Città sognata, architettura autentica

Angelo Torricelli

«... codeste qualità partivan dall'interno, direi da quella piazzetta brunelleschiana che Masaccio s'era costruita nella mente, e non eran cose da fermare in superficie con un po' di terra d'ombra e qualche rigatura convergente» [1].

Arrivando a forzare l'intuizione di Roberto Longhi ad un più esteso valore di metodo, ci sembra di poter delineare — in conclusione della ricerca sistematica e dell'analisi critica sull'opera e sui luoghi dell'architettura di Aldo Andreani — una particolare esperienza modernista entro l'orizzonte della cultura architettonica italiana. Un'esperienza significativa per l'individuazione di un fronte, pur assai disomogeneo nei presupposti così come negli esiti progettuali, di tentativi e proposte che affidano la propria capacità transitiva e la propria operatività al fatto architettonico concepito come tentativo di interpretare la *modernità* attraverso l'immedesimazione nei caratteri profondi della città storica: si tratta di architetture che documentano e verificano problematicamente una virtuale *città d'autore.*

In questo senso, l'analisi monografica ha costituito proficua chiave di lettura per il complesso delle linee tematiche sollevate dalla stessa ipotesi di ricerca. Si è voluto, quindi, delineare la cultura dell'architetto nella globalità dei riferimenti, senza inseguire tentativi di omologazione, ma piuttosto accettandone certa discontinuità come carattere specifico da verificare secondo un punto di osservazione in movimento, volta per volta tendenziosamente angolato a cogliere i passaggi salienti del personale percorso artistico, e la particolare natura del contesto.

La Scuola del Boito

La formazione di architetto, idealmente alimentata dalla tradizione familiare, inizia con l'iscrizione nel 1906 alla Scuola speciale di Architettura presso il R. Istituto Tecnico Superiore di Milano. In quell'anno al *biennio preparatorio* insegnava ancora Camillo Boito, figura egemone della cultura milanese, che aveva costruito il corso di laurea con novità di contenuti e soprattutto caratterizzandone l'orientamento verso una consapevole *responsabilizzazione civile.* L'insegnamento, in polemica con certa astrattezza cattedratica, doveva essere in grado di confrontarsi con la realtà delle trasformazioni economico-sociali della Nazione, con i problemi della città, stringendo legami con le istituzioni pubbliche e private, con l'intrapresa industriale.

L'esperienza antiaccademica della milanese *Scuola dei Capomastri,* istituita nel 1872 presso l'Istituto Tecnico secondario «Carlo Cattaneo», costituisce uno degli esempi più positivi indicati da Boito per il completamento degli studi teorici in Accademia, per l'alfabetizzazione sul campo dell'architetto.

Così, fin dai primi anni, anche Aldo Andreani affronta con energico entusiasmo l'impegno dello studio e la pratica professionale, sacrificando piuttosto la regolare frequenza ai corsi universitari; terminato regolarmente il biennio preparatorio, si iscrive alla Scuola di applicazione come *studente uditore* (docente di architettura: Gaetano Moretti) per poter seguire le sue prime opere mantovane.

La scuola di Boito segna il giovane Andreani, proprio fondandosi su insegnamenti incisivi e finalizzati, organici al programma operativo per

1/Villa Zanoletti a Volta Mantovana, 1909. Gli archi rampanti della veranda.

uno *stile futuro dell'architettura* nazionale: «Le cose forti e belle non si fanno altro che con passione fervida e persuasione profonda — ammonisce Boito —. Uno che tratti e che insegni l'architettura romana e ogivale, la greca e la barocca, non potendo averle studiate del pari nelle viscere, non potendo avere ugualmente destra la mano in forme tanto disparate e opposte, non potendo amare con identico entusiasmo arti così differenti o contrarie, deve produrre, deve ispirare opere fredde, stentate, artefatte. I nostri Istituti di belle arti, come i nostri architetti, peccano di un eclettismo sfiduciato e superficiale» [2].

L'*Architettura del Medioevo,* ispirata da un'istanza civile e progressista, adotta i contenuti del municipalismo di Carlo Cattaneo indicando nell'adesione, appunto, all'*identità municipale* — intesa come vocazione produttiva, cultura autoctona, specifiche relazioni territoriali — la direzione di un originale percorso di sviluppo e progresso sociale della nazione.

Ciò sembrava possibile, almeno nel caso del contesto padano, dove l'assetto del territorio si era sedimentato sui caratteri geografici originali secondo particolari modi di produzione e un'armatura policentrica articolata in sistema insediativo discontinuo e diversificato.

