, appare nella sua vera essenza quale fiore dei martiri cristiani.

Il materiale tessile proveniente da Istanbul è stato lavorato secondo la tecnica del Kilim utilizzata in Turchia per la lavorazione dei tappeti, mentre i colori viola e verdi s'incontrano unendo il tempo liturgico della passione con quello ordinario e della natura.

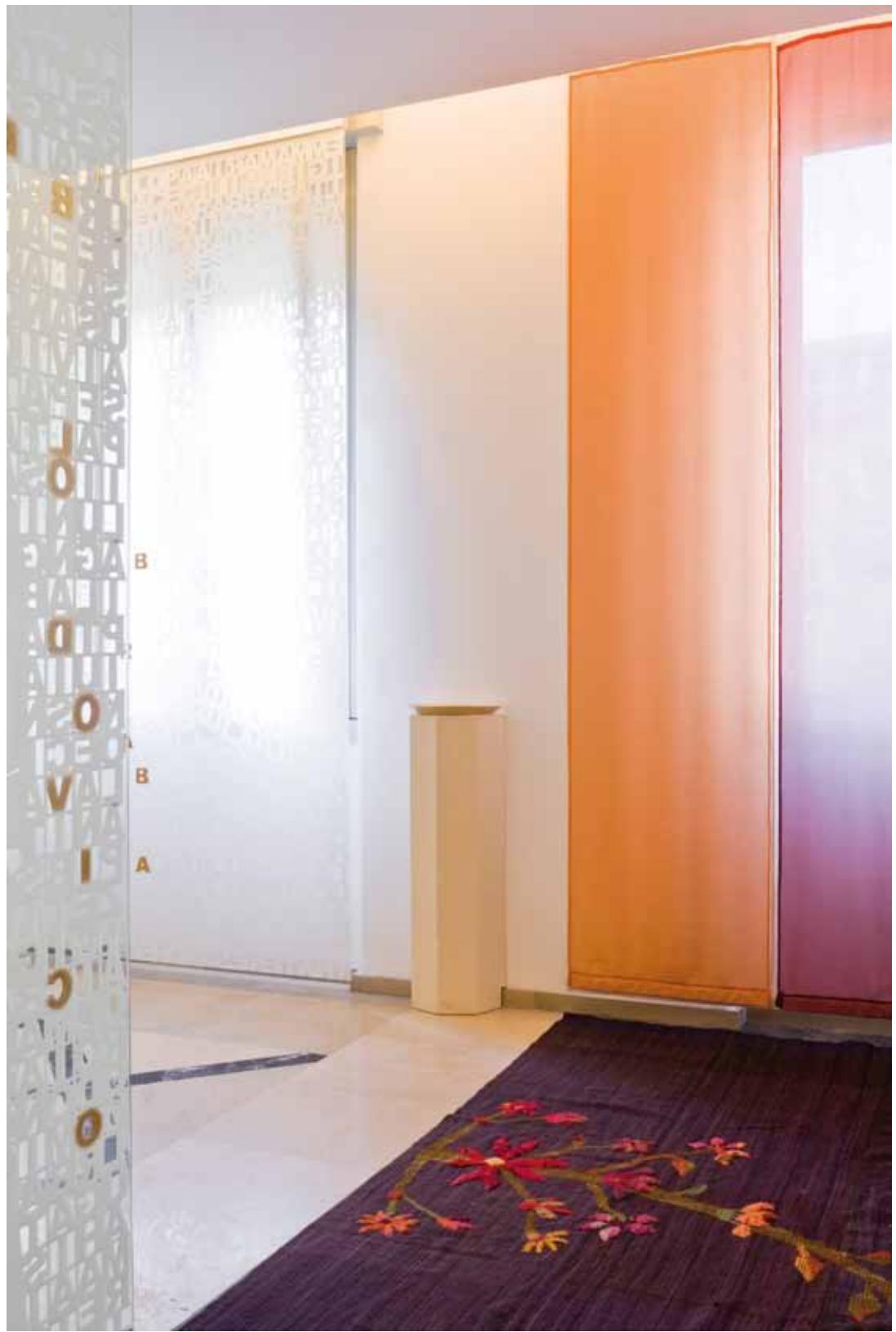












Camilla Marinoni, Cappella dei Quattro Elementi

2011 San Paolo D'Argon

Di Don Giuliano Zanchi

L'istituzione sembra oggi del tutto incapace, presa com'è a tenersi strette residue immagini del proprio passato, nel rinnovare la creatività spirituale che l'ha per molto tempo vista a fianco delle arti nel prodigioso compito di dare splendore sensibile alla grazia che abita l'umano. Tutto quello che si vede sembra perlopiù —oggi più che qualche decennio fa— ingenua mimetica illustrativa, teologicamente insipida, spiritualmente innocua, ma sociologicamente rassicurante. Lo spirito tuttavia —come sa ogni buon discepolo del regno— va sempre dove gli pare e il suo lavoro ispiratore non manca di farlo. I suoi frutti migliori sono quelli più nascosti, prodotti nel laboratorio quotidiano della trincea pastorale, mediante il soffio diurno di invenzione sollecitate dalla vita. L'esercizio delle arti —quelle che in mancanza di letture più ricche di prospettiva continuiamo a chiamare contemporanee— finisce dunque per trovare terreno dove affondare le proprie radici creative in geniali esperimenti di periferia più che in convenzionali pianificazioni centrali. Una comunità di provincia sente il bisogno di dare forma ai luoghi della formazione e congiuntamente immagina lo spazio di iniziazione dello spirito. L'intelligenza con cui le due operazioni sono condotte in armonia fa la differenza. Perché lo spazio liturgico posto al cuore della nuova struttura non rappresenta la parte bella dell'insieme, ma il vertice sintetico di una intelligenza estetica cosparsa ovunque. Anche i bambini a cui è destinato questo luogo devono poter vedere —come l'Altissimo il primo giorno— che tutto è molto bello. Di questa primordiale ammirazione —profonda e elementare nello stesso tempo— Camilla Marinoni sembra ritrovare le cifre minime, l'alfabeto di base, un codice di fondo. Elabora la propria invenzione sull'asse di un vettore numerologico di quelli umanamente collaudati dalla storia, la cui forza arcaica ha il potere di risorgere con una eloquenza che nemmeno l'aritmetica del disincanto moderno riesce a attenuare. Sicché Camilla Marinoni —accompagnata dall'acuta e rispettosa assistenza di