

'ANA ΓKH 75.

NUOVA SERIE, MAGGIO 2015

L'eredità di Boito Architetto nel suo Centenario

Marco Dezzi Bardeschi, *Per Camillo Boito moderno: Siamo un popolo inquieto e pigro, non studiamo l'antico e combattiamo il nuovo*, **2**; **Luca Monica**, *Le architetture della città di Boito*, **12**; **Michela Rossi**, *Camillo Boito: Le Arti Industriali tra Tradizione e Design*, **18**

Abbecedario minimo: Parte quarta (I-M)

Integrità (materiale) (MDB), Interazione, interfaccia, Interaction Design (M. Ferrara), Interior Design (G. Piccinino), Intonaci (MDB), Lacuna (MDB), Luogo/Genius loci (P. Panza), Manutenibilità (A. Pagliuca), Manutenzione (S. Della Torre), Materia signata/Haecceitas (MDB), Materiale (cultura) (S. Musso)

Speciale I: Milano, il futuro dell'Expo

Giuliano Pisapia, *Forse qualcosa non sarà finito, ma... ci sarà l'Expo!*, **38**; **Sergio Boidi**, *Per la storia delle Esposizioni universali*, **39**; **Alessandro Bianchi**, **Massimiliano Zigoi**, *Uso e riuso dei padiglioni e delle aree Expo*, **48**; **Federico Bucci**, *Da Chicago 1892 a Milano 2015*, **52**; **Alessandra Giofrè**, *Cosa resterà di Milano Expo 2015?*, **56**

Speciale II: Venezia, Biennale d'Arte 2015

Okwui Enwezor, *Il Capitale: una lettura dal vivo*, **60**; **Pierluigi Panza**, *Biennale 2015: una prospettiva post finanziaria*, **61**
Cantieri

Federico Calabrese, *Riccione: un polo scolastico e un teatro nella ex fornace*, **64**

Alessandra Giofrè, **Giuseppe Luigi Minei**, *Il giardino del passeggio a Cassano d'Adda*, **68**

A 50 anni dalla morte di Le Corbusier

Patrizia Mello, *Dall'Unité d'habitation di Marsiglia (1947-'52) al Market Hall di Rotterdam (2004-2014)*, **71**

Memento

Andrea Pane, *Napoli, Francesco Rosi e 'Le mani sulla città', 50 anni dopo* **75**

Parigi: la seconda vita del patrimonio dismesso

Maria Adriana Giusti, *Parigi, da Branly a Port de Gros Caillou: cinque jardins flottants sulla Senna*, **85**; **Sara Conte**, *Una promenade plantée sulla ferrovia (dismessa) di Vincennes*, **88**; **Gabriele Pierluisi**, *La materia e il vuoto: giardini, paesaggio, progetto urbano*, **92**

Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

Claudio Varagnoli, **Stefano Cecamore**, *Pescara: salviamo la filanda Giammaria*, **100**

Davide Del Curto, *Milano, Torre Galfa: cosa resta del Novecento*, **107**

Tecniche di Restauro

Daniela Pittaluga, *Fornace Bianchi di Cogoleto (Genova): la gestione dopo il cantiere di conservazione*, **116**

Lorenzo Jurina, *Lucca, Santa Caterina: consolidamento dell'antico stenditoio*, **127**

Interventi

Carlotta Torricelli, *Un casale a Moncalvo nel paesaggio del Monferrato*, **136**

Città e Piani di recupero urbano

Rita Fabbri, *Ferrara, nuovi strumenti di salvaguardia della città e della cultura del Novecento*, **140**

Autobiografie: Eugenio Battisti (1924-1989)

Giuseppa Saccaro Del Buffa, *Giovinezza (inedita) di Eugenio*, **146**

Segnalazioni

Milano, Liberty: quella prima gioiosa fucina del Moderno (MDB); **Michelucci** inedito a Monterchi (R. Manescalchi, MDB); **Milano medioevale**: nostalgia di **Sant'Ambrogio** (C.Tosco); **Milano Mai Vista**: una mostra alla **Triennale** (M. Rossi)

PER BOITO MODERNO: SIAMO UN POPOLO INQUIETO E PIGRO, NON STUDIAMO L'ANTICO E COMBATTIAMO IL NUOVO

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: Which architecture for the new United Italy? Boito looked at this question all along his life, since his first designs at school on public architecture up to his last work, the House for musicians in Milan, commissioned by Giuseppe Verdi. For the architect, the historical critical method is the only one can dialogue with the context. According to Boito, the fabric is made of a solid constructional part which has to be functional and organic, as well as symbolic, conceptual and decorative. So, Boito, looking for the right language, gets to the new century and to the Modern Style with a conceptual solidity.

Quale architettura per la nuova Italia unita? La domanda insegue Boito per tutta la vita: dai suoi primi progetti scolastici di edilizia pubblica fino all'opera conclusiva, la Casa milanese di riposo per musicisti commissionatagli da Giuseppe Verdi. Per l'architetto, se vuol dialogare con il contesto della città esistente, il metodo critico per eccellenza è quello storico. Ma occorre ritrovare uno stile e la difficoltà sta tutta nella meravigliosa ricchezza del nostro passato. Per Boito la fabbrica si compone di una solida parte costruttiva (che deve sempre essere organica e funzionale) e di una espressiva (simbolica, concettuale e decorativa). Così, alla ricerca di una lingua al tempo stesso immaginosa ed esatta, lo storicista Boito, riproponendo il neoromanico etico dei liberi comuni, approda con rigore progettuale al nuovo secolo e al Moderno.

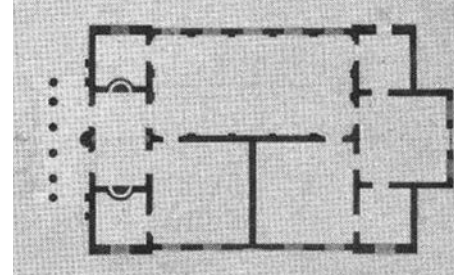
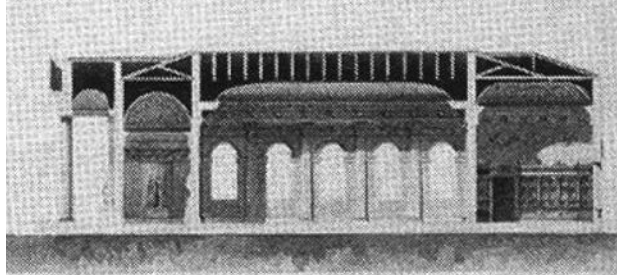
Relazione di chiusura del convegno su Camillo Boito moderno, Casa di riposo per musicisti Giuseppe Verdi, Milano, 4 dicembre 2014

1. Non è solo una Questione di stile, come potremmo facilmente titolare (col conforto di Alois Riegl o magari, se volete, di Raymond Quenau) questa nostra conversazione che vuol inseguire il filo rosso della domanda che, per oltre cinquant'anni, agita Boito progettista, dai suoi primi (predestinati) disegni scolastici di quindicenne (1851) fino al cantiere conclusivo della Casa di riposo per musicisti (1899) che stasera ci accoglie. L'interrogativo che Camillo si ripete è sempre il medesimo: quale lo stile nazionale futuro per l'architettura della nuova Italia? Vedremo che non si tratta affatto, come qualche critico ha invece pensato, del legittimo ma esornativo dilemma sulla libera scelta stilistico-espressiva, da fare ogni volta. Al contrario. Perché questa domanda, per Boito, si carica subito di un implicito, profondo significato civile e di un sostanziale impegno morale, legato alla sua volontà di riattivare l'allentata o compromessa memoria storica della società. *Già le altre nazioni-* scrive infatti Camillo - *s'avviano a ritrovare uno stile: i Tedeschi tornano al loro archiacuto,*

gli Inglesi tornano al loro Tudor; i Russi s'accostano al loro bizantino; i Francesi sono incerti fra il loro gotico e il loro Rinascimento. E l'Italia? Ecco: il grande impaccio sta nella meravigliosa ricchezza del suo passato.

2. Una lingua libera nella sintassi, immaginosa ed esatta. Boito, dunque, mette subito al centro della propria ricerca progettuale la presunta oggettività del metodo storico: *in tutte le discipline – scrive - il secolo nostro ha posto a metodo di studio il metodo storico,...* che è il metodo critico per eccellenza. La fabbrica infatti si compone, per lui, di una parte (pesante) tettonico-costruttiva, che Camillo definisce organica (e funzionale), e di una parte (pensante) espressiva, di eminente carattere simbolico, concettuale, decorativo. E il monumento - scriverà nel 1882 (su 'Nuova Antologia') - è una specie di sintesi storica, una filosofia della storia incarnata nelle rappresentazioni reali e simboliche.

Quella di cui abbiamo bisogno come architetti, ripete



Camillo Boito, progetto di una Scuola di Architettura, 1851: prospetto, sezione longitudinale e pianta (scala 1:20)

Camillo, indossando i panni del semiologo, è una lingua, abbondante di parole e di frasi, libera nella sintassi, immaginosa ed esatta, poetica e scientifica, la quale si presta a puntino all'espressione dei più ardui e de' più diversi concetti. Ma, per dare voce a questo coinvolgente strumento comunicativo, capace di scavare in profondità e di accendere il risveglio sociale, c'è ogni volta appunto – confessa - un grande impaccio: l'imbarazzo di intercettare (in quel seducente, inesauribile serbatoio potenziale di immagini che ogni giorno ci mette sotto gli occhi la grande e la piccola Storia) il testimone più efficace. La costante domanda che lo accompagna nella lunga traversata del gusto che con il suo stesso secolo percorre verso l'approdo al Moderno, una domanda che lo stimola e lo invita ad esprimere la risposta progettuale più coerente.