Tuttavia, proprio negli anni della formazione di Aldo Andreani, la città dell'eclettismo, espressa da una società in piena espansione, si afferma secondo strategie insediative che mettono fortemente in crisi quei valori di identità dell'insediamento coerentemente interpretati dall'ipotesi boitiana [3].

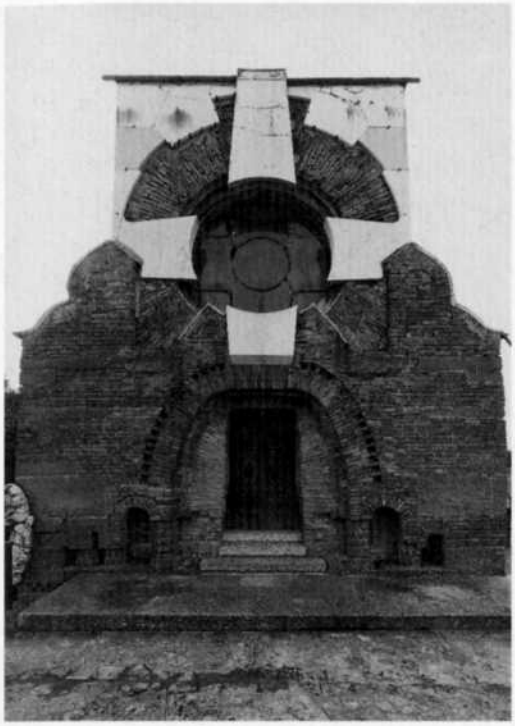
Problematica dello stile moderno

Nella crisi del progetto *nazional-popolare* di Boito che sostanziava il *revival* neo-medioevale, l'architettura storicista si riarticola come progressiva evoluzione ed allargamento della sperimentazione linguistica, nella quale il Medioevo perde la sua esclusiva carica ideologica consentendo il riaffermarsi di un eclettismo *di ritorno* — come lo ha definito Rossana Bossaglia — tra il retorico e il fantastico.

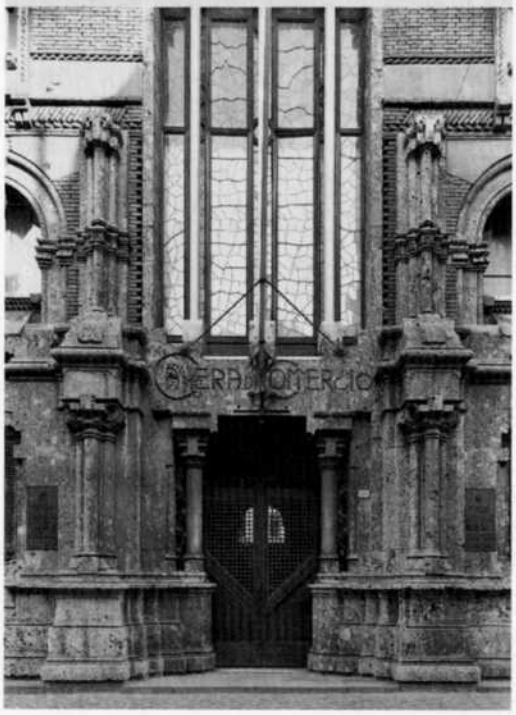
La tendenza è quella ad assimilare astrattamente i temi della cultura e della figuratività dell'architettura modernista di altri contesti europei dove, per ben più profonde trasformazioni strutturali, tali temi erano vivi e radicati; dove il rapporto tra artigianato e industria (capacità tecniche individuali e produzione di serie), la coerenza all'estetica dei nuovi materiali e delle nuove tecnologie (dal ferro-vetro al cemento armato), la capacità di gestione e pianificazione delle moderne concentrazioni urbane, alimentavano concretamente il costruirsi della cultura architettonica della nazione.

«Noi più che questo carattere nazionale — afferma Alfredo Melani — vogliamo dagli artisti il carattere *personale*; e se cotale personalità si formò sorbendo la forza ad una fonte che non ha sulle vette delle Alpi e degli Appennini la propria origine, cosa ciò deve gravemente importare a noi?... Perocché l'Arte Nova, ripeto una mia definizione che ebbe fortuna, l'*Arte Nova si fonda sull'indipendenza del pensiero che accoglie tutti gli artisti i quali basano le loro opere sulla propria personalità*» [4].

