

## I Storicismo e Liberty

### 1 Camillo Boito alla prima mostra di architettura a Torino nel 1890

All'inizio del nuovo secolo l'Italia è una giovane nazione alla ricerca di una propria identità culturale, anche e soprattutto nell'architettura, che più di ogni altra arte è sociale. Se l'architettura è un'arte sociale non può essere rivoluzionaria, pena la sua estraneità dal contesto storico e civile, poiché un linguaggio, che non si basa sulla tradizione diventa incomprensibile.<sup>1</sup> Risorgimento e Unità sono coincise con il romanticismo storicista in Europa e se il carattere nazionale viene dal carattere storico, l'Italia può scegliere lo stile dell'età comunale nelle sue varietà regionali e municipali. C'è bisogno di scuole, cimiteri, ospedali, case, e con questi ampliare le città storiche italiane sottoposte a un fenomeno di inurbamento crescente. Né questi <<temi poveri>> devono restare nel campo dell'edilizia. Anche un progetto economico può presentare problemi architettonici risolvibili con il revival romanico-lombardo, con murature di mattoni a vista, parco uso di pietre locali da taglio, grondaie di ghisa mostrate senza pudore in facciate che dichiarano la distribuzione interna dell'edificio. Questo è l'insegnamento lasciato da Camillo Boito nei suoi scritti e nella pratica di architetto.<sup>2</sup> Non è un caso che l'ospedale civile di Gallarate (1871), le scuole di Padova alla Reggia Carrarese (1880) e quelle di via Galvani a Milano (1889) siano documenti importanti per capire il suo concetto di stile architettonico, dato dalla sintesi di organismo e simbolismo. Il primo risponde alla necessità strutturale e funzionale, il secondo è la <<parola>> con cui l'architettura si esprime e diventa arte sociale significando contenuti civili oppure la propria qualità estetica, nata dalla geometria astratta o dall'ornamento figurativo, come tralci e fogliami stilizzati a rilievo o

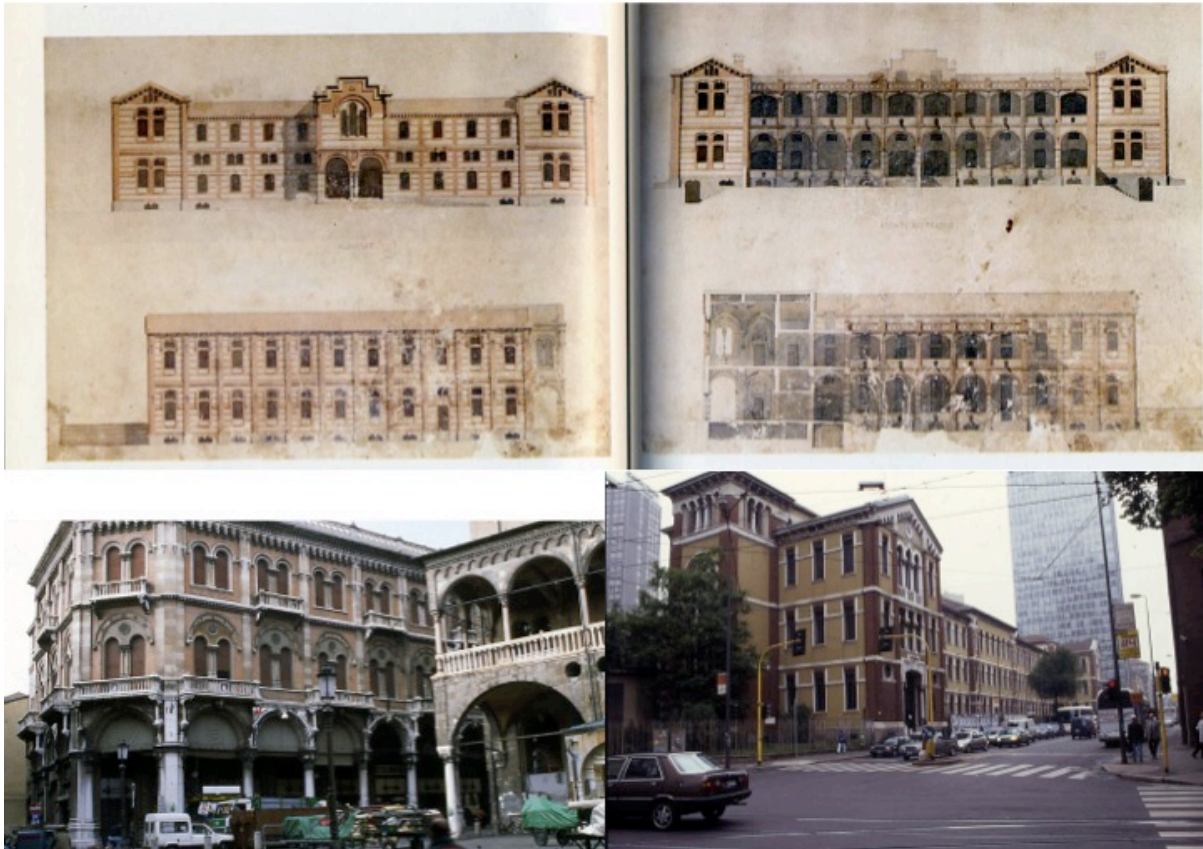
---

<sup>1</sup>Passeggiando fra le baite di legno intagliato del Prater durante l'Esposizione universale di Vienna del 1873, Camillo Boito annota: <<è strano pensare come nell'arte architettonica e in altre cose ancora, la tradizione metta serietà e direi quasi bellezza; e come la bellezza, che non si legghi a nulla, paia a un primo tratto un gingillo.>> C. BOITO, *L'architettura all'Esposizione universale di Vienna*, << Nuova Antologia>>, XXV (1874), p. 362 poi in *Gite di un artista*, Milano 1884, p. 146.

<sup>2</sup>L. GRASSI, *Camillo Boito*, Milano 1959; V. FONTANA, *Note sull'architetto in Italia fra Ottocento e Novecento attraverso la lettura delle opere di Camillo Boito*, in N. Pirazzoli (a cura di), *Arnaldo Foschini / didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento*, Faenza 1979, pp. 91-96, 109-120; ID., *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, Roma-Bari 1981, pp. 1-44. M.A. CRIPPA, *Boito e l'architettura dell'Italia unita*, in C. BOITO, *Il nuovo e l'antico in architettura*, Milano 1988; M.C. MAZZI, Introduzione a C. BOITO, *Gite d'un artista*, Roma 1990; *Omaggio a Camillo Boito*, a cura di A. Grimoldi, Milano 1991; G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997.

dipinti.<sup>3</sup>

Camillo Boito ospedale di Gallarate, palazzo Debite Padova, scuole Milano



Nelle scuole di Padova i muri esterni sono percorsi da contrafforti abbinati che si rastremano verso l'alto per collegarsi con archi ribassati; è un'armatura bicromatica di laterizio e pietra che mostra in facciata la <<verità>> della struttura come avverrà nelle architetture industriali e commerciali. Le

---

<sup>3</sup><<Hegel classifica l'architettura così: simbolica o indipendente, classica o dipendente, romantica o dipendente e indipendente insieme: classificazione da filosofo. [...] Ogni stile architettonico ha dunque un'ossatura sua propria, che viene dalla distribuzione interna dell'edificio, dalla qualità dei materiali impiegati nella costruzione, dall'ordinamento statico della fabbrica, dalle condizioni naturali del paese, da certi principi della scienza e della pratica architettonica - principi diversi, come tutto il resto, secondo i secoli e i luoghi. Or questa ossatura logica, davvero *dipendente*, più razionale che artistica, è l'organismo. Ma l'organismo non basta a formare lo stile. L'architettura non si ferma all'ufficio di servire e rivelare la distribuzione e la costruzione: intende ancora alla bellezza esprimendo con allegorie dirette, con astratte analogie, o con l'indefinibile spirito dell'arte, l'uso dell'edificio, rappresentando quasi inconsapevolmente l'indole della civiltà, certi stati delle culture, certe inclinazioni poetiche o prosaiche dei popoli, e finalmente dando una forma all'animo artistico tutto individuale dell'architetto. Or questi molteplici e differenti uffici, più civili, estetici, ideali che non scientifici, sembra a noi di poter indicare con la parola simbolismo. Chi ne vuole una più propria, la cerchi. Il vero bello viene dalla intimità delle due parti e l'espressione anche: le due parti formano dunque unite ciò che si dice uno stile nell'arte architettonica.>> C. BOITO, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, (1872) poi in C. BOITO, *Architettura del medio evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano 1880, p. X.

grondaie scendono fra i contrafforti per raccordarsi al terreno con elementi di ghisa fusi con un sobrio disegno geometrico neomedievale. Si può dire con Boito che: finalmente ciascuna parte dell'organismo può palesarsi al di fuori, anzi può diventare occasione di singolari bellezze. (...) Ogni cosa volgare, ma che non è dato nascondere senza danno, rientra nell'arte: i fumaiuoli, le grondaie, i canali delle acque, le stanghette dei tiranti, gli archi di scarico, gli abbaini e via via.<sup>4</sup>

Il palazzo delle Debite a Padova (1873-74) è un nuovo modello di casa d'abitazione con negozi e mezzanini sotto il portico; esso è prototipo per la *maison de commerce* dell'Italia post-unitaria, sull'esempio parigino della *maison de rapport*. La soluzione dell'angolo smussato a 45 gradi lo pone in rilievo nell'assetto urbanistico della città a fondale dell'asse che va fino alla tomba di Antenore. Inoltre il palazzo risolve il problema dell'inserimento nel contesto antico confrontandosi con il palazzo della Ragione e con l'edilizia pittoresca di piazza delle Erbe. <<In una società democratica, quale la nostra, il monumento essenziale, il contenente, per così dire, del mondo architettonico, deve essere la casa>> scrive Boito nel 1880<sup>5</sup>. Dal punto di vista stilistico il palazzo padovano con le sue bifore e mensole su colonnine è un'immagine contrapposta al neorinascimento lombardo-veneto di Giuseppe Mengoni nella piazza del Duomo di Milano<sup>6</sup>.

Svariati sono gli esempi del diffondersi di questo modello nel nord Italia<sup>7</sup>. La casa Giaccone a Torino (1890) dell'architetto e restauratore Riccardo Brayda è ad esempio la risposta torinese al palazzo delle Debite. Come nell'esempio boitano, si propone la modernità del medioevo usando elementi costruttivi e manufatti quali strumenti espressivi (fasce orizzontali bicrome, cornici di mattoni a scaletta, cornicione in pietra su mensole con ciotole di ceramica interposte, ferri battuti delle botteghe artigiane del Borgo Medievale dove Brayda aveva collaborato con D'Andrade nel 1884<sup>8</sup>).

Nel 1890 a Torino si tenne la prima esposizione italiana di architettura per iniziativa di Giovanni Angelo Reyceud<sup>9</sup> e della Sezione di architettura del Circolo artistico<sup>10</sup>. Essa fu l'occasione alla fine del secolo XIX di fare il punto sull'eredità romantica e purista, sulle prospettive del secolo futuro con le nuove architetture di ferro, appena esibite all'Esposizione universale di Parigi del 1889, e di presentare i lavori di gruppi e scuole locali. Gli effetti di questa rassegna saranno importanti nei decenni successivi.<sup>11</sup>

Di fronte agli occhi un po' sornioni, segnati da profonde borse, del "patriarca" dell'architettura italiana, si apre qui un panorama parziale, ma comunque significativo, che egli registra con ironia e

---

<sup>4</sup>Ivi, p. XI.

<sup>5</sup>Ivi., p. VIII.

<sup>6</sup>M. SALVATORI, *Camillo Boito e le sue opere in Padova*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara e G. Villetti, Roma 1992, pp. 835-846.

<sup>7</sup> Si possono citare la Reininghouse di Locati a Milano e il progetto di Sant'Elia e Cantoni per la Cassa di Verona in piazza delle Erbe, delle quali parleremo più avanti.

<sup>8</sup>E. DELLA PIANA e C. TOSCO, *Regola senza regola. Letture dell'architettura medievale in Piemonte da Guarini al liberty*, Torino 1996, p.128.

<sup>9</sup>Architetto e professore di architettura alla scuola di applicazione degli ingegneri di Torino e consigliere comunale, Reyceud fu eletto presidente del comitato che riuniva anche il Collegio degli ingegneri e architetti. Fu promotore di un rinnovamento dell'architettura italiana su modelli europei. Nella casa Reda in via San Francesco d'Assisi a Torino (1902) mette in evidenza la struttura della facciata con paraste raccordate da archi.

<sup>10</sup> Gli organizzatori vollero dedicare l'esposizione interamente all'architettura per risarcire l'assenza di questa arte nell'esposizione nazionale del 1884, sempre a Torino, eccettuata la ricostruzione del castello valdostano e del borgo medievale al Valentino

<sup>11</sup>Prima Esposizione italiana di Architettura, *Catalogo Ufficiale*, s. l. n. d. [Torino 1890]; R. E. ETLIN, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Cambridge Mass. -London 1991, cap. 1; G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato....*, cit., pp. 219-226.

fatalismo constatando il fallimento della sua idea di stile nazionale futuro e la vitalità delle scuole locali legate alle accademie<sup>12</sup>. Non è nato il nuovo linguaggio duttile, basato sulla storia, condiviso dai sudditi dei diversi stati preunitari, a por fine alla “Babele” dei dialetti descritta in *Senso*.

Nonostante la mancanza di tempo e di mezzi, le stanze del padiglione al Valentino si stiparono di rilievi e progetti di restauri spediti dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, cui si aggiungevano quelli delle delegazioni regionali di Torino, Milano, Venezia, Firenze e Bologna. Il Ministero dei Lavori Pubblici spedì casse di disegni; altrettanto fecero diversi municipi del Nord, pochi del Centro, nessuno del Sud<sup>13</sup> e molti liberi professionisti. Il nucleo centrale, costituito da rilievi e restauri, sembrava dimostrare la tesi del Collegio degli architetti torinesi: «che lo studio dell'antico fosse il patrimonio migliore per l'avvenire dell'arte nostra»<sup>14</sup>. Fra i 657 partecipanti era notevole la presenza degli architetti settentrionali e dei più importanti esponenti della scuola romana, ma anche di artigiani e industriali edili. Fu il trionfo della fotografia d'architettura e della riproduzione con calchi in gesso dei particolari decorativi<sup>15</sup>.

Gli organizzatori vollero disegnare la figura dell'architetto-scienziato attraverso il confronto con la tecnica contemporanea. I progetti sarebbero stati giudicati non tanto dal punto di vista artistico, ma da quello degli impianti, dell'igiene e della tecnica costruttiva. Così il dialogo fra le città italiane e straniere sarebbe avvenuto attraverso l'esposizione dei piani di ingrandimento e risanamento, le vedute complessive dei loro edifici, i metodi di fabbricazione, le norme edilizie, i regolamenti urbani.<sup>16</sup> Fra gli stranieri in questa sezione chiamata «edilizia»<sup>17</sup>, vi era Otto Wagner con la sua casa viennese in Universitätstrasse 12 del 1887-88, dove per la prima volta la fascia bugnata a tutta altezza rende asimmetrico un prospetto e le finestre sono incolonnate da paraste convesse - che i viennesi chiamarono «bretelle» -, come nei *buildings* di Sullivan a Chicago. Pochi la notarono, ma l'ingegnere Sacheri definì l'edificio viennese «molto razionale nella

---

<sup>12</sup> C. BOITO, *La Prima Esposizione Italiana di Architettura*, «Nuova Antologia», 115 (gennaio 1, 1891), pp. 47-74 e ID., *Gli ammaestramenti della prima esposizione italiana di architettura*, in ID., *Questioni pratiche di Belle Arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento.*, Milano 1893, pp. 385-419, vedi anche ivi *Condizioni presenti degli architetti in Italia*, pp. 351-369 e in particolare le pp. 358-59 dove con poche parole traccia una galleria di ritratti degli architetti italiani dell'Ottocento: Alvino, De Fabris, Franco, Partini, D'Andrade, Maciachini, Rovelli, Sacconi, e del tedesco Friedrich von Schmidt.

<sup>13</sup> I municipi che esponevano erano: Milano, Torino, Saluzzo, Pavia, Venezia, Parma, Ferrara, Carrara, Campobasso, Spoleto.

<sup>14</sup> M. CERADINI, *L'architettura italiana alla prima esposizione d'architettura in Torino*, Torino-Palermo 1890, p. 3. In questo vi era un perfetto accordo con il concetto di Boito che «il carattere nazionale viene dal carattere storico»

<sup>15</sup> I 14.000 disegni distribuiti in 34 sale erano raggruppati in 4 sezioni: arte antica e moderna, artigianato e arti applicate, letteratura architettonica e «edilizia» -cioè architettura e urbanistica-. In questa ultima sezione partecipavano molte città straniere, fra cui Londra, Praga, Berlino, Vienna, Amsterdam, Varsavia, Norimberga, Monaco e Lipsia. Cfr. L. BROGGI, *La prima esposizione d'architettura a Torino. 14 dicembre 1890*, in *Prima Esposizione Italiana di Architettura in Torino, Conferenze*, Torino 1891, pp. 488 e sgg.

<sup>16</sup> Venivano premiate le amministrazioni, gli enti, gli industriali che esponevano i migliori tipi di case da pigione a più piani, i migliori tipi di case cooperative, i migliori tipi di edifici scolastici. Cfr. M. LEVA PISTOI, *Torino mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Torino 1969, pp. 115-116.

<sup>17</sup> Per *edilizia* si intendevano: case da pigione e popolari, ospedali, sanatori, collegi, scuole, progetti di quartieri, nonché con *edilizia urbana* i piani regolatori di risanamento dei centri urbani e di ampliamento. Il termine ricopriva quindi i campi che saranno poi della *architettura tecnica*, dell'*igiene edilizia*, di *materie giuridiche* e della *urbanistica*.; G. PICCINATO, *Sitte e le parole dell'urbanistica italiana*, in *C. Sitte e i suoi interpreti*, a cura di G. Zucconi, Milano 1992, p. 117

struttura, semplificato nelle aperture e senza cornici sporgenti>> cogliendo quindi il concetto di *Nutzstil* (stile utilitario) enunciato allora da Wagner.<sup>18</sup>

Il successo venne soprattutto dall'afflusso del pubblico che si aggirava fra finti marmi, pietre e mosaici, calchi in gesso, disegni finemente acquerellati e molte fotografie. Una sezione era dedicata alla editoria dove venne premiata l'opera diretta da Boito su *La Basilica di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte*, edita da Ongania a Venezia con il saggio fondamentale di Raffaele Cattaneo sulla architettura.<sup>19</sup> Il borgo e il castello medievale di d'Andrade e Giuseppe Giacosa nel 1884 avevano dimostrato l'unità di artigianato e arti maggiori, di architettura minore e monumentale nell'ambito subalpino alla fine del quattrocento. Qui si delineavano ora delle macro-regioni architettoniche, corrispondenti all'incirca alle Delegazioni regionali per la Conservazione dei Monumenti, da poco istituite sull'esempio francese, come alle accademie e alle scuole di architettura. Del resto proprio Camillo Boito in questo modo aveva articolato, sia la sua idea di <<stile futuro>> dell'Italia unita, che la sua indagine rapsodica su *L'architettura del medioevo in Italia*.

I torinesi celebravano il compimento della Mole di Alessandro Antonelli: una meraviglia delle possibilità costruttive di un materiale tradizionale - il mattone unito al ferro -. Qui il laterizio vetrificato rosso scuro (clinker), resistentissimo, fatto di argilla del Po, trattenuto da catene e nervature di ferro, aveva reso possibile la costruzione della guglia terminale raggiungendo il record dei 168 metri di altezza, ancor oggi insuperato.<sup>20</sup> Ma frattanto a Torino, Boito notava la fine della scuola antonelliana, da Carlo Promis a Carlo Ceppi, che aveva avuto il merito di dare un aspetto unitario ed europeo alle piazze della capitale sabauda - Carlo Felice e Statuto - o di realizzare l'elegante stazione ferroviaria di Porta Nuova, ma che ora si involveva in ripetizioni eclettiche o di routine, come l'ospizio dei poveri di Crescentino Caselli<sup>21</sup>. Così a Milano o nel Veneto l'architettura

---

<sup>18</sup>G. SACHERI, *Prima esposizione di architettura in Torino. Le mie impressioni scritte sul posto*, estr. da <<L'ingegnere Civile e le Arti Industriali>>, XVI-XVIII, Torino 1891, 2a ed. ivi 1892, p. 186 e fig. 188. Nella IV divisione, nella sala XXIV Vienna esponeva i piani di sviluppo, il nuovo palazzo di città, il ponte Stefania, la canalizzazione del fiume Wien e del Danubio e al n. 35 <<nuovi edifici viennesi>> fra i quali probabilmente anche l'edificio di Wagner, cfr. *Prima Esposizione Italiana d'Architettura in Torino, Catalogo....*, cit. Le immagini erano tratte da O. WAGNER, *Einige Scizzen. Proiecte u. Ausgeführte Bauwerke v. ...Architect u. K. K. Baurat*, Wien 1890. Va detto che Boito scrivendo a proposito del concorso per la sede del parlamento a Roma aveva apprezzato il progetto di Wagner per il palazzo del parlamento a Berlino, ivi pubblicato; cfr. C; BOITO, *Questioni pratiche....*, cit., p. 217

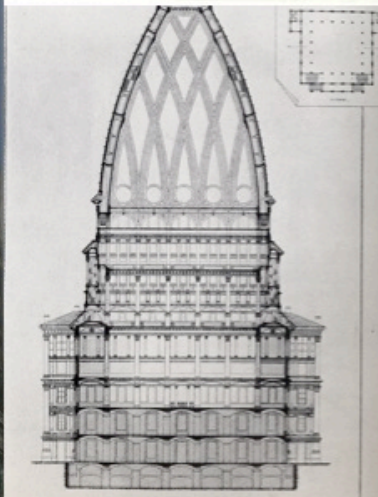
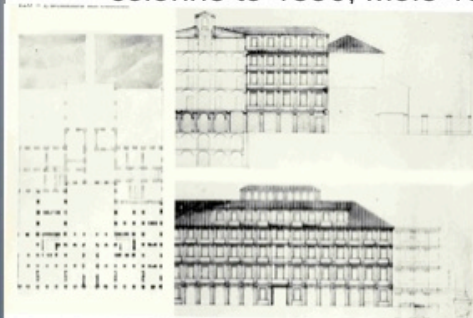
<sup>19</sup> Vedi ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, cit., pp. 284-291. Ongania presentava inoltre il libro sui restauri del Fondaco dei Turchi di Federico Berchet e i materiali preparatori per *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia* di Pietro Paoletti

<sup>20</sup>Gli architetti piemontesi presenti con le loro opere erano Riccio, autore della facciata del padiglione che riprendeva il progetto di D'Aronco non realizzato, Gilodi, Enrico Petiti, Tonta e Reyceud. Si notava l'assenza di Carlo Ceppi.

<sup>21</sup> All'esposizione era assente Crescentino Caselli, diretto allievo di Antonelli, e costruttore esperto, sia nei temi poveri dell'Ospizio dei Poveri Vecchi (1882-87), criticato da Boito come opera eclettica e incoerente, nonostante la capacità di organizzare i 25.000 metri quadrati con un sistema compositivo e distributivo degno di Durand, basato su moduli ripetuti e fulcri nodali. Questo corrisponde alla struttura laterizia fatta di pilastri, archi e volte che regge i piani e il tetto senza l'impiego di legno - massima sintesi del razionalismo costruttivo piemontese - mostrata chiaramente nei prospetti. Ciò è ripetuto nella propria casa a corso Fiume (1889-91) con la ossatura di pilastri ed archi ribassati denunciata in prospetto, simile alle scuole di Boito a Padova.

del romanticismo non era mai riuscita a sostituire l'ideale di decoro civile del neoclassico.

Antonelli s. Gaudenzio no in 1848, casa  
colonne to 1850, Mole 1863-89



A Milano si era da poco concluso il concorso internazionale per la facciata del Duomo, sintesi conclusiva del neogotico italiano. Giovanni Giachi esponeva il palazzo dei magazzini Bocconi in piazza del Duomo (oggi distrutto). Luigi Broggi presentava alcune ville lussuose e <<barocche>>, progettate guardando a Bruxelles, a Budapest e a Vienna, piuttosto che a Parigi, ma anche le cucine economiche e popolari di via Montegrappa e l'asilo <<Fogliani>>. La sua vittoria nel concorso romano per la sede del parlamento a Magnanopoli era stata in gran parte merito del talento del giovane collaboratore Giuseppe Sommaruga. Così gli ingegneri municipali mostravano case popolari, scuole, mercati: i fratelli Bagatti Valsecchi la loro casa-museo neorinascimentale, Gaetano Moretti e Sebastiano Locati i progetti eclettici lussureggianti per i concorsi del Parlamento (1888) e del Vittoriano (1885), ma anche progetti di restauro di chiese lombarde. Antonio Tagliaferri – definito da Boito <<bravo e modesto>>- esponeva la sua vastissima produzione fra Brescia e Milano, dai castelli medievali (castello Bonoris a Montichiari) ai palazzi da appartamenti in stile Rinascimento di via Dante e di piazza Castello. Ma soprattutto la collegiata di Lonigo (1878) di Giacomo Franco rappresentava per Boito l'esempio di come l'architettura romanico lombarda potesse diventare lo <<stile futuro>>.<sup>22</sup>

<sup>22</sup>Giovanni Ceruti usa lo stile lombardo nel museo di storia naturale a corso Venezia (1889-93, 1906-09) dalle pareti zebbrate con decorazioni in cotto, mentre Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi restaurano due palazzi di via S. Spirito (il primo del tardo cinquecento terminato nel 1883, il secondo del quattrocento nel 1895) per farne le proprie case-musei prese poi a modello dall'aristocrazia milanese. Inoltre essi esponevano la loro villa a Varedo. Questo stile con il revival leonardesco e bramantesco, promosso da Beltrami, si sovrappone alla fine del secolo a quello romanico-lombardo, perché più rispondente al decoro della finanza e del commercio dell'Italia giolittiana.

Però, mentre lo stile di Broggi nei temi poveri delle cucine economiche e dell'asilo veniva definito <<funebre>>, su otto premi cinque furono dati agli architetti romani Calderini, De Angelis, Koch, Pio Piacentini e Pistrucchi<sup>23</sup>.

Essi dimostravano come le architetture classiche, abilmente maneggiate, si potessero prestare a ogni occorrenza - dai magazzini Bocconi al Corso, alla Banca d'Italia, ai teatri, alle case d'abitazione.<sup>24</sup> Da questi esponenti della scuola purista romana si distanziavano Giuseppe Sacconi e Guglielmo Calderini: il primo oscillante fra le eleganze ellenistiche del progetto vincitore per il monumento a Vittorio Emanuele II (1884-85) e il neogotico dei suoi interventi a Loreto e di alcune cappelle funebri, tutti disegnati <<a punta di lapis>>,<sup>25</sup> il secondo abile negli effetti di chiaroscuro a carboncino e a sanguigna per descrivere con piglio quasi impressionista la grande massa del suo progetto vincitore per il palazzo di Giustizia romano (1883)<sup>26</sup>. Entrambi erano riuniti nel progetto storico e nuovo al tempo stesso del quadriportico di San Paolo fuori le mura (1889) con le colonne gigantesche di granito rosa dell'Elba che reggono archi a tutto sesto. Una sezione particolare era dedicata alle sinagoghe dove era esposto il progetto di Armanni e Costa vincitore del concorso per quella di Roma. Il marchigiano Francesco Tamburini presentava i suoi palazzi grandiosi e il teatro Colòn di Buenos Aires<sup>27</sup>, ispirati allo stile fastoso ed efficace di Mengoni in piazza del Duomo (1865-78) e nella sede della Cassa dei Risparmi di Bologna (1868-76).

---

<sup>23</sup> G. SACHERI, *Le mie impressioni...*, cit., e D. DONGHI, *L'architettura moderna alla I esposizione italiana di architettura*, Torino 1890.

<sup>24</sup> Su Koch, De Angelis, Calderini e Sacconi vedi cap. 9. Il concorso per il Parlamento è vinto da Broggi e Sommaruga con un progetto barocco, si distingue anche Gaetano Moretti. Giovan Battista Giovenale espone a Torino una villa neorinascimentale. Roma infatti è soprattutto la città del neo-cinquecento, ispirato ad Antonio da Sangallo il Giovane e ai rilievi di Letarouilly. Ne sono esponenti Pio Piacentini con il palazzo delle esposizioni in via Nazionale (1880-82), Camillo Pistrucchi con l'ex collegio Massimo in piazza dei Cinquecento (1883-1887) e con le case Pisani in via San Francesco a Ripa dove i pilastri permettono una certa libertà degli interni e vengono ad articolare la facciata in una serie di verande dai profondi chiaroscuri. Entrambi i progetti sono premiati a Torino. Gaetano Koch è premiato con il palazzo Boncompagni Ludovisi, oggi ambasciata degli Stati Uniti in via Veneto (1886-90). Cfr. A. G. MIANO, *Figure e voci per la città capitale, in Roma capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Venezia 1984, pp. 29-46.

<sup>25</sup> Boito descrive il progetto del Vittoriano di Sacconi: <<Lo stile è, quale doveva essere, maestoso e ricco, dedotto in parte dalle gentilezze greche, in parte dalle grandezze romane, ma non privo di una certa vita moderna>>, *Questioni...*, cit., p.261. Questo progetto non era esposto.

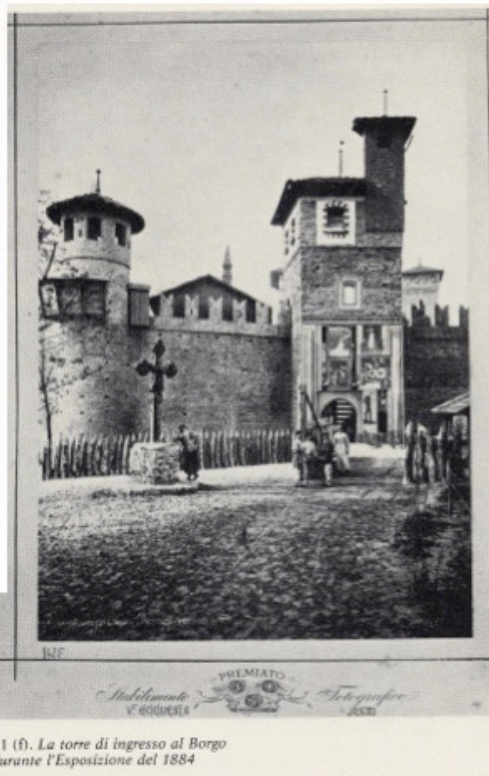
<sup>26</sup> In realtà Calderini partecipava anche alla sezione <<edilizia>> con i suoi progetti di case popolari per Roma del 1885 voluti da Maggiorino Ferraris, nonché alla sezione storica con il quadriportico di S. Paolo fuori le mura a Roma e come responsabile dell'ufficio regionale dei monumenti dell'Umbria con un progetto di facciata per il duomo di Perugia e il restauro del duomo di Orvieto.