amici sacerdoti— con la chiave del numero quattro apre l'impalcatura simbolica di questo spazio di iniziazione spirituale. L'oggetto centrale —come fosse un tema musicale destinato a propagarsi nelle sue variazioni— è un parallelepipedo di vetro che Camilla Marinoni, del tutto giustamente, vuole chiamare scultura, e non altare, per lasciarlo alla sua natura evocativa, libero da più onerosi vincoli liturgici. Il cubo di vetro è insediato nello spazio come una calamita invisibile. È sui suoi quattro lati che prende figura un'elaborazione figurativa che Camilla Marinoni elabora con la disinvolta libertà nei confronti dell'organico e del carnale che le viene forse dal suo smaliziato femminile senso del corpo, che non teme. Così il dettaglio anatomico, che l'arte contemporanea ha preso a frequentare con scabrosa disinvoltura, viene preso come l'alfabeto di base per una rinnovata elevazione simbolica del corpo. Il cervello, il cuore, l'utero, l'ovulo, sottratti con disarmante coraggio ai pruriti di uno spiritualismo senza immaginazione, appaiono plausibili ed eloquenti icone della meraviglia della creazione, della sublimità materiale dell'umano, della vocazione spirituale del corpo, di cui gli arcani vocaboli della scrittura ebraica esprimono la risonanza perfetta. I numeri primi della creazione, le parole originarie della scrittura, gli organi base della vita, intrecciano la loro tetragona sapienza con gli elementi della natura, il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra, che per non scadere nello schema di esoteriche teosofie, vengono incarnati nel racconto di evocazioni bibliche e evangeliche, tradotte in piccole pièces attraverso quattro video che rinnovano la forza illustrativa con cui un tempo l'arte metteva in scena la storia sacra. Il resto dello spazio, dalle tende alle vetrate agli arredi, appare come una specie di vegetazione minimalista di oggetti incaricati di completare invisibilmente l'opera, con lo strano potere dei dettagli di incidere nella differenza. In questa invenzione liturgica, che non mancherà certo di attrarre anche le perplessità di devoti privi di spirito, Camilla Marinoni raccolglie forse nella sintesi di una concezione unitaria i frutti sparsi di esperimenti dallo spettro ancora disperso. Vi si percepisce dello spirito che sembra stare lì dentro molto a suo agio.







Chiesa di Santa Maria Maggiore a Mirabella Eclano (AV)

All'interno di un attento lavoro di restauro della Chiesa, sottolineiamo i dati di contemporaneità negli interventi dell'Arch. Massimo Caiazzo e dello scultore Carmine Sabbatella