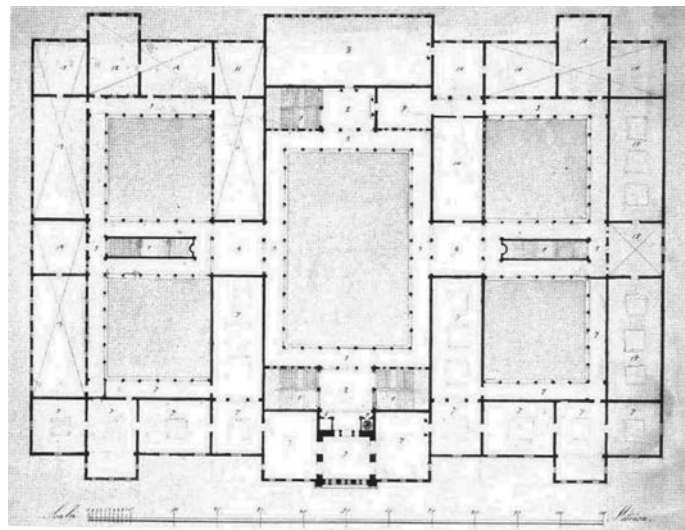
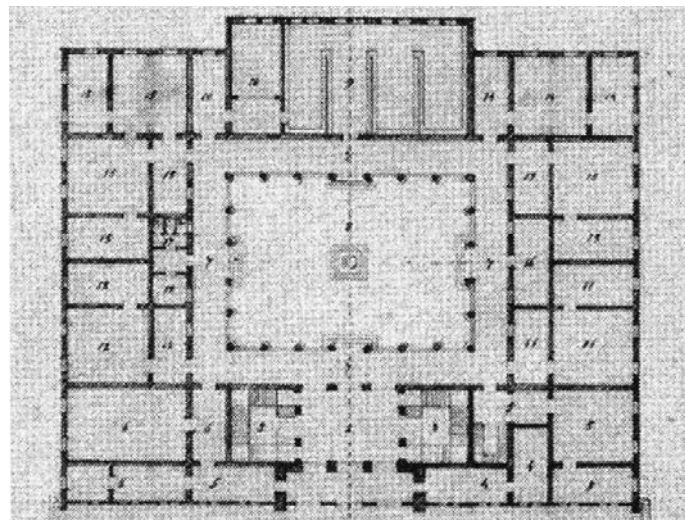
3. La formazione dell'architetto. Ma procediamo con un po' d'ordine. A Venezia, dove la mamma si trasferisce già dal 1842 (Camillo ha solo sei anni) tra gli amici del padre miniaturista è anche Pietro Selvatico che proprio in quello stesso anno pubblica un lungo saggio *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*. Selvatico vi elogia il quotidiano *savoir faire* creativo delle botteghe medioevali, contrapposto alla "convenzionale" educazione passiva delle Accademie fondata invece sulla "pedante" imitazione dei grandi, e sulla funzione dei nuovi sistemi e organi d'informazione (i giornali, le esposizioni). Per lui questi sono i principi (canoni) del pittore storico, cui viene sensibilizzato Boito fanciullo: seguire il vero (che è sempre fonte di commozione). Dove l'opera non parla è solo (freddo) mestiere. Di qui l'impegno a perseguire unicamente la bellezza morale, non quella materiale, che non può appagare. Il deforme della natura va evitato: studiare i grandi e ricopiarli è solo una miseria meschina, pura follia.

4. L'esordio come testimone critico e docente è davvero folgorante: non ha ancora venti anni ed eccolo già catapultato dall'apprendistato interno, di famiglia (precettore il padre Silvestro, nell'incubatore del proprio atelier padovano di miniaturista) sui banchi dell'Accademia veneziana, della quale ha da poco assunto la direzione il marchese Pietro Selvatico, buon frequentatore della casa paterna, che, all'Accademia appunto (dal 1851), sta avviando una radicale revisione del tradizionale sistema didattico-formativo. Il maestro è colpito dalle emergenti doti dell'*enfant prodige* e si lega subito a lui con una stima ed un affetto unico (lo chiama *figlio, amato figlio di questa mia povera parola*). E Camillo lo ricambia, mostrando, da parte sua, una eccezionale facilità d'apprendimento, unita al doppio dono (raro) di una parola piana, chiara, suadente, non retorica, che piace nei salotti e di una scrittura altrettanto piana, elegante, manzonianamente risciacquata, in Arno.

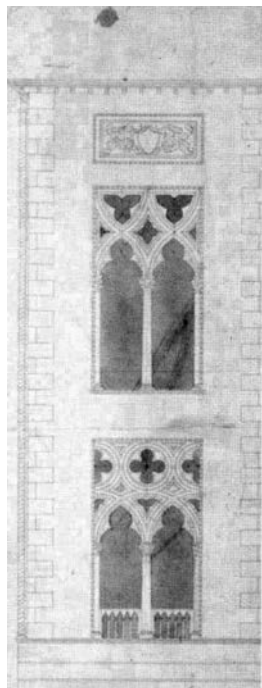
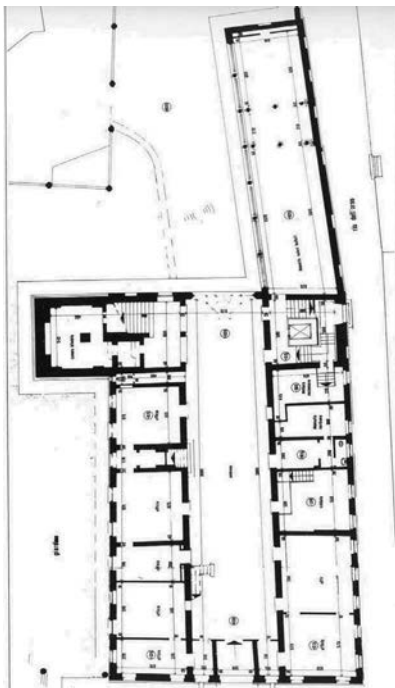
Di fatto Camillo non ha ancora terminato l'iter dei suoi studi (consegnerà il giudizio di approvazione, cioè l'*attestato assolutorio* per la libera professione, diciannovenne nel 1855) ed eccolo già catapultato, come professore aggiunto, dall'altra parte della cattedra, forse condividendo con il pur "tedesco" Selvatico, negli ultimi anni decisivi che precedono l'Unità politica del Paese, gli stessi infiammati sentimenti patriottici ed i medesimi obiettivi culturali: missione primaria per entrambi la didattica e l'esercizio militante della critica (sui quotidiani ed i periodici nazionali). Oltre ad essere un cauto propugnatore della buona causa del Risorgimento, Selvatico, con la sua multiforme attività quotidiana di docente, di storico, di saggista, di critico e di architetto, si impegna progettualmente come neomedioevalista convinto (sua la nuova facciata del duomo di Trento, 1847, ed i progetti in stile Tudor per la copertura del grande salone del Palazzo Gotico di

Piacenza, 1862). Allievo del geniale e multiforme Jappelli, è tra i primi testimoni diretti della grande rivoluzione del gusto che scuote la "cultura Europa" (Cattaneo) con la ricostruzione del Parlamento di Londra dopo l'incendio (Barry, 1834) e con il grande movimento di rinascita neogotica della Chiesa (i *Contrasts* di Pugin, cattolico tradizionalista, tra città antica e moderna sono del 1840). La svolta del gusto aveva portato Jappelli, proprio nella stessa Padova in cui si forma come ingegnere Boito, ad addossare l'irrequieto verticalismo in stile Tudor del Pedrocchino (1837) al dorico neoclassico solare del suo celebrato e mondano Caffè Pedrocchi. Sono gli anni in cui, attraverso Selvatico, Camillo fa tesoro della *Raccolta dei migliori ornamenti del Medioevo e profili di architettura gotica* dello Heideloff (1839), della *Storia dell'architettura* di Thomas Hope (1840) che apre allo stile lombardo (in quella che appariva come la *culla delle associazioni di liberi muratori*); gli anni della traduzione (curata dal Lazzari a Venezia, 1853) dei *Principi dello stile gotico* (1853) e di quella, di Lorenzo Urbani (1853), del trattato del Reynaud (prima edizione, 1850), maestro di quel Fernand de Darstein nell'Ecole Polytechnique parigina, che dal 1860 inizierà la sua capillare esplorazione e ridisegno della grande architettura lombarda del Medioevo. Sono questi, del resto, anche gli anni (1849-'51) della attiva presenza di Ruskin a Venezia, dopo il successo internazionale delle sue *Seven Lamps*, con la nuova impegnativa impresa delle *Stones of Venice*, e dei suoi documentati incontri con Selvatico che funge da presidente dell'Accademia.

Per Selvatico, dotto scrittore di storia e vivace polemista, che nella sua prelezione del 15 gennaio 1856 invitava i giovani allievi *ad impratichirsi de' nostri stili nazionali del medio evo, ...degnissimi di essere ancora ornamento del Paese, questo ritorno alle qualità attive del medioevo assume l'impronta di un costume, la riscoperta dell'etica rivendicazione dell'età dei liberi Comuni*. Per il giovane Camillo il grano è nel solco proprio lì davanti a lui: non fatterà ad assimilare la lezione ed a schierarsi subito col suo Maestro contro il Lazzari e gli altri tradizionalisti



Camillo Boito, sopra: progetto di un Palazzo Municipale (progetto "piccolo"), 1855, pianta piano terra; al centro: id. (progetto "grande"), 1855; sotto: Gallarate, Ospedale, 1859, fronte principale



Camillo Boito, Venezia, Palazzo Cavalli Franchetti, pianta del piano terra con il nuovo scalone sul giardino e disegno (con G.Menetti) del fronte del medesimo

insegnanti dell'Accademia veneziana: mi rammento che avevo allora dodici o tredici anni – scriverà – e i primi due maestri di architettura, classicisti palladiani convinti, che, disprezzavano l'arte gotica per le novità introdotte da Selvatico.

