

guten ber ro



**Da cosa
nasce cosa**

**La creatività
è un grande
cerchio,
ma aperto**

Beltrami 2

**Quando
le scorie
generano
storie**

Zaccuri 6

**Trasformare
le ex chiese:
la via
tedesca**

Servadio 8

68

Nulla nasce davvero da zero. Ogni forma viene da un'altra forma, ogni invenzione da un resto, uno scarto, una traccia. Il riuso non riguarda solo i materiali: tocca linguaggi, memorie, relazioni, spazi. Così ciò che sembrava esaurito o marginale torna a circolare, cambia funzione, si trasforma e continua a generare senso.

La mostra / Riusare, trasformare, ibridare, persino rubare: il fare e il progettare sono processi di una grande economia circolare. Insomma, dell'arte non si butta via niente

La creatività è un grande cerchio aperto

ALESSANDRO BELTRAMI

Le Locle (Svizzera)

«**P**er fare un tavolo ci vuole un fiore». Al ticinese Nicolas Polli la canzone di Sergio Endrigo – ma, prima ancora, la filastrocca di Gianni Rodari – è rimasta sepolta nella testa dall'infanzia e poi è saltata fuori come chiave di lettura per una mostra che, nel Musée des Beaux-Arts di Le Locle, piccolo centro della Svizzera romanda e grande capitale dell'orologeria (qui hanno sede Tissot e Zenith), propone un avvincente percorso attorno al concetto di riuso creativo. Non si tratta semplicemente di riciclo o di recupero, ma di seguire in che modo gli artisti peschino e rimastichino, in una sorta di ibridazione continua (concettuale prima che formale e materiale), da un repertorio pressoché infinito, proprio e altrui, per generare altro, nuovo repertorio. Ma all'origine e alla fine di tutto c'è sempre un "fiore", un gesto creativo e poetico, capace di vedere cose nuove dove gli altri non riescono. Fotografo, grafico ed editore, Polli cuce artigianalmente questa mostra come un libro, capitolo dopo capitolo, con un crescendo di scala che segue i livelli del museo, dal piccolo formato dei fogli di *Mickey Fluid* di Jeanne Jacob, lunga variazione sul personaggio Disney Topolino alla ricerca delle sue invarianti "topometriche", fino alla grande casa che ospita, pressate in spazi angusti, le immagini realizzate dallo stesso Polli insieme alla compagna Sabine Hesse sulle regole e le dinamiche della convivenza (i lettori di "Luoghi dell'Infinito" le hanno incontrate nel numero di dicembre scorso, dedicato alle "Parole della casa"). In mezzo troviamo diversi modi

possibili di reimpiego e di scambio, ma anche di cordiale intrusione nel lavoro altrui. «Gli artisti selezionati – scrive Polli nella pubblicazione che accompagna la mostra e che i visitatori sono chiamati ad assemblare manualmente in proprio – esplorano in senso lato i cicli creativi: gli strumenti si fondono con i risultati finali, i processi dietro le quinte diventano essi stessi centrali nelle opere, le azioni provocano reazioni, le ripetizioni generano differenze e i materiali vengono riciclati in modo creativo, dove gli elementi di design realizzati da uno degli artisti per mostre passate vengono trasformati nuovamente in strutture che ospitano nuove opere». Questo generare continuo in ogni direzione investe anche ogni medium. Se il palestinese Ayed Arafah costruisce animali totemici assemblando i rifiuti ingombranti degli abitanti di Le Locle, la tedesca Alina Frieske ritaglia, riassembla e ridipinge digitalmente immagini trovate in Rete, lasciando trasparire sul retro la complessa architettura che sorregge l'opera finale. Linus Bill e Adrien Horni recuperano proprie tele scartate e le ridipingono; Ruth van Beek costruisce una versione gigante dei suoi leporcelli in cui incorpora immagini domestiche trovate in mercatini dell'usato, e le cui lunghe pieghe, come intestini, raccontano del tempo necessario per digerire e assimilare le nostre esperienze; Erin O'Keefe ricombina forme geometriche colorate per dare vita a spazi che la fotografia rende surreali e ipnotici. Due sono i numi tutelari del progetto: la coppia di artisti svizzeri Peter Fischli e David Weiss e l'italiano Enzo Mari. Dei primi è presentato in mostra il celebre video *Der lauf der dinge* (1987), ossia "Il corso degli eventi", una lunghissima serie di reazioni a catena in cui gli oggetti cadono, esplodono, bruciano trasferendo l'energia cinetica da un elemento all'altro, in un avanzare

