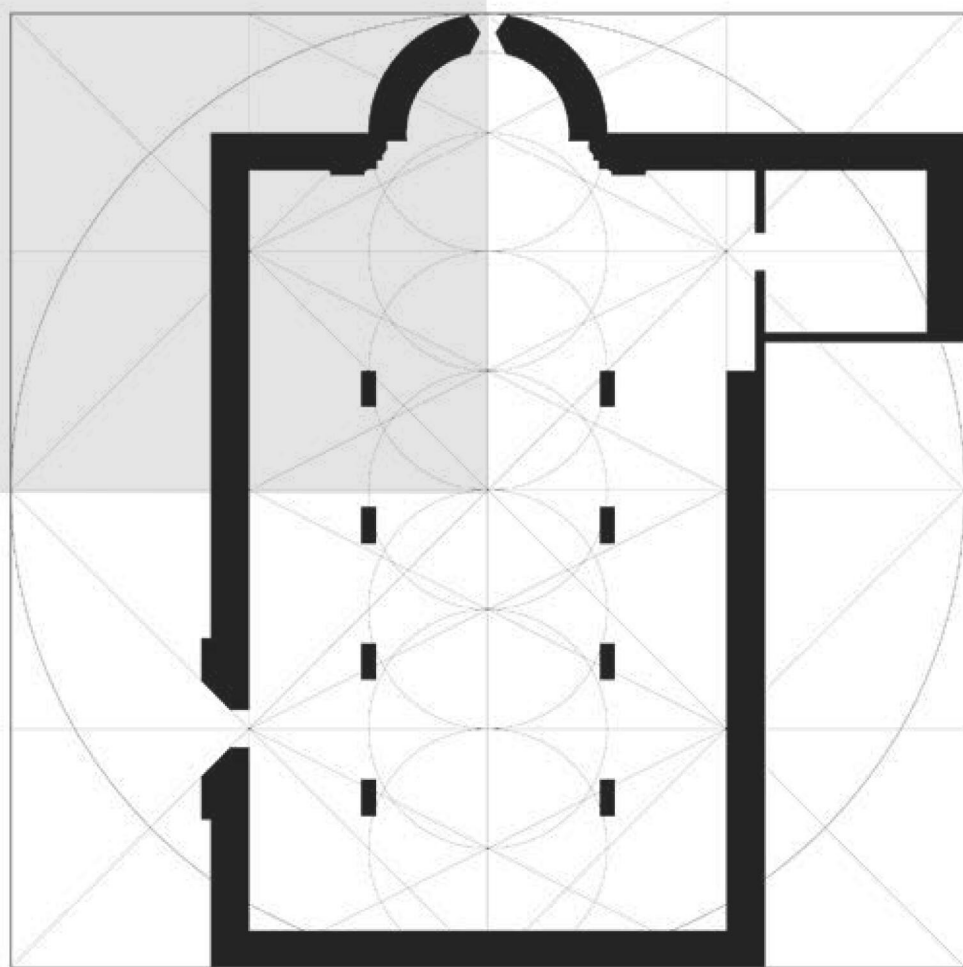


ARCIPELAGO 1-2024

Spazio
sacro



politecnica

**MAGGIOLI
EDITORE**

ARCIPELAGO

1-2024

Spazio
sacro

Arcipelago 02

Quaderni dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Spazio sacro

ISBN 978-88-916-7476-0

© Copyright 2024 degli Autori

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema di gestione qualità certificato ISO 9001:2015

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8

Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it

e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Il catalogo completo è disponibile su www.maggiolieditore.it e www.theplan.it

Finito di stampare nel mese di gennaio 2025 nello stabilimento Maggioli S.p.A.
Santarcangelo di Romagna (RN)

ARCIPELAGO

1 - 2024

in copertina

Schema della pianta in sezione aurea del Duomo di Sovana

Progetto editoriale

Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Codice Fiscale _ 92006170531

Indirizzo _ Via Tripoli 159, 58100 Grosseto

email _ architetti@grosseto.archiworld.it

pec _ oappc.grosseto@archiworldpec.it

telefono _ 0564 23045

fax _ 0564 23126

Consiglieri

Luciano Catoni

Cecilia Gentili

Ilaria Gentili

Stefano Giommoni

Sara Lotti

Cecilia Luzzetti

Andrea Marchi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Comitato scientifico

Adolfo Francesco Lucio Baratta

Riccardo Butini

Vanessa Mazzini

Maria Concetta Zoppi

Comitato editoriale

Giulio Basili

Sabrina Martinozzi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Copertine ed elaborazioni grafiche

Daniele Biagini

Alessio Fallani

Jac&Daniel

Realizzazione editoriale e stampa

MAGGIOLI EDITORE



ARCIPELAGO

1-2024

Spazio Sacro

Indice

Il progetto della chiesa nel tempo dei mercanti. <i>Paolo Zermani</i>	5
Dalla grotta al tempio. <i>Massimo Cardosa</i>	20
Ico Parisi e Santa Maria dell'Osa. «Percorrenza fotografica». <i>Anna Mazzanti</i>	26
Chiesa Nostra Signora di Lourdes a Follonica. <i>Giulio Basili</i>	40
Chiesa della Consolata, Punta Ala. <i>Riccardo Renzi, Paolo Rusci</i>	50
Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità". <i>Marica Rafanelli</i>	58
 Esperienze del territorio	 70
 Intervista all'architetto Edoardo Milesi. <i>Andrea Marchi</i>	 71
Il censimento delle chiese italiane. <i>Barbara Fiorini</i>	76
Gino Daviddi e l'esperienza di Nomadelfia. <i>Andrea Scalabrelli</i>	78
La cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto. <i>Cecilia Luzzetti</i>	80
La realizzazione della Chiesa della Maremma: la Basilica del Sacro Cuore di Gesù. <i>Gianluca Egisti</i>	82

Il progetto della chiesa nel tempo dei mercanti.

Paolo Zermani

Anche il progetto della chiesa è oggi pienamente investito dal materialismo che caratterizza il nostro tempo e ne vive e partecipa le istanze superficiali.

Contemporaneamente la nozione di spiritualità, sfuggendo ai confini della liturgia, ha oltrepassato i limiti del perimetro murario degli edifici per rendersi itinerante e affrancarsi dalla necessità di un luogo deputato. Caduti i termini canonici di riferimento propri alla occidentale condizione del culto, e stabilite dal Concilio Vaticano II le linee di una più aperta e diffusa evangelizzazione, è sembrato possibile, costruendo gli edifici sacri, abbandonare la logica consequenziale di una pratica già scritta nella storia delle architetture e delle forme liturgiche, nelle regole degli ordini.

Su questo orizzonte il principio di fondo dei miei progetti rimane, come è sempre stato per gli architetti della cristianità occidentale, quello di rivelare, nell'edificio, la croce. La manifestazione della croce, gradualmente acquisita come elemento tipologico, è la cruna entro cui lo spazio sacro continua ad avverarsi.

La fusione fra la croce e la pianta dell'edificio continua ad assumere valore attraverso la figura del Cristo che, in sembianza umana, introduce eccellenza e fragilità alla figura tipologica, svelandone il necessario, reiterato sacrificio. Fino ad Alessandro Magno il mondo greco e quello orientale non si erano conosciuti.

Il primo aveva costruito ogni cosa a partire dal 'tipo', un sigillo classificatorio con cui catalogare il mondo visibile, l'altro aveva costruito ogni cosa sul 'simbolo'.

Possiamo dire che 'tipo' e 'simbolo' si incontrano, in via definitiva, alla base della croce di Cristo: la croce, (fino ad allora, un patibolo) sintetizza, anche per l'architettura, una rivoluzione culturale e spirituale.

Elena, madre di Costantino, parte da Roma in età avanzata per fondare una nuova chiesa sul Santo Sepolcro, che era stato cancellato da Adriano attraverso un tempio pagano, e altre sessanta nuove chiese in Oriente.

Questa vicenda interessa l'architettura perché il paesaggio occidentale ne è figlio.

Se ancora guardiamo, in questa direzione, tra Ottocento e Novecento, all'opera di David Caspar Friedrich e di Andrej Tarkovskij, comprendiamo che il procedimento di formazione dell'arte rivela, tra i due artisti, forti analogie avendo inizio da un'opera di spoglio, di demolizione dell'inutile, per mirare ad alcune figure essenziali, che transitano, diciamo, 'sotto la croce'.

In tal senso la forma della liturgia, primo tema da iscrivere nel programma di un progetto di chiesa, deve tornare a coincidere con la forma dell'arte.

Pavel Florenskij ha sintetizzato il concetto parlando, cento anni fa, di liturgia come sintesi delle arti.

Di questa sintesi mi limito, da architetto, a citare tre

elementi imprescindibili cui oggi può ancorarsi il progetto della chiesa e a mostrarvi alcuni corrispondenti esempi del mio lavoro.

Terra

Il primo ancoraggio è la terra.

Nel primo capitolo, *Il volto della terra*, del suo *San Francesco*, del 1927, Romano Guardini individua il contesto in cui si costruisce, fin dalla giovinezza, la figura del Santo, dedicandolo interamente alla descrizione dell'ambiente architettonico e derivandone il senso della presenza francescana.

«Sui declivi dell'Appennino se si scende verso la Toscana, le case appaiono sparse come chiari, nitidi cubi. Se ci si colloca completamente sull'altura di fronte a Perugia è come se cristallo crescesse in altezza su cristallo. Si percepisce dapprima l'architettura con l'occhio, ma quello è solo l'inizio. Essa è colta realmente col corpo, con l'arco della fronte, con l'ampiezza del petto, con l'essere che la sente in modo vivo, avanzando attraverso lo spazio. Allora ti tocca con forza elementare il modo in cui questa durezza ha forma e stratificazione». «Dappertutto scorre l'aria, con moto di freschezza e avvolge di purezza ogni forma. E quando il sole incombe sulla città, e l'aria trema, e la pietra riverbera splendore come intrisa di luce; quando tutta questa configurazione dagli spigoli tagliati a scalpello e dalle masse murarie sta nella purezza del vento col suo tenue spirare, e nella luminosità incandescente, allora l'anima è toccata dal grande mistero di quella profondità che non sta nel caos, ma nella chiarezza».

«In questa tensione viva» scrive ancora Guardini «che continuamente si ridesta, che mai scompare, ma viene sempre superata a nuovo in un atteggiamento particolare dell'intera persona, è cresciuto Francesco».

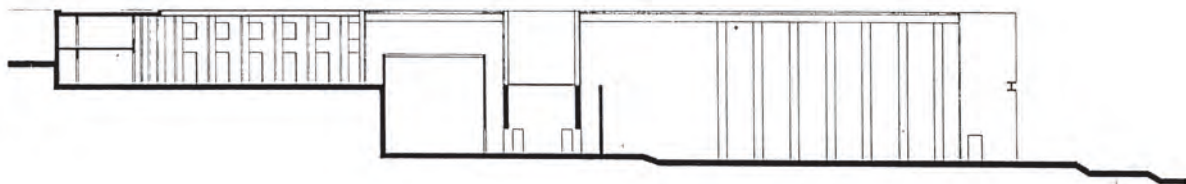
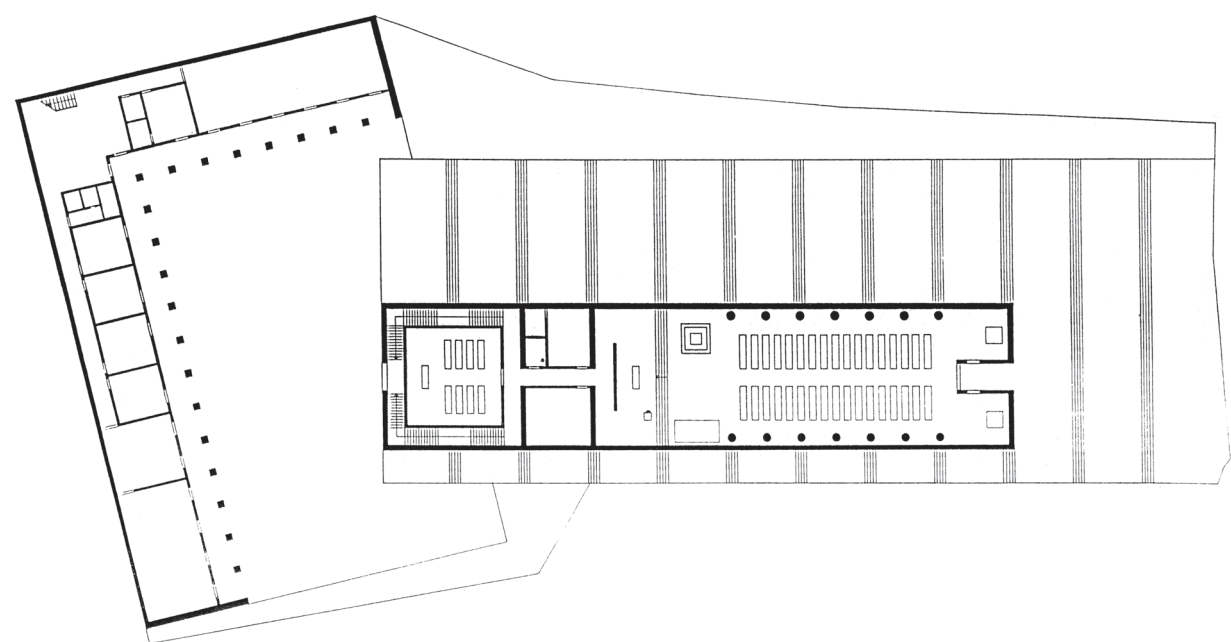
Il Santo nasce alla propria complessità dalla forma esterna ed interna del paesaggio.

Da qui la indicazione del Crocifisso di ricostruire tre chiese materiali prima di compiere la missione dello spirito e l'urgenza dell'esperienza ricostruttiva come pratica quasi propedeutica.

Le città italiane e il paesaggio delle loro chiese assumono oggi la evocativa struttura di un mosaico la cui trama presenta una eguale quantità di vuoti e di sopravvissuti angosciati lacerti. Rudolf Borchardt parlava già quasi un secolo fa di «una geniale totalità in macerie», Guido Ceronetti di «frantumi di bellezza».

Oltre un contenuto di riparazione 'L'atmosfera' è forse nuovamente «tanto densa e satura di forme da dover giungere al punto di precipitazione per ricomporsi in forme nuove».

Un frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendono il fondale su











cui nasce la chiesa di San Giovanni a Perugia che prevalentemente sarà vista dall'alto.

La chiesa e il centro parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente 'Acropoli'.

Una linea retta segna il percorso sacro del sagrato alla chiesa principale alla chiesa feriale alla canonica: lungo questa linea gli spazi si dispongono come Stazioni.

Il percorso è duplicato all'esterno, attraverso la grande scala che lega la piazza Bassa e la piazza Alta, con una dimensione analoga al corpo della chiesa.

In sezione il corpo della chiesa, alto tredici metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del centro parrocchiale, alto sei metri e cinquanta.

La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della scala, piazza anch'essa, che congiunge il sagrato inferiore con quello superiore.

La chiesa principale ha la sua entrata sul sagrato inferiore, verso strada.

Il corpo complessivo della chiesa è attraversato da una linea di luce che nella chiesa principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare. Analogamente avviene nella chiesa feriale, in opposta direzione.

La linea di luce, come la croce che essa forma in facciata intersecandosi con una putrella in ferro, è leggibile dalle colline e segna il confine tra spazio interno e cielo.

Il blocco pietroso chiesa principale-sagrestia-chiesa feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo per cinquanta metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della grande scalinata-piazza rivolta a monte, verso la collina, dal traffico veicolare.

In una città che è costruita sulle sostruzioni, architetture che reggono altre architetture definendone e adattandone il piano di imposta rispetto alle acclività del suolo, l'insieme dei corpi progettati, impostandosi su quote d'impianto differenti e terminando su un'unica quota in sommità, si mostra quasi come nuova sostruzione che regge, a posteriori, la città esistente del secondo Novecento.

Il mattone che appare in piena vista come materiale esterno e interno consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi santi.

Luce intensiva

Il secondo ancoraggio è la luce.

Proprio attraverso una affermazione di sacrificio, di morte e resurrezione, si colloca nella vicenda occidentale, con la vita terrena di Cristo e il suo annuncio divino, una istanza nuova del vedere.

Sarà Dante a concettualizzarla definitivamente, con temeraria chiarezza, nelle sue visioni della luce, in cui il vivo raggio lo trafugge, rendendolo consapevole della impossibilità di allontanarsene.

In modo opposto alla luce violenta del mondo sensibile la luce in sé offre agli occhi di chi la guarda la forza di sopportarne l'intensità mentre acceca chi non ha la

volontà di guardarla.

E, non a caso è in Borges, cieco, che il concetto di perdita della vista prelude a un privilegio rifondativo.

Così Borges immagina la ricostruzione di un infinito circolare (nei suoi sogni vede spesso un edificio circolare con tante finestre) in cui si verificano eventi sempre nuovi.

«La luce cade» - scrive Deleuze in *Cinema* - «Che cos'è il movimento dell'intensità. Il movimento dell'intensità è la caduta della luce». Nel buio di una prosaica sala di proiezione egli ricostruisce l'alfabeto che avvicina l'arte all'infinito. Anche attraverso il mezzo moderno, quello cinematografico, scandisce la verità raggiungibile con lo spostamento 'intensivo' del punto di vista.

L'immagine cinematografica, che non è per nulla astratta, estrae una modulazione della luce. Non sono il carrello né il veicolo a determinare la verità, ma la luce che cade: «Qui tutti questi movimenti sono come ripresi in un movimento più profondo». Solo un atto dello spirito può catturare l'insieme del tempo.

«La luce cade sopra di noi, ed è questa l'intensità: essa non cessa di cadere. E ciascuno di noi chiederà pietà». Questo può avvenire anche in una prosaica chiesa dell'oggi. È, ancora, la condizione di luce altrimenti evocata da Florenskij per descrivere l'icona: «Immaginate di trovarvi chiusi in una stanza, dove però si trova una finestra poco illuminata, dalla quale penetra la luce di un altro mondo».

Il nuovo Tempio di cremazione di Parma, che ho progettato qualche anno fa, è ubicato a nord dell'antico Cimitero di Valera, tra questo e la tangenziale recentemente realizzata, circa un chilometro a ovest della città.

Da una parte la città e la via Emilia, dall'altra la campagna e l'abitato di Valera, segnano i riferimenti di un paesaggio storicamente caratterizzato dall'ordine centuriale della colonizzazione romana e dalla fondamentale viabilità altomedievale: una civiltà ancora leggibile in filigrana o in superficie nei rinvenimenti della *domus* romana, nel tracciato delle strade e dei poderi, nell'architettura romanica delle Chiese di Vicofertile, S. Pancrazio, S. Croce.

Il Tempio emerge all'interno del recinto, visibile da lontano e a chi percorre la tangenziale, come un grande elemento basamentale, preceduto da due spazi coperti alle estremità, analoghi a sud e a nord, verso Valera e verso Parma.

Quale frammento tagliato, ospita e sospende nel tempo il rito del passaggio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti.

Il rapporto tra i due recinti, antico e progettato, e quello tra essi, la campagna e l'abitato di Valera, costituisce il primo tema affrontato dal progetto.

Il nuovo recinto, un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita.

In forma di un grande rettangolo la cui giacitura si attesta a fianco del cimitero esistente il porticato, al quale si











accede dall'area a parcheggio posta sul lato più stretto, secondo l'uso attuale del cimitero esistente, abbraccia i momenti del percorso stabilendone una gerarchia precisa, il cui medium architettonico è il Tempio vero e proprio, collocato al centro delle due dimensioni.

Quest'ultimo segna, anche spazialmente, i tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei famigliari, posta in prossimità dell'ingresso, da quella del Giardino di aspersione delle ceneri, collocato dopo gli spazi di commiato e di cremazione, caratterizzandosi per due facciate analoghe a Nord e a Sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti.

La pianta dell'edificio è segnata da due grandi quadrati, tra loro collegati attraverso un quadrato di dimensione inferiore.

Il primo quadrato è costituito dalla grande Sala del Commiato, illuminata da una sorgente di luce centrale e occupata soltanto dalle colonne sulle pareti e dall'ambone riservato all'orazione.

Una alta porta posta sulla parete di fondo costituisce il varco di transizione della salma verso il secondo quadrato, di dimensione inferiore, camera di luce illuminata zenitalmente, completamente vuota.

La salma così scompare nella luce.

Il terzo quadrato è costituito dal crematorio vero e proprio, in cui il corpo viene bruciato.

Silenzio

Il terzo ancoraggio è il silenzio.

Che cosa significa oggi chiedere silenzio? La cosa non corrisponde a un'aspettativa di mutismo, né a una generica rivendicazione minimalista, ma all'esigenza di una chiesa scabra.

Lo storico francese Henry-Irénée Marrou, fingendo, nel 1940, un trattatello di ricostruzione erudita del pensiero di S. Agostino *Traité de la musique selon l'esprit de S. Augustin*, fissa icasticamente il valore del silenzio nell'arte contemporanea parlando di una «musica silenziosa», che ancora molti attendono.

Il tema costituito dalla «anticipazione dell'eterno» che l'arte deve contenere è tale per cui «la musica sonora che il movimento delle mie dita sulla tastiera realizza è dunque soltanto un'imitazione della musica silenziosa che vive nella mia mente».

«Così l'esecuzione strumentale non è che un mezzo, subordinato come il suo fine, a una musica interiore che risiede nella parte più segreta del cuore, in seno a un misterioso silenzio».

Nuove cose urgenti devono essere scavate, scritte e ordinate dall'arte, per ammetterle a una zona di sospensione, sobriamente illuminata, che attribuisca misura e senso alla realtà e ne inseguia la verità superiore. Il silenzio di cui parlo, riguardo all'architettura, non è dunque una questione di forma, anche se investe la forma.

Non voglio qui sostenere semplicemente la necessità di silenzio rispetto al frastuono delle forme vuote da cui l'architettura sembra investita, in una gara folle verso l'esibizione della gratuità e dei segni di superficie, dei tatuaggi evanescenti o permanenti.

Ma di un principio di sospensione di distanziamento

dal processo in atto, che costituisce la fondamentale condizione critica del progetto e che qualifica, per converso, il suo stare nella realtà presente.

Non è un caso che al silenzio si riferisca -storicamente- l'atto di costruzione del tempio, in ogni religione e in ogni epoca, e lo stato di sospensione evochi la necessaria consapevolezza che ogni nostro atto è sacro.

Improvvisamente il silenzio appare e la sua presenza non si impone alla ingiustificata frenesia delle nostre parole, ma forse ha qualcosa da dire.

Come l'ombra sostiene la luce, il silenzio sostiene le sole parole necessarie.

Perugia, Chiesa di San Giovanni.

Pg. 6

Pianta e sezione.

Pg. 7-8-9

Esterno.

Pg. 10

Interno.

Parma, Tempio di cremazione.

Pg. 12

Pianta.

Pg. 13-14-15

Esterno.

Pg. 16

Interno.

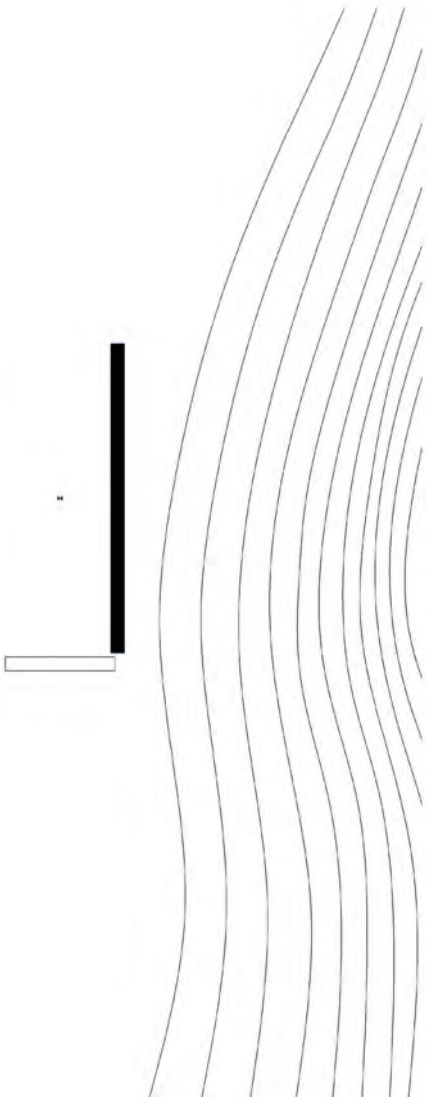
Varano dei Marchesi, Cappella nel bosco.

Pg. 18

Pianta.

Pg. 19

Esterno.





Dalla grotta al tempio.

L'origine dello spazio sacro in Etruria tra preistoria e storia.

Massimo Cardosa

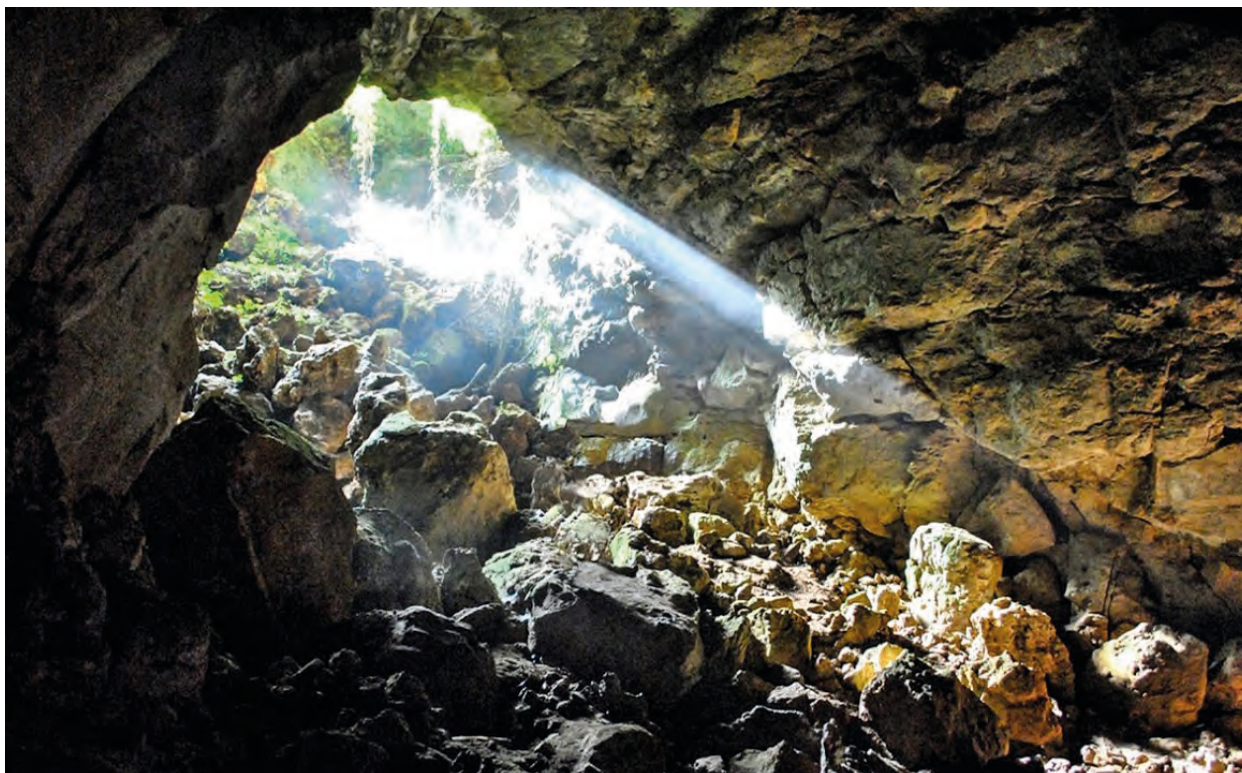
E' molto difficile riconoscere le evidenze di attività rituali nella preistoria; solo uno scavo minuzioso e uno studio attento dei contesti permette infatti di individuare azioni e comportamenti che possono avere una valenza rituale, sacrale, magica o religiosa. L'individuazione di queste azioni è ulteriormente resa complessa dal fatto che, contrariamente a quanto accade per l'epoca storica, in fasi così antiche raramente esistono materiali specificatamente destinati alla ritualità, ma gli stessi oggetti legati alle semplici attività domestiche vengono utilizzati anche per azioni rituali, che dobbiamo immaginare comunque molto più strettamente intrecciate alla quotidianità nelle popolazioni primitive.