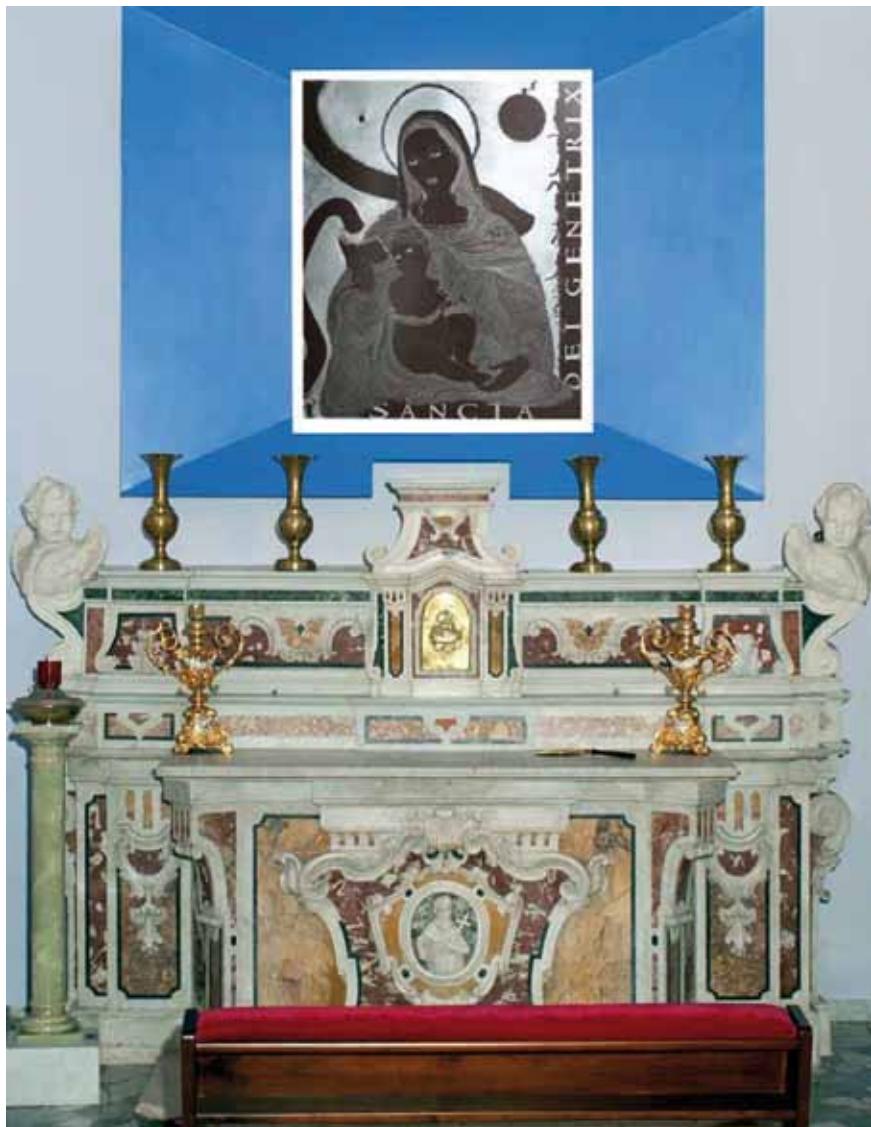
INSERIMENTO DELL'OPERA “ARCHETIPO MEDITERRANEO”

Alle spalle della struttura in tubolare metallico rivestito di tessuto bianco che sostiene il cristo ligneo, vi è una finestra absidale di vetro trasparente che, come vuole la tradizione delle vetrate artistiche delle cattedrali, presumibilmente in origine doveva essere colorata. I giochi cromatici creati dalla proiezione della luce che passa attraverso i vetri tagliati e dipinti con cui venivano rappresentate le storie dei Santi nelle vetrate gotiche, sono l'espressione più suggestiva della spiritualità. Oltre ad esprimere il significato religioso e artistico dell'iconografia cristiana, assumono una valenza terapeutica. Infatti, l'irradiazione delle onde elettromagnetiche emesse dalla luce colorata è da sempre considerata una fonte inesauribile di vitalità e per proprio questo, nei luoghi di culto, si è sempre praticata una forma antichissima di “cromoterapia inconscia” collettiva. Nel caso di Santa Maria Maggiore, sul piano iconografico non esiste alcun documento da cui trarre informazioni attendibili sulla foggia delle finestre originali, e quindi, per ricreare almeno fisicamente la vibrazione della luce colorata, Massimo Caiazzo ha ideato l'opera dal titolo “Archetipo Mediterraneo”. Collocata in corrispondenza con il cristo ligneo, quest'installazione site specific genera un riverbero concentrato di luce colorata la cui rifrazione, integrandosi con l'antichissimo crocefisso, sottoforma di sfondo luminoso lo completa. Tra i vari soggetti che caratterizzano l'iconografia sacra, Caiazzo ha scelto di reinterpretare, la stella a otto punte, uno dei più antichi simboli delle civiltà del Mediterraneo, incontro ideale tra la cultura cristiana, quella ebraica e quella musulmana. La stella a otto punte nasce dalla fusione tra il quadrato e il cerchio ed è un simbolo mandalico che racchiude in sé l'origine del mondo e rappresenta proprio il percorso che conduce dalla materia allo spirito.

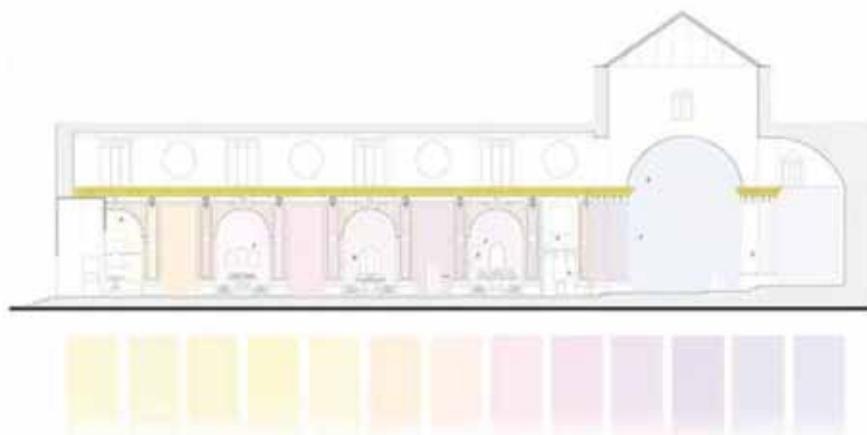
Ancora oggi sopravvivono tecniche raffinatissime e di conseguenza costosissime con le quali vengono realizzate le vetrate artistiche ma, dovendo limitare in modo significativo i costi di messa in opera, l'autore ha scelto di avvalersi delle potenzialità cromatiche offerte dalle nuove tecnologie. La stampa digitale in quadricromia, applicata su sottilissimi supporti trasparenti, consente di ottenere un effetto del tutto simile al vetro colorato a costi ridottissimi.

