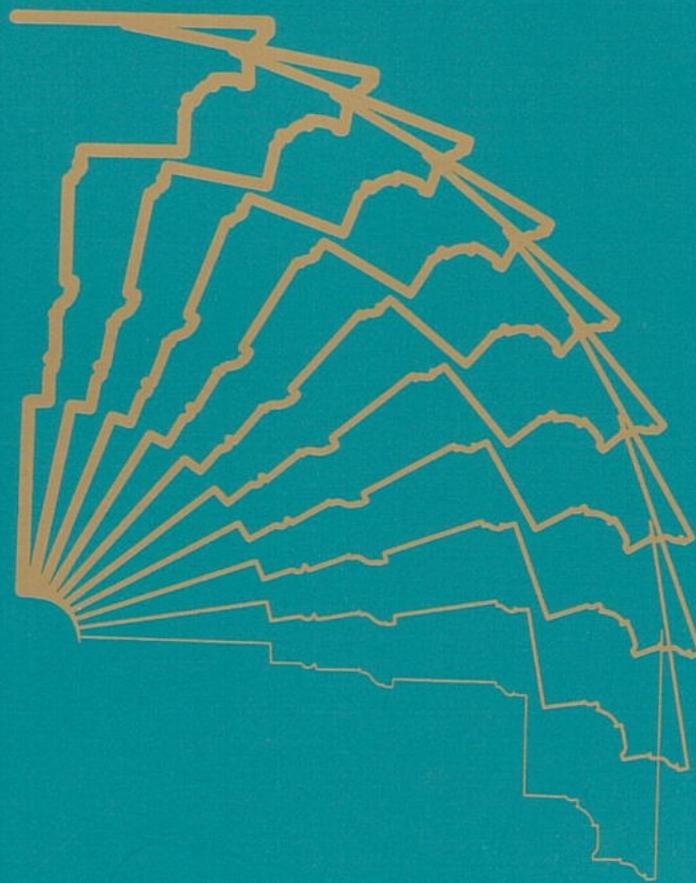


PALLADIO

N. 54
LUGLIO
DICEMBRE
2014

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAUR



ISTITUTO PO
LIGRAFICO
E ZECCADE
LLOSTATO
LIBRERIA DE
LLOSTATO

PALLADIO

N. 54
LUGLIO
DICEMBRE
2014

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAURO

Contributi

- 5 LORENZO BIANCHI, MARIA ROSARIA COPPOLA, VINCENZO MUTARELLI: *Il complesso di S. Balbina sull'Aventino minore: note topografiche e monumentali*
- 43 MARCO CORSI: *Domenico Jacovacci "Magister Viarum" per papa Alessandro VII. Urbanistica, architettura, arte nei Castelli Romani*
- 63 ALFREDO BUCCARO: *Architetture e dinamiche fondiari a Napoli tra Sei e Settecento: i casi di palazzo Ruffo di Bagnara e del Foro Carolino nella formazione del largo dello Spirito Santo*
- 85 CLAUDIO GALLI: *Le origini della tutela del paesaggio urbano: Alfonso Rubbiani a Bologna*
- 101 RAFFAELE GIANNANTONIO: *Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso*
- 119 JUAN PABLO ASCHNER ROSSELLI: *Los componentes de la composición en la obra de Rogelio Salmona*

Recensioni e Segnalazioni

- 133 Rinascimento
- 136 Barocco e Neoclassico
- 139 Ottocento e Novecento
- 157 **Riassunti**
- 159 Tavola delle sigle archivistiche e bibliografiche



Fig. 1 - Roccaraso. Aremogna, chiesa della Madonna della Neve, scorcio del prospetto est (foto Luca Del Monaco).

VINCENZO MONACO E LA CHIESA DELLA MADONNA DELLA NEVE A ROCCARASO

Raffaele Giannantonio

Il luogo

Percorrendo la strada in salita che conduce dal piano dell'Aremogna verso gli impianti di risalita, si scorge prima da lontano e poi in fondo ad un largo piazzale la chiesa della Madonna delle Nevi (fig. 1). L'impressione immediata è quella dell'appartenenza del piccolo edificio sacro all'universo corbusieriano, grazie alle sue forme 'brutali' ed 'acustiche'. Eppure fino ad oggi, l'edificio risulta pressoché sconosciuto, tanto da essere appena citato nella biografia dell'autore, l'architetto romano Vincenzo

Monaco, che la realizzò con la collaborazione di Carlo Mercuri. In quel periodo il piccolo centro montano viveva un momento di intensa attività edificatoria, dopo che le vicende belliche nel 1943 ne avevano soppresso la fiorente attività turistica avviata fin dalla fine dell'Ottocento e, quel che è più grave, distrutto il tessuto edilizio quasi per intero (1). La tragedia inizia nel mese di settembre, quando il valico di Roccaraso, punto mediano della Linea Gustav, viene occupato dalle truppe germaniche. All'inizio di novembre i tedeschi, dopo aver sfollato la popolazione del capoluogo, minano ogni casa, ogni alber-

go, e persino la chiesa parrocchiale, la torre medioevale ed il teatro seicentesco: del paese non resterà che una tragica distesa di macerie. Nella frazione di Pietransieri il giorno 21 vengono poi fucilati 128 abitanti (2). Il Dopoguerra non è meno difficile, ma nonostante ciò il primo albergo di Roccaraso risulta ricostruito già nel 1947, mentre alla fine degli anni Cinquanta inizia lo sviluppo dell'attività impiantistica sul Montepiatello. L'aspra risalita non si interrompe, tanto che oggi il centro abruzzese è in grado di offrire strutture ricettive ed impianti sciistici che la collocano tra le più accoglienti località di turismo montano dell'Appennino.

Come Roccaraso non è uno sperduto paesino fra i rilievi d'Abruzzo, allo stesso modo don Edmondo De Panfilis, parroco dal 1946 al '78 ed artefice della costruzione della chiesa dell'Aremogna, non è un semplice curato di campagna, ma un vivace protagonista del suo tempo, capace di recitare un importante ruolo nei fenomeni sportivi e turistici in forte evoluzione negli anni Sessanta (3). Egli intuisce innanzitutto il forte ritorno economico che può garantire la valorizzazione della zona dell'Aremogna che era stata dotata di attrezzature sin dal 1933, quando viene costruito il rifugio Principessa Giovanna a quota 1710, sul lato opposto del piazzale su cui oggi sorge la Madonna della Neve. Alla fine degli anni Cinquanta la zona dell'Aremogna partecipa allo sviluppo dell'attività impiantistica, incrementato dalle strutture di risalita realizzate nel 1963 (4). Don Edmondo non solo si impegna a reperire il finanziamento presso la Pontificia Opera di Assistenza per la realizzazione della strada di collegamento del capoluogo con l'Aremogna, ma visita personalmente il cantiere dei lavori almeno un paio di volte la settimana (5). Se infatti la sua finalità spirituale era quella di creare "una coscienza sempre più illuminata riguardo alle implicazioni sociali, religiose e pastorali che il «tempo libero» ... poneva alla società civile e alla Chiesa" (6), in campo pratico egli intende costruire nuovi organismi sacri nella zona di nuovo sviluppo dell'Aremogna seguendo finalità liturgiche ed assieme urbanistiche.

Per gli aspetti architettonici di tale programma egli si rivolge ad alte figure di alto profilo professionale: prima Vincenzo Monaco per la chiesa "sui campi sportivi" e poi Pier Luigi Nervi per il S. Francesco d'Assisi sul "Pian dell'Aremogna" (7). A ben guardare, Monaco e Luccichenti godevano della stima di Le Corbusier, alla cui opera, come già detto, la cappella dell'Aremogna sembra essere chiaramente ispirata. Quale indiretto attestato di stima vale il dettaglio costruttivo che Le Corbusier disegna per il tetto-giardino con travi a V del Centro di calcolo elettronico di Rho, già comparso in uno schizzo autografo del marzo 1963 recante l'annotazione "aeroporto Roma". Il disegno si riferisce infatti all'aeroporto di Fiumicino inaugurato alla fine del 1960 su progetto redatto da Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti con i quali Carlo Mercuri aveva collaborato per gli aspetti

compositivi; sempre alla copertura del terminal principale dell'aeroporto Leonardo da Vinci rimanda poi un altro elaborato grafico in cui compare la sagoma di un velivolo (8).

Il contesto regionale

Nel secondo Dopoguerra l'architettura sacra abruzzese ha pieno diritto di cittadinanza nel contesto nazionale, come testimonia la chiesa parrocchiale di S. Maria Maggiore a Francavilla a Mare, in provincia di Chieti, costruita da Ludovico Quaroni a seguito del concorso bandito nel 1948 dall'Unione Cattolica Artisti Italiani (9). Nonostante "i problemi che pone e le istanze che tenta di risolvere" siano propri dell'«esasperato revisionismo degli anni 1945-50" (10), l'espressività mistico-simbolica insita nel progetto per Francavilla lo differenzia dalle altre esperienze 'neorealiste' del Tiburtino e della chiesa de La Martella, attribuendogli il ruolo di riferimento per altri edifici sacri, tra cui la chiesa di S. Teresa del Bambin Gesù in Pineta di Cervia (1952-53) nella quale Ferdinando Casali propone analoga pianta ad ottagono allungato con alta navata centrale e basso ambulacro (11).

I due progetti elaborati da Marcello Piacentini per le chiese di Chieti e Pescara rivelano invece i caratteri di continuità con la tradizione che costituivano uno dei caratteri precipui dell'architettura sacra italiana del Dopoguerra. In particolare il progetto non realizzato per il Tempio Votivo Regionale di S. Antonio da Padova a Chieti partecipa al *revival* della pianta circolare, da considerarsi un'ulteriore conferma dell'eliminazione del veto razionalista nei confronti dell'architettura 'storica' italiana (12). Nel giugno 1950 Piacentini produce la versione pressoché definitiva del progetto, impostato su di un'aula a pianta circolare coperta da una grande cupola con cappelle schermate da uno schermo di colonne a doppio ordine alternate a nicchie a pianta semicircolare. Un plastico dell'aprile 1951 descrive un organismo del tutto simile, con uniche modifiche riguardanti il tamburo e la lanterna (13).

A differenza del "Tempio" teatino, viene realizzato a Pescara il secondo intervento di Marcello Piacentini in Abruzzo, riguardante la chiesa di S. Spirito (14). Nelle due soluzioni redatte nel novembre 1953 e nel gennaio 1954 (15), l'autore sembra utilizzare una tipologia legata alla tradizione che però è frutto più della sua personalità che non di un nostalgico ritorno al passato (16). L'opera pescarese si dimostra attenta anche alla storia locale (17), in quanto sia lo schema basilicale che la facciata a schermo rettilineo possono essere considerate un'intenzionale richiamo all'architettura medioevale abruzzese ed in particolare a S. Maria di Collemaggio all'Aquila. Nell'interno Piacentini affianca lo spazio centrale alto e luminoso con due navatelle basse e buie, in analogia della chiesa

progettata da Quaroni per Francavilla, riuscendo però ad evitare la meccanica citazione di stili del passato grazie ad un linguaggio sintetico basato su elementi geometrici regolari.

