

Regola e trasgressione nel costruire il progetto

Michele Rebola

Lo studio di prospetto per «Casa in via Rizzoli a Bologna» disegnato da Andreani nel 1911, schizzo da lui stesso donatomi quando ancora studente iniziavo ad interessarmi alla sua opera, contiene un dettaglio che trovo ricco di particolare suggestione: una sorta di guglia diroccata esplose dall'angolo dell'edificio, si erge per un tratto come simulacro quasi incorporeo, poi riappare più in alto, sorprendentemente, in tutta la sua matericità di concrezione deformata e corrosa.

L'ambigua illusione ottica suggerita da questo particolare e la sensazione di stupore che altri accorgimenti meno felici vogliono provocare — ad esempio il pilastro arcuato che segna l'altro angolo o la parvenza di merlatura alla sommità — sono effetti profondamente connaturati alla poetica architettonica di Andreani.

Ordinando l'archivio abbiamo di recente trovato due piante del medesimo edificio e dal confronto emergono alcuni aspetti che, malgrado il livello di larga massima del progetto ed i suoi evidenti limiti di scolasticità, anticipano tuttavia alcuni tra i principali orientamenti più tardi maturati e sviluppati.

Il controllo dell'impianto planimetrico è affidato alla compattezza dello schema quadrato, all'esattezza della trama cartesiana appena deformata dal profilo sinuoso della piccola corte, alla simmetria rispetto agli assi ortogonali e alla regolarità di scansione distributiva degli ambienti interni. Il riferimento tipologico è al blocco edilizio chiuso, al palazzo.

La volumetria e i prospetti mirano, invece, a contraddire la precisione di tale geometria e ad eroderne violentemente la figura: netta differenziazione in alzato tra basamento, piani inter-

medi ed attico; impiego dell'ordine gigante per unificare i livelli centrali; aggettivazione scultorea, come si diceva, degli elementi d'angolo e dei volumi di coronamento; ricorso a forme di grottesco, di capriccio e di ridonanza.

Soprattutto negazione di ogni criterio iterativo o additivo e, per contro, impiego di regole compositive improntate all'*integrazione*, alla *gerarchia* e alla *concatenazione*.

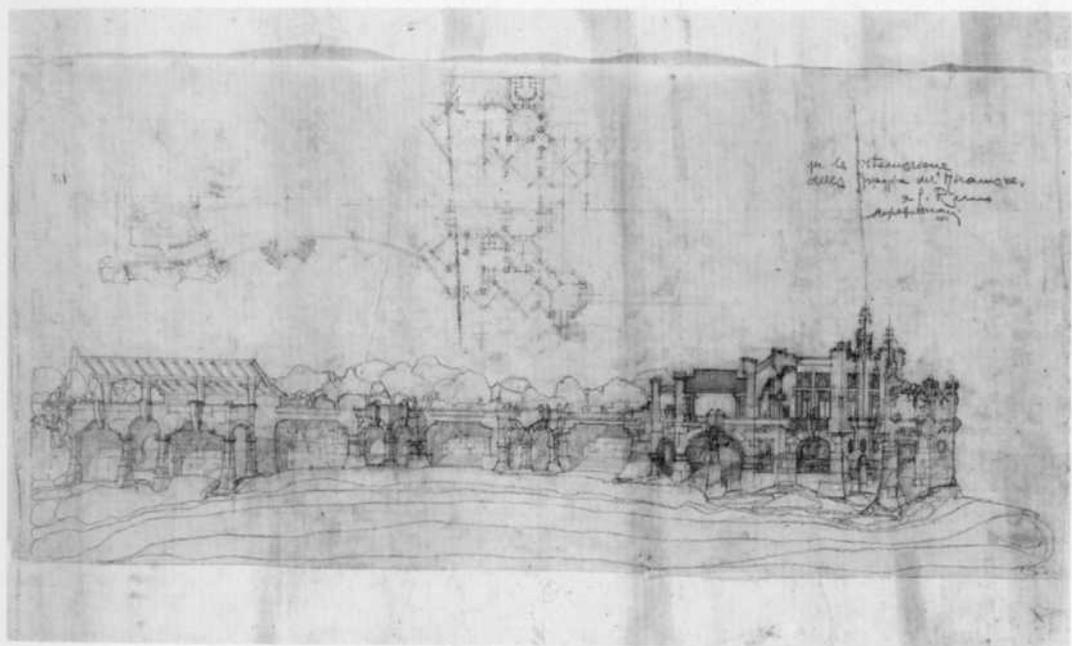
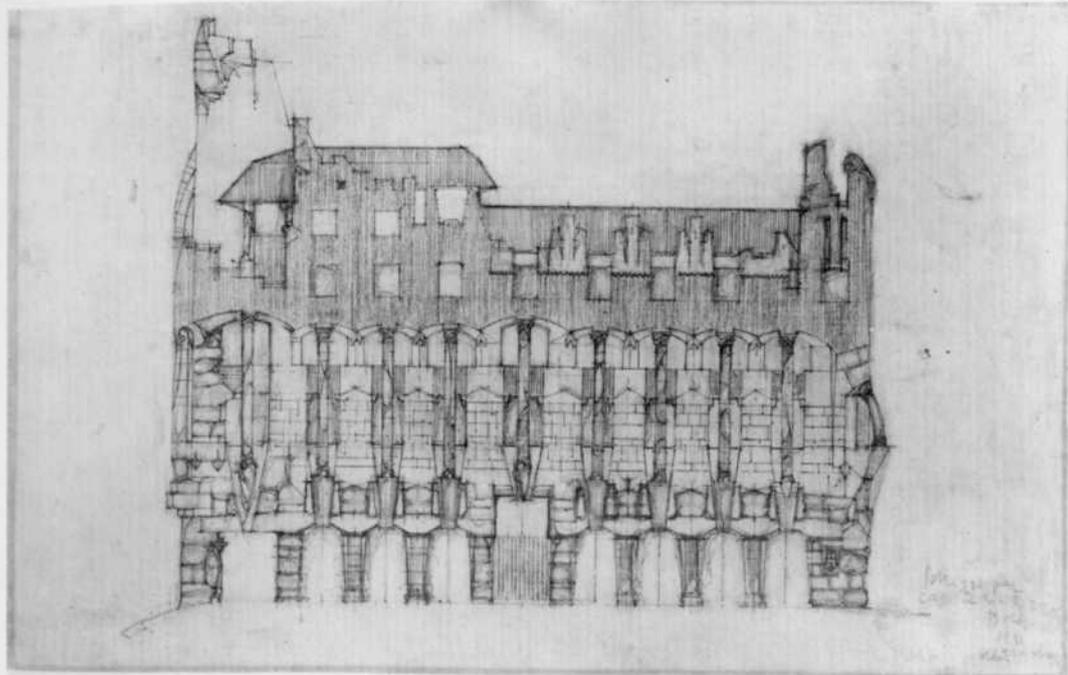
La palese allusione all'iconografia del *castello* e della *rovina*, sottolineata tra l'altro dalla tecnica di rappresentazione grafica, testimoniano inoltre come il principio della contaminazione sia in ampia misura presente nel metodo progettuale di Andreani.