<sup>27</sup> A Buenos Aires fra il 1884 e il '90 costruì inoltre la Casa Rosada, l'ospedale militare, scuole e carceri, a Cordoba, il teatro, il palazzo del governo, l'ospedale militare, scuole e carceri; sulla carta rimasero i progetti per la Biblioteca Nazionale, il Palazzo di Giustizia, il Parlamento. In queste opere, i cui disegni del 1885 sono conservati nella Pinacoteca di Jesi, si nota il netto riferimento agli esterni della Scuola di San Rocco a Venezia. Cfr. *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder*, catalogo della mostra a cura di S. Santini, L. Mozzoni, I. Arestizabav, R. De Gregorio, Buenos Aires, Ascoli Piceno 1998 e F. SANTINI, *Francesco Tamburini: un ingegnere architetto italiano a Buenos Aires*, in <<Il disegno di architettura>>, 17, aprile 1988, pp. 47-52.

## De Andrade borgo e rocca med al Valentino to 1884



11) Veduta dal Po del Borgo  
medievale durante l'Esposizione del



21 (f). La torre di ingresso al Borgo  
durante l'Esposizione del 1884

Ma il tema centrale è il *revival* del Medioevo affidato agli uffici regionali della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, istituiti nel 1884<sup>28</sup>. Alfredo d'Andrade, responsabile di Piemonte e Liguria, è rilevatore pittoresco e restauratore romantico di palazzo Madama e di castelli valdostani e piemontesi, presi a modello nella sintesi del borgo e del castello al Valentino (1884), nonché dei genovesi palazzo di San Giorgio, Sant' Agostino e porta Soprana, del battistero paleocristiano di Albenga e di San Paragorio a Noli.<sup>29</sup> Beltrami e Mentessi espongono i disegni del lazzaretto di Milano e della cappella di Teodolinda a Monza; altri allievi boitiani i progetti di ripristino in stile romanico delle chiese milanesi<sup>30</sup> e i rilievi del castello di Pavia<sup>31</sup>. Alfonso Rubbiani, appassionato autodidatta, rappresenta il Comitato per Bologna storica e artistica, che, con il beneplacito di Carducci, ridà un volto merlato e turrato alla città dalla loggia della Mercanzia all'abside di S. Francesco con le tombe dei Glossatori, dopo il neorinascimento purista di Cipolla e Mengoni in via Farini con gli *squares* parigini delle piazze Minghetti e Cavour<sup>32</sup>.

<sup>28</sup>Il passaggio da una organizzazione periferica, basata sui Commissari regi provinciali a una regionale o poliregionale, fu controversa perché veniva data una nuova autonomia agli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti rispetto alle Prefetture e agli uffici provinciali del Genio civile.

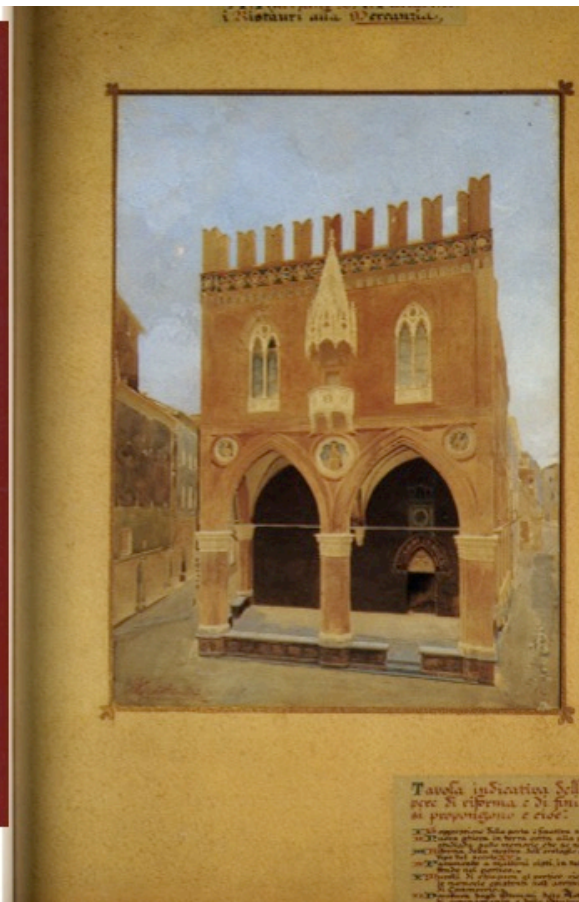
<sup>29</sup>M. G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, Firenze 1981. A ciò si aggiungevano i rilievi di monumenti piemontesi di Arborio Mella, dell'abazia di Vezzolano di Annibale Rigotti, di Gelati, Ceradini e Pagliano.

<sup>30</sup>Carlo Maciachini oltre al cimitero monumentale (1863-66) e S Spiridione a Trieste (1861-69), esponeva i suoi restauri di S. Simpliciano (1870), S. Eustorgio (1871), S. Marco (1871) e S. Maria del Carmine (1880); Angelo Colla S. Calimero (1877), S. Maria in Porta e S. Giovanni in Conca.

<sup>31</sup>Essi erano di Angelo Savoldi e Borsani. Inoltre il Comune esponeva gli studi per il restauro di S. Michele in cielo d'oro. Oltre a Pavia per la sezione di arte antica partecipavano i municipi di Carrara, Campobasso, Parma, Spoleto, Saluzzo.

<sup>32</sup>Le loro opere maggiori sono: S. Francesco con le cappelle e la decorazione interna, e le tombe dei glossatori (1886-1913), il progetto di facciata per S. Petronio (1886) e il restauro di alcune cappelle, il restauro del palazzo





Tito

Azzolini con il restauro del castello San Martino di Minerbio (1883-85) e con il municipio di Vergato (1885) dà un esempio di architettura municipale neoromanica. Per Venezia Annibale Forcellini illustra i restauri del palazzo Ducale, esponendo il modello delle poderose armature fatte per sostenere il lato est della facciata sul molo, il “proto” Pietro Saccardo dà conto dei discussi lavori a S. Marco e Federico Berchet espone la pubblicazione del suo ripristino del fondaco dei Turchi. Nell'assenza del senese Partini,<sup>33</sup> il purismo del centro Italia è rappresentato da Luigi del Moro, erede di De Fabris all'Opera del Duomo fiorentino, da Vincenzo Funghini con la facciata del Duomo di Arezzo<sup>34</sup> e da Castellucci con il portico di S. Maria delle Grazie. Il completamento di S. Maria del Fiore<sup>35</sup> e i concorsi contemporanei per le facciate di S. Petronio a Bologna e del Duomo di Milano dimostrano l'attualità fondamentale della storia nella progettazione. Roma era semplicemente rappresentata dalla passeggiata archeologica voluta da Guido Baccelli e Rodolfo

della Mercanzia 1889, il castello Bentivoglio (1889-99); le case Beccadelli, Bovi e Tacconi in via S. Stefano (1904), il palazzo dei Notai (1906), il palazzo di re Enzo e del Podestà (1908-12) con i grandi cicli di decorazione, la facciata di S. Domenico e il collegio di Spagna (1909). Cfr. , *Alfonso Rubbiani. I veri e i falsi storici*, a cura di F. Solmi e M. Dezzi Bardeschi , Bologna 1981.

<sup>33</sup> Giuseppe Partini è l'autore del castello di Brolio (SI) per Bettino Ricasoli, dell'adattamento dei palazzi Salimbeni e Spannocchi per la sede del Monte de' Paschi e delle poste a Siena (1871-82) nonché del restauro del duomo di cui fu fabbricere e di S. Francesco (1885-92).Cfr. *Giuseppe Partini architetto del purismo senese*, a cura di M.C. Buscioni, Milano 1981.

<sup>34</sup> La facciata del Duomo di Arezzo viene poi costruita su disegno di Dante Viviani fra il 1901 e il 1914.

<sup>35</sup> Alle commissioni giudicatrici dei tre concorsi per la facciata di S. Maria del Fiore (1863-67) parteciparono, oltre agli architetti delle accademie italiane presieduti da Selvatico, i viennesi Förster e Van der Null, mentre Boito fu prima concorrente e poi commissario . Emilio de Fabris fu il vincitore. Dopo una lunga discussione sulle testate delle navate minori se cuspidate o a spioventi - Selvatico era per la prima soluzione, perché più gotica e analoga a Orvieto e Siena; Boito per la seconda, come Viollet-le-Duc, interpellato nel 1864, perché più sincera e rispondente alla struttura - una prova al vero condusse a scegliere a furor di popolo la soluzione piana in accordo con il vicino campanile di Giotto. Negli ultimi decenni dell' 800

Lanciani e dal quadriportico di S. Paolo fuori le mura di Calderini, mentre Borgatti esponeva i disegni per il suo libro sulle mura di Roma.<sup>36</sup>

Se non per l'impresario Mannajuolo, era quasi assente la scuola napoletana, che in Errico Alvino aveva avuto un duttile ed efficace manipolatore di tutti gli stili storici nonché delle costruzioni in ferro,<sup>37</sup> e così pure la scuola palermitana<sup>38</sup>; tanto che Camillo Boito recensendo l'esposizione ne auspicava subito una seconda da organizzare a Roma con una partecipazione più ampia degli architetti meridionali.<sup>39</sup> Ovviamente a Roma avrebbe trionfato il purismo classico e neorinascimentale basato sul modello di Michelangelo e di Antonio da Sangallo il Giovane, rivisti secondo le regolarizzazioni e le astrazioni neoclassiche delle incisioni al tratto di Letarouilly (*Edifices de Rome moderne*, 1849).

Alfredo Melani, insegnante alla scuola superiore di arte industriale di Milano, nella conferenza *Dottrinarismo architettonico* indicava la *Galerie des Machines* e la *Tour Eiffel* come i modelli da seguire per un rinnovamento indispensabile allo scadere del secolo: cercare con materiali nuovi - il ferro e il vetro - effetti nuovi, cieli di vetro stesi sopra la folla, altezze mai raggiunte, espressioni di forza e leggerezza impensabili con la pietra e il mattone, rivestimenti in maiolica contro la monocromia del neoclassicismo. Gli stili andavano studiati a scuola come lingue morte per poi guardare a ciò che avveniva a Parigi, all'architettura "centennale" di Anatole de Baudot, allievo di Viollet-le-Duc, o alla *Galerie des Machines* ideata da Dutert - vincitore del *Prix de Rome*, notava Boito - e quindi educato a tutti gli stili.<sup>40</sup>

Anche il torinese Mario Ceradini l'anno precedente aveva scritto un pamphlet *Architettura del XX secolo*, indicando Antonelli come il maestro a cui guardare per un'architettura italiana libera dagli stili storici e dai vincoli dei materiali tradizionali.

A questo, Boito rispondeva che le tettoie e i tralicci dell'Esposizione universale di Parigi dell'anno prima non potevano essere considerati architettura; dalla sua parte, possiamo notare oggi, erano autorevoli intellettuali parigini, e forse lo stesso Gustave Eiffel, che mai si considerò un

---

<sup>36</sup>Sebastiano Locati esponeva alcuni disegni di opere cosmatesche. Firenze era rappresentata da Luigi Del Moro e Bartolini con le cantorie di S. Maria del Fiore, Faccioli per le Marche illustrava il palazzo Ducale di Urbino. Avena esponeva il rilievo di palazzo Carafa a Napoli e Fiorini i disegni di Pompei, mentre la scuola del corallo di Torre del Greco aveva ricostruito il tepidario di Sarno. La commissione di Palermo si limitava a fotografie di architetture arabo-normanne: S. Giovanni degli eremiti a Palermo e S. Spirito a Messina. A titolo privato il ticinese Giuseppe Fossati esponeva disegni e rilievi dei suoi restauri di S. Sofia a Costantinopoli.

<sup>37</sup>Ad Amalfi Errico Alvino e poi gli allievi Luigi Della Corte e Guglielmo Raimondi ricostruiscono la facciata del duomo (1875-94) in stile arabo normanno al posto di quella barocca crollata nel 1861. Così a Napoli l'Alvino progetta la facciata neogotica del Duomo (1877-1905) immaginando quella originale, distrutta dal terremoto del 1349, poi costruita con modifiche dopo la sua morte da Giuseppe Pisanti. Vedi G. FIENGO, *E. Alvino e la ricostruzione dell'atrio e della facciata del duomo di Amalfi*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, cit., pp. 913-924.

<sup>38</sup>Palermo si espande verso il parco della Favorita con l'attuale viale della Libertà e all'innesto di esso con il vecchio Cassero sorgono i teatri Massimo e Politeama. Il primo (1864-1897) è di Giovanni Battista Filippo Basile, vincitore del concorso che vide fra i giurati Gottfried Semper; l'impianto ha per modello dell'Opéra Garnier con l'aggiunta in prospetto di un pronao corinzio. Il secondo (1867-74) di G. Damiani Almeyda combina il doppio colonnato con l'arco trionfale d'ingresso, che ricorda le architetture di Semper a Vienna e a Dresda.

<sup>39</sup>C. BOITO, *La Prima Esposizione Italiana di Architettura*, in ID., *Questioni pratiche ...*, cit. p. 399.

<sup>40</sup><<Gli Stili! Io non dico che nella scuola di architettura non si debbano studiare, anzi reputo utile il loro studio; ma vorrei che si studiassero come il letterato studia le lingue morte>> A. MELANI, *Dottrinarismo architettonico* (1890), in ID., *Nell'arte e nella vita. Persone, luoghi, cose presenti*, Milano 1904, pp. 366 e 352.

architetto. Non erano questi i bisogni di una nuova nazione, ci volevano case e ospedali, scuole, ministeri, edifici insomma dove non era necessario stupire e dove i nuovi materiali erano inutili e costosi. Anche la Mole antonelliana, appariva a lui una bizzarra inutile, poco funzionale come sinagoga e altrettanto come museo del Risorgimento. Pur riconoscendo che essa era la dimostrazione dei concetti di Viollet-Le-Duc sulla razionalità costruttiva dell'edificio concepito come organismo, trovava nella soluzione esterna di colonnati sovrapposti e di logge e nella guglia una forzatura dell'architettura tradizionale, e le preferiva la più classica cupola di San Gaudenzio a Novara. In definitiva <<la costruzione non basta all'architettura>>, essa può essere suggestiva, ma non copre i nove decimi dell'edilizia comune. Cinquant'anni dopo invece Alberto Sartoris nel 1932 vedrà in Antonelli il precursore italiano dell'architettura funzionale.<sup>41</sup>

Trionfatore dell'esposizione fu il giovane Raimondo D'Aronco - <<giovane di fervido e inesauribile talento>> (Boito) - che vinse il concorso per la facciata della mostra - che però non fu eseguita<sup>42</sup> -, definita da Marcello Piacentini nel 1930, <<una pietra miliare nella storia dell'architettura italiana>>,<sup>43</sup> dove al libero neoclassicismo dell'ingresso si contrappongono le due grandi superfici laterali dipinte di rosso. Egli esponeva i suoi disegni per i maggiori concorsi nazionali dove dava prova di una capacità inventiva sorprendente all'interno di quel linguaggio eclettico che negli altri architetti appariva esausto.

## 2 L'insegnamento di Boito: architettura, restauro e "arte urbana". Gaetano Moretti

Fra il 1895 e il 1899 Camillo Boito progetta e costruisce la sua ultima architettura, che è anche la "summa" di tutto il suo pensiero teorico e didattico: il ricovero per musicisti in piazza Buonarroti a Milano. Il committente è significativo: Giuseppe Verdi, colui che ha fatto del melodramma, ciò che Boito non è riuscito fare dell'architettura: un'arte popolare e nazionale. Il fronte su due piani (il terzo è una sopraelevazione successiva) presenta la trifora centrale, già usata nell'ospedale di Gallarate, che iscrive ogive e "occhi" gotico-veneziani in un arco a pieno centro (*rundbogen*) dalla ghiera bicroma per l'alternanza di laterizio e pietra bianca che si prolunga in corsi orizzontali. Le bifore veneziane al primo piano sono inquadrare da affreschi graffiti, come il fregio che corre sotto il cornicione; invece nelle bifore al piano terra egli abbandona ogni riferimento storico usando un semplice pilastro e architravi triangolari privi di ogni modanatura e quasi a filo della cornice. Appare evidente la ricerca di un rinnovamento linguistico che trae espressione estetica dagli elementi strutturali, dalla grana dei materiali usati, dalle pietre tagliate secondo semplici geometrie, abbandonando gli ordini classici.

Il simbolismo decorativo è nel frontespizio figurato sopra la polifora centrale; con esso l'edificio "parla" e diventa monumento dell'illustre committente, ma poi l'architettura si semplifica e si riduce al "minimo" nelle due ali smussate di collegamento con le torri scala su cui si innestano i corpi degli alloggi per i musicisti "a riposo", disposti intorno a un cortile comune a giardino, ma rigidamente

---

<sup>41</sup>A. SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano 1932, pp. .

<sup>42</sup>Boito, *Gli ammaestramenti della prima esposizione italiana di architettura*, in *Questioni pratiche....*, cit. pp. 400-416; ETLIN, *Modernism....*, cit., pp. 4-5 e n. 10.

<sup>43</sup>M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, Roma 1930, p. 20.

divisi fra uomini e donne.



- Casa di rip. Per musicisti G. Verdi 1895-99

Camillo Boito  
scalone  
franchetti  
1880-83



Al centro sta la cappella con la facciata a duplici trifore *rundbogen*, come in S. Ambrogio e nel neoromanico tedesco ispirato ai maestri comacini. Nella cripta-sacrario (1903), disegnata da Ugo Tononi, dove sono sepolti il Maestro e Giuseppina Streponi, i mosaici di Ludovico Pogliaghi fanno da contrappunto ai marmi tagliati secondo semplici stereometrie per comporre un saggio di ciò che l'architetto intendeva per "tema ricco", ma risolto in forme dense di raffinati spunti innovativi.

L'aula magna con il grande arco di accesso, il soffitto scompartito da grandi travi (quasi "bordonali" gotici veneziani) ha le pareti decorate di clipei e motivi cosmateschi a graffito.

Boito, per la sua ricerca romantica della bellezza nella verità costruttiva e nella storia, fu in sintonia con l'Europa e in particolare con Viollet-le-Duc, ma anche con le teorie razionaliste di Heinrich Hübsch. Più che alle sue architetture, alle quali del resto, con pudore, non volle mai dare grande importanza, la sua azione più incisiva fu rivolta alla didattica. A Brera, dove fu direttore e insegnante dal 1861 al 1908, tentò, dopo la esperienza veneziana sua e del maestro Pietro Selvatico, di rinnovare l'insegnamento dall'interno, abbandonando il manuale del Vignola e del neoclassico Amati per introdurre lo studio delle opere dei maestri comacini; nello stesso tempo, l'Accademia doveva aprirsi all'esterno intervenendo sui problemi della città e, collaborando con il nuovo Istituto Tecnico Superiore di Francesco Brioschi, creare l'artista scienziato. Dal connubio del professore di architettura e dell'ingegnere doveva nascere il futuro professionista, capace di progettare integralmente e autonomamente l'edificio e non restare un disegnatore sottomesso all'ingegnere civile.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> ID, *Condizioni presenti degli architetti in Italia e Le nuove scuole per gli architetti*, in *Questioni pratiche* ...., cit., pp. 353-369; 371-384; V. FONTANA, *La scuola speciale di architettura*, in *Il Politecnico di Milano 1863-1914. Una scuola nella formazione dell'Italia industriale*, catalogo della mostra, Milano 1981, pp. 228-251; G. RICCI, *Il dibattito culturale*

Il suo gusto per l'ornamento astratto, per i semplici giochi di solidi geometrici compenetrati, è fondamentale per capire la genesi della centrale idroelettrica di Trezzo d'Adda di Gaetano Moretti del 1905-06, una delle più significative architetture industriali italiane. Il rivestimento in ceppo del basamento in calcestruzzo e del muro in pietrame che si conclude in una dentellatura di merli che richiamano i templi Khmer, fondono organicamente l'edificio con la rupe e con la rocca medievale che lo sovrasta, secondo l'esplicita richiesta del committente Cristoforo Benigno Crespi, influenzato dagli studi di Beltrami su questo sito straordinario e la sua storia ultramillenaria. Le bifore della sala macchine sono chiaramente boitiane, ma è soprattutto il gioco "cubista" della merlatura e la citazione di Otto Wagner nel corpo più alto, con torrette di lato, dove un finestrone termale si apre sul canale di emissione, che rendono espressiva e originale questa opera.<sup>45</sup> Lo stesso romanticismo organico si ritrova nel vicino cotonificio, nella villa neogotica (1892-93) di Ernesto Pirovano e nel mausoleo Crespi (1896-1907) a Capriate d'Adda<sup>46</sup> di Moretti, dove i blocchi di ceppo compongono cataste funebri.<sup>47</sup> Quest'ultimo è il prototipo dell'architettura cimiteriale che Sommaruga, Pirovano, Stacchini, D'Aronco, Rigotti e Sant'Elia disegnano in occasione dei concorsi di Bergamo - primo grado 1897, secondo 1913, vinto da Ernesto Pirovano, che lo costruisce in stile assiro-babilonese-, di Monza - primo grado 1898, secondo 1912 vinto da Ulisse Stacchini, realizzato parzialmente nel primo dopoguerra - e di Mantova - 1902-03, vinto e realizzato da Pirovano nel 1906-.<sup>48</sup>

La composizione per solidi elementari che si innestano reciprocamente in complessi giochi neoplastici, il gusto per le grane diverse dei materiali, è presente nelle opere di Giuseppe

---

*e legislativo per le istituzioni delle scuole superiori di architettura, in Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963), Bari-Roma 1989, pp. 585 e sgg.*

<sup>45</sup> L'opera è in collaborazione con gli ingegneri Adolfo Covi e Alessandro Taccani per la parte rispettivamente elettrotecnica e idraulica. Non a caso fu considerata dai critici e dallo stesso architetto il suo capolavoro, sintesi di scienza e di arte, ammirata alla Esposizione di Torino del 1911. Cfr. O. SELVAFOLTA, *La centrale, il committente, l'architetto*, in "Rassegna", 63, (Elettricità. Stati Uniti e URSS, Francia e Italia), 1995, pp. 38-40; A. RESTUCCI, *Gaetano Moretti e lo stile dell'industria: centrale idroelettrica ENEL, Trezzo d'Adda 1905-1906*, in <<Casabella>>, 651-52, dic. 97-gen.98, pp. 6-13. Moretti è inoltre autore della propria casa-studio a Milano in viale Majno (1911-13) di tono mitteleuropeo con i bovindi e il forte schiaroscuro del loggiato sull'attico. Nel palazzo del Parlamento di Montevideo (1914-1919), al quale collabora Ambrogio Annoni, ritorna alla composizione accademica che il tema richiede. L. RINALDI, *Gaetano Moretti*, Milano 1993.

<sup>46</sup>R. BOSSAGLIA, *Crespi d'Adda, in Villaggi operai in Italia. La val padana e Crespi d'Adda*, Torino 1981, pp.

<sup>47</sup> Questo cubismo funebre è anticipato dal cimitero di Chiavari (Genova), comprendente un vero e proprio piano regolatore del 1893 nella forma di parco romantico ispirato a Staglieno. Qui però l'architettura è fatta di forme geometriche incastrate nell'ingresso e nelle cappelle costruite fino al 1911. Beltrami lo considera giustamente la prima opera importante di Moretti dove si vede maggiormente l'insegnamento boitano.

<sup>48</sup> Cfr. C. L. V. MEEKS, *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven - London, 1966, p. 450 dove si istituisce un confronto fra queste opere milanesi e il cubismo parigino. Ma la lettura di esse in chiave proto-cubista ci appare improponibile per palesi ragioni cronologiche e culturali. Mentre la didattica di Boito partiva, sull'esempio di Selvatico, da una solida preparazione al disegno a riga e squadra mediante la geometria descrittiva e proiettiva, prima di passare al disegno dal vero. Dal Boito quindi trae origine l'organicismo romantico notato in: A. ANNONI, *Un maestro di architettura fra l'Ottocento e il Novecento: Gaetano Moretti*, Milano 1952; L. GRASSI, *Architettura romantica*, <<Palladio>>, 1-2, 1952; B. ZEVI, *Eredità dell'Ottocento*, <<Metron>>, 37, 1950, p.41. Non è un caso che Camillo Boito e Gaetano Moretti fossero commissari della giuria dei concorsi per i cimiteri di Bergamo e di Mantova vinti da Ernesto Pirovano con progetti "cubisti".

Sommaruga, allievo di Boito a Brera, che porta il suo insegnamento a risultati innovativi capaci di improntare in maniera originale l'architettura floreale milanese.

Nella teoria del restauro, Boito seppe prendere le distanze dalla reintegrazione stilistica di Viollet-le-Duc come dal "rovinismo" romantico di Ruskin istituendo idealmente una scuola italiana. Il suo concetto di restauro parte dal progetto "vecchio stile" non realizzato del 1858 per ridare ai SS. Maria e Donato a Murano l'aspetto originale cancellando le trasformazioni barocche portate da Giuseppe Gaspari alla fine del seicento, ma la sua non è una semplice reintegrazione stilistica: scultore e pittore si devono unire all'architetto per recuperare anche nella facciata e nei fianchi la stessa poesia cromatica e tattile dell'abside, descritta da John Ruskin nelle *Stones of Venice*.<sup>49</sup>

Nel 1883, al IV Congresso degli Architetti Italiani in Roma<sup>50</sup>, Boito fissa per punti alcuni criteri di restauro architettonico: consolidamento, piuttosto che riparazione e riparazione piuttosto che restauro. Le aggiunte che siano indispensabili alla statica del monumento, mai esistite o di cui non si conosca la forma primitiva, devono avere carattere diverso dall'originale, ma non comprometterne l'effetto artistico. Le parti tanto deperite da essere sostituite, o quelle mancanti devono avere la forma primitiva, ma di materia evidentemente diversa, o recare un contrassegno. Nel restauro archeologico le parti di compimento, indispensabili alla solidità e alla conservazione, devono essere lasciate coi soli piani semplici e con le sole riquadrature geometriche dell'abbozzo. Nel restauro pittorico, raccomandato per i monumenti medievali, le opere di consolidamento, ridotte al minimo, non dovranno turbare colore, grana e patina. Per i monumenti rinascimentali invece si può operare con maggior libertà, anche con completamenti in stile di fabbriche interrotte o mutilate, quando sia certa l'intenzione del progetto, o per trasformarne l'uso, (come egli stesso inizia a fare a S. Maria delle Carceri a Prato, proseguendo ai lati il rivestimento marmoreo di Giuliano da Sangallo). Pure le aggiunte e le trasformazioni storiche sono da considerare monumentali, solo nel caso che abbiano importanza artistica e storica manifestamente minore svisando e nascondendo parti notevoli dell'edificio, si potrà considerarne la rimozione, ma, ove sia possibile, vanno conservate nel loro insieme o nelle parti più notevoli, accanto al monumento; ogni intervento dovrà essere documentato da fotografie relazioni, disegni; una lapide nell'edificio ricorderà le date e le opere principali di restauro. Innanzitutto lo studio storico archivistico dovrà essere il materiale preparatorio dell'intervento insieme a un rilievo dettagliato e attento ad ogni valore di materia e patina mediante l'uso dell'acquarello.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>V. FONTANA, *Camillo Boito e il restauro a Venezia*, <<Casabella>>, 45, settembre 1981, pp. 48-53; G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato...*, cit., pp. 86-94.

<sup>50</sup>I voti dei partecipanti al congresso sono la risposta di Boito ai criteri della circolare ministeriale Fiorelli del 1882 - troppo preoccupata del recupero "dello stato normale" (cioè del carattere organico) del monumento con eliminazioni e aggiunte, "anche se non si abbia la certezza di riprodurre esattamente l'antico".

<sup>51</sup>C: BOITO, *I restauri in architettura*, in *Questioni pratiche...*, cit., pp. 24-30; G. GIOVANNONI, *Questioni di Architettura*, Roma 1925, p. 102, (si noti la coincidenza del titolo di questa analoga raccolta di discorsi e scritti tenuti in svariate occasioni) individua la fonte dei criteri di Boito nell'articolo di Adolphe Didron del 1840 sugli <<Annales Archéologiques>>: <<Coi monumenti è meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che abbellire. In nessun caso ci dovrebbero essere aggiunte o eliminazioni>>. Questo veniva contrapposto da Boito al celebre cappello di Viollet-le-Duc alla voce *Restoration* del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1866) <<restaurare un edificio non è mantenerlo, ripararlo o completarlo; ma ripristinarlo bensì nel suo stato completo, che può non essere mai esistito>>. Cfr. inoltre G.ROCCHI, *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, <<Restauro>>, 15, 1974, pp. 5-88. Recentemente si ridimensionato l'apporto teorico di Boito confrontandolo con il contesto lombardo e italiano, vedi G. STOLFI, *Boito, gli altri e il moderno pensiero sul restauro*, in *Studi in onore di R. Bonelli*, cit., pp. 935-942; P. MARCONI, *Il restauro*

I suoi allievi furono anche restauratori, ma proprio nei restauri milanesi di S. Sepolcro ( Moretti e Cesare Nava, 1894) e di S. Babila (Paolo Cesa Bianchi, 1906) tutto venne cancellato per ritornare a un'immagine romanico-lombarda non sempre sicuramente provata.<sup>52</sup>

Soprattutto <<bisogna conservare al monumento il proprio ambiente>><sup>53</sup>. E' questa la sua esperienza dopo la battaglia condotta a Milano (1863-65) contro la Galleria e la nuova piazza del Duomo, che altera lo spazio sghembo, tipicamente medievale, delimitato dall'umile e pittoresco Rebecchino e dal ridotto dei Figini con le sue case-botteghe e il portico archi-acuto, per sostituirlo con il grandioso quadrilatero in stile rinascimento lombardesco di Mengoni.<sup>54</sup> Eliminati gli scorci diagonali e a sorpresa, appaiono le dissonanze di stile della facciata che si cercherà di riformare con il concorso del 1886-89 vinto dal suo allievo Giuseppe Brentano.

Eppure, trenta anni dopo, a proposito dei problemi urbanistici e conservativi del Campidoglio, per la scelta di costruirvi il monumento di Sacconi, scrive: <<Il clivo, nella parte che scende verso piazza Venezia e verso le strade vicine, era pieno zeppo di casaccie e stamberghe, pigiate, accatastate, luride, puzzolenti. Sventrarle...>><sup>55</sup>. E' bastato costruire un frammento del porticato in scala al vero per verificare che i timori di quanti – da Gregorovius agli accademici di S. Luca - vogliono conservare il convento dell'Aracoeli, la torre e il corridoio di collegamento con palazzo Venezia, sono infondati; gli archeologi rileveranno e studieranno il tutto per serbarne memoria.