Così, in Italia, le diverse declinazioni dello stile moderno si definiscono contemporaneamente tra le esperienze contraddittorie del medievalismo boitiano, radicato nelle risorse contestuali e nel retaggio dell'impegno civile della cultura risorgimentale, e una *internazionale del gusto* che interpreta i sintomi di una condizione di emarginazione attraverso la farraginosa ricerca di sempre nuove contaminazioni linguistiche e tipologiche.



2/Sepolcreto dei marchesi Sordi nel cimitero di Frassine, 1913. Fronte principale.



3/Palazzo della Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti a Mantova, 1911-14. Dettaglio dell'ingresso su via Calvi.

Al coacervo di queste esperienze fa riscontro un paesaggio urbano costruito pragmaticamente dall'*urbanistica romantica* con indifferenziato repertorio di stili — dal neorinascimentale celebrativo delle istituzioni, al neoromanico dei servizi e delle provvidenze sociali, al floreale dell'edilizia borghese — attraverso «una tecnica urbanistica già da tempo operante per interventi grandiosi, coaguli monumentali e funzionali, paludamenti archeologici, sostituzioni e rettificazioni, sventramenti e risanamenti, addensamenti e diradamenti, insomma per capisaldi e bordi, di cui si serviva l'*arte di costruire la città* negli stati europei governati dalle borghesie nazionali» [5].

Temi della formazione architettonica

Determinante nella formazione di Aldo Andreani è l'influenza dell'insegnamento e della personalità di Gaetano Moretti, allievo di Boito e suo successore alla Scuola di applicazione, che ne assume l'eredità morale sia nell'impegno didattico (fu ispettore delle Scuole-laboratorio dell'Umanitaria e insegnante dell'Accademia di Brera), sia nella coscienza del ruolo professionale.

«La Scuola del Boito, libera nel senso più ampio della parola — scrive Moretti —, aperta indistintamente tutti i giorni dell'anno dall'alba a notte, ricordava qualcosa delle antiche botteghe d'arte. Gli allievi dei vari corsi vi operavano senza distinzione di classe: il progresso degli anziani era di sprone ai nuovi venuti, la valentia degli uni eccitava la fantasia dei meno pronti...» [6].

La sua ricerca linguistica, pur permeata dal rigore del maestro, elabora liberamente le forme dell'antica architettura medio-orientale, con un'operazione antieclettica tesa a ritrovare un lessico semplice e robusto, una monumentalità severa e controllata, una materia scabra e uniforme, colata in masse modellate da puri effetti chiarscurali: «una architettura seriamente logica e altamente artistica». Il che si traduce per Andreani in una lezione di rigore intellettuale, unitamente alla liberazione della personale creatività artistica, anche attraverso formule espressive inedite. I riferimenti più prossimi della sua sperimentazione possono essere rievocati attraverso le testimonianze *incrociate* di alcuni protago-

4/Palazzo della Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti. Il coronamento della «lucerna».

nisti coevi, le cui riflessioni si attagliano a definire l'ambiente culturale e le matrici dell'opera di Andreani: Ugo Monneret de Villard su Giuseppe Sommaruga, Alfredo Melani su Giulio Ulisse Arata, Giuseppe Mancini sulla villa-castello di Sem Benelli.

Scrive Ugo Monneret de Villard, docente del *Corso facoltativo di Archeologia Medioevale* al Politecnico di Milano, introducendo le opere di Sommaruga: «Formatosi alla scuola accademica, quella tanto vituperata e vituperabile Accademia, egli ha saputo estrarne dall'insegnamento il solo buon midollo e trascurare le scorie: il Sommaruga ben presto ha compreso che l'arte dei secoli defunti non può essere per noi se non insegnamento di metodo... Come i grandi architetti barocchi, egli ha compreso che lo scopo primo di ogni architettura è quello di esprimersi con un poderoso gioco di masse: il significato tutto di ogni architettura, il suo animo e il suo spirito, devono prima che con ogni altro mezzo esplicarsi in un rapporto di piani e di volumi. È

un gioco di luci e d'ombre quello che innanzi tutto deve frastagliare nello spazio la sagoma espressiva di un edificio... Dai grandi maestri romanici ha appreso che la decorazione di un'opera architettonica non può e non deve essere qualcosa di isolato, un elemento a sé, che si svolge indipendentemente dalla massa generale dell'edificio... Per quante ragioni la decorazione del Sommaruga è essenzialmente logica e costruttiva: è l'accusarsi prepotente di certe sagome, il vibrare di alcune superfici, il delinearsi di alcuni elementi che già bruti e greggi esistevano sulla massa architettonica quali elementi d'architettura e che la decorazione porta a maggior forza di bellezza» [7].