inesorabile e devastante. Del secondo viene ripresa *Proposta per una autoprogettazione* (1974) che, piuttosto che una raccolta di progetti fai-da-te, intendeva essere un invito a riflettere sul pensiero sottostante a un progetto – e che nei fatti è anche l'invito dell'intera mostra rispetto al lavoro di un creativo. Il controcanto ironico agli oggetti di Mari sono gli arredi inutili di Aldo Mozzini, chiamati *Les cospirateurs*, esserini capricciosi e traditori che introducono una vena freak nell'allestimento, mentre due *Grottini*, ambienti assemblati con frammenti e scarti che si incistano e proliferano nel museo come parassiti (ma nel cui confortevole spazio interno si nascondono alcune opere della collezione permanente), richiamano una tradizione storica che risale fino al *Merzbau* di Schwitters. Al cuore della mostra c'è lo studio di Nicolas Polli, smontato e rimontato nel museo, al centro di una sorta di labirinto costruito dalle sue fotografie ma in cui una matita rossa, ridotta ai minimi termini dall'uso, indica la via. Non si tratta semplicemente del tavolo di lavoro, ma del luogo dove materialmente è nata la mostra, di cui vediamo dettagli del work in progress, schizzi, appunti, modellini. Uno spazio permeabile, cosparso delle tracce della vita dell'artista e abitato dalle idee, dagli oggetti, dagli scarti di tutti gli altri. Ambiente intimo e pubblico, mentale e fisico, luogo di lavoro e parco giochi, è soprattutto un vertiginoso dentro/fuori che ci spinge a guardare la nostra nuca da distanza, come quelle immagini che contengono, circolarmente, se stesse.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Le Locle (Svizzera), MBAL
Pour tout faire, il faut un fleur
Fino al 6 settembre



Musica / Nella Roma del Seicento le partiture di Händel e Scarlatti erano lo spunto per produrre dibattito e idee. Generando generi inediti

Dissonanze per conversare, il segreto del barocco

RAFFAELE PE

Nella Roma del barocco, le esecuzioni musicali che conosciamo come "concerti" erano chiamate "conversazioni", un tipo di intrattenimento alternativo al teatro che prevedeva che la performance fosse offerta agli ascoltatori per suggerire temi di discussione e per suscitare dialogo e coinvolgimento. Se gli spettacoli teatrali erano considerati frivoli e inopportuni per la rigida etichetta pontificia dell'epoca, le conversazioni offrivano una perfetta alternativa al palcoscenico per combinare musica e diplomazia in un momento sociale e artistico esclusivo.

La parola concerto ha più a che fare con una battaglia di suoni, una sfida in cui regna un'implicita competizione tra gli interpreti, e su questo tutt'ora purtroppo si fonda gran parte della produzione musicale classica moderna. L'idea di conversazione invece proponeva una più rassicurante complicità, un'empatia più diretta, eterogenea, avvolgente e accogliente non solo per gli interpreti, ma anche per il pubblico. Tra l'altro questa parola risuona per etimo con i concetti di "conversione" e "convoluzione", rimandando a un'idea di trasformazione e deriva che poteva essere assai feconda in una discussione musicale fondata sul principio dell'imitazione, come il linguaggio antico imponeva. Si potrebbe dire che l'evento musicale, in quel contesto, fosse il risultato di una espressione tanto spontanea e istintiva, "conviviale", quanto di una manifestazione ponderata di precetti armonici per la condotta delle parti. La severa polifonia rinascimentale, su cui la musica si basava, trovava nelle improvvisazioni, nelle diminuzioni, nelle figurazioni e nelle cadenze il luogo opportuno per permettere a ciascun esecutore di esprimere con naturalezza la propria personalità, per affermare identità e carattere. In quel contesto, tra l'altro, le conversazioni hanno dato stimolo alla realizzazione di opere musicali ibride, su formati innovativi come i "Trionfi": *Il Trionfo della Virtù* e *Il Trionfo dell'Onestà* di Alessandro Scarlatti o *Il Trionfo del Tempo* e *del Disinganno* di Georg Friedrich Händel, tutti composti tra il 1706 e il 1707. Si tratta di una forma nuova anche per l'epoca,

In queste pagine, la mostra a Le Locle. In alto, opere di Ruth van Beek, Erin O'Keefe, Alina Frieske. In basso, Ayed Arafah, *Poème improvisé, partie 1*, 2026 / Mbal





che non è teatro, perché l'azione scenica non è reale né mitologica, non è una cantata o una serenata, per le dimensioni ampie e articolate del libretto, ma non è nemmeno un oratorio, vista la relativa attinenza al sacro dei temi trattati. Si potrebbe parlare piuttosto di un apparato sonoro per una festa che combina e rielabora poesia, arti visive e performance, affiancandoli all'ascolto della musica come protagonista del racconto.