Il monumento quindi per Boito è la base per ogni intervento urbanistico e architettonico.

Nel 1889, Camillo Sitte pubblica *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* che critica i modelli urbanistici ottocenteschi, confrontandoli con l'esempio delle città storiche e soprattutto di quelle italiane. Da allora, Boito in Italia non è più solo a difendere il pensiero di Cattaneo della città come monumento nel suo insieme. Sitte stesso in occasione dell'uscita del periodico <<Der Städtebau>> lo invita nel 1903 a collaborare come corrispondente dall'Italia in quanto che, per lui, il presidente di Brera ha salvato Venezia.<sup>56</sup>

In realtà, può riferirsi al celebre articolo del dicembre 1882 su S. Marta e S. Elena trasformate dall'insediamento della Marittima, del cotonificio e dei cantieri di costruzioni ferroviarie, ma soprattutto al passo in cui loda la disobbedienza dei veneziani di fronte alla prescrizione del sindaco di intonacare le case, dimodoché fra le crepe dei muri le violaccioche crescano fra mattoni e pietre

---

*architettonico in Italia. Mentalità, ideologie, pratiche*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano 1998, pp. 370-373. Sintesi storica preziosa ed equilibrata quella di Marconi, anche se vede le raccomandazioni boitiane precorrere certi rigorismi degli storici dell'arte del dopoguerra italiano. Ciò non è esatto: Boito raccomanda infatti il restauro archeologico, inteso con il metodo seguito da Valadier nei restauri del Colosseo e dell'arco di Tito, solo per l'architettura antica, ma per l'architettura rinascimentale e barocca prevede libertà di completamento e di esecuzione differita, addirittura di trasformazioni interne per consentire nuovi usi.

<sup>52</sup> L. PATETTA, *L'architettura a Milano al tempo di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra alla Triennale di Milano a cura di L. Baldrighi, Milano 1997, pp. 63-66.

<sup>53</sup> C. BOITO, *Gite d'un artista*, cit., p. 60.

<sup>54</sup> V. FONTANA, N. PIRAZZOLI, *Giuseppe Mengoni. 1829-1877. Un architetto di successo*, Ravenna 1987, pp.13-19. In particolare i versi scapigliati del fratello Arrigo sembrano esprimere la critica a questi rinnovamenti urbani in nome della memoria collettiva e individuale di cui è documento la città:<< .../Sorge ogni giorno qualche casa bianca./Grave di fregi vietati./Scuri, zappe, arieti, / Smantellate, abbattete e gaia e franca / Suoni l'ode alla calce e al rettilo!./... >>.

<sup>55</sup> C. BOITO, *Il monumento in Campidoglio. L'architettura*, in *Questioni pratiche...*, cit., p. 245.

<sup>56</sup> G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato...*, cit., p. 268.

d'Istria. Il programma <<per sanificare Venezia e migliorarne la viabilità>> viene approvato nel dicembre del 1886, in seguito all'epidemia di colera e consiste soprattutto nell'interramento di qualche rio e nel rivestimento ad altezza d'uomo dei muri lungo le calli con intonaco di cemento arricciato. Sulla sua scia di un'immagine pittoresca e decadente di Venezia Ottocento - scrostata per mostrare la verità dei materiali, o tutt'al più coperta di cocciopesto, descritta anche nel contemporaneo racconto breve *Senso* - lo seguono Pompeo Molmenti e Giacomo Boni.<sup>57</sup> Ma poi Molmenti stesso e Pietro Paoletti, che nel frattempo avevano fondato la Società per l'arte pubblica a Venezia, gli si opporranno quando proporrà il rifacimento delle polifore del Palazzo Ducale.<sup>58</sup>

Nel 1889, Boito riesce ancora a salvare e a far restaurare il palazzo di San Giorgio a Genova per opera di Alfredo d'Andrade con l'appoggio degli intellettuali e delle associazioni operaie, convinte dal pensiero mazziniano che l'avvenire nasce dalle tradizioni storiche dei comuni. Così avviene anche per porta Soprana (1882-1914), restaurata e isolata, i cui disegni di d'Andrade erano esposti a Torino nel 1890. Nel 1904, poi, Gaetano Moretti nella sua relazione al municipio mette d'accordo i cultori dell'arte e della storia con i commercianti, i banchieri, gli igienisti (o ingegneri sanitari) sul suo metodo di "ripulitura" dei carrugi, dei vichi, delle salite retrostanti la nuova piazza De Ferraris e circostanti porta Soprana. <<Abbattute le aggiunte e rimosse le superfetazioni che deturpano le vecchie fabbriche, ritornate le primitive condizioni di luce e di aria agli ambienti e alla strada, salvaguardati insomma tutti i precetti del decoro e dell'igiene ritorneranno in evidenza anche quelle originarie forme architettoniche degli edifici>>.<sup>59</sup> L'affermazione che porta Soprana è <<un organismo che va lasciato nel suo ambiente>> segue l'insegnamento di Boito, amante della Venezia minore, e anticipa la teoria di Gustavo Giovannoni.

Insomma in Italia si afferma e prende peso la visione romantica della città e della natura che vede nell'urbanistica un' arte, confortata dagli esempi tedeschi, inglesi, e belgi. Di grande importanza a questo riguardo è il *Congrès Artistique International* di Venezia del 1905, patrocinato da Camillo Boito e da Benedetto Croce, e la recensione del congresso di *Art Public* di Liegi da parte di Boito. Né va sottovalutata la forte influenza su un sempre più largo pubblico dell'estetismo dannunziano, particolarmente legato ai cosmopoliti anglosassoni soggiornanti nelle ville fiesolane, appassionati restauratori di giardini rinascimentali, così come farà D'Annunzio alla "Capponcina" prima, e poi al Vittoriale. Come si comincia a tradurre Ruskin, così Ugo Monneret de Villard, allievo di Boito e storico dell'architettura medievale, pubblica nel 1907 un breve sunto delle idee di Sitte e di Charles Buls<sup>60</sup> dedicato a Gaetano Moretti.

---

<sup>57</sup> C. BOITO, *Venezia che scompare. S. Elena e S. Marta*, <<Nuova Antologia>>, LXXI, 15 ottobre 1883, pp. 629 e sgg.; V. FONTANA, *C. Boito e il restauro a Venezia*, <<Casabella>>, 472, 1981, pp. 48-51.

<sup>58</sup> ID. e E. VASSALLO, *I restauri del palazzo Ducale a Venezia nei due ultimi decenni dell'ottocento*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. Bossaglia, Milano 1989, pp. 217-225 e in particolare pp. 220-222.

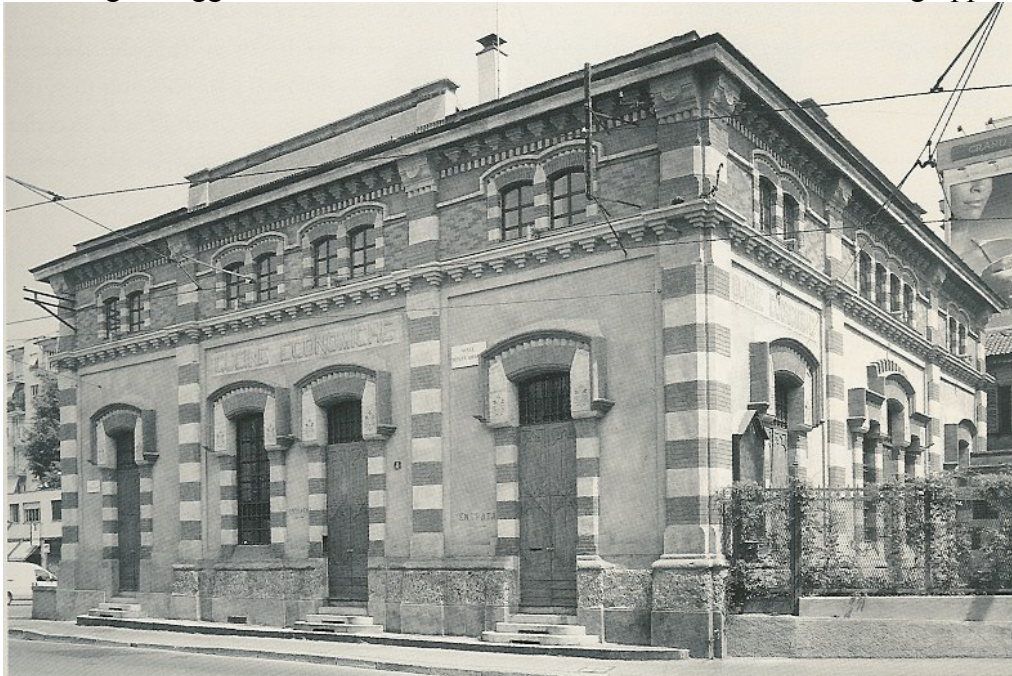
<sup>59</sup> G. MORETTI, *Sistemazione di P.za De Ferrari a Genova*, <<L'edilizia moderna>>, XIV (1905), p. 17; C. BOITO, *Il palazzo di S. Giorgio in Genova*, in ID. *Questioni pratiche...* cit., pp. 267-279; M. G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo D'Andrade...*, cit.

<sup>60</sup> U. MONNERET DE VILLARD, *Note sull'arte di costruire le città*, Milano 1907; Cfr. A. PICCINELLI, *Monneret de Villard e la versione italiana*, in *C. Sitte e i suoi interpreti*, cit., pp. 29-33. Nella prefazione Monneret traccia una micro-genealogia dell'estetica urbana in Italia dai letterati post-dannunziani come Diego Angeli e Ugo Ojetti a soprintendenti come Corrado Ricci. Al "Congrès artistique international" di Venezia del 1905, in occasione della Biennale, Ugo Ojetti tenne la relazione su *il pregiudizio del rettifilo e l'arte delle strade* e Corrado Ricci su *Piazze vecchie e monumenti nuovi*. Fra i patrocinatori vi erano, oltre a Boito, Croce e Ricci, Bernhard Berenson, Charles Buls, Luca Beltrami e Giuseppe Sacconi.



### 3 Luigi Broggi e l'architettura del commercio; Luca Beltrami e Luigi Conconi fra scapigliatura e positivismo

Luigi Broggi esordisce con le cucine economiche di via Montegrappa a Milano (1881-83).<sup>61</sup>



Il basamento in ceppo, i pilastri bicromatici e le finestre accoppiate a bifora appartengono ancora allo stile economico appreso a Brera, lo stesso dicasi per l'asilo Fogliani in via Vigentina (1885-90) e per l'ospedale civile di Legnano del 1904. Ma sa anche essere interprete dei gusti e delle necessità rappresentative della finanza in via Dante e intorno al Largo Cordusio che diventano il nuovo centro degli affari. Con le sue "maisons de commerce" dà forma architettonica alle disposizioni tecniche del primo piano regolatore di Cesare Beruto (1884-89), non guardando alla storia, come insegnava Boito, ma alle metropoli europee.<sup>62</sup>

---

U. MONNERET DE VILLARD, *Il congresso artistico internazionale*, <<La Perseveranza>>, 5 ottobre 1905. Boito recensì il Congresso de L'Art Public di Liegi su <<L'arte italiana decorativa e industriale>>, XIV, 1905, p.40 e Gaetano Moretti ne fece un resoconto su <<Il Monitore Tecnico>> del 1907, organo degli ex-allievi del Politecnico. *The Elements of Drawings* (1857) di Ruskin è tradotto da E. Nicoletto (Bocca, Torino 1898) e *The Poetry of Architecture* (1837-38) da Dora Prunetti (Solmi, Milano 1909).

<sup>61</sup>L. BROGGI, *I miei ricordi 1851-1920. Settant'anni di vita italiana nelle memorie di un architetto milanese*, a cura di M. Canella, Milano 1989;

<sup>62</sup>ID., *Sull'indirizzo artistico e costruttivo dei nuovi quartieri*. Conferenza tenuta nella sala del ridotto del teatro alla Scala il giorno 29 aprile 1888, Milano 1988; ID., *Gite d'un architetto*, Milano 1887. L'ingegnere Beruto fu incaricato dalla Giunta in quanto direttore dell'Ufficio Tecnico comunale del capoluogo lombardo. Egli propose <<...in realtà poco più che una modesta opera di mediazione tra i fenomeni e gli interessi in atto, e una "pubblica utilità" che coincideva in gran parte con la razionalità presunta del piano stradale; nonché con una avara dotazione di servizi>> GRANDI, PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna 1884, p. 49. Le parti migliori del piano definitivo del 1889 sono dovute

Per tutto l'Ottocento infatti, da Giuseppe Antolini in poi, era stato un susseguirsi di progetti per riqualificare la piazza d'armi con i ruderi del castello e collegarla con piazza del Duomo. Dopo il compimento di quest'ultima su progetto di Mengoni nel 1875 e una lunga battaglia fra la società Fondiaria, che intendeva lottizzare a scacchiera tutta l'area della piazza d'armi, rispettando solo un cortile del castello, Luca Beltrami riuscì a promuoverne il restauro e la creazione del parco del Sempione, disegnato all'inglese dal conte Emilio Alemagna, fra questo e l'arco della Pace<sup>63</sup>. Ciò viene recepito nella redazione definitiva del piano regolatore dell'ingegnere Beruto del 1889.<sup>64</sup> Intorno al castello si costruiscono dal 1890 in poi due grandi emicicli di case di appartamenti di lusso sull'esempio di Vienna e di Budapest. Vi dominano le forme neorinascimentali dell'architetto Giuseppe Pirovano nel teatro Eden e nella casa Amman (con Giovanni Giachi, 1890-94) e di Antonio Tagliaferri. Dal Foro Bonaparte inizia via Dante, una larga strada rettilinea, tracciata nel 1885, che si conclude nell'ovale di piazza Cordusio da cui si biforcano gli accessi a piazza Duomo. Il comune di Milano indice un concorso per le case che vi si costruiranno che è vinto da Giuseppe Pirovano con il proprio palazzo (1885-89). Da residenziale, la funzione degli edifici diviene sempre più terziaria man mano che ci si avvicina al Cordusio, dapprima case con negozi e mezzanini al piano terra e poi le sedi della Borsa (1899-1901), del Credito Italiano (1902), delle Assicurazioni d'Italia (1899-91). In queste sue opere, Broggi usa uno stile opulento, dato dal montaggio di elementi manieristi con frammenti barocchi, alla maniera di Charles Garnier.

---

alla azione della parte più avanzata e battagliera dell'opinione pubblica milanese. Cfr. inoltre *La Milano del piano Beruto (1884-1889)*, vol. I a cura di R. Rozzi, vol.II a cura di M. Boriani e A. Rossari, Milano 1992.

<sup>63</sup>Il primo progetto del parco è del 1887-88.

<sup>64</sup>Broggi proponeva di includere i ruderi del castello in una lottizzazione altoborghese solcata da due grandi boulevards di cui uno prolungato fino alla piazza della Scala: *Progetto di un nuovo quartiere per caseggiati e villini e della sua congiunzione col centro della città, contrapposto a quello dell'ing. Maraini*, Milano 1980. Dieci anni tracciava un sistema di corsi che da via Dante al parco da dove partiva un larghissimo viale (corso Sempione) che, come l'Avenue Foch a Parigi conduceva al bois di S. Siro: *Il nuovo parco di Milano*, Milano 1890.



Esso

culmina nel proprio palazzo (1889) all'angolo fra via Dante e via Meravigli, per poi raggelarsi nelle forme neoclassiche della Banca d'Italia (con Cesare Nava, 1907-13).

Queste "case di commercio" comportano problemi di struttura e di impianto: per lasciare liberi il più possibile i piani terreni si introducono solai in cemento armato su brevetto Möllner o Hennebique, i cavodi interni si coprono di velari di vetro per accogliere il pubblico in grandi hall, il riscaldamento a termosifone diventa sofisticato, nelle banche vi è l'impianto di posta pneumatica, l'ascensore con la sua gabbia metallica, mentre l'illuminazione elettrica cerca di integrarsi con l'architettura mediante plafoniere incassate nei soffitti e nelle pareti. Nei magazzini Contratti in via Tommaso Grossi (1901-1903) l'ossatura metallica è messa in vista per aprire al massimo le superfici vetrate, secondo il modello internazionale del grande magazzino.



Luca Beltrami dovrebbe essere la sintesi di artista e scienziato; stupisce Parigi con i rilievi di Saint-Trophime ad Arles e lavora nello studio di Garnier, la sua prosa manzoniana è ammirata da Giovanni Pascoli, frequenta il circolo scapigliato di villa Pisani-Dossi e si distingue come uno dei migliori allievi di ingegneria<sup>65</sup>. Boito lo raccomanda ad Alfredo d'Andrade come consulente nella costruzione del castello e del borgo medievale al Valentino per l'esposizione torinese del 1884. Il suo gusto per l'architettura colorata del Rinascimento lombardo si manifesta nel palazzo della Permanente (1883-1885) dove ha ben presente Gottfried Semper.

Dall'architetto tedesco riprende il concetto di stile frutto di una lenta evoluzione a cui poi applicare la teoria di Darwin della selezione naturale della forma.

Colla scorta dei fatti Darwin ha dimostrato come la varietà, per quanto lieve di un individuo - trasmessa per generazione e favorita nello sviluppo dalle condizioni locali - si fissi, si completi, diventi razza. Altrettanto si deve ammettere per il processo lento e insistente di trasformazione nelle forme architettoniche, per cui una variazione di poca entità, e quasi casuale - se è in rapporto diretto coll'ambiente in cui si manifesta - può riprodursi, accentuarsi sempre più, per modo di assumere uno

<sup>65</sup>A. BELLINI, *Luca Beltrami architetto restauratore*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 92-141; inoltre L. ROSSARI, *Luca Beltrami e l'urbanistica milanese tra Ottocento e Novecento*, ivi, pp. 76-91; L. PATETTA, *L'architettura a Milano....*, cit., ivi, pp. 54-75 nonché V. FONTANA, *Europa-Italia: da Garnier a Le Corbusier. La cultura architettonica europea*, ivi, pp. 16-41 e L. RINALDI, *Luca Beltrami disegnatore*, in <<Il disegno di architettura>>, 17, aprile 1998, pp. 53-59.

speciale carattere e servire di base a tutte quelle forme affini che, aggruppate, danno poi consistenza ad uno stile.<sup>66</sup>

Con esso si opporrà al liberty - <<l'arte nuova>> dei socialisti - e ad ogni rivoluzione artistica che faccia a meno della storia.

Nel 1883, inizia la battaglia per la difesa degli avanzi del Castello Sforzesco e per la sua ricostruzione; dal 1885 al 1890, è assessore all'edilizia del Comune di Milano dove promuove il restauro dei più importanti edifici pubblici. Dopo aver replicato la facciata alessiana di palazzo Marino su piazza della Scala e averne disegnato l'arredo urbano (1890), inizia nel 1893 (con Gaetano Moretti e Luigi Perrone) il restauro di quanto resta del Castello Sforzesco e la costruzione ex-novo dei torrioni di facciata e della torre centrale. Vorrebbe essere un restauro scientifico, basato su irreprensibili ricerche d'archivio, ma, laddove i documenti mancano, l'architetto positivista diventa romantico. Nel torrione di sinistra sono celati i serbatoi di cemento armato dell'acquedotto e la torre quattrocentesca, scomparsa ai primi del Cinquecento senza lasciare memorie iconografiche, se non un piccolo graffito a Chiaravalle, diventa opera sua nella virtuosistica verosimiglianza stilistica, nei raffinati rapporti cromatici di decorazioni e materiali, nel suo valore simbolico infine di monumento civile, capace di recuperare alla memoria collettiva l'età di Leonardo sebbene dedicato a Umberto I.



Contemporaneamente, ma in maniera meno scientifica, la Bologna di Alfonso Rubbiani si arricchiva di merli e archi acuti e la Siena di Giuseppe Partini di bifore e torrette, di castelli disseminati nelle colline del Chianti. Eppure sono proprio questi <<falsari>> a dare alle città e ai

---

<sup>66</sup>L. BELTRAMI, *Sullo stile del duomo di Milano* (1887), in *L. Beltrami e il duomo di Milano, tutti gli scritti dal 1881 al 1914 dedicati alla cattedrale*, a cura di A. Cassi Ramelli, Milano 1964, pp. 55.

paesaggi d'arte il volto che oggi conosciamo, a concepire interi quartieri come organismi unitari. Luca Beltrami, deputato e firmatario di un progetto di legge sulla tutela dei monumenti, pone lucidamente le premesse per una considerazione del patrimonio architettonico allargata al contesto in un articolo del 1892 dove condanna il concetto che esso sia limitato ai principali monumenti mentre tutto il resto possa essere demolito e disperso.<sup>67</sup>

Con la inaugurazione della torre nel 1901, dedicata alla memoria di re assassinato (un'idea accorta per ottenere con rapidità i fondi necessari al completamento), non solo il castello, ma tutto l'emiciclo del Foro Bonaparte trovano il loro compimento compositivo e così la nuova arteria di via Dante ha il suo fondale monumentale.

Nel 1892, Beltrami fonda la rivista <<L'edilizia moderna>> per illustrare con succinte schede tecniche, molti disegni e fotografie, la produzione contemporanea in modo da fornire ai progettisti un pratico strumento di aggiornamento.<sup>68</sup> Nulla compare di straniero, mentre invece domina la scuola boitiana milanese con i restauri delle chiese romaniche e gli studi di storia dell'architettura, strumento imprescindibile del restauro scientifico.<sup>69</sup> Dal 1890 al 1896, è deputato nell'ala moderata e interviene per il riordino dell'amministrazione dell'arte antica con l'istituzione degli uffici regionali per il restauro dei monumenti, prendendo la direzione di quello lombardo con a fianco il vice Gaetano Moretti.

Il gusto orientaleggiante, presente negli insegnamenti boitiani, ispira la composizione del tempio israelitico di via Guastalla (1890-1892, in collaborazione con Luigi Tenenti), anche se l'edicola al centro del frontone pare derivare, più che dalle chiese paleocristiane della Siria, dal Duomo di Lodi Vecchia. Tipica architettura "ricca" di casa "di commercio" è invece il palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia al Cordusio (1897-1899 pure in collaborazione con l'ingegnere Tenenti<sup>70</sup>) che contrappone al gusto eclettico di Broggi una colta e pacata stesura in stile cinquecentesco, mentre la torretta con la cupola al centro del prospetto – non prevista dall'architetto e imposta dalle autorità municipali - ha funzione di "segnale" a scala urbana nel bidente fra le vie Orefici e Mercanti, con un effetto "alla parigina" del tutto pertinente al tono metropolitano e internazionale di questa nuova parte di Milano. Il disegno ovale di largo Cordusio, che serve a raccordare gli assi viari fra piazza del Duomo e il Castello ricostruito, viene rinforzato dalla "casa di commercio" Dario, Biandrà che Beltrami costruisce sul lato sinistro (1901-03) unendo modernità tecnologica e freddezza grafica nella ricchezza dell'ornato in stile manierista. Piano terra e mezzanino, piani nobili e mezzanino di

---

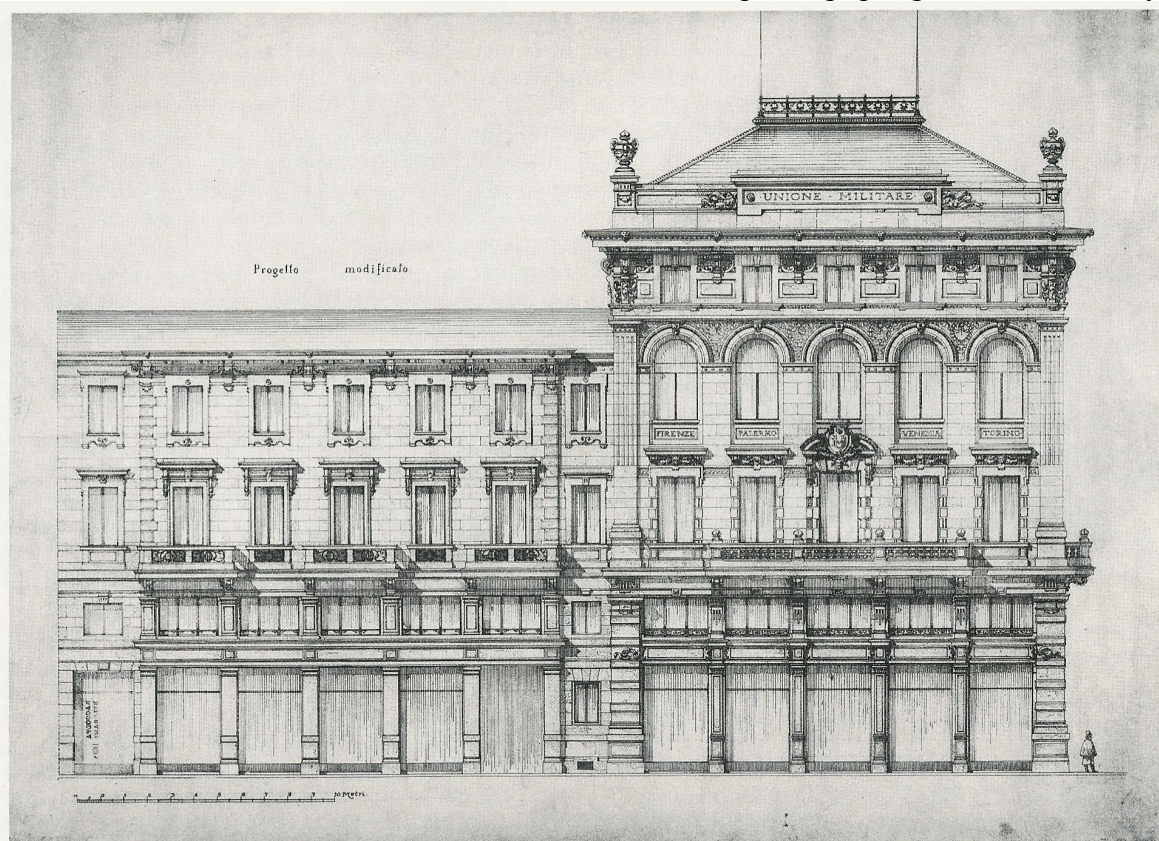
<sup>67</sup>L. BELTRAMI, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, <<Nuova Antologia>>, CXXII, 1° aprile 1892, pp. 447 e ss. Qui egli fa l'esempio di Firenze dove mentre si restaura la cupola di Brunelleschi si demolisce il Mercato Vecchio.

<sup>68</sup>Anche da questa impresa Beltrami si allontana presto cedendo la direzione a Formenti, Magnani e Misuraca.

<sup>69</sup>Misuraca come corrispondente da Roma illustra le più importanti opere della capitale. Come Boito, Beltrami dà importanza alle arti applicate, ma solo a quelle del passato, delle quali fu un raffinato collezionista. Così nella rivista compaiono le raccolte Bagatti-Valsecchi a Milano e Bardini a Firenze.

<sup>70</sup>Per ogni progetto Beltrami si giova della collaborazione di un ingegnere, quasi a dimostrare l'impossibilità di dominare da solo i vari aspetti tecnici del progetto. Nel dibattito sulle nuove scuole di architettura egli sostenne la formazione tecnica degli ingegneri, piuttosto che quella artistica delle accademie.

sottotetto sono fortemente caratterizzati così da diventare prototipi per gli edifici della city milanese.



Broggi vi si affianca con il prospetto concavo della sede del Credito Italiano che riecheggia il manierismo di Palazzo Marino con effetti di opulenza barocca. Azionista e direttore nel 1896 (ma per pochi mesi) del <<Corriere della Sera>>, Beltrami ne costruisce la sede (con l'ingegnere Luigi Reposi) (1903-1904), dove, negli uffici, appare evidente la struttura in portali di cemento armato con archi ribassati nonostante l'uso di piatte lesene giganti, mentre nella tipografia gli *sheds* sono a vista. Le eleganze parigine alla Garnier ritornano negli angoli arrotondati della sede della Banca Commerciale (1905-1911), che oppone la sua mole bianca al ceppo grigio di palazzo Marino in un voluto effetto di contrappunto. La composizione di piazza della Scala viene poi completata dalla sede centrale della Commerciale (1920-21) dal compassato prospetto manierista. In questo modo Beltrami è l'autore dei tre lati della piazza e del suo arredo urbano (i lampioni con le fioriere e il basamento del monumento a Leonardo); piazza della Scala con piazza Cordusio, via Dante e la torre Umberto I, il foro Bonaparte, il parco e i suoi quartieri eleganti disegnano il nuovo volto della metropoli lombarda con quella compiutezza di forma, riconoscibilità storica, decoro, da lui voluti.



Nominato senatore da Giolitti si allontana sempre più dalla professione milanese per dissapori personali e così abbandona il cantiere della ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia. A Roma dimostra sensibilità paesaggistica romantica nel salvataggio dell'isola Tiberina, minacciata dalla regolamentazione idraulica del Tevere. A sue spese finanzia gli scavi e le sistemazioni arboree della zona archeologica compiute da Giacomo Boni. Nella sede della Banca Commerciale a Roma (1916-19) il suo stile francese si scontra con il neorinascimento della scuola locale. Così a Milano la sala delle assemblee della Banca Commerciale (1921) è anacronistica se confrontata con l'architettura coeva. Insofferente di critiche e contrasti politici, abbandona Milano per diventare l'architetto di Pio XI, il milanese Ratti, e riorganizzare la Città del Vaticano come sede efficiente di uno stato moderno. Dopo il restauro della cupola di San Pietro (1929), costruisce la Pinacoteca vaticana (1931-1932). E' un edificio policromo, che ripete il prospetto della sede milanese delle Generali e il neomanierismo di Vanvitelli nella reggia di Caserta, piuttosto che la maniera grandiosa e antica del Belvedere o della cupola di Michelangelo, ma nonostante i raffinati accorgimenti tecnologici è anche l'ultimo edificio da esposizione dell' ottocento, ornato com'è da fregi di maiolica.

Cecilio Arpesani resta fedele al neomedioevo senza le ricerche innovative plastiche e decorative insite nell'insegnamento boitiano. Nel collegio delle Marcelline (1890) e nell'istituto salesiano in via Copernico (1894-98) non si discosta da uno stile lombardo severo e semplice scandito da bifore sul paramento murario del laterizio a vista, che replica pure nel signorile palazzo Gonzaga in via Carducci (1905-06).

E' invece Luigi Conconi, pittore scapigliato e architetto, insegnante di disegno alla scuola per artigiani della società Umanitaria, a coniugare lo stile classico con i giochi froebeliani di compenetrazioni di solidi nella villa Pisani Dossi e nella sede del mobilificio Quarti a Milano, dove il bugnato diventa pretesto per un gioco di piani lisci, senza i corrugamenti "organici" di Sommaruga. Una ricerca che continua anche nella policromia di pietra, mattone, intonaco e decorazioni pittoriche stilizzate nell'asilo infantile "Uboldi" di Paderno Dugnano (1910) di Carlo Bianchi e Antonio Cavallazzi.

