



[domenica, 9 ottobre 2011]

## La chiesa della Sacra Famiglia di Fratte

Situata nel rione Fratte della città di Salerno, la Chiesa della Sacra Famiglia è un'opera di straordinario interesse architettonico. La chiesa, ideata e progettata nel 1968, dall'architetto **Paolo Portoghesi**, con l'ingegnere salernitano **Vittorio Gigliotti**, è stata costruita dal 1971 al '73. Questo straordinario edificio religioso, tenacemente voluto da **Nicola Roberto** dei Padri Dottrinari, è stato interamente realizzato in cemento armato, disegnato per rinnovare alle radici la liturgia cattolica seguendo i canoni del Concilio Vaticano II. Ai testi conciliari, infatti, si ispirarono i progettisti e padre Roberto, che volle la nuova chiesa con l'altare rivolto verso il pubblico, chiamato ora a partecipare direttamente con la parola e con la preghiera al rito religioso comunitario. L'edificio sacro, consacrato nel giugno 1974, che apparve ancora oggi sorprendente per la sua originalità, rappresenta un vero e proprio capolavoro dell'architettura contemporanea in Italia Meridionale.

«L'idea della chiesa – ricorda Portoghesi in un recente intervento salernitano – nacque da una richiesta di finanziamento fatta da padre Romano e Vittorio Gigliotti alla Società Autostrade in cambio di un suolo ceduto per il passaggio della nuova arteria sul terreno dei padri dottrinari. Nel 1968 presentammo il progetto e dopo tre anni iniziammo i lavori. Nel '71 apriamo il cantiere e nel 1974 la chiesa venne aperta al pubblico. Si trattava di un edificio complesso costruito tutto in cemento e allora affidammo la realizzazione delle casseforme in legno agli operai salernitani dei cantieri navali. Qui trovammo una manodopera molto esperta e si deve anche agli operai la perfetta riuscita delle forme». La chiesa ha visto, infatti, impegnati maestranze specializzate nella costruzione delle navi, una competenza necessaria per la particolare curvatura delle strutture. Come ricorda l'architetto, il progetto rimase però incompiuto, dal momento che esso «prevedeva anche la realizzazione di un asilo, un oratorio, ed altri edifici religiosi e civili», non compiuti per mancanza di fondi. In seguito, intorno all'edificio sacro si è sviluppata «un'edilizia popolare che ha completamente alterato il progetto originario, adesso immerso nel traffico e nelle auto in sosta».

La chiesa di Fratte rappresenta un punto nodale della carriera di Paolo Portoghesi, sia per la sua attività di progettista che per quella di storico. Nato a Roma nel 1931, dove si laurea in architettura nel 1957, Portoghesi si segnala quale figura anomala nel panorama della cultura architettonica italiana del XX secolo, unendo al talento dello storico e del critico quello dell'architetto creatore; nei suoi scritti più noti sostiene la necessità di ridare spazio alla tradizione intesa quale stimolo all'innovazione nella continuità. «Il metodo storico di Portoghesi – ha scritto un suo attento sostenitore, Giulio Carlo Argan – non consiste nella operazione relativamente facile di trovare Palladio in Alvar Aalto o Borromini in Wright, ma nella operazione inversa e più difficile di trovare Aalto in Palladio e Wright in Borromini; ergo nel dimostrare che, dati Palladio e Borromini, non possono non esserci Aalto e Wright, e quello che viene dopo fino all'impegno morale, personale dello storico. Si entra così in un

ordine di necessità, lo stesso per cui lo storico non può non essere un politico: la poetica non è la premessa, ma la necessità etica dell'impegno sul piano operativo dell'arte».