Le conversazioni non erano dunque solo un'espressione musicale, ma dei piccoli riti collettivi spazializzati, in cui il *melos* si sostituiva per un momento in modo credibile e gradito alla parola parlata, trasfigurandola e rendendola potentemente memorabile. In questi lavori sembra che la musica diventi davvero uno strumento di persuasione, per cui alla fine dell'evento l'immedesimazione tra interpreti e ascoltatori è tale da rendere questi brani capaci di indurre in modo molto forte i propri partecipanti all'introspezione. In questo senso le conversazioni sembrano avere più a che fare con l'*happening* come forma d'arte contemporanea piuttosto che col concerto sinfonico di stampo romantico. Se è vero che l'*happening* nasceva negli anni '60 del Novecento come espressione artistica di rottura rispetto alla politica e alle convenzioni sociali, un'arte in cui artisti come Allan Kaprow o i membri di Fluxus auspicavano un'interazione spontanea e attiva non solo tra musica teatro e arti visive, ma anche tra artisti e pubblico, le conversazioni erano eventi solo parzialmente codificati nell'azione di tutti i partecipanti: la musica, vera regista del movimento dei presenti, poteva spandersi nello spazio in modo anche improvvisato, suscitando interesse, sdegno, o coinvolgimento attivo in base al gradimento e alla comprensione del pubblico.

Ne è un esempio la sonata per organo che Georg Friedrich Händel introduce al centro del suo *Trionfo del Tempo* come scena di pura contemplazione aurale all'interno del racconto. Un momento di "teatro nel teatro" in cui il suono dell'organo, richiamando forse l'abilità dello stesso Händel che avrebbe dovuto sedere all'organo per tutto il pezzo, invitava a un'esecuzione estemporanea e libera per stupire il pubblico e renderlo parte della storia. Un po' come in *Anthropometries* di Yves Klein, il suo celebre lavoro del 1960, in cui i corpi di alcune modelle ricoperti di vernice blu venivano guidati dall'artista alla stesura dei segni sulla tela al suono della musica di un quartetto d'archi di fronte a un pubblico selezionato.

È come se l'opera d'arte venga solo immaginata dall'autore, ma lo sviluppo del segno artistico e la sua riuscita non sono determinati a priori. E proprio sulla questione della scrittura le conversazioni barocche risultano particolarmente interessanti. Questa attitudine alla sprezzatura e al contempo al rigore ci mostrano approcci sperimentali alla scrittura dell'evento, come quello di Antonio Vivaldi, che cercava, di stabilire con nomi sempre più precisi le indicazioni agogiche necessarie all'esecuzione dei suoi "concerti", oppure il caso di Händel che, con una grafia frettolosa e impaziente, imprimeva nella forma stessa delle note il vortice di energia sonora e motoria che avrebbe voluto vedere espressa da ciascuna performer.

Linus Bill, *Bastle eine Bombe in der Küche deiner Mutter*, 2011 e un particolare di *Mickey Fluid* di Jeanne Jacob 2021



LORENZO FAZZINI

Ese, invece, il tema fosse proprio... non aver nulla da riciclare? Ovvero, se – in materie di prodotti plastici – la questione diventasse un'altra, quella di puntare su materiali "plastici" di carattere naturale? Perché la produzione di plastica nel mondo è stata caratterizzata da un'inguaribile e funesta miopia: si è guardato all'effetto immediato e non a quello a lungo termine: «Nei primi decenni di bulimia plastica nessuno si fa domande, nessuno spinge lo sguardo lontano – scrive Nathalie Gontard, ricercatrice francese, tra i massimi esperti al mondo in tema di plastica e bioplastica –. Tutto protesto a trarre vantaggio dai successi della propria intelligenza nell'utilizzo delle risorse della Terra, l'uomo coniuga la felicità in senso materiale. La sua visuale è limitata dai paraocchi della crescita economica: non sa prevedere le