5. La fortuna critica. Stasera ricordiamo Boito architetto proprio all'interno di questa sua opera conclusiva che, per lui, doveva dichiaratamente essere Moderna. Ma i primi storiografi, perplessi, non sono stati molto teneri con i graficismi deco di Boito. *Architetto mediocre*, lo aveva definito in modo postumo e ingeneroso **Alfredo Melani**, nel 1930, che pure ne era stato il braccio destro per tanti anni nella sua rivista, *scrittore superficiale* e solo gli concedeva (ben poca cosa) *oratore arguto*. E **Benedetto Croce** riteneva, altrettanto ingenerosamente, la sua, la voce fuori tempo di un ritardatario, per non parlare di

Pietro Pancrazi (1940) che lo etichettava come un *dilettante delle sensazioni*. Come a dire: autore di futile leggerezza e transitoria mondanità.

Anna Maria Brizio (1944) poi lo citava solo di sfuggita assieme agli altri protagonisti dell'ecllettismo europeo; in una fase caratterizzata – scriveva – da una *sovrabbondanza stucchevole d'ornato gettato sulle facciate, sui muri, all'esterno come all'interno di questi edifici*. Il caso Boito, per lei, formatasi negli anni 'eroici' del trionfo del Movimento Moderno, era solo quello di un colto ma disinvolto testimone del *decò* storicista, in cui *gli stili non sono mai adoperati puri, ma variamente contaminati*. E la contaminazione stilistica era allora un segno di qualunquismo, di *melange* da condannare. Era accusato l'ecllettismo sfarzoso (neorinascimentale) di Semper (il museo di Dresda) e le grandi architetture civili di Vienna, Praga, Berlino e Varsavia (che sono poi proprio i luoghi del formativo Grand Tour alla rovescia del giovane Boito, nell'Europa del nord) mettevano in scena – così le sembrava – una *mescolanza incoerente e slegata* di esempi. Un po' meglio semmai, sempre per lei, la vicenda inglese dove *la babilonia degli stili fu meno tumultuante che altrove*. Così la Brizio finiva per condannare tutti quegli ibridi *grandi pastiches* con le loro, ingiustificate, *edonistiche compiacenze decorative*.

Ma a metà secolo (1953) **Bruno Zevi** nella sua *Storia dell'architettura moderna*, con fiuto lungimirante, aveva spostato d'un colpo all'indietro l'anno di nascita del Movimento Moderno, proponendo di identificarne l'esordio nella Casa rossa nel Kent di Philip Webb per il matrimonio di William Morris (1859). Quell'opera realizzava per lui una perfetta integrazione creativa delle arti applicate in un originale tutto-pieno per pensiero, concetto, disegno e organizzazione di cantiere. Tutte gli parevano felicemente concorrere in modo *organico* all'esordio (creativo) del Moderno e celebrava la nuova cultura integrata del progetto neomedioevale (anzi più precisamente neogotico) delle *Arts and Crafts*, almeno per tre semplici ragioni: una tecnica, una morale ed una sociale. E tuttavia non

formulava un analogo riconoscimento per la crociata etica e anticlettica di Boito limitandosi, almeno in questo suo esordio, a considerarne le opere (al pari di quelle stesse dell'inglese Lethaby) come ambigualmente sospese tra moderno e storico.

È invece **Liliana Grassi** alla metà degli anni 50 (sul 'Casabella' di Rogers, 202, maggio 1955) a rivendicare, complice il direttore della rivista, *l'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito* architetto e identificava nel neogotico l'efficace incubatore della sua modernità, considerando – scriveva - *la virtù germinativa di quel seme più forte della stessa immanenza vitale del Liberty*, ritenendo quest'ultimo *inficiato da antinomie tra culture preraffaelite e socialmente borghesi*. Rogers in quell'occasione, rilanciava – boitianamente – l'elogio della *tradizione e della continuità* (sottotitolo della rivista), considerandola *un enorme accumulo di energia potenziale che può e deve trasformarsi in lavoro...capace di continuarne il ciclo*. L'aureo libello che la Grassi dedicava a Boito nel 1959, nella collana dei *pionieri del Moderno* (il balcone), lo reinseriva di diritto con l'intera sua opera, proprio per l'impegno del suo richiamo morale, tra i padri europei del Moderno (Morris e Wright, Van de Velde e Berlage). Il suo medioevalismo – confermava la Grassi – nasce da presupposti teorici moderni, dall'attaccamento profondo all'autenticità di quella stessa tradizione che in ogni modo voleva superare.

E ancora **Corrado Maltese** (nello stesso anno, 1960) parlava ancora di un Boito attardato nel *neoquattrocentismo tra padano e lombardesco, con abbondanza di bifore e di sottili fregi, paraste, timpano e colonnati*, e di un suo perdurante, anche se ragionato, *ecclettismo teorico*, coglibile nella sovrapposizione di un forte *simbolismo estetico (-decorativo) sull'organismo statico*.

Era poi **Carrol Meeks** (1961 e 1966), nel suo studio d'insieme sull'architettura italiana dall'Illuminismo alla prima guerra mondiale, che inseriva l'opera di Boito tra quelle dei protagonisti della ricerca italiana, pur classificandola, in modo personalizzato, come *Stile Boito*,

identificandovi uno *ductus colto* – scriveva - *ricco di dettagli e di elementi eclettici, equivalente all'High Victorian Gothic, uno stile ricco di policromie, varietà e movimento*, del quale appunto la milanese casa Verdi rappresentava l'apice, il *master's work dello stile personale* di un architetto che, attraverso *Ruskin e Street*, arrivava giusto al *floreale, incluso il romanticismo dei materiali 'naturali'*. E lo faceva seguire dal Palazzo Castiglioni (1901-1903) di Sommaruga, pupillo di Boito, esempio centrale del nuovo *stile floreale*.

6. La scatola di montaggio del progetto boitano

si materializza per assemblaggi stereometrici sulla rigosità geometrica del suo impianto. Sui suoi tracciati generatori Boito architetto tira su pareti compatte e lineari (preferita la confidenziale *texture* "povera" in mattoni a faccia vista) riservando l'aulica monumentalità ai soli apparati decorativi costruiti come belle cornici attorno ai vuoti (finestre, porte, balconi, scale). L'organizzazione planimetrica e l'involucro murario esibiscono così una elegante essenzialità purista, un *ductus* caldo, confidenziale di tipo tradizionale, nel quale sono incastonate le preziose cornici delle aperture, caricate di richiami parlanti.

Fin dalle sue prime opere pubbliche, costruite nuove di pianta, Boito si trova a progettare (e a doversi confrontare) a contatto di architetture e ambienti fortemente storicizzati: a Padova con l'edificio delle Debite di fronte al Palazzo della Ragione, a Venezia completando Palazzo Cavalli-Franchetti sul Canal Grande, con davanti agli occhi il modello da manuale del 'suo' Palazzo Ducale. Sarebbe utile cercare di ricostruire, mettendosi idealmente alle spalle di Camillo e del suo tavolo di lavoro, il suo modo di affrontare, con bella cura di dettagli, il disegno delle sue architetture. A cominciare dai suoi stessi precoci elaborati di Scuola.

Col suo primo progetto, appena quindicenne (1851), eccolo affrontare il progetto (profetico!) di una **Scuola d'Architettura** dotata di una Sala da 50 allievi, una per modelli, una per Composizione (10 allievi) ed una biblioteca (per 500 volumi), dove arriva fino alla definizione degli elementi di arredo (il tavolo, un banco di lavoro e altri

elementi di dettaglio, compreso il tema storico – sempre privilegiato – dell'apparato di una bifora).

Di quattro anni più tardi (1855) è il progetto per un **Palazzo Municipale** del quale abbiamo due soluzioni (progetto grande e progetto piccolo) in otto belle tavole disegnate (luglio 1856) come *ex tempore* per l'esame di diploma a Venezia, nonché il progetto per una **Borsa**.

È Selvatico che fa ottenere a Camillo una borsa per il pensionato che lo porterà giovanissimo prima a Firenze e in Toscana poi a Roma, affrontando lo studio (e la rivalutazione critica) dello stile cosmatesco. Boito è ancora a Firenze quando Selvatico lancia la sua crociata culturale per salvare da sicura perdita a Venezia l'abbandonato **Fondaco dei Turchi** e, quando (nel 1858) Federico Berchet ne intraprende i radicali lavori di rifacimento. A Firenze gli arriverà, ancora da Selvatico, il primo incarico diretto di 'restauro' per la chiesa di **Santa Maria e Donato a Murano**, un'eredità complessa e intrigante - la definirà - così impastata *tra il Bizantino ed il Lombardo, con qualche lontanissima reminiscenza dell'Arte Araba*. E sarà questa anche l'occasione per inventarsi un'inedita soluzione di progetto per la facciata.