«Il programma? — si domanda Aristide Melani commentando i progetti delle ville di Arata — Chiara consapevolezza delle masse dominanti, sovrattutto nell'ordine delle proporzioni, armonia coi piani e colle linee circostanti, alberete oscure o chiare, erbe, licheni, rocce, balze scherzanti nei colori, capricciosa insegna di giocondità... Così le ville confermano l'Autore delle ultime architetture [le case Berri Meregalli e Felisari a Milano, n.d.r.] o, forse, dimostrano ancor meglio l'integrità della fiamma inventiva,

libera, al suo destino accompagnata, se mai di reminescenze indistinte, apparizioni ideali che possono oltrepassare il campo italico (ah, non insorgete sbandierando il nazionalismo artistico) ossequio alla logica medioevalistica che sedusse i modernisti di ogni Paese e intitolò il primo canto della nostra liberazione...» [8].

Proprio di questa propensione a risolvere in chiave personale e *romantico-fantastica* l'espressione modernista, è interprete Giuseppe Mancini che così rievoca la sua villa-castello costruita a Zoagli: «Eclettico, retorico? Piano! E non mi si faccia ridere!... Il mio Castello Benelliano è opera di un giovane artista rivoluzionario del suo tempo — perché la fiaccola dell'insurrezione l'abbiamo agitata noi, dandovi ognuno più o meno a seconda delle proprie forze. Ma questo non conta, quel che conta era l'intento. E perciò il castello non va già considerato come l'adattamento di uno stile eclettico e retorico, ma va invece ricercato nel suo insieme e considerato come lo sforzo eroico per liberarsi delle pastoie degli stili, imposti dogmaticamente a scuola, e nella vita; costruzioni del tempo... Comunque sia, io tengo ad affermare che sono un grande tormentato, dall'anima sempre tesa verso una perenne ascesa, e perciò tendente sempre a creare, a fissare nella pietra, nel bronzo, o sulla tela cose nuove per affermare il mio genio che aspira, sia pur orgogliosamente, ad emulare Michelangelo, ad essere come lui chiamato "pictor-scultor-architettor poeta, Angel divino"» [9].

L'officina romana

Tra rigore morettiano e romanticismo scapigliato, progredisce la personalità del giovane Andreani, che nel 1911 viene inviato a Roma dal suo insegnante Adolfo Zacchi per seguire la realizzazione del Padiglione lombardo all'*Esposizione regionale ed etnografica a piazza d'Armi.*

Il grande cantiere romano doveva presentarsi come una formidabile congerie di suggestioni sia per i progetti e le realizzazioni degli edifici per l'Esposizione, sia per il vivace dibattito urbanistico che accompagnava le più vaste sistemazioni della città e del patrimonio archeologico.

L'architettura dell'Esposizione, i cui antecedenti si possono esemplificativamente individuare nella mole sacconiana del Vittoriano, nel Palazzaccio, e nei progetti del Concorso a inviti per il Palazzo dell'Esposizione internazionale di Belle Arti, riflette l'involuzione retorica dello storicismo che risolve nel gusto e nello stile manierista e barocco il carattere celebrativo degli edifici rappresentativi (i Palazzi delle Feste e delle Scuole, il Foro delle Regioni di Marcello Piacentini, la Galleria d'arte moderna di Cesare Bazzani).

Diversamente da questi «scherzi irriverenti» [10], i padiglioni dell'Esposizione etnografica — disposti a ventaglio rispetto all'asse degli edifici collettivi — interpretano in chiave folcloristica e caricaturale le tradizioni regionali, equivocato retaggio del municipalismo del Cattaneo.

I *gruppi etnografici* vengono per lo più costruiti come assemblaggio di elementi tolti *tout court* dalle architetture ritenute caratteristiche della regione, all'insegna dell'allusione estetizzante al *colore locale.* Il Padiglione lombardo di Adolfo Zacchi costituisce uno dei *pastiches* più sconcertanti, accostando le riproduzioni dell'Arengario di Monza, della Casa dell'Arciprete di Bergamo e così via, nonché, tra gli ambienti interni, i Gabinetti di Isabella d'Este del Palazzo Ducale di Mantova, affidati alla competenza, «in materia di storia e di arte», di Alessandro Luzio, Giuseppe Lanzoni e Aldo Andreani.