conseguenze che avrà l'utilizzo massiccio di plastica su tutto il pianeta». Gontard sa bene di cosa parla: il suo *C'è vita senza la plastica. Perché farne a meno prima di restarne soffocati* (Editrice missionari italiana 2021), scritto insieme alla giornalista Hélène Seingier, è anche un implacabile atto d'accusa contro il sistema-riciclo delle plastiche che, a suo dire, diventa un traino fortissimo nel continuare a produrre nuova plastica. Il perché è presto detto: «Ho lavorato quindici anni sul riciclo della plastica. So che il riciclo oggi ha talmente tanti limiti che un obiettivo del 100% (proposto dal Piano Clima del governo francese nel 2017, ndr) mi appare una burla. Dichiarando come fosse un'evidenza che "bisogna riciclare tutto", i nostri responsabili chiudono la porta a ogni discussione sulla complementarità di tutte le opzioni di cui disponiamo. Temo che discreditino perfino le virtù del riciclaggio già esistente. Sento giungere fino alle mie orecchie un digrignare di

Economia / Dai successi ottenuti alla cecità dei modelli produttivi attuali: l'esperta francese Gontard spiega perché il riciclo al 100% è un'utopia e invita a ripensare il tutto radicalmente il nostro rapporto con le risorse

Perché riutilizzare la plastica non basta più Tutti i limiti del sistema

europea per la sicurezza alimentare), un bel giorno è stata dichiarata *persona non grata* e non più confermata nel suo posto di consulente. Motivo? «Aver denunciato due evidenze. Noi lavoravamo sul processo che più si avvicina al "vero" riciclo che esista attualmente su scala industriale e che si chiama "riciclo meccanico da bottiglia a bottiglia di PET". Bottino finale dell'operazione: una materiale di plastica riciclata denominata "rPET". La prima evidenza è che, avendo subito un simile processo, il materiale di origine si degrada. L'rPET contiene residui di impurità non eliminati. La seconda evidenza era che la plastica, se è destinata a contenere nuovamente del cibo, può essere riciclata una sola volta». E dunque, secondo la studiosa di stanza a Montpellier, vincitrice nel 2017 del Scientific Breakthrough Award per i suoi studi sui materiali biodegradabili alternativi ai prodotti plastici, la strada è una sola: fare a meno, il più possibile, della plastica. Perché riciclarla è un'impresa titanica. E perché

stiamo letteralmente soffocando per PET, PVC e dintorni: ogni occidentale consuma all'anno circa 100 kg di plastica; da quando è stata inventata, negli anni Cinquanta, ne è stata prodotta una cifra-monstre di 9 miliardi di tonnellate, e al ritmo attuale entro il 2050 arriveremo a 30 miliardi. Una produzione che ha già intaccato fortemente il pianeta nella sua salute: anche nelle Fosse delle Marianne, il punto più basso della terra, a oltre 11mila metri di profondità, si è scoperto che il 100% dei crostacei presentano tracce di materiale plastico. E in Australia certi suoli contengono fino a 6,7% di microparticelle di PVC e negli USA l'83% dei fiumi sono contaminati da microplastiche. Gontard gioca sull'ironia ma è sarcasmo amaro il suo quando evidenzia: «Se cerco una spazzola di legno, non è per offrirmi un nostalgico profumo d'infanzia. Semplicemente, risponde alle mie necessità meglio del polimero che la sostituisce, perché non rende i miei capelli elettrici. Perché l'industria e il

commercio mi impongono la versione in plastica, oggettivamente meno soddisfacente, se non per continuare a smaltire i loro stock di materiale petrolchimico a buon mercato? Perché invece di servirmi del rubinetto, torno a casa carica di bottiglie d'acqua di plastica, se non per meglio piegarmi ai diktat pubblicitari che ne decantano le virtù per la salute dei miei figli? Perché mai compero il pane sotto plastica, se non perché mi viene proposto in quella forma?». La questione, dunque, ritorna sempre all'uomo, e alle sue priorità: «La plastica ci ha offerto progressi meravigliosi ma noi non abbiamo saputo mantenerli entro i limiti di ciò che ci serve e soprattutto di quello che ci rende felice. La plastica è chiaramente sfuggita alle intenzioni dei suoi creatori. L'umanità si è talmente entusiasmata per questo materiale che, nel giro di due generazioni, il progresso che le ha apportato si è a poco a poco trasformato in una dipendenza invasiva».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Letteratura / Discariche esistenziali di una Sicilia fantastica, esperimenti (veri) con il radio nel dentifricio, l'inferno della spazzatura messicana: le storie che raccontano Labbate, Dunthorne e Zéleny toccano tutte il nodo del residuo che resiste a ogni cancellazione e ci riguarda