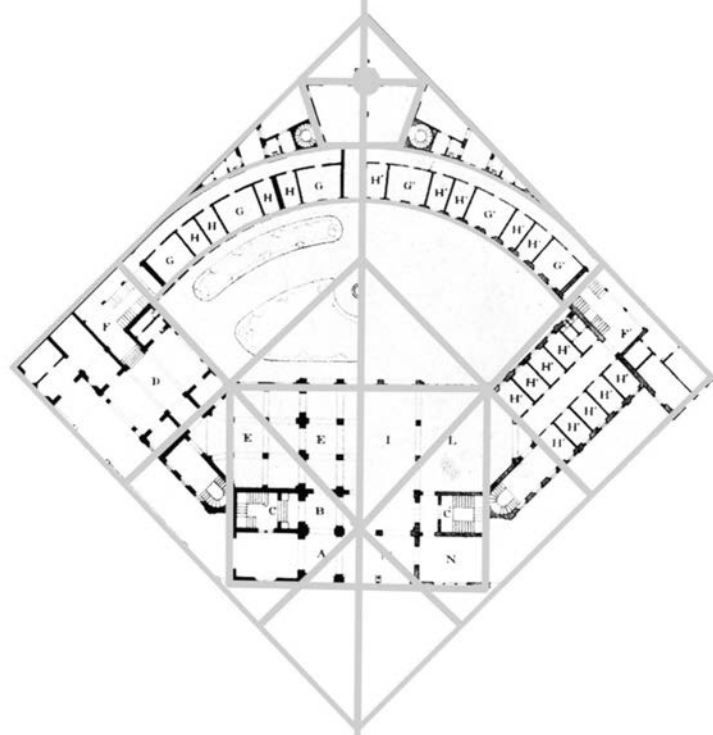
Il naturale passaggio dall'essenziale, casto neoromanico laterizio ad un più raffinato neogotico fiorito, intagliato nel candido marmo, lo registriamo nel suo unico cantiere veneziano: il progetto dello scalone di **Palazzo Cavalli-Franchetti**, che la Grassi non capiva e criticava gridando al tradimento per il suo evidente *equivoco stilistico, in contrasto con le stesse teorie boitiane* e che lo stesso Restucci riteneva il prodotto di una *voluta confusione tra i termini di restauro e ristrutturazione*, anziché invece il raffinato frutto di uno storicismo consapevole che riflette sui caratteri linguistici distintivi della grande tradizione veneziana. L'élite nobiliare dei committenti di Boito, certo non si poteva staccare dall'emulazione del modello icastico delle finestre di Palazzo Ducale, al centro, dai primi anni '50, della feticistica ammirazione di Ruskin e poi (dal 1877) della mobilitante azione dell'*Antirestoration Movement* di Ruskin, Morris e Webb). Camillo a Palazzo Franchetti ne

rielabora ed esalta (anche per dimensioni) i due modelli complementari che impagina, uno sopra l'altro, a diretto confronto ma in reciproca autonomia: sono due traforati autentici pezzi di bravura, due eleganti varianti da Manuale che rendono trasparente dall'esterno l'opulento spazio del nuovo scalone monumentale del quale appunto colpisce la *raggiunta unità organica contrappuntata da novità lessicali del pur discutibile fastoso pastiche* interno (Fontana). Qui a Palazzo Franchetti Boito, arriva dopo Menduna e gli altri audaci restauratori: siamo nel 1881 e già gli appare chiaro il rapporto di autonomia tra conservazione e progetto, cioè tra rispetto del documento e qualità distinta del progetto del nuovo da accostargli per necessità. È del 1880, infatti, la pubblicazione del suo saggio sullo stile futuro, inserito come premessa funzionale al suo studio sull'*Architettura del Medioevo in Italia*.

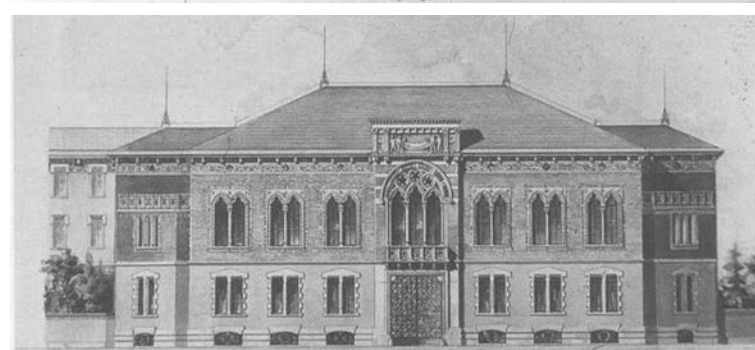
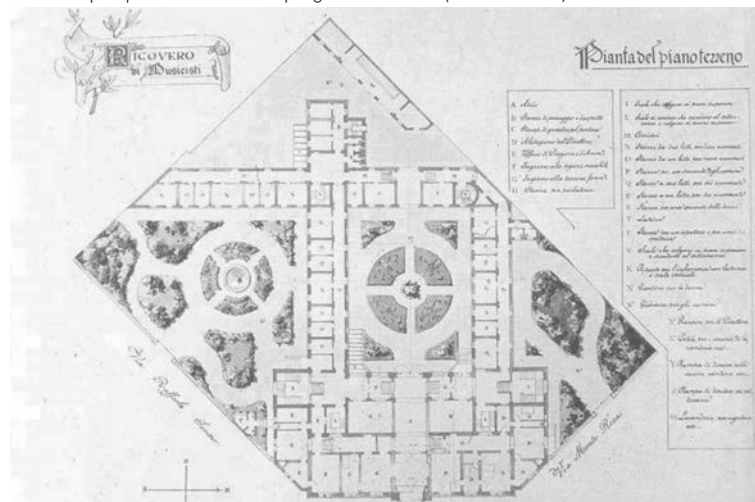
7. La Casa di riposo per musicisti. Per noi questa Casa, non è il pur coerente canto del cigno a rima baciata (dello stesso architetto e di Verdi con lui) che, suggella il "secolo della Storia", ma, al contrario, un chiaro segnale del creativo storicismo civile di Boito che apre alla *Secession* ed al Moderno del nuovo secolo che si annuncia. Oltre alla dichiarata primaria finalità umanitaria-sociale dell'opera; oltre all'impeccabile coerenza dei riferimenti iconici richiamati ad animare la nuda cortina in mattoni a vista; oltre allo straordinario impegno (gestionale e umano) generosamente profuso in cantiere dai due grandi Vecchi e ben testimoniato dalle loro lettere, colpisce qui ad una lettura più attenta il forte rigorismo geometrico sul quale è tracciata in pianta sul foglio da disegno la filigrana del primo progetto (1895). In esso Boito, smentendo quanto pur aveva dichiarato almeno un quarto di secolo prima (1872) al primo Congresso Ingegneri e Architetti (che, cioè, *lo stile moderno non possa essere nuovo di pianta*) affida qui proprio alla geometria dell'impianto l'originalità del proprio testamento di pietra: la pianta infatti è iscritta in un quadrato ruotato per angolo, certo suggerito dalla particolare forma del limitato terreno a disposizione. A

ben guardare questa rotazione di 45 gradi del quadrato di base non è una novità, perchè ricorda i rapporti armonici della geometria medioevale. Boito a questo accorgimento ricorre spesso: quando inserisce, ad esempio nel piano d'area predisposto dal Broggi, la lunga stecca lineare delle **Scuole elementari di via Galvani** (1888) tra la nuova grande via su cui colloca il fronte dell'edificio e il sistema ruotato delle vie d'acqua retrostanti. Ma anche quando traccia la pianta del **Palazzo delle Debite a Padova** (1808?) su un quadrato ruotato a 45 gradi, in questo caso aperto proprio per la limitazione del terreno disponibile.

Nel suo primo progetto per **casa Verdi** (1895) Boito sembra riprendere il giovanile imprinting suscitato gli dall'*alfabeto delle forme geometriche e primigenie* di Hoffstadt (1840) trasmessogli sui banchi di scuola dalla trascinate didattica del Selvatico. Nella metà inferiore del quadrato ruotato per angolo è inserita la maglia (rettangolare) dell'atrio d'ingresso e, nell'altra metà superiore, la grande semicirconferenza che dà origine, al nastro continuo, a ventaglio delle cellule e dei relativi servizi. Perno dell'intero sistema, proprio sul suo asse di simmetria verticale, la ciminiera, al centro di un cortile pentagonale, suddiviso da un muro in due ulteriori figure geometriche elementari (un triangolo ed un trapezio). Ecco: per ritrovare un impianto dalla geometria così rigorosa bisogna riandare all'architettura radicale dell'assoluto formale dell'Illuminismo eroico, quello degli architetti francesi della rivoluzione (Boullée e Ledoux) o degli stessi architetti giacobini italiani e proprio a Milano (Antolini e Pistocchi, per l'edificio frontale che avrebbe dovuto chiudere la piazza davanti al Duomo). Penso che già questa prima, inedita, lettura, strutturale e semiologica, della novità degli impianti e delle geometrie di progetto (al pari di quella assonometrica dei volumi dei progetti boitiani che proprio in questa stessa occasione ci mostra Luca Monica (riproposto qui alle pagine che seguono) possa utilmente invitare a una nuova lettura critica della, finora trascurata, modernità stereometrica dei progetti di Boito.