Tra le altre opere di architettura sacra realizzate nel periodo in Abruzzo da architetti estranei al contesto regionale ricordiamo poi la chiesa di S. Andrea a Pescara (1959-63), impostata dall'architetto romano Eugenio Maria Rossi su di una pianta ottagonale preceduta da un pronao coperto da una movimentata pensilina tetrastila (18) e soprattutto il nuovo santuario di S. Gabriele dell'Addolorata ad Isola del Gran Sasso (1967-82) nel quale gli architetti Luigi Massoni, Luciano Buttura e di Dino Polizza adottano l'antica tipologia a croce greca (19).

L'autore

Dopo la morte di Amedeo Luccichenti (1963) don Edmondo De Panfilis si rivolge a Vincenzo Monaco per chiedergli di progettare una chiesa "sui campi sportivi" dell'Aremogna (20). A quell'epoca Monaco è un professionista al culmine della propria carriera professionale durante la quale in diversi episodi aveva rivelato una profonda condivisione della poetica di Le Corbusier.

Il rapporto inizia nel periodo della formazione, quando Monaco, più predisposto di Luccichenti verso il disegno e la pittura, in un gran numero di disegni analizza varie soluzioni architettoniche di Le Corbusier (21). I due erano profondamente attratti dalle opere del maestro svizzero, come testimonia la costante presenza sul loro tavolo da lavoro dell'*Œuvre Complète* e delle tavole a colori pubblicate da Morancé.

La testimonianza più evidente di tale influsso è senz'altro la villa Petacci, realizzata alla Camilluccia tra il 1938 ed il '39 (fig. 2). L'analisi del progetto manifesta il continuo riferimento a Le Corbusier, nella configurazione del volume, nella partizione delle facciate e nel motivo della *promenade architecturale* costituito da una rampa centrale sul modello della villa Savoye (1929); mentre alla villa Stein-de Monzie di Garches (1926-27) rimandano invece la grande loggia in facciata e la scala esterna di collegamento con il giardino. Durante il periodo bellico, Monaco e Luccichenti continuano la loro attività professionale nel Governatorato di Dalmazia, dove hanno l'opportunità di progettare e costruire numerosi edifici, tanto da aprire a Zara una sorta di sede distaccata dello studio di Roma (22). L'intima adesione al credo architettonico di Le Corbusier trova anche qui conferma nelle Case Minime nell'attuale via Novogradiška, che citano nell'iterazione della schiera e nella copertura esterna a botte le Case Monol progettate da Jeanneret-Gris nel 1919 (23).



Fig. 2 - Roma. Palazzi restaurant sistemato nella Villa Petacci in via Camilluccia, foto degli anni Sessanta (da www.ebay.com-itm).

Al termine del conflitto dopo due anni di riflessione il lavoro dello studio riprende nel solco della continuità con le posizioni espresse nell'anteguerra, rifiutando di accettare tanto il 'neorealismo' di Ridolfi e da Quaroni, quanto l'architettura organica propugnata da Bruno Zevi (24). Dopo la morte di Amedeo Luccichenti (10 ottobre 1963) Vincenzo Monaco allarga addirittura il raggio d'interesse della propria attività che finisce per raggiungere la Tunisia (25).

Nell'ambito della ponderosa produzione dello studio, discorso a parte merita il tema edilizia residenziale privata, di cui l'archivio dello studio Monaco conserva memoria di 20 ville e 30 palazzine progettate e costruite tra il 1945 ed il 1960 (26). Nel vasto campo delle loro realizzazioni la poetica profondamente radicata nel substrato culturale dei due architetti trova il modo di manifestarsi nella rigorosa impostazione delle facciate ed in particolar modo in alcuni elementi lessicali quali la finestra a nastro (palazzine in via San Crescenziano e in via del Circo Massimo) o i pilastri liberi di piano terra (ancora le palazzine in via del Circo Massimo) che rivelano ancora l'influenza di Le Corbusier. In particolare la palazzina al numero 40 di via San Crescenziano (1952) può essere considerata la terza citazione corbusieriana da parte di Monaco e Luccichenti in quanto lo schema planimetrico complessivo (fig. 3) richiama con tutta evidenza il Padiglione Svizzero realizzato nel 1930 nella Città Universitaria di Parigi, così come fortemente corbusieriana risulta la dialettica formale tra gli elementi dell'edificio a geometria ortogonale e quelli ad andamento "libero".

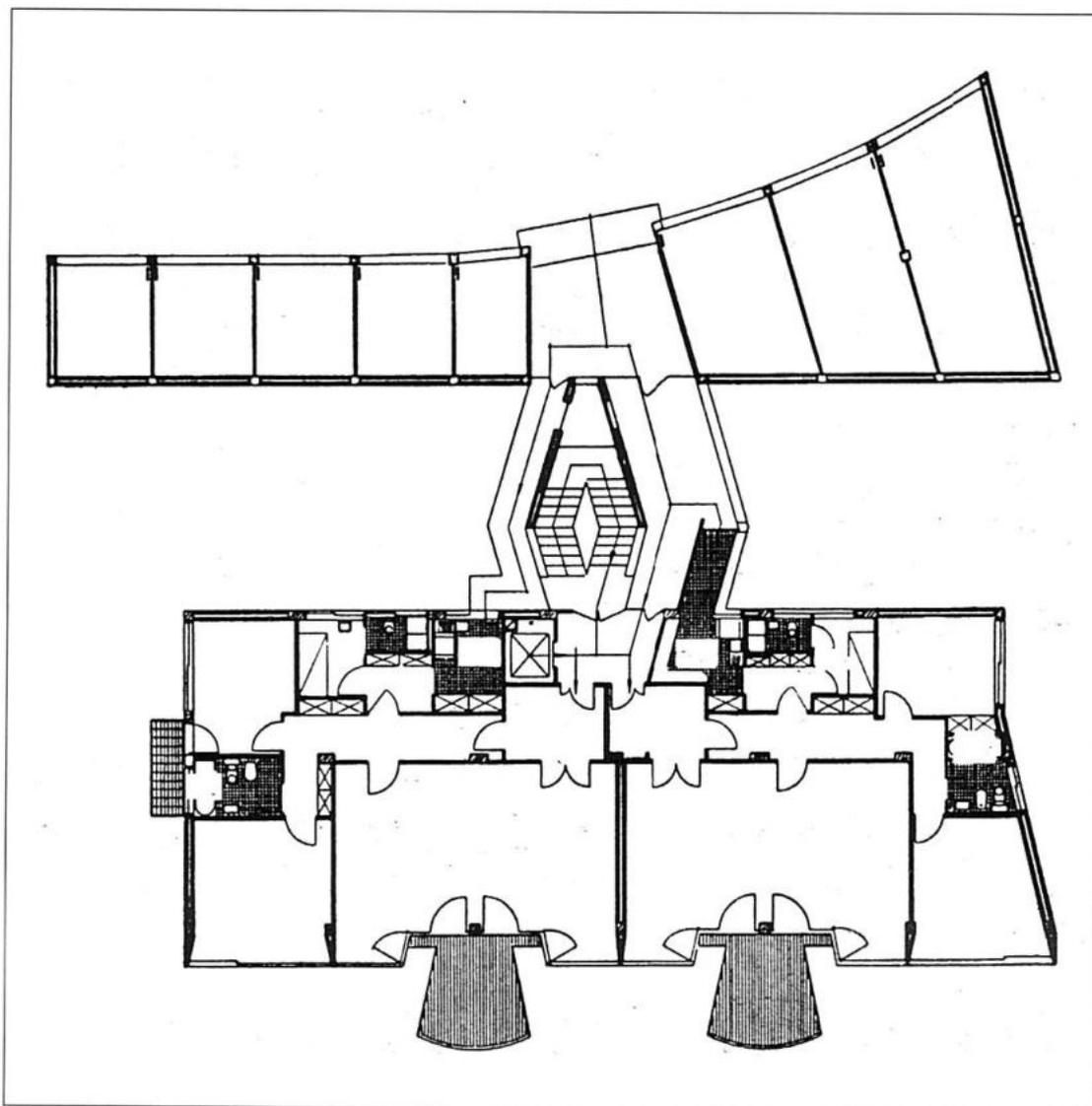


Fig. 3 - Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti. Palazzina in via San Crescenziano n. 40 a Roma (1952), pianta pianterreno (da P. O. Rossi, v. nota 24, p. 171).

La chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso

Nel breve ma intenso arco temporale sotteso tra la scomparsa di Amedeo Luccichenti e la propria dipartita (3 marzo 1969), Vincenzo Monaco progetta la chiesa per l'Aremogna che inizialmente non possiede ancora l'intitolazione. Nonostante la grande massa di progetti e realizzazioni di Monaco assieme a Luccichenti e da solo, le opere di carattere religioso risultano poche e marginali; la catalogazione del Monaco Martini Group cita solo quattro progetti in materia: tra le opere dello studio Monaco-Luccichenti sono riportate il "progetto ed esecuzione" di una chiesa a Grottaferrata (Roma), datato 1956, ed il "progetto di massima" del "Centro Internazionale Pio XII per Mondo Migliore" a Rocca di Papa (Roma), datato invece 1959; tra quelle eseguite dal solo Vincenzo Monaco viene ascritto al 1969 il "progetto e realizzazione" della "chiesa sui campi sportivi (Aremogna)" a Roccaraso e quello per una "chiesa parrocchiale" a Sulmona.

