

Sul restauro della Chiesa di Maria Santissima Immacolata di Longuelo e il rispetto della sua immagine poetica

The restoration of the Church of Maria Santissima Immacolata in Longuelo and the respect for its poetic image

Antonella Versaci | antonella.versaci@unikore.it

Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Enna "Kore"

Alessio Cardaci | alessio.cardaci@unibg.it

Dipartimento di Ingegneria e Scienze Applicate, Università degli studi di Bergamo

Abstract

The district of Longuelo in Bergamo, once a rural outpost along the road to Lecco, underwent rapid transformation in the post-war period, losing centrality to new residential developments that turned it into a commuter suburb. In response, both the Church and the Municipality promoted initiatives that culminated in the construction of Santa Maria Immacolata, begun in 1961 and consecrated in 1966. As the final work of Pino Pizzigoni – an eclectic and innovative architect – the church embodies a synthesis of architecture and mathematics: a monumental and articulated exterior in deliberate contrast with a sober, linear interior, structured by rigorous rhythmic relations. Between 2015 and 2016, the building underwent restoration aimed at recovering its original textures; however, the use of plastic-like coatings and subsequent alterations to its liturgical and decorative scheme have compromised the author's vision, raising broader critical issues concerning the conservation of modern architecture.

Keywords

Modern architecture, Concrete heritage, Conservation, Pino Pizzigoni, Bergamo.

Introduzione

La Chiesa di Maria Santissima Immacolata di Longuelo, rilevante testimonianza della storia dell'architettura e dell'arte sacra e una delle opere più innovative e discusse dell'immediato post-Concilio, costituisce un'importante eredità culturale degli anni Sessanta del XX secolo. Il capolavoro di Giuseppe (Pino) Pizzigoni, architetto che risulta difficile da inquadrare, poiché si colloca in una dimensione al contempo moderna e internazionale – per formazione, impegno, stile e orizzonte professionale – e, allo stesso tempo, locale, radicata nell'ambito geografico e antropologico bergamasco. La sua figura, pur non esclusa dalla scena artistica e culturale del Novecento milanese, non riuscì a entrare pienamente nel dibattito dell'epoca, rimanendo quasi estranea alla dimensione massmediatica della critica. Tale marginalità è forse da attribuirsi alla posizione moderata da lui assunta durante il ventennio fascista, che lo tenne lontano dalle contrapposizioni tra modernisti e tradizionalisti, determinandone la successiva 'minimizzazione' nella storiografia del dopoguerra¹.

In una lettera indirizzata a Luciano Baldessari il 30 dicembre 1964, Pizzigoni descrive la propria vicenda lavorativa come segnata dalle origini antifasciste, che gli impedirono a lungo di esercitare la professione. In essa,

egli rivendica con dignità i risultati conseguiti: la progettazione di una chiesa «tutta di volte sottili» – studiata, calcolata e innalzata con passione – e di alcune abitazioni modeste, e l'attività di urbanista nella città natale². La missiva, che assume i toni di un bilancio esistenziale, restituisce il senso di una vita dedicata all'architettura, trovando nel 'tempio-grembo' di Longuelo la giustificazione e il compimento di tale percorso. Quest'opera, infatti, sintetizza il messaggio innovatore di Pizzigoni, volto a una sperimentazione architettonica sobria e sociale, capace di inserirsi anche nelle aree periferiche.

Il contesto urbano e l'architettura celebrativa del cemento armato, sintesi di arte e matematica

La contrada di Longuelo, situata a sud-ovest di Bergamo, costituisce un caso emblematico di trasformazione urbana nel secondo dopoguerra italiano. Antico nucleo rurale posto lungo la direttrice per Lecco, l'area fu progressivamente ridefinita da nuovi insediamenti residenziali, cresciuti in modo disordinato che trasformarono rapidamente trasformatisi in un quartiere dormitorio. In questo scenario, il Comune e la Curia bergamasca promossero la creazione di un nuovo centro, dotato di servizi e simboli identitari, tra i quali troverà posto la chiesa parrocchiale di Maria Santissima Immacolata, eretta tra il 1963 e il 1966.