In questo periodo, al lavoro del cantiere Andreani unisce l'impegno di studio alla Scuola di applicazione degli Ingegneri e al R. Istituto di Belle Arti, dove consegue il titolo di *Professore di disegno architettonico.* Un intenso coinvolgimento che lascia supporre la sua partecipazione al vivace clima romano: l'Esposizione infatti si articolava in luoghi diversi, sia predisponendo le direttrici di sviluppo dei futuri quartieri di espansione, sia rivitalizzando porzioni o edifici della città storica (dal Giardino Zoologico alla *passeggiata archeologica,* dallo Stadio Flaminio alla sistemazione di piazza Venezia, dall'urbanizzazione di piazza d'Armi al restauro delle Terme di Diocleziano, ecc.) [11]. Il dibattito, animato dalle Associazioni culturali romane, anche per l'occasione del Congresso internazionale degli Architetti che si svolgeva proprio quell'anno, opponeva *novatori* e *conservatori,* «Vita» e «Storia» [12] sui temi del Piano Regolatore, di cui la città si era appena dotata, e della nodale questione del centro storico: dell'*isolamento* e del *diradamento,* del *ripristino* e dell'*ambientamento,* cioè dell'esigenza di approntare una *metodologia scientifica* per la sua salvaguardia e il suo ammodernamento.

5/La «Rocchetta» a Bosisio, 1920-21. Veduta esterna.

Originalità dell'esperienza mantovana

Le estese radici dell'architettura di Aldo Andreani, tuttavia, affondano saldamente in territorio mantovano.

Qui, nella città d'origine, egli assimila e sostanzia nel profondo i contenuti della sua formazione itinerante, non tanto per una acquisita posizione di prestigio della famiglia, che facilita le occasioni progettuali e le numerose realizzazioni, quanto per una particolare condizione del contesto mantovano, una sorta di ritardo, o di *sfasatura temporale* intesa anche come fronte di resistenza legato a condizioni strutturali specifiche, che innesca una vissuta e personale combustione dei motivi della cultura municipale e dell'architettura modernista, altrove già — come abbiamo visto — traditi dalla sclerosi retorica, presagio del monumentalismo di regime.

L'integrazione tardiva con la realtà politico economica della nazione costituisce per Mantova un passaggio di drammatica rifondazione [13].

La città che in passato aveva mantenuto, convertendosi da *capitale* in *fortezza*, un ruolo preciso, ora vede messe in discussione *ab imis* le ragioni della sua centralità. Fino ad allora l'originale giacitura aveva garantito l'integrazione tra la produzione del settore agricolo, largamente dominante, e il commercio di transito storicamente consolidatosi lungo il Mincio e il Po, verso e dal Porto di Venezia.

Tuttavia, le tradizionali strategie di scambio vengono rimesse in gioco dalle opportunità create dalla rete ferroviaria: grazie alle caratteristiche di convenienza delle tariffe, di velocità e di qualità del trasporto, la ferrovia Milano-Venezia ridefinisce la direttrice est-ovest, assorbendo la gran parte dei trasporti fluviali che avevano interessato lo scalo mantovano. Inoltre la città, e soprattutto il suo porto, erano rimasti esclusi, poiché le servitù militari avevano fermato la linea proveniente da Verona (1859) fuori Cittadella, presso S. Antonio.

La crisi economica che nega al capoluogo le stesse condizioni di crescita e la riacquisizione di una propria identità, manifesta i primi contraddittori segnali di miglioramento solo dai primi anni del secolo, nel momento in cui si innesca un sostanziale rinnovamento del settore agricolo.

I presupposti di questo processo si legano senza soluzione di continuità al movimento risorgimentale, in cui gli intellettuali liberali avevano coinvolto le masse contadine, interpretandone idealmente le istanze di progresso sociale e di acculturazione. Personalità diverse come Carlo D'Arco, Giovanni Arrivabene, Ippolito Nievo, Attilio Magni, Paride Suzzara Verdi, uniti nella redazione del foglio *La Lucciola. Giornale del Contado* — per citare un caso esemplare — condussero una profonda opera di rinnovamento nella cultura, politico e tecnico. Gli argomenti affrontati — sottolinea Renato Giusti — «sono i più importanti problemi del tempo, e in particolare la diffusione delle cognizioni agrarie, l'istituzione di scuole, l'attività della Camera di Commercio, la ferrovia Mantova-Cremona, le opere di bonifica e irrigazione, ecc.» [14].