Il libero gioco fra tradizione e innovazione, fra regola e trasgressione è un aspetto che accompagnerà puntualmente la sua opera.

In questo progetto, così come nell'altro subito successivo per il Palazzo della Camera di Commercio a Mantova, si riflettono con evidenza i portati delle esperienze vissute negli anni della formazione culturale e professionale a Milano, Roma, Mantova.

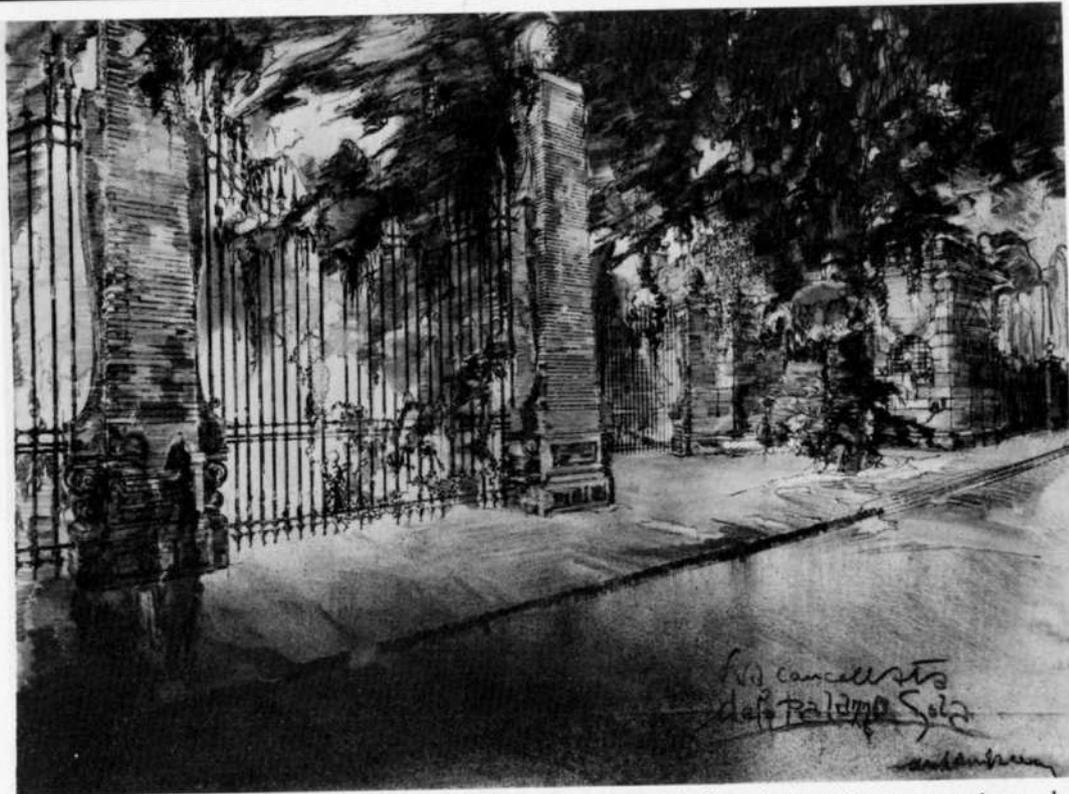
In occasione dell'Esposizione Internazionale allestita a Roma nel 1911, Andreani è incaricato di soprintendere alla costruzione di una parte del Padiglione Lombardo progettato da Adolfo Zacchi per la rassegna Regionale e Etnografica a piazza d'Armi; è inoltre responsabile, con Luzzo e Lanzoni, dei lavori di riproduzione degli Studioli di Isabella d'Este collocati nel padiglione stesso come copia degli originali esistenti nel Palazzo Ducale di Mantova.

Ha così l'opportunità di vivere dall'interno una vicenda che vede l'idea di architettura co-



1/Progetto per un palazzo in via Rizzoli a Bologna, 1911. Studio di prospetto.

2/Studio di «ponte e annessi» fra il giardino dell'Hotel Miramare e la sua spiaggia a San Remo, 1921. Prospetto e pianta.



3/Cancellata del giardino Serbelloni su via Mozart a Milano, 1925. Scorcio prospettico.

4/Palazzo Fidia a Milano, 1929-32. Veduta prospettica su via Mozart, studio.

me *scenografia* trovare espressione nella magniloquenza neobarocca dell'Ingresso d'onore di Venturi e Foschini, del Salone delle Feste di Piacentini o del Palazzo delle Belle Arti di Bazani; una vicenda, come noto, dove la tendenza eclettico-pittoresca raggiunge il suo culmine nella corona di edifici disposti a formare il Foro delle Regioni e deputati a «raccolgere tutte le testimonianze della vita del popolo italiano che ha conservato la schiettezza delle sue diversità anche nell'elevazione costante del suo sentimento unitario»¹.