L'edificio, commissionato a Pino Pizzigoni, si colloca a pieno titolo tra le architetture religiose più significative del Movimento Moderno italiano³ per la sua capacità di coniugare la funzione liturgica con una ricerca formale e strutturale di straordinaria originalità. La fabbrica si pone, sin dalle origini, come un punto di riferimento per la comunità, un segno architettonico forte che interpreta le esigenze di un agglomerato in mutamento. Al contempo, però, la sua edificazione suscita grandi perplessità per il «groviglio tormentato e barocco di immense occhiaie vuote, di vele che si protendono come mostruosi padiglioni auricolari» che indubbiamente sbalordiscono e, a volte, disorientano il passante; uno choc che si conferma per converso all'interno della struttura, più calma e armonica, ma pur sempre arida e fredda, caratterizzata da quella «atmosfera completamente senza indulgenza del cemento [che rende] difficile sottrarsi all'impressione di trovarsi in uno splendido monumentale bunker»⁴. Critiche che si spingono a giudicare 'furba' e poco sincera la progettazione dell'architetto, forse poco attento alla costruzione di un luogo di preghiera ma piuttosto ad usarlo come occasione di materializzazione delle proprie ricerche⁵.

La personalità di Pino Pizzigoni, figura appartata ma dotata di grande sensibilità, emerge, in effetti, con forza nella chiesa dell'Immacolata, ultima e più matura progettazione della sua carriera. Architetto sperimentatore, capace di muoversi tra pittura, scultura e costruzione, Pizzigoni intese l'architettura come sintesi tra arte e scienza, tra intuizione formale e rigore matematico. Nei suoi scritti, egli stesso si interrogava sulla natura del progetto: macchina da costruzione o spazio spirituale? La risposta fu affidata alla concezione di un ambiente generato dalla luce, modellato dalla struttura stessa, privo di decorazioni superflue e atto ad evocare la dimensione sacrale attraverso la forza intrinseca delle forme; un involucro dalla vigorosa valenza plastica capace di tradurre in materialità costruttiva un concetto biblico profondamente religioso, espresso da San Giovanni nel Nuovo Testamento: quello che vede Dio porre la sua tenda tra gli uomini⁶. Una tenda che secondo Pizzigoni «viaggia nel filone giusto e vivo della tradizione»⁷ anche se le volte sottili, paraboloidi iperbolici in cemento

spruzzato su armature metalliche, esprimono la tensione innovativa ricercata dall'architetto: leggere, economiche, dinamiche, definiscono un involucro che non chiude ma genera interiorità.

Nel contesto degli anni Sessanta, l'esperienza di Pizzigoni dialoga idealmente con quelle di Felix Candela in Messico e Ulrich Müther nella Germania orientale. La sua impostazione, interpretabile come una forma di neoespressionismo strutturale, riflette l'interesse del tecnico per la dimensione visionaria di Bruno Taut e per una concezione dell'architettura quale esperienza estetica e spirituale insieme, trovando analogie, in Italia, con la coeva chiesa dell'Autostrada di Giovanni Michelucci⁸. Tuttavia, benché su di essa si accendano a tratti i riflettori⁹, la sua opera resta legata al piccolo mondo di Bergamo, lontana dalla critica ufficiale, che spesso ha trascurato figure 'non schierate' nei contrasti ideologici del dopoguerra.

Nella relazione tecnica-illustrativa allegata alla primissima versione del progetto, datata 15 maggio 1961, l'architetto descrive l'ossatura della chiesa di Longuelo fondata su una matrice geometrica rigorosa: una pianta centrale risultante dall'accostamento di quattro parti identiche e tra loro indipendenti, separate da giunti lungo gli assi di sezione verticale, longitudinale e trasversale. Ognuna di queste quattro parti si traduce in un sistema di travature reticolari che sorreggono volte (inizialmente immaginate in numero di sei, poi ridotte a cinque) e membrature sottili diversamente orientate, a costituire la copertura e i fronti della chiesa¹⁰. La complessità dello spazio esterno, che mostra l'articolata geometria delle strutture e che si impone con 'brutalità' alla città, contrasta con l'interno che Pizzigoni immagina umile, raccolto e libero da vincoli decorativi. In questo spazio volutamente intimo e cavernoso, le proporzioni sono marcate da aste e nodi. I cambi di inclinazione delle ampie superfici in calcestruzzo faccia a vista permettono di lasciar passare la luce essenzialmente di riflesso, rendendo le finestre poco visibili dall'interno, per far sì che la chiesa acquisti un carattere più favorevole al raccoglimento: «un antro recondito e silenzioso, un po' buio dove si celebra un "miracolo", uno spettacolo»¹¹ con l'idea di far convergere ogni sguardo verso l'abside.