Camillo Boito, Milano, Casa di riposo per musicisti. Sopra: pianta del piano terreno del primo progetto con i tracciati geometrici ordinatori. Sotto: pianta del piano terreno e prospetto su strada del progetto realizzato (Archivio Verdi)



ABBECCEDARIO MINIMO PER IL RESTAURO, OGGI PARTE QUARTA (I-M)



Le immagini sono tratte da CHRISTIAN COLAS, *Paris Graffiti. Les marques secrètes de l'histoire*, Parigramme, Paris, 2010

Con il numero 72 di maggio 2014 è iniziato l'Abbecedario Minimo. La quarta parte (I-M) ospita le seguenti voci (fra parentesi i rispettivi autori):

Integrità (materiale), Interazione, interfaccia, Interaction Design (MF), Interior Design (Progettazione degli Interni) (GP), Intonaci (MDB), Lacuna (MDB), Luogo (*Genius Loci*) (PP), Manutenibilità (AP), Manutenzione (SDT), Materia signata/Haecceitas, (MDB), Materiale (cultura) (SFM)

In questo numero, gli autori delle voci sono:
MDB Marco Dezzi Bardeschi; MF Marinella Ferrara;
FSM Francesco Stefano Musso; AP Antonello Pagliuca;
PP Pierluigi Panza; GP Giovanna Piccinno; SDT Stefano della Torre;

Nei numeri precedenti, abbiamo pubblicato le seguenti voci:

'ANANKE 72/maggio 2014: Abbandono, Aggiunta, Ananmesi, Anastilosi, Anti-materia, Antiscrape (Antirestaurazione Movement), Archeologia, Autenticità, Autografo, Bello/Brutto, Beni Culturali/Beni comuni, Capitolato, Carte (del Restauro), Codice (dei Beni Culturali e del Paesaggio), Com'era/Dov'era, Compatibilità, Complessità, Conservazione, Consolidamento, Contemporaneo, Convenzioni internazionali, Cura;

'ANANKE 73/settembre 2014: Degrado, Diagnostica, Documento/Monumento, Durabilità, Economia, Emergenza-conflitto, Fabbrica, Formazione, Fruizione;

'ANANKE 74/gennaio 2015: Genealogia, Gestione, Giardini, Heritage, Hic et nunc, Icnografia, Icona, Iconografia-iconologia, Identità (locale: *Genius Loci*), Immagine, Immaginare-Immaginazione-Immaginario.

Materia/Cultura materiale Per l'Enciclopedia Treccani on line, l'espressione *Cultura materiale* indica: "tutti gli aspetti visibili e concreti di una cultura, quali i manufatti urbani, gli utensili della vita quotidiana e delle attività produttive. Gli archeologi hanno fatto della cultura materiale uno specifico metodo di indagine che ha permesso di ricollocare gli oggetti d'arte e i fenomeni artistici all'interno di un omogeneo tessuto culturale".

Per l'Enciclopedia Einaudi "La nozione di cultura materiale è comparsa nelle scienze umane, e in particolare nella storia, in seguito al costituirsi dell'antropologia e dell'archeologia, e all'influenza esercitata dal materialismo storico" (1).

Per l'Enciclopedia Utet (2), l'espressione *Cultura materiale* è stata "conciata dagli studiosi marxisti dell'Europa orientale, a designare l'insieme delle conoscenze e delle pratiche relative ai bisogni e ai comportamenti materiali dell'uomo, come tipo di sapere intenzionalmente contrapposto alla cultura tradizionalmente intesa", ossia quale espressione "alta" e auto-consapevole, prevalentemente legata alle manifestazioni letterarie e poetiche, a quelle artistiche e soprattutto pittoriche e scultoree, a quelle musicali o prettamente scientifiche. Infatti, "quella definizione prende le distanze dal concetto di cultura richiamando l'attenzione sugli aspetti non simbolici delle attività produttive degli uomini, sui prodotti e gli utensili nonché sui diversi tipi di tecnica, insomma sui materiali e gli oggetti concreti della vita delle società" (1).

La nascita dell'espressione è inoltre posta in stretta relazione con la fondazione a Varsavia, nel 1953, dell'Istituto per la storia della cultura materiale. Secondo lo storico dell'economia Witold Kula, la storia della cultura materiale "si occupa dei mezzi e dei metodi praticamente impiegati nella produzione" e, più in generale, "di questioni relative alla produzione e al consumo, nel più ampio significato di questi termini" (3). Essa sarebbe quindi distinta sia dalla storia economica (interessata ai fattori sociali che condizionano produzione e consumo) sia dalla storia della scienza e della tecnica (interessate al livello tecnologico raggiunto da una società, indipendentemente dalla sua pratica applicazione). Si affacciava così alla ribalta una nuova disciplina

scientifico, distinta dagli altri settori della ricerca storica per il suo "...deciso interesse per l'aspetto materiale dei processi storici e delle azioni sociali...". Essa, inoltre, si distingue da altre branche della ricerca storica "per un suo apparato strumentale ormai sviluppato e specializzato, caratterizzato dall'utilizzazione di fonti storiche manoscritte e stampate, ma anche da altri tipi di fonti, come la cartografia, l'iconografia, e in primo luogo di testimonianze materiali del passato: resti di edifici, strumenti di lavoro, oggetti di uso quotidiano conservatisi in loco, custoditi nei musei, scoperti dagli archeologi durante gli scavi" (4).

Con un programma simile a quello dell'Istituto polacco, nel 1976, fu fondato in Italia l'ISCUM - Istituto per la cultura materiale di Genova. Esso nacque su impulso, tra gli altri, di Tiziano Mannoni e dall'intensa collaborazione tra archeologi e studiosi di varia estrazione disciplinare allora impegnati a ricostruire il passato della città, lavorando sulla collina di Castello, luogo del suo più antico insediamento. Essi operarono sulle aree sventrate dai bombardamenti della seconda guerra, ancora abbandonate, tra resti di architetture post-classiche ancora in piedi, seppur parzialmente distrutte, e innumerevoli strati archeologici sottostanti risalenti a epoche pre-istoriche. Anche attraverso questa esperienza furono messi a punto i presupposti disciplinari e teorici, insieme ai metodi operativi di quella che fu poi definita "Archeologia medievale", o "dell'elevato", che tanti e tanto profondi legami ha con la cultura materiale. (5) La rivista che accolse gli esiti di quelle prime esperienze fu, d'altronde, significativamente intitolata proprio "Archeologia medievale. Cultura materiale, insediamenti, territorio" e il suo primo numero si aprì con un editoriale che recita: "Dobbiamo subito precisare che l'archeologia medievale è qui intesa nel senso più generale di raccolta di informazioni mediante il recupero sistematico di testimonianze materiali della «cultura» post-classica". Essi cercano così di definire "un campo di ricerca che proponendosi di fare la storia della produzione materiale intende contribuire a superare, anche in Italia, la separazione tra vita materiale, quotidiana e storia" (6).

EXPO DOPO... EXBO

Abstract: Milan Expo 2015 Feeding the Planet, Energy for Life will be open until 31th October, with more than 90 exhibitors and as many pavilions, designed by very important architects. However, it has not been defined the future of area and pavilions. In the following pages, as a memory usage, we present a brief history of the Expos from Chicago to Beijing and some cases of historical pavilions' reuse. Finally, we begin to follow the nascent debate on reuse possibilities of existing pavilions just presented in the press in recent weeks. More in the next release.

Milano Expo 2015 Nutrire il pianeta, Energia per la vita resta aperta fino al 31 ottobre prossimo, con più di 90 espositori e padiglioni, alcuni progettati da grandi firme. Ma non si è ancora definito il futuro dell'area e dei padiglioni ad Expo conclusa. Ripercorriamo nelle pagine che seguono, per uso di memoria, una breve storia delle Esposizioni Universali da Chicago a Pechino ed i casi di seconda vita di alcuni padiglioni storici. Registriamo infine il nascente dibattito sulle migliori scelte di riuso dei padiglioni esistenti presentate sulla stampa in queste ultime settimane. Il seguito al prossimo numero.

Forse qualcosa non sarà finito, ma... ci sarà l'Expo! Giuliano Pisapia



Se l'Expo non si fa siamo una Repubblica delle banane – Giuliano Pisapia, pronunciava queste parole la scorsa estate – Non solo lo facciamo, ma supereremo tutti i record del passato. Abbiamo il record di padiglioni, strutture di una bellezza straordinaria, creati da grandi architetti. Ritengo l'Expo il primo grande evento post crisi. Sarà un volano di sviluppo importante non solo per Milano e la Lombardia, ma per il Paese intero. Le analisi dicono che la prospettiva è di almeno 200mila nuovi posti di lavoro diffusi su tutto il territorio nazionale, un aumento del Pil dell'1,5%, che si estenderà anche negli anni successivi a Expo. Avremo oltre 20 milioni di visitatori: l'obiettivo è farli rimanere a Milano una settimana, e poi grazie a pacchetti turistici ad hoc invogliarli a scoprire le bellezze italiane. Si parlerà di lotta agli sprechi alimentari, lotta alla fame nel mondo, sana alimentazione. Non sono sogni, ma la possibilità per le nuove generazioni di avere un futuro. Alla fine del sopralluogo del 25 aprile il sindaco di Milano è ottimista: forse non sarà tutto finito per l'inaugurazione, ma si potrà comunque vedere tutto il bello di Expo.

1 maggio 2015: oltre un milione di metri quadri, un chilometro e mezzo di Decumano e padiglioni da tutto il mondo: ecco Expo il giorno dell'inaugurazione. Il commissario Giuseppe Sala, il giorno prima: siamo alle finiture, ma avete presente quando si fa il trasloco quanta roba c'è da portare via? I paesi stanno finendo e, ad esempio, mettano le loro cose sulle strade laterali. E lì a pulire, sistemare, poi uno ha un problema... Vedevo ieri il sito illuminato ed è una cosa di una bellezza, per cui immagino che potremo goderci le emozioni, ma soprattutto guardare negli occhi la gente, specialmente i ragazzi, vedere quanto rimarranno meravigliati di quanto è bello l'Expo.