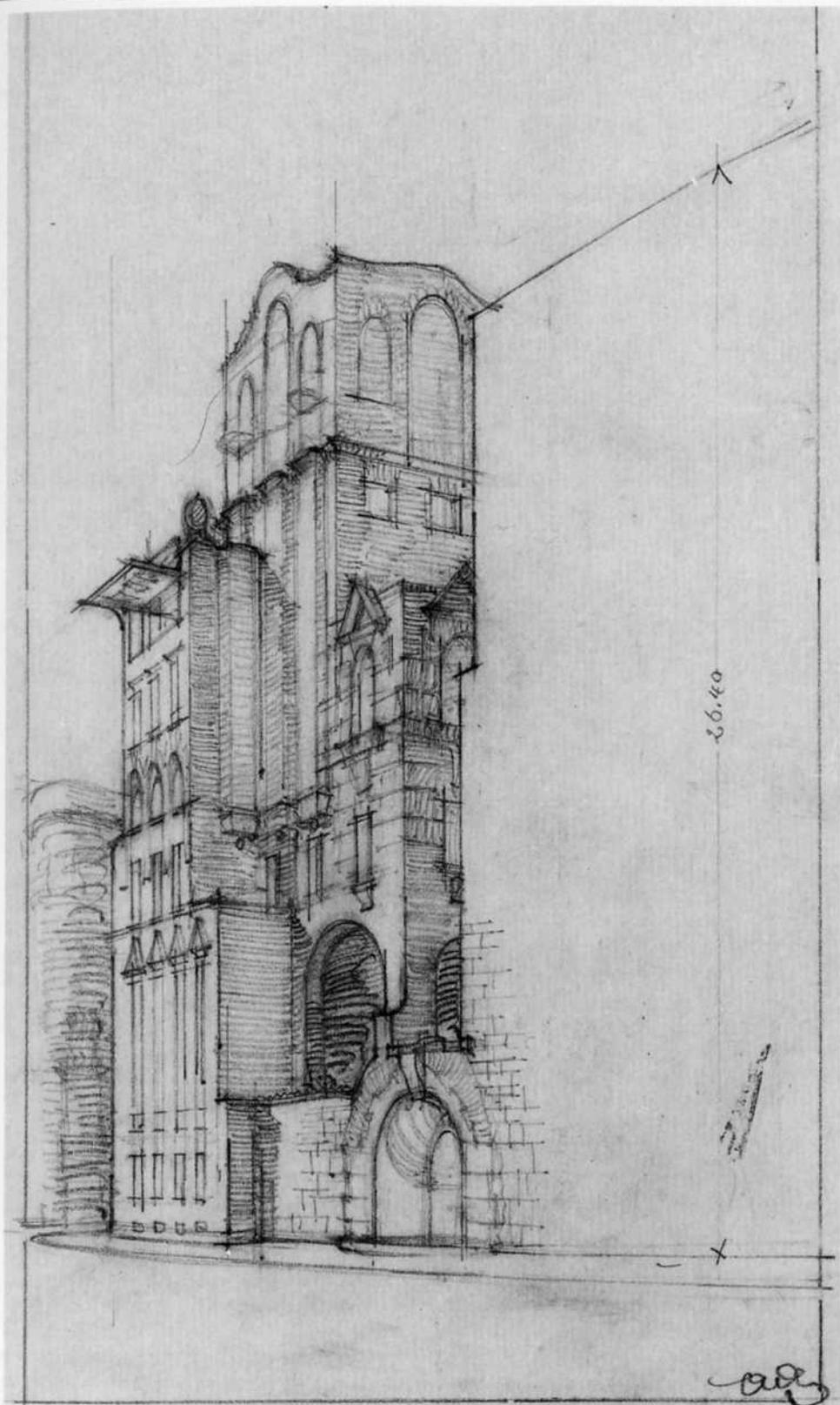
Se il compito è dunque quello di rappresentare i valori artistici predominanti nelle varie regioni, i progettisti si orientano verso soluzioni in apparenza distinte, ma in realtà convergenti nell'obiettivo di rievocare tale memoria architettonica. Alcuni optano per la ricostruzione di una parte significativa estrapolata da un edificio emblematico, come nel caso di Basile e Calderini per i rispettivi padiglioni della Sicilia e dell'Umbria; altri propongono il prelievo di interi brani o di dettagli da vari monumenti tipici del

passato e la loro fusione in un organismo che sintetizzi il *carattere* delle singole realtà locali.

Il secondo indirizzo coincide appunto con l'intendimento di Zacchi che, con ampie licenze interpretative, opera un assemblaggio spregiudicato di elementi ritagliati da una decina di monumenti scelti a simboleggiare l'evoluzione di cinque secoli di architettura lombarda.

Benché l'Esposizione costituisca un episodio limite, dove simile retorica della scenografia e del pittoresco è in certa misura giustificata dai fini celebrativi dell'avvenimento, dal panorama degli interventi emerge un atteggiamento progettuale, largamente radicato nel periodo, che si rapporta alla storia non per documentarne filologicamente le espressioni, ma per evocarne i miti tramite lo straniamento delle forme. Si mira a cogliere, attraverso una selezione soggettiva delle fonti, l'essenza dell'anima dei singoli popoli e la sostanza delle singole culture; il fine è rappresentare i simboli che sappiano parlare dell'interiorità delle cose, narrare un *racconto* anziché descrivere una *storia vera*.

Simbolo e mito sono gli elementi mediatori tra due aspetti antitetici della concezione romantica dell'arte: l'esigenza di verità nelle ricerche storiche, la volontà di reinterpretazione come proiezione del sentimento individuale. Ne deriva un procedimento compositivo fondato



sulla libera associazione di partiti architettonici eterogenei, indotto da un concetto di arte come *illusione*, teso a nuove sintesi che coinvolgono l'osservazione nell'ambiguo gioco dei significati e lo sorprendano con la fantastica suggestione delle immagini.

La vicenda romana di Andreani si sovrappone in parte al periodo dei suoi studi universitari; iscritto al Corso di laurea di Architettura civile al Politecnico di Milano, è allievo di Gaetano Moretti continuatore diretto degli insegnamenti di Camillo Boito.

È noto come il concetto boitiano di *organismo* sottenda un fine metodologico, un nuovo modo di vedere l'architettura alla luce delle istanze romantiche di verità, moralità, originalità. L'affermazione di un «simbolismo novello», fondato sul rinnovamento e la semplificazione del linguaggio, può scaturire solo da una prioritaria risposta alle esigenze dell'organismo, cioè traducendo in «distribuzione e costruzione» il programma funzionale «di modo che la fabbrica serva compiutamente al proprio uso».

Dare ascolto ed ottemperare alle ragioni dell'organismo è pertanto il passaggio obbligato per garantire giustificazione e coerenza alle scelte simboliche; la qual cosa equivale a quella distinzione tra contenuti intrinseci ed estrinseci dell'opera architettonica che, al di là dei dichiarati intenti di provocazione culturale e schematizzazione didattica, rappresenta uno degli apporti salienti del discorso critico boitiano.

Nella sua teoria coesistono dunque, senza veramente integrarsi, un'idea di organicità come sinonimo di strumentalità, di *rispondenza all'uso* e, parallelamente, un'idea di *simbolismo* riferita alla sfera dei caratteri di qualificazione stilistica, espressione «dell'animo artistico tutto individuale dell'architetto», in certa misura aggiuntivi, indipendenti, non operanti allo stesso livello di necessità degli attributi relativi all'organismo.

L'antinomia di fondo tra i due termini trova puntuale riscontro nella pratica progettuale di Boito; la ricerca di una nuova architettura dal «carattere nazionale» deve richiamare, tramite la fantasia e l'invenzione soggettiva, le espressioni del passato e tale canone metodologico storicista lo conduce all'equivoca opzione stilistica per il codice neoromanico.

Indubbia è l'influenza che simili orientamenti hanno esercitato sulla formazione di Andreani. Tuttavia nella sua concezione architettonica

— mai programmaticamente espressa ma deducibile dalle opere — si registrano sostanziali differenze.

Organismo pare piuttosto essere sinonimo di *armonia* fra le componenti che interagiscono nel progetto, di accordo globale basato su precise regole in virtù delle quali ogni elemento possa trovare congruenza nei confronti dell'insieme. Utilità e bellezza non sono categorie separabili, né la prima è causa diretta dell'altra; soprattutto non corrispondono a due distinte fasi del processo di definizione progettuale.

Al fondo di questa poetica dell'organismo non è del tutto arbitrario intravedere il riflesso dell'approfondita frequentazione, per motivi di studio e di lavoro, con i capolavori mantovani dell'Alberti e di Giulio Romano: «i miei veri maestri» come teneva a sottolineare quando gli si chiedeva verso chi la sua architettura fosse all'origine debitrice².