INSERIMENTO DELL'OPERA “LETTERA ALLA MADONNA”

Nella piccola cappella posta alla sinistra dell'altare, con il coordinamento scientifico di Andrea B. Del Guercio, Direttore del dipartimento di Arti e Antropologia del Sacro dell'Accademia di Belle Arti di Brera Milano, è stata collocata l'opera realizzata con ago-incisione dal titolo “Lettera alla Madonna” donata dall'autore Carmine Sabbatella. Questa opera di grandi dimensioni rappresenta il momento di più significativo valore di una produzione che Carmine Sabbatella ha dedicato alla rivisitazione e interpretazione del patrimonio iconografico cristiano e più specificatamente all'esperienza della devozione mariana e dei santi; le morbidezze della tradizione tardo quattrocentesca appare rispettata dall'artista ma trascritta con gli strumenti impegnativi della contemporaneità, sia sul piano dei materiali che delle intenzioni. La lastra di ferro sostituisce la tela e la pittura ad olio con la mirata volontà concettuale di sottolineare nella forza e nel peso la persistenza nel tempo di un'esperienza umana e divina; a questi dati si aggiunge il momento del rigore e della concentrazione così che la stessa fruizione sia tesa e mirata, partecipata ma attenta.



Carmine C. Sabbatella, "Lettera alla Madonna", 2011







Progetto per la costruzione del complesso parrocchiale San Paolo Apostolo, Manila - Filippine, 2010

Architetto Danilo Lisi - collaboratore Architetto Giansandro Di Iorio

Artista Alberto Gianfreda

Di Arch. Danilo Lisi

Il progetto della nuova chiesa di San Paolo Apostolo a Manila, commissionatomi da don Carlo Brittante, dei padri canossiani di Verona, e redatto con collaborazione dell'architetto Giansandro Di Iorio, ha rappresentato un'esperienza importante da un punto di vista professionale, ma soprattutto umano. Davanti ad una comunità parrocchiale, folta ed emozionata, per la quale la chiesa rimane l'unico punto di riferimento, 25 gennaio 2012 è stata posta la prima pietra dell'opera.

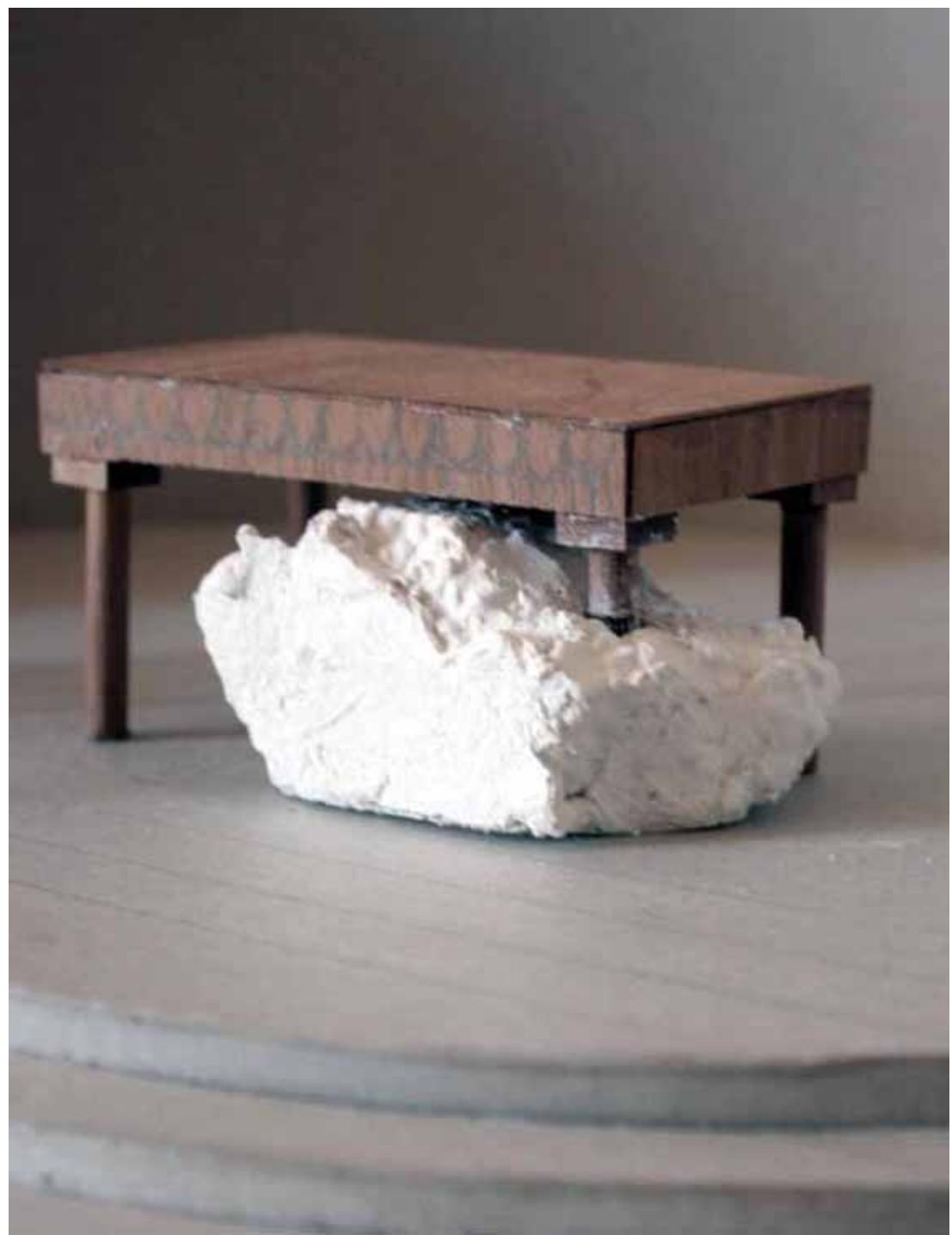
Essa sorge a Tondo, quartiere portuale della megalopoli filippina, una delle aree urbane più densamente abitate al mondo con circa 70.000 abitanti a kmq: un'enorme baraccopoli di cartoni e lamiere. In questo contesto ho pensato ad una architettura che, in linea con la mia marca stilistica, caratterizzata dalla semplicità ed essenzialità delle forme, da linee geometriche pure e dal nitore del bianco, fosse più attenta al contesto: l'uso della pietra vulcanica "adobe la reinterpretazione di elementi decorativi come il rosone dell'antica cattedrale di "intramuros", le essenze tipiche di quelle latitudini; gli ampi porticati per ripararsi dal sole cocente e dagli improvvisi e scroscianti temporali. Il sagrato, delimitato dalle colonne dei porticati, definisce lo spazio di aggregazione: fa da filtro tra il caos del quartiere ed il luogo della preghiera e della riconciliazione. E' pensato come una 'piazza' dove intrattenersi all'uscita delle funzioni religiose. Chi entra nella chiesa si purifica prima di accedere alla liturgia: la penitenzieria sulla sinistra dell'atrio e l'ampio battistero sulla destra.