La valle del fiume Fiora, sul confine tra le provincie di Grosseto e Viterbo, si presenta come un osservatorio privilegiato per questo tipo di analisi, grazie ai numerosi scavi che Università e Soprintendenze hanno promosso nel tempo in questo territorio, ad alta densità abitativa durante la pre- e la proto-storia; in modo particolare un grande contributo è dovuto alla pluridecennale attività di ricerca che ininterrottamente, dall'immediato dopoguerra ad oggi, hanno condotto l'Università degli Studi di Milano prima e il Centro Studi Preistoria e Archeologia di Milano poi, originariamente sotto la guida di Ferrante Rittatore Vonwiller e successivamente quella di Nuccia Negroni Catacchio, grazie a cui possiamo avere di questo territorio un quadro più ampio e articolato rispetto a molti altri contesti dell'Italia centrale.

I luoghi sacri dell'età del bronzo.

Tralasciando le fasi più antiche della preistoria e ponendo l'attenzione sull'età del bronzo, corrispondente grossomodo a tutto l'arco del secondo millennio a.C., sembrerebbe di osservare come, nell'area in esame, evidenze di attività rituali si concentrino in particolari luoghi naturali, quali soprattutto le grotte, ma anche la cima dei monti o le sorgenti. D'altra parte le grotte naturali in tutte le culture e in tutti i tempi hanno sempre costituito un luogo evocativo e suggestivo, il 'grembo della terra' dove era possibile avvertire con maggiore evidenza la presenza del soprannaturale. Le sorgenti sono invece la fonte della vita, il luogo che dona l'elemento fondamentale alla sopravvivenza umana, mentre la cima delle montagne permette all'uomo di avvicinarsi il più possibile al cielo, laddove l'immaginario di molte culture colloca le entità divine: ancora in epoca classica la cima dell'Olimpo, il monte più alto della Grecia, era infatti ritenuta, come è noto, la dimora degli dei. Vediamo più nel dettaglio quali sono le caratteristiche di alcuni dei principali luoghi sacri dell'età del bronzo nella valle del Fiora.

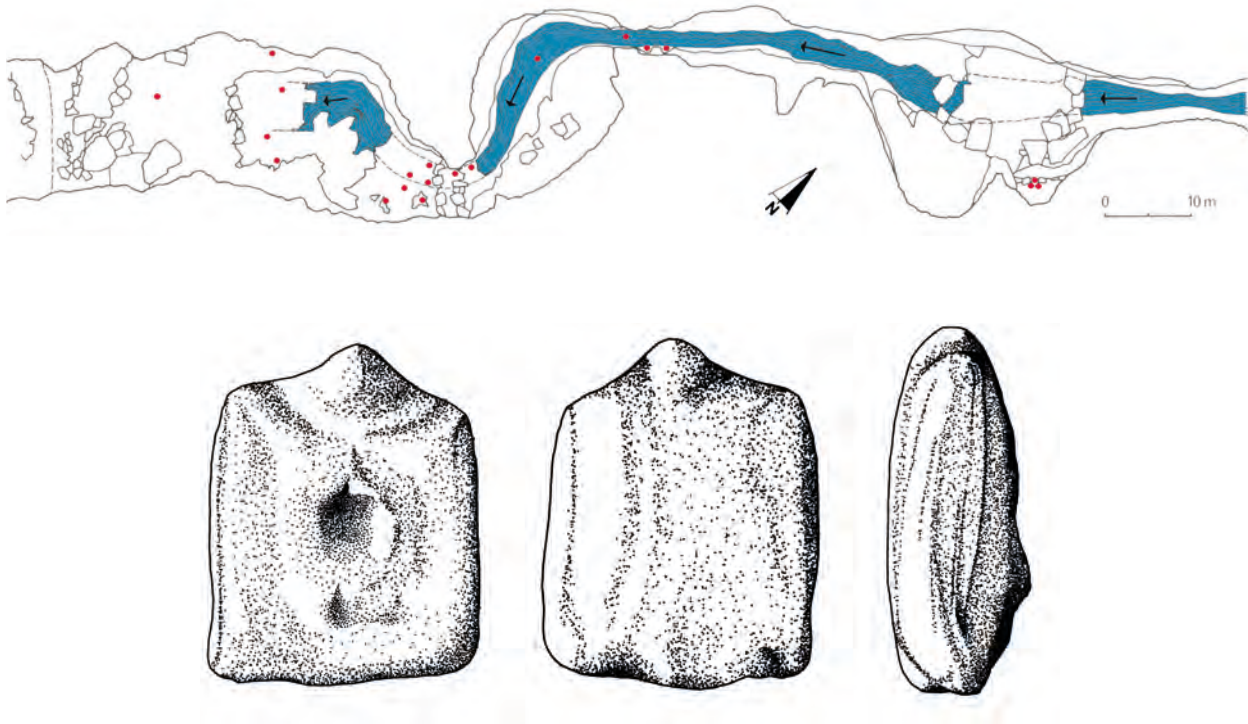




Grotta Nuova, nel comune di Ischia di Castro (VT), a brevissima distanza dalla riva sinistra del Fiora, è uno dei casi più chiari ed esemplari di luogo sacro di epoca protostorica. Frequentata durante una fase iniziale della media età del bronzo (XVI-XV secolo a.C. circa), è attraversata da un corso d'acqua sotterraneo, lungo le rive del quale sono state individuate numerose deposizioni rituali: vasi integri, talvolta capovolti, spesso in associazione con semi carbonizzati. La cavità era in continuità con la cosiddetta Grotta dell'Infernetto, che si apre sul pianoro soprastante, e dove sono state rinvenute evidenze simili, oltre a un idoletto fittile femminile. La grotta, grembo della terra per antonomasia, la presenza del corso d'acqua, fonte di vita, dei semi e dell'idoletto femminile sembrerebbero essere tutti elementi che rimandano a culti della fertilità, con un particolare legame al mondo agricolo, probabilmente con funzione propiziatoria.

Grotta Misa, ancora una volta nel comune di Ischia di Castro, è stata esplorata da Ferrante Rittatore Vonwiller nel 1947, che ne documentò la frequentazione nella media età del bronzo. Durante lo scavo, oltre a resti di sepolture di almeno 10 individui diversi, venne individuato un focolare su cui erano posti, all'interno

di un cerchio di cenere e suddivisi regolarmente, fave, miglio, grano e farina carbonizzati; furono rinvenuti inoltre in diversi punti della grotta tracce di altri punti di fuoco e semi carbonizzati, tutti elementi che permettono di riconoscere attività di tipo rituale legate al mondo funerario o anche, più genericamente, al mondo ctonio. *Poggio la Sassaiola*, è un'altura nel comune di Santa Fiora che fa parte del massiccio del monte Amiata. Durante lavori di cava per l'estrazione di inerti fu investita e parzialmente distrutta una spaccatura all'interno della quale vi era una articolata stratificazione archeologica. Lo scavo di emergenza che ne seguì, permise di identificare una lunga alternanza di strati carboniosi ricchi di frammenti osteologici e materiale archeologico ad altri quasi sterili, interpretati come traccia dell'accensione periodica di fuochi sulla cima del monte accompagnata ad altre attività rituali, forse pasti comuni, alternata a periodi di abbandono. Tra i materiali, databili tra una fase finale del Bronzo Antico e una iniziale del Bronzo Medio, sono presenti vasetti miniaturizzati, alcuni vaghi di collana, tra cui uno d'ambra e uno di steatite, e oggetti interi di rame (un'ascia e uno spillone), reperti che confermano il legame del contesto con attività rituali.



I santuari del Bronzo Finale.

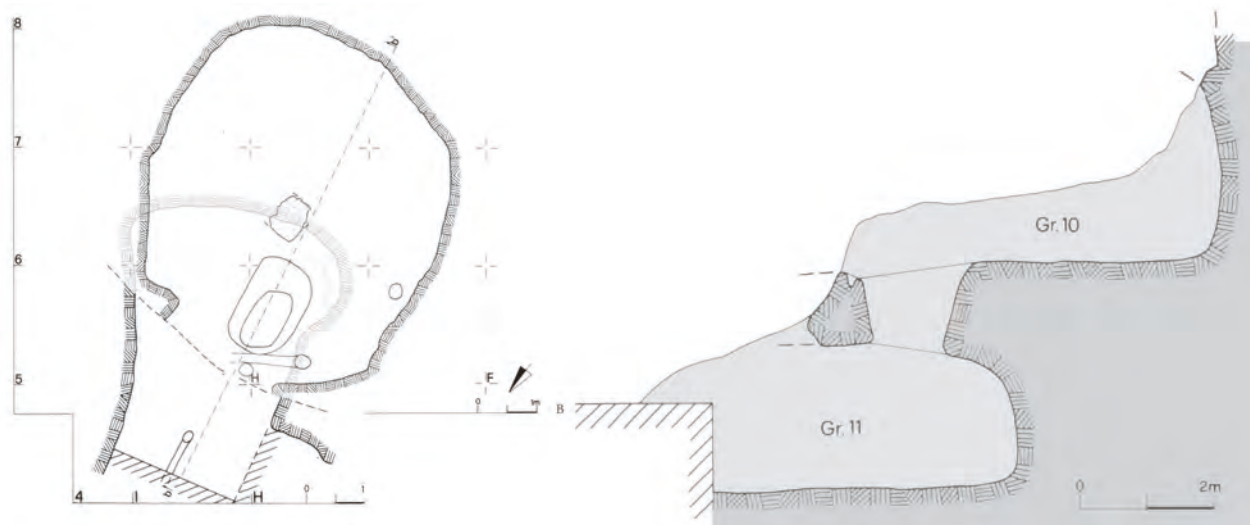
Con la fine dell'età del bronzo (XI-X secolo a.C.), pare di assistere ad un fenomeno particolare: contemporaneamente alla comparsa di un assetto sempre più complesso e articolato degli abitati, sembra che i luoghi deputati ad attività rituali si spostino dal territorio all'interno dell'insediamento, in strutture che assumono un aspetto 'mimetico' rispetto ai luoghi naturali che sono attestati per il periodo precedente. Nella valle del Fiora le principali informazioni ci vengono essenzialmente da due insediamenti, grazie agli scavi sistematici di cui sono stati oggetto nel tempo: Sorgenti della Nova (Farnese, VT) e Le Sparne di Poggio Buco (Pitigliano, GR).

Le Grotte-Santuario di Sorgenti della Nova.

Sorgenti della Nova è un importante insediamento sviluppatosi in un momento pieno e tardo dell'età del Bronzo finale (XI-X secolo a.C.), che occupa una rupe tufacea limitata dai fossi Varlenza e Porcareccia in comune di Farnese (VT), ma sul confine con quello di Pitigliano (GR). Oggetto di scavi regolari sistematici da parte dell'Università degli Studi di Milano fin dal 1974, e tuttora in corso, ha restituito importantissimi dati per la ricostruzione della vita e della società delle comunità della valle del Fiora alle soglie della comparsa della cultura etrusca. Abitazioni e strutture di servizio si distribuivano lungo i fianchi della rupe, artificialmente terrazzati, presentandosi in varie tipologie, cui dovevano corrispondere anche diverse funzioni: grandi abitazioni a pianta ellittica con fondazioni su canalette, piccole capanne a base incassata, grotte artificiali, grandi ambienti 'a fossato'. All'interno di questo ampio insediamento, complesso e articolato, spicca quello che può senza dubbio essere definito un vero e proprio 'santuario', purtroppo parzialmente distrutto da lavori di

cava: si tratta di due ambienti ipogei a pianta subcircolare, posti uno sopra all'altro e comunicanti attraverso un grosso foro scavato nel pavimento di quello superiore, dove era posto un grandissimo focolare pluristratificato. I materiali ceramici restituiti dall'ambiente sono scarsi e poco significativi, simili a quelli rinvenuti in altre strutture dell'insediamento, mentre straordinariamente abbondanti sono stati i rinvenimenti di resti ossei, che le analisi scientifiche hanno rivelato essere quasi esclusivamente di maiali, in maggioranza molto giovani o appena nati. Un quadro di questo tipo, non spiegabile da un semplice punto di vista alimentare, ha spinto a cercare confronti nell'ambito religioso-sacrale, permettendo il riscontro di straordinarie analogie tra il nostro contesto e i rituali che, in epoca classica, erano resi alla dea Demetra nel corso delle Tesmoforie, le feste in suo onore riservate alle donne che si svolgevano in autunno, che comportavano il sacrificio di maialini, i cui resti venivano in parte gettati in ambienti sotterranei, e il consumo di pasti in comune.

Un'altra grotta-santuario, sempre artificialmente scavata, è stata identificata nel taglio della stessa cava di pomice che distrusse una parte dell'insediamento agli inizi degli anni '70 del '900 e che diede l'avvio alle esplorazioni archeologiche regolari del sito. La parte anteriore della struttura, con l'ingresso, era stata completamente distrutta e asportata, ma rimaneva buona parte di un grande ambiente quadrangolare terminante in un'area absidata separata da un allineamento di buchi di palo, indizio della presenza di una parete divisoria. Sul pavimento dell'ambiente principale sono state identificate varie fossette scavate nella roccia, all'interno delle quali sono stati rinvenuti oggetti particolari, quali rocchetti, fusaiole e macinelli. Al centro poi vi era una piastra rettangolare di concotto, base di un focolare, sul quale è stato rinvenuto un alare di terracotta a protome



bovina. Vicino ad esso, circondato da un grossolano circolo di pietre, è stata poi ritrovata una calotta cranica umana, rinvenimento doppiamente eccezionale se si considera che in questo periodo vigeva l'incinerazione e le sepolture avvenivano rigorosamente fuori dall'abitato. Un altro focolare, non strutturato, era posto in corrispondenza del varco che permetteva l'accesso al vano absidato, di fatto inibendone l'accesso, vicino al quale sono stati identificati i resti di un cranio bovino. È chiaro ancora una volta come tutti questi elementi non possano essere riferiti a un ambito domestico, ma debbano necessariamente rimandare a una sfera religioso-sacrale.

La Montagna Sacra delle Sparne di Poggio Buco.

Poggio Buco è una località posta sulla riva destra del Fiora, in comune di Pitigliano, meglio nota per una estesa necropoli etrusca oggetto di esplorazione fin dalla fine dell'800. Il pianoro adiacente all'altura occupata dalla

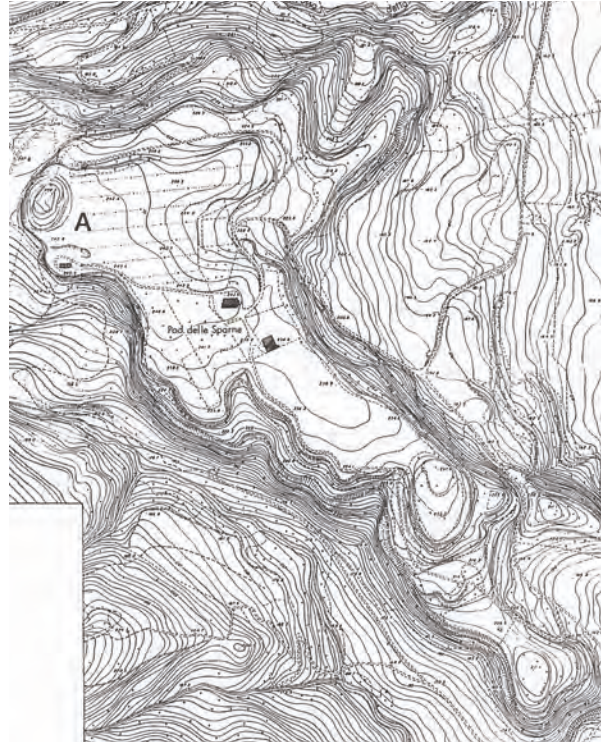
necropoli, noto con il toponimo 'Le Sparne', era occupato dall'abitato, il cui primo impianto risale alla fine dell'età del bronzo. Il limite occidentale del pianoro è occupato da una collinetta di cui fin dai primi studi di epoca moderna era stata supposta un'origine artificiale. Scavi condotti tra il 1988 e il 1995 dall'Università degli Studi di Firenze hanno in effetti dimostrato non solo che il rilievo è effettivamente artificiale, realizzato con blocchi di tufo grossolanamente sbazzati ed elevato di circa 8 metri rispetto al piano, ma anche che il suo impianto risale al Bronzo Finale, come dimostrato dalla stratificazione archeologica presente sulla sua sommità. Qui sono stati identificati diversi punti di fuoco e recuperati reperti di notevole interesse e anche di un certo pregio: animaletti di terracotta, vasetti miniaturizzati, oggetti di bronzo (tra cui quattro spilloni) e di avorio (un manico di flabello), tutti elementi che rimandano ancora una volta a un ambito rituale e non banalmente domestico o abitativo.



Le capanne sacre della prima età del ferro.

Una volta che il dio ha fatto il suo ingresso nell'abitato, diventa un vero e proprio 'cittadino' della comunità e, con l'età del ferro (IX-VIII secolo a.C.), per accoglierlo non è quindi più necessario un 'finto' luogo naturale, ma è sufficiente una capanna, simile a quella degli altri abitanti. Non è certo un caso che spesso sotto i templi di epoca etrusca, quando è possibile appurarlo, si trovi una capanna databile alla prima età del ferro. Il caso più evidente ed eclatante lo abbiamo appena fuori dai confini dell'Etruria propria, nel *Latium Vetus*, a Satricum (LT): qui, al di sotto delle fondazioni del tempio di *Mater Matuta*, più volte ristrutturato nel corso dei secoli, è stato identificato un fondo di capanna databile all'età del ferro, posto al centro dell'edificio di culto più antico, attentamente rispettato in tutte le fasi seguenti. Altrettanto significativi sono alcuni contesti in Etruria meridionale: non si possono non ricordare i casi di Tarquinia, dove, negli scavi dell'Università di Milano sul piano della Civita, in un'area interessata da numerosi azioni rituali, una capanna di VIII secolo precede il cosiddetto 'Edificio Beta', luogo di culto costruito nel VII secolo e consacrato con un deposito votivo costituito da uno scudo, un'ascia e un lituo di bronzo; o ancora a Cerveteri, dove, nell'area del santuario arcaico in località S. Antonio, dedicato ad *Hercle* è stata identificata una grande abitazione a pianta ellittica, tipologia caratteristica del Bronzo Finale e della prima età del ferro.

Ancora nell'Orientalizzante (VII secolo a.C.), quando l'architettura etrusca, sia domestica, sia funeraria, e l'urbanistica compiono una decisa evoluzione e trasformazione, il luogo sacro mantiene caratteri conservativi, come è consueto nell'ambito religioso: il centro protourbano diventa città, ma la casa del dio conserva ancora spesso i caratteri della capanna primitiva, anche quando ormai architettonicamente si erano andate affermando forme costruttive diverse. Un caso interessante è proprio a Roselle, dove, nei livelli più profondi sottostanti la piazza del foro di epoca romana, si è portato alla luce un edificio in mattoni crudi, posto tra due recinti rettangolari, datato alla metà del VII secolo a.C., che presenta esternamente una pianta quadrata, ma internamente una ovale, a ricordare la spazialità delle capanne più antiche. Caso esemplare quello del tempio di Vesta a Roma, che, com'è noto, conservò ancora in epoca imperiale una pianta circolare, a rievocare le capanne primitive, come ricordavano già gli autori di epoca latina (Ovidio, *Fasti*, 6, 261-262). Sarà solo con l'epoca arcaica, dalla fine del VII e poi nel VI secolo a.C., che al dio si vorrà riservare un edificio monumentale, un tempio, con quei caratteri specifici che ci sono più familiari e che, ormai in epoca romana, Vitruvio descriverà e codificherà nel tempio tuscanico.



Pg. 20

Santa Fiora, (GR) Spaccatura di Poggio la Sassaiola e particolare della stratigrafia al suo interno.

Pg. 21

Ischia di Castro, (VT) Ingresso di Grotta Nuova.

Pg. 22

Planimetria di Grotta Nuova con le deposizioni dell'età del bronzo.

Ischia di Castro, (VT) Idoletto in terracotta dalla Grotta dell'Infernetto.

Pg. 23

Farnese, (VT) Pianta e sezione delle grotte 10-11 di Sorgenti della Nova.

Planimetria della Grotta 7 di Sorgenti della Nova. 1) Piastra di focolare; 2) Focolare nel varco tra i due ambienti; 3) Deposizione di calotta cranica umana; 4-9) Fossette con rocchetti, fusaiole e macinelli.

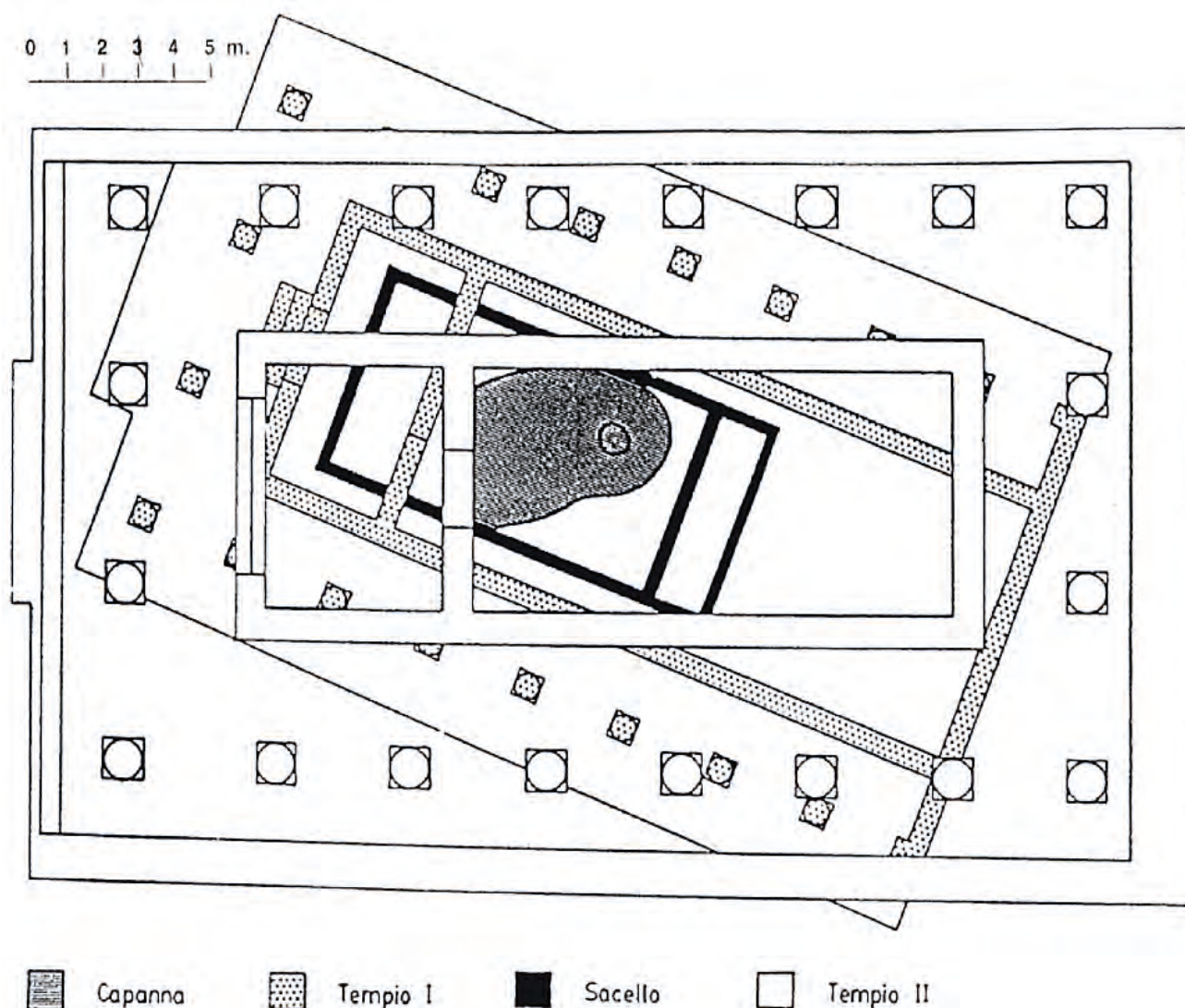
Alare a protome bovina dalla Grotta 7 di Sorgenti della Nova.

Pg. 24

Pitigliano, (GR) Il pianoro delle Sparne di Poggio Buco, con indicazione (A) della collinetta artificiale.

Pg. 25

Planimetria del tempio di Mater Matuta a Satricum (LT) nelle sue diverse fasi.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- M. Cardosa, M. Romeo Pitone, *Quotidianità del rito e ritualità del quotidiano a Sorgenti della Nova*, in Atti del Decimo Incontro di Studi Preistoria e Protostoria in Etruria – L'Etruria dal Paleolitico al Primo Ferro. Lo stato delle ricerche (Valentano – Pitigliano 10-12 settembre 2010), Milano 2012, pp. 597-617.
- L. Donati, *Architettura civile, sacra e domestica*, in M. Torelli (a cura di), *Gli Etruschi*, Milano 2000, pp. 313-333.
- A. Guidi, *Aspetti della religione tra la fine dell'età del bronzo e la I età del ferro*, in L. Drago Troccoli (a cura di), *Il Lazio dai colli Albani ai monti Lepini tra preistoria ed età moderna*, Roma 2009, pp. 143-151.
- C. Metta, *Le grotte della Maremma tosco-laziale. La frequentazione tra Eneolitico ed età del bronzo*, Milano 2022.
- N. Negroni Catacchio, M. Cardosa, M. Romeo Pitone, *Dalla grotta naturale al tempio, tra natura e artificio: forma ed essenza del luogo sacro in Etruria durante l'età dei metalli*, in V. Nizzo e L. La Rocca (a cura di), *Antropologia e Archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro*, Atti dell'Incontro Internazionale di Studi (Roma, 20-21 maggio 2011), Roma 2012, pp. 595-607.
- N. Negroni Catacchio, M. Cardosa, M. Romeo Pitone, *L'Etruria delle origini: il processo di formazione dei grandi santuari*, in A. Russo Tagliente, F. Guarneri (a cura di), *Santuari mediterranei tra Oriente e Occidente*, Roma 2016, pp. 105-114.

Ico Parisi e Santa Maria dell'Osa. «Percorrenza fotografica».

Anna Mazzanti¹

Unico edificio religioso che ha visto effettiva realizzazione, fra i tanti disegnati da Ico Parisi² nella sua lunga carriera, è la piccola chiesa di Santa Maria dell'Osa, immersa nella natura parte del complesso alberghiero della Corte dei Butteri, vicino a Fonteblanda e Albinia, al km 156 della SS.Aurelia. Si tratta di un piccolo gioiello di architettura religiosa del dopoguerra³, il cui aspetto originario è documentato dalla copiosa produzione fotografica che Parisi ha dedicato all'intero complesso, oggi ancora attivo ma notevolmente modificato nella sua struttura e nelle sue pertinenze. Allarmante soprattutto è lo stato di deterioramento in cui verte il piccolo oratorio.

Il diario fotografico dell'edificio⁴ in costruzione e poi in uso nel suo aspetto originario, insieme a due preziose testimonianze⁵ scritte dallo stesso Parisi quando Enrico Crispolti, critico a lui vicino, era stato incaricato di un saggio sul complesso della Corte dei Butteri per la rivista *Domus*, costituiscono i materiali di riflessione di questo scritto.

Parisi fotografava e stampava per proprio conto, non avendo mai studiato scientificamente la tecnica fotografica, particolarmente attratto da questo mezzo espressivo fino a adottarlo come strumento progettuale negli anni settanta.

Le numerose riprese fotografiche di S.Maria dell'Osa, a metà dei sessanta, non sono quindi un semplice

reportage oggettivo ma un eloquente e prezioso commento visivo dell'autore.