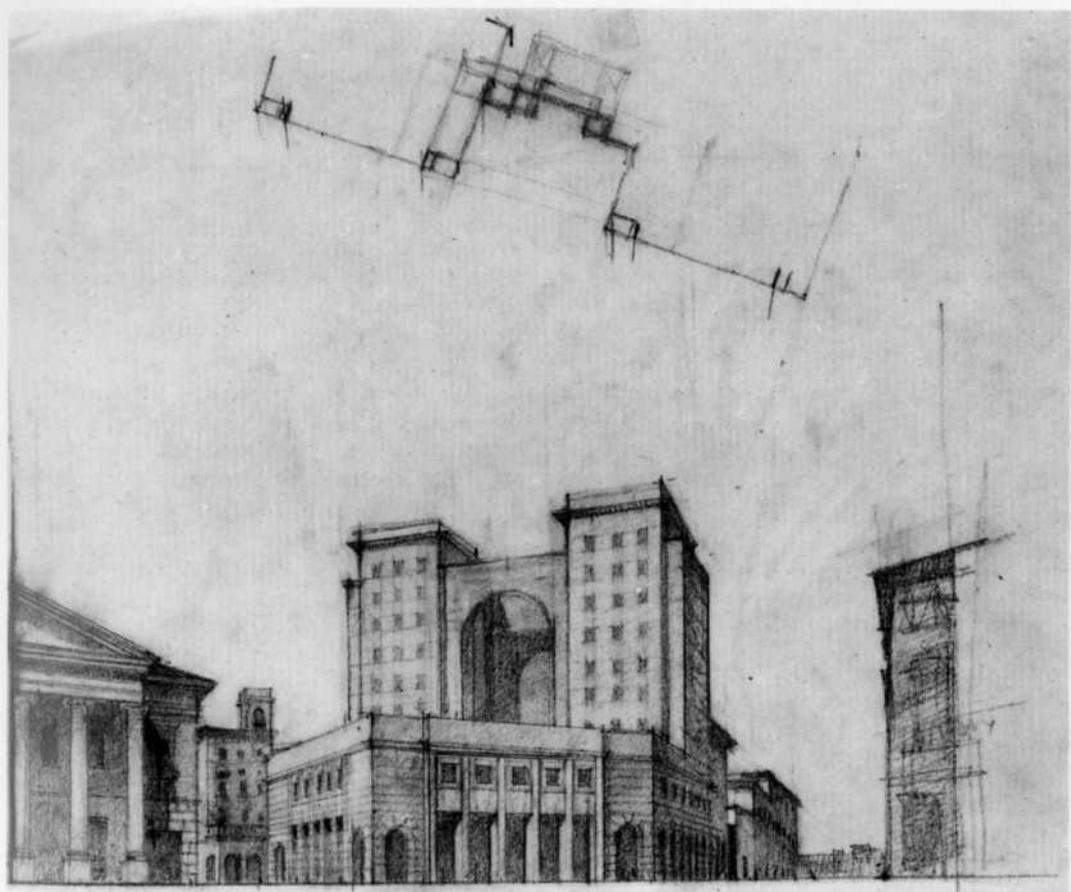
Nel metodo progettuale di Andreani ricorre certo una forte tensione tra rigore nell'impostazione tipologica e licenza nell'invenzione degli attributi di articolazione, tra *ricerca razionale* dell'unità strutturale dell'organismo e *libertà romantica* nelle scelte di qualificazione formale. Ma è una dialettica che tende a risolversi in sintesi; regola e trasgressione, dicevo prima, sono aspetti complementari che coincidono con il linguaggio stesso.

Affrancatosi inoltre dalla soggezione all'autorità della storia di matrice boitiana, concepisce il vocabolario storico come repertorio senza limiti e senza centro.

Il colloquio con il passato non comporta la trasposizione letterale delle sue forme; è solo il presupposto conoscitivo per poter selezionare, sublimare le immagini della memoria e fonderle con tutta libertà in un nuovo sistema formale non più basato sulla mimesi, bensì sull'allusione e la citazione. Il percorso per raggiungere la forma passa attraverso la dialettica fra tradizione e innovazione.

Estraneo, infine, alle istanze morali di Boito che stimolavano a riallacciare i legami di coerenza ideologica tra fare architettonico ed esigenze di trasformazione della società, Andreani opera con una visione tradizionale del ruolo dell'architetto, dove la ricerca della propria identità artistica prevale sulla volontà di interpretare i valori più progressivi della società stessa.

L'obiettivo di fondo è la definizione dell'opera unica, dell'unità irripetibile la cui forza espressiva sia proiezione del sentimento individuale, ma anche risposta a quei valori di *decoro* che la borghesia del tempo vuole rispecchiati



5/Progetto per il palazzo della Italian Excess Insurance Company sul lato ovest di piazza San Babila a Milano, 1934. Veduta prospettica.

6/Progetto per la trasformazione della zona di piazza Leona a Mantova, 1949-50. Veduta prospettica, studio.

nell'architettura e nella città concepite soprattutto come manufatti artistici.

Si comprende in tal senso come la sua ricerca, anziché mirare all'ideazione di nuovi tipi edilizi, sia rivolta a saggiare la resistenza di quelli storicamente consolidati rispetto a nuove sperimentazioni di natura espressamente linguistica.

Da questo punto di vista è emblematico, ad esempio, che il motivo del *castello* riaffiori più volte dal «magazzino della memoria» di Andreani lungo tutto lo sviluppo della sua attività.

Non si tratta di una ripresa di caratteri tipologici definiti, ma di una contaminazione reinterpretativa operata sull'iconografia originaria che si trasfigura nella nuova sintesi fino ad divenire richiamo allusivo ad un simbolo del passato capace di suscitare rinnovate suggestioni.

La citazione del castello non ha significato univoco. Può contribuire a comunicare la raffinata atmosfera di una villa borghese, come il Casino di caccia «la Rocchetta» stagliato sulla sommità di un colle prospiciente il Lago di Pusiano; o la dignità di una residenza urbana, come il Palazzo Fidia nel cuore storico di Milano, la già citata «Casa in via Rizzoli» a Bologna e l'Isolato su piazza Leona al centro di Mantova; o, ancora, il prestigio di un edificio direzionale, come la Sede per le Assicurazioni Excess in piazza San Babila a Milano.

Perso il contenuto tradizionale l'immagine diviene ambigua e, attraverso il libero gioco delle somiglianze e delle associazioni di idee, può essere metafora tanto dell'evasione dall'esistenza quotidiana e dalle tensioni sociali, quanto dell'angoscia di tale realtà incombente.

Anche la rappresentazione del tema fantastico della *rovina*, che traspare soprattutto fino agli anni '30, suggerisce analogia ambivalenza di significati. Si identifica in un bugnato basamentale o nelle sembianze di un ammasso fortuito di pietre, ed è memoria di una primitiva *origine* da cui ripartire per la costruzione di forme integralmente nuove; si concretizza nella corrosione dei volumi e dei parametri di facciata, ed è allusione inquietante alla perenne *instabilità* del messaggio formale. La rovina dunque come matrice potenziale per il rinnovamento del linguaggio architettonico, ma al tempo stesso come simbolo dell'incerto esito di tale evoluzione.