Il contesto di essenzialità viene ricercato dall'autore attraverso la coerenza nell'uso dei materiali: il pavimento previsto in lastre grezze di ardesia e l'altare in pietra rosso scuro, la grande Madonna in bassorilievo nella zona presbiteriale che si differenzia con il suo chiarore dal grigio uniforme delle pareti. Quest'ultima, pensata come una figura vera, grande, dal significato preciso e leggibile, studiata attraverso una sovrapposizione di elementi geometrici a rilievo in legno, ad esclusione del viso della Madonna e del bambino¹² resi figurativamente dallo scultore Dietelmo Pievani, si eleva nello spazio piramidale della vela dell'abside, prevaricando lo spazio sacro. Volutamente, Pizzigoni l'immagina non immediatamente visibile dall'ingresso: «mi è sembrato un "trucco teatrale" quello, cioè di permettere a poco a poco e solo a tu per tu la lettura completa del profilo»¹³. Ogni scelta, però, sarà sottoposta a lunghe negoziazioni con le autorità ecclesiastiche, forse solo ad eccezione del tabernacolo in rame dorato che sarà realizzato dall'artista bergamasco Claudio Nani.

Vero laboratorio 'aperto' tra avanguardia tecnica e tensione religiosa che richiederanno successive modifiche, un processo costruttivo complesso e spesso adattato in cantiere, dove la precisione dei disegni si dovrà confrontare con le difficoltà di realizzare superfici curve e nodi strutturali inediti¹⁴, la chiesa di Longuelo sarà, infine, consacrata dal vescovo Clemente Gaddi, il 29 giugno 1966 e dedicata a Maria Immacolata.

Il restauro del 2015-2016 e le questioni aperte

A cinquant'anni dalla sua solenne inaugurazione, la chiesa di Longuelo si presentava in condizioni critiche, con diffuse patologie del calcestruzzo dovute a infiltrazioni, corrosione intensa dei ferri di armatura e degrado superficiale. Esempio tra i più pregevoli in Italia di compagine realizzata con volte sottili in cemento armato, proprio a causa dell'esilità di queste strutture e degli insufficienti mezzi all'epoca disponibili, che avevano causato il manifestarsi di alcuni difetti congeniti, aveva ben presto mostrato problematiche di carattere manutentivo per la particolare vulnerabilità dei suoi elementi all'azione aggressiva dell'ambiente. Colpita da un violento temporale nel 1966 che aveva causato seri danni alle coperture, la fabbrica aveva poi richiesto numerosi interventi di restauro già dagli anni Ottanta del secolo scorso. Nel corso di tali attività era stato apposto un rivestimento in materiale plastico, in parte armato con una rete in fibra di vetro: un intervento di protezione/impermeabilizzazione superficiale presto dimostratosi di bassa efficacia¹⁵.

L'intervento di conservazione e restauro compiuto tra il 2015 e il 2016 ha previsto un iniziale studio storico-costruttivo e metrico-materico¹⁶ e un'estensiva indagine diagnostica. Il progetto si è focalizzato sulla ricostruzione delle parti degradate delle strutture portanti mediante getto di malta colabile in casseri lignei riproducenti la tessitura originaria in c.a., mentre le volte sottili sono state integrate con malte tixotropiche applicate a spatola. Preliminarmente si è proceduto alla rimozione del rivestimento plastico impermeabile, alla scarifica del conglomerato cementizio con completa esposizione e pulitura delle armature, successivamente protette con rivestimento polimero-cemento. A completamento, è stata eseguita una rasatura superficiale, limitata alle zone di ricostruzione per uniformarne la tessitura, ed è stato applicato un protettivo acrilico-elastomerico sull'intera superficie esterna, con funzione impermeabilizzante e anticarbonatazione, oltre che per restituire la cromia originaria definita tramite analisi su campioni di calcestruzzo storico.

L'approccio dichiarato dai progettisti era di natura filologica: riprodurre le irregolarità del getto originario e restituire l'immagine autentica dell'edificio. Tuttavia, l'applicazione di un rivestimento superficiale uniforme ha prodotto un effetto di eccessiva 'plasticità' e 'lucentezza', che ha alterato l'aspetto del calcestruzzo a vista. In generale, come ormai spesso accade per le costruzioni in cemento armato, l'intervento si è preoccupato sostanzialmente di «difendere il cemento stesso dal suo deperimento», offrendo una risoluzione alle problematiche di ammaloramento e 'ripristinando' le strutture degradate, portandole ad uno stato di 'completezza e perfezione' che la chiesa non possedeva originariamente: «Eppure, l'importanza della salvaguardia anche materiale di alcune fabbriche come le condizioni di visibilità o di effettiva pertinenza originaria delle loro componenti dovrebbero poter condizionare la selezione e la calibratura degli interventi di restauro»¹⁷. Pizzigoni aveva progettato e voluto una struttura 'brutalista', arrivando perfino a immaginare che la chiesa dall'estetica grezza, austera e imponente, con superfici in cemento lasciato a nudo a rivelare la materialità dell'edificio invecchiasse inesorabilmente; che il ferro arrugginisse completamente. Testimonianze dell'epoca riportano che, addirittura, avesse ipotizzato inizialmente la struttura senza pavimento, prevedendo solo uno strato di ghiaia. La carenza di adeguate attività di manutenzione ha poi, recentemente, determinato il riaffiorare di una serie di problematiche di colonizzazione biologica, accumulo di umidità, guano e detriti, creando qualche preoccupazione sulla durabilità e sostenibilità dell'intervento. Infine, ma non in ultimo, negli