Dopo l'Unità, infatti, questo patrimonio culturale confluisce nella autonoma rielaborazione del movimento contadino, che supera le forme associative del mutuo soccorso patrocinate dal paternalismo padronale, e matura una nuova coscienza di classe, attraverso originali modalità organizzative e di lotta (cooperative, leghe).

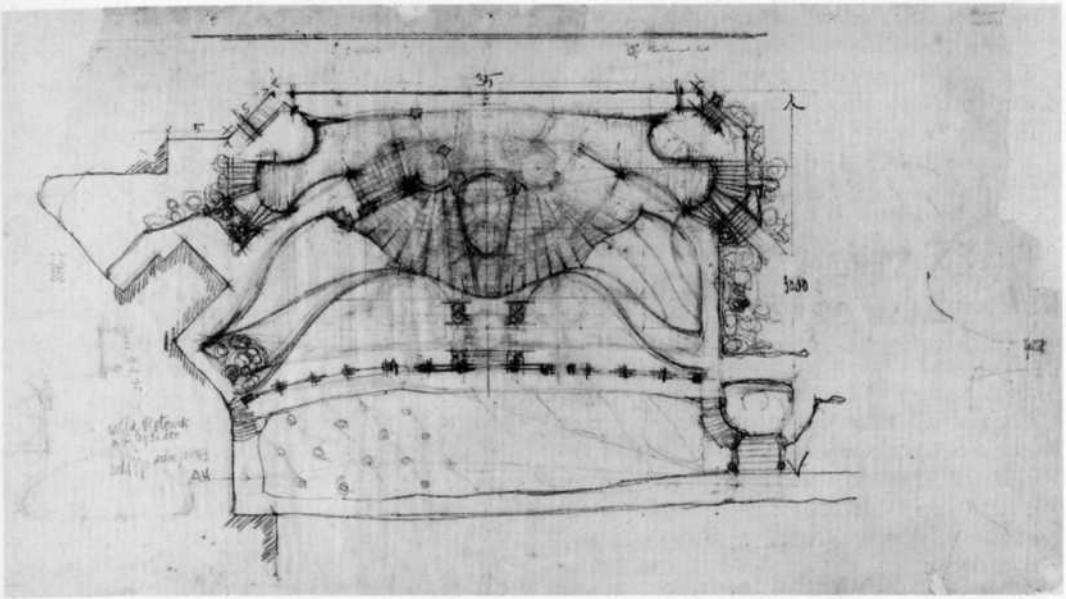
Alla base, l'evoluzione in senso capitalistico delle campagne privilegia le aziende agricole di media dimensione nelle quali si ottimizzano gli investimenti in rapporto alle innovazioni tecnologiche, alle bonifiche, alla forza lavoro, creando le condizioni per quella ripresa economica che gli studi di Aldo de Maddalena hanno evidenziato [15].

Inoltre, grazie alla rinnovata competitività del Porto di Venezia, che alimenta direttamente lo scalo mantovano, i trasporti fluviali subiscono un incremento notevole: nel 1908 il movimento merci è di 207.033 tonnellate, superiore (escluso Milano) a quello degli altri porti interni e anche a numerosi porti marittimi.

Questa congiuntura positiva, nel quadro di un'economia di cui si avvertono ancora la precarietà e le difficoltà di non rimanere ai margini di una crescita convergente sul capoluogo lombardo, incentiva l'imprenditoria mantovana a pronunciarsi per il consolidamento della struttura industriale e commerciale, cercando di inserirsi come soggetto attivo nei progetti di infrastrutturazione fluviale allora d'attualità [16].

Emerge la personalità di Archinto Berni, segretario della Camera di Commercio e infaticabile sostenitore del *Comitato mantovano per la navigazione interna* [17]: nel 1912 viene inviato per un viaggio-studio in visita ai porti fluviali sul Reno.

«Quando si pensi all'attuazione dei canali — conclude la *Relazione* del Berni, rivolto al presidente del Comitato di Navigazione — creando così Mantova centro necessario delle comunicazioni dirette fra Venezia-Milano e il Lago Maggiore, fra l'Adriatico e il Garda, l'opportunità e



6/Giardino d'inverno nel parco di Villa Rotondi a Zoagli, 1923. Schizzo planimetrico.

l'utilità economica del nuovo bacino portuale del Lago Superiore — fermi restando attivi e prosperi gli odierni scali dei Laghi di Mezzo e Inferiore — si dimostrano così evidenti da giustificare l'entusiasmo per queste iniziative che a taluno paiono soverchiamente ardite. Resiste in me e credo anche nella S.V. Ill.ma e negli altri componenti il Comitato Mantovano di Navigazione Interna, la fede incrollabile nel risorgimento economico di Mantova nostra a mezzo della Navigazione» [18].