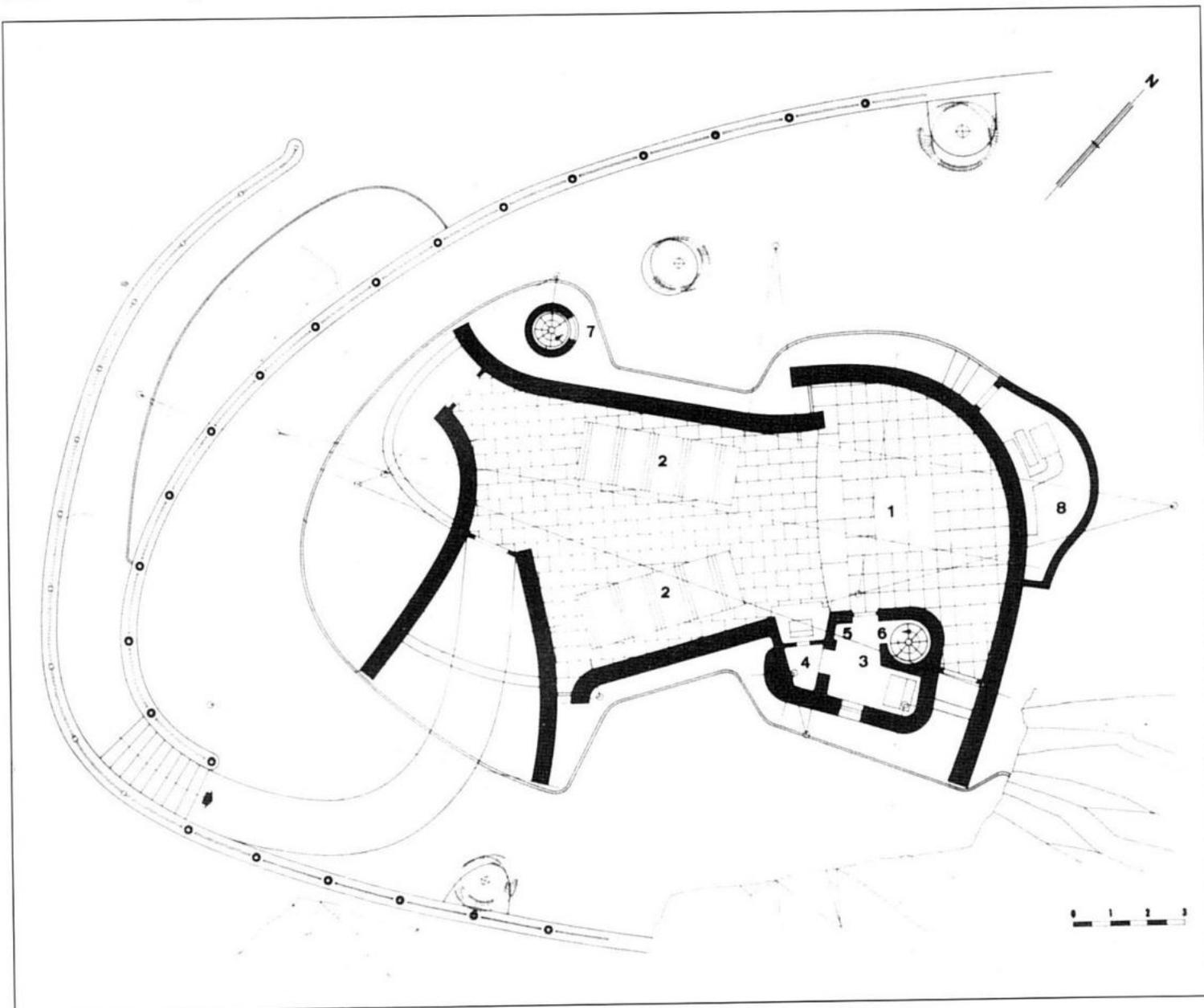
Tralasciando il progetto redatto nell'ambito dell'intricata vicenda della realizzazione della nuova sede del "Centro Internazionale Pio XII per Mondo Migliore" di Riccardo Lombardi in via dei Laghi a Rocca di Papa, realizzata in seguito su progetto di Francesco Canali (27), la chiesa che i due costruiscono a Grottaferrata è totalmente differente dalle due opere sacre abruzzesi. La ricerca svolta in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica per il Lazio ha consentito di identificare la "chiesa a Grottaferrata" con la cappella sui Monti Albani nella Colonia Bartolomeo Gosio in località Borghetto, realizzata tra il 1955 ed il 1956 per le Suore della Mercede con la rilevante collaborazione di Julio Lafuente. Si tratta di una semplice struttura ad aula coperta da due falde sfalsate che creano una lunga teoria di finestre al di sotto della trave di colmo. La ripida copertura del vestibolo ad una sola falda rivolta verso l'interno sembra richiamare la chiesa cattolica della Stella Maris nell'isola di Norderney di Dominikus Böhm (1931), anche se in luogo del

candido paramento intonacato della chiesa tedesca qui troviamo un caldo trattamento delle pareti in pietrame locale di vari colori (28).

Il primo documento relativo alla chiesa di Roccaraso è la lettera che l'11 febbraio 1965, circa un anno e mezzo dopo la morte di Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco scrive a don Edmondo De Panfilis annunciando che "finalmente" gli è venuta "un'idea" che gli sembra "interessante per la chiesetta dell'Aremogna" (29). Monaco sviluppa il progetto in stretta collaborazione con Carlo Mercuri il quale seguirà in prima persona la realizzazione della chiesa quando nel 1967 lo stesso Monaco si ammalia (30). La chiesa, intitolata infine alla Madonna della

Neve, viene conclusa nel 1971; nelle testate dei disegni di progetto accanto al "progettista" Vincenzo Monaco figura Carlo Mercuri quale "collaboratore" e responsabile del completamento del progetto e della direzione artistica (31). Direttore dei lavori è invece l'ingegnere Clelber Giorgi di Sulmona, solido professionista autore di numerosi interventi nel Dopoguerra in quella zona e molto vicino alla figura del vescovo Luciano Marcante (32). Sarà Carlo Mercuri a progettare la chiesa di Cristo Re a Sulmona, ovvero la "chiesa parrocchiale" citata nella catalogazione del Monaco Martini Group, l'opera che egli stesso ritiene la più importante della sua carriera ed i cui lavori furono diretti ancora da Clelber Giorgi (33).

Fig. 4 - Luciano Baldessari. Cappella di S. Lucia nella Casa dei Ciechi, Caravate (1963-66), pianta (da Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983 ..., v. nota 19, p. 63).



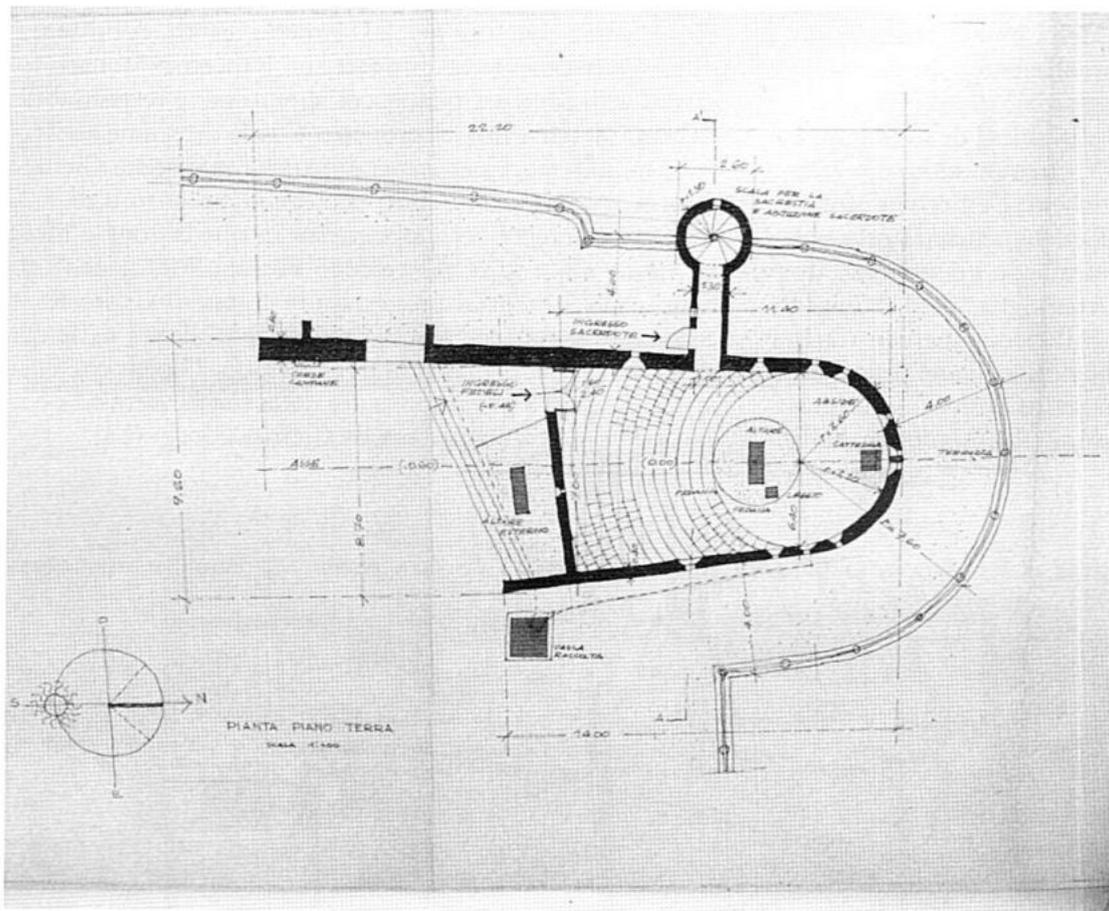


Fig. 5 - Vincenzo Monaco. Progetto per la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso (1965), pianta piano terra (Archivio privato Carlo Mercuri).

Come dichiarato all'inizio del presente contributo, la prima impressione emotiva lega la chiesa di Roccaraso con la cappella di Ronchamp, alle cui forme "acustiche" gli architetti italiani si erano accostati solo negli anni Sessanta, in quanto queste nel primo Dopoguerra dovevano risultare immorali per chi cercava di esprimere una povertà palinogenetica attraverso volumi e materiali semplici e disadorni. In tal senso il rimando più chiaro alla cappella sulla collina di Bourlémont è costituito dalla cappella di S. Lucia nella Casa dei Ciechi a Caravate (1963-66) (fig. 4), nella quale Luciano Baldessari allude alla Notre-dame du Haut non solo nella pianta, un'aula delimitata da setti morbidamente sinuosi convergenti nell'abside più larga ed a più marcata matrice curva, ma anche nell'attenzione ai rapporti musicali ed all'integrazione con il paesaggio tanto cari a Jeanneret-Gris (34).