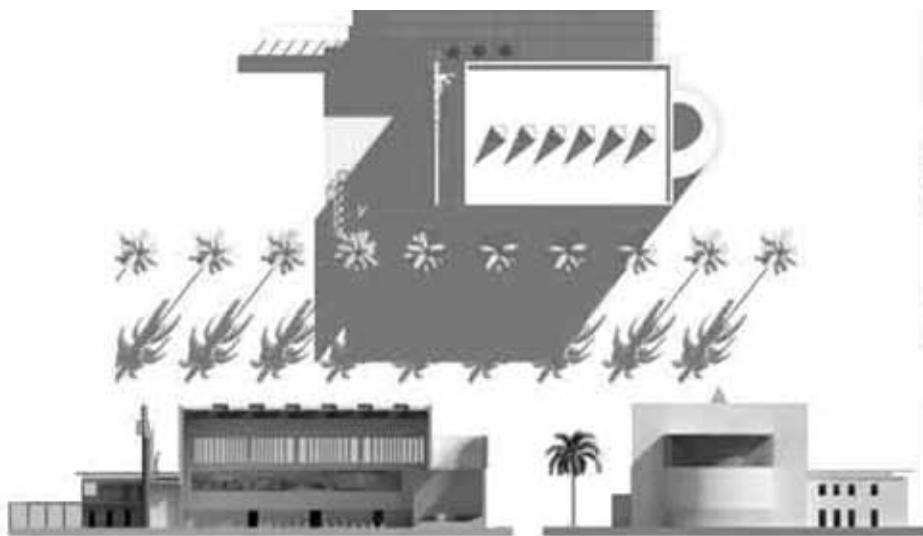
Il numero elevato di nuovi battezzati ogni domenica ha richiesto uno spazio adeguato, ribassato rispetto all'aula liturgica di 3 gradini, con un proprio accesso dall'esterno (porta dei catecumeni), da cui far accedere il catecumeno che, ricevuto il sacramento, verrà accompagnato in chiesa.

Chiaro il significato dell'importanza dell'iniziazione cristiana.

Nell'aula, di forma rettangolare, evidente è l'asse tra il portale e l'altare. Dal presbiterio, rialzato rispetto all'aula e di forma semi circolare, si elevano gli arredi sacri ideati dall'artista Alberto Gianfreda.

Questa esperienza progettuale e' stata oggetto di lezioni e di confronto nel corso di Architettura Sacra nell'anno accademico 2010-2011.