ALESSANDRO ZACCURI

Si può riciclare finché si vuole, ma qualcosa da smaltire resta sempre. La materia oppone una resistenza sorda, quasi un'entropia al contrario: anziché disperdere energia, si generano residui ulteriori. Nulla si distrugge veramente, perché un resto si ostina a permanere. Forse è «lo sciato degli oggetti», il fiato delle cose, la cui «metafisica suprema» è indagata da Orazio Labbate in *Chianafera*, l'emersione più recente di una mitologia personale già testimoniata in libri come *La Schiaffatura* e più ancora *Lo Scuru*, da cui Giuseppe William Lombardo ha tratto l'omonimo lungometraggio, premiato come opera prima al Tertio Millennio Film Fest. Labbate si muove nella zona d'ombra del fantastico siciliano, nell'accidentata terra di mezzo tra il Tomasi di Lampedusa della *Sirena* (qui però la creatura del sogno è una gorgone) e la desolazione militante del cinema di Cipri e Maresco. *Chianafera* è una paradossale autofiction barocca, nella quale l'autore-protagonista sceglie di farsi internare in un manicomio che è la *porta inferi* di un diroccato universo parallelo. Inseguito da memorie che si sfaldano e, sfaldandosi, si impongono alla coscienza, l'Orazio Labbate di questa cupa fiaba insulare si trova faccia a faccia con il suo doppio: «Guardiani di discariche esistenziali, lui, di questa, io, di quell'altra», annota. Gli aggettivi dimostrativi potrebbero scambiarsi di posizione, il risultato sarebbe comunque lo spaesamento che si prova davanti all'accumularsi di cimeli domestici in apparenza banali, ma ingannevoli nella sostanza. Di un'esperienza analoga rende conto lo scrittore gallese Joe Dunthorne in *Il dentifricio radioattivo e altre scorie di famiglia* (traduzione di Giulia Boringhieri per Einaudi), che è invece un *memoir* in piena regola. La pasta dentifricia del titolo non è una metafora, e una pubblicità

Aldo Mozzini, *Schatten II*, 2004, e Enzo Mari, *Sedia 1123 x Q*, 2026
Nella pagina a fianco, l'installazione di Sabine Hess e Nicolas Polli



Storie di scorie dure da smaltire

tedesca degli anni Trenta del secolo scorso sta lì a dimostrarlo. Responsabile dell'invenzione, che poneva l'entusiasmo atomico a servizio dell'auspicato candore del sorriso, era il bisnonno materno di Dunthorne, il chimico Siegfried Merzbacher, uno scienziato talmente persuaso della bontà delle proprie intuizioni da iniettarsi nella gengiva una dose di radio per curare un ascesso. Secondo il racconto tramandato in casa, Siegfried e i suoi avrebbero lasciato la Germania giusto in tempo per scappare alla persecuzione alla quale sarebbero

stati condannati in quanto ebrei. Maggiori dettagli su questa fuga leggendaria dovrebbero essere contenuti nell'imponente memoriale al quale Siegfried ha lavorato negli ultimi anni della sua vita, migliaia di pagine in tedesco delle quali esiste anche una sintesi in inglese, a sua volta discretamente cospicua. In realtà, la versione più affidabile, e nel complesso molto meno lusinghiera, era probabilmente contenuta nei faldoni di lettere e documenti che la figlia di Siegfried, Dorothea, ha custodito a lungo, ma che alla sua

morte sono finiti in pattumiera per iniziativa della figlia di lei, che è per l'appunto la madre di Dunthorne: complice quel che basta, scettica quanto è prevedibile rispetto all'iniziativa del figlio. Si tratta di ricomporre un mosaico di ricordi pressoché irrecuperabili, che si trasformano nella pista fantasma faticosamente seguita da Dunthorne nelle sue peripezie tra Berlino e la Turchia, il Paese nel quale Siegfried si era trasferito nel 1935, ma solo per collaborare a un progetto congiunto tra Ankara e il Terzo Reich. Il contatore geiger di cui il



pronipote si dota all'inizio dell'impresa si rivelerà meno efficace del previsto. Anche in esilio, infatti, il bisnonno aveva continuato a esercitare la sua professione di chimico, collaborando alla messa a punto di un preparato di micidiale pericolosità, teoricamente da non adibire a scopi bellici. Ad Ammerdorf, nei pressi di Halle, i pochi superstiti dello stabilimento in cui si produceva il composto stanno ancora lottando per l'accertamento di una vicenda imbarazzante e ambigua, che pesa su Dunthorne come una colpa non espia, una scoria maligna della quale è impossibile sbarazzarsi. Un'altra storia di rifiuti restii a lasciarsi eliminare arriva dal Messico con *Spazzatura*, il romanzo della narratrice e attivista Sylvia Aguilar Zéleny tradotto da Serena Bianchi per Ventanas. Orchestrata mediante l'alternanza di tre personaggi principali, anche in