Fig. 1 La chiesa negli anni Sessanta e dopo gli ultimi restauri.



Fig. 2 La chiesa, oggi: l'interno e particolari degli interventi.

ultimi decenni si sono susseguite modifiche liturgiche e decorative che hanno modificato lo spazio interiore, in forte contraddizione con lo spirito del progetto primitivo. Tra queste, il portale principale inserito nella monumentale volta a sella, originariamente in ferro e lamiera è stato sostituito da uno in vetrocemento nel 1992, in occasione del XXV anniversario della dedicazione della chiesa; ai medesimi autori nel 1995 è stata affidata la realizzazione delle quattro vetrate policromi che, sostituendosi alle originarie finestre chiare, oggi illuminano l'aula «per valorizzare cromaticamente le naturali fonti di luce, così che le nobili linee architettoniche dell'interno vengano ulteriormente avvalorate»¹⁸. Più recentemente soggetta a modifiche motivate con l'esigenza di favorire l'adeguamento liturgico (l'avanzamento dell'altare, la sostituzione del tabernacolo e l'eliminazione del doppio ambone, l'elevazione del Cristo in croce a sminuire la gigantesca Madonna) e adornata di tappeti colorati, è stata adibita, a più riprese, a spazio espositivo, ospitando installazioni di artisti contemporanei (non sempre apprezzate dai fedeli). Il caso di Longuelo solleva dunque interrogativi cruciali sul restauro dell'architettura del Novecento: fino a che punto è lecito sostituire materiali e superfici? Quale valore attribuire alle tracce del tempo e alle imperfezioni costruttive e quali limiti porre agli adeguamenti funzionali in edifici in uso? Domande che si collocano al centro del dibattito internazionale sulla conservazione del Moderno, ancora privo di protocolli condivisi e incline a privilegiare il recupero dell'immagine piuttosto che la salvaguardia della materia autentica.

Conclusioni

La chiesa di Santa Maria Immacolata di Longuelo rappresenta un'opera paradigmatica per comprendere le potenzialità e le fragilità dell'architettura moderna in cemento armato. Nata come sintesi tra ricerca formale e

innovazione strutturale, essa ha saputo radicarsi nel paesaggio urbano e nell'immaginario collettivo, diventando un'icona della Bergamo novecentesca. Il recente restauro, pur garantendone la sopravvivenza, ha posto in evidenza la difficoltà di conciliare esigenze conservative, funzionali ed estetiche in edifici caratterizzati da materiali deperibili e tecniche sperimentali. L'immagine poetica concepita da Pizzigoni rischia oggi di essere compromessa da interventi che privilegiano l'omogeneità visiva a scapito della verità materica. La lezione che si può trarre è duplice: da un lato, la necessità di sviluppare metodologie di restauro specifiche per l'architettura del XX secolo, fondate su rilievi accurati, indagini diagnostiche e rispetto delle imperfezioni costruttive; dall'altro, l'importanza di considerare tali opere non solo come testimonianze storiche, ma come organismi vivi, parte integrante delle comunità che le abitano. L'esempio di Longuelo, dunque, non è soltanto un capitolo della vicenda personale di Pizzigoni, ma un laboratorio critico per il restauro del moderno e un monito a preservarne l'integrità senza tradirne la vera anima.

¹ Cfr. ATTILIO PIZZIGONI (a cura di), *Pizzigoni. Invito allo spazio, progetti e architetture. 1923-1967*, Milano, Electa 1982.

² Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo (d'ora in poi BCBg), *Archivio Pino Pizzigoni*, PIZ A 210 - Bergamo, q.re Longuelo, chiesa di S. Maria Santissima Immacolata ed opere parrocchiali, 1961-65, b22.