LEGENDA

- 1 ALTAR
- 2 LECTERN
- 3 PRESIDERS CHAIR
- 4 IMAGE SAN PABLO
- 5 IMAGE MARY
- 6 STOUP
- 7 TABERNACLE





Tanexpo

Di Andrea B. Del Guercio

Coordinatore Dip. arti e antropologia del sacro

1. La cultura dell'arte ha indagato e commentato, descritto e interpretato l'esperienza della morte lungo l'intera sua storia, dal patrimonio archeologico all'attività contemporanea, e quindi con le tecniche ed i sistemi iconografici, i processi linguistico-visivi e l'intima relazione personale; l'arte ha consegnato attraverso le opere i presupposti ed i risultati dell'incontro esperenziale con la morte, dove l'immagine pittorica ed il marmo scolpito, la lastra incisa e la pellicola fotografica, l'installazione del corpo nello spazio ed un video non sono 'contenitori', non valgono come forme implose, ma materia viva, palpante ed animata, estroflessa rispetto alla stessa morte. Ogni nuova opera visiva e dell'arte non è quindi da intendere come realtà ultima, rispondente ad un percorso finalizzato alla 'conclusione' di un itinerario terreno e di accompagnamento, ma valore individuale di ritorno, rete che recupera, ricordo che vive lungo la propria composizione-attraverso la stessa rinascita nella fruizione. L'opera d'arte che visita la morte, promuove attraverso l'atto di creazione, lungo il percorso intuitivo e l'emozione espressiva, la vita della morte stessa, la sua nascita, il suo stare nello sguardo, nel gesto e nel segno, nel percorrere.

2. Ogni opera d'arte include il valore della sacralità per sua intrinseca natura processuale e la gran parte di esse includono fattori e valori che si pongono ben oltre definizioni tematiche e collocazioni funzionali; così il tema della morte, il suo sviluppo nel comportamento del subire direttamente la scomparsa e del vivere l'esperienza della perdita, è percentualmente incluso ed estraibile attraverso la mirata installazione in ogni opera d'arte. Il tema della morte, lo sguardo dell'arte su di essa, è di fatto rintracciabile, recuperabile e riutilizzabile dalla fruizione, inserito nel processo di partecipazione.

3. Se la storia dell'arte sacra contemporanea si articola sul caleidoscopio espressivo delle opere e si emblematizza su tre specifiche tappe, le Cappelle di Henri Matisse del 1947-1951 e di Marc Rothko del 1965-1966 e la Chiesa Rossa di Dan Flavin del 1997, così il Progetto per il Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro del 1974 rappresenta tutti i valori posti tra la cultura dell'arte e l'esperienza della morte, tra l'azione creativa ed il sistema che vive il passaggio dalla vita alla morte. E' da quel tracciato inferto alla crosta di terra, è da quel percorso di discesa congiunto tra il vivo ed il defunto, nel sodalizio che si stringe e si rinnova fin nelle radici del sepolcro collettivo, che i temi della 'Tomba a terra' e della 'Cappella di famiglia' devono tornare ad essere osservati. In quel progetto sottratto alla cultura contemporanea della morte, sono raccolti ed evidenti i dati dell'esperienza affettiva per condivisione attraverso la percorrenza che non solo accompagna ma che si rinnova e si ripete in entrata ed in uscita tra vita e morte, insieme lungo la stessa terra e sotto il medesimo cielo, nella tracciato scavato e nella luce, nella severità della materia e nell'energia dell'aria.

4. Ho chiesto l'estensione del viola 'liturgico' come materia cromatica in grado di interpretare la collocazione di opere d'arte, di definire il senso del posizionamento di volumi e di superfici narranti (Giovanni Bruno), di indicare il valore dell'installazione di stazioni plastiche della riflessione (G.Pertusi e); l'habitat espositivo e della fruizione, la presenza dell'opera e del lettore, hanno come fattore comune il dato del percorso, della costruzione di un tracciato che si articola, animato non da solitudine e separatezza, ma da interferenza e da condivisione, da scambio e dialogo. Come ogni elaborato espressivo è frutto di una sensibilità estetica e di grammatiche visive caratterizzate da processi analitici, da sistemi progettuali in cui la sensibilità creativa si muove sperimentale, così la fruizione percorre e collega, rintraccia in autonomia i fili del pensiero nel territorio del 'riposo', ascolta e vede, condivide presenze-assenze affettive. Superficie piene di materia magmatica (A.Gianfreda) e sarcofagi che dialogano silenziosi (), pareti di materia luminosa umana e divina (Pellegrinetti), case-dolmen ospitali (), architetture ascensionali di luce (Alberini e Moioli), architetture (F. Martinelli), installazione di un paesaggio marmoreo frantumato in costante affermazione

dell'esistenza del ricordo (D.).

5. Il tema ampio ed infinito di una ‘risurrezione’ si distribuisce lungo la grande parete di fondo di questo territorio attraversato, così che ogni frammento plastico, dalla tomba all’urna, ed il fruttore nel suo girovagare, vedano un ideale paesaggio, riconoscano un nuovo itinerario, una diversa esperienza da compiere. Si aprono come finestre di speranza il ‘Sepolcro aperti’ e la ‘Risurrezione di materia pittorica’, ‘Cieli e paesaggi oltre’ quali di-svelate superfici di colore e di forma; opere di Franco Marrocco, Italo Bressan, Giuseppe Sabatino, Rinaldo Invernizzi, Fabio Roncato Mauro De Carli ed altri.

Isabella Mottini





Alberto Gianfreda



Felice Martinelli

Concorso di progettazione nuova chiesa sussidiaria

2011 Parrocchia di San Nicola di Bari in S. Nicolò a Trebbia, Reggio Emilia

Architetti Michele Premoli, Mimmo Cavallo

Artista Stefano Pizzì

Liturgista Don Maurizio Tocco

Principio insediativo

L'Area di Intervento è costituita da un grande fossato delimitato, in gran parte, da un tratto in curva di via Alicata, significativa arteria di penetrazione urbana, poco prima che la stessa imbocchi a Nord, attraverso un tratto rettilineo, la S.S. n.10 Padania Inferiore. Il contesto urbano è attualmente caratterizzato da spazi edificati di edilizia prevalentemente residenziale, oltre che da aree libere per le quali il PRG vigente prevede Zone di Completamento e di Espansione; le previsioni urbanistiche prevedono anche il completamento di un interessante sistema connettivo di aree verdi e piste ciclabili.