Alla cerimonia di apertura Sala ha ringraziato tutti quelli che hanno contribuito, ma soprattutto chi ha lavorato. Se siamo qui lo dobbiamo a loro. Penso di essermi messo in testa tre mesi fa, e non prima, che ce l'avremmo fatta – dice in conferenza stampa il giorno successivo. Ieri sera i biglietti sono arrivati a 11 milioni, al di là delle aspettative. È un segnale che ci fa dire che c'è stato un riscaldamento del Paese straordinario negli ultimissimi giorni.

VISITARE MARX IN BIENNALE

Abstract: *The 56th Biennale d'Arte di Venezia, chaired by Paolo Baratta, will remain open in the Giardini and the Arsenale until Sunday 22 November. The main exhibition is curated by Okwui Enwezor and is titled "All the World's Futures". Here we host part of the curators' presentation and a comment of our magazine*

Il Capitale: una lettura dal vivo di Okwui Enwezor



Oltre al caos e al disordine propri dell'attuale "stato delle cose", esiste una preoccupazione diffusa che è al centro della nostra epoca e modernità. Tale preoccupazione è la natura de *Il Capitale*, sia nella sua finzione sia nella sua realtà. *Il Capitale* è il grande dramma della nostra epoca. Oggi incombe più qualsiasi altro elemento su ogni sfera dell'esistenza, dalle predazioni dell'economia politica alla rapacità dell'industria finanziaria. Lo sfruttamento della natura attraverso la sua mercificazione sottoforma di risorse naturali, il crescente sistema di disparità e l'indebolimento del contratto sociale hanno di recente imposto il bisogno di un cambiamento. Fin dalla pubblicazione dell'imponente opera di Marx *Il Capitale: Critica dell'economia politica* nel 1867, la struttura e la natura del capitale ha suscitato l'interesse di filosofi e artisti, ispirando teorici della politica, economisti e sistemi ideologici in tutto il mondo. In *All the World's Futures* si percepiranno l'aura, gli effetti, le ripercussioni e gli spettri del *Capitale* in una delle esplorazioni più ambiziose di questo concetto e di questo termine...

Una parte centrale di questo programma di letture dal vivo è *Das Kapital*, un imponente progetto bibliografico frutto di una meticolosa ricerca. Questo programma si aprirà con una lettura dal vivo dei quattro libri di *Das Kapital* di Marx e gradualmente si amplierà con recitals di canti di lavoro, libretti, letture di copioni, discussioni, assemblee plenarie e proiezioni di film dedicati a diverse teorie ed esplorazioni del *Capitale*...

Ovviamente tutti noi abbiamo letto e leggiamo il *Capitale*. Per quasi un secolo abbiamo potuto leggerlo ogni giorno, in trasparenza, nei drammi e nei sogni della nostra storia, nelle sue dispute e conflitti, nelle sconfitte e nelle vittorie del movimento dei lavoratori che è la nostra unica speranza e il nostro destino. Sin da quando "siamo venuti al mondo", abbiamo costantemente letto il *Capitale* negli scritti e nei discorsi di coloro che lo hanno letto per noi, nel bene e nel male, sia essi morti o viventi: Engles, Kautsky, Plekhanov, Lenin, Rosa Luxemburg, Trotsky, Stalin, Gramsci, i leader delle organizzazioni dei lavoratori, i loro sostenitori e oppositori, filosofi, economisti, politici. Ne abbiamo lette delle parti, i "frammenti" che una determinata ipotesi aveva "selezionato" per noi. Abbiamo persino letto più o meno tutti il Libro I, da "le merci" all'"espropriazione degli espropriatori". Ma è fondamentale che un giorno il *Capitale* venga letto alla lettera, che ne venga letto il testo in sé, completo, tutti e quattro i libri, riga dopo riga, ritornare dieci volte ai primi capitoli o agli schemi della semplice riproduzione e della riproduzione su scala allargata, prima di scendere dagli aridi altipiani del Libro II verso la terra promessa del profitto, dell'interesse e della rendita... È così che abbiamo deciso di leggere i libri del *Capitale*... E li presentiamo nella loro forma immediata senza apportarvi alterazioni, in modo che vengano riprodotti tutti i rischi e i vantaggi di questa avventura; così che il lettore (e l'ascoltatore) potrà ritrovarvi l'esperienza di una "neonata" lettura; in questo modo lui, sulla scia di questa prima lettura, verrà trascinato a sua volta verso una seconda che ci porterà ancora più lontano.

BIENNALE 2015: UNA PROSPETTIVA POST FINANZIARIA

PIERLUIGI PANZA

Abstract: *The 56th Biennale d'Arte aims to find an alternative to the financialization of art that characterized the creative experience of the last decades. However it is a difficult attempt to Venice and to the Biennale, which became territory of this experience. So the output can not be a simple re-reading of Marx.*

A 120 anni dalla sua nascita, la 56ma Biennale d'arte di Venezia (fino al 22 novembre 2015), curata per la sua esposizione principale dal 52enne nigeriano Okwui Enwezor, si presenta come alternativa all'attuale circuito dell'arte contemporanea dominata dal sistema modaiolo-finanziario.

Dopo aver attraversato la stagione della riproducibilità tecnica (dal titolo dell'opera di Walter Benjamin del 1936), l'arte è entrata, nei decenni scorsi, nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria. L'arte nell'epoca della sua finanziarizzazione, oltre a essere chiave d'accesso all'élite postmoderna è diventata un derivato finanziario, una specie di future. Coloro che negli ultimi anni hanno acquistato arte contemporanea, hanno acquistato proposte di arte come se fossero *future*, ovvero scommesse su un valore economico. Non si crea e si acquista più per conferire un valore reale che l'arte

simbolizza attraverso il lavoro materiale bensì per scommettere in maniera immateriale su un bene che è (non sempre) materiale, ma la cui materialità conta ben poco. E si tratta di scommesse che la crisi, proprio come avviene per gli altri strumenti finanziari, sta erodendo.

Venezia, e anche la Biennale, negli ultimi anni è parsa inserirsi in queste logiche. Venezia lo ha fatto anche "affittando" pezzi della città storica alle maison di moda: Ca' Corner della Regina a Prada, Palazzo Grassi a Pinault, il Fondaco dei tedeschi a Benetton (progetto Koolhaas già curatore della Biennale di architettura), Punta della Dogana ancora a Pinault... Si è trattati sia di scelte non più eludibili (Punta della Dogana) che di soluzioni scarsamente contrastate di fronte a una finanza non sempre incline alla tutela del bene storico e al suo uso educativo.

Fabio Mauri, Il Muro Occidentale o del Pianto, 1993 (foto Claudio Abate); Robert Smithson, Dead Tree, 1969, reconstructed 2015.



PARIGI, DA BRANLY A PORT DI GROS CAILLOU: CINQUE JARDINS FLOTTANTS SULLA SENNA

MARIA ADRIANA GIUSTI

Abstract: *The garden conquers the river, creates new places, in Paris and beyond. The "projet des Berges" aims to rescue the banks of the Seine in a public use "partagé", joining episodes variously qualified, among quai Branly and Pont d'Alma on the left bank of the Seine, until the port of Gros Caillou: five islands linked together by walkways each of which is characterized with flora and fauna coherent with the habitat of the Seine that implement biodiversity and the spontaneous development of an urban nature. It is a environmentally sustainable colonization, substance and metaphor of the Garden in motion, in continuity with the role loisir of the Seine River, historically the center of the great exhibitions and Vauxhall, denied after World War II by the aggression of the shores by the vehicular traffic.*

Il giardino conquista il fiume, generando nuovi luoghi, e non solo a Parigi. La città metropolitana ha un vasto repertorio di nuovi giardini che s'implementa continuamente, come dimostrano, tra i più recenti, *Les jardins d'Éole*, realizzati nel 2007 nel XVIII arrondissement, sul tracciato della *Cour du Maroc*, una stazione commerciale in disuso fin dagli anni '90 e il giardino dedicato a Serge Gainsbourg (2010), che si distinguono per la loro matrice ecologica. Il fiume possiede una sua forte identità e suggestione paesaggistica. Perché allora questo bisogno di giardinizzare anche il fiume? Immagini di *bateaux* ammantati di piante e di verde circolano già da tempo sulla Senna. Sono l'essenza e la metafora stessa del Giardino in movimento, punto di partenza di quel nuovo concetto di paesaggio che trova in Gilles Clément l'interprete di un pensiero che partendo dalla crisi ecologica, fornisce una stimolante risposta progettuale ai grandi cambiamenti che oggi minacciano la stessa continuità dell'ecosistema. Da qui l'interesse a coinvolgere l'insieme degli elementi (come l'acqua, la temperatura, il suolo, l'aria, la luce del sole, etc. I *jardins flottants* si pongono in continuità con il *loisir* del fiume, storicamente al centro delle Grandi Esposizioni Otto-novecentesche e di Vauxhalle, negato nel secondo dopoguerra dall'aggressione delle sponde da parte della circolazione veicolare.

Dal 1991 il cosiddetto *projet des Berges* già si propo-



Un bateau-jardin nella Senna (2008, foto M.A.Giusti)



neva di riscattare i bordi della Senna ad un uso pubblico *partagé*, unendo tra loro episodi variamente qualificati, tra quai Branly e Pont d'Alma sulla riva sinistra delle sponde della Senna, fino al porto di Gros Caillou: cinque isole legate tra loro da passerelle ciascuna delle quali si connota con una flora e fauna, coerenti con l'habitat della Senna, che implementano la biodiversità e lo sviluppo spontaneo della natura urbana. È questo un piccolo arcipelago verde sull'acqua che fa parte di un percorso caratterizzato da episodi singolari, quali il *Verger*, la *voliera aperta agli uccelli*, il *giardino Zen*, *l'île prairie* e *l'île aux brumes*, luoghi ludici, in un contesto sempre dinamicamente vissuto, di attività, performance, metamorfosi.