questo caso la trama si svolge lungo un confine che è geografico e simbolico insieme. Siamo dalle parti del Bridge of Americas, il ponte che unisce e separa la texana El Paso e la messicana Ciudad Juárez, città tristemente famosa per aver dato origine al termine «femminicidio». Molte delle vittime della strage di donne iniziata negli anni Novanta erano operaie delle *maquiladoras*, le fabbriche nelle quali si assemblano i prodotti destinati al mercato estero. Da quei capannoni proviene una quota non trascurabile degli scarti che alimentano l'enorme discarica nella quale la studiosa Griselda svolge la sua attività di ricerca e in cui l'incorreggibile Alicia è cresciuta imparando che «quello che altri lasciano a metà, a noi ci completa». Sono due donne ancora giovani, eppure tra loro diversissime. Anzi, più che essere diverse si rispecchiano l'una nell'altra, come accadeva a Orazio



Joe Dunthorne
Il dentifricio radioattivo e altre scorie di famiglia
Einaudi
Pagine 214
Euro 19,50



Orazio Labbate
Chianafera
NNE
Pagine 144
Euro 17,00



Silvia Aguilar Zéleny
Spazzatura
Ventanas
Pagine 256
Euro 18,00

Labbate con il suo doppio. Griselda, che ha lasciato il Messico da bambina, è quello che Alicia sarebbe potuta diventare se non fosse rimasta a frugare nella spazzatura, alla ricerca di provviste ancora commestibili e di pezzi pregiati da rivendere al miglior offerente. A Ciudad Juárez, ma a distanza di sicurezza dall'immondezzaio, si è fermata anche la transessuale Reyna, che in *Spazzatura* ha il ruolo della Sherazade più o meno involontaria. Se non ci fosse lei, con le sue chiacchiere inarrestabili e i suoi consigli maliziosamente dispensati alle nuove arrivate, il lettore non sarebbe in grado di tirare le fila di questa ramificata epopea minore, in cui il pattume è dappertutto, senza mai essere minaccioso. Perché davvero si può riciclare finché si riesce, ma alla fine qualcosa rimane sempre. E ci riguarda.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

LEONARDO
SERVADIO

Il numero dei fedeli praticanti che si assottiglia, chiese che chiudono, alcune vengono vendute. Una situazione che in vario modo interessa diversi Paesi europei da un po' di tempo. In Germania il problema è stato affrontato con impegno. «Già dagli anni '90 ce ne siamo occupati – riferisce Albert Gerhards, teologo e liturgista – con l'iniziativa per l'arte sacra che fondai per la Conferenza episcopale tedesca. Questa non è più attiva ma, grazie ai finanziamenti della Fondazione statale per la ricerca, alcuni anni fa abbiamo costituito Transara, gruppo interuniversitario per studiare le trasformazioni possibili degli spazi sacri. Invece di abbandonare o vendere le chiese sottoutilizzate cerchiamo le modalità necessarie per mantenerle con funzioni che siano economicamente sostenibili e coerenti con la loro natura di luoghi comunitari».

Per esempio? «Usi misti. Le chiese dispongono di ampi spazi. Questi possono essere in parte dedicati ad altre attività. Un buon esempio è quello realizzato a Mönchengladbach. In Heiliger Geist, del 1983, divenuta troppo grande per la comunità attuale, una parte dell'aula liturgica è stata dedicata a biblioteca. In quanto tale viene fruita da tutti nel quartiere, al di fuori degli orari delle celebrazioni. Nei momenti in cui si svolgono grandi liturgie gli scaffali, montati su ruote, possono essere spostati. Così la presenza di quell'edificio conserva il valore urbanistico e simbolico che per chiunque le chiese hanno: una presenza importante, radicata, che segna e caratterizza i quartieri più di qualunque altra architettura. A Stoccarda la chiesa neogotica di Santa Maria dal 2017 ha lanciato un'iniziativa aperta: con lo slogan "Abbiamo una chiesa, avete un'idea?" ha raccolto suggerimenti per nuove soluzioni. Su questa base è stato aperto un concorso vinto da un progettista che ha elaborato un sistema di illuminazione "intelligente" della navata: liberata dalle panche, viene divisa in diverse zone usabili in vari momenti per altre attività, via via vagliate per garantire che non vi sia profanazione. Vi sono tanti esempi come questi, di trasformazioni non onerose ma che portano un ricavo utile per la conservazione dell'edificio, che così resta a disposizione per le celebrazioni liturgiche. E vi sono anche trasformazioni strutturali cospicue, come per esempio dividere orizzontalmente la navata per ricavare due ambienti sovrapposti lasciando solo uno di questi per la chiesa, come è stato fatto per la neogotica Heilandskirche di Lipsia. Sono diverse modalità che consentono alle chiese di restare attive nei quartieri per fini culturali o sociali coerenti con gli scopi per i quali sono state costruite».