Una passione precoce quella della fotografia per Parisi, oggetto del suo primo incarico. Durante l'apprendistato presso lo studio di Giuseppe Terragni, aveva dedicato un servizio fotografico alla Casa del Fascio a Como, commissionato per l'ultimo numero della rivista diretta da Massimo Bontempelli e Pier Maria Baldi, «Quadrante», edito nell'ottobre del 1936⁶. Il giovane Parisi vi racconta il capolavoro del razionalismo comasco in modo inedito rispetto alle riprese documentaristiche riprodotte in tante testate del tempo; nella sfida di interpretare «lo spirito architettonico», aveva osservato l'edificio attraverso «angolature particolari», focalizzate sugli effetti di trasparenza, sui riflessi generati dalle rifrangenze luminose, o attraverso tagli di visuale immersivi, un colpo d'occhio dall'interno dell'edificio verso l'esterno, in astrazioni metafisiche, quasi pittoriche, delle pareti finestrate: immagini segrete e svelate⁷, primi passi nell'avvio di una pratica costante del mezzo fotografico come trasmissione dello spirito dei luoghi e dei propri intenti progettuali. È quanto sotteso anche nel repertorio dedicato a S.Maria dell'Osa, dettagliata memoria dei processi creativi e testimonianza eloquente delle intenzioni dell'autore, che dichiarava rispetto alla propria aspirazione fotografica: «una nuova forma espressiva»

1 Anna Mazzanti, Politecnico di Milano, Scuola del design.

2 Ico Parisi (Palermo 1916- Como 1996) si diploma in edilizia e svolge il suo apprendistato presso lo studio Terragni a Como. Irrequieto e sperimentale si indirizza verso molteplici forme espressive. Nel 1954 riceve la Medaglia d'Oro alla X Triennale di Milano per il Padiglione Soggiorno ancora presente nel Parco Sempione. Nel 1957 presenta alla mostra *Colori e forme della casa d'oggi* a Villa Olmo a Como un esempio di *Casa per vacanze* che vede la collaborazione di Manlio Rho e Francesco Somaini. Anche la dimora Parisi a Como era un gioiello di integrazioni fra le arti (cfr. F.Gualdoni, *Ico Parisi. La casa*, Electa, Milano 1998). Si dedica al disegno di elementi d'arredo prodotti da prestigiosi marchi come Cassina. Si esprime con il mezzo fotografico e si dedica anche alla pittura. La sua filosofia dell'integrazione fra le arti non solo lo porta ad operare nei diversi media ma a stringere collaborazioni con molti artisti, da Lucio Fontana a Fausto Melotti a Francesco Somaini, Bruno Munari. Nel 1948 fonda a Como, con la moglie Luisa Aiani, progettista, designer e fervente collaboratrice oltre che compagna, lo studio *La ruota*, galleria e luogo di incontro oltre che laboratorio di Ico, che cesserà la sua attività nel 1995.

3 Si rimanda a E.Crispolti, *Km.156 SS.Aurelia*, Centonze, Como 1966; *Un centro per le vacanze in Maremma*, Studio *La Ruota* di Ico e Luisa Parisi. Collaboratore Lamberto Marsili, in «Domus», 439, giugno 1966, pp.46-56; E.Crispolti, R.Sanesi, A.Sartoris, *Ico Parisi. Utopia realizzabile attraverso l'integrazione delle arti*, Franco Angeli Editore, Milano pp.119-121; Sandro Ranellucci, *Imparando da Ico Parisi. L'esigenza conservativa di 'Corte dei Butteri'*, in «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», 12, 2013, pp.453-472.

4 Una parte dell'ampio corpus è stata esposta nella mostra L.Mannini, A.Mazzanti (a cura di), *I Favolosi anni 60 in Maremma. Nel segno di Ico Parisi*. Catalogo (Grosseto, Polo delle Clarisse), Edifir, Firenze 2023.

5 I.Parisi, Note di lavoro dattiloscritte s.d., p.1. Archivio Biblioteca Enrico Crispolti, Roma, cartella: Ico Parisi, f. Hotel Corte dei Butteri Fonteblanda Grosseto, 1962; Studio «La Ruota» di Ico e Luisa Parisi, Como, Relazione data a Domus 20, 4 1966. Composta di 5 pagine, se ne conserva copia in Archivio Biblioteca Enrico Crispolti, Roma, *ivi*.

6 *La Casa del Fascio*, numero monografico di «Quadrante», 35, 1936.

7 Cfr.M.Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, tesi di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, XXVIII, Università di Firenze, a.a. 2012/2015, p. 325.

che va al di là della «fotografia che teoricamente presenta un 'vero' spietato, immobile, minuzioso, ha invece la possibilità di sollecitare controimmagini segrete, personali, imprevedibili, corrispondenti a una nostra capacità di vedere»⁸. Le inquadrature degli interni e esterni della chiesa si ripetono nei vari archivi che le conservano⁹ ma non sono mai uguali fra loro nelle dosature degli effetti di luci e ombre che Parisi sperimentava in camera oscura, capaci di trasformare spazi reali in forme geometriche pure dal valore astratto-spirituale (pg.33).

Sono immagini che manifestano il debito alla celebre Chiesa di Notre Dame du Haute a Ronchamp di Le Corbusier sulla quale nel 1957 era uscito un volume illustrato da un folto repertorio di immagini che tentavano di rendere la complessità organica dell'edificio come la spoglia geometria dei suoi particolari¹⁰, non tanto diversamente dalle inquadrature di Parisi per SM dell'Osa. Che Rochamp sia stato un punto di riferimento aggiornato per l'architetto italiano è indubitabile. Solo due anni prima di avviare la progettazione della Corte dei Butteri e della sua piccola chiesa, nel 1960, Parisi l'aveva visitata realizzando una serie di fotografie, similmente ritratti d'insieme alternati a particolari, colpito dalla continuità fra esterno ed interno di un corpo fluido e organico¹¹. Sono i caratteri che ricorrono nei disegni che conservano la genesi della piccola chiesa immersa nella pineta dell'Osa: dalla pura invenzione creativa dei primi schizzi (pg.28), dove è già presente la pianta ellittica ispirata a «certe conchiglie» «che si ritrovano in natura», e volta a «suscitare la sensazione di una presenza indeterminata»¹², alle piante su lucido, spesso tratteggiate a pennarelli colorati. Parisi sembra più devoto alla libera traduzione artistica che al

rigoroso disegno tecnico. Ritrae da vari punti di vista la forma irregolare di S.Maria, immersa nel paesaggio, o semplicemente ne traccia il profilo, talvolta in varianti dal progetto definitivo. Utilizza ora l'inchiostro ora le matite colorate, il carboncino, su cartoncini colorati, su carta giapponese a grana spessa, che si intride di inchiostro e rilascia un tratto poroso e avvolgente come la luce sugli intonaci scabri, acuito dall'uso congiunto del pastello. Non deve sorprendere se alcuni disegni presentano doppia firma (pg.29) o sono di dubbia paternità parisiense, firmati dall'architetto magari per rivendicare l'origine del 'metodo', ma attribuibili piuttosto al contributo degli amici artisti coinvolti nella chiesa della Corte dei Butteri, Mario Radice e Francesco Somaini. Una serie di fotografie in bianco e nero dettaglia le fasi di costruzione (pg.30), ma alcuni appunti rivelano il loro l'utilizzo di studio per definire le ultime soluzioni degli interni come la disposizione dell'altare in relazione alle luci ambientali.

La serie di scatti ad edificio ultimato ha invece il carattere di reportage concettuale. In queste immagini, come già è stato notato¹³, lo spazio è regolato dai piani architettonici e dagli arredi liturgici, quasi scolpiti dalla luce naturale e dall'ombra con effetti da astrattismo costruttivista (fig.6) – non è prevista infatti la luce artificiale nei luoghi sacri come S.Maria dell'Osa, tanto quanto nelle chiese degli architetti d'oltralpe apprezzati da Parisi, da Aalto a Le Corbusier. Li accomuna infatti le qualità plasmatiche della luce naturale che penetra da finestre e punti di diffusione attentamente studiati. Se lo schizzo è pura invenzione creativa, la fotografia, oltre a documentare la realtà, può interpretarla. Nel commentare una selezione antologica di fotografie parisiense, *Percorrenza fotografica*, curata dallo stesso autore nel 1977, Gillo Dorfles notava «la

8 I.Parisi, *Percorrenza fotografica 1934-1976*, Nani, Como 1977; ID., *Foto a memoria*, Nodolibri, Como 1991, pp.28-29. All'epoca di Operazione Arcevia e della Casa Esistenziale Parisi adotta la fotografia come metodo di progettazione.

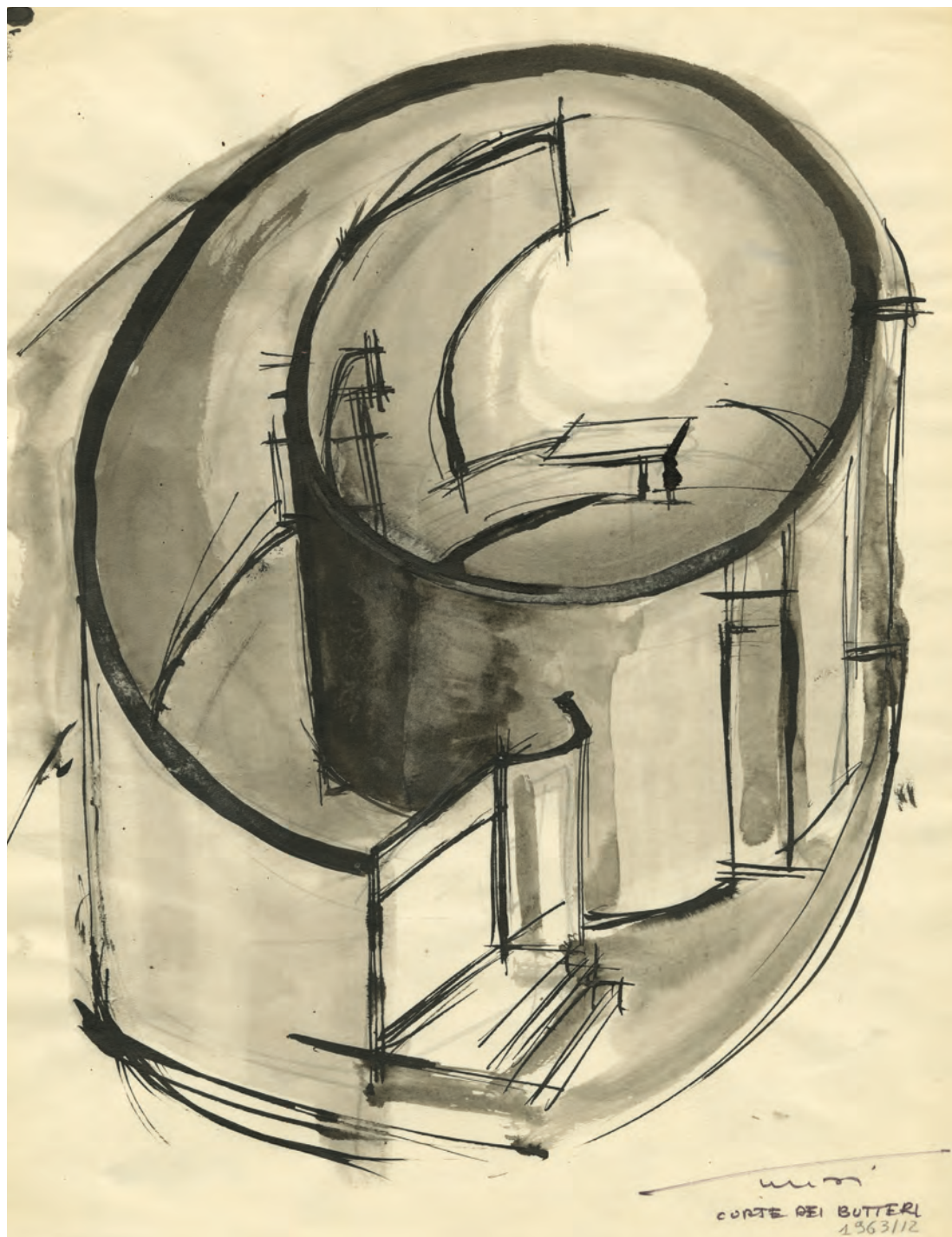
9 Archivio Ico e Luisa Parisi, presso la Pinacoteca del Comune di Como; Fondo Parisi, Galleria Civica, Raccolta del Disegno - FMAV Fondazione Modena Arti Visive; Archivio del Design di Ico Parisi, Como; Archivio Biblioteca Enrico Crispolti, Roma. Si aggiunge poi l'archivio dell'editore Enzo Pifferi, Como, che è stato oggetto di studio di Lucia Tenconi, *La ricerca architettonica e la sperimentazione fotografica nell'opera di Ico Parisi*, tesi di laurea specialistica, Politecnico di Milano a.a. 2006/07 e poi alla base di G.D'Amia, L.Tenconi (a cura di), *Ico Parisi. Architettura, fotografia e design. L'immagine come progetto*, Enzo Pifferi Editore, Como 2012.

10 J.Petit, *Le Corbusier. Chapelle N.D. du haut à Ronchamp*, de Brouwer, Paris 1957. Con le fotografie di Bernhard Moosbrugger.

11 I.Parisi, *Foto a memoria*, Nodolibri, Como 1991, pp. 83-84.

12 I.Parisi, *Note di lavoro* op.cit., p.3.

13 L.Tenconi, *L'architettura di Ico Parisi tra realtà e ideale*, e ID., *Sperimentazione fotografica tra visione ed esperienza*, in G.D'Amia, L.Tenconi (a cura di), *Ico Parisi* op.cit. pp. 39, 113-118; A.Mazzanti, *L'Hotel Corte dei Butteri di Ico Parisi. «Un segno di volontà, di amore e di calore»* in L.Mannini, A.Mazzanti (a cura di), *I Favolosi anni 60* op.cit. pp.33-46.







peculiarità morfologica e formativa»¹⁴ di un fotografare capace di cogliere intuitive situazioni ambientali di notevoli potenzialità espressiva, come nel caso degli interni di S.Maria dell'Osa (pg.33) accostati nel libro all'intensità mistica che si propaga in quelli imponenti della moschea di Sultanahmet a Costantinopoli, entrambe foto scattate nel 1966.¹⁵

Tale presenza immanente e spirituale accomuna l'intera serie in bianco e nero degli interni di S.Maria dell'Osa, presi da punti di vista che solo chi ha progettato l'edificio sa cogliere e sottolineare nelle articolazioni architettoniche e nel dialogo di queste con gli arredi artistici integrati. Ora si attiva un "incontro/scontro"¹⁶ fra la luce e la materia scultorea informale nell'imponente crocifisso di Francesco Somaini sospeso dietro l'altare (pg.34), ora sulle pareti curvilinee si proiettano amplificate le sagome di luce (pg.32) al negativo che passano attraverso i varchi lasciati dalle due croci a traforo realizzate dallo stesso Somaini. L'una fessura la lastra di rame del portale d'ingresso in corrispondenza del battente, l'altra lacera la grata di ferro che interrompe il corridoio di accesso all'aula centrale, generando nel fedele appena entrato una repentina abbreviazione spazio-temporale, che anticipa e richiama verso l'aula fulcro di spiritualità della casa di Dio, enfatizzando l'andamento già avvolgente generato dalla pianta ellittica in direzione della centralità liturgica dell'altare, rivolto all'assemblea secondo i recenti dettami concordatari. Nelle vedute a colori di S.Maria, l'impressione di organismo vivente «misurato, dinamico, mistico»¹⁷ (pg.38-39), emerge con più evidenza dall'effetto di luce colorata trattenuta dall'intonaco poroso «rosa»¹⁸, pigmento caldo e luminoso che distingue l'intero complesso, in continuità fra esterno ed interno e in armonia con le arsurre del paesaggio circostante, i colori delle dune e delle banchine di sabbia ravvivati dal sole, tanto intenso per l'occhio di Parisi abituato alle luci soffuse del lago di Como. I flussi luminosi penetrano attraverso le strette vetrate verticali a scomparsa fra i setti murari curvi dai quali escono come fasci radenti, a onde espanse, in un andamento luministico che la forma estrusa del tabernacolo

sembra racchiudere in una metafora. La disposizione dell'edificio verso ovest favorisce l'incidenza dei raggi solari al tramonto quando la luce diretta sulle vetrate e il riverbero dell'acqua lacustre del lago circostante generano il picco di luminosità nell'aula, il momento più adatto alla condivisione comunitaria dello spazio religioso per la sua specifica funzione liturgica. Non va sottovalutato, per il comasco d'adozione Parisi, il precoce clima riformato della Chiesa lombarda, nel recepire l'influenza del cardinal Montini, il futuro papa Paolo VI, allora arcivescovo di Milano¹⁹. Dopo il Concilio Vaticano II, annunciato già nel 1959 da Papa Giovanni XXIII, poi condotto, dopo la sua morte, dal 1962 proprio da papa Paolo VI Montini, in date dunque cruciali e coeve alla elaborazione del progetto di SM dell'Osa, all'arte integrata o piuttosto all'integrazione fra le arti (architettura, design e opere) si riconosceva una complessa e precipua attitudine "simbolica, mistagogica, catechetica e culturale"²⁰: il compito di fungere da tramite con la realtà invisibile alla stregua dell'atto liturgico, cioè sostanziare quel momento di contatto fra terreno e ultraterreno. Si comprende dunque il peso dato allora dalla Chiesa alla funzionalità spirituale degli spazi religiosi, esortazione ai progettisti quanto agli artisti, e il nevralgico valore riconosciuto all'innovazione dell'altare quale fulcro per il pieno coinvolgimento liturgico della comunità al rito²¹. A questi presupposti S.Maria dell'Osa risponde perfettamente dall'invenzione della sua forma centripeta, al rinnovamento che accompagna l'altare con tutto il corredo liturgico: tabernacolo, ambone, seggio del celebrante, candelabro, fino alle sedute dei fedeli, parte di un unico progetto di spazio integrato (pg.34). Allo stesso fine concorre il valore simbolico e iconografico del contributo artistico: il rilievo ligneo dallo stile astratto dedicato ai simboli della Penitenza da Mario Radice²² che delimita lo spazio della confessione, come la costellazione di Croci ideate da Francesco Somaini per punti simbolici dell'edificio, allontanando ogni possibile valore artistico decorativo, così diffuso negli edifici ecclesiastici, e come Parisi ribadiva senza indugi:

«Determinante è stato il colloquio continuo con Somaini

14 G.Dorfles, *Ico Parisi: architetto fotografo*, in I.Parisi, *Percorrenza fotografica 1934-1976*, Nani, Como 1977, s.p.

15 Potrebbe essere dunque questa la datazione della serie fotografica su S.Maria dell'Osa, ad edificio concluso.

16 E.Crispoliti, R.Sanesi, A.Sartoris, *Ico Parisi, Utopia realizzabile*.op.cit., p.119.

17 Ico Parisi, *Note di lavoro* op.cit., p.3.

18 Studio "La Ruota" di Ico e Luisa Parisi, Como, "Relazione data a Domus 20, 4 1966". Studio "La Ruota" di Ico e Luisa Parisi, Como, "Relazione data a Domus op.cit, p.2.

19 M.Sammicheli, *Design per il sacro: oggetto e soggetto nella valorizzazione di un bene culturale di interesse religioso. Il caso di Milano nella modernità*, Politecnico di Milano, XXI ciclo, a.a.2009-2010; M.Borsotti, *Costruire tra cielo e terra. Il progetto dello spazio sacro nel contemporaneo e i suoi codici attuativi*, Franco Angeli, Milano 2012. Ma anche C.Forconi, *Il sacro e l'architettura. Materiali per il progetto della chiesa contemporanea*, Edizioni Rappa, Roma 2005.

20 M.Sammicheli, op.cit., p. 32. Per mistagogico si intende il potenziale dell'arte di trasmettere verità ultraterrene quanto la parola dell'officiante.

21 Cfr. G.B.Montini, *Sull'educazione liturgica. Lettera pastorale per la S.ta Quaresima del 1958*, in «Fede e arte», 3, p.162.

22 R.Lietti, *Il colore nell'architettura* in R.Lietti, P.Brambilla (a cura di), *Mario Radice. Il pittore e gli architetti. La collaborazione con Cesare Cattaneo, Giuseppe Terragni, Ico Parisi*, Catalogo (Como), Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 36-37; ID., *Mario Radice e Ico Parisi. Dipingere l'architettura*, in *I Favolosi anni 60 in Maremma* cit., op. 55-59.





Pg. 28

Ico Parisi, Studio per Santa Maria dell'Osa, 1963. China acquerellata su carta.
Comune di Modena, Collezione Galleria Civica, Raccolta del Disegno, Fondo Ico Parisi - FMAV Fondazione Modena Arti Visive.

Pg. 29

Francesco Somaini, Ico Parisi, disegno interno con Croce per Santa Maria dell'Osa, 1964. Carboncino e china su carta giapponese. Comune di Modena, Collezione Galleria Civica, Raccolta del Disegno, Fondo Ico Parisi - FMAV Fondazione Modena Arti Visive.

Santa Maria dell'Osa - Pinacoteca Civica di Como, fondo fotografico Archivio Ico e Luisa Parisi.

Pg. 30

Fasi di costruzione. Tre fotografie degli esterni, 1964 circa.

Santa Maria dell'Osa - Roma, Archivio Biblioteca Enrico Crispolti.
Pg. 32

La zona fra l'atrio e l'aula, grata a traforo di Francesco Somaini, 1966. Fotografia in bianco e nero.

Interno, grata a traforo di Francesco Somaini e i 14 oblò della Via Crucis, 1966. Fotografia in bianco e nero.

Pg. 33

Interno con figura in preghiera, 1965 circa. Fotografia in bianco e nero.

La Croce absidale vista attraverso la grata traforata in ferro a forma di croce, opere di Francesco Somaini, 1966. Fotografia in bianco e nero.





Santa Maria dell'Osa - Roma, Archivio Biblioteca Enrico Crispolti.

Pg. 34

Interno con vista del confessionale e della zona absidale.

In evidenza il pannello decorativo di Mario Radice e la Croce absidale di Francesco Somaini, 1966. Fotografia in bianco e nero.

Santa Maria dell'Osa - Pinacoteca Civica di Como, fondo fotografico Archivio Ico e Luisa Parisi.

Pg. 36

Veduta parziale della zona d'ingresso, 1965 circa. Fotografia in bianco e nero.

Pg. 37

Veduta dal lago, 1965 circa. Fotografia in bianco e nero.

Pg. 38-39

Santa Maria dell'Osa, veduta dal lago lato aula e ingresso, luglio e veduta dal lago, lato loggiato, 1965. Fotografie a colori. Pinacoteca Civica di Como, fondo fotografico Archivio Ico e Luisa Parisi.

Pg. 38-39

Interno, zona dell'altare, 1965. Fotografie a colori. Como, Archivio del Design di Ico Parisi.

e Radice durante la progettazione e la realizzazione, nella ricerca di una soluzione integrativa nella quale le personalità non si sovrappongano ma si completino nell'intento di creare opera di poesia unitaria e costante²³.

L'integrazione fra le arti rappresenta per Ico Parisi la salvaguardia del sistema complesso dell'essere umano e delle sue esigenze moderne e trascendentali, che nello spazio religioso si fa «polifonia spirituale» come l'occhio fotografico tende costantemente a ribadire negli interni di S. Maria. Era un'eredità dell'astrattismo comasco architettonico e artistico anni trenta²⁴, condivisa con Somaini la cui visione della scultura ha sempre avuto un carattere ambientale fino alla progettazione scultorea in scala urbana all'inizio degli anni settanta²⁵. La collaborazione con Somaini avviata nel 1957, con il progetto della Casa per vacanze, si è sempre fondata infatti sul contributo a un'idea condivisa, nell'equilibrio fra interventi, come Parisi ribadisce per la chiesa maremmana. Se qualcosa egli imponeva, diceva Crispolti, era un «modulo mentale»²⁶. A questo appartiene un altro aspetto essenziale del suo progettare, proprio anche al complesso della Corte dei Butteri, cioè l'integrazione ambientale per la salvaguardia della vita umana nell'equilibrio natura costruito. Per Parisi significa guardare alla tradizione nel rispetto del rapporto culturale e spirituale che l'uomo ha da secoli con la natura.

Le immagini della chiesa in costruzione evidenziano vari accorgimenti scelti in relazione all'ambiente circostante interessato dal rimboscamento a pini marittimi e piante mediterranee nella rimessa a verde progettata per l'area della Corte dei Butteri. Quindi le sponde a ciottoli che modellano la base dell'alzato architettonico della chiesa (pg.39), l'utilizzo del mattone e dell'intonaco colorato, del legno per balaustre, capriate del loggiato (pg.38), nonché il tetto a lastre verdi di rame, sono scelte materiche e cromatiche mimetiche al contesto naturale che Parisi più volte ha dichiarato essere fra i suoi principali intenti per l'intero complesso, ed anche quindi per SM dell'Osa immersa nella pineta che avrebbe attutito il rumore dell'albergo e quello automobilistico, nel rispetto del raccoglimento spirituale. Come evidenziano le vedute fotografiche della cappella, sul profilo del paesaggio la sua copertura a varie inclinazioni prosegue e accorda i profili delle alte chiome dei pini marittimi mentre certe parziali inquadrature sono spesso incorniciate da immersivi cannocchiali naturali (pg.36). Non dimentichiamo l'integrazione simbolica al contesto evocata dallo stesso Parisi per la pianta dell'oratorio a forma ellittica delle conchiglie disseminate sulla spiaggia oltre la duna dell'Osa. Un'altra evocazione è

quella di una imbarcazione all'approdo che amplifica il suo volume nel riflesso specchiante delle acque ferme, verso le quali volge l'aula e il loggiato, ingresso secondario d'accesso dalla sacrestia, prospiciente il lago come un ponte di prua ritmato da travature e sostegni lignei dalle ingegnose soluzioni che caratterizzano anche il complesso edificio alberghiero²⁷. La parete su cui aggetta presenta altri richiami alla navigazione, 14 piccoli oblò-finestra, che, svelantisi all'interno quali simboliche stazioni della Via Crucis, irradiano luce dai loro vetro blu come una segnaletica divina per il fedele, lungo il corridoio di apertura all'aula centrale.

All'approdo richiamano anche i gradini cilindrici di cemento sulle sponde del lago a forma di bitte, in un insieme di cornice che enfatizza il ruolo della chiesa di sosta per i viaggiatori negli stessi anni, non dimentichiamolo, nei quali per la nuova autostrada, che sarebbe diventata l'arteria viaria di collegamento dell'intero paese, coi suoi complessi snodi futuribili, Giovanni Michelucci realizzava un'altra chiesa per viaggiatori, integrata ugualmente coi suoi profili complessi di cemento armato in un diverso, a sé consono, scenario ambientale.

23 Ico Parisi, *Note di lavoro* op.cit., p.3.

24 C. Belli, *Kn*, Il Milione, Milano 1935, p.31. Cfr. M.Di Salvo, *Riflessioni d'architettura: il Gruppo Como*, Giuseppe Terragni, Cesare Cattaneo, Archivio Cattaneo, Cernobbio 2014.

25 Si rinvia a E.Crispolti, F.Somainsi, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano 1972.

26 E.Crispolti, R.Sanesi, A.Sartoris, *Ico Parisi, Utopia realizzabile* op.cit., p.117.

27 Cfr. Tenconi, *L'architettura di Ico Parisi tra realtà e ideale* op.cit.; Mazzanti, *L'Hotel Corte dei Butteri di Ico Parisi* op.cit.









Chiesa Nostra Signora di Lourdes a Follonica.

Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani, Lisindo Baldassini.

Giulio Basili

La bellezza toscana fatta di precisione e di rigore, descritta da Guido Piovene nel suo straordinario *Viaggio in Italia*, quel paesaggio «netto e intellettuale che sembra disegnato come perfetta cornice della vita dell'uomo»¹, lascia improvvisamente spazio, nelle parole dell'autore, al suo arrivo in Maremma, ad una amarezza e ad una ruvidità non solo del contesto paesaggistico ma anche degli abitanti che popolano queste terre ancora in parte insalubri fino ai primi decenni del secolo scorso.

Questa parte di toscana ha sempre avuto un legame indissolubile tra terra e vita e l'identità della città di Follonica è senza dubbio legata alla sua geografia e al suo recente sviluppo urbanistico.

Il golfo che accoglie l'abitato è posto ai limiti della valle tra le Colline Metallifere e il Mar Tirreno di fronte all'Isola d'Elba. Anche se la storia di Follonica come *civitas* inizia di fatto nell'Ottocento, il territorio che la circonda è stato popolato fin dall'antichità dagli Etruschi che ne hanno segnato il carattere e che ne rappresentano la memoria. Leopoldo II di Lorena, ultimo Granduca di Toscana, eresse qui le sue Reali e Imperiali Fonderie, facendo diventare la lavorazione del ferro e dei suoi derivati, soprattutto la ghisa, la più importante attività economica e culturale, proprio in continuità con la tradizione etrusca.

Durante tutta la seconda metà del Novecento si è assistito ad una evoluzione ed ad una antropizzazione di molte parti della provincia di Grosseto e Follonica è un esempio di città sviluppatasi pressoché interamente in quegli anni, in bilico tra una agognata modernità e una difficile armonia con il paesaggio costiero. Fu Luciano Bianciardi nel suo *Il lavoro culturale* a teorizzare, provocatoriamente, come nella provincia della Maremma toscana del dopo Seconda Guerra Mondiale, il senso vero della città fosse nella sua periferia, nel rifiuto di un'origine nobile e nel suo carattere inclusivo «verso la gente di tutti i paesi»², che durante i mercati e le fiere si mischiava agli «omaccioni»³ che popolavano le campagne.