Sul piano funzionale, le isole vegetalizzate, che occupano la superficie totale di 1725 mq, sono collegate da un dispositivo di *cilindri* e cavi subacquei e sono dotate di un congegno automatico di pompe che consente di prelevare l'acqua della Senna per l'irrigazione programmata delle piante. Di particolare interesse è il processo ecologico messo in atto per la conservazione della biodiversità. È infatti dimostrato che le rive dei fiumi e dei laghi hanno un'importanza strategica per il mantenimento del buono

stato ecologico, non solo perché sono aree di riproduzione per molte specie ittiche, ma anche per il carattere eterogeneo dell'habitat che consente l'adattamento ambientale di una molteplicità di organismi e dunque la sopravvivenza di un sistema complesso, di cui i pesci rappresentano l'elemento vivente di maggiore visibilità. A tal fine, sono stati installati alle pareti delle isole sommerse meccanismi che azionano il movimento dell'acqua, creando dunque l'*humus* naturale favorevole al propagarsi delle specie.

Una colonizzazione eco-sostenibile dunque, che guarda lontano non solo alle esperienze degli *hortillonnages* d'Amiens ma agli stessi messicani *chinampas*, alle coltivazioni acquatiche dei laghi birmani e indiani fino alle risaie cinesi e indonesiane, vale a dire a terreni paludosi coltivati e intersecati da piccoli canali, vere e proprie isole o giardini galleggianti, ricordati da Van Duzer nel vasto repertorio che attraversa mondi e storie (1). I giardini della Senna rispondono piuttosto a una ricerca più complessa, di una vivibilità sostenibile e condivisibile dei luoghi, alla quale non è estranea l'utopia storica, quella della stessa città galleggiante alla Jules Verne, la grande nave sulla quale s'incontra la diversità, le avventure, la libertà.

MICHELUCCI INEDITO: IL PALAZZO COMUNALE DI MONTERCHI



Il municipio nuovo (1939) di Monterchi è praticamente sconosciuto. L'architettura si trova nella parte alta del paese ove, a parte una visita frettolosa a San Simeone (alle pitture e all'affresco trecentesco che stava sotto la Madonna del Parto che ivi era conservato), nulla o poco resta ancora da vedere. Malgrado qualsivoglia buona volontà, infatti, si avvertono ancora gli effetti catastrofici dello spaventoso terremoto del 1917. Qui è tutto malamente e frettolosamente ricostruito, ma anche prima del terremoto la situazione non doveva essere delle migliori almeno secondo quanto scrive Federico Nomi:

"...Gli uomini qui non si veggono in viso / che con facce bronzine par che Giove /abbia sbandito dai lor volti il riso / Se un discorso di lettere si muove /un doppio l'altro si salvano in casa / come si fa quando a ciel rotto piove / Di vino, invece, agresto qui s'invasa; / Erbaggio per miracol non si trova / e 'l popon ch'è si dolce non s'annusa..."

Un'architettura sconosciuta di Giovanni Michelucci quindi,

M. DEZZI BARDESCHI, C. MARCETTI, R. MANESCALCHI,
Giovanni Michelucci: Il Palazzo Comunale di Monterchi,
Grafica European Center of Fine Arts, ISBN: 8-8954-5095-7.

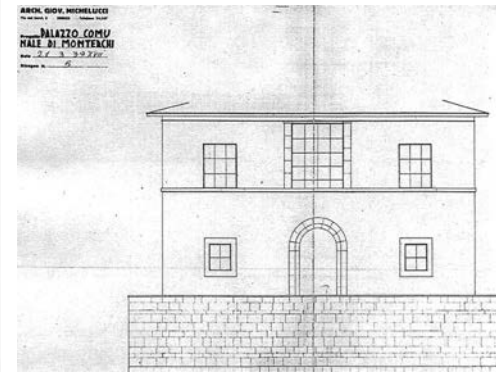
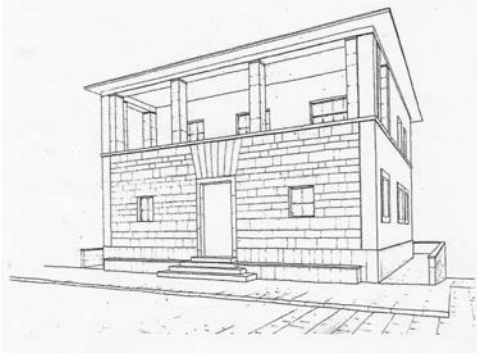
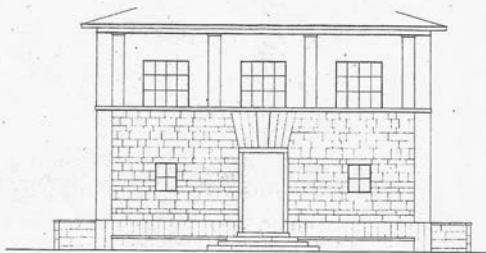
ma dire sconosciuta non è completamente esatto che in paese, a Monterchi, quasi tutti sanno che il progetto e la fabbrica del nuovo Municipio sono del maestro. L'edificio, inoltre, è ascritto al maestro anche nella nota di riferimento del piano regolatore municipale e in Soprintendenza ad Arezzo sono poi depositati atti riferiti ad un recente progetto di adeguamento sismico - a firma dell'Ing. Remo Veneziani - in cui, nella ricerca storica, prevista a corredo del progetto, è scritto a chiare note il nome del progettista. Alla stessa ricerca sono allegate le fotocopie degli originali di disegno di Michelucci stesso datate 21 marzo 1939 che qui riproponiamo. La riconduzione del palazzo al più grande architetto di Novecento italiano è, tuttavia, sempre priva della necessaria enfasi, cura e attenzione. Resta inoltre ed indubitabilmente il fatto che il Palazzo Comunale di Monterchi sia fino ad oggi un'architettura dimenticata nel registro delle opere di Michelucci e mai menzionata in nessuna delle pubblicazioni dedicate all'architetto. Il profilo storico-architettonico dell'edificio mai è stato approfondito dal lavoro degli studiosi e di questa opera di Michelucci neppure nell'archivio dei suoi disegni e progetti conservati nella sede della Fondazione si trova traccia. Direi quindi che possiamo tranquillamente definirla inedita, anche se conosciuta, e rivendicarne a pieno titolo il merito del recupero di memoria e conoscenza.

ROBERTO MANESCALCHI

Il municipio prima del terremoto del 1917 e appena realizzato (foto d'epoca)



Disegni di progetto di Michelucci.



Appena chiusa questa breve nota, fortunatamente non ancora stampata, abbiamo ricevuto una telefonata dall'Ing. Armando Babbini di Anghiari. L'ingegnere si premurava di informarci del fatto che, nella sua tesi di laurea in ingegneria civile (1973-74, università di Bologna, relatore il Chiarissimo prof. Leonardo Lugli), aveva inserito l'architettura di Michelucci a Monterchi, le aveva dedicato qualche pagina e aveva riprodotto in foto i disegni del grande architetto. La tesi: "Metodologia di lettura nei centri storici: "Il centro storico di Anghiari e sviluppi progettuali in contenitori antichi" era, ovviamente, il luogo deputato per trattare dell'argomento. L'ing. Babbini ci informava anche di aver incontrato Michelucci ad Anghiari nel 1977 (sulle moti-



vazioni della presenza di Michelucci ad Anghiari stiamo lavorando e le premesse sembrano essere foriere di buoni novità) e del fatto che, dopo aver mostrato la sua tesi al Maestro, aveva raccolto un suo prezioso autografo. Un Michelucci di grande umanità aveva vergato di suo pugno: "quasi vergognandomi" proprio sulla riproduzione della assonometria del

Palazzo. Testimonianza più diretta ed autorevole di quanto il Maestro fosse sempre preso dall'architettura prossima ventura e poco attento all'archivio o all'opera già consegnata e superata... non poteva esserci.

L'architettura di Monterchi era già indubitabilmente sua... ora è anche autografata!

Chi conosce bene Michelucci sa che la sua lunga ed straordinariamente operosa attività progettuale ha sempre proceduto, in modo sperimentale, per consapevoli, continui salti o scarti decisivi, in una coerente forte dialettica interna dell'opera successiva rispetto alla precedente, attraverso un dichiarato processo autocritico che prende salutari (ma, per lui, sempre costose) distanze dal già fatto, non ammettendo soste e tanto meno compiaciute ripetizioni dei risultati fino a quel momento perseguiti.

Un processo aperto, incessante, dunque, nel quale ciascuna opera costituisce l'originale, ineliminabile anello critico di una unica irripetibile catena.

Come operando in un sempre insoddisfatto laboratorio creativo, da quello iniziale della familiare fucina al calor bianco del nonno e del padre in poi, Michelucci forgia ogni

volta il suo nuovo, successivo progetto in modo artigianale, inconfondibile, instaurando sempre un forte rapporto narrativo col contesto.