Ma ci sono anche casi di cessioni per altri usi. «Ci sono state molte cessioni, difficile sapere quante. Cerchiamo di arginarle. Quando una chiesa viene venduta si può vincolare l'acquirente a svolgere un'attività ritenuta compatibile; ma se viene ancora rivenduta il vincolo si perde. Ci sono stati pochi casi di passaggi a altre comunità religiose: due chiese sono divenute sinagoghe, una sola è divenuta moschea. Lo scopo del nostro gruppo è di elaborare e diffondere conoscenze che permetta alle comunità di trovare soluzioni migliori ed evitare cessioni».

Un'altra importante iniziativa collegata a

Dibattito / In Germania la conversione d'uso dei luoghi di culto riguarda anche il moderno. Gerhards: «Il progetto Transara studia le buone pratiche che salvaguardano la storia dell'edificio e se possibile anche l'utilizzo per la liturgia»

Trasformare gli spazi ex sacri La via tedesca

Transara è quella di "Strasse der Moderne" (Strada del Moderno): aperta dieci anni fa dall'Istituto Liturgico Tedesco, è un progetto culturale e un portale online che presenta i capolavori dell'architettura sacra del XX e XXI secolo in Germania. Nel numero 18, attualmente disponibile, di "Thema", rivista dedicata all'architettura e all'arte sacra, è pubblicato un contributo di Manuela Klausner che presenta l'iniziativa. È il primo degli articoli che compariranno su "Thema" a cura di Strasse der Moderne. «L'obiettivo del progetto – spiega Klausner – è rendere visibili gli spazi sacri del XX secolo, spesso sottovalutati, e valorizzarli, sia

dal punto di vista architettonico che liturgico, nella loro varietà e capacità innovativa. Solo poche chiese di Strasse der Moderne sono riportate nelle guide turistiche tradizionali. La piattaforma si presenta dunque anche come un'offerta turistica e invita a creare itinerari personalizzati grazie a vari strumenti. Risponde a un diffuso problema percettivo: gli edifici ecclesiastici del XX secolo sono spesso considerati dal pubblico meno interessanti dal punto di vista storico e culturale rispetto ai monumenti medievali o barocchi. Eppure le competenze ingegneristiche e le soluzioni progettuali di quest'epoca sono altamente

Il festival / La nuova edizione della biennale nomade europea, da sempre attenta ai processi sociali, riattiva dodici edifici del '900 dismessi per restituire loro funzione urbana e comunitaria

Manifesta 16 riapre e reinterpreta le chiese della Ruhr

EUGENIO
RAIMONDI

Nella Ruhr, quest'anno, Manifesta entra in chiesa. O meglio: entra in dodici chiese dismesse o svuotate della loro funzione originaria e le assume come luoghi di incontro, di fruizione artistica, di discussione pubblica. La sedicesima edizione della biennale nomade europea si terrà dal 21 giugno al 4 ottobre prossimi tra Bochum, Duisburg, Essen e Gelsenkirchen, con più di cento artisti e collettivi distribuiti in dodici edifici ecclesiastici, costruiti o ricostruiti nel dopoguerra.

È un gesto che ha un'evidenza simbolica e pratica. In Germania, e in particolare nelle regioni urbane dell'Ovest, il problema delle chiese divenute inutili e sottratte al culto non è più un'eccezione. Il caso della Ruhr lo porta sotto uno sguardo ampio, non più solo quello della comunità cristiana. In un territorio segnato dalla deindustrializzazione, dalle migrazioni, dalle trasformazioni sociali e da una forte pluralità culturale, questi edifici hanno forse perso la funzione originaria ma restano pezzi di città e, in quanto tali, hanno la necessità di trovarne un'altra. Manifesta parte da qui. La domanda che struttura il programma è come spazi di carattere non commerciali e sottoutilizzati possano tornare a essere luoghi di benessere e di incontro comunitario, motori di vita civica in una società attraversata da polarizzazione, disinformazione e isolamento da post-Covid. Per questo l'edizione non adotta una curatela tradizionale. Hedwig Fijen, fondatrice di Manifesta, ha scelto una struttura per coppie di "creative mediators", chiamati a lavorare in modo site-specific sui diversi edifici. Accanto a loro opera Josep Bohigas come primo mediatore urbano della storia della biennale, mentre Gürsoy Doğtaş segue il programma pubblico. Il risultato, più che una semplice sequenza di mostre ospitate in spazi inconsueti, vuole essere un esercizio di riuso culturale che mette in relazione architettura, memorie