Lo studio composto dagli architetti Giancarlo e Luigi Bicocchi, Roberto Monsani e dall'ingegnere Lisindo Baldassini, soprattutto durante gli anni Sessanta e Settanta, ha lavorato a vari complessi residenziali nel Comune di Follonica e alla progettazione di interessanti

ville, nella località di Roccamare, nel Comune di Castiglione della Pescaia dove, soprattutto in queste ultime, si può ritrovare un'interessante idea di spazialità aperta in stretta connessione con l'ambiente naturale circostante, anche attraverso l'uso di materiali moderni che infondono a queste costruzioni un carattere di estrema leggerezza. Non è facile ritrovare in questa 'maniera' che caratterizza il lavoro dei 3BM una assonanza con la scuola fiorentina di quegli anni, che, essendo estremamente poliedrica, dipendeva molto spesso dalle differenti personalità dei vari architetti, tuttavia alcune affinità si possono riscontrare con il lavoro di Italo Gamberini e con il suo modo di 'esporre' la struttura dell'edificio facendola diventare vero e proprio motivo della composizione.

In uno dei quartieri di Follonica, nati proprio negli anni Sessanta, detto dei 'Palazzi Rossi', lo studio realizza, oltre al centro residenziale e commerciale la nuova Chiesa di Nostra Signora di Lourdes.

Il tema del sacro, inedito per gli autori, è affrontato in modo sorprendente.

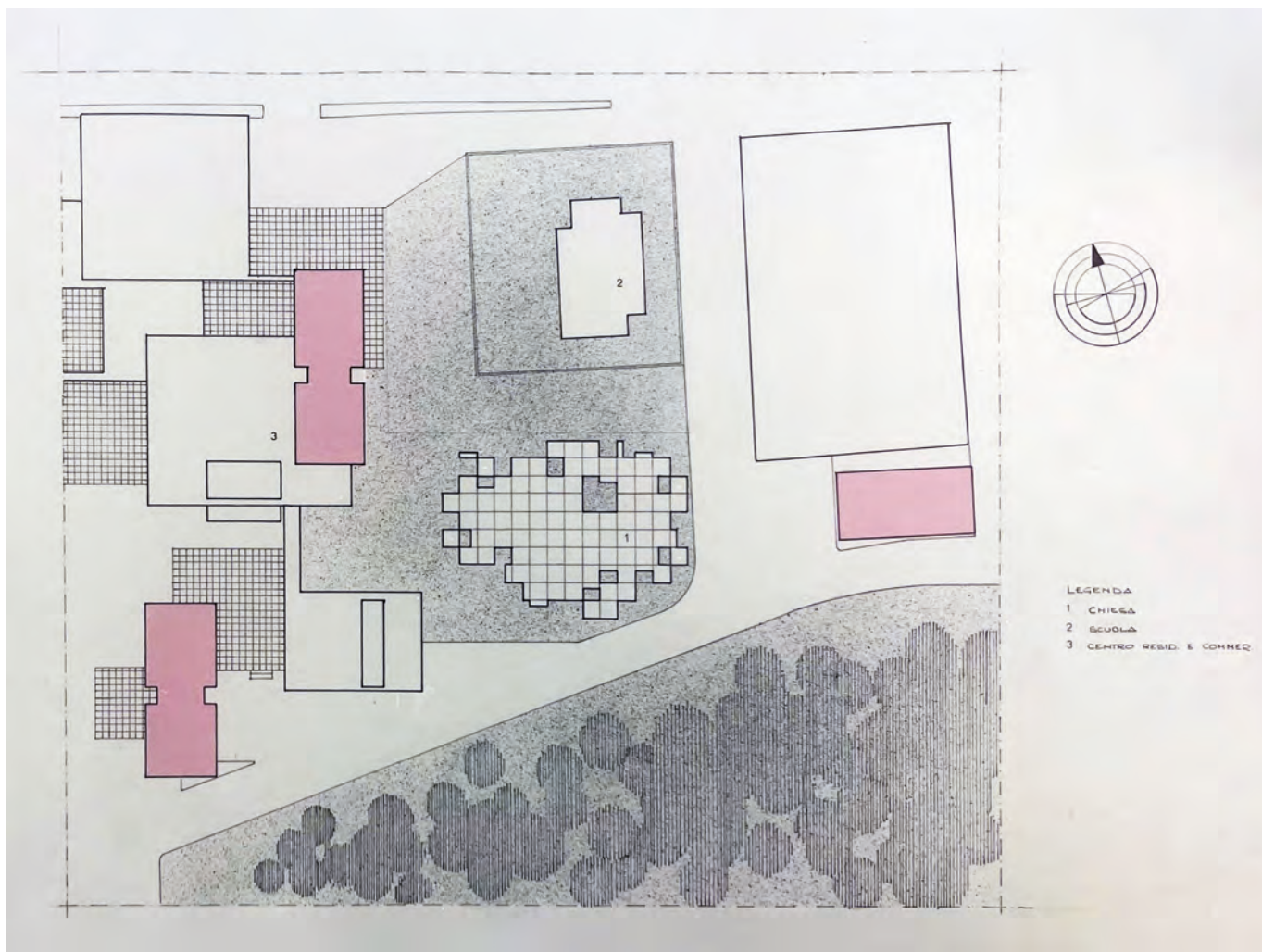
L'edificio religioso che per sua natura dovrebbe rappresentare l'elemento più importante della composizione urbana e accentrare su di sé la prospettiva dello spazio circostante è pensato, vista l'impossibilità di competere dimensionalmente e soprattutto in altezza con gli edifici circostanti, come una sorta di piastra che sta alla base e al centro del nuovo insediamento, riacquistando così una certa importanza gerarchica. Anche la copertura, disegnata non unitaria ma frastagliata dal modulo quadrato di base di 3,5 metri, sembra concepita per essere vista dall'alto come se fosse il quinto prospetto dell'edificio, quello più importante.

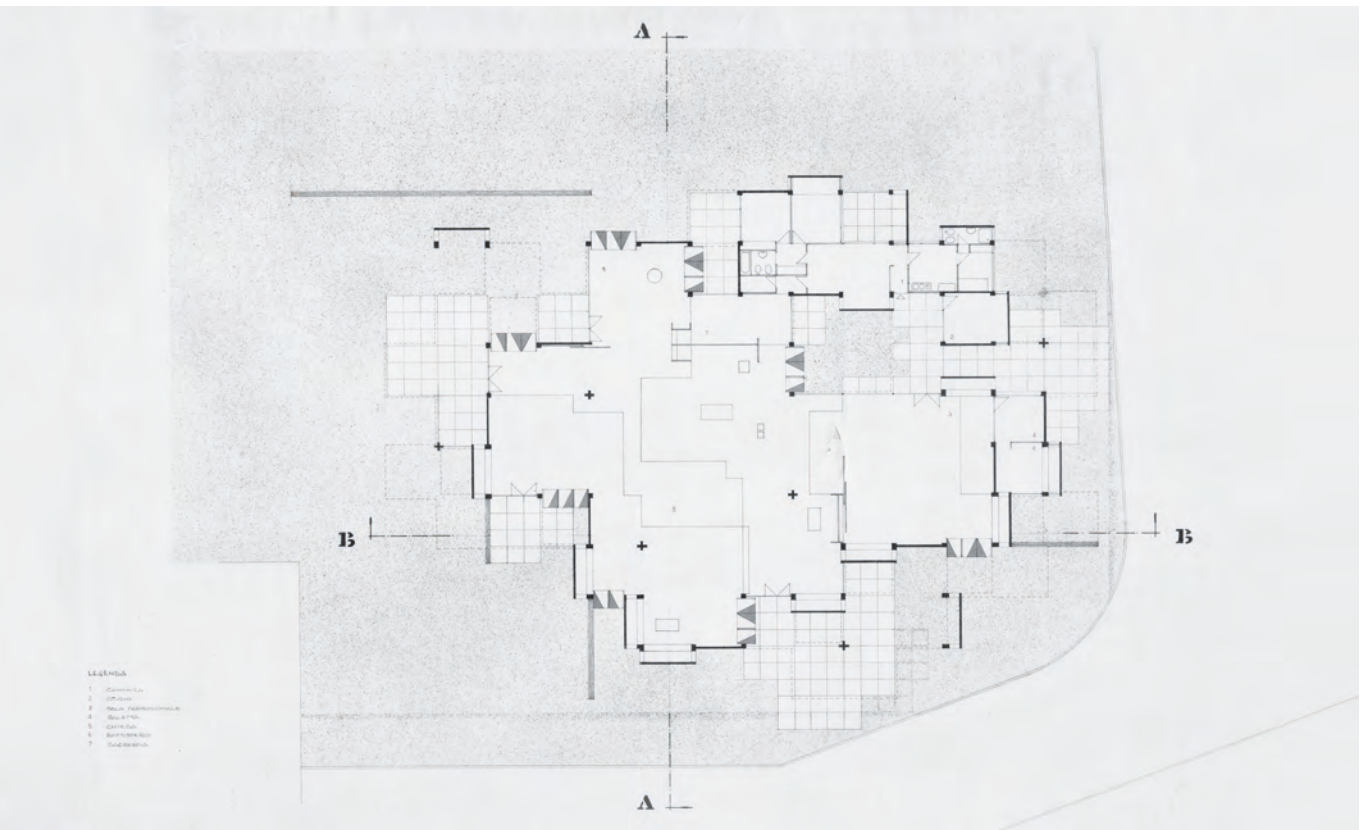
Questo rapporto articolato con l'ambiente circostante è ulteriormente rimarcato dalla pianta impostata sul medesimo modulo che si sfrangia sui lati esterni divenendo ad una forma irregolare che a sua volta si riverbera sui prospetti con un'alternanza di pieni e vuoti sfalsati, consentendo un libero svilupparsi degli spazi, in un gioco di aperture e chiusure dei piani di schermo fra di loro perpendicolari e paralleli che fungono da quinte indipendenti.

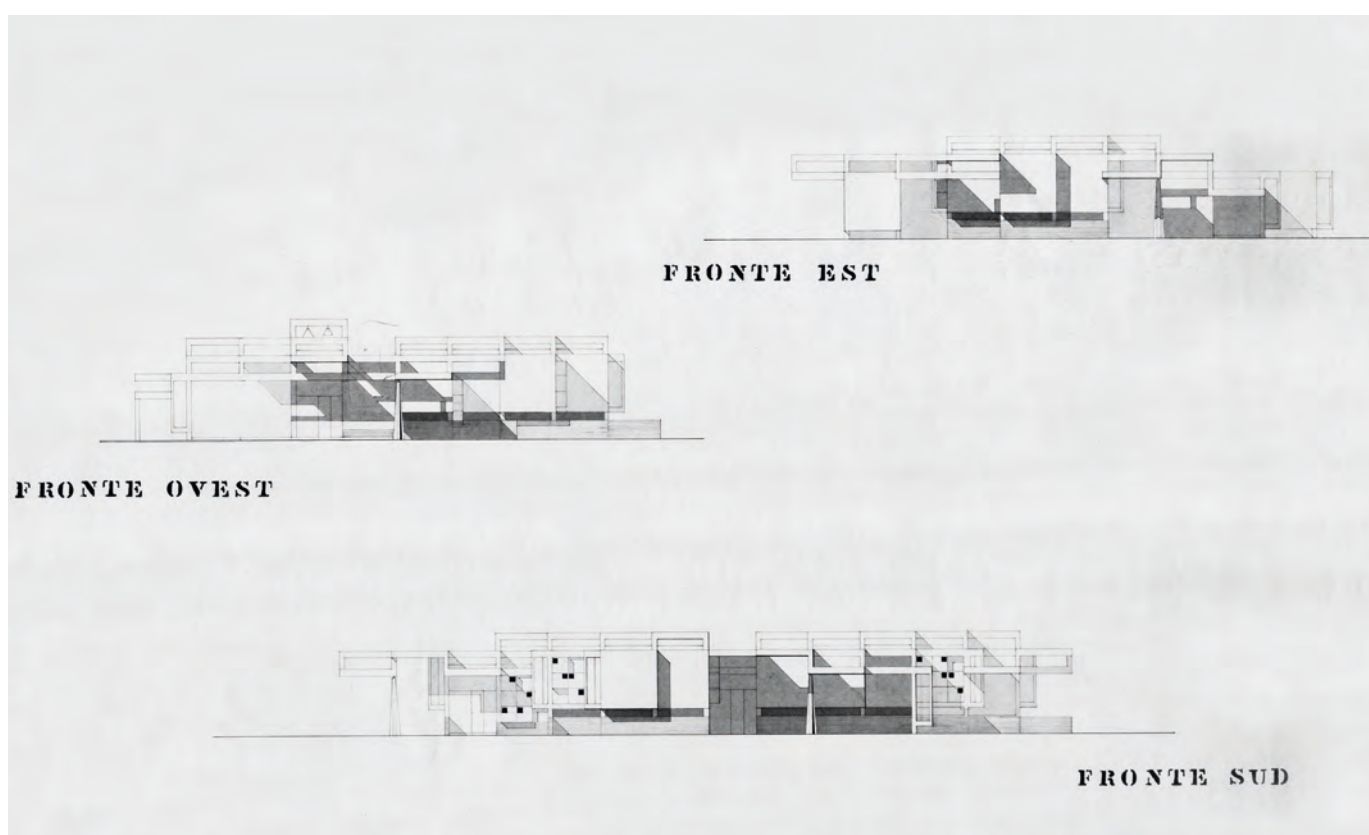
1 Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini&Castoldi, 1993.

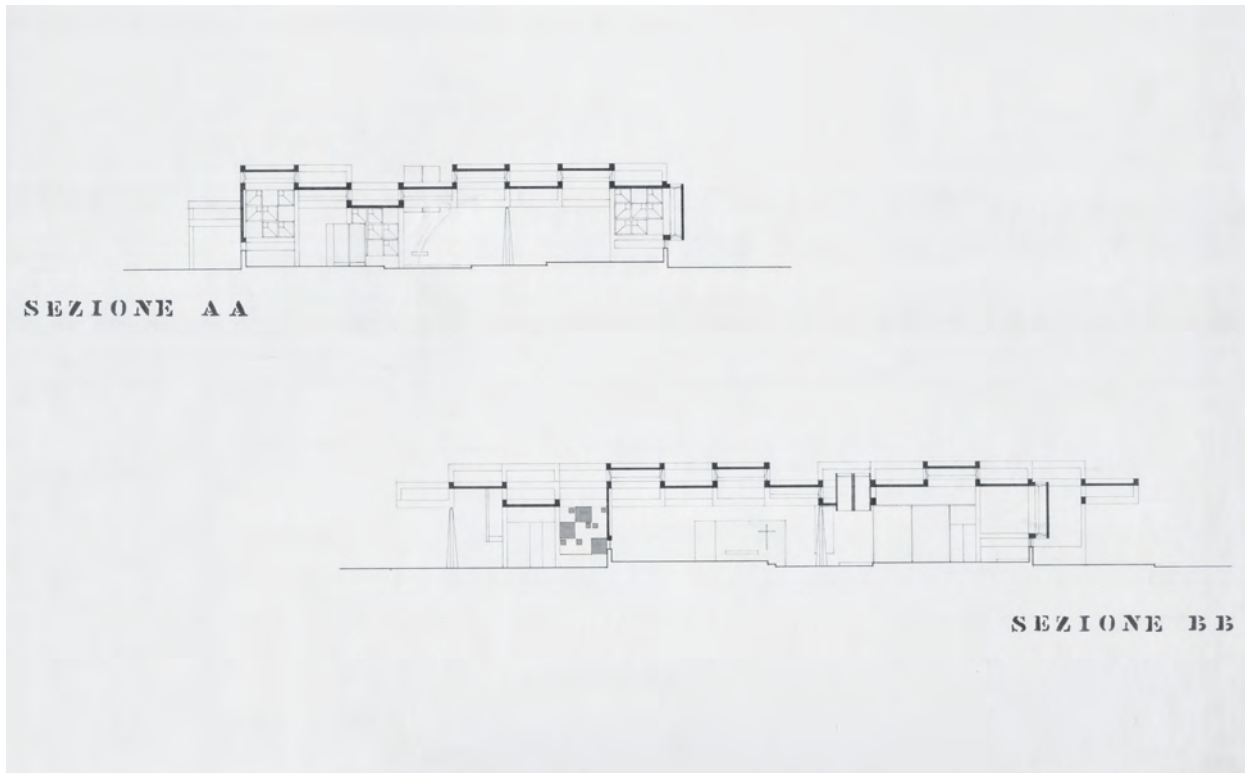
2 Luciano Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, seconda edizione nell'"Universale Economica", 2007, pag.15.
La prima edizione de *Il lavoro culturale* è del 1957 sempre edita da Feltrinelli.

3 Ibidem, pag.16.









In sezione lo sfaldamento, impostato su tre altezze differenti che si ripetono alternandosi, delle lastre piane di cemento insieme alle diverse quote di calpestio delle pavimentazioni, è utile non solo all'individuazione delle varie destinazioni d'uso degli ambienti ma anche a far entrare la luce naturale che è la vera protagonista dello spazio sacro, un'interno che nelle intenzioni dei progettisti sembra quasi si debba espandere all'esterno senza soluzione di continuità.

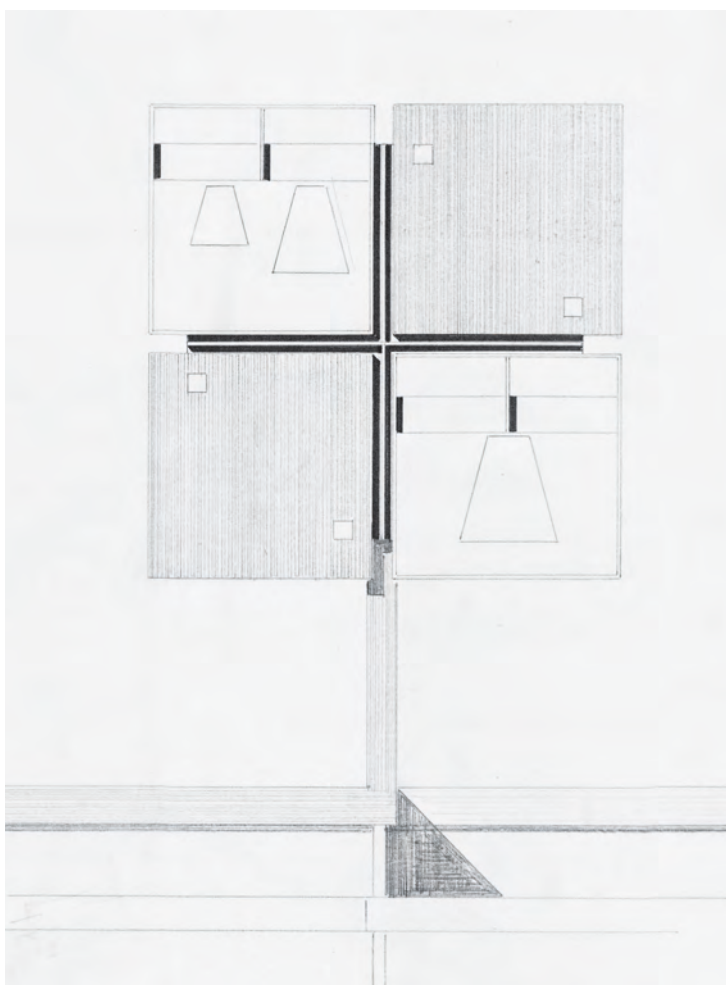
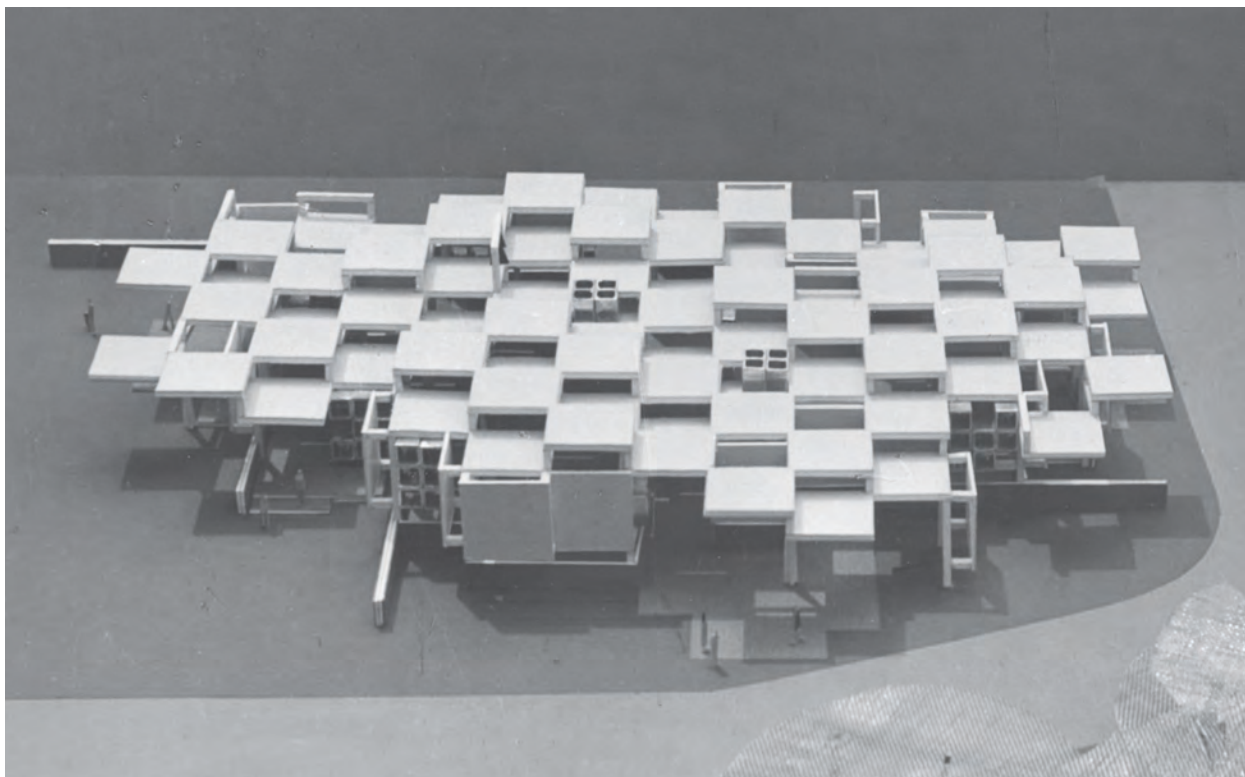
I pannelli orizzontali di copertura in cemento bianco faccia a vista, con la struttura delle travi reticolari sempre in cemento che li sostengono e gli elementi puntuali della struttura verticale si protendono all'esterno creando oggetti utili a proteggere le facciate ed ad individuare gli ingressi.

Il complesso parrocchiale, comprende l'aula principale posta al centro dell'organismo architettonico con ai lati, il battistero, una sala per riunioni e conferenze con attigue salette e l'abitazione del Parroco. Nell'aula l'altare maggiore è posto in modo da permettere ai fedeli di riunirsi vicini al sacerdote nella celebrazione della Santa Messa e nelle funzioni più importanti anche l'attigua sala per riunioni può venire a far parte dell'aula per la liturgia, creando un ambiente più ampio. Gli architetti dedicano molte tavole di progetto all'ideazione di un campanile a vela impostato sempre sul medesimo modulo che poi sarà successivamente sostituito da uno in struttura metallica reticolare.

La costruzione della chiesa è stata molto travagliata e si è protratta per molti anni, ad oggi appare completamente trasfigurata in molti dei suoi caratteri peculiari rispetto alle poche immagini d'epoca, restituendoci una percezione degli interni e degli esterni completamente falsata, con i vetri posti tra le lastre di cemento della copertura dipinti,

che inevitabilmente indeboliscono il tema della luce naturale che entra dalla copertura, i pilastri di acciaio rivestiti in legno, le facciate intonacate che nascondono il cemento faccia a vista. L'esterno è delimitato da una ringhiera in ferro che chiude gli spazi tutti attorno alla chiesa inizialmente pensati come pubblici e che dovevano richiamare alla mente il significato autentico del sagrato.

Gli aspetti più interessanti del progetto rimangono fissati nei numerosi disegni conservati presso l'archivio Monsani che restituiscono una immagine inedita e non convenzionale dello spazio sacro affidata soprattutto a pochi ma distinguibili elementi: l'assenza di una facciata principale, la spazialità interna di ridotte dimensioni soprattutto in altezza, l'apparente non definizione degli spazi e delle loro funzioni, che confermano la volontà degli architetti di attingere ad un carattere architettonico che si potrebbe definire 'domestico', volendo apparentemente nascondersi tra la vegetazione e i pini e ricercando una difficile fusione tra artificio e natura.



Pg. 41

Pianta generale. Archivio Bicocchi.

Pg. 42

Pianta. Archivio Monsani.

Pg. 43-44

Sezioni e prospetti. Archivio Monsani.

Pg. 45

Foto del modello di progetto. Archivio Monsani.

Particolare del campanile. Archivio Monsani.