#### 4 Giuseppe Sommaruga e il floreale milanese

Dopo un tirocinio nello studio di Luigi Broggi, Giuseppe Sommaruga si libera dal linguaggio storicista per portare "il simbolismo estetico geometrico" boitiano a risultati inediti: dai villini Aletti



Giuseppe Sommaruga pal Cast Mi 1903

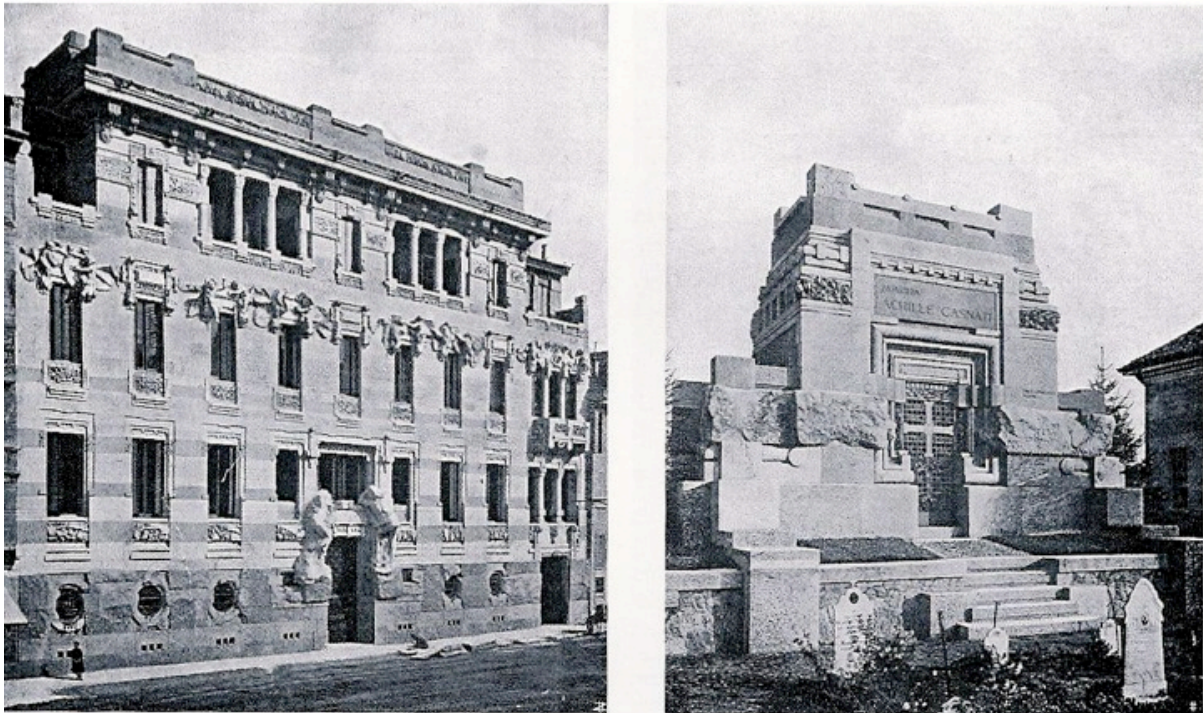


fig. 6 – Facciata di Palazzo Castiglioni a Milano e monumento funerario Casnati a Casnate (Como) di Giuseppe Sommaruga. Tav. IV di *Opere di architettura moderna*, Società Editrice Tecnico-Scientifica, Milano, 1909.

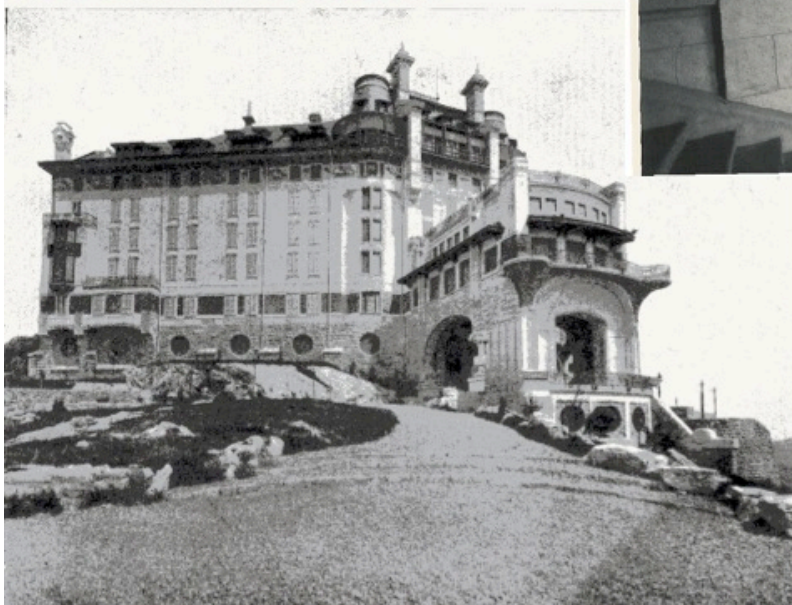
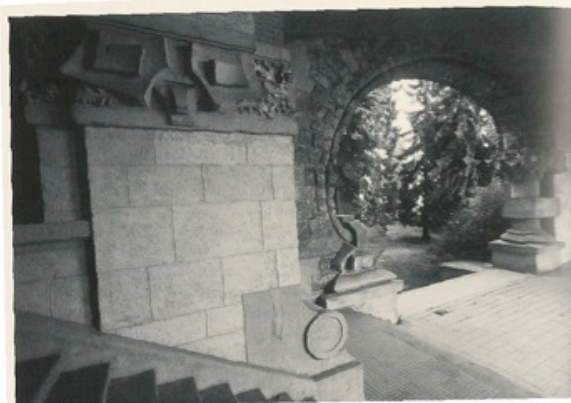
L'uso dei materiali locali (mattone e travertino a Roma; ceppo, mattoni, ferro, vetro e cemento a Milano) in forme che sfruttano al massimo le qualità espressive della loro "grana" nel contrasto fra il liscio e lo scabro, si esprime dapprima nella foresteria, nella scuderia e nella recinzione del palazzo milanese, ordita in fasce orizzontali. La cancellata di Alessandro Mazzucotelli è retta da potenti pilastri arrotondati, lisci ai margini e corrosi all'interno da sculture floreali, altri più alti sembrano "ingraffare" i due edifici laterali. Alla relativa semplicità della facciata retrostante, dove le finestre con le loro decorazioni in pietra appaiono isolate nel paramento di mattoni a vista, si contrappone la facciata su corso Venezia sorgente da un basamento a tratti liscio, o sbizzato in forme rocciose alla maniera del Bernini. I nudi muliebri di Ernesto Bazzaro, ai lati del portone diedero scandalo e furono rimossi, restano i putti delle finestre del secondo piano a testimoniare l'aderenza al dettato boitiano del "simbolismo estetico ornamentale". All'interno lo scalone è racchiuso in un grande volume dagli spigoli arrotondati che lo rendono indefinito, mentre il lucernaio scende continuo nella grande vetrata su cui si disegnano i ferribattuti di Mazzucotelli, che animano come sculture traforate le ringhiere e i terminali.

Sommaruga fu un architetto estremamente prolifico, all'interno di un linguaggio personale e coerente, che nelle sue opere successive - le ville Salmoiraghi (1906, demolita) e Faccanoni-Romeo, oggi clinica "Columbus", (1912-14), e soprattutto la funicolare e l'albergo Tre Croci di Campo dei Fiori a Varese (1908-1912), il mausoleo (1907-1908) e l'asilo Faccanoni a Sarnico (1910-1912) – indica a numerosi seguaci (Stacchini, Manfredini, Sant'Elia) un'alternativa agli stili storici.

<sup>71</sup> U. MONNERET DE VILLARD, *L'architettura di Giuseppe Sommaruga*, Milano 1908; E. BAIRATI, D. RIVA, *Giuseppe Sommaruga. Un protagonista del Liberty italiano*, Milano 1982. Nonostante la sua capacità di superare gli stili storici l'abitazione dell'architetto in via Lanzone 12, nel centro storico milanese è un restauro in stile settecentesco di un edificio preesistente;



G. Sommaruga Hotel Camnoleifiori Varese 1912



L'albergo nasce su uno zoccolo roccioso e si protende nel vuoto con il ristorante sostenuto da grandi archi asimmetrici, che paiono alludere a uno scatto elastico; il mausoleo è un "giuoco di costruzioni" froebeliano di pietre incastrate, di solidi lisci o corrosi dalla decorazione; la facciata dell'asilo unisce la decorazione astratta del portale a quella liberty - "a colpo di frusta" - del fregio che lega le finestre superiori quadrate. Un processo che ha forse qualche analogia con quello di Richardson, Sullivan, Wright, ancora poco conosciuti in Italia; non per caso la prima monografia sulla sua opera è di Ugo Monneret de Villard, studioso secondo i suggerimenti di Boito di arte copta, cristiano-siriana, islamica, e professore di archeologia cristiana dal 1913 all'Istituto tecnico superiore.

Più vicino all'Art-Nouveau internazionale è l' Hotel Corso o Trianon (1902-1905) di Angelo Cattaneo e Giacomo Santamaria, di cui resta solo la facciata in piazza del Liberty a Milano, con le volute e controvolute dei balconi che impaginano le finestre in colonne verticali fino alla esplosione plastica dei parapetti su cui si aprono le finestre termali dell'ultimo piano. E' invece perduta la sala da pranzo coperta di ferro e vetro come un *jardin d'hiver*.

I ferri di Mazzucotelli creano una struttura quasi autonoma di balconi sovrapposti nella casa Ferrario (1902-1903) in via Spadari di Ernesto Pirovano; e Giovan Battista Bossi sfrutta la situazione d'angolo per includere il cornicione arcuato fra due pilastri (alla maniera di Otto Wagner) nella casa Galimberti (1902-1905). Alfredo Campanini nella propria casa (1904) in via Bellini si pone nella scia del Sommaruga con le statue muliebri che inquadrano il portone e le finestre ritagliate senza cornici fra i rigonfiamenti di davanzali e architravi.<sup>72</sup> I grandi magazzini di Angelo Bonomi in corso Vittorio Emanuele (1902-1907) replicano il tipo della facciata a vetri con colonne di ghisa; l'edificio

---

<sup>72</sup> E. BAIRATI, D. RIVA, *Il Liberty in Italia*, Laterza, Bari-Roma 1985. Per Campanini il liberty è solo uno degli stili. Contemporaneamente usa il medievale nell'Istituto San Vincenzo a Milano (1900) e a Grazzano Visconti (dal 1905) e il barocco nell'edificio di sua proprietà in corso Monforte.

commerciale dell'architetto Cesare Mazzocchi in corso Venezia (1902-10), è tutto vetrato nei primi due piani, nei superiori le larghe aperture si riuniscono a trittico e nell'ultimo corre una finestra a nastro premoderna - la semplicità del prospetto tutto giocato in superficie si avvicina al Gage building di Sullivan; ma poi, nell'ampliamento dell'Unione Cooperativa (1911) di Achille Manfredini, oggi distrutto, la pesante decorazione contraddice la struttura a vista di cemento armato.

A quella data, la breve stagione floreale è già definitivamente conclusa con l'esposizione del Sempione nel 1906 dove si ricercano impressioni monumentali e ricche nell'ingresso di Sebastiano Giuseppe Locati<sup>73</sup>, alludente al traforo, o nella “gessosa” galleria del lavoro di Bianchi, Magnani e Rondoni, mentre Gino Coppedé raggiunge toni espressionisti nel padiglione Sampierdarena mimando lamiere e bulloni.

L'editoria italiana dal 1875 in poi si aggiorna. Da un lato c'è il manuale sulle abitazioni di Archimede Sacchi (1875), che utilizza i concorsi e le raccolte di facciate per i boulevard parigini o per il Ring viennese; dall'altro vi sono i manuali tecnici con la traduzione italiana del *Baukonstruktionslehre* (1849-54) di G.A. Breymann (*Trattato generale di costruzioni civili*, Vallardi, Milano 1885), fino a Carlo Formenti (*La pratica del fabbricare*, Hoepli, Milano 1893-95) e poi a Daniele Donghi (*Manuale dell'architetto, compilato sulla traccia del “Baukunde der Architekten”*, Pomba, Torino 1905-06 e UTET, 1925-30)<sup>74</sup>. Dal punto di vista stilistico e teorico vi sono *Gli ornamenti in tutti gli stili* di Boito (1882) e Pietro Selvatico, *Le arti del disegno in Italia. Storia e Critica*, (Vallardi 1883) che basandosi su una lettura idealista e positivista della storia eliminano l'eclettismo e il naturalismo della *Grammar of Ornament* di Owen Jones. Luigi Chirtani (o Archinti, che aveva completato l'opera di Selvatico) scrive in piena osservanza boitiana *Degli stili nell'architettura* che Luigi Malaguzzi Valeri e Alfredo Melani completano rispettivamente con il volume dal Rinascimento al 1902 e con il *Dell'ornamento nell'architettura*. All'alba del secolo XX, l'arte si ferma al rinascimento. Con pochissime pagine si liquidano barocco e rococò, il neoclassicismo è eliminato e condannato, mentre una rapida appendice di tre pagine accenna alle Arts & Crafts e alla Scuola di Glasgow. Chi non vuole assoggettarsi al misto di tecnica e storia dell'«Edilizia moderna» di Beltrami o a quel museo virtuale di arti applicate de «L'arte italiana decorativa e industriale» di Boito (significativamente apparse in contemporanea nel 1892)<sup>75</sup>, ha solo l'alternativa delle inglesi «The Studio» (dove Melani, che è il vice direttore della rivista boitiana, scrive un articolo sul divisionista Previati) e «The Architectural Review». Presto però «Emporium» (dal 1895) viene a rendere la pubblicistica italiana più completa e articolata.

## 5 Torino 1902: l' “Arte Nuova” di D'Aronco, Rigotti, Fenoglio e la tradizione del conte Ceppi

---

<sup>73</sup> Locati padroneggia il rilievo e il restauro nel castello di Pavia; nella “casa di commercio” Reininghaus (1898) a porta Genova a Milano aggiorna la lezione boitiana del palazzo delle Debite abolendo i riferimenti storici per evidenziare struttura, funzioni e materiali. Nel progetto della città ospedaliera di Buenos Ayres (1909-12) padroneggia lo stile *Beaux-arts*.

<sup>74</sup> La formula efficace del Formenti con tavole a colori in assonometria viene ripresa dai romani L. ALBERTINI, M.A. BOLDI, G. GIOVANNONI, F. GALASSI, G. MISURACA, U. VANGHETTI, *L'arte moderna del fabbricare*, Vallardi, Milano 1910.

<sup>75</sup> Attraverso le foto la rivista lussuosa mostra le collezioni milanesi: da quelle municipali in formazione, alle private Poldi Pezzoli e Bagatti-Valsecchi; quelle dei civici musei veneziani e del barone Franchetti alla Ca' D'oro; il museo artistico-industriale di Roma e quello Filangieri di Candida a Napoli. Essi costituiscono un “Victoria & Albert italiano virtuale” a cui gli artigiani possono attingere.

Raimondo D'Aronco, nato a Gemona del Friuli e formatosi a Graz e a Venezia, aveva già dimostrato nei suoi progetti in stile idee decisamente originali.<sup>76</sup> Nel secondo progetto per il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma (1883-84) la statua del re aveva per sfondo una grande abside a mosaico, concepita come un "panorama" del Risorgimento. Nei suoi lavori a Istanbul abbandona lo storicismo per rivisitare la tradizione ottomana in chiave personale fino ad aderire alla viennese *Wagnerschule* nella casa Botter a Pera (1900-1901).

Nel 1901, vince il concorso per la prima esposizione d'arte decorativa a Torino dove trova in Annibale Rigotti un capace collaboratore e nell'ingegnere Enrico Bonelli, un coordinatore capace di comprenderlo. I disegni acquerellati per l'ingresso, esprimono con grandi superfici lisce, tagliate da lastre in aggetto e percorse da linee ondulate e stilizzazioni floreali (affidate a Giovanni Vacchetta) l'ottimismo della primavera del secolo alla maniera del primo Olbrich. Ciò è vero soprattutto per la rotonda d'onore concepita come una sfera ancorata da contrafforti, dove la calotta pare levitare sull'ampio anello delle vetrate, riparato da "visiere" arcuate, Parabole tese fra pilastri e pennoni segnano gli ingressi ai padiglioni, mentre le sculture aeree di sfere armillari, reggi stendardi ad anelle, la torre degli "anelli di fuoco" celebrano la festa effimera dell'arte "nuova". Un'arte che vuole entrare nella vita per cambiarla in ogni sua manifestazione, come dimostrano gli stand delle Arts and Crafts (Morris e Crane), gli oggetti giapponesi, la Scuola di Glasgow, la Germania di Behrens, Riemerschmied, Billing e Olbrich, la Scandinavia di Boberg e Saarinen, il Belgio di Van de Velde e Horta, la Francia di Plumet e Sauvage. L'Italia, con le aristocratiche ebanisterie di Ceruti su disegno di Moretti, di Quarti, di Ducrot su disegno di Basile, con il lusso decadente di Bugatti, partecipa degnamente, ma non si sottrae alla critica di proporre oggetti di lusso e non "arte popolare". L'apparente semplicità e nudità richiedono materiali e tecniche sofisticati, e le proposte di mobilio economico hanno anche per Vittorio Pica, paladino del nuovo, la <<punitrice tristezza di un penitenziari>>.<sup>77</sup> Beltrami scrive che questo tentativo di inserire l'Italia nella ricerca internazionale del nuovo è serio, ma questa è solo una fase transitoria nella <<lenta e tranquilla evoluzione e

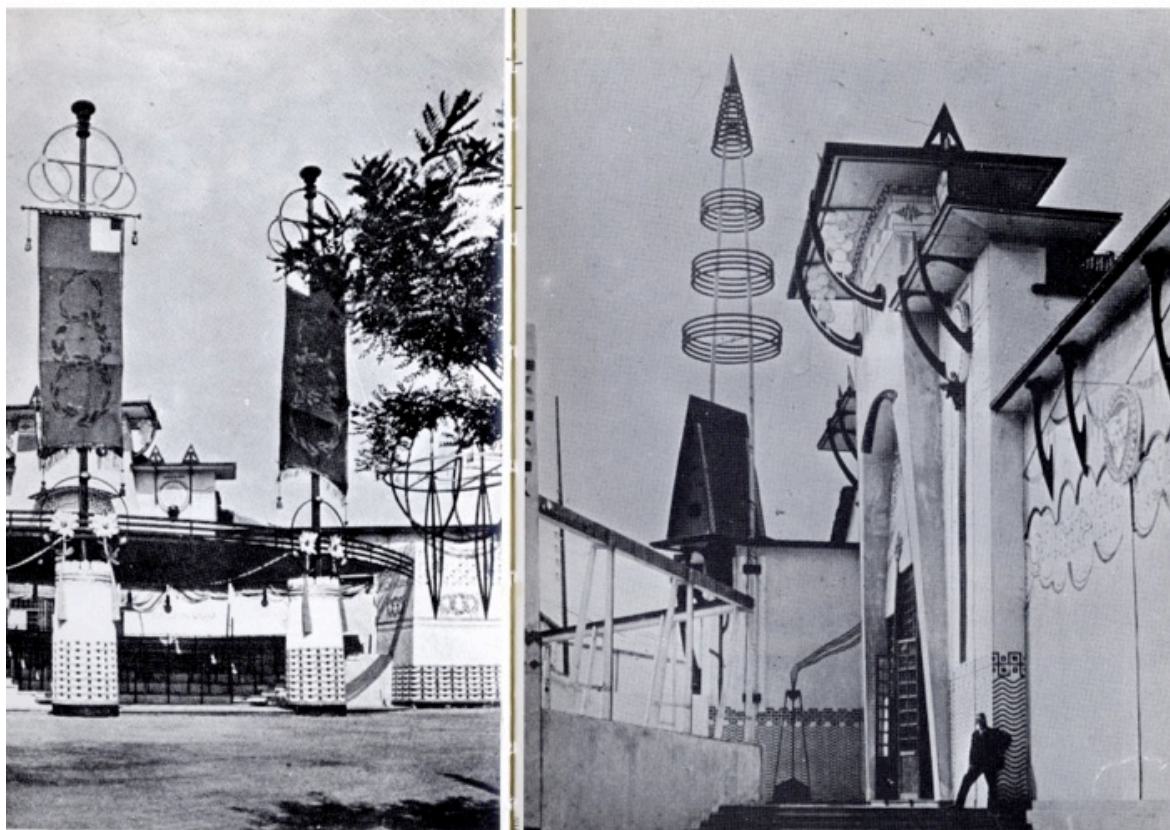
---

<sup>76</sup>M. NICOLETTI, *Raimondo D'Aronco*, Milano 1955; *D'Aronco 1857-1932. Disegni d'architettura*, Roma 1980; *Atti del convegno internazionale di studi su Raimondo D'Aronco e il suo tempo*, Udine 1982; E. QUARGNAL, M. POZZETTO, *Raimondo D'Aronco*, Milano 1982; M. NICOLETTI, *D'Aronco e l'architettura Liberty*, Roma-Bari 1982.

<sup>77</sup>V. PICA, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino, la sezione italiana*, vol. IV, Bergamo 1903, ora in F. R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902, polemiche in Italia sull'arte nuova*, Torino 1970, p. 264.

selezione di forme>>, perché <<la calligrafia non è né mai sarà per se stessa un'arte>><sup>78</sup>.

### D' Aronco esp int Torino 1902



I fatti daranno ragione a questo darwiniano dichiarato. Il liberty in Italia resta confinato cronologicamente fra il 1900 e il 1910 e tipologicamente negli allestimenti di fiere ed esposizioni, nell'arredo domestico e in rari episodi di arredo urbano, in villini di quartieri-giardino e di luoghi di villeggiatura, in alberghi, in rari edifici di abitazione, ma banche, assicurazioni, ministeri resteranno ancorati alla solidità opulenta del neorinascimento, le chiese al neomedioevo e l'edilizia popolare lascerà scarso spazio a ricerche di stile. Gli architetti italiani saranno apprezzati a Buenos Aires, Lima, Mexico o Bangkok come architetti accademici e storicisti, solo nei balcani D'Arco, Rigotti, Magni adotteranno il linguaggio *Wagnerschule*.

Unica assente a Torino 1902 è la Secessione viennese, che, come abbiamo scritto, influenza tutta l'esposizione e a partire da questo evento influenzerà l'architettura italiana, anche attraverso riviste - <<Wagnerschule>>, <<Ver Sacrum>>, <<Der Architekt>> - che si affiancano all'inglese <<The Studio>> sui tavoli dei giovani professionisti. Ne è testimonianza la villa che D'Arco costruisce per sé a Torino in corso Scoplis (1903-1906), mentre riprende la sua attività a Istanbul rinnovando il tipo della casa di città (casa Santoro a Pera, 1907) o dello *chalet* in legno. Nel 1908, il municipio di Udine lo incarica del restauro e dell'ampliamento della sede; nei vari progetti e nell'esecuzione (terminata solo nel 1930) si assiste al suo graduale ritorno dalla *Wagnerschule* a uno stile rinascimentale-barocco italiano, denso di motivi michelangioleschi reinterpretati in maniera originale, sia nella composizione dello scalone scenografico che nei particolari. I diversi edifici, che comprendono anche un palazzetto gotico veneziano da lui restaurato, trovano nella torre civica

---

<sup>78</sup>L. BELTRAMI, *La mostra della ditta Ceruti (arch. Gaetano Moretti) all'esposizione d'arte decorativa moderna in Torino*, <<L'Edilizia moderna>>, 1903, ora in F. R. FRATINI (a cura di), *Torino 1902*,....., cit., p. 103.

l'elemento unificatore, mentre la loro disposizione irregolare e sfalsata ne permette l'inserimento nel contesto.<sup>79</sup>

Annibale Rigotti conobbe D'Aronco alla mostra di architettura di Torino del 1890 e per suo tramite costruì la stazione di Konya in Turchia e i teatri di Varna e Sistow in Bulgaria (1893-1896). Nelle scuole di Sommariva del Bosco (Cuneo, 1897) dimostra influssi viennesi e l'anno successivo con Caselli vince il concorso per il municipio di Cagliari, dove il neogotico perpendicolare catalano si unisce a spunti modernisti nelle semplici orditure della facciata aperta da polifore percorse da esili pilastri nervati<sup>80</sup>. Durante la realizzazione dell'esposizione torinese (suoi sono i padiglioni "oli e vini" e "Banfi") costruì il villino Falcioni a Domodossola, prototipo in Italia del modernismo viennese anche nell'arredo interno; dal 1902, fu il redattore della rivista <<L'artista moderno>>. Rispetto a D'Aronco dimostra minori capacità inventive, ma è attento a cogliere le chiare stesure di piani, appena punteggiate dal decoro di Hoffmann nella casa Baravalle in via Vassalli Eandi a Torino e nel progetto per il concorso del palazzo della Pace all'Aia (entrambi del 1906). Con Mario Tamagno e il pittore Galileo Chini costruisce i palazzi del Trono e Norasing (1907-1909) a Bangkok in stile orientale e poi il padiglione del Siam alla mostra del 1911 a Torino, dove ritorna allo stile barocco nel progetto per Cassa di Risparmio di Torino (1913).<sup>81</sup> Il progetto per la sede del Circolo degli Artisti al Valentino (1907-1915) resta un ultimo omaggio alla scuola viennese, nella sua lirica semplicità, quasi proto-moderna, ripresa da Enrico Bonicelli nella realizzazione (1916). Dedicatosi all'insegnamento alla scuola di architettura del Politecnico di Torino, si applica allo studio del cemento armato nelle forme classiche di Perret nei progetti per i nuovi Mercati generali di Torino (1930) e di un ponte monumentale a Verona (1935), in collaborazione con il figlio Giorgio.<sup>82</sup>

All'avventura siamese prende parte anche Mario Ceradini (1865-1940), che a Bangkok costruisce l'università del Siam (1910-11) con le pagode dorate costruite in cemento armato. Del tutto ispirata ai modelli viennesi è la villa "Montanina" (1906-1907), costruita per Antonio Fogazzaro a Velo d'Astico, con l'abside della cappella ornata da mosaici e dorati lampadari pendenti, come una piccola Steinhof - la chiesa di Otto Wagner a Vienna decorata da Kolo Moser. Ma nell'Istituto Salesiano di Lubiana (1910-12), la struttura di cemento armato si adatta a un neogotico debitore del municipio cagliaritano di Rigotti, e nella Casa Salesiana di Vienna, il romanticismo neoromanico di mattone e pietra a vista viene aggiornato su esempi scandinavi. Lo stesso linguaggio impronta la chiesa di Santa Maria Liberatrice (1908-1909) a Roma nel quartiere popolare del Testaccio, fino ad assumere toni simbolisti nella composizione della facciata, dove il mattone si unisce all'affresco che replica quello altomedievale di S. Maria Antiqua.

L'ingegnere torinese Pietro Fenoglio, esordisce con una serie di interessanti edifici industriali in mattoni che all'esterno denunciano l'ossatura dell'organismo con rare decorazioni "alla Viollet-le-Duc" o "alla Boito" per seguire la chiarezza costruttiva del concittadino Caselli; mentre all'interno le moderne strutture in cemento armato appaiono nude nel cotonificio Remmert a Ciriè e nella fabbrica

---

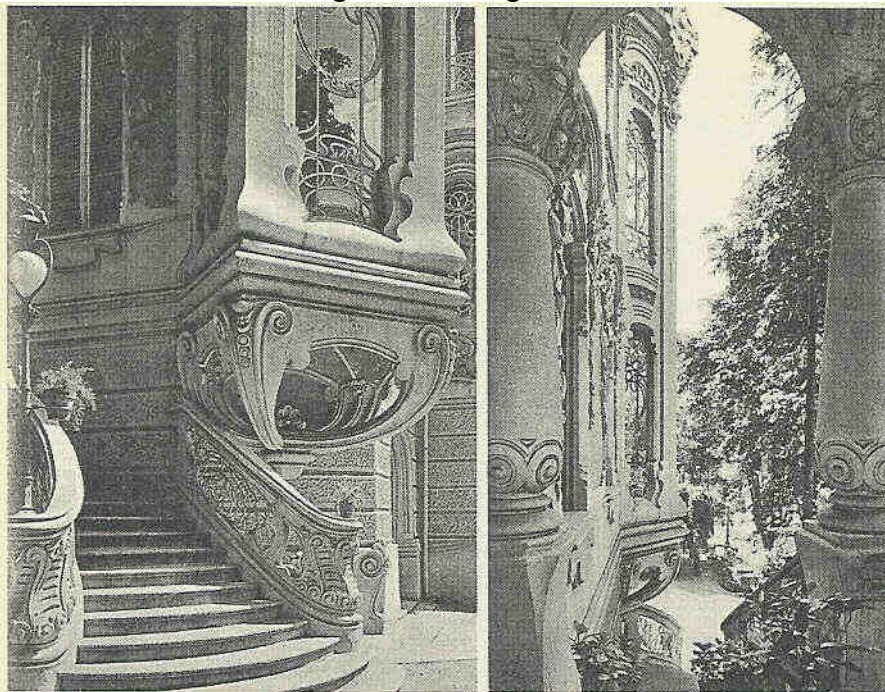
<sup>79</sup>La stessa cosa avviene nel villino Tamburlini a Udine (oggi distrutto) dove da un progetto Wagnerschule si passa alla costruzione in stile barocchetto viennese. Nel 1917 D'Aronco costruisce per la figlia un villino a Roma in stile rococò nascosto nel verde di un giardino sulla scalinata di Trinità dei Monti aderendo così alle concezioni ambientali dei cultori e degli architetti romani.

<sup>80</sup>Il concorso fu vinto a pari merito anche da Crescentino Caselli, ma durante la costruzione il secondo rivendicò a sé la paternità dell'opera. Ernesto Basile fu chiamato a dirimere la questione riattribuendo ad Annibale Rigotti il suo merito. Cfr. S. NAITZA, *Il palazzo Civico di Cagliari*, Cagliari 1971.

<sup>81</sup>In stile rococò piemontese aveva già progettato la raffinata casa Vitale in corso Cairoli a Torino nel 1898.

<sup>82</sup>V. FONTANA, voce *Rigotti A.*, in *The Dictionary of Art*, London 1996.

Termotecnica e Meccanica (1900).<sup>83</sup> Nel villino Raby (1901) e nella casa Fenoglio-La Fleur (1902), la torretta d'angolo si protende con un bovindo. L'Art-nouveau belga e francese (Horta e Guimard) si mescola con il gusto Luigi XV e barocchetto piemontese trapassa nei cerchi e nelle linee stese sui muri, negli infissi di legno, nelle vetrate di ferro e nella pensilina che sostituisce il cornicione tradizionale della torretta. La villa Scott (1902) in corso Giovanni Lanza è forse il suo capolavoro nella articolazione asimmetrica del bovindo a torretta e delle ampie vetrate; le linee e i volumi si fondono con il disegno del giardino che sale sulle pendici della collina.