Aspetti, questi, che se per un verso sottolineano le contraddizioni della tormentata personalità artistica di Andreani, costituiscono per altro le molteplici facce di un medesimo atteggiamento ideologico, cioè la profonda fiducia nella capacità dell'architettura di trasmettere stati d'animo e di provocare reazioni emotive.

Il metodo progettuale di Andreani si sviluppa come processo di sperimentazione sulla forma avvalendosi di alcune invarianti.

L'*integrazione* tra le parti, vale a dire la loro deducibilità dal tutto, è la prima e più generale di tali leggi compositive che ricorrono nell'intero arco della sua opera.

Quell'idea di organismo come armonia a cui accennavo in precedenza, trova traduzione esplicita in un sistema di relazioni sintattiche che tende a negare autonomia agli elementi costitutivi, ad escluderne qualsiasi neutralità nei confronti della struttura figurativa dell'insieme. Quest'ultima è intesa come ordine di livello superiore al quale ricondurre ogni articolazione; è pertanto organizzata come narrazione definita e compiuta i cui singoli episodi sono serrati nella stesura del racconto da vincoli di consequenzialità ed interdipendenza.

Tale modo di comporre è indipendente dallo schema tipologico di volta in volta adottato nelle varie opere: è riscontrabile tanto in quegli edifici contraddistinti da monoliticità e centralità d'impianto, quanto in altri impostati secondo criteri di molteplicità. Così come è altrettanto svincolato dagli aspetti più propriamente stilistici e permane anche al di là della profonda variazione di repertorio che si registra in Andreani dai primi anni '30 in poi.

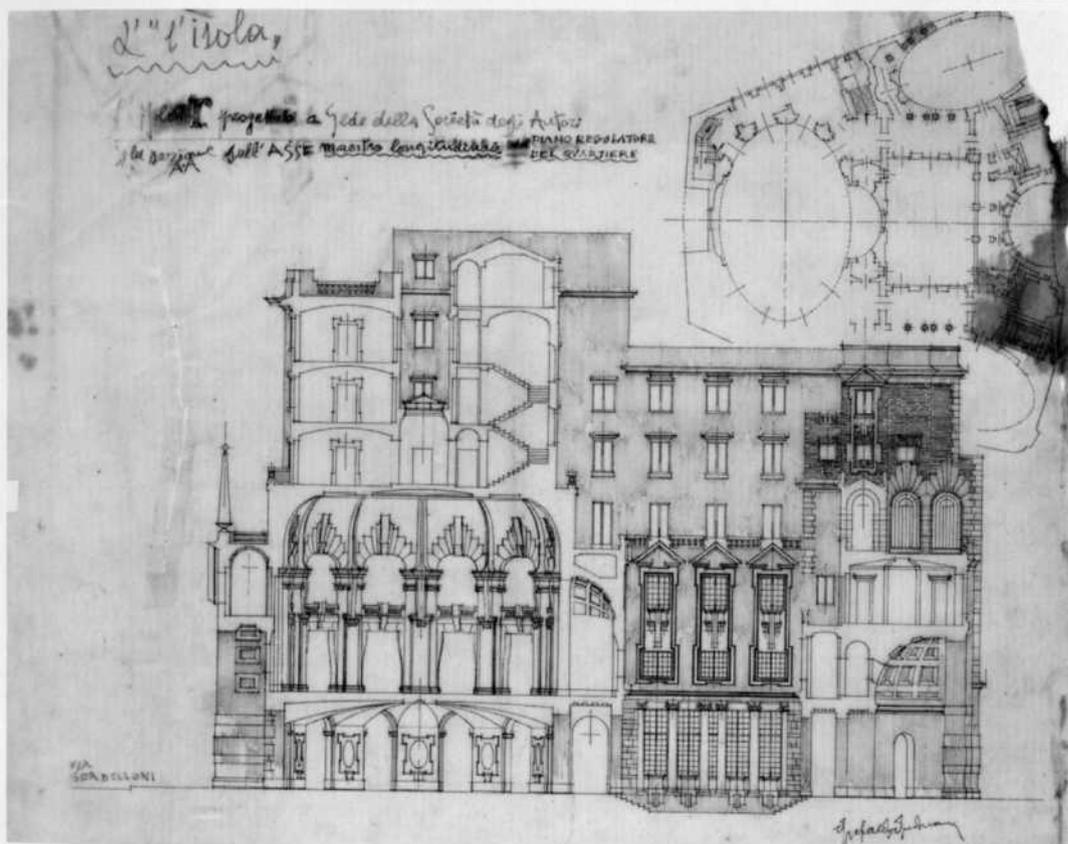
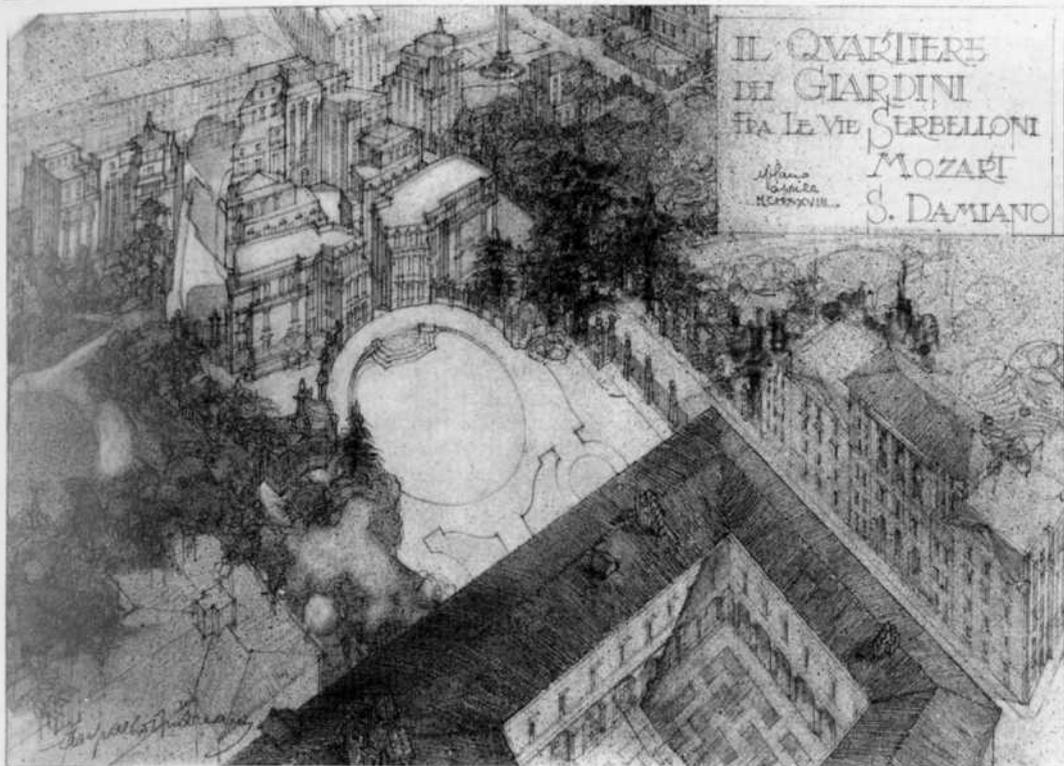
Si tratta di una logica progettuale la cui finalità è dunque la massima precisazione formale a tutte le scale di definizione, da quella urbana a quella di dettaglio; logica che comporta la propensione a delimitare, a circoscrivere, a concludere la figura, cioè ad organizzare sequenze architettoniche che abbiano un'origine, uno sviluppo e un termine chiaramente identificabili quali brani di una espressione unitaria.