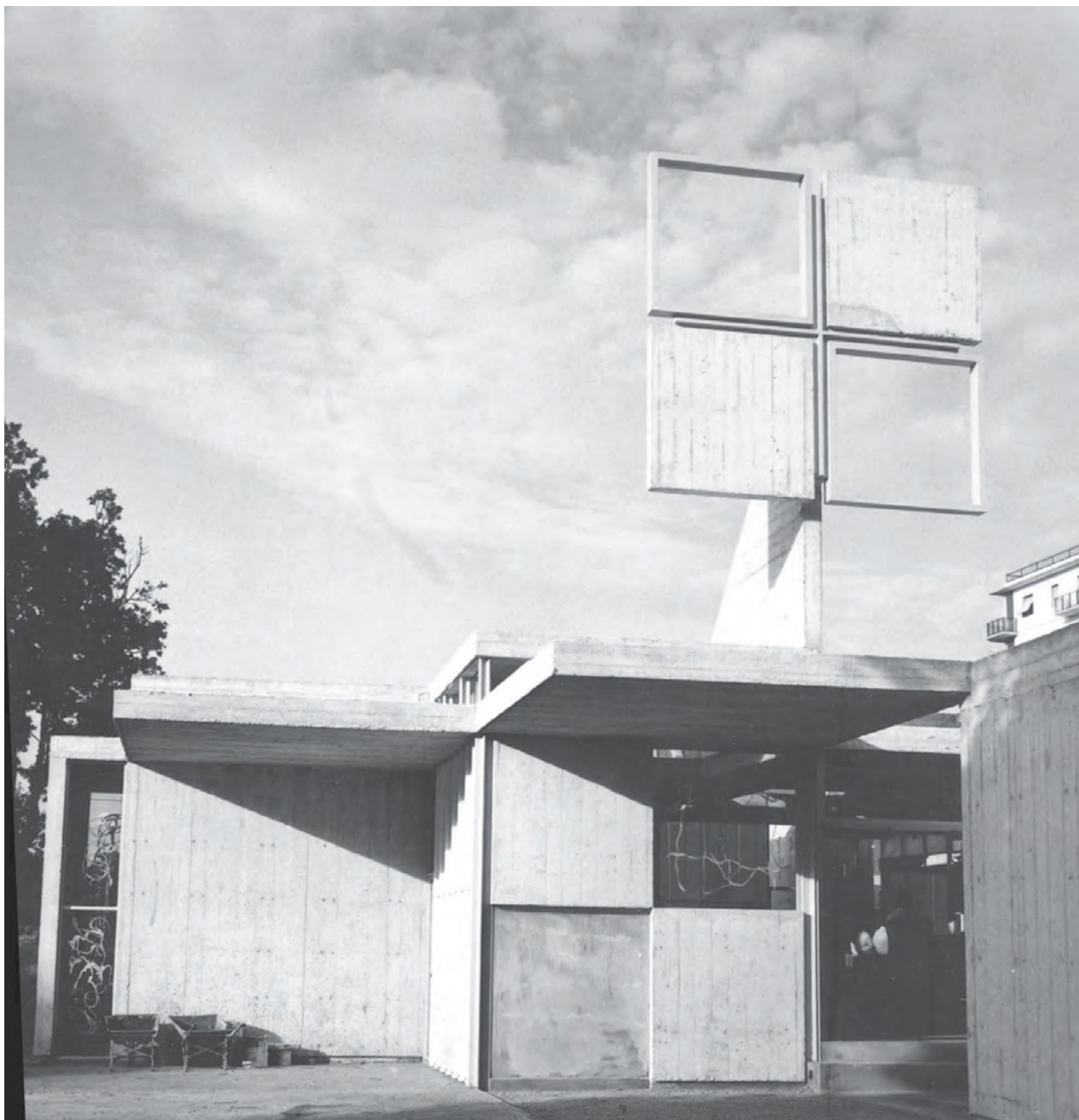
Pg. 46

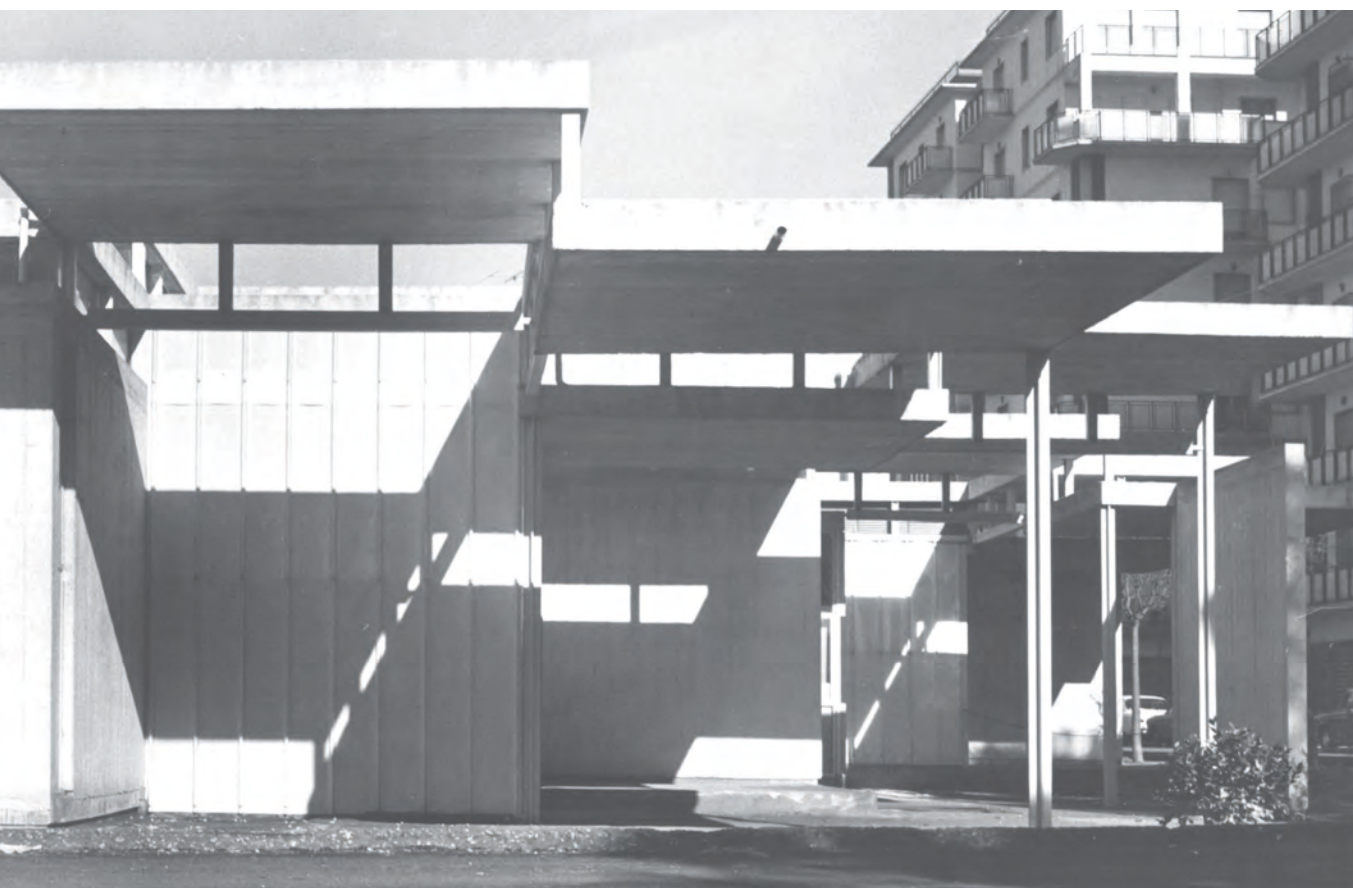
Interno. Archivio Monsani.

Pg. 47-48-49

Esterno. Archivio Monsani.









Chiesa della Consolata, Punta Ala.

Riccardo Renzi, Paolo Rusci

L'insediamento residenziale e turistico di Punta Ala rappresenta un singolare episodio urbanistico avviato nel secondo dopoguerra, in conseguenza al rapido sviluppo del turismo balneare in tutta Italia.

Il primo piano di lottizzazione viene promosso dall'ingegnere Costantino Lentati, proprietario di alcuni terreni in località Tartana, su progetto dell'arch. milanese Guglielmo Ulrich. Alla fine degli anni Cinquanta la Società Punta Ala s.p.a., che aveva acquisito negli anni precedenti la tenuta degli eredi di Italo Balbo, acquista l'intera area e affida all'ingegner Valdemaro Barbetta la redazione del *Piano della sistemazione urbanistica di Punta Ala*. Barbetta affida a sua volta la progettazione ad un suo giovane collaboratore, l'architetto Walter Di Salvo¹.

Nel 1960, con Deliberazione del Consiglio Comunale n. 83, viene approvato il Piano che prevede la creazione di 14 comparti residenziali oltre ad aree per servizi sportivi e parchi pubblici. Il Piano viene poi esteso anche all'area di Rocchette e viene ridimensionato nelle quantità edificatorie. Nel 1964 viene definitivamente approvato a seguito dei pareri favorevoli del Provveditorato alle Opere Pubbliche e della Sovrintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Siena.

I comparti situati nelle zone prossime alla costa sabbiosa – quelle a minor acclività – sono costituiti da lotti organizzati in nuclei circolari mentre la viabilità carrabile è collocata esternamente, ad anello, per garantire maggiore riservatezza e lasciare spazio alla vegetazione che si inserisce nel costruito mitigandone l'impatto.

La realizzazione di «una cappella» per la nuova comunità di Punta Ala è promossa dalla Società Punta Ala s.p.a. e attuata a sua cura e spese, «con lo scopo di assicurare la necessaria assistenza morale e religiosa» agli abitanti, ed il terreno² sul quale si decide di costruire è posto tra due di questi nuclei: *la Molletta* ed *il Gualdo*. Il nulla osta alla costruzione viene rilasciato dal Comune di Castiglione della Pescaia il 27 settembre 1961 ed i lavori hanno inizio lo stesso anno. Il certificato di collaudo riporta la data del 22 gennaio del 1964 e nel 1967 l'edificio viene donato al neocostituito Ente Chiesa Parrocchiale della Beata Vergine del Santissimo Rosario

in Pian d'Alma. Nell'agosto del 1978 la Curia Vescovile, autorizzata dalla Società Punta Ala s.p.a. proprietaria di parte dei terreni, presenta un progetto di ampliamento per realizzare la sacrestia, una sala riunioni, alcune sale per il catechismo ed una foresteria. L'iter autorizzativo tuttavia non è portato a compimento poiché non viene mai presentato il piano planivolumetrico necessario a norma del P.R.G. allora vigente. Il progetto, anch'esso a firma degli architetti Di Salvo e Piemontese, prevedeva la realizzazione, nell'area boscata a sud della chiesa, di un complesso costituito da tre blocchi funzionali collegati tra loro aventi le stesse caratteristiche costruttive e materiche dell'edificio esistente: murature esterne in mattoni faccia-vista; struttura di copertura in legno con manto in lamina di lana su telo impermeabilizzante e rivestimento in lamina di rame (tipo vercuivre); infissi in legno naturale.

Nel 1997 viene presentato un nuovo progetto di ampliamento di dimensioni più contenute per realizzare la casa canonica e due locali tecnici. I lavori terminano a maggio del 2001. Nel 2006 vengono demoliti i due locali tecnici per realizzare un'ulteriore camera, uno studio ed un magazzino al piano interrato.

Per comprendere la natura del progetto per la Chiesa della Consolata di Walter Di Salvo è necessario partire da due fotogrammi, uno di Corrado Bianchi³ dal titolo *Punta Ala* ed uno dell'archivio Fratelli Gori⁴. Gli scatti, entrambi presi dal Castello e datati negli anni Cinquanta, raccontano un territorio incontaminato composto da fitti elementi vegetali e dal rapporto armonico con la costa curvilinea in cui appare, come unico segno atipico, la torre Hidalgo sovrastante la linea del vecchio porto accennata.

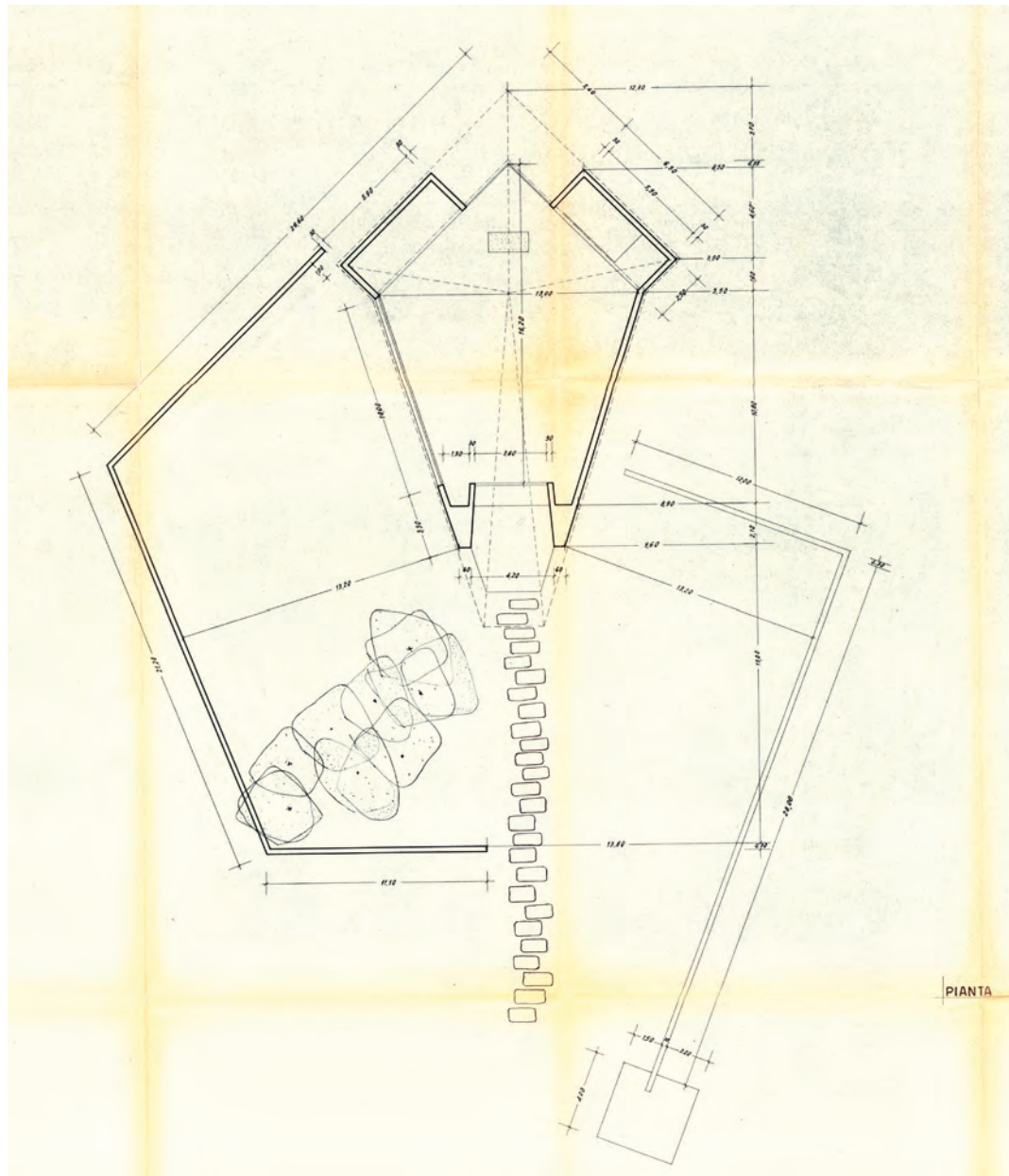
L'impegno di Di Salvo nella tutela di questa visione naturale dell'ambiente e del territorio è pressoché costante in ogni azione progettuale e pianificatoria che riguarda Punta Ala a partire dalla fine di quegli stessi anni Cinquanta e che lo vedranno protagonista fino all'inizio degli anni Ottanta. La sua parabola professionale coincide inoltre con la crescita e la nascita della stessa Punta Ala che era maturata grazie al ruolo di Ludovico Quaroni per il complesso Il Gualdo e grazie a Ignazio Gardella con

1 Cfr. P. Pettini, L. Carotenuto, *Castiglione della Pescaia. La storia, l'urbanistica e l'architettura di un antico insediamento e del suo territorio*, Effigi, Grosseto, 2021, pp. 82, 83.

2 L'area era individuata nel Piano di sistemazione urbanistica come "Zona di verde pubblico con attrezzature di servizio".

3 Cfr. C. Bonazza, *Un'idea di Maremma*, Photoedizioni, Grosseto, 2019, p. 161.

4 Cfr. M.E.M. Gorni, *Castiglione della Pescaia in Bianco e Nero. Il Borgo, il Mare, Punta Ala nell'Archivio Fratelli Gori*, Effigi, Grosseto, 2019, p. 90.



la costruzione del Porto. Ma non solo, anche grazie a Franco Albini e Franca Helg con la villa Allemandi, Punta Ala si configura nel decennio 1958-1968 come una delle più nette testimonianze dell'architettura italiana del momento, nel delicato rapporto fra costruzione e paesaggio naturale insieme al territorio castiglione. In questa visione complessiva, cui anche Roccamare di Ferdinando Poggi e Ugo Miglietta e cui anche Riva del Sole degli ingegneri Ghiaccio e Arnaldi, il tema ambientale è di preminente valore, come ulteriormente confermato da Di Salvo anche negli interventi, successivi, di SoleMaremma e della Pinetina.

Il ruolo del paesaggio naturale⁵ così caratterizzato nel territorio maremmano assolve il delicato compito di continuo punto cardinale nelle operazioni di progetto; questo avviene per Quaroni, Gardella, Poggi, Miglietta, Di Salvo. Ma è proprio in Di Salvo che questo elemento diviene non solo un confronto tra due elementi in costante lettura e rimando, ma un solido capisaldo della sua azione progettuale. Di deriva wrightiana, il rapporto fra paesaggio naturale ed architettura, promosso prevalentemente nell'immediato dopoguerra da Bruno Zevi⁶, coglie nella poetica di Di Salvo⁷ uno dei maggiori interpreti italiani del secondo dopoguerra grazie ad opere di insediamento e singole architetture come Villa Piccioli, Villa Rusconi-Quiriconi, Villa Di Salvo che emergono con forza in una sua larga ed accurata produzione sul territorio.

In questo quadro complessivo il progetto della Chiesa della Consolata si colloca in posizione rilevante. Essa appare ad un primo sguardo un'opera modesta o minore, per leggerezza materica e per posizione defilata. Immersa nel paesaggio naturale, il piccolo edificio si nasconde rispetto alla viabilità principale e rispetto all'insediamento del Gualdo che è posto nelle immediate vicinanze. È il ruolo predominante della vegetazione naturale, composta da una fitta pineta caratteristica del luogo, a determinare il disegno generale del progetto che si compone di un edificio a blocco centrale e di un basso campanile descritti nella relazione di progetto come elementi precedenti la realizzazione di una successiva chiesa nel comparto del Gualdo. La natura quasi temporanea del manufatto ha forse indotto Di Salvo ad una costruzione dall'apparenza semplice realizzata in materiali minimi descritti in murature in mattone, copertura in legno, pavimento in laterocemento e campanile in legno composto da pochi elementi verticali a ricordare la verticalità dei vicinissimi pini. In realtà il progetto tradisce un'accurata lettura del processo di trasformazione dello spazio sacro coeva al panorama italiano del momento, a cui si innesta, poderosa come sempre nel caso di Di Salvo, l'influenza della poetica wrightiana.

Lo spazio impostato appare come un corpo unitario in grado di accogliere i fedeli e di includere all'interno la percezione dell'ambiente naturale; la pianta si presenta infatti come un pentagono allungato a partire da un lato stretto che ha funzione di ingresso, e lo spazio è simmetrico centralmente per creare un senso di percorrenza, sia fisico che visivo, verso l'assente abside sostituita da una vetrata terminale chiusa ad angolo. Il ruolo del vetro è determinante per far proiettare lo spazio sacro verso l'esterno, non ponendo limite alla tensione longitudinale interna iniziata con il percorso dal campanile esterno fino all'interno, e viceversa riesce nella difficile operazione di introiettare il paesaggio naturale della pineta al centro della funzione interna.

La composizione volumetrica assolve, così come nella descrizione materica vi è la distinzione muratura-copertura, al ruolo di massa muraria che ospita la funzione e copertura elevata che protegge, a capanna, lo spazio sacro. La distinzione compositiva tra gli elementi muratura-copertura è il fulcro binomiale su cui l'intero si costruisce per sintassi. Dall'arrivo infatti è nel progetto (realizzata solo per metà nei lavori) la muratura perimetrale, anche essa pensata simmetrica ma traslata per avvicinarsi all'arrivo dei fedeli posti all'esterno dell'area, che guida visivamente il percorso fino a condurre all'ingresso della chiesa. Questa posizione progettuale deriva da una solida lettura del rapporto interno-esterno di stampo wrightiano che durante gli anni quaranta e cinquanta si era affinata grazie all'opera di Raphael Soriano, Craig Elwood e di Richard Neutra grazie ad una serie di fortunate ville californiane⁸.

Sulle murature perimetrali dell'edificio inoltre compaiono delle aperture che permettono allo spazio interno di congiungersi all'area esterna, sempre protetta dalla muratura perimetrale, per amplificare la portata complessiva del rito religioso. Interessante è il progetto successivo, non realizzato, per la costruzione del centro parrocchiale con grande sala riunioni quadrata e stecche di servizi ed alloggi.

L'edificio non è stato oggetto di modifiche sostanziali ed è stata mantenuta la sua configurazione originaria anche se, allo stato attuale, alcuni elementi presentano segni di degrado in particolare la copertura, il campanile e le strutture lignee per i quali si rende necessario un intervento di restauro.

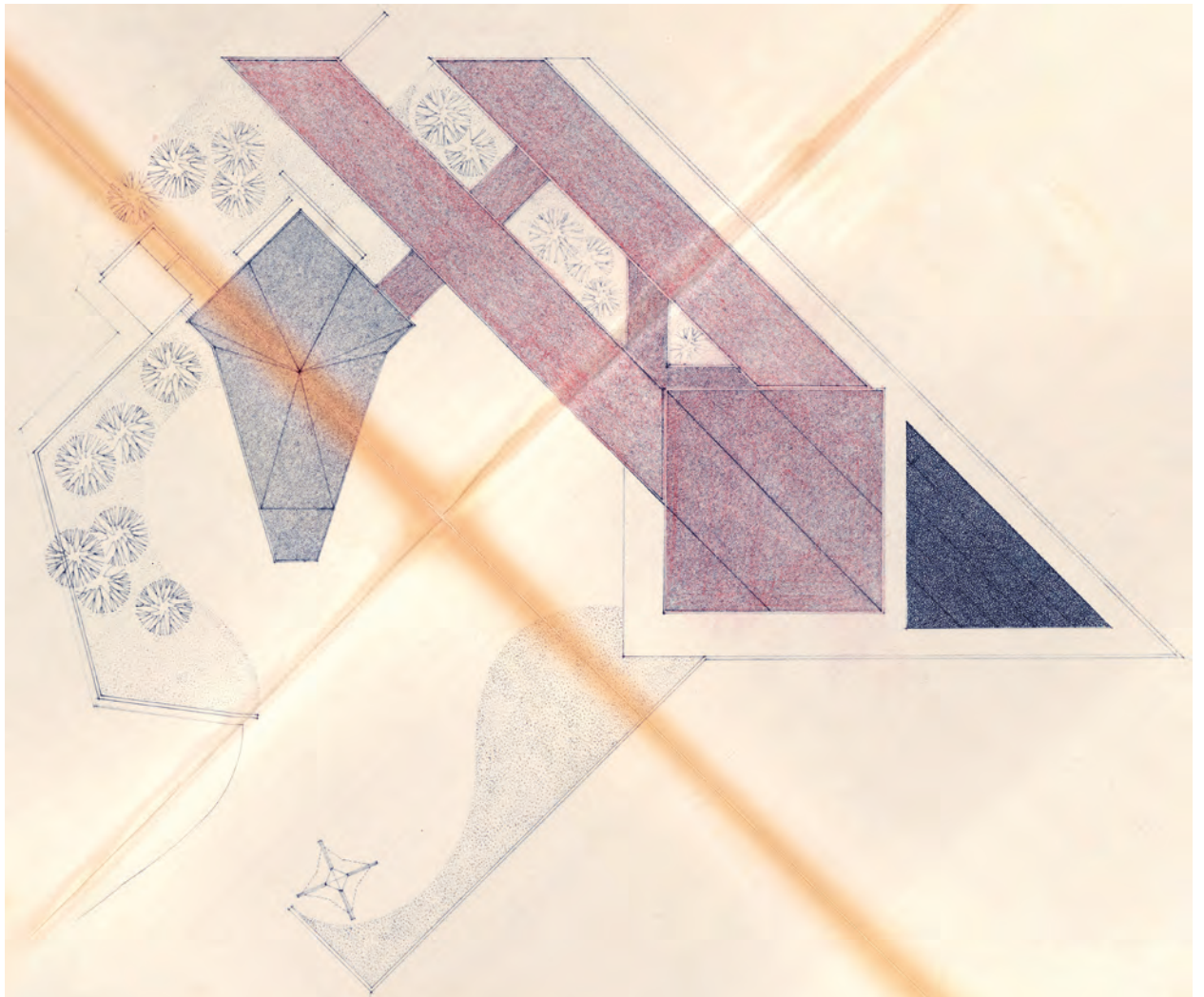
La Chiesa della Consolata testimonia ancora oggi attraverso delicati e minimi gesti progettuali, combinazioni armoniche fra materiali e impostazione collettiva di una sua funzione sacrale, l'identità naturale, mai smarrita, del paesaggio di Punta Ala; al tempo stesso questo piccolo edificio, più simile ad un padiglione temporaneo nell'alta pineta, si inserisce con modestia nel solco dei rilevanti esempi nel panorama architettonico italiano del secondo dopoguerra.

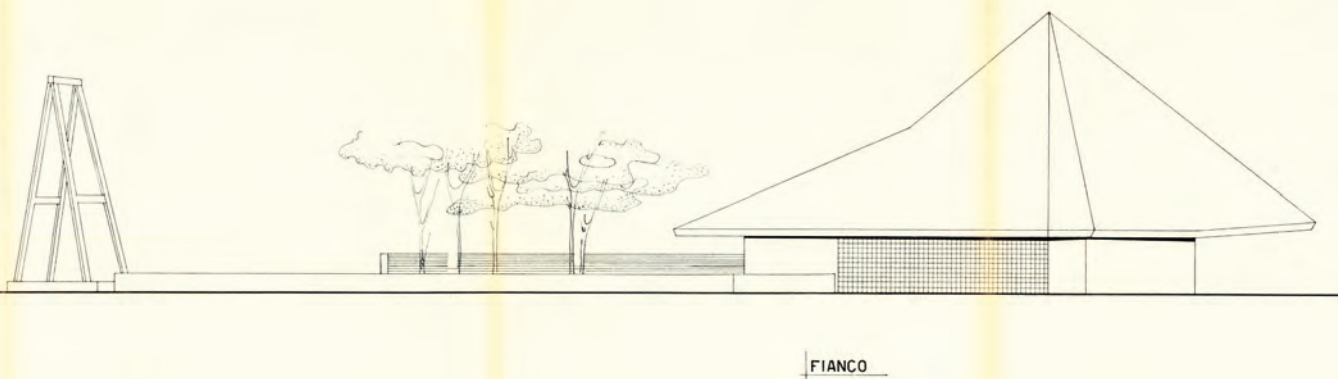
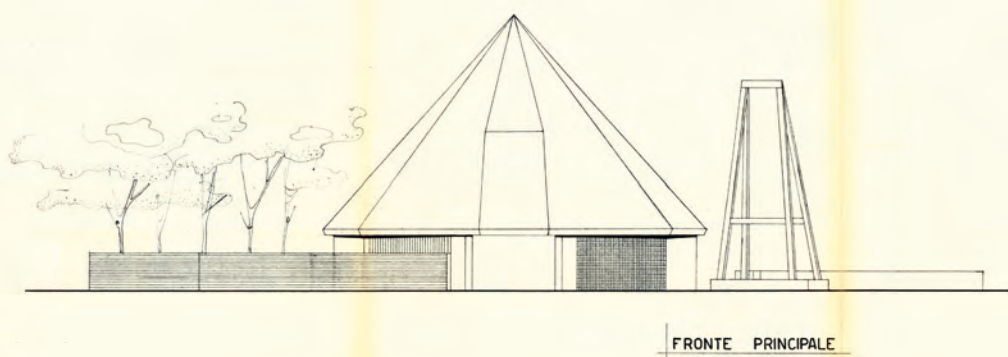
5 Cfr. Carlo Cassola, *Il Taglio del Bosco*, Einaudi, Torino, 1959, p. 37.

6 Che nel 1945 fonda l'Associazione per l'Architettura Organica (APAO). Cfr. B. Zevi, *Verso un'architettura Organica*, Einaudi, Torino, 1945.

7 Lo stesso Zevi promuoverà le opere di Di Salvo in diverse occasioni a partire dagli anni Sessanta e fino agli anni Ottanta, grazie anche a Giovanni Klaus Koenig, sulla rivista «L'Architettura Cronache e Storia».

8 Promosse tra il 1945 ed il 1964 dalla rivista «Arts & Architecture» all'interno del programma Case Study House Program lanciato dalla stessa rivista grazie al direttore John Entenza.







Punta Ala, Chiesa della Consolata, Walter Di Salvo, Pratica Edilizia 1961. Archivio Pratiche Edilizie comune di Castiglione della Pescaia (GR).

Pg. 51

Planimetria.

Pg. 54

Prospetti.

Punta Ala, Chiesa della Consolata, Walter Di Salvo e Paolo Piemontesi, Pratica Edilizia 1978. Archivio Pratiche Edilizie comune di Castiglione della Pescaia (GR).

Pg.53

Ipotesi di ampliamento con Sala Comune ed Accoglienza, Planimetria d'insediamento.

Punta Ala, Chiesa della Consolata. Foto Andrea Scalabrelli, 2024.

Pg. 55

Lo spazio laterale della Chiesa.

Il Campanile.

Pg. 56

La Chiesa nel paesaggio della pineta.

Pg. 57

Lo spazio interno.





Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".

Carlo Boccianti e il progetto dell'edificio religioso.

Marica Rafanelli

Le due chiese grossetane realizzate tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta del secolo scorso, il Santissimo Crocifisso e Maria Santissima Addolorata, sono entrambe opera dell'architetto Carlo Boccianti: architetto di grande talento, che nel corso della sua lunga attività professionale si occupò di tutti i campi dell'edilizia, il cui grande interesse fu, fin da studente, quello dell'architettura religiosa, che lo portò continuamente a sperimentare, nella progettazione per la liturgia, spazialità sempre nuove.

Barese di nascita, si laureò a Roma, dove si stabilì dal 1946. Iniziò la sua attività lavorativa subito dopo, grazie ad un lungo e proficuo rapporto lavorativo con l'Ente Maremma, legato alla riforma fondiaria avviata dal 1951. Boccianti ebbe parte attiva nella progettazione dei Centri di Servizio realizzati dall'Ente, divenuti poi quei piccoli borghi agricoli che caratterizzano il nostro paesaggio rurale.