Per misurare la forza innovativa che la chiesa della Sacra Famiglia nel quartiere di Fratte esercita sul contesto ambientale, conviene avvicinarsi per gradi ed osservarla mentre è ancora nascosta dalle superfici murarie degli edifici popolari della zona in cui essa sorge. Con tale procedere, si evita di scoprire subito le forme dell'opera nel loro insieme. Ne risulta un contrasto tanto forte da assumere davvero i connotati di un "sogno" architettonico. Una volta raggiunto l'edificio, il richiamo della complessità delle forme appare intenso e coinvolgente, spingendo il visitatore a muoversi subito in direzione dell'opera. Il segno ripetuto della concavità, materializzato dal fitto accatastarsi in verticale di setti cementizi curvi e "nudi", offre però un'immagine di aperta comunicatività: una sorta di "teatro di forme" dell'organismo architettonico che esige una visione dinamica. È come se campi di energia, più o meno intensi, emanati da sorgenti nascoste all'interno della chiesa, coinvolgessero il visitatore in maniera che questi, guidato e sospinto da forze invisibili, sia invitato ad un movimento continuo. Le forme stesse della chiesa appaiono come cristallizzazione spaziale di emanazioni circolari da centri di forza, intersecanti come i cerchi nell'acqua di uno stagno, formatesi per il cadere di alcuni sassi. Tutte queste evidenze suggeriscono una prima lettura dell'organismo architettonico in chiave puramente emotiva, ed il desiderio di scoprire le leggi generali che regolano l'insieme della struttura, emerge solo in un momento successivo. Le gradinate concave della copertura dell'edificio sacro, che simbolicamente evocano il tema dell'assemblea, esaltano l'enunciazione di un altro motivo archetipico come l'anfiteatro. Le gradinate disegnano in zone precise, con grafia verticale, le pareti esterne, scendendo dalla copertura fino a terra. Anche la successione dei gradini d'accesso subisce improvvise impennate in corrispondenza degli ingressi, ed è interrotto da lunghe fessure verticali per l'ingresso della luce all'interno.

L'interno della chiesa è pervaso da una luce intesa «come flusso che scende dalla cupola centrale e penetra ai margini dalle fessure verticali, tagliate nei muri di cemento. Un moto centripeto si combina così con un moto dall'alto verso il basso creando attorno a una assialità luminosa una serie di avvolgimenti circolari». È come se i campi di forza nei quali si è coinvolti, rivelassero una maggiore intensità, che si spiega tenendo presente che alle concavità esterne dei setti cementizi, corrispondono all'interno altrettante convessità, le quali sostituiscono alle sensazioni di richiamo e attrazione, quelle di pressione e di spinta. Tali spinte avvengono nella direzione del centro della chiesa, il luogo dell'altare, al quale corrisponde in alto, una sorgente di luce che rappresenta anche un nodo di coagulazione degli spazi e dei volumi, determinando un asse verticale immaginario.

La sensazione singolare che si ha all'interno della chiesa è quella di essere immersi in uno spazio fluido, agitato intimamente, così come una massa d'acqua, quasi trascinati da "correnti" che obbligano a muoversi in varie direzioni. Alla percezione dinamica degli spazi interni contribuisce, infatti, il sistema di illuminazione. All'interno della struttura, al contrario di quanto avviene all'esterno, è possibile agire sulle sorgenti di luce modellandone a piacere forme e posizione. È un gioco arduo e sottile, che intende attribuire alla luce un ruolo fondamentale nella creazione e nella percezione degli spazi architettonici. La poetica adottata da Portoghesi è quella delle fonti di luce nascoste, della luce radente e del flusso luminoso guidato lungi setti ricurvi verso improvvise aperture, che crea un rapporto complesso tra luce e materia.

È qui che la chiesa di Fratte dimostra di rappresentare la più alta conseguenza della lettura analitica che Portoghesi aveva condotto sulle architetture del Borromini. La rievocazione dell'illuminazione pentecostale, al centro delle pagine sull'organismo di Sant'Ivo alla Sapienza di Roma, nella monografia borrominiana pubblicata nel 1967, si trasferisce nel '69 nella chiesa di Fratte, dove, volendo enunciare il mistero della Trinità, ricorre anche a una

metafora “luminosa” d’origine dantesca. «Avevo in mente per la chiesa di Fratte – come scrive l’autore – alcuni versi del *Paradiso*: “Nella profonda e chiara sussistenza/dell’alto lume parvemi/tre giri di tre colori/e d’una contenenza;/e l’un da l’altro/come iri da iri pareo riflesso/e ’l terzo pareo foco/che quinci e quindi/ igualmente si spiri”. Mi appassionava l’immagine derivata dall’occhio umano, dall’iride e dall’arcobaleno nello stesso tempo, l’allusione al diaframma circolare contrattile che dentro il nostro occhio segna la soglia dell’interiorità, il margine della camera oscura dove la luce entra e si trasforma da quantità in qualità».