locali, migrazione, pratiche di quartiere e forme artistiche contemporanee.

I luoghi sono diversi fra loro. La chiesa di St. Bonifatius a Gelsenkirchen, del 1963, viene presentata come esempio di riuso creativo di un edificio del dopoguerra; St. Anna, sempre a Gelsenkirchen, è descritta come uno spazio trasformato in centro di comunità e inclusione; a Duisburg la Liebfrauen, una delle grandi chiese moderniste del secondo dopoguerra nella regione del Reno-Ruhr, è diventata dal 2010 una "Kulturkirche", così come Christ-König a Bochum, chiusa nel 1998, è già passata da luterana Gethsemane-Kirche, sempre a Bochum, è un notevole esempio di Notkirche, una "chiesa d'emergenza", pensata per i tempi della crisi postbellica. In sostanza, Manifesta sceglie edifici con un problema aperto. Da qui viene anche il rilievo di questa edizione per un discorso più ampio sul riuso. La chiesa dismessa nel progetto non è trattata come reliquia né come semplice involucro da occupare temporaneamente. È considerata una struttura da reinterpretare insieme alle comunità. Il programma educativo e di mediazione comprende summer school, attività per scuole, famiglie e quartieri, perfino una squadra di calcio femminile: elementi che spostano il progetto dall'evento al processo. L'intera manifestazione sarà gratuita, senza biglietti, proprio per dare continuità alla storica libertà di accesso propria di questi edifici nel momento in cui si riaprono. La biennale prevede oltre cento artisti da 33 Paesi, con più di cinquanta nuove commissioni. Ma il dato decisivo è un altro: il progetto prova ad affrontare una realtà concreta, quella per cui nei prossimi anni oltre ventimila chiese costruite in Germania dopo la Seconda guerra mondiale rischiano di venire dismesse. Manifesta non offre una soluzione generale ma prende sul serio la domanda, nel punto esatto in cui il riuso smette di essere un tema tecnico e diventa una questione di forma urbana, di memoria e di convivenza.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



complesse e di straordinaria varietà». Nel sito web le chiese sono tutte illustrate con grandi fotografie, disegni e dettagliate informazioni storiche, tecniche, artistiche. Consentono di scoprire quanto ricca e ardua è stata la ricerca che ha portato a forme nuove, capaci di esprimere l'eccezionalità dell'edificio chiesa dai primi del '900 in poi. «Pionieri del moderno edificio ecclesiastico come Dominikus e Gottfried Böhm, Otto Bartning o Rudolf Schwarz – insiste Klausner – hanno coniugato innovazione tecnica e riflessione teologica. Le loro costruzioni sono espressione di una teologia universale dello spazio, che intende la Chiesa come Popolo di Dio e rende tangibile nello spazio la comunità liturgica... il Sacro nella modernità non si trova nell'ornamento, nel materiale o nella simbologia del potere ma prende forma nella luce, nello spazio, nella dinamica e nel senso di comunità». La tendenza a preferire le chiese antiche a quelle moderne porta al rischio che queste ultime, testimoni di una grande epoca creativa, siano trascurate e siano le prime a essere abbandonate, per quanto siano proprio queste che hanno segnato il grande passaggio del Concilio e l'apertura al dialogo con la cultura dei nostri giorni. Tenendo conto che nessun'altra architettura meglio di quella delle chiese esprime tutto il portato della progettazione contemporanea, conclude Klausner, «Strasse der Moderne è una dichiarazione culturale e teologica che dimostra come la modernità stessa dia forma a una tradizione di spazi aperti, di celebrazioni comunitarie e di qualità estetica».

La sala con gli arredi, costruiti dal personale del museo, realizzati a partire da *Proposta per un'autoprogettazione* di Enzo Mari, 1974

© RIPRODUZIONE RISERVATA

AVVENIRE - GUTENBERG

Italie

24 avril 2025