Da un punto di vista progettuale, al fine di integrare efficacemente il contesto urbano con il nuovo Edificio Chiesa e i suoi spazi di servizio, l'idea immediata è stata quella di creare, al posto dell'attuale fossato, un grande piano di raccordo con il tessuto circostante; per poter così dare continuità al sistema degli spazi liberi trattati a verde, alle connessioni viabilistiche, alle piste ciclabili e ai percorsi pedonali. Da questo plateau la Nuova Chiesa potrà ergersi significativamente, proponendo nuovi equilibri nell'architettura dei luoghi, trovando nel contempo soluzioni congruenti con le specifiche esigenze di un edificio per il culto Cristiano. Il fossato viene in gran parte coperto con un solaio, formandosi così ampi spazi per il salone per le riunioni e i servizi parrocchiali integrativi; in questo modo tutto il piano soprastante, in continuità sostanzialmente complanare con lo spazio circostante (salvo piccoli dislivelli dovuti alle esigenze di illuminazione ed aerazione dei locali sottostanti) resta disponibile per la sola Aula Liturgica e per l'edificio della Canonica.

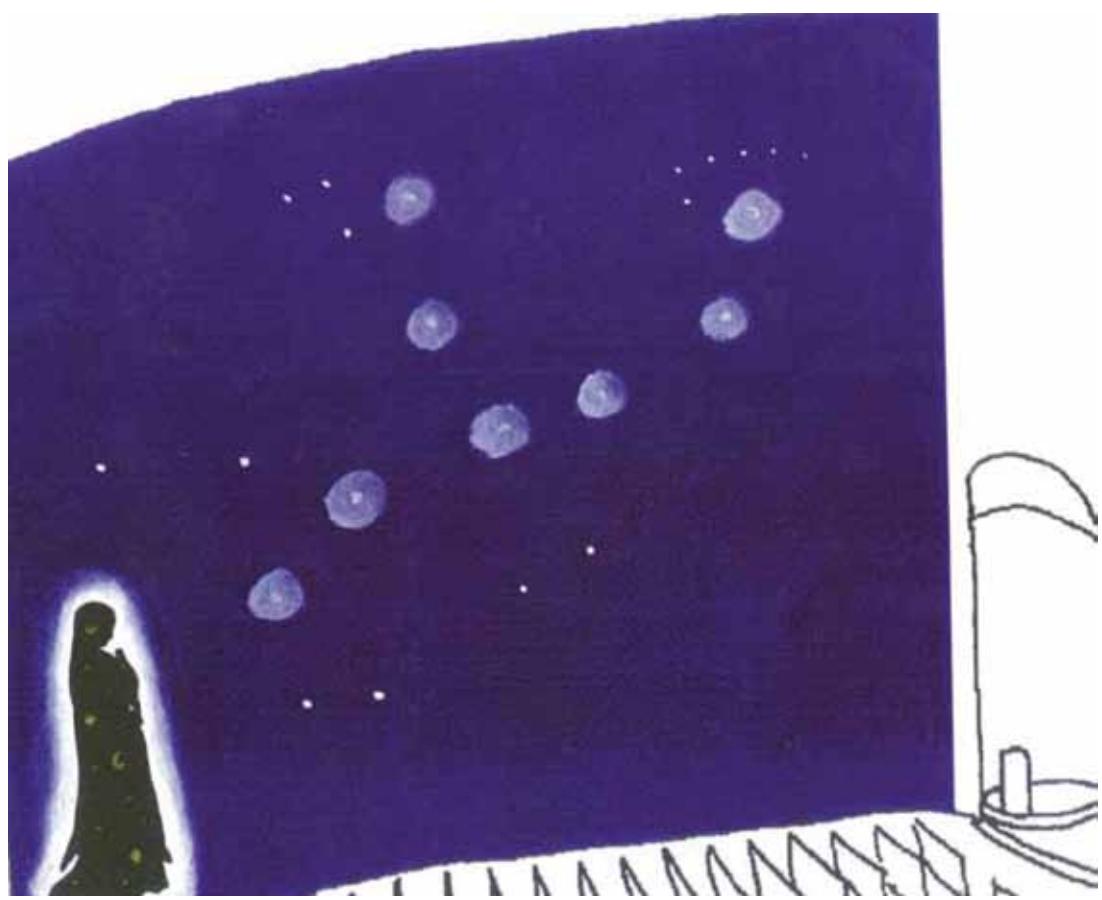
Soluzioni progettuali

Due, secondo una logica di insieme, le esigenze a cui soddisfare con le soluzioni progettuali: - da un lato le relazioni con il contesto; - dall'altro le specifiche necessità architettoniche e funzionali dell'aula liturgica e dei suoi spazi di servizio (il salone parrocchiale, la canonica e i servizi parrocchiali integrativi).