Confrontando i motivi progettuali esposti nella lettera con i grafici del progetto esecutivo e con la realizzazione, riscontriamo come l'edificio sviluppi una forma planimetrica a campana disposta lungo l'asse nord-sud sull'angolo occidentale del largo piazzale. L'organismo è concepito in due livelli corrispondenti all'aula liturgica ed alla sacrestia-canonica, quest'ultima ricavata nella zona

basamentale "sfruttando il dislivello a nord" per creare uno spazio continuo che ricalca la pianta curvilinea della porzione absidale della chiesa (35) (fig. 5). I due livelli comunicano mediante una scala a chiocciola alloggiata in un volume esterno che si propone come un cilindro in cemento a faccia vista legato all'aula da un corridoio coperto; si tratta di un vero e proprio *objet à réaction poétique* dedotto da un analogo elemento funzionale presente nel convento de La Tourette. La pianta dello spazio liturgico nasce dal presbiterio perfettamente circolare, posto all'estremo nord, in fondo al quale è collocata la "sedia episcopale"; tangente la circonferenza in posizione rivolta verso i fedeli un secondo cerchio, più piccolo, corrisponde alla pedana dell'altare "in pietra a massello" e del leggio. Dal cerchio presbiteriale si dipartono le due pareti leggermente divergenti dell'aula che vanno a formare lo schema a campana, leggibile anche come la giustapposizione di un cerchio giustapposto ad uno strettissimo trapezio. Nel panorama dell'architettura sacra italiana tale schema compare nel solo progetto per il complesso parrocchiale per 15.000 abitanti in via Mac Mahon a Milano, in cui Emiliano e Gian Antonio Bernasconi prevedono un organismo dalla pianta a trapezio isoscele allungato

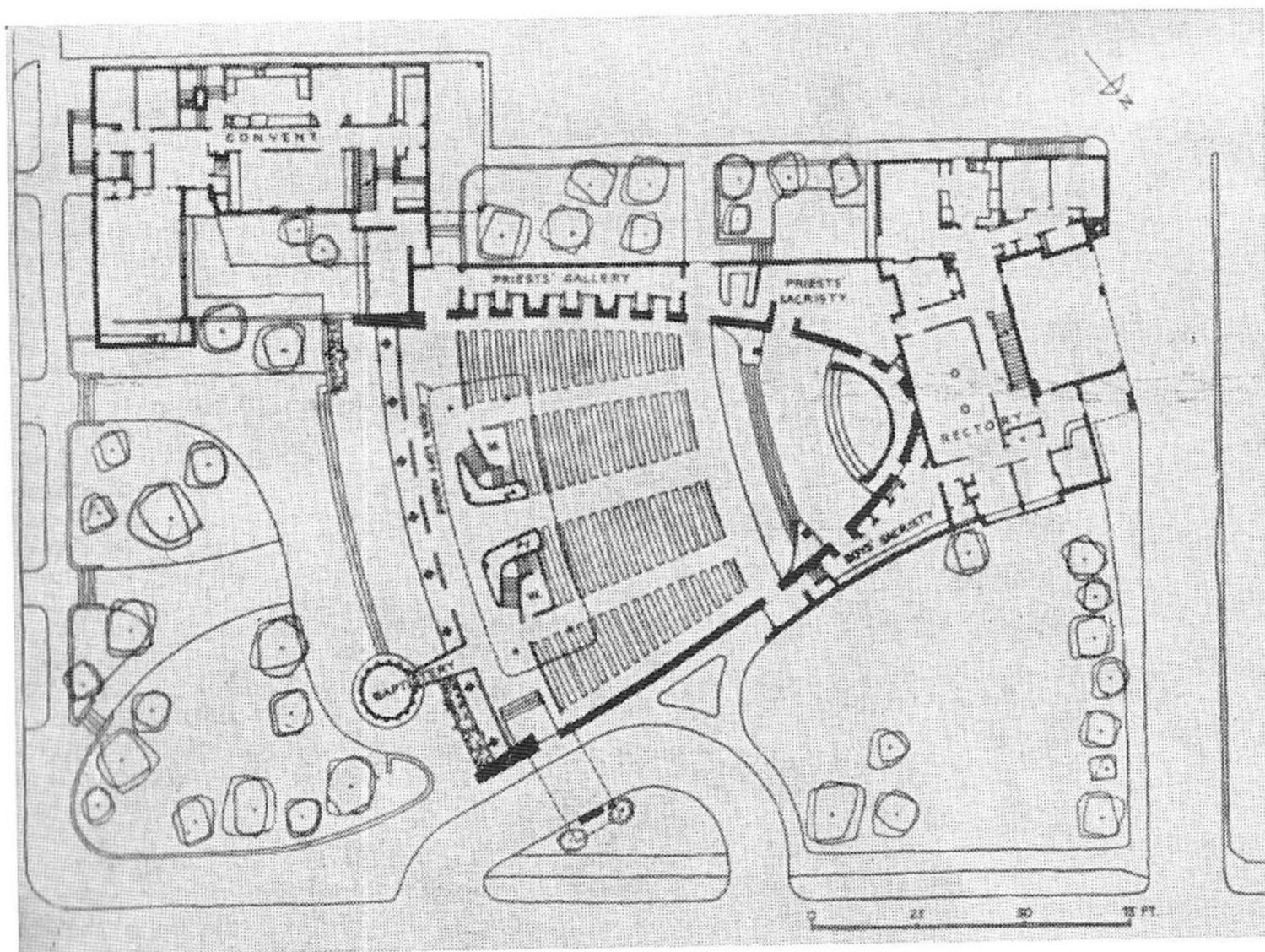
a tre navate con le pareti laterali convergenti sul fondo nell'abside semicircolare (36). Nel catalogo della mostra svoltasi a Bologna nel 1956 sono pubblicate la pianta e una fotografia dell'esterno di una "chiesa moderna con ottima acustica e visibilità" (fig. 6), dalla pianta parabolica simile a quella della S. Elisabetta a Coblenza di Gottfried Böhm (1952), della S. Croce a Bottrop di Rudolph Schwarz (1953-57) e della S. Ansgar a Berlino di Willy Kreuer (1957) (37). Un altro riferimento può essere cercato nel progetto di Le Corbusier per la chiesa irrealizzata di Bologna (fig. 7) nel quale, come nelle soluzioni redatte dal 1960 per il Saint-Pierre a Firminy, questi prevede uno spazio a pianta quadrata comunicante con un impianto circolare sovrastato da una torre conica (38).

La "cappella esterna" ricavata a sud costituisce un'altra citazione della chiesa di Ronchamp ed in particolare della cappella all'aperto che Le Corbusier ricava nella parete

est per le adunanze dei pellegrini (40). Se riflettiamo poi che la Madonna della Neve è costruita su di un sito ad alta quota, la cappella esterna sembra essere più una citazione che un elemento realmente funzionale. Sempre per iniziativa di don Edmondo, sul sagrato della chiesa di Roccaraso si sarebbe dovuto collocare una statua dell'artista sulmonese Attilio Di Rienzo a noi nota attraverso la foto del bozzetto e i disegni per la sistemazione redatti da Carlo Mercuri (41). La morte di don Edmondo De Panfilis e la mancanza dei fondi necessari impedirono però la realizzazione della statua così come dell'altare esterno progettato dallo stesso Mercuri.

Sotto il profilo strutturale la chiesa di Roccaraso costituisce il naturale progresso del concetto su cui si basa la cappella di Ronchamp, la cui struttura portante è costituita da 18 pilastri in *béton armé* i cui interstizi nelle pareti est, nord ed ovest vengono riempiti con elemen-

Fig. 6 - "Una chiesa moderna con ottima acustica e visibilità" (da Dieci anni ..., v. nota 9, p. 61).



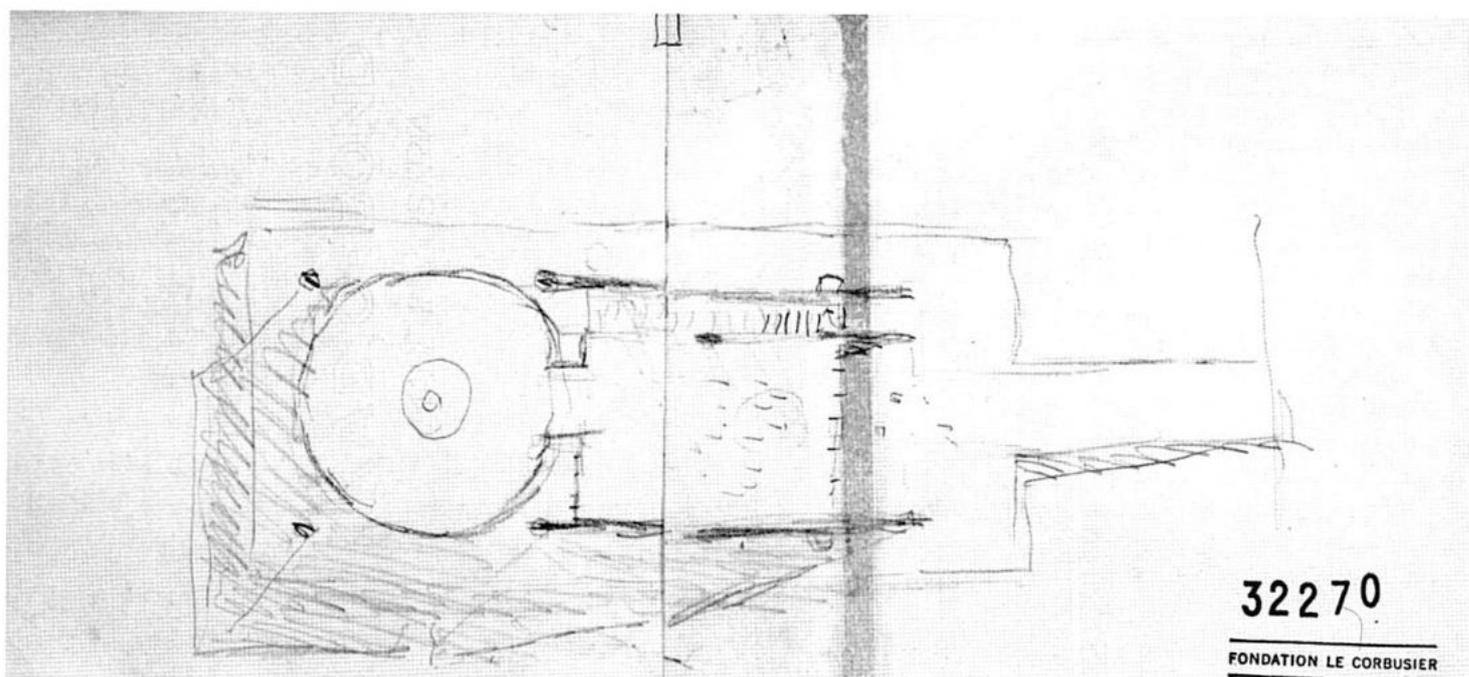


Fig. 7 - Le Corbusier, "Eglise pour Bologne" (1963), pianta (da Giu. Gresleri, "Incompiuta" ..., v. nota 39, p. 369).

ti lapidei di recupero della preesistente chiesa demolita, così come le pareti delle torri (42). La struttura della chiesa della Madonna della Neve è invece interamente realizzata in cemento armato, materiale ritenuto da Ludovico Quaroni il più adatto per la realizzazione delle sue opere religiose in quanto facilmente modellabile. Nel progettare le chiese del Prenestino e di Francavilla a Mare egli sceglie infatti il cemento armato per soddisfare il desiderio di "continuità strutturale" (43). A Roccaraso Monaco impiega il *béton brut* al di là del semplice uso strutturale, secondo l'intenzione «*émouvante*» di spirito corbusieriano. Il maestro svizzero concepiva il cemento grezzo nell'architettura religiosa quale elemento di continuità con il passato; nella prefazione scritta nel 1956 ad un libro sull'abbazia del Thoronet, da lui visitata tre anni prima, lodando la "purezza" insita nella "pelle ruvida" della pietra opposta a quella liscia del marmo, egli dichiara "benedetto" e "benvenuto" l'"ammirabile incontro" tra la pietra stessa ed il *béton brut* (44). Nel saggio pubblicato nel dicembre 1955 su "Architectural Review" Reyner Banham ritiene *New Brutalism* una definizione legata al Comunismo con la quale si indicava l'usuale repertorio dell'Architettura Moderna fatto di tetti piani, vetro, strutture a vista (45). Al contrario, tra i gruppi di fede non marxista l'unica tendenza comune è quella di rivolgersi al concetto presente in *Vers une architecture* secondo cui «*L'architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants*». È questo il caso delle opere di Le Corbusier (in special modo l'*Unité*) che impiegano la rudezza del *béton brut* nei *pilotis* o nei camini, conferen-

do forza espressiva all'intera composizione. La cappella dell'Aremogna riporta quindi a quella di Ronchamp non solo per il *béton brut* che impiega quanto per il movimento "*émouvant*" della parete. A Le Corbusier guarda anche il disegno imposto alla parete in cemento a faccia vista dalle "doghe delle sottomisure di contenimento stampate" (fig. 9), che dà luogo ad una "immagine" talmente contrastante l'ambiente naturale da non potersi spiegare se non attraverso la condivisione della succitata etica del *béton brut*, capace di evocare 'acusticamente' la superficie scabra della pietra e di conferire alla spirale della chiesa lo stesso significato delle vette montane che costituiscono lo straordinario intorno naturale dell'edificio.