Dunque, dai primi anni '10, la città diviene teatro delle espressioni contrapposte di due diverse strategie di sviluppo: da un lato, la concentrazione terziario-direzionale incentivata dall'accentramento della Pubblica Amministrazione e dai potenti Istituti di Credito (che investono i capitali provenienti dal settore agricolo nell'intrapresa finanziaria o immobiliare) favorisce la disponibilità immediata all'espansione edilizia e ad una trasformazione del centro storico (in nome dell'*igiene* e del *decoro*) che ne rappresenti e ne celebri l'accresciuto potere economico; dall'altro, il tentativo di riconversione nel ruolo autoctono e dinamico di città scambiatrice, fondato sulla ottimistica esaltazione delle potenzialità dei commerci e dei trasporti, prevede lo sviluppo della base industriale nel quadro di un ampio disegno di infrastrutturazione territoriale. La *Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti* di Aldo Andreani in piazza Sventramento, affrescata simbolicamente con le immagini dell'investitura di un *console* dell'Università dei Mercanti e del varo di una galera a Porto Catena [19], ne costituisce il manifesto autenticamente modernista.

Andreani assume l'*Architettura del Medioevo* come unitario programma antieclettico. «Improntare oggi a carattere medioevale ambienti rispondenti per capacità, igiene e disposizione a regole ed esigenze tutte moderne — ribadisce polemicamente —, intonare, in una parola, il civile moderno a medio evo e precisamente nel nostro caso, al romanico, è quesito che purtroppo oggi non si vuol tentare, riuscendo più piana e d'esito felice, sicuro, l'applicazione dello stile nel genere funerario, ecclesiastico» [20]: le opere ed i progetti mantovani sperimentano operativamente l'insegnamento di Camillo Boito, affrontando i nodi importanti, talora decisivi, del contesto locale, in coerenza con una sorprendente intuizione della stessa *ideologia insediativa* del maestro (le municipalità foranee, dotate delle infrastrutture necessarie a irreggimentare la nuova forza lavoro per l'industria, accerchiano le sedi rappresentative delle istituzioni e dei servizi della città), secondo cui, come sottolinea Guido Canella, «l'organismo architettonico di intervento pubblico, evocato stilisticamente per memoria collettiva dal Neoromanico e articolato tipologicamente con procedura euristica, diviene la valvola di condensazione e irradiazione tra capoluogo e concentrico, tra centro e periferia, tra residenza e lavoro, tra vita rappresentativa e dotazione di servizi» [21].

Nel centro, la Camera di Commercio e gli antichi Palazzi del Comune, restaurati a sede «del rinnovato e fiorente Comune di Mantova», insieme alle case borghesi, interpretano in chiave municipalistica il tema della rappresentatività delle istituzioni e del decoro dei luoghi dell'abitare: «così Aldo Andreani — si legge nel quotidiano *La Provincia di Mantova* — ha dato alla città che si risveglia ad una vita industriale il cuore operoso e fecondo, e le maestranze hanno — come nei tempi antichi — lavorato sotto la sua direzione per edificare l'opera bella e grande» [22].

Nei borghi suburbani, Andreani affronta i temi delle attrezzature civili e religiose — progetti per la Sede Comunale di S. Giorgio e per il Santuario di Cittadella — cimentandosi nel recupero quasi archeologico dei tracciati e dei frammenti dell'insediamento.

All'interno di questo originale programma, tutti i progetti svolgono senza soluzione di continuità una intensa e libera sperimentazione linguistica che tende alla accumulazione, al montaggio, alla deformazione espressionistica delle figure canoniche.

Si può, in questo senso, meglio precisare anche l'approccio di Andreani al restauro, approccio del quale è stato rilevato criticamente l'anacronismo del metodo *stilistico*.