In questo contesto lavorativo ebbe la possibilità di mettere a frutto i suoi studi e le sue capacità artistiche. Si impegnò principalmente nella progettazione di chiese di campagna, con quello spirito di ricerca del dettaglio, della forma non disgiunta dal materiale, della luce che penetra nello spazio e che lo modella, dell'architettura atta ad accogliere la funzione a cui è destinata, della 'scatola' architettonica che non è solo 'contenitore' ma presenza simbolica, dell'oggetto costruito capace di valorizzare un luogo perché è da quel luogo che nasce e, infine, anche dell'integrazione dell'architettura con le arti figurative, che contraddistingue tutti i suoi progetti fin dai primi lavori. È importante sottolineare come l'architetto, nel suo approccio alla progettazione di edifici religiosi, abbia sempre dato grande importanza a questa integrazione, all'unità compositiva, al progetto chiesa pensato come un corpo unico di 'materia che costruisce' che diviene 'materia che decora', racconta e parla, e come abbia sempre collaborato con artisti nella ricerca di ottenere questa unità. Tra di loro, nei primi anni, si possono annoverare personaggi di grande rilievo come lo scultore Alfio Castelli, l'incisore Arnaldo Ciarrocchi, il pittore Pietro Cascella e la mosaicista Anna Maria Cesarini Sforza e successivamente lo scultore Vincenzo Montrone e il prof. Arnaldo Mazzanti, artista che ancora ad oggi lavora nel nostro territorio.

Il lavoro da lui svolto per la realizzazione delle chiese dei numerosi borghi rurali gli permise di farsi conoscere ed apprezzare dai Vescovi con cui veniva in contatto e con cui si relazionava per le scelte progettuali. Parliamo soprattutto del Vescovo di Grosseto, Monsignor Paolo Galeazzi, che gli commissionò, su incarico diretto, le due

chiese grossetane, il Santissimo Crocifisso nella zona di espansione del centro storico ad est, ai margini della cittadella dello studente, e Maria Santissima Addolorata in località Gorarella, nel quartiere sud-occidentale, oltre la ferrovia.

Durante il corso degli anni Sessanta, Boccianti, indagando le forme progetto dopo progetto, attraverso un lavoro che passò attraverso lo studio della planimetria dell'edificio religioso, ed in particolare dell'aula liturgica, partendo da un'impostazione classica basilicale, caratterizzata da un andamento longitudinale tripartito, contraendo e dilatando, giocando con le simmetrie e le asimmetrie, introducendo la linea curva e poi la linea morbida, combinando pianta longitudinale con pianta centrale, arrivò a far parlare lo spazio attraverso la forma che lo delinea. Il fruitore può, entrando negli ambienti progettati da Boccianti, percepire il messaggio muto che questi ambienti comunicano, può sentirsi introdotto e accolto in uno spazio sacro 'che allarga' all'ingresso le sue pareti, in un gesto che introduce, e le restringe, sul presbiterio, in un movimento che invita ad avanzare verso i fuochi liturgici. Questo parlare muto delle geometrie non è disgiunto dalla materia e dalla luce che la colpisce: è un tutt'uno che cambia da luogo a luogo. Così, se l'area del Battistero e l'area della Penitenza sono pensate e si presentano come ambienti dal soffitto basso e poco luminosi, mentre l'aula liturgica e, ancor di più, l'area Presbiteriale, al contrario, sono caratterizzate da un soffitto alto che tende al cielo e dà una grande luminosità, questo non è altro che la traduzione, attraverso la matericità dell'architettura, di quel messaggio tutto spirituale che vede il passaggio dal buio del peccato alla luce della grazia per cui l'uomo può, attraverso i Sacramenti, entrare in chiesa purificato e rinnovato per celebrare i divini misteri.

Questi sono i concetti spaziali e spirituali, mediati dalla sensibilità compositiva, dell'architetto, tradotti architettonicamente attraverso il suo linguaggio stilistico, che possiamo trovare in tutti i progetti di Boccianti, ed anche in quelli del Santissimo Crocifisso e di Maria Santissima Addolorata. Le due chiese, che apparentemente possono sembrare molto diverse tra loro, sono in realtà molto simili nelle dinamiche progettuali, che le hanno generate, e nelle modalità di realizzazione, che le hanno caratterizzate. Entrambe le chiese sono entrate a far parte del paesaggio cittadino e si sono inserite nel tessuto urbano con la stessa naturalezza e semplicità con la quale si sono aperte alla vita quotidiana dei grossetani, fino quasi a non farsi più notare.

Nella Rivista Diocesana¹ viene pubblicata la descrizione del progetto della Chiesa del Santissimo Crocifisso, tratta dalla relazione tecnica scritta dal progettista, e sempre nella Rivista Diocesana² quella della Chiesa di Maria Santissima Addolorata.

Di seguito si riportano gli estratti delle descrizioni di entrambe le chiese.

Dalla descrizione della Chiesa del Santissimo Crocifisso: «La pianta della chiesa è a forma quadrata, con due lati – la facciata e quello a destra di chi guarda – in muratura di pietrame squadrato con ricorsi ed imbotti di porte e finestre in calcestruzzo di cemento e gli altri due lati in calcestruzzo. I primi due lati hanno l'altezza costante di circa metri 5, mentre le due pareti in calcestruzzo, alte all'incontro con le prime quanto queste, poi crescono gradatamente di altezza, finché, nell'angolo di incontro, costituito da una parete in cemento armato semicircolare, raggiungono i 16 metri. Di qui parte un trave, che, scendendo diagonalmente rispetto alla pianta della chiesa, va a poggiare sull'angolo formato dalle due pareti in pietrame, rafforzato da un contrafforte che opera la separazione dei due lati della chiesa. Questo trave divide il soffitto in due falde digradanti sulle due pareti in pietrame.

Il solaio verrà eseguito con plafoni di lamiera di acciaio sagomato saldati sulle travi portanti di acciaio. Per tutto lo spessore dei plafoni di acciaio si eseguirà un massetto di calcestruzzo di pomice e cemento, su di esso verrà posta una maglia di tondino di ferro ed un massetto adeguato di calcestruzzo di cemento tipo 730. La copertura del tetto, data la notevole pendenza ed al fine di diminuire il carico permanente, verrà eseguita con materiale Vercuivre del tipo con lamiera di alluminio.

[...] In sommità della chiesa, in prossimità della parete semicircolare che sostiene una delle estremità del grande trave diagonale, è prevista una croce in cemento armato, che, componendosi con altri elementi di parete sempre in cemento armato, fa da sostegno al traliccio di ferro destinato a sostenere due campane.

L'interno della chiesa è diviso in pianta in tre trapezi e in due rettangoli, [...] convergono verso la parete semicircolare di fondo, digradando verso di essa di

circa cm 45 rispetto alla quota di ingresso, che è di cm 70 sul piano stradale, in modo da rendere visibile da tutti i punti della chiesa la parte della chiesa in cui si svolgono i sacri riti.

[...] All'interno le pareti ripetono le caratteristiche strutturali dell'esterno, cioè due di esse sono in pietrame locale a faccia vista e due in calcestruzzo.

Il pavimento sarà in pietra di Trani.

[...] Per la illuminazione e l'areazione sono previste varie finestre nelle pareti in pietrame; ci sarà poi una finestratura sulla sommità della parete semicircolare, il cui effetto, lasciando piovere luce dall'alto, sarà di realizzare intorno all'altare un angolo di particolare misticismo. Anche il fonte battesimale sarà illuminato dal soffitto mediante una serie di pannelli in vetro cemento disposti tra l'orditura del solaio»

e dalla descrizione e della Chiesa di Maria Santissima Addolorata:

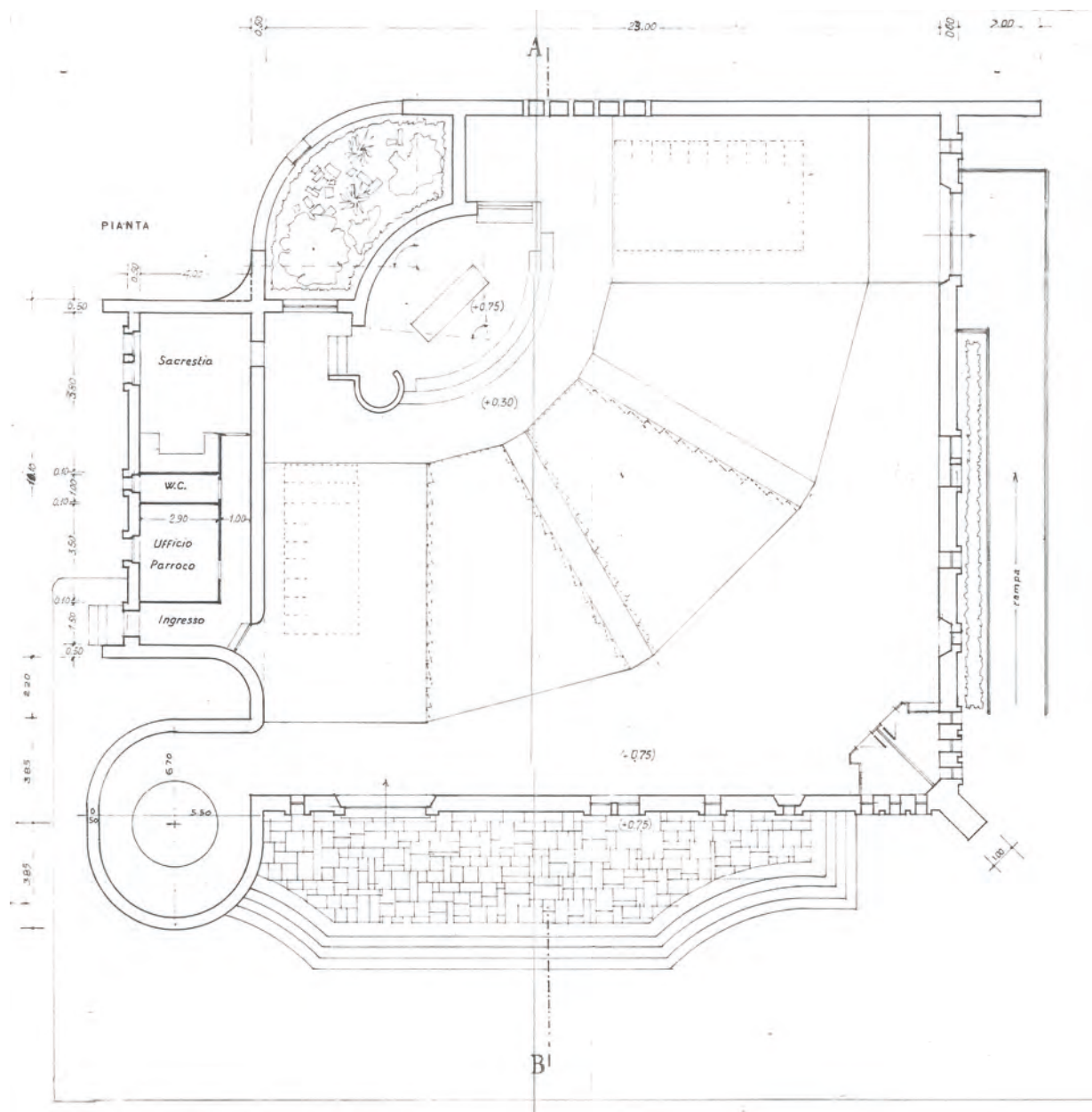
«Vista in pianta, la chiesa si presenta sostanzialmente a forma trapezoidale.

L'ingresso principale, che è dalla Via Giovanni XXIII, è sulla base maggiore di questo trapezio. Agli angoli della stessa base maggiore sono stati previsti due giuochi architettonici che formano due sacelli sporgenti in avanti: quello a sinistra di chi entra nella chiesa, di forma circolare, è destinato a battistero; quello a destra, di forma meno regolare, è destinato ad ospitare i confessionali per le donne.

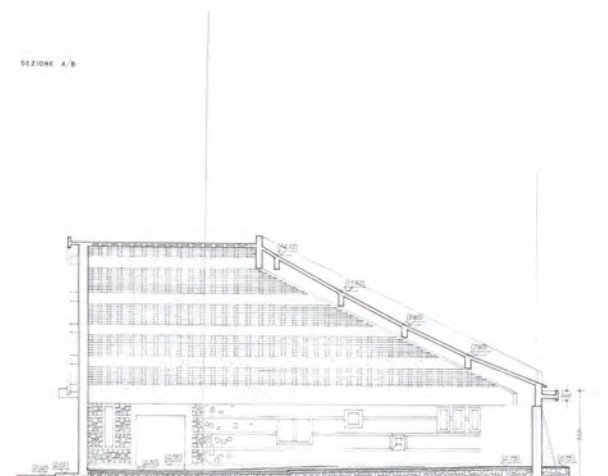
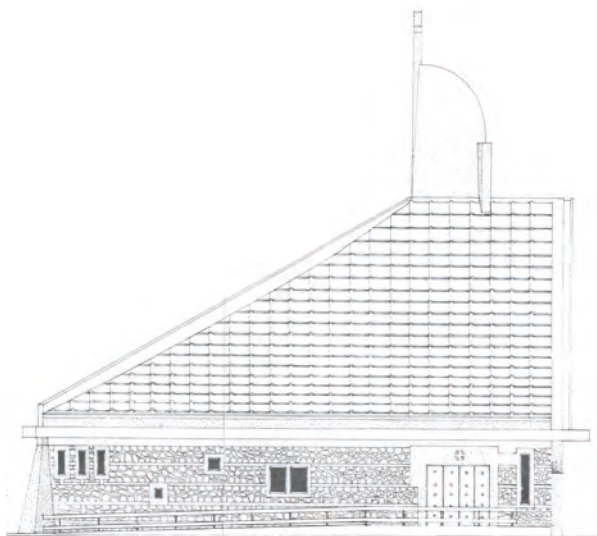
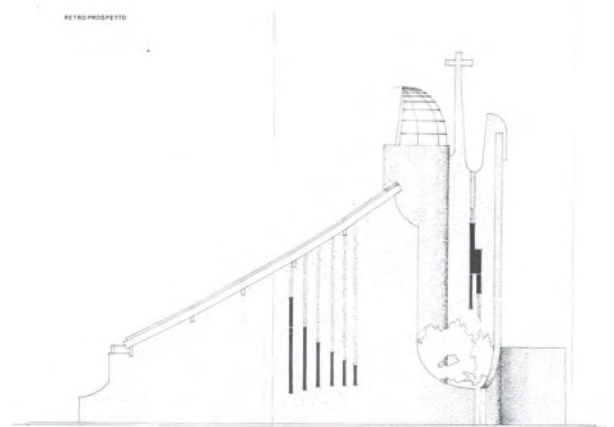
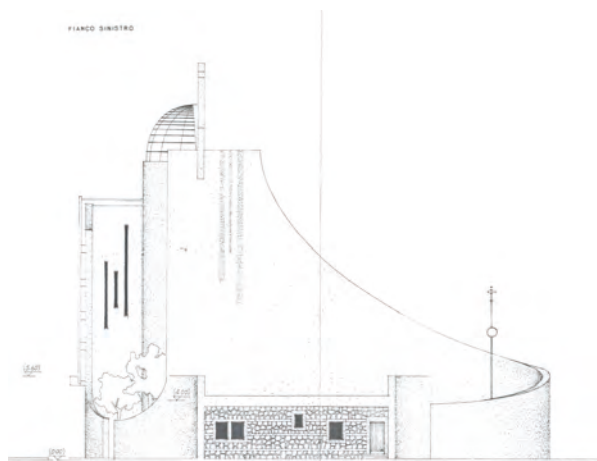
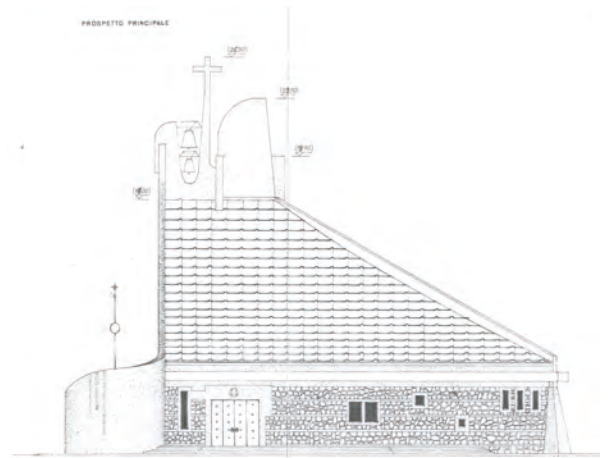
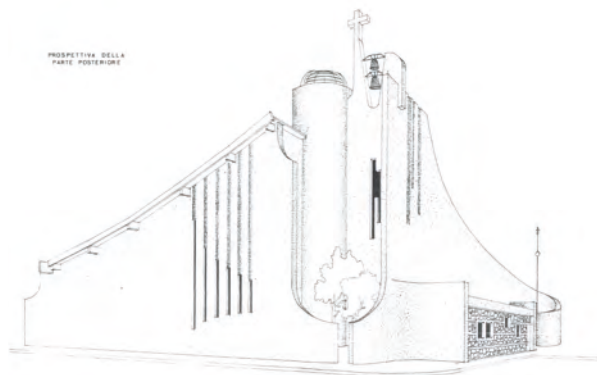
Alla base minore del trapezio corrisponde un semicerchio, formato dalla continuazione del muro perimetrale di sinistra, sempre rispetto a che guarda la chiesa dalla facciata; in questo semicerchio trovano collocazione il presbiterio e l'abside. Il muro perimetrale di destra, abbracciando dall'esterno, per metà dell'abside stessa, quello di sinistra, dà luogo ad un ambulacro che porta alla sacrestia, che si trova nella parte sinistra dell'abside, e ad un corridoio, collocato all'esterno del muro perimetrale di sinistra della chiesa e parallelo all'asse longitudinale della chiesa stessa, nel quale potranno trovar posto i confessionali per gli uomini. Attraverso questo corridoio si può accedere, all'interno della chiesa, agli uffici parrocchiali e alla canonica.

1 Rivista Diocesana, anno IV – n. 8/9, Agosto – Settembre 1969, pp. 518-526.

2 Rivista Diocesana, anno IV – n. 10 – Ottobre 1969, pp. 588-597.



Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".





Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".



[...] Un muro, che parte dalla rotondità esterna del battistero, si protende in avanti, separando il sagrato della chiesa dal piazzale antistante alla canonica. Nel suo punto terminale si elevano tre vele campanarie in forma di croce, nelle quali troveranno collocazione le campane per la convocazione dei fedeli alle sacre funzioni.

[...] La struttura muraria del complesso è prevista in materiale calcareo locale (pietra di Roselle) dello spessore di cm 50, listato da cordoli in cemento armato, lasciando il tutto a faccia vista. La faccia vista, per quanto riguarda il fabbricato della chiesa e della sacrestia, sarà lasciata anche all'interno di questi ambienti.

La copertura è prevista in travi portanti costituite da tralicci di ferro collocato ad interassi di ml 3,50 e collegate tra loro da una orditura metallica di profilati a doppio T e successivo solaio in tavelloni; infine, una caldana protetta da cartonfeltro e lana di vetro con sovrastanti strati bituminosi ed una lastra terminale di alluminio completeranno la copertura.

[...] L'ultima trave, in corrispondenza dell'inizio dell'abside, sarà una trave-parete in calcestruzzo armato, alla quale si innesteranno i rispettivi solai di copertura della chiesa (più basso) e dell'abside (più alto).

Il pavimento della chiesa sarà in pietra di Trani e così anche quello del presbiterio, mentre il rimanente sia per la sacrestia che per gli Uffici parrocchiali e per l'abitazione sarà in marmette di graniglia».

In questi due progetti troviamo gli stessi elementi compositivi tipici del linguaggio architettonico di Boccianti: la linea morbida che avvolge e accoglie, la pesantezza orizzontale dei ricorsi in pietra che protegge e delinea, le alte lame a vela in cemento armato che issano la Croce ed invitano ad alzare lo sguardo al Crocifisso. Entrambi questi impianti sono infatti caratterizzati, sia all'interno che all'esterno, da pareti listate in pietra e cemento e da setti in c.a. a faccia vista dalla caratteristica forma a vela con la differenza che nel primo caso, nella Chiesa del Santissimo Crocifisso, svettano in alto oltrepassando la copertura, mentre nel secondo, nella Chiesa di Maria Santissima Addolorata, costituiscono la struttura separata del campanile, ma questa diversa collocazione strutturale e architettonica non cambia il loro impatto emotivo e simbolico, che rimane inalterato.

L'assetto planivolumetrico e distributivo di entrambe le chiese è dettagliato in ogni sua parte e, pur basandosi, l'uno, su una pianta quadrata e, l'altro, su una pianta trapezoidale, rispondono entrambi alla medesima logica progettuale.

La Chiesa del Santissimo Crocifisso ha una pianta quadrata organizzata sulla diagonale ed è impostata lungo la simmetria di questa direttrice; ma, proprio in virtù di questa sua peculiarità, la pianta centrale, quadrata, assume l'aspetto di una planimetria dall'impianto longitudinale, pur mantenendo una disposizione interna, dell'aula liturgica a ventaglio, propria della pianta centrale. I due ingressi, posti su due pareti perpendicolari l'una all'altra e simmetrici rispetto al puntone posto al vertice dei lati, sottolineano questa simmetria in diagonale che 'allunga' e tende

longitudinalmente la pianta quadrata. I due alti setti in c.a. a forma di vela, opposti ai lati che accolgono gli ingressi, rappresentano quelle pareti il cui divaricarsi ed allargarsi all'ingresso simula quel gesto di accoglienza che vuole invitare ad entrare e che, in questo caso, sono portati, dal progettista, al massimo del loro aprirsi, fino a risultare perpendicolari tra di loro. È l'aprirsi di questi setti che, alla conclusione del loro movimento, produce quella pianta quadrata simmetrica in diagonale.

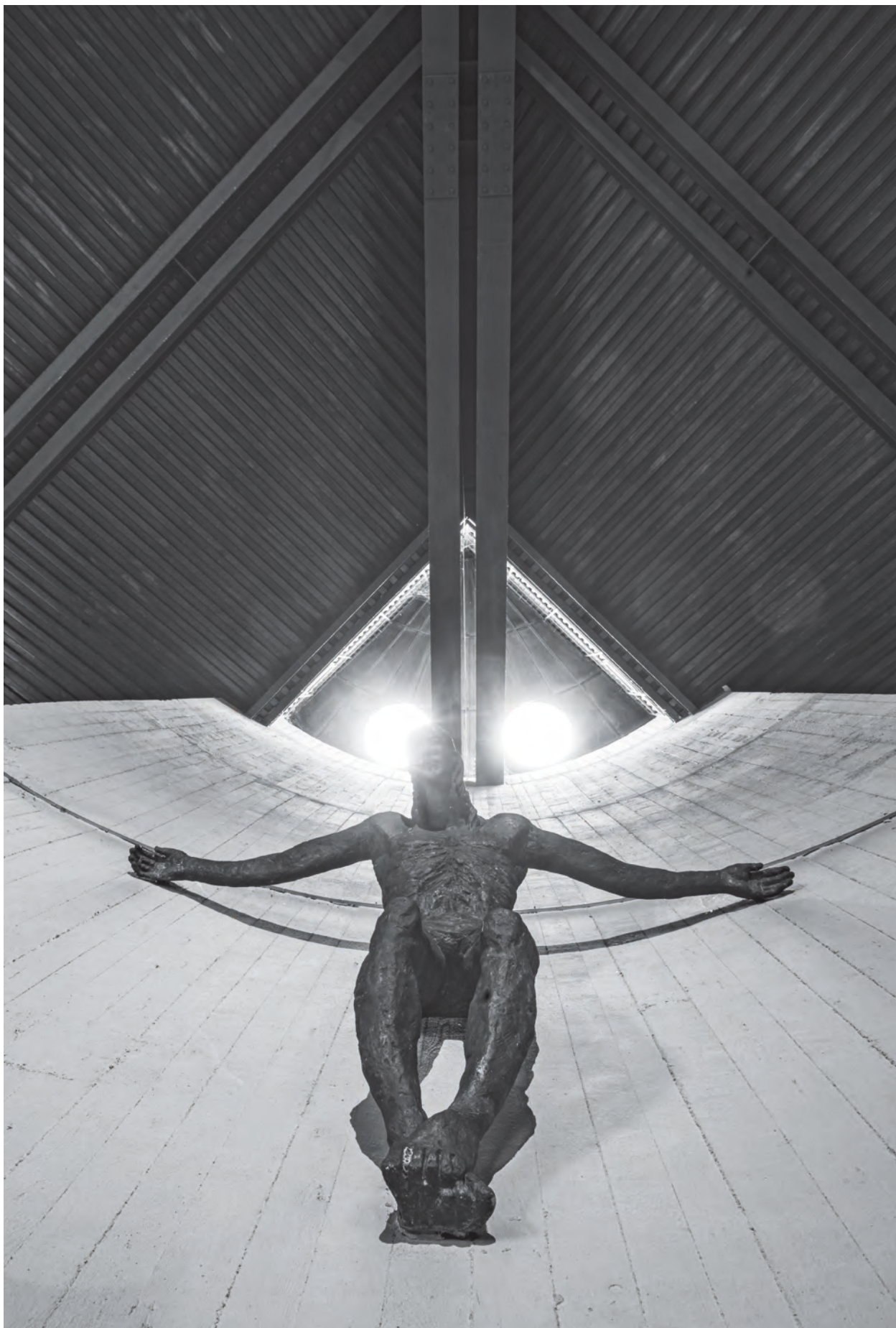
Anche nel progetto della Chiesa di Maria Santissima Addolorata troviamo lo stesso movimento di invito, anche se, interessando un solo lato della pianta, genera un movimento asimmetrico. L'aprirsi delle pareti è più delicato, tanto che l'impianto di questa chiesa rimane comunque un impianto longitudinale, incentrato sulla direttrice porta-altare, ma che, con quel movimento asimmetrico della parete destra, riesce a dare un dinamismo nuovo a tutta la composizione.