Il più importante legame tra Roccaraso e Ronchamp risulta però la concezione della copertura, che, sotto il profilo costruttivo, a Notre-Dame du Haut è formata da due membrane reciprocamente collegate da una struttura in centine curve in cemento armato simile a quella delle ali degli aerei (46). L'aspetto è quello del guscio di un granchio che, come rammenta lo stesso Le Corbusier, egli aveva trovato sulla spiaggia di Long Island nel 1947, constatandone con stupore la resistenza. Adottando lo stesso "concetto" morfologico-strutturale, il tetto cavo di Ronchamp si trasforma nell'occhio dell'osservatore in ala di aeroplano, ma anche in prora, vela rigonfia o diga, raccogliendo la plasticità dell'intero organismo con la propria tensione verso l'alto (47). A Roccaraso la copertura è invece concepita strutturalmente come una catenaria, ovvero come una compagine curva dagli estremi vincolati che viene lasciata pendere, sottoposta soltanto al proprio

peso ed oggi rivestita da tegole canadesi bituminose di colore verde. Inoltre su un bordo della vela (concepita da Monaco come un "grosso tegolone, che scarica la neve fuori del sagrato") è presente un canale di gronda che riversa l'acqua piovana in una vasca quadrata di raccolta posta in prossimità del punto più basso della copertura, richiamando così il doccione simile ad un *gargouille* che a Ronchamp convogliava in un bacino le scarse acque meteoriche. Inoltre nel tipo di copertura la Madonna della Neve di Roccaraso si lega alla Notre-Dame di Ronchamp attraverso la metafora della "tenda", che allude alla leggerezza della tenda dei Cieli di cui parla il Salmo 10,23 («Tu stendi il cielo come una tenda») ed il profeta Isaia (40,22): «Egli è colui che sta assiso sul globo della terra, i cui abitanti sono come cavallette; egli distende i cieli come un velo e li dispiega come una tenda in cui abitarvi». Inoltre nel libro dell'Esodo si cita la «tenda di convegno» che Mosè fa costruire come luogo di riunione per cercare la presenza di Dio attraverso il dialogo con Lui («Chiunque

cercava l'Eterno, usciva verso la tenda di convegno, che era fuori dell'accampamento», Esodo 33:7-9). Come nella chiesa di Le Corbusier tale metafora è riconoscibile nel sistema di pilastri coperti da una rete rivestita da un magro strato di cemento, un soffitto "teso" sullo spazio interno, così Vincenzo Monaco, unendo le due quote della parete in cemento armato, conferisce alla copertura la forma della tenda, secondo quanto egli stesso scrive a don Edmondo ["Un tetto, che è quasi una tenda o un grosso tegolone, (...)"]".

Nell'Italia pre-conciliare il prevalere di quello che Giacomo Grasso chiama il "simbolo del simbolo" (48) aveva dato luogo a chiese a forma di tenda, come quella del convento delle Carmelitane a Sanremo di Gio Ponti (1958) (49). Appena più tardi, nel descrivere la sua "chiesa dell'Autostrada" (1960-64) Giovanni Michelucci cita l'epistola di San Paolo ai Corinzi che assimila la vita terrena degli uomini a una tenda, ovvero a quel riparo temporaneo cui nel Regno dei Cieli corrisponde una dimora



Fig. 8 - Vincenzo Monaco. Progetto per la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso (1965), prospetto sud (Archivio privato Carlo Mercuri).



Fig.9 - Roccaraso. Aremogna, chiesa della Madonna della Neve, prospetto sud (foto Luca Del Monaco).

eterna di fattura divina (50). Tra il 1968 ed il '70 Ignazio Breccia Fratadocchi opera poi un'interessante elaborazione del tipo della "tenda" nella chiesa romana di San Mattia a Monte Sacro Alto, coperta da lastre curve in cemento armato leggermente distanziate tra di loro e 'sospese' su pilastri fra i quali si aprono vetrate d'illuminazione (51).

Entrando all'interno della chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso, notiamo come la disposizione dell'altare segua le norme conciliari, essendo collocato "al centro, rivolto verso i fedeli", mentre in generale Monaco mira ad evocare l'assetto liturgico tradizionale, con la cattedra in fondo, l'altare al centro ed il leggio



Fig. 10 - Roccaraso. Aremogna, chiesa della Madonna della Neve, veduta dell'interno verso la zona presbiteriale (foto Patrizia Olivieri).

"in cornu evangelii", come se ci si trovasse "in una chiesa del '200" (52). È da notare inoltre che attualmente la pedana circolare risulta leggermente rialzata rispetto alla quota dell'aula, rispecchiando il "largo gradone" citato nella lettera del 1965. Nel progetto il movimento circolare della pedana è confermato dalla disposizione del "lastrame di pietra locale ... grezza" secondo archi concentrici, che però mal si accordano con l'andamento rettilineo delle pareti dei fianchi e del prospetto. Con i suoi 78 metri quadri di superficie calpestabile l'interno può ospitare non oltre 70 persone e presenta, come detto, le pareti in cemento "con le doghe delle sottomisure di contenimento stampate". In fase di cantiere si è preferito pavimentare l'aula con lastre di porfido 'alla palladiana', probabilmente per l'eccessivo costo della soluzione di progetto; però la disposizione 'aperta' della pezzatura evita di percepire la contraddizione tra geometria curvilinea della pavimentazione e rettilinea delle porzioni laterali della parete continua. Nel complesso l'aula è caratterizzata dall'utilizzo di materiali poveri (come la pietra locale) e dalla tradizionale semplicità

degli arredi liturgici quali altare, cattedra e leggio, mentre le finestre strombate di vario taglio rimandano decisamente alla profonda spiritualità della cappella di Ronchamp. In fase esecutiva e di cantiere si è rinunciato a "stampare" sul cemento i "simboli", le decorazioni e le figure previste, ma per decorare le pareti sono state eseguite delle figure in polistirolo tinteggiate di bianco raffiguranti, sempre nelle parole di Mercuri (fig. 10), "il volo delle colombe tra le nuvole verso l'altare", chiaramente ispirate alla colomba presente nelle vetrate sud della cappella di Ronchamp ed alla colomba recante nel becco un ramoscello d'ulivo che Pablo Picasso aveva disegnato nel gennaio del 1949 per il Partito Comunista Francese quale simbolo della Pace (53).

Altrettanto importante è l'uso della luce naturale, fondamentale tanto nel prototipo di Ronchamp quanto nella piccola chiesa di Roccaraso. Nel muro a sud della Notre-Dame du Haut si trovano gli *alvéoles* destinati ad ospitare i *vitrages* policromi, così come nelle finestre strombate di forma quadrata o rettangolare della Madonna delle Nevi sono inseriti vetri colorati legati a cemento pro-

gettati dall'artista romano Piero Dorazio. In entrambe le chiese luce e ombra diventano gli strumenti per scolpire lo spazio, «altoparlanti di questa architettura di verità, di calma e di forza» come scrive Le Corbusier dopo aver visitato l'abbazia del Thoronet (54).

Altro importante legame che avvince le chiese di Ronchamp e Roccaraso è quello relativo all'"*acoustique paysagiste*" tramite la quale – come nota Luca Ribichini – Le Corbusier attribuisce alla sua Notre-dame complessi significati simbolici legati all'anatomia dell'orecchio ed alla spirale (55). Nel 1950, quando la vicenda progettuale di Ronchamp è ancora agli inizi, Le Corbusier scrive a proposito dell'importanza del "fenomeno acustico nel dominio delle forme" rimarcando che "l'orecchio può «vedere» le proporzioni" così come "si può «ascoltare» la musica della proporzione visuale" (56). Due mesi dopo l'inaugurazione della cappella, Le Corbusier rivela poi in un articolo su "Casabella-continuità" come la sua ricerca si fosse basata sullo studio dell'"acustica del paesaggio" e sulla regola dei quattro orizzonti ("la pianura della Saône, dalla parte opposta i Ballons d'Alsace e ai lati due valloncelli") per rispondere ai quali "furono create delle forme" (57). La Notre-Dame-du-Haut risulta quindi, nelle parole di Ruggero Pierantoni, "un ponte sospeso tra due antiche province dello spirito tenute troppo a lungo separate dall'equivoco pitagorico": quella delle forme luminose e quella delle forme acustiche (58). Sempre secondo Ribichini, per la cappella sulla collina di Bourlémont Le Corbusier disegna uno schema icnografico che coincide con la sezione trasversale del volto umano tracciata all'altezza dell'orecchio allo scopo di mettere in evidenza l'apparato meccanico dell'udito (59); in tal modo la pianta della chiesa si mostra come "un immenso orecchio di cemento bianco" scagliato a terra "senza delicatezza" (60). Nel punto in cui la succitata sezione incontra la coclea, Le Corbusier colloca l'altare maggiore, *medium* fra uomo e cielo, grazie al quale la parola di Dio scende sulla Terra e quella dell'uomo sale verso il Cielo (61). Sempre a tal proposito Pierantoni fa notare che, dal punto di vista geometrico, quando la coclea "si avvolge su se stessa circa tre volte (...), al suo apice ... è più piccola in diametro che alla base. Quindi se pensiamo di srotolarla e renderla diritta avremo sostanzialmente un cono" o una sorta di minareto, grazie al quale far giungere la preghiera il più lontano possibile. Non a caso a Ronchamp, nella porta interna disposta verso mezzogiorno, Le Corbusier disegna una spirale crescente ove in alto sono collocate due mani congiunte nella preghiera che deve ascendere a Dio (62). Tali riferimenti antropomorfi vanno però interpretati prevalentemente sul piano dell'analogia e non su quello della metafora. Inoltre quando si accetti la presenza di metafore, bisogna evitarne l'adozione in senso letterale, poiché Le Corbusier avvertiva chiaramente la coscienza della mediazione. Senz'altro evidenti risul-

tano poi i riferimenti biblici, gli stessi che erano alla base degli studi per la realizzazione della *Sainte-Baume*, per la quale Edouard Trouin aveva suggerito a Jeanneret un gigantesco tronco di cono servito da una scala elicoidale, diretta citazione di quella biblica di Giacobbe. La recente interpretazione della vicenda della cappella di Bourlémont da parte di Maria Antonietta Crippa e Françoise Caussé lascia intendere come quest'opera fondi in un unico sistema il complesso costituito da elementi quali la collina, la cappella, le case per i pellegrini e per il cappellano, rinnovando l'antica vocazione del luogo quale meta di pellegrinaggio mariano. L'interno è invece concepito come un modellato scultoreo a tutto tondo conseguito per scavo, prodotto dalla lunga e costante accumulazione di esperienze antiche di matrice mediterranea, ma anche dal continuo esercizio "segreto" dell'artista nonché della sintesi che preannunciava le creazioni simboliche di Chandigarh (63).