Sotto questa ottica è possibile ricondurre alla stessa matrice metodologica progetti apparentemente assai distanti dove, pur nella diversità dei tipi edilizi oltre che nelle differenze stilistiche dovute alla progressiva semplificazione dei tratti più epidermici dell'organismo, è tuttavia riconoscibile la medesima ricerca di una *forma chiusa*, univocamente determinata.

La netta prevalenza del pieno sul vuoto, dell'opaco sul trasparente, della continuità muraria sulle bucatore, conferma la tendenza di Andreani a garantire qualità espressiva all'edificio in

7/«Piano di Edificazione in Terra Sola Busca» a Milano, 1924-29. Prospettiva a volo d'uccello.

8/Progetto per la sede della Società degli Autori a Milano, 1925-28. Sezione longitudinale «sull'asse maestro» e pianta.



prima istanza con la forte accentuazione dei caratteri di individualità volumetrica e, quasi si trattasse di una fase successiva, con il vibrante trattamento plastico dello spessore murario.

Il principio di integrazione ha infatti un ulteriore riflesso sul piano del processo di generazione e controllo della forma. Fissate le coordinate di configurazione complessiva tese a risolvere i nessi di natura urbana, i successivi passaggi per la trasformazione dello schema in soluzione definitiva si può dire avvengano «per via di levare», cioè con una tecnica di tipo sottrattivo analoga al lavoro dello scultore sulla materia grezza³.

L'esempio certamente più esplicito di questo modo di procedere è dato dal «Piano di Edificazione Sola Busca» a Milano, in particolare dal progetto per l'«isola» fra le vie Mozart e Serbelloni.

Analizzati nella loro stesura cronologica — dai tracciati di impostazione generale, al bozzetto, alle diverse ipotesi per Palazzo Fidia fino alla soluzione esecutiva — gli elaborati di progetto testimoniano appunto come Andreani sottoponga a tale progressiva erosione la matrice formale originaria e come, per questa via, pervenga a concretizzare gli spazi, le membrature, i caratteri costruttivi; sono inoltre probanti dei reiterati tentativi di declinazione all'interno di una medesima idea compositiva, nonché della travagliata alternanza di segni e cancellazioni finalizzati a saggiarne la validità.

Se, come si diceva, l'unità organica a livello spazio-volumetrico globale tende ad annullare l'autonomia delle singole parti, ciò non significa che nelle opere di Andreani queste ultime non siano dotate di precisa individualità.

Emergono pertanto ulteriori canoni compositivi ricorrenti che riguardano, rispettivamente, il ruolo degli elementi stessi nel contesto formale e il modo in base al quale essi si interrelano per raggiungere l'integrazione.

Pervenendo alla forma attraverso un processo ideativo di natura prettamente sintetica, il linguaggio di Andreani è di conseguenza del tutto estraneo a logiche di tipo iterativo, è cioè agli antipodi rispetto a procedimenti indirizzati alla individuazione di costanti e alla loro ripetizione seriale indefinita. È orientato, al contrario, verso la continua ricerca di un ordine rigorosamente gerarchico.

Simile metodo di qualificazione architettonica si traduce nella scelta di un riferimento primario atto a differenziare il ruolo dimensionale e figurativo delle parti, distinguendole in preva-

lenti e subordinate; riferimento che, pur assumendo vesti e significati differenziati, è sempre presente alle varie scale di progetto.

A livello di impostazione generale esso coincide con una traccia geometrica dominante, per lo più un asse di simmetria, che costituisce il segno portante dell'assetto planimetrico. Nell'ambito dei progetti a scala urbana si possono ad esempio citare come deputati a questo fine gli «assi maestri» che conferiscono coerenza contestuale al complesso di interventi del suddetto «Piano di Edificazione Sola Busca», o la direttrice che innerva la Sistemazione monumentale della Valletta di Belfiore.

Al medesimo criterio sono legate le scelte di definizione a scala architettonica, dove prevale la specularità della pianta ora costruita su uno degli assi ortogonali, ora sulla diagonale, come nel Palazzo per i Sindacati a Mantova, ora sulla bisettrice, come in tutti gli edifici d'angolo e in particolare nel Palazzo fra le vie Serbelloni e Maffei a Milano.

L'opzione per questo tipo di vincolo geometrico è strumentale all'obiettivo di disciplinare la disposizione, le proporzioni, i ritmi dei volumi e degli spazi rispetto ad un punto privilegiato di osservazione, ad una sequenza preordinata di percezioni lungo un ideale percorso visivo.

Attenendosi a tale principio nell'ideare l'impianto planivolumetrico, la conformazione degli spazi interni e l'impaginazione delle facciate, Andreani procede ad individuare un elemento saliente che, per il significato simbolico indotto dalla sua funzione, possa rappresentare il fulcro compositivo attorno al quale far ruotare l'intero sistema.

A volte è un vero e proprio volume architettonico ad imporsi come caposaldo formale; si pensi ad esempio alla torre che sovrasta la Sede comunale a San Giorgio di Mantova.

Altre volte un grande spazio interno a pianta centrale, spesso dilatato ad interessare più livelli, fa da cardine distributivo all'organizzazione degli ambienti circostanti.

In alcuni casi ancora questo ruolo è svolto da un portale d'accesso in virtù dell'enfasi plastica, o della dimensione eccezionale, con cui è denunciato all'esterno; laddove l'ingresso si trova collocato all'angolo, l'intero sviluppo verticale dello spigolo è risolto con rilievo scultoreo tanto accentuato da condizionare la figurazione dei prospetti che vi convergono.

Analogo compito è sovente affidato all'inserimento di un ordine gigante — costituito ad esempio da lesene a doppia altezza o da infissi ritagliati su due piani — che scandisce i fronti





9/Palazzo Fidia. Veduta dal «pozzo».
10/Palazzo della Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti a Mantova, 1911-14. Fronte su via Castiglioni.

e subordina la disposizione delle componenti di ordine inferiore.

Ma dal procedimento progettuale di Andrea è possibile enucleare un altro aspetto compositivo più specificamente attinente ai criteri con cui le parti sono collegate a vicenda nell'orchestrazione complessiva e che risulta complementare al principio gerarchico nel concorrere al raggiungimento dell'integrazione.