17. Pietro Fenoglio, palazzina Scott a Torino (1902), particolari dell'ingresso.

Dopo questi edifici liberty, Fenoglio progetta in stile neomedievale la casa Besozzi (1909-11) in corso Nizza<sup>84</sup> e in stile barocchetto, misto però di linee inflesse Art-nouveau, il palazzo delle Assicurazioni Generali nell'elegante piazza Solferino (1909). I suoi edifici industriali si aprono con vetrate, che riducono al telaio portante la struttura, nello stabilimento Barone (1906-1908), oppure si ornano di cornici e cimase ornamentali nella Carrozzeria Automobili Alessio e nello stabilimento Venchi Unica (1907) per reclamizzare industrie voluttuarie; ma nelle case popolari di via Marco Polo e nelle casette a schiera con giardino del villaggio Leumann (1902-1903) Fenoglio ritorna al "linguaggio minimo" di mattone, pietra artificiale e chiavi di ferro. Nel 1912 abbandona l'architettura per la finanza.

La presenza della impresa Porcheddu, detentrica in Italia del brevetto Hennélique di struttura in calcestruzzo armato, fa di Torino una città all'avanguardia nel settore della costruzione. L'ossatura di cemento armato è denunciata da Daniele Donghi nella casa d'affitto di via Tiziano (1904), ma

<sup>83</sup>R. NELVA, B. SIGNORELLI, *Le opere di Pietro Fenoglio nel clima dell'Art Nouveau internazionale*, Bari 1979.

<sup>84</sup>Fenoglio si rifà al gusto sobrio scelto da Enrico Bonelli (collaboratore di D'Aronco nell'esposizione del 1902) nella casa Bonelli e Giraudi in via Papacino (1904), non priva però di un uso raffinato e moderno dei materiali o di Casa Ceriana Gavotti in via Assietta (1909) di Carlo Ceppi. Cfr. G.M. LUPO, *Il Medioevo nel Liberty a Torino*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura a cura di G. Simoncini, Milano, 1997, pp. 266-272.

l'estetica tecnologica (alla Perret) espressa nel bovindo d'angolo e nei balconi, resta senza seguito se non nell'architettura industriale.

Con D'Aronco e Rigotti la secessione viennese influenza l'architettura torinese con il villino Kind (1904) in via Vincenzo Monti dell'ingegnere Michele Frapolli, ripreso da Olbrich, mentre nel palazzo Ganna in corso Galileo Ferraris (1904-08) egli ritorna alla lezione eclettica di Ceppi arcuando la fronte fra bovindi a torretta e usando il laterizio a vista in maniera romantica.

La produzione liberty di Fenoglio, Rigotti, Frapolli avviene quindi in parallelo con una produzione "non moderna" in stile.

Di questa è maestro a Torino il conte Carlo Ceppi, che nel 1901 costruisce in stile neosettecentesco la nuova ala del palazzo Reale accanto al Duomo coprendo con disinvolta i resti dell'anfiteatro romano.<sup>85</sup> Egli è il protagonista della architettura torinese fine ottocento; dopo aver dato una adeguata veste architettonica alla stazione di Porta Nuova dell'ingegnere Mazzocchi (1865-68), nel 1885 apre la diagonale di via Pietro Micca nell'uniforme griglia torinese per congiungere la nuova lottizzazione della Cittadella con piazza Castello a scopo di <<igiene, viabilità e possibilmente estetica>>. Qui costruisce il palazzo Bellia, Ducco, Migliora (1892-97), che con i suoi bovindi a torrette Tudor, pur restando un edificio eclettico, è modello per il liberty torinese<sup>86</sup>.

L'Esposizione "dell' Industria e del Lavoro" del 1911, con la scelta dello stile monumentale barocco, segna a Torino il trionfo della scuola di Ceppi. I coordinatori sono Pietro Fenoglio, Stefano Molli e l'ingegnere trentino Giacomo Salvadori di Wiesenhoff che dispongono le masse di stucco bianche con cupole nel paesaggio del Valentino, del Po e delle colline, facendo ammirare ai benpensanti il <<sacrificio della fantasia>> e <<l'uso di elementi nostrani>><sup>87</sup> Giovanni Chevalley e Vittorio Ballatore di Rosana, sono incerti nel dopoguerra fra il modello dei monumenti storici torinesi e il déco internazionale. Ballatore di Rosana aderisce alla secessione viennese nella casa Bellia (1912) in corso Fiume a Torino dai bovindi cupolati che ricordano il palazzo Bellia di Ceppi in via Micca. Il passaggio dal liberty al déco simbolista è segnato dalla casa Avezzano di Pietro Betta (1912) con la parte superiore della facciata, fortemente marcata da pesanti colonne giganti corinzie in aggetto, rette in aria da gigantesche protomi taurine (degne delle scenografie del film *Cabiria*); esse non reggono nulla, ma servono solo a distanziare i bovindi collegandosi fra loro.

Lo svuotamento del linguaggio medievale è ormai definitivo nel palazzo della Vittoria (1918) di Gottardo Gussoni, già collaboratore di Fenoglio e Vivarelli .

## 6 La Palermo dei Basile e la Catania di Fichera

---

<sup>85</sup> Solo di recente essi sono stati rimessi in luce da Bruno, autore di una completa ristrutturazione a uso museale dell'ala novecentesca di Ceppi. L'area archeologica del palazzo reale viene quindi a collegarsi con quella di porta Palazzo, oggetto di un ridisegno globale dopo la ricostruzione in seguito ai bombardamenti dell'ultima guerra che hanno investito il tessuto medievale mettendo in luce il sottostante imponente romano di Augusta Taurinorum.

<sup>86</sup> le case Bellia e Martiny (1896) di Carlo Ceppi nella via diagonale Micca, pur seguendo il registro funzionale e tipologico fissato da Boito, (negozi e mezzanini sotto il portico e sopra abitazioni), ricercano un effetto pittoresco, fantastico, eclettico fra motivi gotici veneziani e Tudor sull'esempio del Pedrocchino di Jappelli.

<sup>87</sup> E. FERRINI, *Il carattere architettonico dell'esposizione*, in <<L'Esposizione di Torino 1911>>, Torino 1910, I, 8, pp. 113-116 e LUPO



Ernesto Basile collabora con il padre Giovanni Battista Filippo alla costruzione del teatro Massimo (finito nel 1897), risposta italiana all'Opéra parigina, il cui progetto si guadagnò le lodi di Gottfried Semper. I volumi distinti del pronao, il cilindro della sala cupolata e il corpo del palcoscenico sono trattati con prospetti classici greci resi convincenti dalla scelta della pietra calcarea dorata di Solunto; quella stessa usata nei templi siciliani. Nella villa Favalaro (1889), al termine di via Dante, Basile padre indica una via originale al moderno con la semplicità dei prospetti e con la leggerezza della loggia del primo piano, che traduce motivi veneziani e locali (i trafori derivano dallo scarno rinascimento catalano di Matteo Carnelivari) nel gusto delle *Arts & Crafts* anglosassoni. Su questa via lo seguono Palazzotto, Capitò e Zanca. Negli edifici per l'Esposizione Nazionale del 1892, Basile figlio interpreta l'eredità medievale siciliana tenendo d'occhio la verità delle strutture moderne<sup>88</sup>. Poi nella villa Bordonaro alle Croci dell'anno successivo segue i gusti eclettici dei committenti nell'esterno quattrocento fiorentino e nel salone barocco. La sua rimeditazione dell'architettura siciliana arabo-normanna e catalana, secondo le categorie boitiane di organismo e ornamento, non gli impedisce di aderire al liberty soprattutto nei dettagli decorativi e nella concezione degli interni.<sup>89</sup>

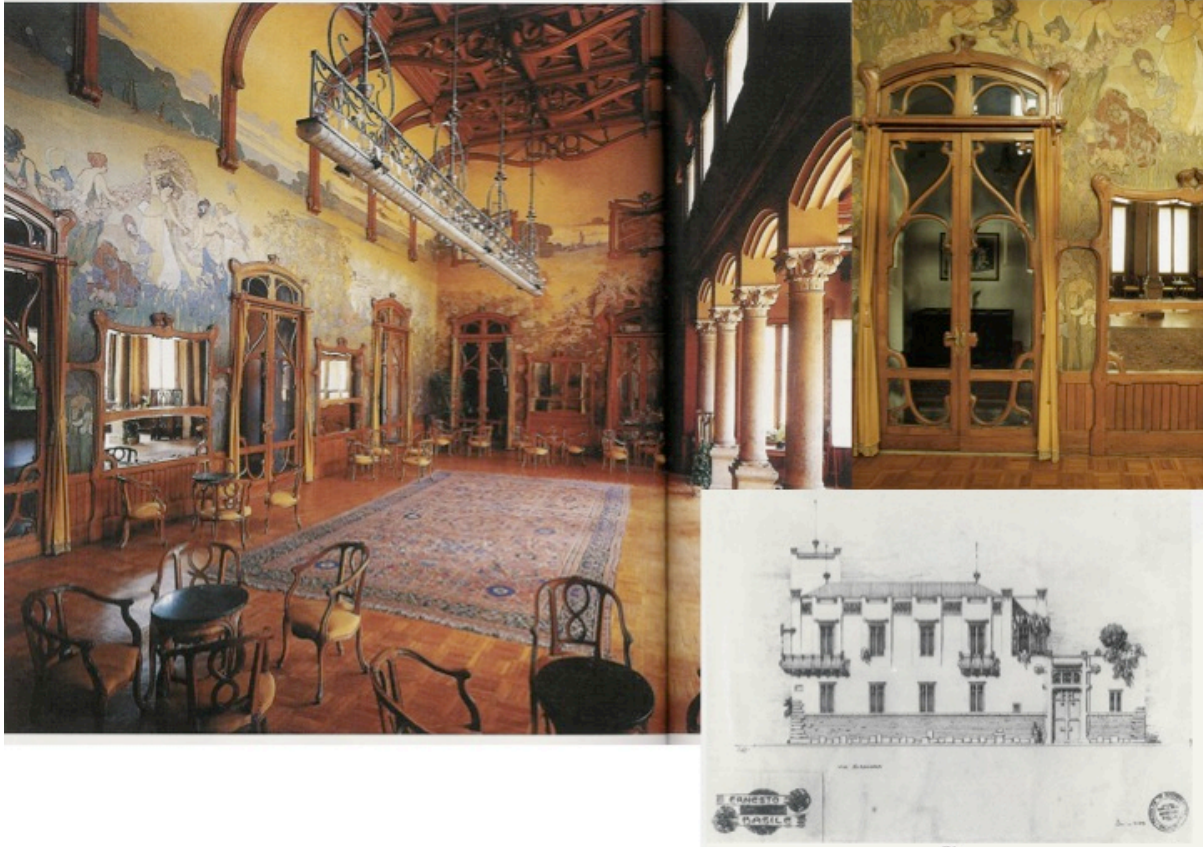
Questo sottile trapasso senza crisi è documentato dal villino Florio all'Olivuzza (1899-1902), uno *chalet* grandioso dall'articolatissima planimetria di ottagoni e torrette, tetti acuti con capriate a vista, secondo il repertorio eclettico; nell'Hotel Villa Igea (1899-1903), il semplice esterno da castello archiacuto normanno si apre sul giardino digradante nel mare, mentre all'interno i lavori di ebanisteria, i ferri battuti e le decorazioni del salone di Ettore De Maria Bergler si liberano in motivi floreali che restano il più significativo esempio italiano di adesione all'Art Nouveau. Ma in questo, come nei mobili disegnati per Ducrot, nei chioschi, negli allestimenti per l'esposizione agricola del 1901 a Palermo, e negli interni delle sale degli artisti meridionali alle Biennali di Venezia del 1905 e 1907, resta di fondo una profonda cultura degli stili e della composizione accademica. Le sue opere più chiaramente liberty: il villino Basile (1903-04) e quello Fassini (1906) a Palermo nella scarna decorazione lineare, che sottolinea la chiarezza mediterranea dei volumi, sono coeve a quelle romane

---

<sup>88</sup> Ammira la verità strutturale del Palazzo di Cristallo di Paxton per l'Esposizione Universale di Londra del 1851.

<sup>89</sup> G. PIRRONE, *Studi e schizzi di Ernesto Basile*, Palermo 1976; A. ALTOMONTE, D. PASCULLI FERRARA, *Basile*, Brindisi 1979; *Ernesto Basile architetto*, a cura di P. Portoghesi, A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo, Venezia 1980; A.M. INGRID, *Ernesto Basile e il Liberty a Palermo*, Palermo 1987.

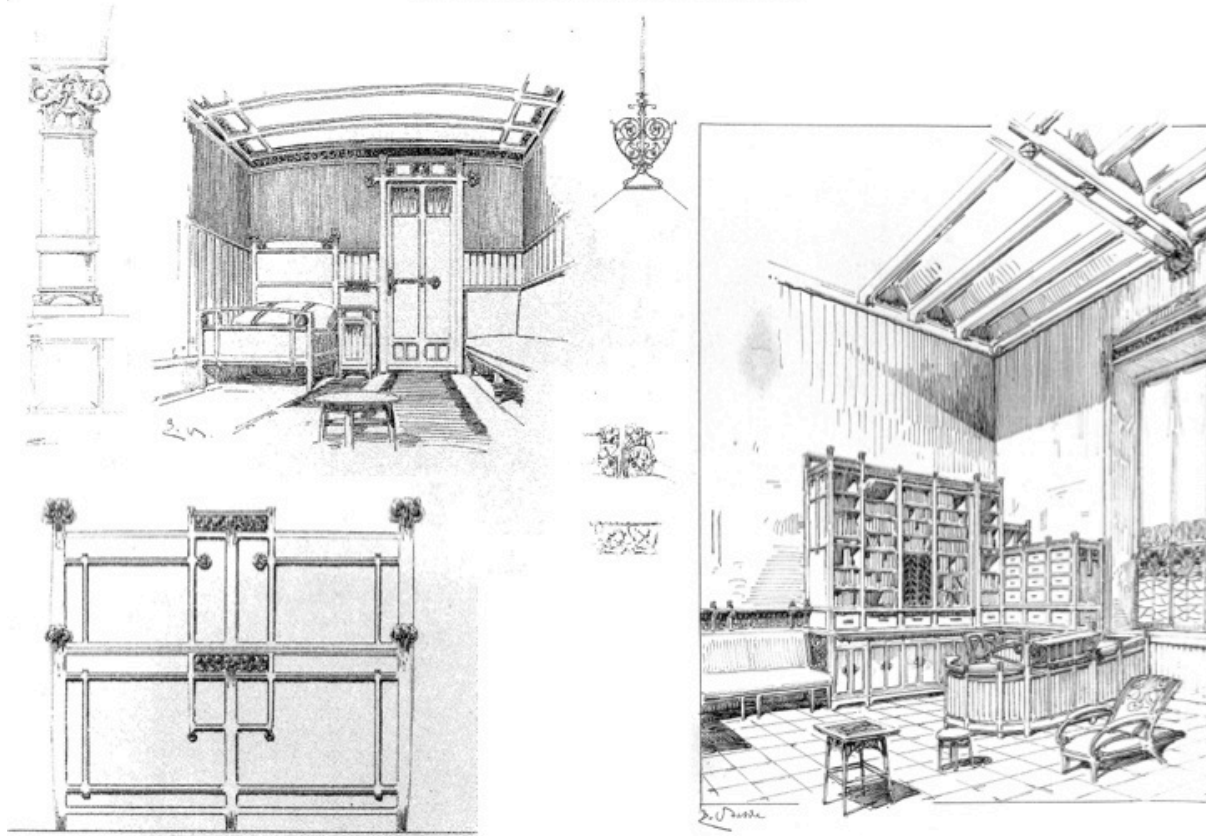
in stile neocinquecentesco: la villa Di Rudinì e l'ampliamento di Montecitorio (1902-27).  
Ernesto Basile Villa Igea Pal 1898-1900



Dopo decenni di concorsi, Basile è scelto direttamente da Giolitti ad agire senza troppe preoccupazioni nella demolizione del cortile della Curia Innocenziana di Carlo Fontana. Nel cuore di Campo Marzio le torri angolari sembrano introdurre il gusto del villino borghese, mentre il bugnato alla fiorentina del piano rialzato, combinato con i pilastri d'ordine gigante della facciata seguono la fabbrica berniniana. Le finestre dell'ultimo piano, raggruppate a trifora, accennano un motivo modernista e il dialogo fra il candore della pietra e il mattone vuole deliberatamente distinguere il nuovo edificio dal vecchio intonacato. E' solo nei dettagli decorativi esterni e interni: l'aula coperta di vetro e affrescata da Aristide Sartorio, il "Transatlantico" bianco e rosso, che riappare l'eleganza di un disegno "in punta di lapis" capace di rinfrescare la convenzione degli stili.

Il suo stile appare più libero e genuino in Sicilia: nel piccolo palazzo municipale di Licata (1904) la torretta regge la campana a giorno con ferri che proseguono le linee dell'architettura; la casa Utveggio a Palermo (1901) è un coerente esempio di condominio di città interpretato con decorazioni liberty sobrie e controllate; nel palazzo Bruno di Belmonte a Spaccaforno (1906) e nel palazzo Manganelli a Catania (1907) Basile trasforma la residenza feudale in un castello modernista con torrette, terrazze, verande. Su questa via lo segue Filippo la Porta, già collaboratore di Damiani

Almeyda, nel villino Caruso a Palermo (1906) dai raffinati interni.  
Ernesto Basile arredi 1903



Il tema del chiosco, fondamentale nel tentativo di portare l'arte sul marciapiede e arredarlo, gli è particolarmente congeniale; nel chiosco Ribaudò a Palermo (1916) gli intrecci fitomorfici di cemento si fanno stilizzati nel ritorno al medioevo e in particolare al chiostro di Monreale, con gli inserti di mosaico vetroso.

La sua architettura si fa più composta nella sede della Cassa di Risparmio delle Province siciliane (1907-12) e nel kursaal Biondo (1913-14) a Palermo che denotano una certa stanchezza e sfiducia verso lo "stil novo". Eppure ancora nei particolari decorativi del municipio di Reggio Calabria (1914) sa essere innovatore raffinato e inconfondibile.

Nel dopoguerra si dedica soprattutto all'insegnamento a Palermo contraddistinto da una grande libertà e rispetto delle personalità degli allievi. Fra questi Camillo Autore sarà uno dei più attenti scolari fino agli anni trenta, quando segue lo stile novecentesco piacentiniano con Giuseppe Samonà nel concorso per la Palazzata di Messina (1930) e poi nella sede della fiera (1935). Analoga è la strada percorsa da Salvatore Caronia Roberti, successore di Basile alla cattedra palermitana, dai villini eclettici del Lido di Mondello (1910-14) agli edifici monumentali degli anni '30

Il catanese Francesco Fichera, indugia su motivi arabo normanni nello Sporting club (1912-13) e nella villa Scannapicco a Catania; il suo liberty mediterraneo, sulla scia di Basile, appare particolarmente asciutto e premoderno nel villino Simili (1906-08) e nel sanatorio Rindone dal tetto piano con le finestre legate da una fascia. Nel palazzo delle poste di Catania (1919-29) forza la lezione di Basile a forti effetti plastici che celano soluzioni originali (dal bugnato in negativo scavato sotto le lesene dell'ordine gigante che articola le facciate, alla reinvenzione degli elementi architettonici classici) per poi abbandonarsi in un raffinato revival ellenico-déco nel palazzo delle

Poste di Siracusa (1922-29).<sup>90</sup> Con scarsa convinzione si allinea poi al monumentalismo novecentesco, imitando prima il Piacentini di Messina nel Regio istituto commerciale di Catania (1926-29) poi il Piacentini di Milano nel palazzo di Giustizia di Catania (1937-53).

## 7 Ampliamenti e sventramenti di città

E' negli ampliamenti delle città che l'architettura dei villini si esprime. Palermo si estende verso il parco della Favorita con il fondale del monte Pellegrino. Questa tendenza viene fissata nel piano regolatore di risanamento e di ampliamento dell'ingegnere Francesco Giarrusso del 1885, ed era già indicata dalla costruzione dei teatri Massimo e Politeama che diventano il fulcro del nuovo centro monumentale in prosecuzione del vecchio Cassaro. Il viale della Libertà ha l'aspetto di un boulevard parigino o di un corso torinese con le sue *contrallée* e gli *squares* verdi del Giardino inglese (1850-51), inglobato nell'esposizione del 1892. Intorno si traccia un reticolato anonimo ottocentesco del piano del 1905. Qui sorgono le nuove ville della felice epoca dei Florio e in quella direzione sorge fra il 1910 e il '14 la città giardino a villini di Mondello, disegnata su esempi belgi di cottage dalla nazionalità della società promotrice<sup>91</sup>.

Mentre ad Amalfi e a Napoli sono in costruzione le facciate delle cattedrali in stile arabo normanno e gotico di Errico Alvino, gli ingegneri Emanuele Rocco e Paolo Boubée costruiscono la elegante galleria Umberto I (1887-92)<sup>92</sup> sventrando l'indecroso vico S. Brigida. Prospetti classici e timidi influssi liberty si trovano lungo le quinte del Rettifilo (1888-94), che con drasticità hausmanniana taglia il centro storico per risanarlo dopo il colera del 1884. Il piano, redatto rapidamente dall'ingegnere capo del Comune Adolfo Giambarba (e approvato nel 1888), recepisce progetti precedenti, come quello di Alvino per via Duomo, mentre la società "Risanamento" gestisce con efficienza gli espropri e la ricostruzione. Contemporaneamente si sviluppano i quartieri orientali con il tridente convergente su piazza Carlo III che ha per fondale il fronte immenso dell'Albergo dei Poveri. Più lento invece è lo sviluppo del Vomero, su un ampio pianoro a nord ovest, salubre e panoramico, ma con oggettivi problemi di collegamento con la città storica e la

---

<sup>90</sup> Cfr. M. PIACENTINI, *Recenti opere di Francesco Fichera*, in <<Architettura>>, X, ottobre 1939, pp. 589-606. Fichera è contemporaneamente storico dell'architettura e autore della prima monografia su Vanvitelli: F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma 1937 con la prefazione di Gustavo Giovannoni.

<sup>91</sup> Qui esordisce Salvatore Caronia Roberti con i villini Castagna, La Manna (1912) e Pjero (1915). Egli lavora per l'impresa Salvatore Rutelli costruttrice per conto della società belga Les Tramways de Palerme.

<sup>92</sup> In essa si fa riferimento allo stile veneziano di Sansovino (già usato da Semper nei musei viennesi) evitando le decorazioni trite di Mengoni a Milano, Soprattutto vi è meglio risolto il rapporto con la copertura di ferro e vetro, mentre la grande cupola fa da perno a tutta la zona monumentale.

passaggiata di Chiaia che verranno risolti con le funicolari.

Napoli Principe di  
Napoli 1880 e Umberto  
I 1899



Napoli conferma la tendenza già iniziata in età borbonica con l'espansione elegante verso Mergellina, Posillipo, le alture del Vomero per catturare le viste migliori del golfo, mentre la città industriale si allarga a est verso Portici e le pendici del Vesuvio. I progetti avveniristici dello scozzese Lamont Young restano in gran parte sulla carta, ma indicano la necessità e la possibilità di risolvere i problemi di traffico di quella che è ancora l'unica metropoli italiana - est e ovest, zone alte e basse - con metropolitane, funicolari, ascensori e collegare l'hinterland fittamente abitato con ferrovie locali. Sul piano architettonico l'uso di macchine, vetro, metallo non coincide con un'architettura premoderna, ma con il revival medievale e pittoresco, come nel castello Aselmeyer (1902) che domina la riviera di Chiaia da corso Vittorio. Frattanto il liberty approda a Napoli negli interni (oggi distrutti) dell'Hotel Santa Lucia (1899) dell'ingegnere Comencini e poi nell'Hotel Eden (1901) dell'imprenditore Angelo Trevisan con i suoi corpi di varie altezze allungati secondo le quote di livello<sup>93</sup>. Gli arredi della gioielleria Knight (1907) di Leonardo Paterna Baldizzi, restano oggi una testimonianza superstite.

Ma il più famoso complesso liberty a Napoli è il Parco Margherita a Chiaia, accanto alla neoclassica villa Pignatelli. Qui l'architetto sardo Giulio Ulisse Arata costruisce il palazzo Paradisiello (1909) e in via dei Mille il palazzo Leonetti (1908). La sua architettura ricca e fantasiosa si appesantisce di decorazioni floreali alla maniera di Sommaruga, ma affascina gli impresari e i clienti di lusso. Essa culmina poi nel palazzo Mannajuolo (1910-11) che conclude monumentalmente via Filangieri con la sua pianta barocca a croce di Sant'Andrea e il contrasto fra i volumi concavi e convessi. Per l'impresario Ricciardi costruisce poi le terme di Agnano (1911) dove dal corpo centrale

<sup>93</sup>G.C. ALISIO, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma 1978, in particolare il cap. IV; R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Napoli 1994; P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari 1994; P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma 1994.

ottagonale si dipartono portici ed esedre che uniscono organicamente l'architettura al paesaggio vulcanico del Campi Flegrei annullando la distinzione fra chiuso e aperto, artificio e natura<sup>94</sup>.

Francesco De Simone progetta a Napoli il quartiere Carelli a Posillipo (1910 circa) degradante sul mare con strade curve cosparse di villini. Contemporaneamente il Comune stipula una convenzione con la Società Laziale per realizzare il nuovo quartiere operaio di Fuorigrotta, affiancando alla galleria di Piedigrotta (inaugurata nel 1884) una nuova (aperta solo nel 1925); a questo importante ampliamento vengono accordate le facilitazioni della legge del 1885 per il Risanamento. Solo nel 1923 viene inaugurato il rione Duca D'Aosta, realizzato dallo ICP con standard che derivano dalle esperienze fatte nelle altre città italiane. L'insediamento delle acciaierie ILVA a Bagnoli (1906-11) in seguito alla legge speciale dell' 8 luglio 1904 (n. 351) per lo sviluppo industriale della città, e poi la costruzione della ferrovia direttissima per Roma permettono di servire il nuovo quartiere con una metropolitana<sup>95</sup>. Nel 1914-15 De Simone presenta un piano regolatore generale e di ampliamento che si basa sulla valorizzazione del turismo e la sistemazione paesaggistica dell'affaccio sul mare entrando in polemica con lo sviluppo industriale voluto da Francesco Saverio Nitti con la legge speciale. Il disegno dell'ampliamento al Vomero e a Posillipo si basa essenzialmente sulla interpretazione della struttura morfologica dei luoghi. Si rifiuta la scacchiera e si privilegiano varietà, condizioni ambientali e paesaggistiche, strutture d'insieme e monumenti. Lo sviluppo della città deve avvenire soprattutto lungo l'asse per Roma tracciato dalla direttissima, perciò la collocazione dell'Ilva a Bagnoli è un errore che preclude questo legame. Il piano non viene adottato.

A Roma oltre al bell'esempio della passeggiata del Gianicolo (tracciata fra 1886 al 1911, a imitazione del viale dei Colli di Poggio a Firenze), si saturano i lotti delle ex-ville Boncompagni Ludovisi e Altieri (1886-1915), poi raccordati con le ampie curve di via Veneto alla città storica, La donazione della Galleria Borghese e la vendita della villa allo Stato nel 1902 danno alla capitale un magnifico parco pubblico esteso oltre porta Pinciana e ovviamente intorno sorgono i quartieri più eleganti. Fra le porte Pinciana e Salaria, nel banale reticolo ottocentesco di case da pigione, si inseriscono i nuovi tipi edilizi della villa a palazzina e dei villini con giardino dallo stile floreale-barocco (si pensi al villino Folchi di Giovenale del 1895). La crisi edilizia (1887-1992) lascia incompleta la grande lottizzazione dell'Esquilino oltre piazza Vittorio con il tridente diretto verso porta Maggiore, Santa Croce in Gerusalemme e San Giovanni. Oltre porta Pia, al Castro Pretorio, con la città ospedaliera del policlinico "Umberto I" (1886-1906), fatta di padiglioni collegati da tettoie, sorge "il quartiere dei villini" lungo strade sinuose tracciate sul sito della ex villa Patrizi. Il compatto tessuto ottocentesco dei Prati dai fronti del Lungotevere e intorno a piazza Cavour, dove è un costruzione il palazzo di Giustizia, si stempera oltre via Cola di Rienzo nei villini costruiti fra il 1882 e il 1900 verso il limite delle caserme coeve di viale delle Milizie<sup>96</sup>. Il piano Viviani del 1883 prevede lo sventramento di corso Vittorio per collegare la stazione Termini con San Pietro, ma a differenza che negli esempi precedenti si cerca di ridurre al minimo le demolizioni di edifici monumentali e di allargare le strade esistenti rinunciando alla linea retta<sup>97</sup>. Collegati ad esso sono l'apertura di via Arenula verso Trastevere e il risanamento del Ghetto intorno alla nuova sinagoga.

---

<sup>94</sup> F. Mangone, *G.U. Arata. Opera completa*, Napoli 1993;

<sup>95</sup> S. Stenti, *Napoli moderna; città e case popolari 1868-1990*, Napoli 1993

<sup>96</sup> Le espansioni sono decise con i piani Viviani del 1873 e del 1983. Nel 1881 fu approvata la legge speciale "per il decoro di Roma" che concedeva i contributi necessari per la costruzione dei grandi edifici pubblici, come il Palazzo di Giustizia, il Policlinico, l'Ospedale Militare al Celio, i ponti sul Tevere necessari allo sviluppo dei Prati. Nel 1877 iniziano i lavori di regolazione del Tevere chiuso fra i <<muraglioni>>. Cfr. B. REGNI, M. SENNATO, *La città capitale*, in G. CIUCCI e V. DE FEO, *Itinerari per Roma*, Editoriali de l'Espresso, Milano 1985, pp. 387-471.

<sup>97</sup> La realizzazione della nuova arteria occupò almeno due decenni. Qui Pio Piacentini completa in stile quattrocentesco palazzo Sforza Cesarini (1886-88) e Gaetano Koch costruisce palazzo Trocchi (1896).