Quello della spirale è un tema compositivo di grande importanza anche per la Madonna della Neve (*fig. 11*). L'"idea" di Monaco prevedeva infatti "una spirale che dall'ingresso sale fino al campanile", esprimendo in tal modo sia il senso di "non-finito" che quello di "infinito", connaturato alla spirale. Come già detto, l'edificio non presenta facciate separate, quanto piuttosto un unico muro che sale dai 3,30 metri dell'inizio sino ai quasi 18 al culmine della vela campanaria. Oltre il limite della gradinata il lato ovest, non dovendo più delimitare il volume dell'edificio, si trasforma quindi nella "quinta" che Monaco spalanca sullo "scenario immenso" della natura; in tal senso molto efficace risulta l'apertura della 'finestra' quadrata ad altezza d'uomo, grazie alla quale lo sciatore-fedele può "inquadrare il paesaggio della vallata". La sola necessità funzionale di creare una vela campanaria (con gli altri fornicci che ospitano le campane) non avrebbe però giustificato la costruzione di una così ampia parete in c.a., il cui profilo in fase di cantiere viene peraltro modificato facendogli assumere un profilo più rigido e geometrico.

Per questo Monaco descrive a don Edmondo la spirale formata dalla parete continua come un "frangivento che definisce uno spazio per il raccoglimento dello spirito" disposto anch'esso secondo i "quattro orizzonti" coincidenti stavolta con i punti cardinali. Con l'ingresso a sud, l'abside a nord, il 'vuoto' della finestra panoramica ad ovest e il 'pieno' del fianco in cemento armato ad est, essa assume il valore di quinta scenica di uno straordinario teatro naturale che ascolta il suono del vento e degli uccelli e distende il proprio mantello "frangivento" per creare uno spazio sottratto alla vita esterna da destinare al "raccoglimento dello spirito" nel silenzio della propria anima. Quello stesso silenzio mistico che Quaroni evoca nel citare la "chiesa isolata, appartata nel silenzio di Dio, umile e mistica" di Ronchamp (64) e che Le Corbusier progettando il convento de La Tourette ritiene "ciò di



VEDUTA DALL'ALTO

Fig. 11 - Vincenzo Monaco. Progetto per la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso (1965), veduta dall'alto (Archivio privato Carlo Mercuri).

cui gli uomini di oggi hanno maggiormente bisogno" assieme alla pace (65).

Descrivendo la già citata cappella di Santa Lucia a Caravate, a riconferma della sintonia con il pensiero corbusieriano, Luciano Baldessari annota che l'ascolto della "musicale unità" dell'opera architettonica "garantisce l'armonica integrazione nel paesaggio" (66). Ciò ci conduce infine a Paul Valéry che nel suo *Eupalinos ou l'Architecte* (1921) (67), classifica gli edifici in tre tipi: quelli "muti" ("*muets*"), senza alcun interesse; quelli che "parlano" ("*parlent*"), limitandosi con ciò a manifestare la funzione per la quale sono stati realizzati; gli ultimi che "cantano" ("*chantent*"), esprimendo lo stretto legame con l'autore e le motivazioni profonde che questi ha nutrito nel progetto. Sull'argomento Le Corbusier torna nel 1957 quando, a proposito di Ronchamp, scrive che "le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altre ascoltano" (68). È qui il caso di ricordare come per la fede cristiana il silenzio possieda un valore teologico:

il profeta Elia sul monte Oreb avverte la presenza divina non attraverso il vento o il tuono, ma ascoltando "la voce di un silenzio sottile" (1Re 19,12); Ignazio di Antiochia nella sua *Lettera ai Magnesii* (8,2) definisce il Cristo come "Verbo che procede dal Silenzio", ove quest'ultimo termine non ha significato di astensione dal colloquio o di assenza di rumori, ma indica piuttosto una pausa interiore che ci colloca sul piano dell'essere, davanti al Sostanziale.

Possiamo dunque affermare come la chiesa della Madonna della Neve sappia 'ascoltare' e 'cantare', come la Notre-Dame du Haut. Se lo scopo di Le Corbusier è quello di creare una *machine à prier*, capace di commuovere, stupire, suscitare una forte emozione interiore (seppur soggettiva) nel fedele o nel visitatore dell'edificio (fig. 2), Monaco e Mercuri creano *objets à réaction poétique* 'ascoltando' i monti alberati dell'Aremogna: è dunque ancora il rapporto dell'architettura con la natura a determinare un forte e profondo senso di spiritualità. Più in generale,



Fig. 12 - Roccaraso. Aremogna, chiesa della Madonna della Neve, veduta esterna (foto Luca Del Monaco).

Monaco e Luccichenti (specialmente il primo) in tempi non sospetti e pur non essendo architetti razionalisti, "copiano" Le Corbusier infrangendo il principio teorico secondo cui non sarebbe possibile riprodurre le opere dei Maestri del Movimento Moderno. Le loro architetture presentano piuttosto tratti manieristi, ma di un Manierismo del tutto nobile e precoce rispetto all'opera in cui le stesse sono state prodotte.

(1) L. MUCCI, *Roccaraso. Un paese una storia. Oltre duecento vedute con il circondario della prima metà del Novecento*, Saronno 2006, p. 24.

(2) *Ibidem*, p. 78.

(3) Don Edmondo De Panfilis (1921-92) fu Delegato Nazionale della Conferenza Episcopale Italiana per la Pastorale del Tempo libero, del Turismo e dello Sport ed inoltre Cappellano del CONI e della squadra italiana nelle Olimpiadi di Mosca e di Los Angeles, nonché in quelle invernali di Sarajevo; strinse inoltre saldi rapporti di amicizia con Giovanni Leone, proprietario di una villa a Roccaraso, prima ancora che questi fosse eletto

Presidente della Repubblica. (R. D'AMICO, *Don Edmondo De Panfilis*, in *Ipsseoa Roccaraso. Istituto Professionale Statale per i Servizi Enogastronomici e l'Ospitalità Alberghiera*, consultabile in <http://www.roccaipssar.it/>).

(4) Informazione fornita dall'assessore Patrizia Olivieri, che l'autore ringrazia.

(5) *Chi siamo*, in *Ipsseoa Roccaraso ...*, cit. alla nota 3.

(6) D'AMICO, *op. cit.* alla nota 3.

(7) Nel corso della presente ricerca, nell'archivio "Pier Luigi Nervi" presso il Centro Archivi del MAXXI Architettura si è rinvenuta la documentazione relativa allo studio preliminare della chiesa di San Francesco d'Assisi all'Are Mogna redatto «a seguito di richiesta del parroco di Roccaraso». Tale documentazione, datata 9 gennaio 1971, quando cioè la cappella di Monaco era stata completata, consiste in due cartoline a colori non datate che raffigurano l'Are Mogna completamente innevata, in una delle quali, scattata verso valle, compare sulla destra la cappella della Madonna delle Nevi completamente costruita; una strisciata di fotografie in bianco e nero del piano dell'Are Mogna, raffiguranti il sito d'impianto della chiesa in programma; una foto singola in bianco e nero in cui la figura

di don Edmondo De Panfilis, di profilo e con occhiali da sole, osserva dall'alto il panorama innevato di Roccaraso; un foglio di bloc-notes del "Trofeo Nordica 1970" con appunti vergati a mano sul *recto* e sul *verso* riguardanti le richieste della committenza; uno schizzo prospettico della chiesa. La collocazione dei documenti citati è la seguente: Fondazione Museo delle arti del XXI secolo, Centro archivi architettura. Fondo Pier Luigi Nervi. Chiesa di S. Francesco d'Assisi su Pian dell'Aremogna, Roccaraso (AQ) 1971. Contesto gerarchico: Collezioni XX secolo, Nervi Pier Luigi, Attività professionale, Chiesa di San Francesco d'Assisi su Pian dell'Aremogna, Roccaraso (AQ). Livello: unità archivistica. Data: 1971. Segnatura attuale: Nervi-1.AP/286. Ambiti e contenuto: N. progetto Nervi: 1306. Studio preliminare redatto a seguito di richiesta del parroco di Roccaraso. Luogo: Roccaraso (AQ). Soggetto produttore (persone): Nervi, Pier Luigi. Fa parte di: Nervi Pier Luigi.

(8) P. SCRIVANO, *Un "laboratorio meraviglioso" lungo l'Autostrada Torino-Milano: il Centro di Calcolo Elettronico Olivetti di Rbo*, in *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di M. Talamona, Milano 2012, p. 364. Secondo Paolo Scrivano Le Corbusier avrebbe usato quale riferimento l'articolo dedicato alla Aerostazione di Fiumicino pubblicato alla fine del 1961 (*Aerostazione di Fiumicino*, in «Edilizia Moderna», n. 74, dicembre 1961, pp. 11-22).

(9) *Chiesa parrocchiale di Francavilla al Mare - Chieti - 1950*, in *Dieci anni di architettura sacra in Italia*, a cura di L. Ghepardi, P. L. Giordani, L. Iullini, G. Trebbi, Bologna 1956, pp. 354-357.

(10) M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964, p. 83.

(11) *Chiesa di S. Teresa del B. Gesù. Pineta di Cervia - 1952-53*, in *Dieci anni ...*, cit. alla nota 9, pp. 168-170.