³ Periodizzazione - ormai, sdoganata benché, forse, abusata - che estende i confini del Moderno quasi a tutta l'architettura del Ventesimo secolo, ben oltre la categorizzazione che Nikolaus Pevsner fissa nel 1936 e che, secondo Susanna Caccia Gherardini, *Le nuove metamorfosi ovidiane del restauro*, «Restauro archeologico», 2, 2019, p. 8, «oggi sfuma, sino a far sparire una possibile architettura moderna in una più vaga architettura contemporanea».

⁴ ANDREA SPADA, *L'inno di cemento armato della nuova chiesa di Longuelo*, «L'Eco di Bergamo», 25 giugno 1966.

⁵ GIOVANNI BERERA (a cura di), *L'inno di cemento. Beata Vergine Immacolata Longuelo*, Bergamo, Litostampa 2016 («Chiese Contemporanee della Diocesi di Bergamo», 1).

⁶ MARIO DE SANTIS, *La chiesa dell'Immacolata a Longuelo (Bergamo)*, «L'industria italiana del cemento», a. 37, ottobre 1967, pp. 709-716.

⁷ BCBg, *Archivio Pino Pizzigoni*, PIZ A 210, b14.

⁸ SANDRO SCARROCCIA, *La chiesa di Longuelo di Pino Pizzigoni nelle foto di Carlo Leidi*, Bergamo, Il filo di Arianna 2002.

⁹ BCBg, *Archivio Pino Pizzigoni*, PIZ A 210, B33. Da una lettera del 29 agosto 1966 indirizzata a Marisa Cerruti, storica collaboratrice e coordinatrice della redazione della rivista *L'architettura - cronache e storia*, fondata da Bruno Zevi nel 1955, Pizzigoni scrive che «localmente la stampa, ha sottolineato molto favorevolmente e abbondantemente la costruzione [...] la rivista il Cemento mi ha chiesto di poter pubblicare la chiesa; altrettanto mi ha chiesto l'arch. Ponti per la Domus [...] è inutile dire che io tenevo in modo speciale alla rivista "Architettura" che mi sembra la sede più idonea». Tuttavia, per ragioni diverse, in ambito nazionale apparve solo sulla rivista *L'industria italiana del cemento* (DE SANTIS, 1967).

¹⁰ BCBg, *Archivio Pino Pizzigoni*, PIZ A 210, b2. La relazione fu, in seguito, corretta in data 15 settembre 1961 e successivamente aggiornata il 16 giugno 1962 (*Ivi*, b3).

¹¹ *Ivi*, b43: appunti manoscritti datati 6 febbraio 1964.

¹² L'Archivio Pino Pizzigoni riporta nella sezione PIZ A 210, fasc. c1-109, numerosi riferimenti e schizzi del bassorilievo, inizialmente previsto dall'autore senza il bambino.

¹³ *Ivi*, b43: appunti manoscritti datati 10 luglio 1965.

¹⁴ ANTONELLA VERSACI, ALESSIO CARDACI, *The study and conservation of reinforced concrete architecture: still a challenge?*, in R. Amoèda, S. Lira, C. Pinheiro (a cura di), *REHAB 2017 - 3rd International Conference on Preservation, Maintenance and Rehabilitation of Historical Buildings and Structures*, atti del convegno (Braga, 14-16 giugno 2017), Barcelos 2017, pp. 465-475.

¹⁵ LUIGI COPPOLA, *Il restauro e la conservazione della chiesa-tenda in cemento armato di Pino Pizzigoni a Longuelo-Bergamo*, «Structural», n. 211, maggio-giugno, 2017, pp. 1-25.

¹⁶ Le campagne di rilievo e restituzione sono state in prima battuta condotte nel 2011-2012 da docenti dell'Università di Bergamo affiancati da colleghi dell'Università di Enna "Kore". Si veda a tal proposito, ALESSIO CARDACI, ANTONELLA VERSACI, *New technologies for the restoration of the modern architecture: the case study of the Church of St. Mary Immaculate of Longuelo* in C. Gambardella (a cura di), *Less More Architecture Design Landscape. Le vie dei Mercanti - X Forum Internazionale di Studi*, atti del convegno (Capri, 31 maggio-1° giugno 2012), Napoli, Pitagora 2012, pp. 157-166.

¹⁷ DONATELLA FIORANI, *Cemento armato vs conservazione?*, «Materiali e Strutture. Problemi di Conservazione», vol. XIII, n. 26, 2024, p. 7.

¹⁸ Così risulta dalla relazione al progetto, presentato all'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Bergamo in data 25 settembre 1995.