Nei risultati delle loro ricerche, Portoghesi e Gigliotti propongono in definitiva un modo di fare architettura che parte dall’ipotesi che una struttura possa provocare nello spazio circostante con la sua presenza, un tipo di modificazione energetica assimilabile a quella prodotta da un polo magnetico. Si cerca di sostituire alla funzione svolta dagli ordini architettonici classici, un tracciato regolatore che esprime la tendenza delle strutture architettoniche a crescere da più centri esterni ed interni agli ambienti chiusi. Lo spazio, in altri termini, è inteso quale “sistema di luoghi”, in modo che ne sia possibile la conoscibilità come sommatoria di tutte le infinite esperienze soggettive di tutti gli uomini, riconducibile ad un graticcio ortogonale nel quale ogni punto può divenire centro dell’universo. La teoria dello spazio come “sistema di luoghi”, parte dall’ipotesi che si possa considerare lo spazio come qualcosa creato da successivi avvolgimenti rispetto al nostro corpo, come una cipolla che quando viene tagliata mostra i vari strati che avvolgono il nucleo interno; così Portoghesi pensa ad uno spazio che nasce dalla presenza del proprio corpo e di quello degli altri. Nel sintetizzare questo concetto di spazio, l’autore realizza anche disegni preparatori con infiniti centri, una rete di cerchi concentrici che si sovrappongono tra loro. È possibile rendersi conto, all’interno della chiesa, di come la crescita e la regressione delle curvature, che si formano all’incontro tra le superfici, attribuiscono allo spazio, pensato come interno ad un organismo vivente, la proprietà di un respiro lento e profondo, come se lo spazio fosse dotato di una sua propria vita.

Anche l’**Ambone**, realizzato in anni recenti su progetto dello stesso Portoghesi, mantiene stilisticamente le stesse linee dell’architettura organica di Wright e sviluppa un disegno a cerchi concentrici decrescenti dall’alto verso la base. Ma gli aspetti simbolici interessano quasi ogni singolo centro del complesso, che si collocano nella simbolica della materia e della luce.

La **Cappella del SS. Sacramento**, dispiega una ricchezza simbolica, espressa dalla sua particolare forma che l’assimila a quella di un focolare con al centro una fiamma che riscalda (l’Eucarestia). Al centro della cappella, trova posto il tabernacolo eucaristico, datato 1973, dello scultore **Sinisca**. Si tratta di un’opera unica, realizzata in ferro ed ottone martellato, che si completa con i suoi coordinati: un leggio per il messale, due porta candelieri sull’altare, un portacero pasquale.

**Sinisca (Mario Siniscalco)**, nato a Napoli nel 1929 e residente a Roma sin dal 1946, è riconosciuto come uno dei maggiori scultori italiani viventi. Autodidatta, l’autore si è formato negli studi scientifici, dedicandosi completamente all’attività artistica dal ’58, prima come pittore e, dal 1970, come scultore. La sua prima mostra personale risale al 1952, a Capri, con presentazione di Edwin Cerio. Del 1955 è l’invito al Premio Roma e alla VII Quadriennale di Roma. Fin dall’inizio degli anni Settanta, lo scultore si afferma in ambito internazionale con la creazione di grandi elementi totemici che s’innalzano come concrezioni fantasiose. Ordinate dallo stesso architetto Portoghesi, il gruppo di strutture in ferro e ottone ben interpreta il senso dell’organismo vivente immaginato dai progettisti nella chiesa della Sacra Famiglia. Nella natura “organica”, quasi assimilabili a concrezioni vegetali, oppure ad una sorta di stalagmiti millenarie, fanno parte di un’immaginazione, di segno decisamente informale, che pervade sin dagli anni Cinquanta la ricerca dello scultore napoletano. Queste sue strutture-piante acuminate, in permanente dialogo tra contaminazioni a diversi materiali, sono quasi allusione ad una foresta ferrosa, nata dall’erosione di forze endogene che abbiamo considerato agitare le “onde” costruttive di tutto l’edificio sacro. Anche il deciso carattere di verticalità delle opere di

Sinisca, corrusche e fiammeggianti, s'eleva verso l'alto, verso l'apertura circolare, invitando al diretto contatto con il Dio-Luce.

Marco Alfano

Bibliografia essenziale:

G. Mazzara, *La chiesa della Sacra Famiglia a Salerno*, in "L'industria delle costruzioni", nr. 70, 1974, pp. 43- 62, 55-56;

Ch. Norberg-Schulz, *Alla ricerca dell'architettura perduta. Le opere di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti. 1959-1975*, Officina, Roma, 1975;

F. Moschini (a cura di), *Paolo Portoghesi. Progetti e disegni 1949-1979*, Centro Di, Firenze, 1979;

G. Massobrio, M. Ercadi, S. Tuzi (a cura di), *Paolo Portoghesi architetto*, introduzione di Ch. Norberg-Schulz, Skira, Milano, 2001.