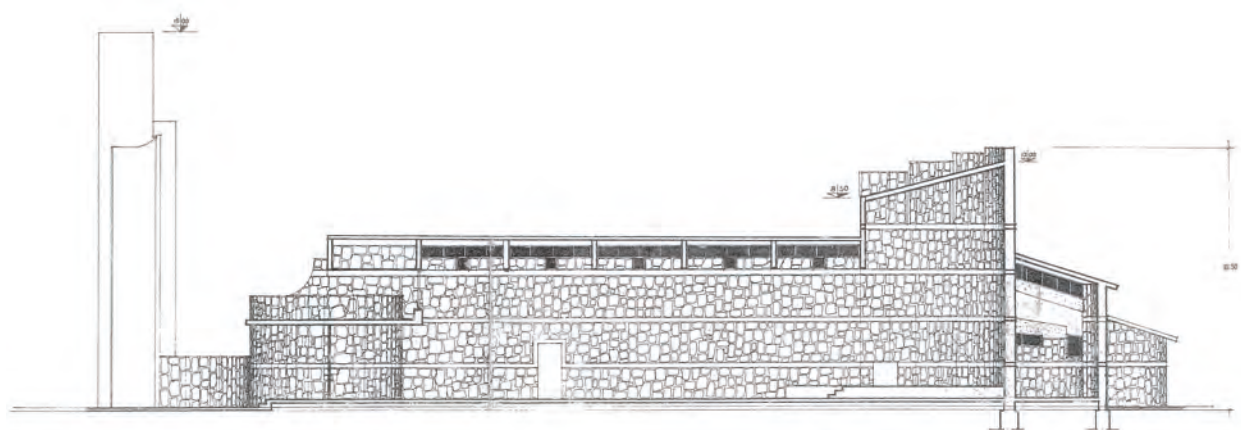
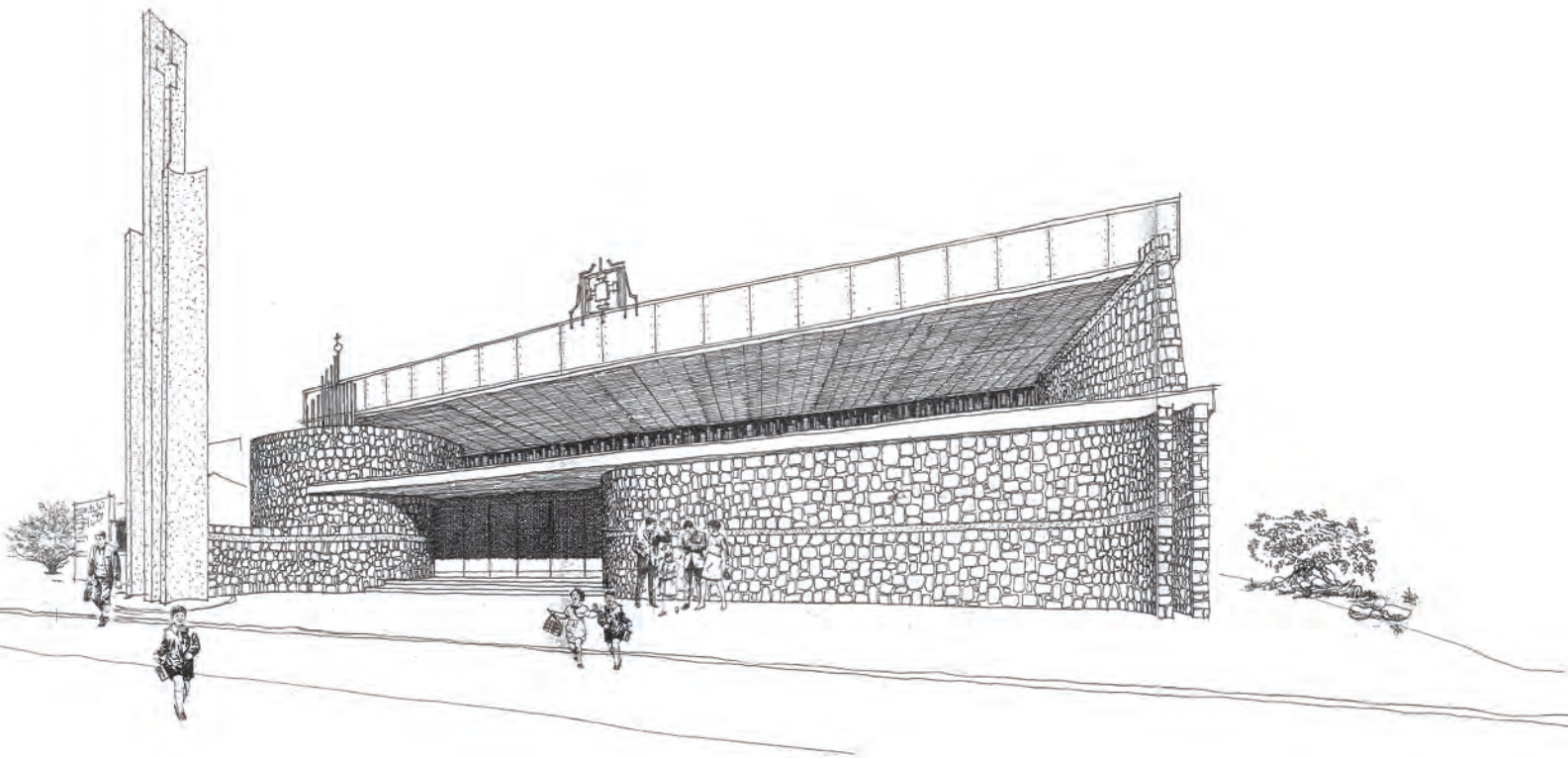
In entrambi i progetti, sia nella pianta quadrata che nella pianta trapezoidale, dalle figure geometriche elementari emergono, come delle appendici generate dal prolungamento delle murature rettilinee, delle linee curve che definiscono aree e che creano ambienti collegati all'aula liturgica: il battistero, l'area delle confessioni, il presbiterio. La stessa logica progettuale si ritrova in entrambe le chiese anche per quanto riguarda la definizione degli ambienti della sacrestia e degli altri locali di servizio attigui e accessibili dalla zona del presbiterio. Quest'ultimo, pur essendo frutto di una composizione libera da schemi tradizionali che paiono lontani dall'impianto di chiesa tradizionale, mantiene, in entrambi i casi, quelle caratteristiche che generano la sacralità del luogo esaltato dal movimento delle forme architettoniche, dalla materia e dalla luce che la colpisce.

In conclusione, possiamo affermare che nei progetti delle chiese del Santissimo Crocifisso e di Maria Santissima Addolorata, anche se in entrambi i casi in corso di realizzazione sono state apportate alcune modifiche rispetto al progetto originario, troviamo conferma dei più importanti elementi stilistici che caratterizzano l'opera di Boccianti e che l'architetto ha consolidato nel corso della sua attività professionale, come ad esempio: l'utilizzo della sagoma planimetrica che converge verso l'altare, l'inclinazione in sezione della copertura e del pavimento, la muratura in pietra a facciavista listata e lo studio della luce diversificato nei vari ambienti, oltre all'utilizzo del c.a., finalizzato alla ricerca di nuove spazialità funzionali e all'introduzione della luce zenitale ed indiretta per creare le suggestioni proprie di un luogo di preghiera. Estendendo poi l'uso della linea morbida dalla pianta all'alzato, Boccianti, ottiene quelle volumetrie frutto del gioco compositivo di volumi di diversa altezza che gli hanno permesso di elaborare un elemento che diventerà una sua cifra stilistica: la struttura a vela usata per setti e campanili che rendono riconoscibili e uniche le sue opere.

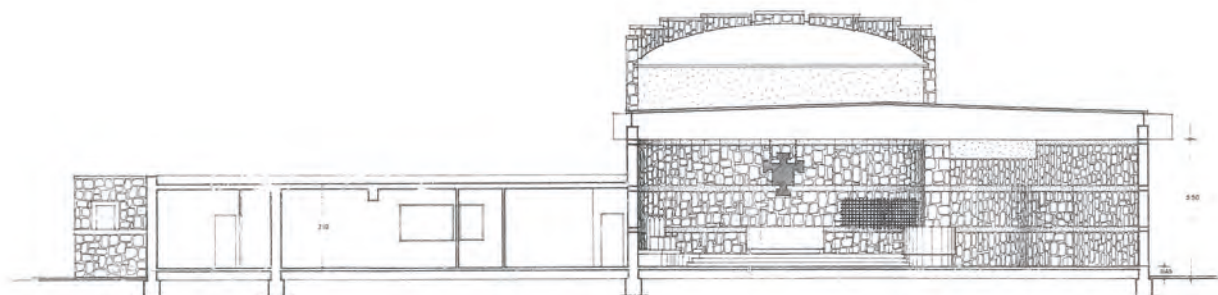
Professionista molto stimato dalla Diocesi grossetana del tempo, riceve parole di grande apprezzamento per il lavoro svolto dall'Amministratore Apostolico durante l'omelia della posa della prima pietra di entrambe le chiese.

Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".



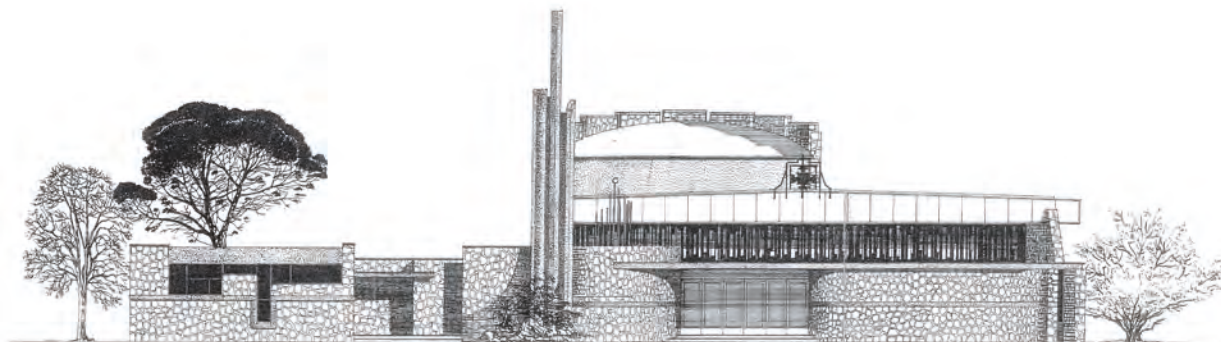


SEZIONE A-B

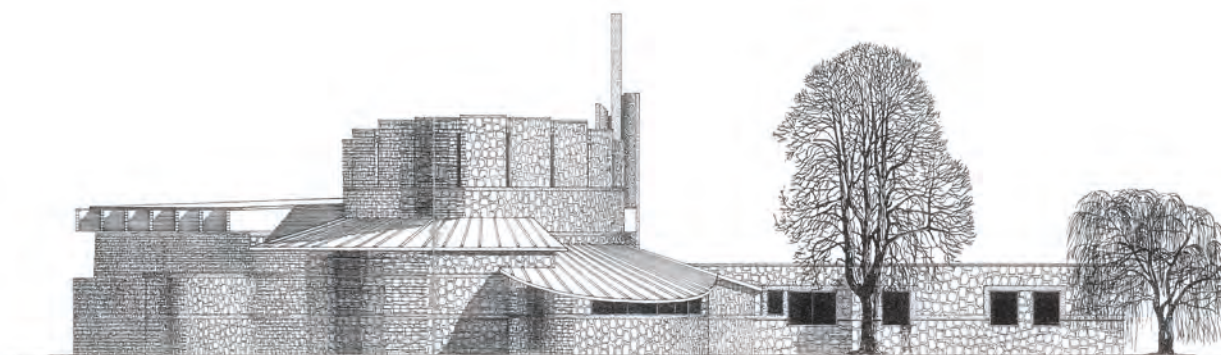


SEZIONE C-D

Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".



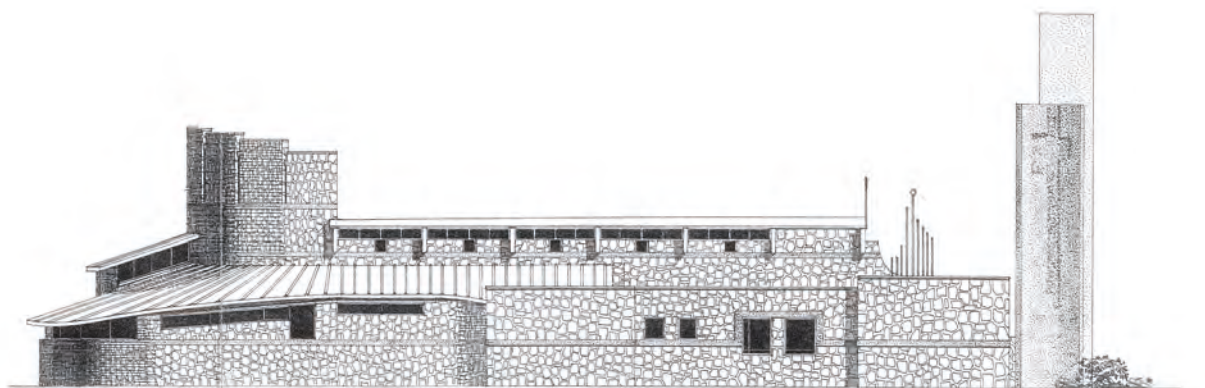
PROSPETTO



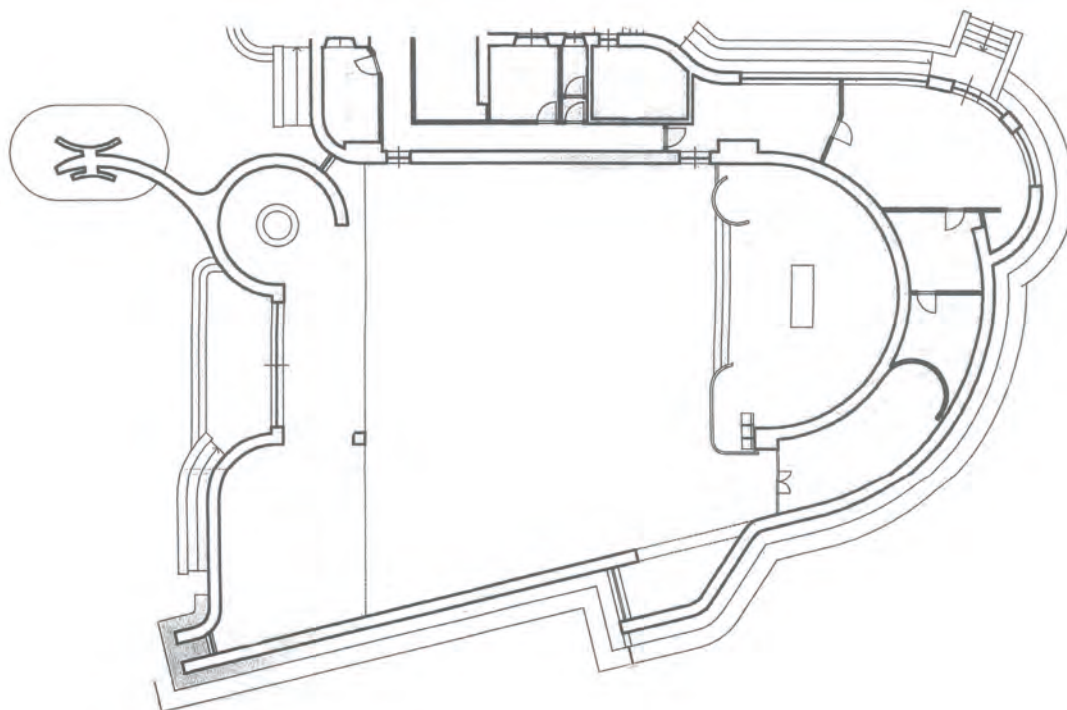
RETROPROSPETTO



FIANCO DESTRO



FIANCO SINISTRO



Sempre tratto dalla Rivista Diocesana³ riporto un estratto a proposito della chiesa del Santissimo Crocifisso, come segue:

«Mons. Amministratore [...] ha illustrato il significato della cerimonia, soffermandosi sugli aspetti estetici e funzionali dei vari stili storici in materia di edilizia sacra ed in particolare sul progetto della chiesa che sta per sorgere. Si è complimentato con l'artista per la concezione delle masse, che si ispira al testo di Giovanni 'il Verbo si fece carne e si attendò fra noi' e per la funzionalità, che è stata data all'aula liturgica».

e ugualmente un estratto dalla Rivista Diocesana⁴ a proposito della Chiesa di Maria Santissima Addolorata, come segue:

«Sua Eccellenza Mons. Amministratore Apostolico [...] illustra l'aspetto artistico della erigenda chiesa, che si colloca in un giusto mezzo di piacevole modernità, sulla scia di opere di indiscusso valore estetico».

Le chiese del Santissimo Crocifisso e di Maria Santissima Addolorata si pongono, con la loro architettura, nel tessuto urbano di Grosseto con grande semplicità e naturalezza costituendone un valore aggiunto che lo qualifica e lo arricchisce di due esempi molto ben riusciti di quell'architettura, sviluppatasi tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta del secolo scorso, che potremmo definire del Moderno e che merita di essere ancor più conosciuta e valorizzata.

Grosseto, Chiesa del Santissimo Crocifisso.

Foto Andrea Scalabrelli.

Pg. 60-61

Piante, Prospetti e sezioni.

Pg. 62-63

Interno.

Pg. 65

Dettaglio del crocifisso.

Grosseto, Chiesa di Maria Santissima Addolorata.

Foto Andrea Scalabrelli.

Pg. 66-67

Vista prospettica, Prospetti e sezioni.

Pg. 68

Pianta.

Pg. 69

Esterno e dettaglio dell'altare con ambone.

3 Rivista Diocesana, anno VI – n.12 – Dicembre 1971, pp. 883-893.

4 Rivista Diocesana, anno IV – n. 10 – Ottobre 1969, p. 593.

Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità".



Esperienze del territorio

Intervista all'architetto Edoardo Milesi. <i>Andrea Marchi</i>	71
Il censimento delle chiese italiane. <i>Barbara Fiorini</i>	76
Gino Daviddi e l'esperienza di Nomadelfia. <i>Andrea Scalabrelli</i>	78
La cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto. <i>Cecilia Luzzetti</i>	80
La realizzazione della Chiesa della Maremma: la Basilica del Sacro Cuore di Gesù. <i>Gianluca Egisti</i>	82



Intervista all'architetto Edoardo Milesi.

Andrea Marchi

Il Monastero di Siloe, sede di una Comunità Monastica Benedettina, è un luogo affascinante realizzato su un colle che domina la valle del Fiume Ombrone nei pressi di Poggi del Sasso.

Il complesso è frutto di un progetto iniziato nel 1999 che, dopo oltre venti anni, troverà compiutezza con la realizzazione della nuova chiesa.

Abbiamo incontrato l'architetto Edoardo Milesi, progettista e direttore dei lavori di tutto il monastero, presso il cantiere della Chiesa di Siloe, la cui consacrazione è prevista nel 2025, per parlare del ruolo dell'architetto nel rapporto tra architettura e sacro.

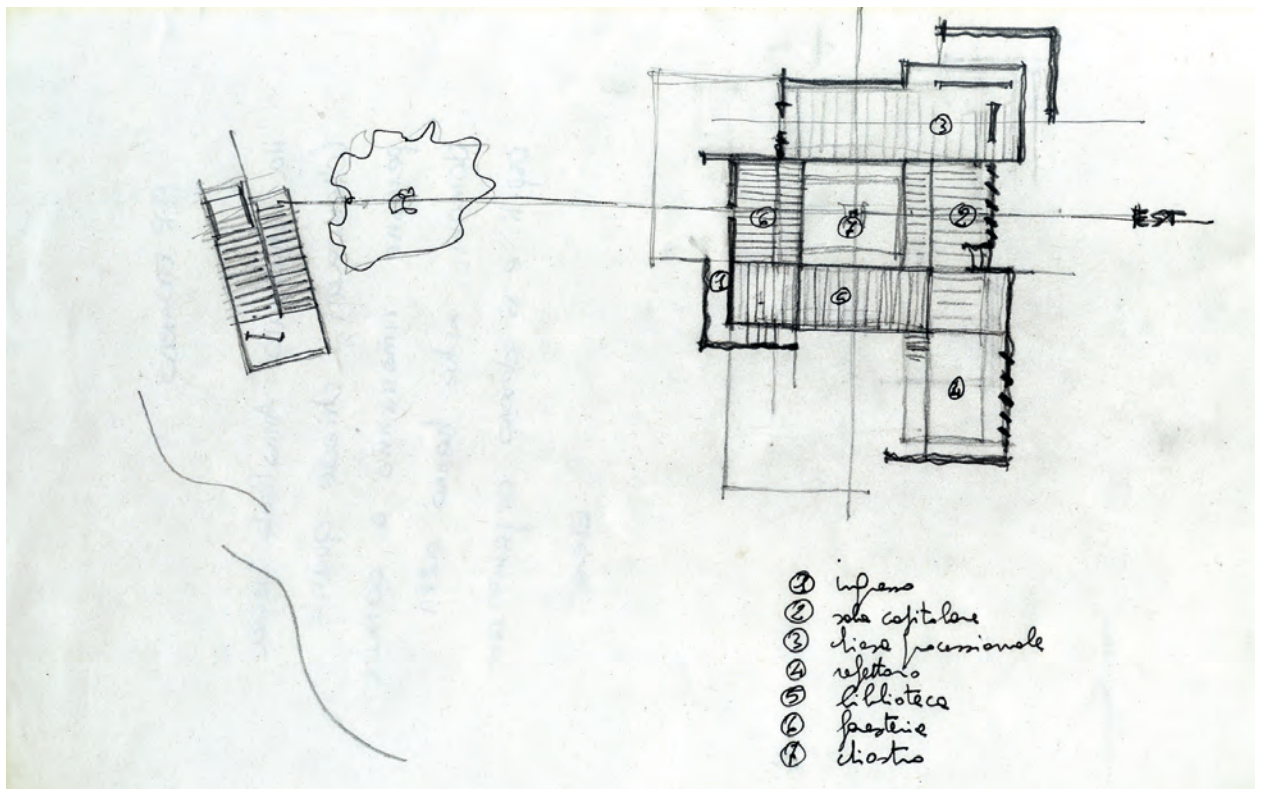
Che rapporto hai con il Sacro?

Se mi chiedi che cosa è per me il sacro, ti rispondo che sacra per me è la vita, in assoluto, la cosa più misteriosa al punto che per cercare di comprenderla ci costruiamo attorno religioni, miti e riti. Avere a che fare con questo mistero così intimo e complesso per un architetto è il senso e lo scopo del suo lavoro. Molto presto ho avuto la fortuna di lavorare sul tema dei luoghi sacri: uno dei primi incarichi pubblici, a seguito di concorso, riguardava l'ampliamento di un cimitero in provincia di Bergamo.

Il luogo di culto è il 'luogo' per eccellenza, in grado, attraverso le relazioni che nello spazio si attivano, di partecipare al rito, di influenzare contemporaneamente corpo e mente portandoci sino alla catarsi che avviene in modo sinestetico, ovvero coinvolgendo tutti e cinque i sensi contemporaneamente. Durante il rito liturgico siamo rapiti dal colore delle vesti, dal profumo dell'incenso, dai canti e dalle musiche, lo spazio non ne è estraneo partecipa in modo attivo alla performance del rito trasformandosi in luogo a causa delle relazioni che lì dentro accadono. Un linguaggio arcano, estetico e simbolico, non razionale, profondamente radicato nel nostro inconscio.

La costruzione di Siloe inizia nel 2000 con la realizzazione della Chiesa del Pellegrino ed è tuttora in corso. Da allora ad oggi è cambiato qualcosa nell'approccio al tema?

Il monastero è un luogo molto speciale, si potrebbe dire che è un insieme di contraddizioni intrinseche: persone diverse, che prima non si conoscevano, vivono in comunità pur coltivando un bisogno di solitudine e aspirano a liberare lo spirito attraverso regole ferree.



Ma soprattutto in un monastero il luogo sacro è ovunque. I monaci celebrano i loro riti dove si trovano a loro agio per farlo, credo, dove le relazioni col contesto sono più forti e l'energia scorre più fluida. Penso che sia stato per questo motivo, che, d'accordo con la comunità, abbiamo rimandato, come ultimissimo atto, la costruzione della chiesa processionale.

Quando nel 1999 abbiamo progettato il monastero, l'impianto era completo, ovviamente anche di chiesa, e quello che ha stupito tutti, me per primo, è che il progetto, nonostante i numerosi ripensamenti a ogni ripartenza, non si è mai modificato rimanendo per ventitré anni fedele a sé stesso. La mia idea fu quella di rimanere, ovviamente, fedele alla regola di San Bernardo, ma di reinterpretarla con un'architettura contemporanea, e non poteva essere diversamente. Sono sempre stato affascinato dall'architettura cistercense, l'architettura della luce, che attraverso il simbolo riesce a esprimere l'inesprimibile; dal suo minimalismo schietto ed esplosivo, dalla sua sobrietà nella rappresentazione iconografica. Ho consegnato il progetto ai miei committenti dopo uno studio relativamente breve, ma molto intenso e coinvolgente e solo molto dopo mi sono reso conto di quante somiglianze compositive nelle

proporzioni e nelle relazioni armoniche ci siano con gli antichi monasteri cistercensi a riprova della modernità dell'antica regola di San Bernardo. Nessuno, tranne i monaci, avrebbe mai creduto che qualcosa di quel progetto sarebbe stato realizzato, anche perché allora mancavano completamente le risorse economiche.

Grazie alle prime donazioni nel 2000 abbiamo trasformato il vecchio ovile, l'unico volume preesistente, in uno spazio autentico e raccolto per le funzioni liturgiche, che abbiamo chiamato Cappella del Pellegrino, dotandolo di sagrestia e torre campanaria nella certezza che la chiesa vera -e forse tutto il resto- non l'avremmo mai costruita.

Con la consacrazione della Cappella del Pellegrino venne contestualmente posata la prima pietra del monastero, che, come ho detto, si ispira alle suggestioni dell'architettura cistercense, caratterizzato da forme geometriche rigorose e pure, con un impianto costituito -per facilitare un'edificazione a lotti funzionali subito abitabili- da quattro corpi rettangolari che si incastrano uno nell'altro inglobando un chiostro centrale, anima e fulcro del monastero.

In tutto questo tempo il rapporto tra progettista e



committenza è stato più volte messo alla prova. Una committenza complessa: persone diverse tra loro a volte quasi inconsapevoli di quello che stava succedendo. Diversi per estrazione, formazione, cultura, ma accomunati dalle stesse esigenze nel pensiero e nell'attesa. Nel tempo abbiamo avuto anche qualche scontro, incomprensioni apparentemente insormontabili. Tuttavia, la fiducia in un progetto così complesso anche dal punto di vista tecnico, ecologico con un importante livello di sostenibilità necessaria a una conduzione sobria, ha sempre prevalso e ora siamo alle battute conclusive: il cantiere della chiesa del monastero, l'ultimo atto sul suo corpo vivo e abitato.

Cosa rappresenta per un Architetto progettare una Chiesa?

Sono un architetto laico, non sono praticante, ma profondamente affascinato dal mistero, non posso dire di non essere credente, ritengo che la natura umana non possa prescindere da un credo sul dopo morte, il mistero è temuto, per questo affascina, potercisi avvicinare attraverso le nostre sensazioni più intime è, quantomeno, una delle situazioni più creative.

L'approccio al tema della chiesa e dello spazio sacro non è così diverso da quello che ho affrontato in tutti gli altri progetti, se è vero che nel progettare siamo consapevoli di occuparci dell'uomo e solo indirettamente delle cose che gli stanno intorno. Occuparsi dell'uomo e del suo habitat significa entrare in una complessità tale che non ammette distrazioni troppo specialistiche. Per questo ingegnere e architetto, pur facendo le stesse cose, hanno approcci al progetto totalmente diversi. Un po' come il medico chirurgo specialista che occupandosi magnificamente del singolo organo rischia di perdere la visione complessiva e generale, che per il medico di base riunisce il corpo alla mente e viceversa.

Ricordi Alvar Aalto che per progettare l'ospedale si preoccupò di come il ricoverato avrebbe passato il tempo guardando soprattutto il soffitto sopra il suo letto: un elemento non trascurabile nel decorso della malattia e della degenza.

Lo specialista può applicare modelli, l'architetto può scegliere solo metodi, diversi caso per caso.

Non credo di cambiare approccio quando mi viene commissionato un edificio sacro piuttosto che un luogo di lavoro o una scuola.

Il progetto di una chiesa è complesso tanto quanto



quello di una scuola materna o di un asilo nido, dove il bambino fa le sue prime scoperte, le sue prime sperimentazioni con i materiali, i loro odori, i loro colori, la luce che li colpisce e li trasforma, fa i suoi primi passi in un mondo che non conosce. Direi che in questi progetti bisogna essere ancora più attenti e sensibili. In entrambi i casi costruiamo luoghi in grado di influenzare comportamenti, di condizionare pensieri e stili di vita. Una responsabilità che a volte mi spaventa.

La Professione di architetto è scandita da norme, leggi, regolamenti. Quale è stata la maggior difficoltà nella progettazione di una Chiesa?

Dico sempre ai miei collaboratori: «ricordatevi che le norme le fanno gli architetti e gli ingegneri come voi quindi suscettibili di errori, interpretazioni, correzioni». In quarantacinque anni di professione da architetto e urbanista ho picchiato inevitabilmente la testa nella così detta burocrazia, in norme superate o per me impossibili da condividere, ma me la sono sempre cavata abbastanza bene; se lo scopo finale è forte, chiaro e condiviso, non è certamente il caso di restare supini assecondando una normativa ottusa, lavorare per modificarla e adattarla è una parte di quel progetto. Il progetto di architettura è un processo complesso e collettivo che coinvolge molti fattori e come tutti i processi è suscettibile di aggiustamenti, mai rettilineo, sbanda, se l'obiettivo finale è saldo, torna in carreggiata: le sbandate risolte lo consolidano e lo arricchiscono.

La realizzazione di un edificio, per di più specialistico, è ormai opera di un team di professionisti e tecnici che collabora per dare forma compiuta all'opera. Nel caso di una chiesa oltre alle figure consuete ci sono dei particolari collaboratori come il Liturgista e l'Artista. Come è stata la collaborazione e che apporto hanno dato al progetto.

Anche il rapporto con il team dei collaboratori è un processo sempre in costruzione, da coltivare e tenere allenato. I collaboratori esterni sono tecnici specialisti che scelgo a ogni progetto a seconda di come li vedo coinvolti, tecnicamente ed emotivamente, sull'argomento. La tecnologia incide sempre di più sulle risorse economiche della progettazione e dell'opera, per cui il coordinamento degli specialisti è fondamentale per non confondere efficienza con efficacia. La prima è espressione tecnologica che non può essere fine a sé stessa perché necessaria all'ottenimento della seconda che invece si rivolge alla parte emotiva e dà senso al progetto. Aprire una finestra, d'inverno, è certamente uno spreco in spregio all'efficienza energetica del

fabbricato, ma quanto mai efficace, soprattutto se fa sì che il profumo della primavera o una sferzata di vento e neve possa far vibrare le corde del tuo essere.