Nella sua ricerca degli anni Trenta, di fronte al grande successo ed alla consacrazione dell'opera di gruppo per eccellenza (la stazione di Santa Maria Novella, celebrata a gran voce come la prima vera opera-simbolo del Razional-funzionalismo italiano), Michelucci, insofferente, si affrettava subito a rompere i pur amicali lacci che lo legavano alla nuova generazione dei suoi stessi allievi, per innalzare da solista dapprima il proprio virtuosistico bel canto personale con la raffinata, contestuale Palazzina Reale, per poi addirittura rinunciare - nel successivo Palazzo del Governo di Arezzo - alla pur appagante, richiesta, bella retorica dei materiali preziosi (i paramenti marmorei) per

riscoprire piuttosto, nella incurvata concavità della sua facciata ad anfiteatro, l'essenziale, nuda, vibrante texture dei mattoni a faccia vista, affidando l'effetto di nobile classicità dell'opera al calcolato inserimento, nell'attico solare a terrazza, di una marmorea teoria di statue di antichi eroi. La critica, com'è noto, gridò subito all'abiura dell'avanguardia razionalista da parte del suo stesso autore e ne condannò il rinunciatario "cedimento regressivo" rispetto alla Stazione. Ma il laborioso percorso formativo dell'abile artefice che aveva già attraversato da attivo protagonista le rigeneranti stagioni naturalistiche della forma (la Secessione e il Liberty) e soprattutto quel suo originale modo maieutico, riflessivo e passionale ad un tempo, di interrogare dall'interno la storia nelle pieghe del suo stesso sviluppo, in quegli anni che fatalmente precipitavano dall'euforia effimera delle colonie verso la nuova grande tragedia della guerra mondiale, lo portavano ben oltre il fuoco fatuo delle avanguardie mondane per radicarlo invece (e farlo incantare) nell'universo sereno della classicità (soprattutto romana: "più Roma, sempre più Roma... più ordine e meno arbitrio... più serenità e meno isterismo", proclamava Michelucci su 'Frontespizio' nel 1937) e nella dinamica vitalità del suo corale, popolare vissuto.

In quegli anni le sue lezioni (e le gite scolastiche) lo portavano, con i suoi allievi, ad apprezzare le candide superfici bianche, silenziose, metafisiche, di Michelozzo, del Cronaca o del Palladio, gli aneddoti di Brunelleschi tra la folla tumultuosa del mercato, ed a trarre (e a riproporre come modello) i valori dell'edilizia antica e della vita quotidiana congelati nella tragedia collettiva delle due città di Ercolano e Pompei.

Tra il cantiere del Palazzo del Governo di Arezzo e quello del Centro Didattico nazionale di palazzo Gerini in Santa Croce a Firenze (magistrale opera dai sapienti dettagli narrativi, realizzati con l'aiuto dei suoi nuovi giovani assistenti Gori, Detti e Ricci - che saranno poi tra i protagonisti della ricostruzione - e conclusa proprio nel momento più tragico e nero della guerra, ci mancano ancora vari anelli, tra i progetti e gli arredi disegnati da Michelucci, da solo o

con i giovani collaboratori, nel suo studio di via de' Servi. Del cinquennio silenzioso 1938-1943, trascorso da Michelucci quasi sotto traccia, dopo la recente riscoperta dell'icastica sede della fabbrica dell'Aurum dei fratelli Pomilio, che inglobava il vecchio Kursaal di Pescara (i disegni di progetto sono datati tra il maggio e il giugno 1939), ora Roberto Manescalchi, interrogando la memoria orale dei cittadini di Monterchi, ci restituisce questa dimenticata bella operetta morale di Michelucci in terra aretina, i cui disegni sono del 21 marzo 1939.

Questo piccolo ma essenziale edificio del Comune è contenuto in un candido parallelepipedo intonato a due soli piani, dalla rigorosa stereometria scavata in alto - nella parte centrale dei suoi due fronti contrapposti - da un profondo loggiato che riprende, come una sorta di firma autografa del suo autore, la stessa "assialità compita e solenne" (Dulio), lo stesso "ascetico purismo" di una antica domus romana (Conforti), il medesimo candore astratto dei volumi, degli intonaci e della loggia pilastrata che corona il fronte sul giardino della Villa Vittoria a Forte dei Marmi da lui costruita per i Contini Bonacossi proprio in questo stesso tempo (1937/1939) e della quale lo stesso Piacentini, sottolineerà sulla sua rivista (nel 1941) il deciso carattere "umanistico".

Qui a Monterchi nel suo processo di riduzione minimalista all'essenziale, dopo l'eliminazione di tutti orpelli inutili, Michelucci non ha più neppure bisogno di ricorrere alla tradizionale presenza icastica delle statue per accreditare la classicità mediterranea di un'opera che tuttavia oggi, proprio per aver perduto il proprio primario utilizzo d'origine, viene fruita nella disattenzione rischiando così di essere irreversibilmente compromessa. Ci auguriamo dunque che la crescita di conoscenza e di consapevolezza storiografica della sua persistente presenza tra noi consenta ora di tornare a fare al più presto di questo ritrovato testimone materiale il protagonista pubblico assoluto per centralità funzionale, rappresentativa e identitaria nel consolidato contesto urbano che ancora rispettosamente l'accoglie.

MARCO DEZZI BARDESCHI, 26 dicembre 2014

MILANO MAI VISTA: UNA MOSTRA ALLA TRIENNALE

MILANO MAI VISTA, 27 GENNAIO – 22 FEBBRAIO 2015, TRIENNALE DI MILANO, a cura di Fulvio Irace e Gabriele Neri, con Francesca Molteni (video), allestimento: Muse con Studio Due Effe. Realizzazione: Mario Flandoli



La presenza pervasiva delle trasformazioni temporanee o permanenti del cantiere urbano con il quale la città di Milano si prepara ad Expo ha offerto il pretesto per questa “veloce” mostra che sottolinea con spunti interessanti il ruolo che anche il progetto non realizzato ha avuto nella caratterizzazione della città contemporanea.

La mostra prende spunto da questo evento mondiale per ricostruire e sintetizzare i tre momenti cruciali della crescita della metropoli contemporanea a partire dal suo cuore antico, attraverso idee grandiose il più delle volte irrealizzate o attuate solo in parte. L'Esposizione Universale rappresentata per Milano un'apoteosi di visibilità destinata a lasciare un segno tangibile, ma la città che vediamo e viviamo è solo una delle tante possibili, perché la città costruita è il risultato di sogni e di pentimenti.

Dalla fine dell'Ottocento Milano cambia almeno tre volte. La prima dopo l'Unità d'Italia, quando il primo Piano Regolatore per “la città che sale”, firmato da Cesare Beruto, in pochi anni la rende la “città più città d'Italia” (Giovanni Verga in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1881). La seconda dopo la pausa della Grande

Guerra, quando gli sventramenti del Piano Albertini nel centro storico, promuovono la sperimentazione ardita di nuove altezze e dimensioni urbane. Infine, ancora con la ricostruzione post bellica che la riafferma “città più architettonica d'Italia”.

Dunque tre momenti chiave che si evidenziano in spunti temi progettuali ricorrenti, da sempre intesi come paradigmi della modernità: la rete viaria, sempre più fluida ed efficiente, i grandi interventi sul verde e i “fuori scala” dell'architettura, che trasformano lo spazio urbano lasciando enormi vuoti (che innescano discussioni e ulteriori nuovi progetti) e infine le torri, che marcano i luoghi come già a suo tempo avevano fatto i campanili. I nuovi grattacieli che movimentano lo skyline della città che aspetta l'Expo sono solo l'ultimo esempio di un sogno di grandezza (e di modernità) che attraversa la storia recente di una città orgogliosa di essere sempre stata un ganglio vitale del commercio e della cultura come lo è oggi dell'informazione.

Il racconto si sdipana in una selezione di progetti significativi per luoghi o problemi – ancora nevralgici nella città di oggi – sovrapponendo la cronologia alla analogia di situazioni e problematiche che caratterizzano i simboli della città e il paesaggio che fa da sfondo al quotidiano del cittadino comune: Piazza del Duomo, Brera, la Fiera, Parco Sempione, la Stazione Centrale e Piazzale Fiume, Porta Vittoria.

Ci sono due diversi livelli di lettura, quello dell'informazione storica e quello della riflessione critica. Il primo introduce alla storia urbanistica della città e dei suoi ambiti più significativi ed invita ad un approfondimento delle vicende progettuali che ne hanno caratterizzato l'immagine, attraverso il confronto con quella pensata dagli architetti che la hanno sognata.

Il secondo suggerisce ed innesca una riflessione critica sulla permanenza dei grandi temi e sul significato e sull'efficacia

del progetto, anche quando non è realizzato e quindi sulla forza delle idee e sulla capacità dell'architettura di metterle in evidenza. Essa si afferma infatti come espressione del valore della cultura immateriale di una città, e che – come scrive Italo Calvino – si manifesta in un sogno, fatto di desideri e paure destinati a riaffiorare nel tempo.

Ma un'idea più ambiziosa ha indirizzato la scelta espositiva: il desiderio di coinvolgere il pubblico comune su un argomento difficile come l'architettura e l'urbanistica, per le quali una mostra rappresenta sempre una sfida, sperimentando l'efficacia di forme di comunicazione innovative. Non disegni o plastici accompagnati da spiegazioni didascaliche ordinate quindi, ma un video che associa immagini a parole, quello che era a quello che è, a quello che

poteva essere. E il racconto accompagna la consapevolezza dell'importanza della suggestione di quello che non è stato nel divenire della città, con un linguaggio accessibile anche ai non iniziati perché applica i codici comunicativi e i ritmi veloci della quotidianità: un'intuizione felice alla quale il pubblico ha risposto con un interesse vivace.

Un efficace volumetto di *Editoriale Domus* terrà traccia stampata di questa bella mostra, come un nodo al fazzoletto per ricordare la promessa degli autori di continuare il lavoro. È un "estratto" delle riflessioni che accompagnano il video, più che il catalogo esaustivo di un'esposizione ordinata di progetti, da cui riemerge l'eredità delle idee che hanno lasciato un segno sedimentandosi nel grande sogno della città che sarà. [MICHELA ROSSI]