Se la gerarchia ha il fine di stabilire nette differenze di scala fra le membrature, tramite la *concatenazione* egli pone in atto un sistema di connessioni tendente a dare ordine consequenziale alle loro relazioni sintattiche.

È quindi escluso ogni fattore di contrasto e discontinuità, ogni forma di costruzione paratattica del linguaggio ed è invece privilegiato tutto ciò che possa mediare, compensare, raccordare gli elementi interagenti; il rapporto che lega le parti è di compenetrazione e non di adizione.

La complessità dei nessi formali, non la loro semplificazione, emerge in definitiva come qualità primaria da conseguire nella struttura dell'opera.

I vincoli di concatenazione riguardano i vari stadi di definizione del progetto. Così, ad esempio, i diversi volumi della già citata Edificazione Sola Busca si susseguono in altezza a profilare una sagoma scenografica che degrada verso il preesistente giardino Serbelloni; il loro disporsi

lungo la direttrice longitudinale determina un'alternanza di dilatazioni e contrazioni che configurano una catena di luoghi comunicanti denominati da Andreani stesso con i termini sintomatici di «propilei», «esedra», «cannocchiale», «pozzo». È significativo notare come la stessa logica si ritrovi, a più piccola scala, nell'equivalente sequenza assiale costituita da ingresso, vestibolo, atrio, vano scala che, pur in un'ampia gamma di dimensioni e di soluzioni formali, ricorre come costante distributiva nella generalità degli edifici.

Il modo di conformare la sezione è un ulteriore riflesso di quell'idea di spazio continuo, ma ad un tempo articolato, che anima Andreani nel concepire le sue architetture. Gli interni non sono mai il risultato di accostamenti elementari o di semplici sovrapposizioni, ma sono al contrario ottenuti con un lavoro di *scavo* che realizza l'interconnessione spaziale fra i diversi piani dell'organismo.

Il principio di concatenazione investe altresì lo sviluppo in alzato delle volumetrie. Accennavo all'inizio alla ricorrente distinzione tra basamento, piani intermedi e coronamento. L'innesto con il terreno è rappresentato ora con la superficie corrugata di uno zoccolo rustico, ora con il gioco d'ombre di un porticato, ora con l'evidenza volumetrica di una piastra basamentale; così come la sommità dell'edificio si risolve a volte nel disegno concluso di una trabeazione, a volte nel *non finito* di un profilo irregolare e, negli ultimi progetti, nella scarna definizione geometrica del volume.

Anche se la traduzione formale di questa regola compositiva non è dunque univoca, tutta-

via essa è sempre caratterizzata da un elaborato gioco plastico che, tendendo a risolvere le connessioni attraverso l'*incastro*, pone in risalto l'organicità degli elementi nel contesto complessivo.

Il Palazzo d'angolo fra le vie Serbelloni e Maffei è in questo senso tra i più emblematici. Speculare rispetto all'asse di simmetria, l'edificio si articola in verticale tramite la compenetrazione delle sue parti fondamentali: una sorta di bugnato stilizzato riveste l'attacco a terra e in corrispondenza del portale d'ingresso si eleva a doppia altezza incuneandosi tra i volumi marmorei dei livelli superiori; questi ultimi, cofornati a guisa di contrafforti in rilievo, inviluppano un prisma che, più arretrato, scaturisce sopra il portale stesso e lacerando lo spigolo si innalza fino ad emergere ai piani alti. La plasticità della base cede gradualmente il passo alla nitidezza metafisica dell'involucro secondo un fine di progressiva sublimazione della figura.

Il rapporto tra *concrezione* ed *astrazione*, tema esplicito di questo progetto, traspare con varie accentuazioni da tutta l'opera ed è sempre risolto in termini dialettici. Da un lato parti dalla conformazione tormentata si distinguono da altre più semplificate e stilizzate in un calibrato alternarsi di ridondanza ed essenzialità; per contro intersezioni e modanature tendono ad attutire le soluzioni di continuità.

Se considerata sotto questo profilo, l'ottica con cui Andreani progetta il dettaglio risulta mirare oltre l'obiettivo fine a se stesso di arricchire l'immagine in senso genericamente decorativo, per focalizzarsi invece sulla rappresentazione dei nessi di consequenzialità che legano i diversi episodi della composizione a scala superiore.

Improntata dunque alla narrazione, tale poetica architettonica ha quale diretto corollario il disegno insistentemente ricercato dei particolari e la polifonia sapientemente dosata di elementi lessicali eterogenei.

I forti contrappunti chiaroscurali dovuti al trattamento scultoreo delle membrature, la vibrazione luministica delle superfici provocata dalle variazioni di grana, le modulazioni cromatiche derivanti dall'intarsio di materiali diversi, le sorprendenti anomalie ottenute con l'innesto di componenti fuori scala, sono mezzi ricorrenti per attuare un gioco di rimandi a catena che, dal generale al particolare, ha come risultato conclusivo la continua moltiplicazione dell'immagine nell'ambito di un medesimo contesto formale.

I principi compositivi sopra delineati sono dunque motivo conduttore della ricerca architettonica di Andreani; integrazione, gerarchia e concatenazione rappresentano le costanti che rendono omogenee e confrontabili le singole esperienze progettuali.

Avvalora l'essenza specificamente metodologica di questi criteri proprio ciò che, al contrario, potrebbe indurre a registrare una marcata asistematicità, vale a dire la pluralità di esiti formali che connota l'opera nei vari periodi e nelle diverse situazioni.

Le mutazioni di repertorio stilistico — pur così evidenti nel passaggio dai primi lavori mantovani, a quelli degli anni '30, fino a quelli del dopoguerra — non intaccano in alcun modo i caratteri fondativi del metodo. Simili regole sono infatti di natura strutturale e attengono quindi alla sfera del procedimento, prima ancora che a quella della forma; non corrispondono a modelli determinati, né comportano la proposizione di elementi fisici ricorrenti, ma definiscono un ordine ideale che si traduce in un ventaglio di espressioni assai differenziate.