Liturgista e artista devono diventare rapidamente amici, tra loro, dell'architetto e del progetto, al contrario occorre cercare altro. Il liturgista in questo caso è un caro amico, don Roberto Tagliaferri, un noto teologo italiano docente a Padova con il quale, dopo un antico scontro, condivido da tempo diversi eventi culturali pubblici su argomenti diversi. I monaci lo hanno accettato volentieri, anche se i riti all'interno di un monastero sono anche un po' differenti: in un monastero le esigenze liturgiche sono diverse da quelle di una parrocchia. È stato un arricchimento per tutti da metabolizzare con cura.

Per la scelta dell'artista siamo ancora in corsa. Intanto dobbiamo verificare l'effettiva disponibilità economica e poi c'è una sovrabbondanza di proposte artistiche. Una vera gara a essere presenti nel monastero e nella chiesa di Siloe, col rischio di una ridondanza bulimica. Esattamente il contrario dei proponimenti iniziali. I monaci di Siloe provengono dal monastero cistercense di Casamari, e io, come ho già detto, ero ben felice di seguire le direttrici dell'architettura cistercense che è quasi completamente priva di iconografia (per San Bernardo l'estetica e l'architettura dovevano riflettere gli ideali dell'ordine: silenzio, contemplazione, ascetismo e povertà) e nella quale Dio si rappresenta solo con la luce, per questo l'architettura cistercense viene chiamata l'architettura della luce.

Il mio intento, costretto anche dalla costante penuria di risorse economiche, è stato quello di utilizzare la natura del sito, i materiali naturali e primari, i cicli della natura come unici decori e artifici iconografici (ndr. la navata della chiesa presenta delle finestre lunghe e basse che permettono al fedele seduto in preghiera di vedere la natura esterna).

Così per la chiesa stiamo ancora lavorando sulla definizione delle parti normalmente affidate all'artista, perché sono arrivate molte idee diverse non sempre coerenti con l'architettura. Al momento la commissione della Conferenza Episcopale Italiana (finanziatrice dell'opera), il Vescovo di Grosseto, la Comunità dei monaci, auspicano che, allo scopo di garantire la coerenza di tutto l'intervento avvenuto in quasi un quarto di secolo e a cavallo di due millenni i fuochi liturgici siano opera dell'architetto progettista, che da oltre venti anni vive da vicino la comunità. Abbiamo così già disegnato fonte battesimale, ambone, altare, custodia eucaristica e coro, perché siano in armonia con lo spazio interno.

Rimane la grande opera absidale fatta di grandi lastre di pietra rettangolari rese traslucide da un taglio molto sottile, sulle quali verranno incisi dei racconti probabilmente ad opera di più artisti.



Il censimento delle chiese italiane.

Barbara Fiorini

Il progetto per il Censimento delle Chiese delle Diocesi italiane si inserisce per la Conferenza Episcopale Italiana in un quadro più ampio di descrizione e valorizzazione dei beni culturali dei vari ambiti: storico-artistici, architettonici, archivistici e librari. Le Diocesi dapprima hanno prodotto un elenco delle chiese e gradualmente, attraverso la realizzazione dei progetti diocesani di censimento, hanno costituito una Banca Dati nazionale delle Chiese italiane.

Non tutte le diocesi italiane hanno completato il censimento ma si auspica che a breve si possa avere un quadro completo del patrimonio ecclesiastico nazionale.

Ad oggi la Banca dati comprende 67.644 Chiese (di cui 66.718 pubbliche), frutto del lavoro sull'Elenco Chiese di 219 Diocesi. Per 34.441 chiese appartenenti a 212 diocesi è consultabile una scheda più ampia di approfondimento e la scheda di censimento.

La diocesi di Grosseto ha completato il censimento della prima fase (quella attualmente richiesta) compilando le schede di 84 chiese.

La scheda ha lo scopo di identificare il bene nella sua interezza. Per ciascuna chiesa sono stati descritti i dati amministrativi, catastali, storici, morfologici, architettonici, strutturali e impiantistici. Sono state evidenziate le condizioni dello stato di fatto, l'accessibilità e il tutto è stato corredato da una documentazione fotografica.

Ciascun utente può trovare sul web una scheda sintetica che fornisce informazioni uniformate in modo da poter mettere a confronto varie architetture ecclesiastiche.

È sicuramente uno strumento di conoscenza per chi si accinge ad operare sul bene; è un punto di partenza da approfondire con ricerche mirate, sia archivistiche, sia nell'edito e sia sul campo.

È uno strumento che consente di avere una base per effettuare studi monografici su architetture suddivise per autore, o per tema o per stile da parte di studiosi e ricercatori.

Per le diocesi è uno strumento indispensabile perché fornisce un quadro chiaro della situazione patrimoniale; il censimento ha dato modo di chiarire inesattezze e di riportare in luce dati di cui nel tempo era stata persa la memoria.

A livello nazionale è una fotografia scattata sul vasto patrimonio culturale.

È uno strumento di valorizzazione, nonché di monitoraggio. Le diocesi che hanno subito un sisma, per esempio, hanno potuto attingere ai dati presenti nella scheda per reperire le informazioni sul bene prima che l'evento calamitoso si verificasse.

Ma tante sono le declinazioni a cui si presta questa banca dati.



Conoscere un territorio attraverso nodi e reti è una operazione indispensabile per la valenza identitaria. È un accrescimento di consapevolezza per tutti quegli utenti che vogliano approfondire, per motivi diversi, la nostra storia, partendo da quella ecclesiastica. Gli edifici di culto sappiamo che rappresentano uno scrigno sia per l'arte che per l'architettura. Nel caso del censimento della Diocesi di Grosseto le notizie storiche sono state reperite nei bollettini parrocchiali, nelle pubblicazioni inerenti la storia del nostro territorio, negli archivi, nelle monografie degli architetti che hanno gravitato nelle nostre terre. La visita sul campo ha completato le informazioni necessarie.

Sono risultate di grande interesse sia le chiese più antiche sia quelle moderne, la cui storia spesso risulta poco conosciuta. Chiese molto interessanti sia dal punto di vista architettonico, sia strutturale, sia liturgico. La scheda è concepita per dare informazioni trasversali e tocca anche l'adeguamento liturgico, spesso eseguito in modo frettoloso all'indomani del Concilio Vaticano II. Lo studio sistematico mette in evidenza le criticità, in quest'ultimo ambito, così come in un ambito più tecnico come quello impiantistico o in quello della conservazione del bene.

Emergono, infatti, problematiche che si ritrovano sovente e che evidenziano il problema di dover mantenere un patrimonio ingente con scarse risorse. Il tema della manutenzione nell'ambito degli edifici di culto viene spesso relegato in secondo piano rispetto a temi ritenuti più importanti.

In realtà una buona pratica manutentiva evita interventi più pesanti da svolgersi spesso in urgenza.

È quindi un investimento determinante, così come la redazione del quadro conoscitivo della fabbrica e dei suoi componenti. E proprio in questo ambito si inserisce il censimento.

Concludo con una riflessione personale. Lavorando da molti anni nell'ambito dei beni culturali e dell'edilizia di culto, oltre ad un approfondimento di conoscenza del nostro patrimonio ecclesiastico, per me è stato interessante comprendere con quale approccio un architetto si cimenti di volta in volta, nel progetto di una chiesa, edificio di grande complessità: esso attraversa, infatti, diverse discipline che devono essere conosciute per armonizzarsi nel gesto creativo.



<https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/>

Gino Daviddi e l'esperienza di Nomadelfia.

Andrea Scalabrelli

Zeno Saltini nacque nel 1900 a Fossoli, vicino a Carpi, in una famiglia benestante. Dopo aver abbandonato la scuola nel 1914 per lavorare nei campi, riprese gli studi e dal 1920 al 1927 fu coinvolto in diverse attività sociali e religiose a Carpi. Laureato in legge nel 1931 divenne sacerdote: due anni più tardi fonderà l'opera Piccoli Apostoli da cui, in seguito, nascerà la comunità di Nomadelfia, volta ad accogliere i bambini abbandonati ed emarginati.

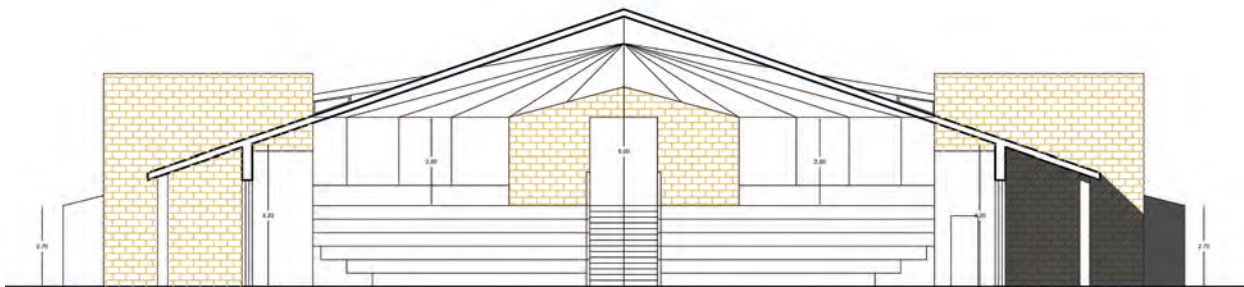
Neologismo composto da due parole greche che significano 'legge della fraternità', Nomadelfia, fonda i propri principi sul valore della condivisione dei beni: nessuno lavora alle dipendenze di terze persone ed ogni membro della comunità si impegna a versare nel fondo comune tutti i beni ricevuti.

Nonostante le difficoltà, incluso un allontanamento

dalla Chiesa e un processo per truffa da cui fu assolto, Saltini continuò la sua missione. A metà degli anni '50 la comunità di Nomadelfia si stabilisce a pochi chilometri da Grosseto. In Maremma Don Zeno riprende il suo sacerdozio promuovendo un'educazione innovativa, volta ad un cambiamento sociale, fino alla sua morte avvenuta nel 1981.

Oggi Nomadelfia conta 270 persone, organizzate in 50 famiglie e nel 2021 è stato avviato un progetto per creare un nuovo gruppo familiare in Tanzania, nella regione di Rukwa. Questo progetto mira a costruire una comunità fraterna. Il villaggio di Nomadelfia in Tanzania, ispirato ai valori della comunità madre, sta già creando legami di amicizia con gli abitanti locali.

All'interno di questa storia si inserisce l'architetto Gino Daviddi che, dal 1998, collabora con la Comunità di



Nomadelfia, progettando e costruendo vari edifici per soddisfare le necessità della comunità. Tra le opere principali il cimitero della comunità, che ospita la tomba di Don Zeno Saltini, e la sala polivalente a lui intitolata. Il cimitero di Nomadelfia si ispira alle forme morbide del paesaggio collinare circostante. L'impianto architettonico si struttura in due semicirconferenze unite da un nucleo centrale, con due assi ortogonali che lo attraversano. L'asse principale include l'ingresso, i servizi e, alla fine, troviamo la cappella con la tomba di Don Zeno. La tomba di Don Zeno è collocata in un cilindro simbolico che si eleva verso il cielo, che vuole rappresentare il legame tra terra e cielo.

La struttura è realizzata in cemento armato con muri in tufo e laterizio, e tutte le sepolture sono a terra, disposte radialmente rispetto al centro. Le pavimentazioni interne

sono in cotto, mentre, quelle esterne, in tufo e ghiaia battuta. L'opera è stata completata nel 2000.

Dello stesso Daviddi, la sala polivalente di Nomadelfia, intitolata a Don Zeno, concepita per ospitare attività religiose e comunitarie. Oltre a essere un luogo di culto, la sala, accoglie convegni, riunioni, celebrazioni, eventi musicali e teatrali, come le 'Serate di Nomadelfia', spettacoli di balli interpretati dai giovani della comunità, volti alla diffusione del messaggio di Don Zeno.

La sala polivalente, progettata con l'intento di rievocare le tende usate in passato dalla stessa comunità di Nomadelfia, è suddivisa in due semicerchi: uno ospita le gradinate e l'ingresso, l'altro il palco e la sagrestia. La struttura ha una capienza di circa seicento persone ed è realizzata in cemento armato con una copertura in legno lamellare, con rifiniture in tufo e materiali ceramici.



La cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto.

Cecilia Luzzetti

Consacrata il 15 marzo 1974, la cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto è stata progettata, come tutto il nucleo sanitario, dagli Ingegneri grossetani Mario Luzzetti e Umberto Tombari, alla fine degli anni cinquanta.

Il progetto del complesso ospedaliero, approvato dal "Consorzio per la costruzione del Nuovo Ospedale" nel 1960, scaturisce da un'attenta analisi del sistema funzionale; la proposta progettuale è pensata come l'aggregazione di comparti omogenei per funzione, connessi da percorsi.

In quegli anni i Ministeri di Lavori Pubblici e Sanità utilizzarono i disegni della distribuzione funzionale dell'Ospedale come modelli per i progetti di nuovi edifici sanitari.

La piastra al piano d'ingresso, rialzata dal piano strada, distribuisce i percorsi verso i vani scale/ascensori, che conducono ai reparti, disposti su sei piani.

Dalla piastra si accede anche alla cappella, che è un'aula a doppio volume, dove si trova un soppalco accessibile direttamente dall'interno dell'Ospedale, in modo da facilitare la fruibilità dello spazio sacro da parte degli ammalati.

La struttura della cappella è in calcestruzzo armato, come quella del complesso sanitario, con parti in

mattone faccia-vista, che ritroviamo anche in altre murature di tamponamento dell'Ospedale.

La pianta del piano terreno della cappella è arricchita da linee curve che si connettono al principale corpo di fabbrica squadrato, che definisce lo spazio al livello più alto.

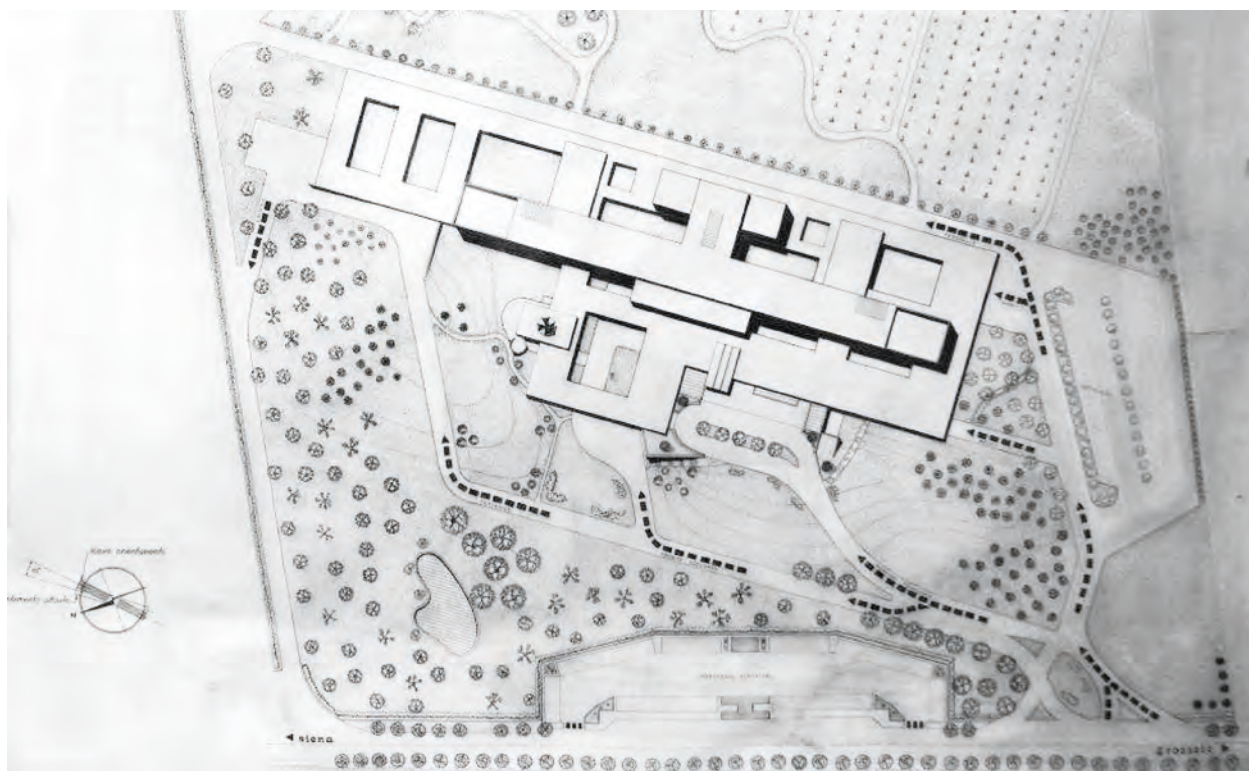
L'abside è un semicerchio scandito da nicchie per i pretati.

Il piano del soppalco e la copertura sono sorretti da travi in cemento armato a vista, incrociate.

Dalla copertura si innalza la ottagonale cupola vetrata, formata da travi in cemento armato, sagomate per accogliere le vetrate che illuminano l'aula sottostante.

Rispetto a quelli delle contemporanee chiese del capoluogo, il progetto della cappella dell'ospedale si distingue per l'utilizzo di un linguaggio nuovo, mantenendo stretto il rapporto con la rigidità funzionale delle linee del complesso ospedaliero, ma utilizzando qui la plasticità del cemento armato per dare espressione a volumi complessi per forma e contenuti.

All'esterno si apprezza ancora oggi la bicromia dell'involucro, che rende la cappella facilmente distinguibile dal resto dell'edificio sanitario.





La realizzazione della Chiesa della Maremma: la Basilica del Sacro Cuore di Gesù.

Gianluca Egisti

La Basilica del Sacro Cuore di Gesù, per le sue dimensioni imponenti a paragone dell'abitato che la circonda, costituisce un landmark riconoscibile e fortemente identitario per la città di Grosseto.

La statua dorata del Cristo, dalla sommità della cupola poligonale rivestita in rame, osserva la città.

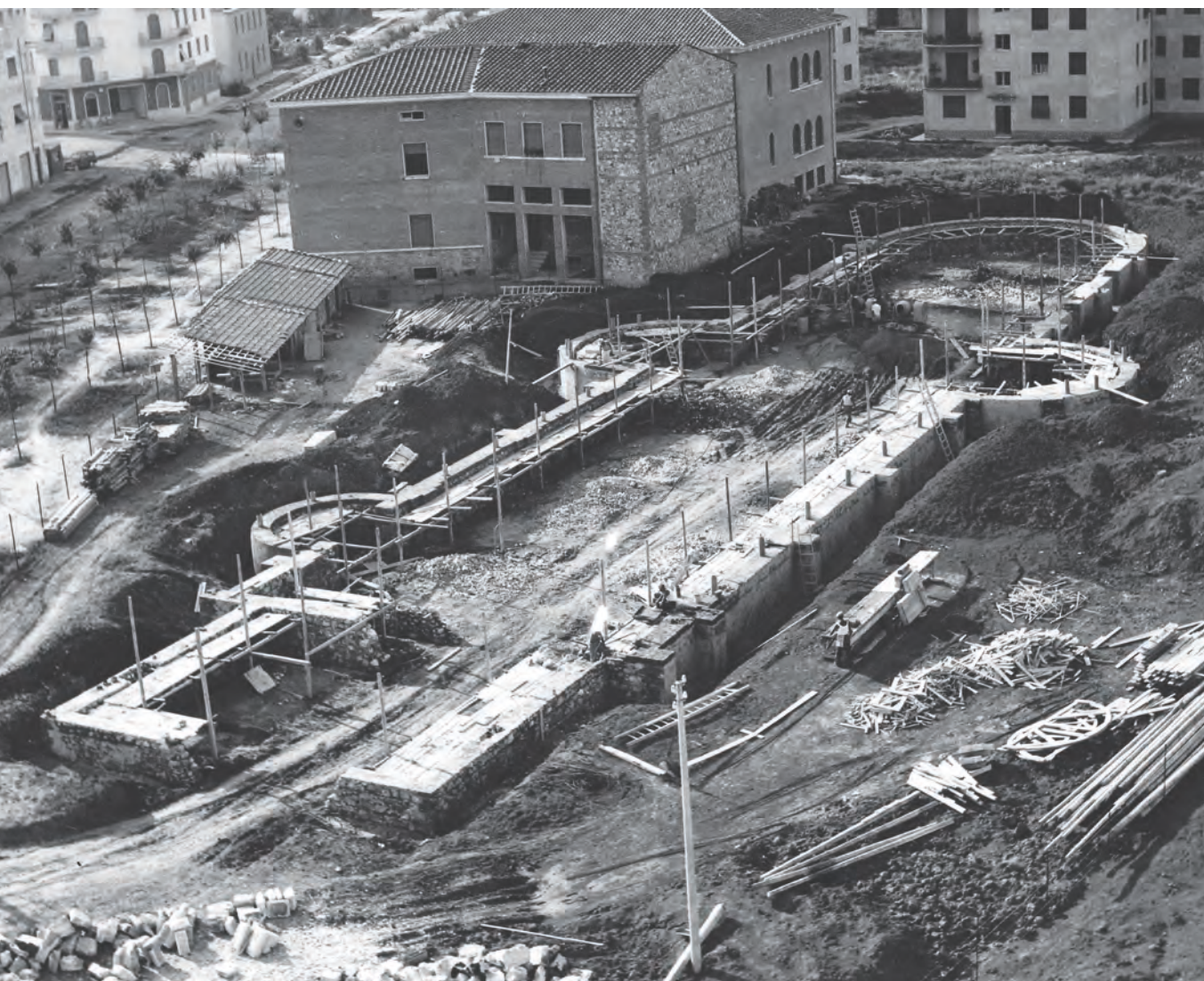
Il campanile di 70 metri di altezza, con la sua pianta ottagonale, continua ancora oggi ad essere il punto più alto della città.

Fu costruita dall'impresa edile F.lli Egisti a partire dal 1954 su progetto dell'ing. Ernesto Ganelli, uno dei professionisti più attivi negli anni della ricostruzione post bellica in Maremma a servizio alle diocesi. Reduce

dalle esperienze nella progettazione di svariati edifici di culto del grossetano tra i quali la Chiesa dell'Immacolata Concezione a Roselle (1938 – 1939), La Chiesa di San Giuseppe (1935 – 1940) e quella di San Giuseppe Benedetto Cottolengo a Grosseto (1946).

I lavori per la costruzione della chiesa si sono protratti fino al 1958, anno in cui fu insignita del titolo di Basilica con decreto pontificio.

L'orientamento e le proporzioni planimetriche sono vincolati dalla conformazione del lotto, collocato in un ambito, già all'epoca, prevalentemente costruito. Le visuali che si aprono verso l'edificio dalla viabilità circostante negano la vista prospettica privilegiando



vedute di scorcio che accentuano la longitudinalità del corpo di fabbrica.

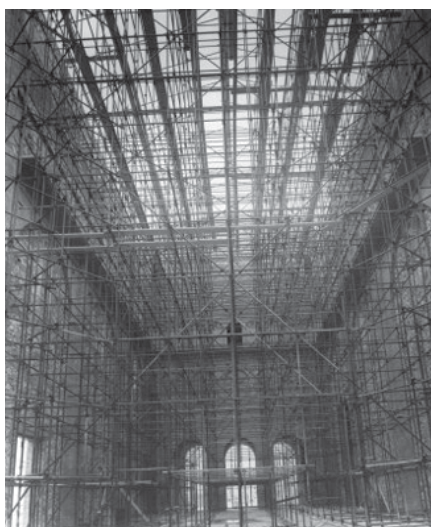
La Basilica ha dimensioni imponenti, con la sua grande navata, la cripta e tre absidi - la centrale dedicata al Sacro Cuore, quella di sinistra alla Madonna della Medaglia Miracolosa e quella a destra a San Giuseppe - e rappresenta la rinascita della città dopo il bombardamento del 26 aprile 1943.

Le fondamenta furono realizzate in pietra locale, le murature in mattoni faccia a vista, le finiture in pietra di travertino. Gli interni, rifiniti sempre con travertino e marmo, ospitano molte sculture dell'artista Tolomeo Faccendi, autore anche del Gesù posto sulla

sommità della cupola e delle quattro statue bronzee rappresentanti gli evangelisti poste in facciata, al di sopra del pronao.

Per la costruzione della Basilica furono impiegati circa settanta lavoratori giornalieri, ancora le gru non erano diffuse, lo sviluppo verticale della costruzione fu eseguito attraverso ponteggi e castelli di carico e tiro.

Per le sue notevoli dimensioni, rapportate alle tecnologie costruttive dell'epoca, e per la complessità della realizzazione ha rappresentato per Grosseto il conseguimento di un importante successo nell'ambito dell'edilizia ecclesiastica.



Intervista all'architetto Edoardo Milesi.

Sasso d'Ombro, Monastero di Siloe.

Pg. 71

Schizzo preparatorio di Edoardo Milesi per l'intervento del monastero e della cappella.

Pg. 72

Vista d'insieme del monastero e della cappella. Foto Mauro Davoli.

Pg. 73

Cantiere della nuova chiesa, vista della navata laterale che completa il chiostro interno. Foto Federica Dattilo.

Pg. 75

Ingresso del Monastero, dettaglio dei materiali e delle finiture. Foto Federica Dattilo.

Il censimento delle chiese italiane.

Pg. 76

Campagnatico, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, sec.

XII – XIV. Foto Giorgio Della Longa.

Castiglione della Pescaia, Chiesa di San Giovanni Battista, sec. XI. Foto Giorgio Della Longa.

Pg. 77

Loc. Ribolla - Roccastrada, Chiesa dei Santi Paolo Apostolo e Barbara Vergine e Martire, progetto dell'ingegnere Ernesto Ganelli, 1939 - 1941. Foto Giorgio Della Longa.

Cinigiano, Chiesa di San Benedetto, realizzata dall'Ente Maremma, 1964. Foto Giorgio Della Longa.

Loc. Sticciano Scalo - Roccastrada, Chiesa di Maria Santissima Madre della Chiesa, progetto dell'architetto Carlo Boccianti, 1970 – 1971. Foto Giorgio Della Longa.

Gino Daviddi e l'esperienza di Nomadelfia.

Grosseto, Villaggio di Nomadelfia.

Pg. 78

Sezione trasversale della Sala Polivalente Don Zeno, progetto dell'architetto Gino Daviddi.

Fotografia dei primi Nomadelfi in Maremma sotto le tende, 1949.

Immagine tratta da W. Mitterer, Il villaggio tra le zolle: l'eremo sociale. Fraternità vissuta, in «Bioarchitettura. Abitare la Terra», anno XXXI - n. 143 - 06/2023, Tipografia Editrice Universitaria A. Weger - Bressanone (BZ).

Pg. 79

Vista aerea del cimitero, progetto dell'architetto Gino Daviddi.

La cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto.

Pg. 80

Grosseto, Ospedale Misericordia, planivolumetria, progetto degli ingegneri Mario Luzzetti e Umberto Tombari, 1959.

Pg. 81

Grosseto, Cappella dell'Ospedale Misericordia, viste degli interni. ARCHIVIOFOTOGORI APS, 1974.

La realizzazione della Chiesa della Maremma: la Basilica del Sacro Cuore di Gesù.

Grosseto, Basilica del Sacro Cuore di Gesù, progetto dell'ingegnere Ernesto Ganelli, 1958.

Pg. 82

Vista aerea del cantiere durante i lavori di realizzazione delle fondazioni. Fondo Marino Egisti, archivio ISGREG di Grosseto.

Pg. 83

Viste esterne ed interne della basilica e del campanile in fase di costruzione. Fondo Marino Egisti, archivio ISGREG di Grosseto.

Progetto editoriale

Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Codice Fiscale: 92006170531 - Indirizzo: Via Tripoli 159, 58100 Grosseto

email: architetti@grosseto.archiworld.it - pec: oappc.grosseto@archiworldpec.it

telefono: 0564 23045 - fax: 0564 23126

Consiglieri

Luciano Catoni

Cecilia Gentili

Ilaria Gentili

Stefano Giommoni

Sara Lotti

Cecilia Luzzetti

Andrea Marchi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Comitato scientifico

Adolfo Francesco Lucio Baratta

Riccardo Butini

Vanessa Mazzini

Maria Concetta Zoppi

Comitato editoriale

Giulio Basili

Sabrina Martinozzi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Copertine ed elaborazioni grafiche

Daniele Biagini

Alessio Fallani

Jac&Daniel

in copertina
**Schema della pianta in sezione
aurea del Duomo di Sovana**

ISBN 978-88-916-7476-0



9

788891 674760

€ 14,00

ARCIPELAGO 02

Quaderni dell'Ordine degli Architetti P.P.C.
della Provincia di Grosseto

**ARCHITETTURA
INGEGNERIA
SCIENZE**