A Genova, la società Aedes bandisce il concorso per la nuova città- giardino di Albaro (1901-1902) che viene vinto ex-aequo da Edmondo Sanjust e da Dario Carbone. Viali tortuosi percorrono i pendii della riviera di Levante fra giardini e ville, che ripropongono il neomedievalismo capriccioso del castello Mackenzie (1897-1902) di Gino Coppedè<sup>98</sup> o la chiarezza mediterranea della villa di Charles Garnier a Bordighera, per ridiscendere alla passeggiata a mare, ricavata fra gli scogli<sup>99</sup>. Contemporaneamente, Dario Carbone interpreta con cupole e ricchezze decorative neobarocche le aspirazioni della metropoli mediterranea nella Borsa (1912) e nella Posta di piazza De Ferrari. Da questa, parte via XX Settembre, dove i portici e le quote uniformi dei tetti a mansarda permettono la parata dell'eclettismo internazionale, inclusi bovindi di ferro. Come il taglio di San Benigno permette lo sviluppo del porto a Sampierdarena, la via Giulia, allargata, ricostruita e ribattezzata, apre il centro storico malsano ai nuovi quartieri residenziali del Bisagno e di Albaro. La città medievale è oggetto della già citata relazione di Gaetano Moretti al municipio nel 1904 e diventa complementare alla città moderna e commerciale. Nel frattempo però l'industria siderurgica Ansaldo dal porto storico varca il limite della Lanterna per invadere le spiagge del Ponente inghiottendo i giardini delle ville che avevano costituito per secoli la Riviera genovese: una splendida tappa del "Viaggio in Italia". La circonvallazione a monte è uno dei capitoli più felici dell'urbanistica genovese in questo periodo; su di essa si allineano le case eleganti a captare i migliori panorami con le logge sovrapposte di ghisa del palazzo di Marco Aurelio Crotta o i balconi carichi di ornamenti dell'Hotel Miramare di Gino Coppedè. L'ascensore del Castelletto e la funicolare di Sant'Anna la collegano al centro storico.



A Torino l'ingegnere igienista Tommaso Prinetti con Ceppi progetta nel 1882 il taglio del reticolo romano con la diagonale via Pietro Micca, ricorrendo alla legge del 1885 per il risanamento di Napoli. Qui però non c'è nulla da risanare, si tratta piuttosto di collegare il nuovo quartiere dell'ex-cittadella con il centro inquadrando il palazzo Madama, introdurre nella scacchiera di strade gli effetti della Parigi haussmanniana con edifici di taglio e distribuire negli spazi inedificabili aiuole e

<sup>98</sup>R. BOSSAGLIA, M. COZZI, *I Coppedè*, Genova 1982; l'opera di questi virtuosi artigiani toscani nel costruire in mattoni, pietra e legno con decorazioni esterne e interne incluse di mosaici, maioliche, affreschi, ferribattuti, vetri, mostra le possibilità e i limiti di questo primato italiano che può giungere al kitsch. A Genova si aggiungono la villa Turcke a Sturla (1903), il castello Bruzzo (1904, 1910-13) e il palazzo Zuccarino (1906-07), dove il loro stile abbandona il medioevo per diventare personale e simbolistico.

<sup>99</sup> La realizzazione tradurrà poi in maniera banale le indicazioni del concorso limitandosi a una lottizzazione a villini, presto sostituiti da palazzine. C. BERTELLI, A.M. NICOLETTI, *Una gentile città moderna*. *L'espansione urbana tra Otto e Novecento: il caso di Albaro a Genova*, Milano 1988.

chioschi, per i quali il municipio bandisce un concorso, intitolato "L'arte nella strada". Ai privati, già proprietari degli immobili, andranno gli oneri di ricostruzione, limitando il più possibile gli espropri. Oltre allo stile Tudor-veneziano del palazzo Bellia di Ceppi, è presente il neorinascimento nel palazzo della società "Risanamento" (1897), dove l'ingegnere Giuseppe Tonta sfrutta gli effetti d'angolo che pongono fine a secoli di urbanistica sabauda e aprono il campo al progetto di via Roma, già allo studio negli uffici comunali prima della guerra. Borgo Crimea sale verso le colline e si allunga con i villini verso Moncalieri; di qua dal Po, villa D'Aronco confina con le fabbriche automobilistiche oltre il Valentino; la lottizzazione dell'ex piazza d'armi crea l'elegante quartiere della Crocetta con viali alberati bordati di villini con giardino convergenti a tridente nell'emiciclo di piazzale Duca d'Aosta, dove Giovanni Chevalley (autore del piano) semplifica le ipotesi progettuali di D'Aronco e Rigotti nel concorso del 1912. Ancora Rigotti con il pittore Giuseppe Lavini - direttore della rivista <<L'architettura italiana>> - redigono il piano della nuova Mondovì (1914-15) in forma di città-giardino, con spazi verdi e tagli diagonali che inquadrano la vista della città alta.<sup>100</sup>

Firenze, ormai abbandonata come capitale, completa a stento il piano di ampliamento di Giuseppe Poggi con il piazzale Michelangelo (1865-77), dove le architetture neo cinquecentesche della *coffehouse* e quelle neo manieriste delle rampe di accesso restano un esempio decoroso di arte urbana che liberamente interpreta il modello del Pincio. Il viale dei Colli, lega poi il piazzale belvedere con una passeggiata, residenziale e turistica tracciata con sensibilità a inquadrare nuove e suggestive vedute della città e delle colline. Nel frattempo Emilio de Fabris, dopo la vittoria nei tre successivi concorsi (1862-65-67) per la facciata del duomo fiorentino, (con il dibattito sul profilo cuspidato, inclinato od orizzontale delle testate delle navate laterali e il parere di Eugen Viollet-le-Duc) costruisce la facciata di S. Maria del Fiore (1867-87), imitando il vicino campanile di Giotto, ma introducendo decorazioni a mosaico di gusto moderno. Invano il vecchio Poggi tenta di opporsi alla distruzione del mercato vecchio in nome del decoro e dell'igiene per creare l'attuale piazza della Repubblica (1885-95), replica stanca di quella del Duomo a Milano<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup>Lavini, pittore di paesaggi e insegnante all'Accademia Albertina, scrive su <<L'architettura italiana>> -in questo momento la più bella rivista italiana di architettura, nata a Torino nel 1905 - che negli Stati Uniti si è passati dalla griglia coloniale ai tagli diagonali di Burnham e nello stesso tempo indica la necessità di verificare i progetti urbanistici con la prospettiva, di fondere le strade con il paesaggio e, nei terreni accidentati, di seguire le curve di livello, perciò il pittore deve affiancare l'architetto nel disegno della città. A Torino Giuseppe Roda è uno dei primi architetti paesaggisti italiani e vi si pubblica la rivista <<Giardinaggio>>.

<sup>101</sup> Lo sventramento della parte più antica e importante del centro urbano fiorentino - un palinsesto di impianto romano, riedificato continuamente durante il medioevo con case torri - è deciso per ragioni di decoro e di igiene con Regio Decreto dell'8 marzo 1888. La rivista <<Ricordi di architettura>> pubblica un rilievo di A. Rufoni con le piante dei piani terra che è l'unico documento rimasto. Nella pianta sono segnati gli edifici da conservare. La metodologia è analoga a quella seguita da Mengoni nella demolizione della vecchia piazza del Duomo a Milano.



Fabris facc. S. Maria del  
Fiore 1867-87 Poggi  
Firenze Capitale 1865



In un quadro italiano ormai rivolto verso la Secessione viennese, Giovanni Michelazzi nel villino Broggi-Caraceni in via Scipione Ammirato a Firenze (1911) appare un eccezionale interprete dell'Art-Nouveau di Horta, che non esita a introdurre nel contesto storico di Borgo Ognissanti con la casa-galleria (1910-1913). Adolfo Coppedè volge alla massima espressione organica il virtuosismo della équipe artigianale nell'ormai attardato teatro Alhambra (1928-29) in stile moresco. Intanto Frank Lloyd Wright soggiorna in incognito a Fiesole fra il 1914 e il 15 in una casa-studio nascosta dietro un muro, solo due fioriere segnano la presenza dell'autore delle *prairie houses*.

Eccezionale nel panorama dei piani di ampliamento, quasi sempre redatti da ingegneri, su basi e criteri tecnici e non artistici è il caso di Bergamo dove viene bandito un concorso per il nuovo centro della città Bassa vinto da un giovane architetto e da un giovane ingegnere entrambi romani con un progetto basato sui principi di Sitte e dell'*Arte di costruire le città*.

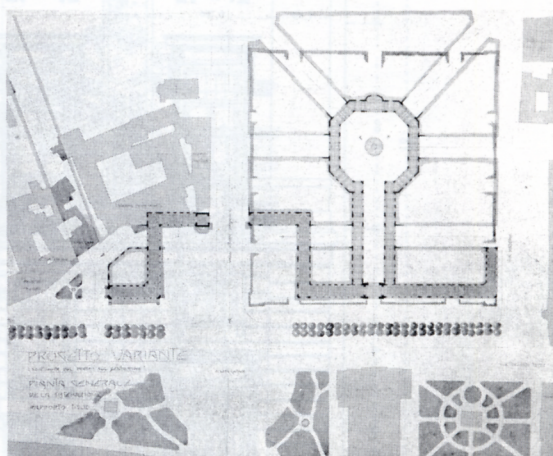
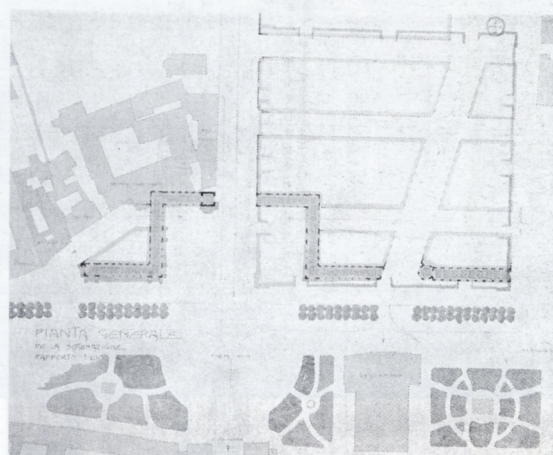
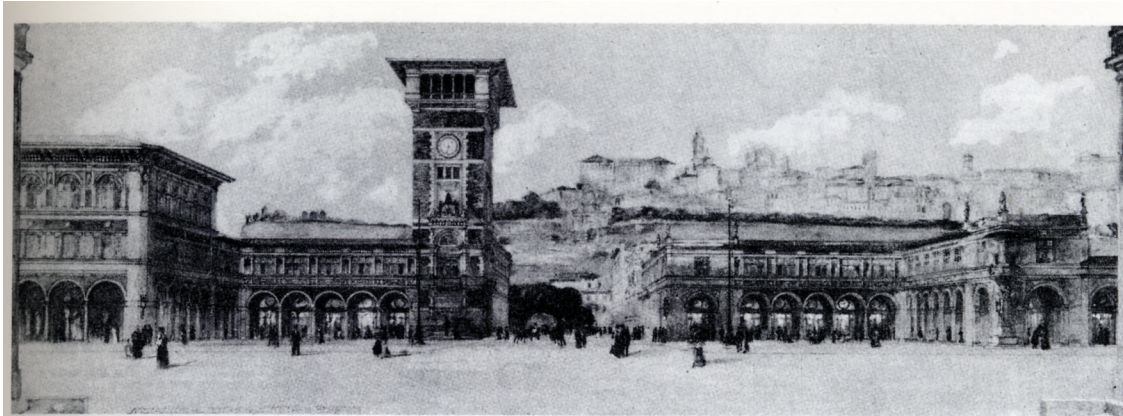
Portici continui legano edifici diversi per diverse funzioni nel progetto di Marcello Piacentini e Giuseppe Quaroni per Bergamo Bassa (1906-1907, realizzato con molte varianti fra il 1919 e il 1925), dove il panorama della città alta è inquadrato fra una torre neorinascimentale e la cupola d'angolo di una moderna casa di commercio. I commissari della giuria sono Gaetano Moretti e Ugo Ogetti che insistono in particolare nel secondo grado sull'importanza della asimmetria nella città bassa per inquadrare il panorama della alta. Il *ché* denota il forte influsso delle idee di Sitte. Dall'asse del Sentierone, che si allarga nella piazza Vittorio Veneto, i portici introducono alla piazza Dante, sull'area dell'antica Fiera, con il palazzo di Giustizia e la sede del Credito Italiano, esempi dello stile piacentiniano anni '20: classico il primo, modernizzante il secondo nelle larghe finestre dopo una totale revisione degli stili storici e liberty del progetto originale. Solo la torre dei Caduti ne è l'avanzo, con il suo stile quattrocentesco e le superfici colorate di marmi veronesi in contrasto con il

ceppo di Zandobbio. Giovanni Muzio lo definisce nel 1925 "la maggiore opera italiana moderna di edilizia cittadina".<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup>Marcello Piacentini e l'ingegnere Giuseppe Quaroni rispettano in realtà i termini del bando che prevede edifici molto bassi su portici per ricordare la fiera seicentesca di Sant'Alessandro e utilizzarne i materiali, ma soprattutto per non togliere al Sentierone - il grande viale alberato, pure aperto nel 1620, luogo di passeggio tradizionale degli abitanti dei borghi - la vista della città alta. Quanto all'architettura i progettisti romani sono eclettici: la torre dei Caduti è in stile quattrocentesco come i portici di piazza Vittorio Veneto, mentre agli estremi sono palazzi floreali e una cupola d'angolo inquadra a est la città alta in "pendant" con la torre. Su piazza Dante gli edifici si alzano gradualmente e il palazzo di giustizia richiama Otto Wagner con le cuspidi agli angoli del prospetto.

Solo nel 1914 cominciano i lavori su un progetto che mantiene lo schema urbanistico originale, ma muta l'architettura degli edifici togliendo ogni influsso internazionale per ripiegare su architetture rinascimentali di epoche diverse. Piacentini infatti dà maggior importanza all'urbanistica - o "arte edilizia" come allora si diceva - piuttosto che all'architettura: il Sentierone si allarga in piazza Vittorio Veneto in corrispondenza del viale Vittorio Emanuele, diretto verso la città alta, e di porta Nuova, aperta verso la stazione ferroviaria. Piazza Dante resta racchiusa per metà dai porticati che legano tra loro gli edifici bassi, dove Piacentini si avvale della collaborazione di Giovanni Muzio e di Luigi Angelini. La sua costruzione si protrae fino al 1931 con il palazzo di Giustizia, realizzato con il classicismo semplificato, proprio dello stile piacentiniano degli anni '30. G. MUZIO, *Espansione e sistemazione delle città. La ricostruzione dell'area della fiera nel centro di Bergamo*, <<Emporium>> dicembre 1925; R. PAPINI, *Bergamo rinnovata*, Bergamo 1929.



L'azione di Camillo Boito, Pompeo Molmenti, Giacomo Boni e dei comitati artistici locali impedisce a Venezia gli interramenti dei canali e gli sventramenti del piano dei "40 progetti per sanificare Venezia" del 1887, dove le ragioni dell'arte si scontrano con quelle dell'igiene all'indomani del colera<sup>103</sup>. Nonostante l'intransigenza delle due parti si completano, non per igiene ma per decoro i nuovi centri direzionali di San Luca e bacino Orseolo, collegati da calle Goldoni dove sorge la *maison de commerce* secessionista di Sullam (1908-10). Si continua inoltre a costruire

<sup>103</sup> Nel 1891 si istituisce una commissione mista fra storici, artisti e igienisti, presieduta da d'Andrade con vice Berchet, ne fanno parte Boito e Luigi Pagliani, cattedratico di ingegneria sanitaria a Torino. La commissione conclude che a Venezia si debba agire per piccoli interventi tenuto conto del carattere pittoresco della città che va difeso con speciali disposizioni edilizie e provvedimenti municipali. Per migliorare l'igiene, piuttosto che sventrare, occorre innanzitutto scavare i rii, costruire la fognatura e migliorare quella rara esistente, potenziare l'acquedotto e pulire le cisterne portando l'acqua in tutte le case, proibire l'abitazione nei piani terra e soprattutto costruire nuove case igieniche.

lungo calle larga XXII marzo (aperta dal 1880) in modo da creare un adeguato retro urbano per i clienti dei grandi alberghi del Canal grande.

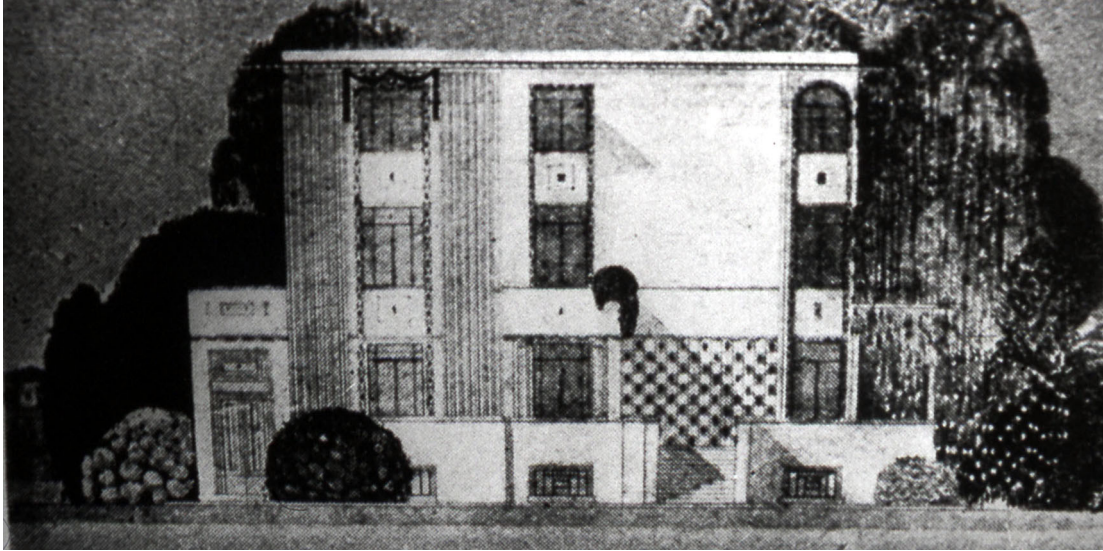
Venezia, insieme a Milano, è all'avanguardia con i nuovi quartieri popolari di San Giobbe, San Rocco e Giudecca, dove l'ingegnere Francesco Marsich costruisce corti, case campielli e sottoportici piegando gli schemi nazionali dell'edilizia popolare alla tradizione locale, sostituendo però travi di legno e conci di pietra d'Istria con il calcestruzzo armato. Contemporaneamente il posto di ingegnere capo del comune è tenuto dal milanese Daniele Donghi, uno dei tecnici più capaci nel campo dei servizi urbani, dagli edifici scolastici alle case popolari<sup>104</sup>, nonché autore del primo manuale italiano dell'architetto. Egli sa depurare la lezione boitiana "dei temi poveri" da ogni ricordo storico per volgerla sul piano tecnico dell'architettura "pratica". Il concorso per il nuovo quartiere all'Isola di Sant'Elena nel 1911 è occasione per sperimentare un'architettura in bilico fra le modernità della secessione e le suggestioni storiche e vernacolari dell'edilizia veneziana. Un esempio di sintesi fra neobizantino e secessione è il condominio (1909-13) di Giulio Alessandri in corte dell'Albora a San Marco, tutto mattone a vista e bifore con le decorazioni di G. Marussig, mentre la pescheria a Rialto (1906) dell'architetto restauratore Domenico Rupolo e del pittore Cesare Laurenti o la casa Bortoluzzi a San Luca (1909) dimostrano la capacità di Rupolo a risolvere in stile tipologie nuove<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup>Fra le sue opere veneziane sono le scuole "G. Renier Michiel" a Dorsoduro, quelle "Palladio" della Giudecca e forse, le casette popolari in stile palladiano di Padova e il villino di sua proprietà in via Dandolo al Lido (1906-08). Durante il suo incarico di ingegnere capo del comune di Padova dal 1896 al 1904 e poi come professore di architettura tecnica alla scuola per ingegneri egli sottomise i suoi progetti al parere di Boito. A lui si deve il compimento del cimitero di Padova di Enrico Holtzner. Dal 1889 al 1906 diresse e pubblicò la rivista <<Architettura pratica>>. Cfr. G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato...*, cit., pp. 184-85.

<sup>105</sup> Domenico Rupolo (1861-1945) fu un architetto operosissimo nei restauri e nelle architetture in stile. A Torino 1890 si distinse con i progetti di una villa, un municipio e un albergo. Si diplomò professore di disegno all'Accademia di Venezia, nel 1892 iniziò a lavorare come assistente nell'ufficio dei Monumenti di Venezia. Dal 1902 ispettore, fu accusato della caduta del campanile di San Marco e nello stesso anno sulla rivista <<L'Edilizia moderna>> veniva pubblicato il suo restauro di Ca' Dario (1896-97) con l'ampliamento retrostante sul giardino e la loggia architravata in legno. Splendidi i bagni, l'uno incrostato di marmi policromi come la facciata sul Canal grande, l'altro rivestito di cuoi di Cordova. Poi interviene nel palazzo della baronessa de Seppi a Trieste (1900-03) con lo scalone neoquattrocentesco. La nuova pescheria a Rialto, progettata con il pittore Cesare Laurenti, sostituisce una tettoia in ferro con una costruzione neogotica in mattoni, pietra d'Istria e legno (1906-08) ribadendo il valore artistico della città nel sito di Rialto. <<Qualche piccolo sventramento nei quartieri centrali, fatto con savia precauzione, senza alterare i criteri, le disposizioni e gli apparecchi costruttivi locali, non modifica sostanzialmente il carattere e la maggior parte degli edifizii nuovi sorge come imitazione dell'antico. Così le tettoie in ferro che coprono per pochi anni il mercato del pesce, dovettero essere demolite per far posto ad un edificio di carattere locale.>> scriveva Giuseppe Lavini presentando il nuovo edificio su <<L'architettura italiana>>, V, n.2, novembre 1909. Le ville neo venetobizantine del Lido: villa Otello (1905), villa Romanelli (1906) e villa Terapia per i padri Armeni (1907) sono pubblicate su <<L'Edilizia moderna>>, XVIII, V, maggio 1909. I movimenti di massa riprendono la grandiosa villa-castello Bortoluzzi a Ponte nelle Alpi (1899-1901), in pietra calcarea locale appena sbazzata unita al cotto che disegna le aperture, essa è collegata per la committenza alla casa in campo San Luca (1909-10) che traduce in linguaggio veneziano la tipologia della casa di commercio. Negli anni seguenti ricostruisce le chiese del Veneto orientale e nel Friuli

Il Lido di Venezia nasce per iniziativa della Società dei Bagni di Mare, poi CIGA, che costruisce l'orientale Hotel Excelsior (1898-1908) di Giovanni Sardi e l'ellenico Hotel Des Bains (1907) di Francesco Marsich. Fra questi due poli, sul mare, l'insediamento si sviluppa verso la laguna come quartiere-giardino con villini di mattoni in stile veneziano o con decorazioni floreali, fra i quali spiccano i villini "Mon Plaisir" e "Thea" (1904-1905) di Guido Sullam<sup>106</sup>. Nel 1911 La CIGA bandisce un concorso per cento villini da costruire in una futura città-giardino alle Quattro Fontane (1911), la casa Predelli (1913) resta un frammento del progetto presentato da Giuseppe Torres<sup>107</sup>. Se Sullam mostra influenze olbrichiane, attraverso l'interpretazione di D'Aronco, Torres interpreta lo stile di Hoffmann dissolvendo i volumi in bianche superfici, appena percorse da decorazioni a scacchi.




---

distrutte nella I guerra, scuole religiose e il seminario di Vittorio Veneto oltre a numerose ville. Alla fine della carriera cerca di aggiornarsi allo stile "Novecento" con risultati mediocri.

<sup>106</sup> Guido Costante Sullam (1873-1949), si può definire l'Olbrich veneziano, come dimostra nei villini "Mon plaisir" e "Thea" al Lido (1905-06) e nel palazzo in Bacino Orseolo (1908) con le volute ioniche "arcaiche" alla viennese. Gli studi di Olbrich sull'architettura minore austriaca ispirano le stazioni di Asiago e Roana (1910) e in quell'anno si reca a Darmstadt dove incontra Olbrich, contemporaneamente lavora nei restauri di San Marco diretti da Manfredo Manfredi con Luigi Marangoni. L'insegnamento di arti applicate a Monza nell'istituto della società Umanitaria e poi di elementi costruttivi alla scuola d'architettura di Venezia occupa la seconda parte della sua vita.

<sup>107</sup> Giuseppe Torres (1872-1935) parte dal revival veneto-bizantino della propria abitazione con studio al Gafaro (1905), che lo avvicina alle ville in stile di Domenico Rupolo al Lido, ma negli interni introduce i motivi della secessione viennese nella scala, ritmata da montanti di rovere, e nel camino ispirato alle Arts & Crafts. Le case "del silenzio" e "del poeta" restano idee acquerellate ispirate al nuovo gusto austriaco, ma pubblicate su "L'architettura italiana" lo fanno conoscere. Il suo intervento sulla preesistente villa Tretti a Bevadoro di Campodoro (PD) (1908-09) lo avvicina a villa Rosa a Corlanzone (VI) di Alfredo Melani (1907-08), nel bianco volume della torre solcato da sottili giochi grafici e nelle finestre d'angolo. Un pezzo di città è il progetto dell'isola di Sant'Elena (1911) con il fratello Duilio, Giulio Alessandri e F. Finzi, dove si vuole asserire la possibilità di continuare a costruire Venezia ripetendone gli aspetti pittoreschi. Il tempio Votivo al Lido (1918-36) occupa, con l'insegnamento alla scuola d'architettura di Venezia, tutta l'ultima parte della sua vita; la sua cupola tende da lontano a ricollegarsi alla Salute a S. Marco e alle cupole palladiane. Nel monumentalismo Wagnerschule essa ritrova la venezianità della secessione viennese.

## 8 La legge Luzzati, quartieri popolari e città giardino

Le regole dell'igiene impongono nuovi modelli per gli ospedali con la distribuzione in padiglioni collegati da pensiline, vere e proprie città ospedaliere, così i quartieri di abitazione popolare tendono ad allontanarsi dalla tipologia e dalla forma dell'edilizia storica rendendo evidente la differenza di impianto e di distribuzione che regola l'edilizia delle espansioni urbane<sup>108</sup>.

*Cottage* e città sono in Italia inconciliabili e non solo per ragioni economiche. In nome della pace sociale, Luigi Einaudi sente il fascino di «un bel villaggio operaio contornato di orti e di giardini, con vie comode, ampie e lastricate, con passeggi e ritrovi pubblici: colle scuole e i suoi caffè, con tutte le attrattive piccole e grandi della grande città confinante» per allontanare il lavoratore dal centro «dove il lusso irritante e lo sfarzo superbo, ma necessario, dei palazzi e dei ritrovi del ricco» connotano la città del commercio.<sup>109</sup> Ma questi villaggi restano in Italia casi isolati, legati all'iniziativa di industriali illuminati, ai quali la legge Luzzati concede l'esonero fiscale per dieci anni, lontani dalla città, dove invece le società cooperative, i comuni e gli istituti autonomi si trovano a operare con urgenza. Se ancora a Padova o a Parma le dimensioni consentono casette e giardini, nelle città maggiori ciò non è possibile. Mancano le reti di trasporto e vi è anche chi teme, per la pace sociale, che la periferia separata dalla città diventi una *cit  ouvrière* dove la popolazione operaia prenda coscienza di s  in contrapposizione con ogni altra classe e categoria cittadina<sup>110</sup>.

Cesare Beruto aveva appunto cercato di evitare questo nel piano regolatore di Milano del 1886 ribadendo la continuit  fra la crescita ad anelli concentrici della citt  storica e i nuovi ampliamenti. Il tipo della abitazione popolare urbana sar  quindi il blocco a tre o quattro piani composti intorno a un giardinetto per evitare ad esempio la rigidit  delle scacchiere tracciate a La Spezia dal Demanio della Marina<sup>111</sup>. Interventi limitati e disseminati evitano sconvolgimenti

---

<sup>108</sup> Nell'Ottocento, le societ  di mutuo soccorso, fondate prima dell'Unit  a Milano, Torino, Parma e Firenze, avevano scelto la tipologia a schiera con un piccolo orto privato dietro ogni abitazione, gi  ben sperimentata dalle citt  italiane di antico regime. L'idea, invece, del familisterio, diffusa dalla societ  fourierista di Genova e fatta propria dal sociologo milanese Emilio Mantegazza, viene drasticamente scartata per ragioni igieniche e sociali nel 1875.

D'altro canto, ragioni economiche inducono nelle grandi citt  ad alloggi a tre o quattro piani:   il caso della Societ  edificatrice di abitazioni operaie che a Milano deve passare dal quartiere a villini fuori porta Vittoria (1882) alle case a quattro piani di via Sottocorno (1886). Nel primo caso si era potuto ottenere a modico prezzo il terreno dal Demanio statale e su di esso gli ingegneri Giovanni Ceruti, Luigi Mazzocchi e Felice Poggi avevano tracciato un piano di strade a raggiera per dare ad ogni alloggio la migliore esposizione e ventilazione, ma solo cento dei quasi mille villini previsti furono costruiti e restarono sulla carta anche le scuole elementari e professionali, l'asilo, il ricreatorio, i magazzini cooperativi, i bagni e i lavatoi. Per la bibliografia sull'argomento V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio ....cit.*, pp. 57-58, n. 31, per il ruolo dell'igiene e dell'ingegnere igienista pp. 41-57, nonch  G. ZUCCONI, *La citt  contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti*. Milano 1989, pp. 45-47 e C. GIOVANNINI, *Risanare le citt . L'utopia igienista di fine Ottocento*, Milano 1996, pp. 54-56.

<sup>109</sup>L. EINAUDI, *Il problema delle case popolari all'alba del secolo XX*, «La riforma sociale», 15 dicembre 1902.

<sup>110</sup> Anche un sostenitore delle *garden towns* come Alessandro Schiavi deve riconoscere, con Nino Sacerdoti, che le reti di trasporto urbano delle citt  italiane non sono paragonabili a quelle inglesi, per cui l'allontanamento degli abitanti dal loro usuale ambiente di vita e di lavoro sarebbe un costo sociale non ripagato dai vantaggi di un piccolo giardino. Schiavi, socialista e autore di un'inchiesta per la societ  Umanitaria (*La questione delle case operaie a Milano*, Milano 1903), scrive poi *Le case a buon mercato e le citt  giardino*, Bologna 1911, un manualetto fondamentale per la diffusione dell'idea anglosassone.