(12) Sull'argomento v. R. ORLANDO, *Marcello Piacentini. Tempio votivo regionale a Chieti Scalo*, tesi di laurea dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, Facoltà di Architettura, relatore Laura Marcucci, A.A. 2002-03, pp. 45-85. L'iniziativa nasce per volontà di frate Salvatore (al secolo Nicola Roccioletti), giovane sacerdote francescano originario di Chieti che nel primo Dopoguerra, vivendo a Roma, si rivolge per il progetto a Marcello Piacentini. Sulle opere di architettura religiosa realizzate a Roma da Marcello Piacentini attinenti al presente studio v. M. PIACENTINI, A. PRANDI, B. ZAMBETTI, *Tempio di Cristo Re*, in «Le Chiese di Roma illustrate», vol. 65, Roma, 1961; S. BENEDETTI, *Marcello Piacentini: "Il mio Moderno"*, in *L'architettura dell'"altra" modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura. Roma, 11-13 aprile 2007*, Roma, 2010, p. 68 ss.

(13) L'iniziativa di frate Salvatore viene vanificata nel 1952 dalla presentazione di un progetto di nuova chiesa nella stessa zona in cui era prevista la realizzazione del Tempio Votivo da parte dei "Servi di Maria", i quali svolgevano il loro ministero nel Santissimo Crocifisso, unica chiesa parrocchiale di Chieti Scalo.

(14) La vicenda è in ORLANDO, *op. cit.* alla nota 12, pp. 27-32.

(15) La documentazione inerente la corrispondenza tra la Diocesi di Penne-Pescara e l'architetto è conservata nel Fondo Piacentini presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura di Firenze, mentre gli elaborati grafici del progetto esecutivo si trovano presso la Curia Vescovile di Pescara.

(16) A questo proposito va notato come negli atti della mostra allestita a margine del convegno di Bologna del 1955, l'unico che presenta tratti comuni con il Santo Spirito pescarese è quello redatto nel 1952 da Edallo e Vincenti per la parrocchiale di Sant'Agnesa a Milano (*Chiesa parrocchiale di Sant'Agnesa Vialba - Milano - 1952*, in *Dieci anni ...*, cit. alla nota 9, pp. 211-212).

(17) M. PISANI, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Roma 2004, p. 145.

(18) Di Eugenio Maria Rossi, docente di Urbanistica presso la Facoltà di architettura di Roma, ricordiamo il prevalente interesse urbanistico. Tra le opere a scala architettonica citiamo il cosiddetto "palazzo Scacciapensieri" in Largo Giovanni XIII a Nettuno, un grattacielo di 21 piani costruito nel 1970 con la collaborazione strutturale di Riccardo Morandi.

(19) Buttura-Massoni-Pelizza-Casati-Ponzio, Santuario di S. Gabriele, S. Gabriele (TE), 1967-82, in *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa, 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia. Monza, Palazzo reale, maggio-giugno 1983*, a cura di Giu. Gresleri, Faenza 1983, p. 76.

(20) La citazione è tratta dalla lettera scritta da Vincenzo Monaco a don Edmondo De Panfilis l'11 febbraio 1965, i cui estremi sono citati alla nota 29.

(21) A questo proposito v. gli appunti dei colori, il disegno a matita e acquerello su carta del 1934, la vista della Maison La Roche-Jeanneret (disegno a matita, acquerello e tempera su carte del 1933 ca.), lo studio di architettura *d'après Le Corbusier* (disegno a matita e tempera acquerellata su carta anch'esso databile agli anni Trenta) citati in P. MELIS, *Un limpido volume di travertino dorato e di cristallo con scale audaci e pronunciate cavità*, in «Casabella», n. 850, settembre 2011, pp. 56-57.

(22) Dal 1941 al 1943 Monaco e Luccichenti progettano in Dalmazia importanti opere pubbliche, tra cui l'edificio per l'Intendenza della Guardia di Finanza a Kolovare (1941); il Palazzo dell'Istituto Nazionale Assicurazioni, il "Centro studi in Zara", la Nuova Pescheria in Kolovare 2 (tutte del 1942), l'edificio per il Genio Civile a Kolovare 2, le Case minime a Zara lungo l'attuale via Novogradiska, le Case minime a Trogir (1941-43). Su tale argomento v. D. ARBUTINA, *Talijanski arhitekti Amedeo Luccichenti i Vincenzo Monaco - opus u Hrvatskoj*, in «Prostor. Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam, Sveučilište u Zagrebu Arhitektonski Fakultet», n. 7-12, dicembre 2012, pp. 296-309.

(23) W. BOESIGER, H. GIRSBERGER, *Le Corbusier 1910-65*, Bologna 1987, p. 25.

(24) Particolarmente importante per l'attività dello studio Monaco - Luccichenti è il rapporto con Giovanni Gronchi, iniziato con la ristrutturazione dell'appartamento romano in via Carlo Fea. Divenuto Presidente della Camera dei Deputati (8 maggio 1948) Gronchi incarica i due della sistemazione della sala della Lupa nel palazzo di Montecitorio, e poi della costruzione della villa presidenziale del Gombo nella tenuta di San Rossore (C. PROSPERINI, *Villa del Gombo*, in «Architetture» n. 1, 2007, pp. 98-105). In seguito Monaco e Luccichenti realizzano nella tenuta di Castelporziano l'ampliamento della villa presidenziale ed opere per il tempo libero, nonché la sistemazione di villa Maria Pia nell'altra tenuta presidenziale di villa Rosebery a Posillipo. Nel 1957 i due si aggiudicano assieme a Riccardo Morandi, Andrea Zwitteri e Gino Covre l'appalto-concorso per l'aerostazione,

l'edificio servizi e la torre di controllo dell'Aeroporto "Leonardo da Vinci" di Roma-Fiumicino (1958-60). Nel campo dell'edilizia privata assieme allo studio Passarelli ed all'architetto spagnolo Julio Lafuente, Monaco e Luccichenti realizzano poi la nuova sede della Società Italiana Autori ed Editori in via dell'Arte all'Eur (M. SANFILIPPO, *La costruzione di una Capitale*, Milano 1994, pp. 77-79). All'interno dello studio emerge la figura di Julio Lafuente, che aveva iniziato a collaborare con Monaco e Luccichenti nel 1953 con opere quali le due case gemelle di Santa Marinella (v. L. QUARONI, H. PINˆ ON, *Architetture di Julio Lafuente*, Roma 1982 e *Julio Lafuente. Opere 1952-1992*, a cura di G. Muratore, C. Tosi Pamphili, Roma 1992). Tra il 1958 ed il 1960 Monaco e Luccichenti assieme ad Adalberto Libera, Luigi Moretti e Vittorio Cafiero progettano il quartiere residenziale del villaggio Olimpico in viale Tiziano (P. O. ROSSI, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-1984*, Bari 1984, pp. 206-208). Lo stesso gruppo, cui si aggiunge Pier Luigi Nervi per il calcolo delle strutture, viene incaricato dal Ministero dei Lavori pubblici del progetto per il viadotto di corso Francia tra ponte Flaminio e viale Pilsudski (*Pier Luigi Nervi*, a cura di P. Desideri, P. L. Nervi jr e G. Positano, Bologna 1979, pp. 98-103. ROSSI, *op. cit.* alla presente nota, p. 209).

(25) Tra i progetti redatti per la Tunisia con la collaborazione di Carlo Mercuri, il piˆ interessante ˆ senz'altro la *Salle des Fˆtes* di Tunisi, grande struttura destinata a congressi e ricevimenti caratterizzata da un'audace copertura mobile realizzata in collaborazione con Gino Covre (P. MELIS, *Monaco, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75 (2011), [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-monaco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-monaco_(Dizionario-Biografico)/), *ad vocem*). Nell'ultimo periodo della sua carriera, Vincenzo Monaco dˆ luogo a interessanti interventi nel ramo ospedaliero e alberghiero, tra cui spiccano l'Ospedale generale provinciale di Treviglio-Caravaggio (1963-69, progettato assieme a Luccichenti tra il 1961 ed il 1962) ed il "Jolly Hotel" in Corso d'Italia a Roma (1968-71) realizzato con la collaborazione del figlio Edoardo, divenuta sempre piˆ importante. Nel campo dei palazzi per uffici ˆ da citare invece la sede della Confindustria in viale dell'Astronomia all'EUR (1958-73, ROSSI, *op. cit.* alla nota 24, p. 296).

(26) La notizia ˆ tratta dall'archivio on-line del Monaco Martini Group, consultabile in <http://www.momarch.it/>; v. inoltre R. LUCENTE, *Le palazzine dello Studio di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti*, in «Metamorfosi», n. 15, 1991, pp. 61-64.

(27) Francesco Canali progetta per l'istituto "Per un mondo migliore" un complesso di circa mc. 150.000 con sale convegni, ristoranti e 200 stanze per ospiti (v. <http://www.architettiroma.it/monitor>).

(28) RED., *Chapelle pres de Grottaferrata Italie*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 71, avril-mai 1957, p. 34 ; *Julio Lafuente - Opere 1952-1992*, a cura di G. Muratore, C. Tosi Pamphili, Roma 1992, pp. 46-47. Si ringrazia della preziosa collaborazione la Soprintendenza Archivistica per il Lazio nella persona della dottoressa Elisabetta Reale. Si ringrazia inoltre l'architetto Clara Lafuente per la cortese disponibilitˆ.

(29) "Caro Don Edmondo, come Lei vedrˆ finalmente mi ˆ venuta un'idea che mi sembra interessante per la chiesetta dell'Aremogna. Il tema pur sembrando facile non lo ˆ perchˆ, come anche Lei avrˆ forse sperimentato nella vita, le cose semplici sono talvolta le piˆ difficili tanto a dirsi come a farsi. L'idea ˆ questa: un muro di una chiesa in costruzione sospesa agli inizi. Un

abside, una spirale che dall'ingresso sale fino al campanile. Una quinta nello scenario immenso, un frangivento che definisce uno spazio per il raccoglimento dello spirito. Un tetto, che ˆ quasi una tenda o un grosso tegolone, che scarica la neve fuori del sagrato. La luce filtrerˆ o dalla lama rivolta a sud sopra la porta o attraverso i fori lasciati nel cemento un po' tutto intorno all'abside, orientati ad ovest, a nord e ad est, cosicchˆ la luce cambia nell'ambiente a seconda della posizione del sole. Il muro sarˆ in cemento armato con le doghe delle sottomisure di contenimento stampate ed avrˆ dal lato di ponente due sottili nervature. Una finestra quadrata permetterˆ di inquadrare il paesaggio della vallata. L'interno conserverˆ le doghe stampate sul cemento. L'altare ˆ al centro, rivolto verso i fedeli, collegato su un largo gradone. Il leggio a sinistra, in cornu evangelii, la sedia episcopale in fondo. Come in una chiesa del '200. Un altare esterno permetterˆ di dire la messa all'aperto, in occasione di qualche raduno e in presenza di molti fedeli nelle giornate di buon tempo. Ho preferito la soluzione dei due altari piuttosto che la porta a grande apertura, sia per il difficile funzionamento di questa, sia per il costo e sia per non alterare con un grande vuoto il raccoglimento interno della cappella. Il pavimento sarˆ in lastre di pietra locale, un po' grezza, l'altare anche in pietra a massello. Il campanile ˆ realizzato con una serie di buchi nella parete alta, dove sono alloggiate una serie di campane di varie dimensioni e quindi di suono differente. Sul cemento all'interno ed anche all'esterno potremo stampare dei simboli, delle decorazioni e forse qualche figura. Come Lei vede ˆ tutto molto semplice ed io spero che da questa semplicitˆ nasca una certa mistica suggestione per i fedeli. La casa, o meglio il rifugio per il sacerdote, ˆ ricavato nella zona basamentale, sfruttando il dislivello a nord. Una scaletta circolare lo mette in comunicazione diretta con la chiesa. Sono due stanze, un bagnetto, una cucinetta in nicchia nel soggiorno e una piccola sagrestia. Da una scandagliata di cubature e di computo metrico, penso si possa ben realizzare con la somma di L. 15.000.000 a sua disposizione. Se Lei ˆ d'accordo con questa soluzione, potremmo proseguire con gli esecutivi, i calcoli in c.a. e la stima particolareggiata. Le mando quattro copie del progetto, affinche Lei possa usufruirne per presentarle a chi di dovere. Da questa lettera un po' lunga, penso che Ella stessa possa stralciare la relazione. In attesa di sentirLa presto, Le invio i miei devoti ossequi" (La lettera ˆ conservata presso l'Archivio Vincenzo Monaco. L'autore ringrazia per la collaborazione il professor Paolo Melis).