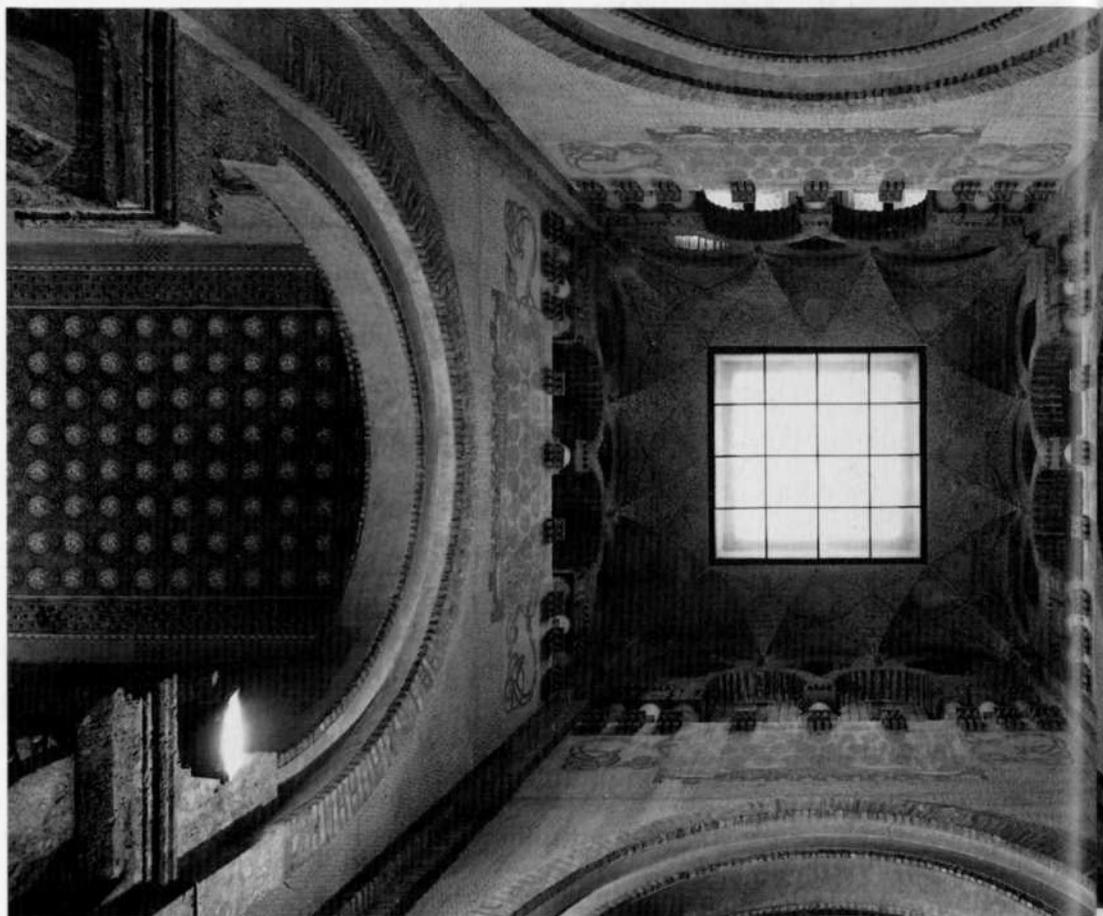
L'approccio largamente sperimentale con cui Andreani affronta le singole occasioni di progetto, nonché l'ecclettismo linguistico con cui le risolve, sono di chiara matrice romantica e sono testimoniati tanto dall'ampia gamma di soluzioni tipologiche, quanto, soprattutto, dalla libertà con la quale vengono svolti i temi formali relativi a ciascuna opera.

L'aspirazione al *multiforme*, pur rappresentando in certo senso il risvolto irrazionale e fantastico della personalità artistica di Andreani, l'aspetto in apparenza esente da vincoli logici, è per altro intimamente organica al quadro di regole suddette, anzi si può affermare che ne sia il consequenziale riflesso espressivo.

La dialettica tra unità e molteplicità è infatti così intimamente connaturata all'obiettivo dell'integrazione da costituirne fattore essenziale di esplicitazione architettonica.

La definizione dell'organismo trova origine — citando le parole di Andreani — in una «solida e chiara unità di pianta», le cui coordinate delineano il tema di fondo, lo spunto preliminare da sviluppare con spregiudicata interpretazione. Scomporre tale unità, differenziando il ruolo delle parti che vi concorrono, diviene operazione basilare per poter orchestrare le volumetrie secondo gerarchia.

Unità dell'insieme e *varietà* delle componenti risultano pertanto categorie complementari, reciprocamente indispensabili ad una poetica ar-



chitettonica nella quale il tema della *meraviglia*, controbilanciato dal correttivo del rigore classicista, assume rilievo di primaria importanza.

La costruzione del progetto si attua così attraverso stesure successive rivolte a trasformare in articolazione complessa di spazi la staticità dell'impianto planimetrico, a contraddirne la simmetria con l'equilibrio dinamico dei volumi, a frantumarne la figura con il trattamento plastico degli alzati.

La sintesi che scaturisce da questi passaggi è il risultato di un processo di trasfigurazione che approda a negare rapporti di causalità diretta tra pianta stessa e strutture verticali dell'involo.

Emerge in termini generali che progettare, per Andreani, non è traduzione lineare o razionalizzazione di un'ipotesi formale fissata a priori, ma percorso critico che evolvendosi raggiunge livelli di complessità sempre più accentuati; né tantomeno, è definizione di paradigmi ripetibili o di elementi invarianti di cui verificare le possibilità combinatorie, ma ricerca di una

struttura specifica che evidenzii il carattere particolare e irripetibile della singola opera.

In antitesi all'opposta istanza di «ritorno all'ordine», la tendenza al multiforme — che fa ricorso alla contaminazione, alla citazione, all'ambiguità, a volte al capriccio e all'eccesso come chiarivo all'inizio — rispecchia l'intento di imporre il primato dell'intuizione e dell'interpretazione soggettiva rispetto all'analisi e alla trascrizione oggettiva della realtà; è il mezzo con il quale Andreani afferma la propria romantica attitudine al racconto, cioè la volontà di narrare più che di descrivere.

E l'efficacia del suo racconto architettonico è direttamente proporzionale alla tensione che si instaura tra quelle coppie di opposti di cui è detto: tradizione e rinnovamento nell'impostazione culturale; regola e infrazione nel metodo progettuale; unità e molteplicità, concrezione e astrazione, staticità e dinamismo nell'invenzione formale e nell'espressione linguistica.

Nelle opere dove tale tensione è attenuata, o allorché essa si annulla del tutto per lasciare il posto ai più freddi e sfiduciati esercizi formali-



11/Palazzo della Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti. La «lucerna».

12/Palazzo in via Serbelloni 10 a Milano, 1925-27. Dettaglio sull'ingresso d'angolo.

stici degli ultimi progetti, anche l'incisività e l'originalità del contributo artistico di Andreani va di pari passo esaurendosi.

Note

¹ Invito rivolto dal Comitato organizzatore ai Consigli comunali e provinciali per la predisposizione dei progetti. In *Roma. Rassegna illustrata dell'Esposizione del 1911*, a.I, n. 2, luglio 1910.

² Si vedano i progetti mantovani di restauro dei Palazzi del Comune (1913-1944), della Scalcheria del Palazzo Ducale (1915) e della Casa di Giulio Romano (1969); nonché la proposta di trasformazione della Porta Giulia di Giulio Romano in Chiesa di Cittadella di Mantova (1947).

³ A questo proposito va ricordata l'attività di scultore che Andreani sviluppa in parallelo a quella di architetto dopo aver frequentato, dal 1926 al 1928, il Corso speciale di scultura presso l'Accademia di Brera come allievo di Adolfo Wildt.