<sup>111</sup>La Spezia si pu  considerare una citt  di nuova fondazione tracciata secondo le regole igienico-sanitarie del piano di Domenico Chiodo, capo del genio militare di quell'arsenale che ne vide l'importanza proponendo prima a Cavour e poi a Menabrea di farne il principale del nuovo stato nazionale. Il progetto, approvato nel 1861, fu realizzato nei decenni successivi; A. RADDI, *Alcune digressioni tecniche sulla Spezia in rapporto alle costruzioni*

dell'equilibrio sociale e permettono l'inserimento della nuova edilizia nel tessuto esistente, i blocchi completano la quinta delle strade vecchie e disegnano le nuove, che non sono altro che il prolungamento delle prime. In queste case plurifamiliari a più piani, verranno ad abitare non solo operai, ma piccoli bottegai, che condurranno i negozi al piano terra, impiegati, piccoli professionisti e artigiani, lavoratori insomma che devono vivere a contatto con il centro e magari accontentarsi della latrina sulla scala o sul ballatoio.<sup>112</sup>

Il varo della legge del liberale cattolico Luigi Luzzatti per le case popolari il 31 maggio 1903 (n. 254) porta alla istituzione degli Istituti per le Case Popolari (ICP) a Torino, Milano, Venezia, Bologna, Modena e Roma, al proliferare di cooperative che si affiancano ai comuni e alle associazioni benefiche e di mutuo soccorso. Frattanto nel 1902, al X Convegno degli ingegneri e architetti, tenuto a Cagliari, si fissano le tipologie: case-albergo nei grandi centri industriali per l'alloggio di persone sole o di piccole famiglie a basso reddito; blocchi di case né grandi né piccole con servizi e giardino nella corte interna, che migliorano i vecchi isolati ottocenteschi e adottano i nuovi standard igienici; infine alcuni villaggi-giardino o borgate confinanti con la periferia o piccoli centri operai in appendice ad alcune industrie.<sup>113</sup>

Il regolamento della legge Luzzatti del 12 agosto 1904 (n. 164) riporta soprattutto norme igieniche (minimi di cubatura, illuminazione, ventilazione dei locali abitabili, numero massimo dei piani, criteri costruttivi dei pavimenti, impianti igienici e fognature), ma i minimi della superficie destinata a strade, cortili, orti e soprattutto l'obbligo di procedere allo studio di piani particolareggiati per interi quartieri, in mancanza di un piano regolatore approvato, aprono la strada alla disciplina urbanistica facendo di essi delle parti autonome e fortemente caratterizzate nei confronti della città.

Torino è all'avanguardia nel campo dell'igiene edilizia<sup>114</sup>; per quanto riguarda l'architettura, Pietro Fenoglio, Stefano Molli e l'ingegnere Mario Vicari usano la bicromia del cotto e del cemento,

---

e all'igiene, Firenze 1888 (dove si osserva che gli indici di mortalità sono del 10% contro il 15% e oltre di Napoli); Id., *Il nuovo quartiere Umberto I a Spezia*, <<Ingegneria sanitaria>>, Torino 1891; M.A. BOLDI, *Le case popolari, monografia completa tecnico-economico-sociale*, Milano 1910, vol. I, p. 88. Alessandro Schiavi ne *Le case a buon mercato e la città giardino*, Bologna 1911, p.123 approva la solidità delle nuove case spezzine, ma non il lato estetico, di cui Chiodo non si era affatto preoccupato.

<sup>112</sup>N. SACERDOTI, *La questione delle case popolari in Milano*, <<Il Politecnico>>, L (1902), p. 37 e ID., *Il problema dell'alloggio delle classi meno abbienti nelle grandi città*, ivi, pp. 736-46.

<sup>113</sup> Luigi Luzzatti ricorda al Congresso nazionale delle cooperative per le case popolari di Roma del 1922 di aver visto i modelli di abitazioni popolari all'Esposizione universale di Parigi del 1867 e visitato il villaggio delle industrie Dolfuss a Mulhouse, ma nei suoi discorsi si occupa sempre e solo degli aspetti economici e finanziari dell'edilizia popolare e dei modelli europei da seguire, mai di scelte urbanistiche o tipologiche, di competenza degli specialisti. Al Convegno nazionale per le case popolari a Modena del 23 novembre 1902, Luzzatti indica l'esempio di Trieste e Gorizia dove il municipio, la Cassa di risparmio e altri istituti di credito e di assicurazione hanno costituito l'ente autonomo per costituire tre categorie di case:

<<L'alloggio gratuito per chi non l'ha, e non può averlo; la casa per i poveri che non possono comperarla; il villino per quella specie di aristocrazia del lavoro che sono gli operai meglio retribuiti, e quei poveri impiegati che sono costretti a coprire di un'apparenza rigorosa ben più gravi miserie>>. L. LUZZATTI, *Discorso tenuto al II Convegno Nazionale per le case popolari a Modena*, 23 novembre 1902, ora in ID., *L'ordine sociale*, Opere di L.L., vol. IV, Bologna 1952, p. 635.

<sup>114</sup> Qui si pubblicano i periodici <<L'ingegnere igienista>> e <<Ingegneria sanitaria>>. Nel 1900 Ettore Corradini costruisce il villino <<L'Ingegneria sanitaria>> per la propria famiglia e lo pubblica in un numero monografico della rivista omonima da lui fondata. In esso sperimenta una

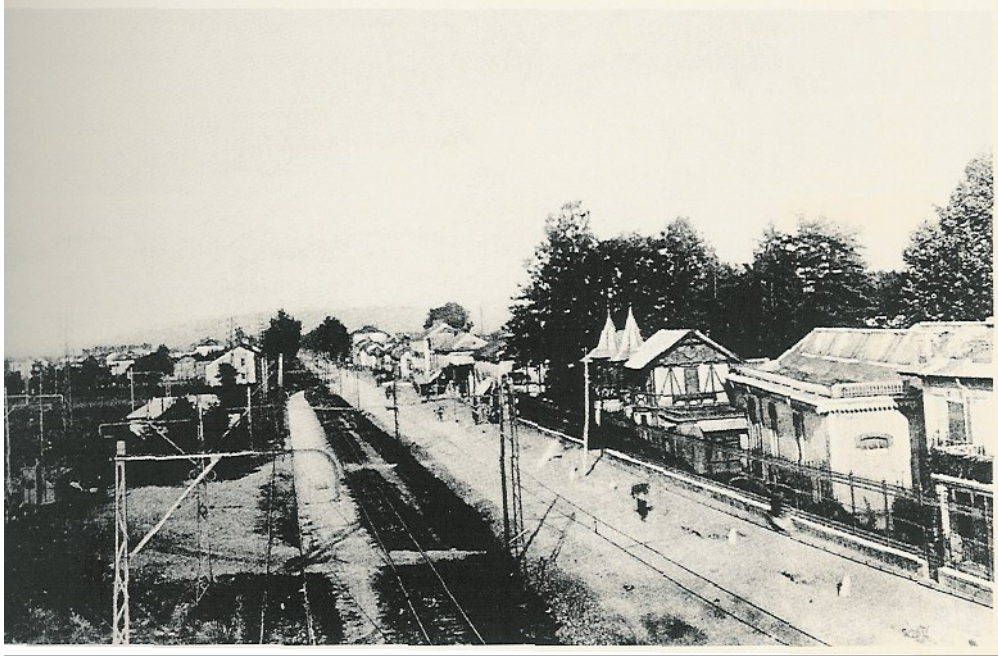
nei blocchi a quattro piani di via Marco Polo della Società torinese abitazioni popolari (1903), unendo la tradizione locale alla "sincerità" tardoromantica di scuola francese. La bicromia orizzontale di mattoni gialli e rossi è un motivo neoromanico, mentre l'ossatura muraria mostra piedritti che si collegano con archi ribassati, come nel precedente conservatorio del Santo Suffragio (1890-91). Il trattamento delle facciate si interrompe in corrispondenza degli angoli che risultano lisci e posti su piani leggermente arretrati. Materiali e soluzioni tecniche già sperimentate in Germania o in Belgio o in Francia si ritrovano negli edifici industriali contemporanei di Fenoglio, come nei *cottages* del villaggio Leumann di Collegno (1902-3 e 1911), dove le chiavi di ferro dei solai, gli architravi in cemento armato, i corrimani delle scale esterne in tubolare piegato mettono in vista la tecnologia come economia del costruire, mentre l'articolazione dei tetti si ispira al modello inglese filtrato attraverso i manuali di architettura pratica. La rivista inglese <<The Studio>> e la recente esposizione torinese del 1902 aggiungono la libertà espressiva aglosassone alla distribuzione delle finestre e all'articolazione pittoresca dei tetti dei *cottages* abbinati realizzati dall'ingegnere Andrea Torasso e dall'impresa dell'ingegnere Frapolli nel quartiere-villaggio dell'Istituto di San Paolo del 1904, dove pure predomina l'estetica economica del mattone chiaro "a vista" di Nizza Monferrato. Sono esempi che vogliono contrapporsi al falansterio per realizzare "un'estetica democratica" diffusa anche nei villini borghesi.<sup>115</sup>

---

serie di standard di areazione e illuminazione, di sistemi di riscaldamento e ventilazione, di materiali nuovi e igienici destinati a costituire un prototipo di nuovo vivere borghese, ma non innovativi sul piano architettonico.

<sup>115</sup>E. THOVEZ, *Una casa operaia*, <<L'arte decorativa moderna>>, II (1904), p. 97; S. D'ALAGNA, *Case operaie*, ivi, III, pp. 135-41; *Un quartiere di case economiche e popolari a Torino*, <<L'illustrazione italiana>>, XXXIII (1906), sem. I, p. 89.





L'ingegnere Giannino Ferrini è il tecnico del Comune di Milano che progetta una serie di complessi a via Ripamonti (1906), fuori porta Vigentina, e in via MacMahon (1909) presso lo scalo merci Farini. Nel primo, otto corpi a tre piani si compongono intorno a corti centrali alberate dove si trovano gli edifici bassi dei servizi comuni, con le docce, i lavatoi, l'asilo nido, la sala delle riunioni e la biblioteca. L'architettura semplice e solida è intonacata e nei balconi, aperti verso il cortile si ritrova il ricordo delle case di ringhiera. Nel secondo, più grande, sono ancora presenti edifici a corte chiusa, case a schiera e villini isolati per due o quattro famiglie. Si sperimentano materiali nuovi, come i ballatoi di ferro sorretti da putrelle che rendono l'interno della corte simile a un edificio industriale, o i blocchi di cemento usati sperimentalmente per la costruzione di un villino su brevetto del capomastro Bianchi.

Ben più ambizioso e accurato dal punto di vista architettonico è il quartiere della Società Umanitaria in via Solari (1906) dove l'ingegnere Giovanni Broglio frantuma il cortile chiuso

ottocentesco in una serie di padiglioni isolati di quattro piani collegati da corpi bassi a un piano. Pochissimi motivi geometrici al primo, all'ultimo piano e al di sopra delle finestre di lontana ascendenza viennese servono a dare agli edifici «una certa eleganza - scrive il progettista - per evitare l'assembramento di case ridotte a caserme».<sup>116</sup> All'esterno, il piano rialzato continuo con il rustico di cemento a righe orizzontali e un forte marcapiano legano i padiglioni recuperando la continuità del fronte stradale e vi si aprono ventotto negozi. I muri portanti sono in laterizio e i solai in cemento armato: su un totale di duecentoquarantanove alloggi, cinquanta sono monolocali, centouno bilocali e sessantotto a tre. Tutti gli alloggi sono dotati di latrina, acqua potabile e gas, una condotta per le immondizie, l'acquaio e un balcone o un terrazzo. Durante la costruzione viene indetto un concorso per l'arredamento economico di un alloggio tipo con armadi a muro e cucine attrezzate per un migliore sfruttamento dello spazio e una maggiore igiene, riducendo al minimo gli arredi individuali.

Il secondo quartiere dell'Umanitaria sorge nel 1908 nei pressi di piazzale Loreto sempre su progetto di Giovanni Broglio su un'area allungata estesa per meno della metà di quella del quartiere precedente. Perciò i padiglioni a tre e quattro piani racchiudono un unico spazio a giardino ristretto con le parti laterali attrezzate a campi sportivi.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> La Società si propone infatti di influire con la casa bella oltreché sana e indipendente sull'educazione degli operai, inducendoli ad amare la propria abitazione e a viverci il più possibile». Perciò la composizione delle facciate, dove balconi-verande ricordano i tradizionali ballatoi, è aggiornata, soprattutto nel progetto non realizzato per l'edificio basso dei servizi generali, dalle ampie finestre quadrate serrate fra pilastri giganti e coronati da un pergolato. Qui avrebbero dovuto trovare sede l'Università popolare e la biblioteca per sostituire l'osteria come luogo di ritrovo dei lavoratori, le cucine popolari per tutto il quartiere di Porta Genova e la scuola professionale di ricamo femminile, aperta sulle terrazze fiorite dell'attico. Due viali alberati si incrociano in una piazza centrale e all'interno vi si affacciano altri otto edifici disposti ad "L" che dividono il lotto in quattro unità con quattro cortili a giardino dove sorgono al centro il ricreatorio e il teatro popolare con al piano interrato i bagni, le docce e la lavanderia, dal momento che ogni alloggio era solo dotato di latrina e di un lavabo. «Piante e tappeti erbosi nelle vie [...] e negli spaziosi cortili illeggiadriscono e rinfrescano questo piccolo mondo del grande mondo operaio di Milano, disgraziatamente ancora così povero»; Società Umanitaria, *L'Umanitaria e la sua opera*, , Milano 1922, pp. 101-3. In generale per Milano vedi: M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, cit., pp. 110-25 e 132-35.

<sup>117</sup> I servizi sociali sono limitati a un «ristorante cooperativo popolare» e a un «ricreatorio laico» e invece sono aggiornati gli impianti tecnici degli alloggi. In due fabbricati si sperimenta il termosifone centrale, ogni appartamento ha il *water closet* all'inglese, nei muri sono previste condutture per l'aerazione degli ambienti e lo scarico delle spazzature mentre si sperimenta la illuminazione elettrica con l'energia fornita dalla Edison a tariffa ridotta. Decorazioni stilizzate corrono sotto i cornicioni e i prospetti sono articolati da balconi rientranti, mentre terrazze sono sovrapposte ai corpi bassi che collegano gli edifici. Per la prima volta nelle case popolari, la camera da letto dei genitori è separata da quella dei figli e il pranzo-soggiorno si apre su un terrazzino rientrante, protetto da un paramento di cemento dagli sguardi indiscreti. Decoro e *privacy* hanno definitivamente condannato i vecchi ballatoi e le donne possono ritrovarsi nella scuola di ricamo dopo aver lasciato i figli nella «Casa dei bambini» montessoriana. Anche in questa occasione viene bandito un concorso per l'arredamento di un alloggio tipo e in ogni camera da pranzo c'è una credenza a muro, mentre vengono indetti premi per gli inquilini modello o per il balcone più fiorito. G. BROGLIO, *Le nuove case operaie della società Umanitaria di Milano*, «Le case popolari e

Luigi Buffoli, che Luzzatti definisce nel 1911 <<il Demostene dell'azione>>, è il promotore della costruzione a Milano dell'Albergo Popolare di via Marco d'Oggiono, progettato dagli ingegneri Francesco Magnani e Mario Rondoni fra il 1900 e il 1901 e realizzato nell'anno seguente dall'imprenditore Augusto Maciachini, calcolatore della struttura in cemento armato. L'iniziativa si ispira a quella di lord Rowton a Londra e vuole conciliare il servizio sociale ai buoni affari fornendo alle migliaia di operai che risiedono dal lunedì al venerdì nel capoluogo lombardo cinquecentotrenta cellule parzialmente divise, modernissimi servizi igienici, sale da pranzo e di lettura o per la conversazione serale modernamente eleganti, a prezzi modici. L'ossatura in cemento armato permette una grande economia di spazio e di materiale, il tetto piano diventa un'unica terrazza, le sale comuni del club, le scale e i corridoi sono ricoperti di un nuovo materiale, il "linoleum" della Pirelli, che elimina i rumori ed è facile da pulire, il riscaldamento infine è fornito da serpentine che corrono lungo i muri. All'esterno, il muro di mattoni "a vista" s'innalza sul semplice bugnato orizzontale del piano rialzato e copre la struttura di cemento armato che solo nelle lesene verticali è rivelata nel suo innesto fra pilastro e trave; le bifore neoromaniche, ispirate quasi certamente alla contemporanea Casa di riposo dei Musicisti di Camillo Boito, trovano qui la loro espressione più semplice e corretta di transizione dalla vecchia finestra rettangolare dell'Ottocento alla finestra quadrata del Novecento.



118

L'attività di Buffoli si allarga al campo commerciale con l'Unione cooperativa che apre l'enopolio in corso Sempione di Ulisse Stacchini (1901, oggi distrutto), il suo emporio in via San Vittore al teatro con la fastosa architettura di Achille Manfredini (1911-12) e con la cooperativa Milanino per realizzare la prima città-giardino italiana. Il regolamento del 1908 ricalca le esperienze di Ebenezer Howard, case a due piani con giardini privati di cinquecento metri quadri circa verranno affittate alla classe media con possibilità di riscatto, altre verranno costruite direttamente dagli acquirenti dei lotti, da costruttori privati o da associazioni, come la cooperativa Inquilini di

---

la città giardino>>, I (1909), pp. 9-20; G. SALDINI, *Le case popolari della società Umanitaria alle Rottole (porta Venezia)*, <<Il Politecnico>>, LVIII (1910), pp. 65-73, tavv. 1-3.

<sup>118</sup>F. MAGNANI, M. RONDONI, *Primo albergo popolare in Milano in angolo alle vie Marco D'Oggiono e Vallone*, <<L'edilizia moderna>>, XI (1902), pp. 14-16, tavv. 10-11.

Milano. Giannino Ferrini traccia il piano regolatore su un'area di oltre 300.000 metri quadri fra Cusano e Cinisello, collegata a Milano dalle Ferrovie Nord e da una tranvia a vapore. La salubrità dell'aria della Brianza e la vicinanza del parco di Monza garantiscono l'impresa come pure l'eleganza del piano tracciato intorno al grande viale Buffoli con diagonali e rotatorie.<sup>119</sup> Nel 1910, viene indetto il concorso per un villino, dove i partecipanti, fra i quali Antonio Sant'Elia, non seguono un disegno coordinato, per adeguarsi al gusto pretenzioso e individualistico dei futuri proprietari.<sup>120</sup> Il risultato, per il procedere dell'impresa a rilento dopo l'interruzione bellica, è di un piacevole quartiere-giardino, presto inglobato nella periferia, ma non diverso da un luogo di

---

<sup>119</sup>Il viale principale coincide con l'asse verde del piano che ricalca con alcune semplificazioni e in forma ridotta quello di Letchworth di Parker e Unwin (1903). Cfr. M. BORIANI, S. BORTOLOTTI, *Origini e sviluppo di una città giardino, l'esperienza di "Milanino"*, Milano 1991.

<sup>120</sup>La commissione, presieduta dall'ingegnere igienista Nino Sacerdoti, giudica ottanta progetti. Il primo premio è vinto da quello molto convenzionale del luganese Marazzi, appena aggiornato con decorazioni floreali; gli altri premi si assegnano a villini pretenziosi, al di sopra delle possibilità della piccola borghesia stessa. Il progetto di Sant'Elia, vagamente olbrichiano e asimmetrico, ottiene il diploma d'onore, grazie, forse, alla torretta convenzionale, e cosipure i progetti moderni e semplici degli ingegneri Forlati e Fontana, mentre quello raffinato e liberty di S. Fragapane di Caltagirone e quello ispirato a un neoclassicismo moderno di G.Q. Morali di Bergamo restano senza un riconoscimento. Cfr. <<Milanino>>, numero unico dell'Unione Cooperativa, novembre 1909; *Il villino moderno. Raccolta di progetti per il concorso omonimo*, dicembre 1910-gennaio 1911, Milano (1911); <<Le case popolari e la città giardino>>, III, numero speciale, (1911); C. SANTI, *Milanino, la garden City italiana*, <<Comunità>>, 77, 1960, pp. 72-82.

villeggiatura o da un viale della stazione di una cittadina dell'epoca.

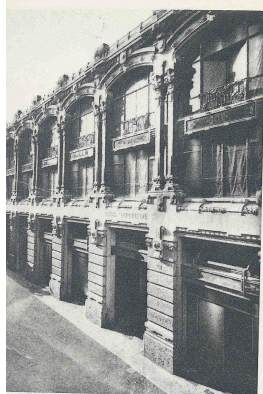


Fig. 36 A. Manfredini, ampliamento della sede dell'Unione cooperativa fra via Meravigli e S. Vittore al teatro, Milano (1911-12).

Fig. 37 G. Broglio, pianta del quartiere dell'Umanitaria alle Rottole (1908).

Fig. 38 G. Broglio, prospetto del quartiere delle Rottole.

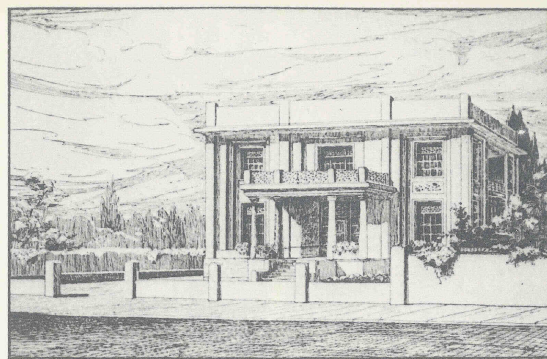
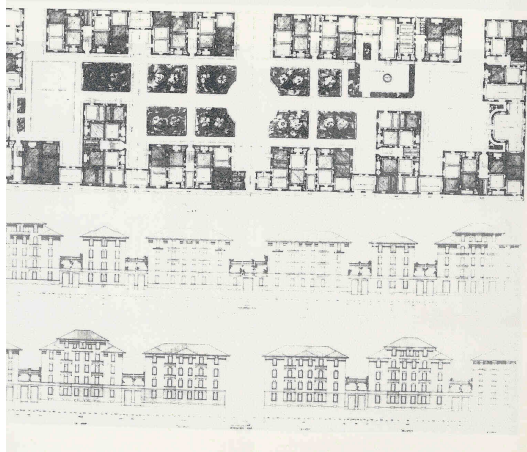
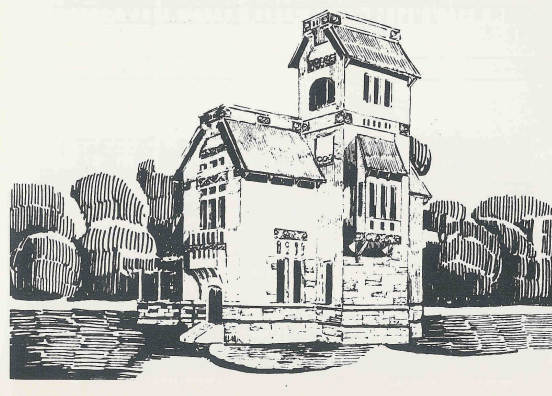


Fig. 39 G. Morali, progetto di villino per il concorso «Milano» (1910).

Fig. 40 A. Sant'Elia, progetto di villino per il concorso «Milano» (1910).



Il nuovo piano regolatore dell'Ufficio Tecnico Comunale milanese (1909-12) dell'ingegnere civile Giovanni Masera e dell'ingegnere ferroviario Angelo Pavia, non contraddice il precedente piano Beruto, ma l'ampliamento viene incorniciato entro quadrati concentrici, dove si collocano i quartieri di edilizia popolare a padiglioni o la nuova "Città degli studi", pure a padiglioni. Il riordino delle ferrovie dopo la nazionalizzazione segna una cintura che vincolerà negli anni a seguire questo processo; l'arretramento della stazione centrale e dei binari libera l'area oltre i bastioni di porta Venezia per il nuovo centro direzionale. A parte ciò, la crescita della città è illimitata e compatta, anche se si identificano i siti di nuovi fuochi urbani in corrispondenza degli assi radiali dei corsi in coincidenza con nuove infrastrutture pubbliche. Sono soprattutto le iniziative private a entrare in dialettica con questa espansione uniforme per proporre assi centrifughi preferenziali verso il Sempione o verso Monza. Gli industriali Breda e Pirelli scelgono la direzione Nord per espandere la città verso Sesto San Giovanni e Monza. In questo quadrante sorgono i nuovi villaggi-giardino: "Borgo-Pirelli" e quello della Cooperativa Postelegrafonici, su progetto di Giovanni Broglio, il "Campo dei fiori" per i giornalisti di Mentasti e Lissoni, raffinati architetti liberty, i quartieri-giardino ICP Baravalle (1909-20) e Tiepolo (1920). Sono esempi che ripetono Milanino, ma in dimensioni minori, riservati a una corporazione ristretta di impiegati o di professionisti. Il modello a padiglioni, fissato dagli ingegneri igienisti nel primo decennio del secolo, diventa la regola base del disegno dei nuovi quartieri ICP, come nel caso di Niguarda, concepito con un forte intento formale dagli ingegneri Ettore Gattinoni e Cesare Zanetti, tanto simile a una città ospedaliera, da essere adibito a questa funzione durante la guerra.

<<Sicuro. - dichiara Luzzatti in un' intervista pubblicata da <<Il Messaggero>> del 10 giugno 1909 - Bisogna agevolare la costruzione in qualsiasi forma. Costruire, costruire, costruire, per far scemare la rendita (.....). Ogni casa gettata sul mercato è un beneficio per gli inquilini. Io non vedo nessuna antitesi fra l'intervento degli Enti pubblici e quello della privata

industria nelle imprese edilizie. Non può che essere utilissima la gara e la concorrenza feconda tra due ordini di sforzi. Il campo è così vasto che c'è da lavorare per tutti!>>.

Luzzatti in persona è il fondatore dell' ICP di Roma nel 1903, di cui verrà acclamato presidente l'anno successivo. Fin dal 1902, il sindaco Prospero Colonna vuole fare della capitale il centro propulsore. L'elaborazione del nuovo piano, prima da parte dell'ufficio tecnico comunale e poi da parte dell'ingegnere Edmondo Sanjust tiene conto della legge Luzzatti per Roma, che assicura speciali agevolazioni per la costruzione di nuove case popolari, come di individuare le nuove aree di espansione a queste destinate. A questo proposito, la Regia Società Italiana degli Architetti e degli Ingegneri (RSIAI) invita Joseph Stübben nel 1908 a redigere piani particolareggiati per i quartieri Flaminio, Appio, Aurelio e in particolare per la piazza d'Armi ai Prati.

Vittorio Mascanzoni è l'autore delle case della cooperativa Luzzatti in viale Manzoni (1903-05). Una serie di case a schiera binate, sfalsate altimetricamente dal pendio del sito (come quelle seicentesche di Soriano nel Cimino o quelle di Quaroni e Ridolfi al Tiburtino degli anni '50), dove i prospetti sono animati da forti cornici e marcapiani che raggruppano a due a due ingressi e finestre. Sono motivi ottocenteschi, usati con un rigore che è proprio del purismo romano e quindi ben lontani da effetti pittoreschi di maniera.

Un rigore che si fa ben più limitato e sottile nel quartiere Testaccio (1906-13) di Giulio Magni, raffinato esponente della cultura architettonica romana, curioso di esperienze moderne al di fuori dello storicismo, dopo l'esperienza di lavoro in Romania e Bulgaria e il contatto con la scuola viennese. L'orditura del quartiere nel suo impianto ortogonale vuole essere una risposta alla grandiosità del progetto di Calderini per i nuovi Prati, e questo realismo gli permette di dimostrare tutta la sua maestria nella cura distributiva e nei dettagli di una purezza che riesce ad imporsi proprio attraverso la povertà del materiale. Edifici in linea delimitano isolati rettangolari con un cortile interno a giardino, ma basta l'arretramento di quelli disposti sui lati lunghi per togliere monotonia ai prospetti e creare una continuità fra strada e cortili. Bugnati orizzontali continui e marcapiani sono gli unici elementi compositivi della sua architettura, ma trattati con lo stesso rigore costruttivo e sintattico del celebre villino Marignoli, che è il suo capolavoro. Una maggiore volontà espressiva, frammista di influssi viennesi si trova negli immobili ad alta densità della cooperativa Ferrovieri a Santa Croce in Gerusalemme (1905 circa).

Quadrio Pirani, figlio di un capomastro, è l'iniziatore di uno stile romano di edilizia popolare fondato su grandi capacità artigianali, dove la sincerità della muratura eseguita "a regola d'arte" diventa valore estetico ed etico secondo la tradizione socialista umanitaria. Nel quartiere di San Saba (1906-23), sfruttando il movimento del terreno alle pendici dell'Aventino, riesce a creare un ambiente urbano estremamente vario con l'impiego di una gamma di tipi relativamente limitata. La capacità di controllo del disegno a scala urbana si unisce organicamente a quella del dettaglio costruttivo, mentre l'uso dei materiali tradizionali - mattone a vista e intonaco di cemento - non gli impedisce di aderire alla corrente secessionista, nell'uso di elementi verticali che spartiscono la facciata in grandiose partiture, o interrompono gli angoli.<sup>121</sup> Fra il 1914 e il 1917, completa il quartiere Testaccio in piazza Santa Maria Liberatrice e al Lungotevere discostandosi volutamente dallo stile di Magni per accordarsi con effetti pittoreschi alla chiesa parrocchiale di Ceradini e alle tendenze dei Cultori romani. Questo è particolarmente vero nella sua produzione successiva al 1914, come le case per impiegati INCIS a via Chiana, che introducono fregi affrescati sotto le gronde aggettanti, risolte come lastre piane. La sua, come quella di Calderini, è un'architettura "parlante" per simboli, spesso criticata dal pubblico perché troppo ostentatamente diversa dallo stile dell'architettura borghese contemporanea. Un'architettura che anticipa le esperienze vernacolari

---

<sup>121</sup>Collaborò l'ing. Giuseppe Bellucci; G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Roma 1971, pp. 273-314.

della Garbatella e della città-giardino Aniene, promossa anche per volere di Luigi Luzzatti, dove Gustavo Giovannoni, Massimo Piacentini<sup>122</sup> e Innocenzo Sabbatini, direttore negli anni '20 dell'ufficio tecnico dell' ICP, continuano la sua tendenza organica<sup>123</sup>. Non è un caso che nel 1945, lo stesso Giovannoni, dopo il fascismo e la feluca di Accademico d'Italia, indichi nella ricostruzione e nelle città-giardino la direzione in cui riprendere il cammino, suggerendo così la strada del neorealismo alla generazione dei Quaroni e dei Ridolfi.



In definitiva Torino e Milano puntarono alla ricerca funzionale e tecnologica, propria degli ingegneri igienisti, così le ultime opere di Broglio, divenuto ingegnere capo dell'IACP, si saldano col razionalismo di Griffini, e poi di Bottoni; Roma invece fu la sede di un'edilizia organica, pittoresca che dal tardoromanticismo di Pirani e Sabbatini arriva al neorealismo attraverso l'espressionismo di Aschieri e De Renzi.

## 9 La scena romana e il piano regolatore del 1908-09

Il nuovo secolo vede la capitale segnata dai due grandi cantieri del monumento a Vittorio Emanuele II (1885-1911) e del palazzo di Giustizia (1888-1911): fulcro urbanistico il primo fra

<sup>122</sup> All'ingegnere Massimo Piacentini si deve in particolare Monte Meta 1925-28

<sup>123</sup> La delegazione di quartiere della città-giardino Aniene, oggi Montesacro, nella piazza centrale Sempione ha forma neomedievale, mentre la chiesa di Giovannoni reinterpreta il manierismo ricordando i portali in cemento armato della fabbrica Peroni.