(30) Carlo Mercuri inizia a collaborare con lo studio Monaco-Luccichenti appena dopo essersi laureato nel concorso dell'Aerostazione Internazionale "Leonardo da Vinci". Durante tale collaborazione, durata dodici anni, segue Vincenzo Monaco a Tunisi dove questi, dopo la morte di Luccichenti, si reca per progettare la "Grande Sala delle Feste". Sulla figura di Carlo Mercuri v. A. PIROZZI, *Ragione e sentimento religioso. L'eco di le Corbusier in Italia da Vincenzo Monaco ed Amedeo Luccichenti a Carlo Mercuri*, Tesi di laurea in Architettura dell'Universitˆ degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, A.A. 2012-2013, relatore Raffaele Giannantonio, correlatore Giovanni Mataloni.

(31) I disegni di progetto della chiesa della Madonna della Neve sono stati consultati presso lo studio dell'architetto Carlo Mercuri il 21 febbraio 2013.

(32) Sulla figura di Clelber Giorgi v. R. GIANNANTONIO, *Architettura del Dopostoria. Sulmona e la ricostruzione post-bellica*, Pescara 2011.

(33) Dopo essere subentrato a Monaco, Carlo Mercuri riceve diversi altri incarichi a Roccaraso. Nel 1972 progetta, ma non realizza, la variante della canonica della chiesa della Madonna delle Nevi, nel 1973 costruisce per la parrocchia di Santa Maria Assunta l'edificio per le attività di ministero pastorale in largo S. Rocco e nel 1974 realizza una villa di montagna in località Conca d'Oro e un complesso residenziale in località Costa Calda. Nella vicina Rivisondoli progetta la sistemazione della zona Pie Lucente (1973), mentre a Sulmona, oltre alla già citata chiesa di Cristo Re, costruisce la scuola materna per l'Istituto Maestre Pie Filippini in viale dei Cappuccini (1972) nonché la canonica ed i locali per le attività di ministero pastorale della chiesa di Cristo Re in via della Cornacchiola (1972-1980).

(34) Luciano Baldessari, Cappella di S. Lucia, Casa dei Ciechi "Villa Letizia", Caravate (MI), 1963-1966, in *Parole e linguaggio ...*, cit. alla nota 19, p. 63. Sulla cappella di Ronchamp v. il recente M. A. CRIPPA, F. CAUSSÉ, *La cappella di Notre Dame du Haut*, Milano 2014. Sul pensiero di padre Couturier ed i rapporti con Le Corbusier v. M. A. COUTURIER, *Un'avventura per l'arte sacra. Testi in «L'art sacré» scelti da P.-R. Regamey*, ed. italiana a cura di M. A. Crippa, Milano 2012.

(35) Nella sacrestia si accede dall'estremo occidentale per poi passare al soggiorno, alla cucina, al bagno ed alla camera da letto che costituiscono la canonica.

(36) *Complesso parrocchiale per 15.000 abitanti - Milano - 1952*, in *Dieci anni ...*, cit. alla nota 9, pp. 159-160.

(37) R. CORTIGIANI, "La chiesa, l'uomo e la collettività nella struttura del quartiere residenziale: rapporti spaziali e sociali", *ibidem*, p. 61. Le chiese tedesche sono citate in A. LONGHI, *Chiese a pianta centrale e assemblee liturgiche: un concorso pre-conciliare*, in *Architetture per il culto cattolico*, a cura di A. Toni, Firenze, 2012, p. 67.

(38) Giu. GRESLERI, "Incompiuta", *Le Corbusier e la chiesa per Bologna*, in *L'Italia di Le Corbusier*, cit., p. 373. È da notare come nel progetto per Bologna sotto il volume cilindrico dell'aula compaia un altare per le celebrazioni all'aperto presente a Ronchamp come a Roccaraso.

(39) La "delegazione" era composta da Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri e Costantino Ruggeri.

(40) Il motivo della creazione di spazi per riti religiosi all'esterno delle chiese è presente anche nella Madonna dei Poveri a Milano ove il narcece è destinato a confortare la sosta dei pellegrini ma soprattutto ad ospitare la Messa all'aperto e gli altri riti sacri.

(41) La statua, allegoria dell'Unione Mistica tra Maria ed il Figlio, raffigura una donna che, tenendo in braccio un bimbo, procede con le vesti scosse dal vento; la figura sarebbe stata collocata a filo della finestra quadrata aperta nella quinta muraria, elevandosi da un basamento roccioso.

(42) Una struttura interamente in c.a. avrebbe infatti comportato notevoli difficoltà di esecuzione ed altissimi costi a causa delle complesse forme della chiesa.

(43) L. QUARONI, *Perché ho progettato questa chiesa*, in «Metron», nn. 31-32, 1949, pp. 50-55.

(44) "Ogni elemento della costruzione è qui un valore creatore di architettura ... La pietra vi è amica dell'uomo; la sua purezza

assicurata dalla struttura racchiude dei piani con una pelle ruvida; questa rudezza dice: pietra, e non marmo; e pietra è una parola molto più bella. ... Allora del "cemento grezzo", benedetto, benvenuto e salutato sia, lungo il percorso, un tale ammirabile incontro" (v. LE CORBUSIER, *Préface* del libro F. CALI, *La plus grande aventure du monde: l'architecture mystique de Citeaux*, Paris 1956).

(45) R. BANHAM, *The New Brutalism*, in «The Architectural Review», december 1955, pp. 354-361.

(46) L. ROVERSI, *Le Corbusier e la Cappella di Ronchamp*, Firenze 1994, p. 5.

(47) D. PAULY, *Le Corbusier Die Kapelle Von Ronchamp/La Cappella Di Ronchamp*, Basel 1997, p. 170.

(48) G. GRASSO, *Note per una lettura dell'edilizia per il culto nel decennio che precede il Concilio Ecumenico Vaticano II*, in *Parole e linguaggio ...*, cit. alla nota 19, p. 24.

(49) G. PONTI, *Il Carmelo di Bonmoschetto, monastero delle Carmelitane Scalze in San Remo*, in «Domus», n. 361, dicembre 1959, pp. 1-16.

(50) G. MICHELUCCI, *Giustificazione di una forma architettonica, in La chiesa dell'Autostrada dei Sole. San Giovanni Battista a Campi Bisenzio*, Firenze, Roma 1964, p. 6.

(51) Ignazio Breccia Fratadocchi, S. Mattia, Roma, 1968-70, in *Parole e linguaggio ...*, cit. alla nota 19, p. 87; Alfonso Stecchetti, Santo Stefano all'Albereta (FI), 1980, *ibidem*, p. 130.

(52) Le citazioni sono tratte dalla lettera scritta da Vincenzo Monaco a don Edmondo De Panfilis citata alla nota 29.

(53) M. BATTISTELLI, M. CINTI, *Genesi ed esecuzione della Cappella di Ronchamp*, in *Le Corbusier Terragni Michelucci nelle tre opere più note: Cappella di Ronchamp, Casa del fascio, Chiesa dell'Autostrada*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze 2000, p. 125.

(54) v. LE CORBUSIER, *Préface*, cit. alla nota 44.

(55) L. RIBICHINI, *Recondite Armonie a Ronchamp*, in «Disegnare idee immagini», n. 40/2010, pp. 58-69.

(56) LE CORBUSIER, *Modulor 2*, Boulogne sur Seine 1950, p. 154.

(57) ID., *La chiesa di "Notre-Dame-du-Haut" a Ronchamp*, in «Casabella-continuità», n. 207, settembre-ottobre 1955, p. 7.

(58) R. PIERANTONI, *La trottola di Prometeo*, Roma-Bari 1996, pp. 359-368.

(59) RIBICHINI, *op. cit.* alla nota 55, p. 67.

(60) PIERANTONI, *op. cit.* alla nota 55, p. 368. Su tale ipotesi v. anche: A. PETRILLI, *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*, Venezia 2001; ID., *Le traiettorie acustiche di Le Corbusier*, in *Immagine forma e stile*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano 2001, pp. 215-231.

(61) PIERANTONI, *op. cit.* alla nota 55, p. 237.

(62) *Ibidem*.

(63) M. A. CRIPPA, F. CAUSSÉ, *Le Corbusier. Ronchamp. La Cappella di Notre-Dame du Haut*, Milano, 2014.

(64) L. QUARONI, *La chiesa, lo spazio interno*, in *Dieci anni ...*, cit. alla nota 9, pp. 31-33.

(65) J. PETIT, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris 1961, p. 20.

(66) L. BALDESSARI, *Cappella di Santa Lucia, Via Campari, Magliavacca, Caravate Varese*, consultabile in <http://www.meravigliaitaliana.it>.

(67) P. VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris 1926, ed. italiana *Eupalino, o l'architetto*, ed. italiana a cura di Barbara Scapolo, Milano-Udine, 2011. Nel 1926 Le Corbusier riconoscerà a Valéry di aver "sentito e tradotto mirabilmente le stesse cose profonde e rare che sente l'architetto quando crea" (LE CORBUSIER, *Almanach d'une architecture moderne*, Paris 1926, cit. in RIBICHINI, *op. cit.* alla nota 55, p. 68n).

(68) LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Milano 1957, p. 89. In particolare per la ricezione storiografica connessa con il restauro, v. il recente S. CACCIA, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano 2014. Per la traduzione dal francese l'autore ringrazia Emanuela Cosentino e Marzia Cerio. L'autore ringrazia infine l'architetto Carlo Mercuri, il professor Lorenzo Bartolini Salimbeni, Valentina Antonioli e l'Amministrazione Comunale di Roccaraso nella persona del sindaco Francesco Di Donato.