Le relazioni con il contesto

La scelta di creare un unico piano, in continuità con quello degli spazi circostanti, e di collocare gli spazi per le funzioni integrative e salone parrocchiale al piano sottostante, consente di poter inserire in modo isolato il volume dell'Aula Liturgica che così diventa elemento di focalità per un ampio sistema di visuali; l'unica appendice volumetrica fuori terra è costituita dalla Canonica, che comunque rimane defilata sul bordo ad est dell'area, al ridosso dei lotti di edilizia esistente.

La fascia di terreno di forma rettangolare, a nord dell'area di intervento, diventa una naturale estensione della superficie libera portando a compimento la forma geometrica del lotto che, così, diventa una porzione di terreno simile ad 1/4 di cerchio. L'asse bisettore di questa forma geometrica viene a coincidere quasi, estendendosi da sud-ovest a nord-est, con l'asse eliotermico a cui si devono ottimali condizioni di soleggiamento e di illuminazione naturale: su questo asse con forma planimetrica di tipo ovoidale si colloca l'Edificio per lo Spazio Sacro con accesso da nord-est; in questa zona, all'esterno si sviluppa un ampio Sagrato, in continuità con gli spazi circostanti e con i percorsi pedonali che tramite via Costituzione e via Dante portano alla zona del Polo Scolastico e Biblioteca vicini al Complesso Parrocchiale esistente. Dal Sagrato i percorsi



pedonali si estendono nel lotto collegando tramite via Alicata ed i percorsi ciclabili tutta la restante parte di città all'intorno. Da via Alicata si può accedere al Sagrato con un percorso carrabile. Una rampa per disabili ed una scalinata (di ampiezza idonea a consentire il passaggio di luce ed aria per gli spazi interrati che affacciano su di esse) estendendosi lungo il lato a nord-ovest dell'Aula Liturgica consentono l'accesso agli spazi sotterranei. Nell'interrato sono collocati anche i parcheggi con accesso diretto da via Alicata.

L'Architettura

Pareti curve molto spesse, che si ergono fino ad una altezza massima di circa 18 metri fuori terra, delimitano l'Aula Liturgica all'interno della quale, in una conca ricavata nel lieve declivio del pavimento verso il Presbiterio concluso dalla grande parete absidale, è posta l'Assemblea con sedute per 800 persone.

L'edificio sorge imponente, con linguaggio dichiaratamente plastico sottolineato dall'intonaco di rivestimento in terra cruda, radicandosi nel terreno tramite gli spazi sotterranei che ospitano le altre funzioni richieste. La copertura inclinata parte alta dalla parete absidale che la contiene a sud-est per poi diventare più bassa con sormonto della parete a nord-ovest alle spalle dell'Assemblea: l'inclinazione della copertura consente di avere una maggiore altezza sul Presbiterio, percezione accentuata dal lieve declivio dello spazio delle sedute; il sormonto della parete opposta all'Abside consente la realizzazione nella parte alta della muratura di una vetrata a nastro lineare da cui, dall'alto, filtra la luce naturale. Sul Presbiterio, sul Fonte Battesimale e nella nicchia in cui è ricavata la Cappella per l'Adorazione Eucaristica, invece, la luce naturale filtra tramite appositi lucernari nella copertura.

La luce filtra anche attraverso la parete absidale con forature più diffuse e più piccole, e attraverso la parete opposta a nord-ovest con aperture più ampie consentite dalla minore intensità luminosa.

L'orientamento dell'asse maggiore dell'edificio secondo le inclinazioni dell'asse eliotermico consente le migliori condizioni di soleggiamento: l'architettura, quindi, nasce dalla terra ed è fatta di terra (l'intonaco di rivestimento è fatto di terra cruda) ed asseconda il percorso del sole, e la sua forma consente di ricavare ampie concavità per poter ospitare adeguatamente le funzioni liturgiche. Sacro vuol dire "separato" e tutto ciò che delimita lo Spazio Sacro ha funzione simbolica di soglia. Pertanto è soglia lo spazio di ingresso ed è soglia la copertura che filtra le aperture verso il cielo; sono soglia le pareti verticali qui intese molto spesse, più larghe a terra per sottolinearne la funzione di basamento (con base che si estende nel piano interrato fino alle fondazioni) e rastremate verso l'alto per sottolineare con le pareti inclinate le suggestioni della costruzione. È soglia il Sagrato, segnato da un prolungamento della spessa parete curva oltre lo spazio di ingresso. La struttura portante della copertura è costituita da travi in legno lamellare, leggermente arcuate verso l'interno per accentuare ulteriormente la maggiore altezza sul Presbiterio.

Percorso Iconografico d'Arte Sacra Contemporanea

Le dimensioni plastiche esterno-interno ospitano la presenza dell'altare e dell'ambone caratterizzati da chiari valori estetico-antropologici; l'artista scultore imprime nella superficie e nella materia dell'acciaio corten emozioni di grande spiritualità, tra partecipazione e condivisione ai valori liturgici. L'estensione delle grandi "pareti di terra" vede finalmente dilatata e distribuita la pittura; il colore e l'immagine, un blu' intenso, bagliori trattenuti e costellazione di luce, la preziosità dell'oro nella sagometta delicatamente devozionale, avvolgono ed impreziosiscono il colloquio con il Creatore.