Roma antica e Roma rinascimentale che apre molteplici problemi, dalla sistemazione di piazza Venezia e del Campidoglio, all'apertura della via del Mare e di via dei Fori imperiali; centro il secondo della terza Roma nei Prati di Castello, ma capace con la sua mole quadrilatera di confrontarsi con Sant'Angelo e tramite l'asse prospettico di via Zanardelli con il centro storico oltre il Tevere, chiuso dai muraglioni sistemati alla maniera dei *quai* parigini.

L'opera di Giuseppe Sacconi nasce, come scrisse Alfredo Melani, romana, per diventare greca e infine liberty.<sup>124</sup> Se osserviamo infatti nel fianco sinistro il portale di ingresso alla cripta, le volute dei capitelli ionici appaiono disegnate su modelli greco arcaici piuttosto che romani e liberamente eclettica è l'idea dei buoi sacrificali reggenti la trabeazione fitta di acroteri. Nella composizione generale si può vedere la suggestione del santuario di Palestrina, ma anche del Kaiserforum viennese di Semper. La composizione delle sostruzioni che reggono le terrazze, su cui si leva il colonnato, appare risolta in superfici percorse da paraste e cornici con le finestre raggruppate in orizzontale, affine al linguaggio del Basile. Decisamente liberty è il disegno della base delle colonne trionfali, dove i rami di alloro e i nastri dalle curve sinuose sono trattati con un minimo rilievo dalla sensibilità moderna. Soprattutto è il bianco del marmo cipollino, fonte di critiche e polemiche da un secolo, a rendere "la macchina da scrivere" un oggetto estraneo al corpo della città, nonostante le indubbe qualità architettoniche e le originali eleganze dei dettagli. Alla morte del progettista, Gaetano Koch, Manfredo Manfredi<sup>125</sup> e Pio Piacentini ne portarono a compimento l'opera con modestia e fedeltà nonostante le critiche e il difficile coordinamento delle opere scultoree.

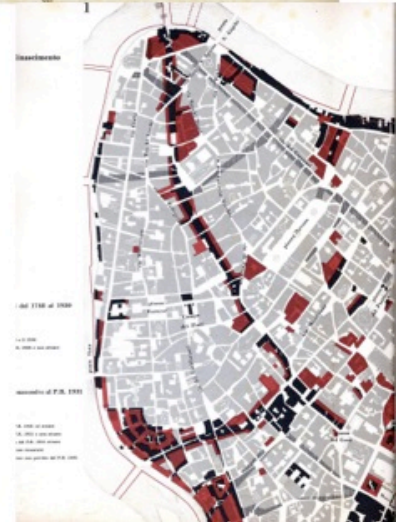
---

<sup>124</sup>P.R. DAVID, *Giuseppe Sacconi architetto e restauratore (1854-1905)*, Roma Reggio Cal. 1990; *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, catalogo della mostra a cura della Sovrintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, Roma 1988-89; T. RODIEK, *Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II in Rom*, Frankfurt a. Mein, Bern, New York 1983; F. SAPORI, *Il Vittoriano*, Roma 1946.

<sup>125</sup> Il conte architetto piacentino Manfredo Manfredi (1859-1927) svolge il ruolo insieme a Sacconi di architetto ufficiale dei Savoia nella sistemazione delle tombe reali al Pantheon e nel restauro del monumento con la collaborazione di Cirilli. La sua opera massima è il completamento del Vittoriano, ma contemporaneamente è proto di San Marco a Venezia dopo Saccardo e con la collaborazione di Luigi Marangoni e di Sullam imposta un'opera di restauro strutturale della basilica dalle fondazioni. Tornato a Roma, dopo aver presieduto l'accademia di Belle Arti di Venezia, presiede la facoltà di architettura in formazione. Contemporaneamente si costruisce l'enorme Ministero degli Interni al Viminale su suo progetto (1912-1926). Innovativo è il corpo della presidenza che si staglia come un blocco isolato rispetto al corpo arretrato degli uffici. E' l'ultimo erede del purismo neoclassico, ma il Ministero degli Affari esteri di Foschini si ricollega al Viminale; cfr. F. BORSI e M.C. BUSCIONI, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia*, Milano 1983.



Sacconi altare della Patria 1883-1911 prq Viviani 1883



Roma capitale 1870 pza Vittorio 1881-89, G. Koch p.za Repubblica 1889-99



Guglielmo Caldera,  
progetto esecutivo  
per il palazzo  
di Giustizia, Roma,  
1888, proposta  
principale.



Guglielmo Caldera,  
palazzo di Giustizia,  
Roma, 1888-1911.



Il plastico e pletorico "palazzaccio" di Guglielmo Calderini pare nascere da un bozzetto di creta per una continua aggiunta di materiale plastico, da disegni impressionistici fortemente chiaroscurati, schizzati a carboncino o a sanguigna. Così è nei dettagli a tutto volume, che paiono voler competere con il bugnato e forzare lo stile manierista "di base" a effetti di eccessiva eloquenza: quasi a contrapporsi all'efebico nitore del Sacconi. Eppure anche il grande quadrilatero non rinuncia a idee moderne nel grande arco in facciata che, come nelle "gallerie" delle esposizioni, inquadra il portale, o nell'atrio convesso che comprime il cortile interno, dove l'ultimo piano si apre con finestre in larghezza sebbene interrotte da colonne tozze, o nei lucernai di ferro e vetro che illuminano lo scalone, il vestibolo e le aule dell'ultimo piano. Scaloni ed atrii raggiungono effetti piranesiani dimostrando le possibilità espressive della composizione accademica. Il travertino, vero o falso, viene poi a fondere la fabbrica con la città.<sup>126</sup> Fra il 1902 e il 1904, Calderini elabora un grandioso piano per la piazza d'Armi, ai Prati, immaginata a partire da viale delle Milizie come un grande emiciclo di blocchi di abitazioni per impiegati, degradante in casette a schiera verso le pendici verdi di monte Mario. E' un progetto accademico dove però si ritrovano fissate con grande chiarezza le tipologie dei villini borghesi, dei blocchi per gli impiegati e i militari e le case in linea per gli operai. Soprattutto i blocchi impiegatizi sono risolti con impianti a L che racchiudono al loro interno giardini e si uniscono fra loro con archi ribassati per ricreare la continuità edilizia della città storica. I prospetti variati, il movimento dei volumi conclusi con altane e attici, anticipano lo stile romantico e pittoresco dell'edilizia romana dei primi trent'anni del secolo, nonché le tipologie che verranno fissate nel nuovo piano regolatore<sup>127</sup>.

Con Gaetano Koch e Pio Piacentini Roma è capitale del neocinquecentismo michelangiotesco e sangallesco, il primo ispiratore di "furori eroici" nell'architettura monumentale, il secondo adatto all'edilizia "in prosa" della nuova capitale. Del resto Koch è privo di evasioni romantiche, il suo atteggiamento è positivista nella soluzione magistrale del dato tecnico e nell'invenzione di soluzioni tipologiche moderne. Così il Palazzo delle esposizioni in via Nazionale di Piacentini senior venne apprezzato dai contemporanei per la sobrietà monumentale delle grandi pareti piene laterali e per l'arco centrale degno di Roma antica<sup>128</sup>.

Tuttavia l'esempio delle gotiche chiese zebrate in pietra e mattoni di George E. Street<sup>129</sup>, ben si addice al ritorno negli edifici ecclesiastici a una romantica semplicità medievale di cui sono interpreti Tullio Passarelli in San Camillo de Lellis in via Piemonte (1910) e in Santa Teresa in corso d'Italia (1901) e Carlo Busiri Vici nel convento delle suore di Notre Dame des Oiseaux (1900). A queste opere, consone al concetto romantico di "verità" dei materiali, è vicina la villa Ximenes (1900) in piazza Galeno, dovuta alla collaborazione dello scultore Ettore con Ernesto Basile e Leonardo Paterna Baldizzi, che si può considerare un esempio lampante del rapporto tra architettura e decorazione, teorizzato dal Boito. Giulio Magni si distingue come il più originale modernista

---

<sup>126</sup>P. ROSSI, *Il palazzo di Giustizia*, Roma 1908; G. CALDERINI, *Scritti di architettura*, a cura di C. Barucci e A. Greco, Roma 1991; *Guglielmo Calderini. la costruzione di un'architettura nel progetto di una capitale*, Atti del Convegno all'Accademia dei Belle Arti di Perugia (1995), Perugia 1996.

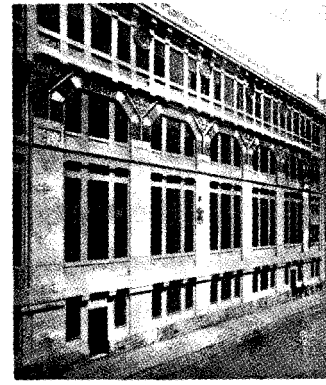
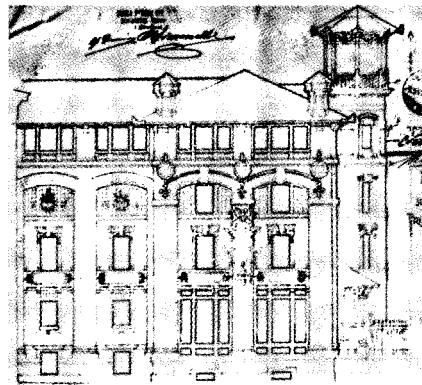
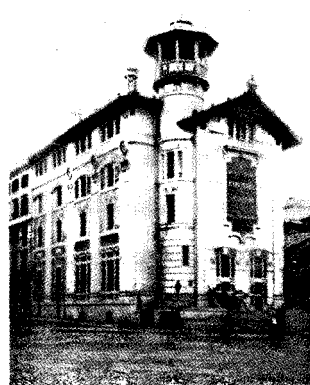
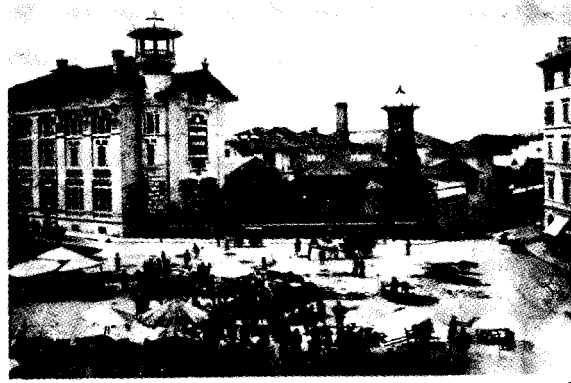
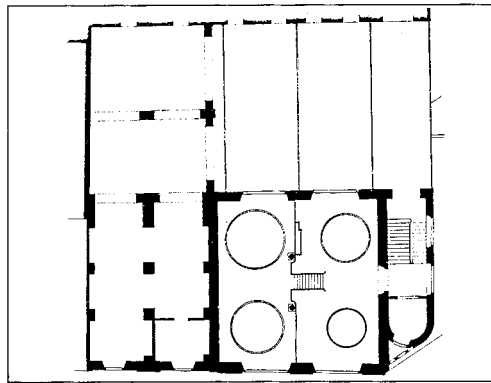
<sup>127</sup> A un primo progetto *Beaux-Arts* del 1885, segue questo secondo perfezionato secondo i criteri di un nuovo quartiere autonomo con la collaborazione dell'ingegnere Giuseppe Bellucci; G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale...*, cit., pp. 273-314.

<sup>128</sup> ) Gaetano Koch con il palazzo Boncompagni Ludovisi, oggi ambasciata degli Stati Uniti, in via Veneto (1886-1890), con la Banca d'Italia (1886-92) con la piazza della Esedra, oggi della Repubblica, (1888-98) segna urbanisticamente i principali fulcri della nuova capitale.

<sup>129</sup> . L'inglese George Edmund Street (1824-81) costruisce la chiesa anglicana di *St. Paul* in via Nazionale (1873) con all'interno i mosaici del pittore preraffaellita Edward Burne-Jones e le maioliche di William Morris e poi la chiesa evangelica di *All Saints* in via del Babuino (1880), esempio per l'anglosassone villino Marignoli di Magni. Nel 1855 aveva scritto *Brick and Marble Architecture in North of Italy*, manifesto della architettura "a strisce".

romano fin dal concorso per il palazzo del Parlamento a Magnanapoli del 1888. La committenza a Bucarest di un mercato coperto, stazioni ferroviarie e abitazioni (1890-1905) gli permettono di rielaborare forme locali di carpenteria e contemporaneamente dialogare con l'Europa. Nel villino Marignoli a corso d'Italia (1907) mattone e pietra sono impiegati con una raffinata sapienza tecnica in una composizione che unisce la libertà anglosassone a esotismi orientali; l'esperienza rumena ritorna pure nel villino Pacelli (1908), mentre semplificazioni alla maniera viennese affiorano nelle facciate delle - già ricordate - case popolari al Testaccio (1905) e nelle case dei ferrovieri a Santa Croce (1905), per affermarsi più decise nel concorso per il palazzo delle Belle Arti (1909). Nel Ministero della Marina (1914-1928) il monumentalismo d'obbligo è temperato dal dialogo tra mattoni a vista e pietra, e nell'adesione a un modernismo mitteleuropeo ormai passato, ma rivisitato in chiave michelangiotesca per introdurre particolari autografi e originali, presenti anche nella chiesa di Ostia Lido, mentre nei villini a schiera rielabora i temi dell'architettura pittoresca regionale.

Nella fabbrica di ghiaccio e di birra Peroni (1909-11), Gustavo Giovannoni dimostra la capacità di rinnovare le forme dell'architettura industriale ottocentesca con l'uso del calcestruzzo armato seguendo le linee organiche delle strutture lignee presistenti.



### 3. Stabilimento della Birra Peroni

via Bergamo - via Alessandria (tav. 2)  
1908-1912  
G. Giovannoni

Frattanto anche Roma ha la sua *City* intorno a piazza San Silvestro con l'isolato di palazzo Sciarra (dal 1882), la galleria, il teatro Quirino, con i magazzini Bocconi, poi "Rinascente" (1887), il palazzo Chauvet in via Due Macelli (1886). Sono le *maisons de commerce* di Giulio De Angelis uno dei primi ingegneri architetti diplomati alla scuola milanese di Brioschi e Boito, che combinano la novità tipologica e tecnologica, colonnine di ghisa, ampie vetrine e lucernai, a una composizione neorinascimentale corretta, premiata a Torino nel 1890. Ciò non gli vieta l'uso di sequenze lineari di finestre o lo svuotamento dell'interno del cubo della Rinascente da ogni muro portante. Nella galleria Minghetti le decorazioni a encausto di Giuseppe Cellini rievocano l'ambiente della "Cronaca

bizantina". Con l'apertura del traforo del Quirinale (1899-1901), destinato a collegare i nuovi quartieri alti con la vecchia città bassa secondo il piano di Alessandro Viviani (1873 e 1883)<sup>130</sup>, la *City* si espande in largo Tritone, emulo del Cordusio milanese, con gli edifici d'angolo di Arturo Pazzi, i magazzini "Old England" (1912) (oggi Deutsche Bank) e l'Albergo Select (1909) (oggi "Il Messaggero").

Dopo Bernini e Carlo Fontana, Alessandro Viviani e Giuseppe Mengoni nel 1873<sup>131</sup> avevano individuato in piazza Colonna il cuore della città, essa andava ampliata con quella di Montecitorio,

---

<sup>130</sup>Su Alessandro Viviani (1825-1905) <<onesto e modesto>> ingegnere ferroviario al quale dobbiamo la cosiddetta Roma umbertina cfr. MIANO, *Figure e voci per la città capitale....*, cit., pp. 29-30, 46.

<sup>131</sup>Nel 1872 la Compagnia Fondiaria Romana incarica Giuseppe Mengoni del progetto di un nuovo quartiere residenziale fuori Porta del Popolo sui terreni già di proprietà Corsi e delle ville Sannesia (o Cavalieri) e Poniowski. Viali alberati ortogonali nel quartiere Flaminio si aprono in piazze alberate affacciate sul Lungotevere dove i nuovi ponti verranno a collegare il futuro quartiere dei Prati, rampe saliranno a Villa Strohl Fern per creare un nuovo Pincio. L'anno successivo Luigi Pianciani, sindaco di Roma, chiede a Mengoni di revisionare il piano Viviani, già redatto, prima dell'approvazione definitiva nell'ottobre del 1873. Nell'aprile Mengoni espone le sue tavole in Campidoglio e pubblica il *Discorso sul piano regolatore*. L'ampliamento avverrà fuori Porta del Popolo e ai Prati, dove la griglia ortogonale sarà tagliata alla "parigina" da diagonali (di cui quella più importante fra piazza Cavour e piazza del Popolo) e interrotta da "squares" alberati. Per il centro si prevedono due grandi assi viari: l'uno ottenuto dall'allargamento del Corso, l'altro dal prolungamento di via Nazionale che scende a Magnanapoli e attraverso via della Pilotta, allargata, sfocia in una nuova grande piazza di fronte alla fontana di Trevi per poi tagliare con un lungo rettilineo tutta la città da Est a Ovest, oltrepassare il Tevere a Castel Sant'Angelo e terminare a San Pietro con la demolizione della Spina dei Borghi.

<<Detta arteria - si legge nella relazione -, traversando il Corso [...] forma con il medesimo un grande crocicchio, e riunendo fra loro le piazze di Trevi, Colonna, Montecitorio, del Pantheon, Navona e Sant'Angelo, congiungerà su una delle principali strade necessarissime alla circolazione e naturalmente tracciate fin dall'antico da piccoli vicoli, tanti sublimi Monumenti che trovansi nel centro della Città [...] e che ora sono quasi nascosti e privi di degna comunicazione fra loro>>.

Oltre all'incrocio principale di Piazza Colonna, che anticipa il concetto del piano "La Burbera" (1929) di "cardo" e "decumano", vi sono le altre due arterie trasversali del futuro Tritone e di via della Croce allargata e collegata con l'isolamento del Mausoleo di Augusto e con il ponte Cavour ai Prati. La sua preoccupazione è infatti la integrazione fra la città antica e la nuova dal punto di vista fisico attraverso quattro nuovi ponti in modo da <<formare un tutto unisono [...] e quasi come una città ordinata in tal modo fin dall'antico>>. Ma non si accorge che la intelaiatura di grandi viali alberati non potrà mai essere omogenea con la città storica.

Nel quartiere Flaminio individua il luogo adatto per un nuovo Politeama e nei Parioli un esteso quartiere residenziale, ma per quanto riguarda il cuore della capitale Piazza Colonna è <<il vero e naturale centro della Città>> e nell'incrocio della grande viabilità immagina <<una varietà di edifici antichi e moderni>>. Per unirli con Montecitorio prevede la demolizione del palazzo Wedekind e lo sbancamento delle diverse quote delle due piazze raccordate da due rampe abbellite di una <<graziosa addossata fontana>>. Di fronte a Montecitorio e a palazzo Chigi immagina due nuovi fabbricati commerciali o pubblici per il governo o per il municipio, in fondo il <<Gran Teatro della Capitale>> esteso fino a piazza Capranica, dall'altro lato del Corso il vasto isolato fino a piazza di Trevi sarà <<una grande Galleria-Salone, [...] uno di quei moderni edifici che, come a Milano, sono il centro del commercio e il geniale ritrovo dei cittadini, a Roma doppiamente necessario non essendovi un luogo coperto di pubblico ritrovo>>. La Galleria romana avrebbe ospitato la Borsa e sarebbe stata una lunga sala con i lati minori a semicerchio tagliati dagli accessi principali, per eliminare le correnti d'aria provocate dalla pianta a croce di Milano, <<una creazione originale, degna di Roma e non una copia più o meno felice>>. All'interno e all'esterno si sarebbero disposte sculture e fontane tolte da altri punti della città, a cominciare dalla <<fontana delle Tartarughe che

abbattendo l'isolato che le divideva. Dopo quarant'anni di successivi progetti ci si limitò ad una sistemazione di largo Chigi - frammento di un disegno haussmanniano non realizzato - in corrispondenza dei nuovi fabbricati. Così accanto ai magazzini Bocconi sorse la galleria provvisoria di Pio e Marcello Piacentini (1910) e poi il palazzo definitivo di Dario Carbone (dal 1914) al posto del cinquecentesco palazzo Piombino. Nel 1917, vi si affiancò la sede della Banca Commerciale di Beltrami, tutti edifici estranei per stile e materiali all'ambiente storico, tanto da suscitare le polemiche dei Cultori



Fuori dalla prassi comune, si situa il caso del secondo piano regolatore di Roma, quando allo scadere della validità venticinquennale del Viviani del 1883, Ernesto Nathan, israelita, mazziniano, gran maestro della massoneria e anticlericale, sindaco della città a capo del Blocco Popolare (una coalizione progressista al potere dal 1907 al '14), in piena età giolittiana, chiamò nel 1908 da Milano, scavalcando l'ufficio tecnico romano, l'ingegner Edmondo Sanjust di Teulada, sardo, cattolico militante, allora ingegnere capo del Genio Civile del capoluogo lombardo.<sup>132</sup> Dal trinomio Giolitti-Nathan-Sanjust scaturì un piano «attuabile e concreto», che pur concedendo troppi sventramenti e ricostruzioni nel centro storico per le esigenze del traffico, dei ministeri e delle banche, nei nuovi quartieri tracciava eleganti strade sinuose seguendo l'orografia naturale - il *talweg*, o il crinale come si legge nella relazione - ignorata dal piano precedente. Il limite fisico dell'ampliamento è definito dalle ampie curve della cintura ferroviaria (decisa e fissata allora dalla legge, ma mai realizzata); essa segue le linee orografiche che definiscono i nuovi colli e le pianure su cui edificare. Egli nota - probabilmente sulla scia dei Cultori - che la bellezza dei rettilinei sistini non è data solo dagli

---

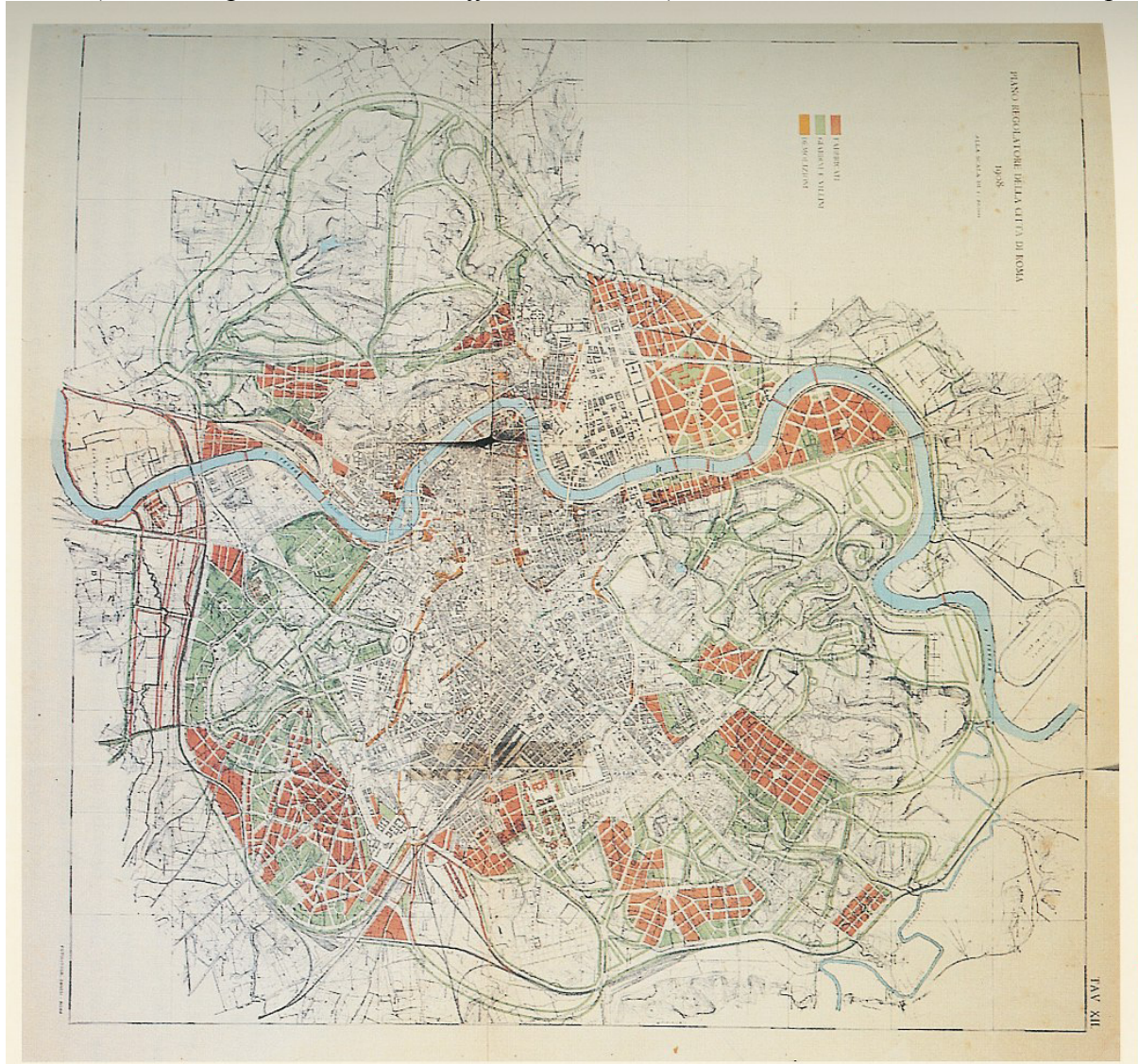
ora deperisce allo scoperto in una piazzetta>>. G. MENGONI, *Discorso sul piano regolatore*, Roma 1873, ora in V. FONTANA, N. PIRAZZOLI, *Giuseppe Mengoni*. ...., cit., pp. 26-33.

<sup>132</sup>Sanjust pubblica nel 1889 un opuscolo sull'*Insegnamento del disegno d'ornato e della architettura elementare nelle università*, (Cagliari) e nel 1895 con Icilio Tornani, Pietro Pasini (tecnico poi delle bonifiche ferraresi e bolognesi) e Francesco D'Urso, *La correzione dei torrenti nella Svizzera, Francia e Carinzia*, opera poi ristampata dal centro studi della Cassa per il Mezzogiorno a cura di Filippo Arredi (Roma 1960). Probabilmente a Milano può aver conosciuto le opere di Sitte attraverso Boito e il suo allievo Monneret de Villard. Nel 1909 redige il piano di ampliamento di Udine e nel 1915 quello di Salerno dove propone di ampliare la città di un terzo o «in modo classico» con scacchiera uniforme, o in «modo moderno» con strade curvilinee, villini e giardini, eccetto che nei pressi della stazione e di corso Vittorio; V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio* ....cit., pp. 71-76; MIANO, *Figure e voci per la città capitale*...., cit., pp. 43-44, 48.

obelischi e dalle fontane, ma dal loro scendere e salire dall'Esquilino al Quirinale, dal Pincio a Piazza del Popolo. Perciò, anziché spianare i colli e riempire le valli per ottenere un piano monotono, egli preferisce

seguire possibilmente la configurazione del terreno, evitando riempimenti e spianamenti di soverchia altezza, profittando della configurazione stessa per ricavarne partiti estetici...che daranno altresì alle zone così sistemate una fisionomia caratteristica che le distinguerà essenzialmente dalle altre città moderne.<sup>133</sup>

Del resto le nuove tramvie elettriche permettono di superare pendenze proibitive per la trazione animale e curve di raggio minimo. Come bisogna rispettare la natura, così bisogna fare con la città storica eliminando inutili e costose demolizioni e seguire <<il precetto tecnico del *massimo effetto utile* (che comprende anche *l'effetto artistico*) ottenuto con la minima spesa>>.<sup>134</sup>



In maniera duttile sa immettere tutti i dati della città attuale: dal problema del collegamento fra le parti alte e le basse, alle città specializzate (Policlinico e futura città universitaria); dalla città direzionale, con il cuore della rete tramviaria in una nuova piazza fra S. Silvestro e fontana di Trevi,

<sup>133</sup>E. SANJUST DI TEULADA, *Piano regolatore della città di Roma. Relazione presentata al consiglio comunale di Roma*, Roma 1908, pp. 11-12.

<sup>134</sup>Ivi, p. 12. Come abbiamo scritto nel piano di Albaro del 1901-02 Sanjust aveva già tracciato viali flessuosi che anticipano il piano dei nuovi quartieri romani.

dove progetta un isolato con portici e gallerie, al parco archeologico, con la sistemazione del Palatino e della Passeggiata archeologica (1886, 1907-1914) fino alla creazione del parco sud verso l'Appia Antica. A nord le ville Borghese, Ada (Savoia) e Monte Antenne sono circondate in questo piano da nuovi quartieri residenziali percorsi da strade serpeggianti che traggono dalla irregolarità del terreno la loro bellezza, arterie anulari percorse da *tramway* legano i nuovi quartieri alla città compatta post-unitaria. Soprattutto i regolamenti edilizi del 1912, stabiliti con l'intervento dell'AACAR, prevedono nell'ampliamento l'uso di tre tipologie: <<fabbricati>> nelle zone compatte di piazza d'Armi, Flaminio, piazza Verbano, piazza Bologna e fuori porta San Giovanni; <<villini>> di due piani con giardino intorno a questi nuclei e all'Aventino, San Saba, lungo le mura da porta San Paolo a porta San Sebastiano; <<giardini>> con case di lusso pari a 1/20 dell'area, fra la Flaminia e la Salaria, fra piazza Verbano e piazza Bologna, da San Pietro alla circonvallazione Gianicolense. Meno felice è invece il tentativo di risolvere la viabilità nel centro storico con sventramenti, ereditati in parte dai piani precedenti, convergenti nel "cuore" di piazza Colonna, ancora irrisolto. Ai pregi paesaggistici il piano dell'ingegnere sardo unisce la capacità di proporre un disegno globale dei servizi di rete - trasporti-luce-gas-fognature - che lo distinguono da quelli ottocenteschi. Le leggi giolittiane dell'8 luglio 1904, n. 320 e del 11 luglio 1907, n. 502 permettevano al comune di Roma, guidato dal 1907 al 1913 dal blocco popolare di Nathan, di avviare una nuova politica amministrativa, con la tassa sulle aree fabbricabili, la concessione di mutui al comune per l'esproprio di queste (al prezzo dichiarato dal proprietario in ottemperanza a questa legge) e i finanziamenti alle cooperative e all'ICP. Ma la caduta di Nathan travolse il piano e soprattutto il regolamento che voleva controllare lo sviluppo della città "a macchia d'olio" creando delle zone di rispetto intorno alle ville storiche. Inoltre per il centro storico il piano prevedeva molti sventramenti ereditati dai precedenti, volti ad adeguare il centro di Roma alle funzioni amministrative, di rappresentanza e al traffico moderno. Proprio su questo tema fondamentale fu il ruolo dei Cultori.