Difatti, coerentemente alla scelta di attribuire al *revival* neoromanico un'alta *capacità propulsiva* per le sorti della città moderna, convertendo così il ruolo del progettista ad un preciso impegno civile, il restauro per Andreani non poteva, e non doveva, porsi «fuori dal processo progettuale» [23], discriminando tra architetto e restauratore; non tanto per essere obbligato da una presunta «supremazia ideologica dell'unità formale del monumento», quanto piuttosto identificandosi nelle ragioni profonde del progettare architettura; sia riconoscendone, con procedimento empirico di *esplorazione* delle murature, l'*organismo autentico*, sia ricostruendo, anche induttivamente, ciò che occorresse a completare la coerenza generale dell'impianto tipologico.

In definitiva, la caratura modernista dell'architettura di Aldo Andreani, si misura sulle tematiche dell'originale esperienza profondamente vissuta a Mantova che, per un verso, rielabora operativamente il disegno boitiano interpretando la dinamica di rinnovamento della città; per un altro, utilizza un complesso orizzonte di riferimenti figurativi — da Gaetano Moretti, a Giuseppe Sommaruga, a Raimondo D'Aronco — in modo inedito e personale.

7/Le Ville Rasini e Zanoletti (1926-30) e Palazzo Fidia (1929-32) a Milano. Vista sull'«Esedra» da Palazzo Serbelloni.

La città d'autore

«Della sconfitta di tali programmi innovativi — avvertono Francesco Amendolagine e Alberto Erseghe, riferendosi al fallimento dei progetti di industrializzazione del veronese [24], ed esemplificando un caso che possiamo estendere in strettissima analogia al contesto mantovano — si può assumere come cartina al tornasole, nell'ambito disciplinare, l'ultimo grande evento architettonico ancora innestato sui residui di quelle tensioni: il Concorso internazionale per la Cassa di Risparmio di piazza Erbe, svoltosi nel 1913» [25].

Infatti, sebbene l'occasione concorsuale sia per Andreani significativo momento di confronto con alcuni protagonisti d'eccezione — Antonio Sant'Elia, Giovanni Greppi, Ettore Fagiuoli, Luigi Angelini e Giovan Battista Milani, vin-

citore del concorso di secondo grado —, le stesse richieste del bando, che impongono di risolvere il progetto nei termini dell'*ambientamento* inteso come interpretazione pittoresca dello stile locale, il gotico veronese, testimoniano la crisi dell'architettura storicista ormai ricaduta in quel «modernismo da fiera» acutamente stigmatizzato da Giulio Ulisse Arata [26], cui soltanto pochi seppero sottrarsi.

La situazione del primo Dopoguerra conferma la crisi dello sviluppo autonomo delle municipalità padane per l'accentuarsi degli squilibri territoriali tra il capoluogo milanese e i poli minori. La crescita di queste città avviene per omologazione al modello *centrale* (estensione dei confini amministrativi che garantisca il risanamento del bilancio comunale, predisposizione dei *piani di ampliamento* come espansione del tessuto residenziale, sventramento dei centri storici), stravolgendo la peculiarità delle risorse contestuali e i caratteri specifici dell'architettura.

Non sono soltanto ragioni biografiche, dunque, quelle che portano Aldo Andreani a *tentare fortuna* trasferendosi a Milano, ma una scelta precisa che per un verso intuisce il clima di impoverimento provinciale e perdita di identità dell'ambiente mantovano; per un altro insegue il mito di una metropoli vivace ricca di eventi culturali e mondani, apparentemente cosmopolita e disponibile.

«Percosso di pensieri poetici — ricorda Enrico Somarè, che immaginiamo al fianco di Andreani, Sem Benelli e altri — che sciamavano notturni incontro alla mia fronte, e di immagini plastiche, su cui dominavano il frontespizio delle case opposte, la mole dei gasometri cilindrici, le scarpate dei terrapieni ferroviari, le tettoie delle fonderie, le prospettive tenebrose e lunari delle vie deserte che battevano sui corsi frequentati, raggiungevo il centro girante e mi portavo sotto la volta della Galleria, per riunirmi alla consueta compagnia d'artisti e di nottambuli» [27].

Sarà proprio Somarè, un protagonista della cultura milanese fra le due guerre, a recensire l'opera di Andreani — scrivendo nel 1937 l'introduzione alla monografia *Aldo Andreani architetto scultore* — nei modi del critico d'arte e di letteratura militante, fondatore di quel vivace ritrovo di intellettuali che era la Bottega di Poesia.

L'attività milanese di Aldo Andreani, precedente al «Piano di Edificazione in Terra Sola Busca», si orienta verso alcuni temi privilegiati coerenti al compiuto apprendistato — il palazzo signorile, la villa, *gli interni su strada* [28] —, e soprattutto, significativamente localizzati nelle zone della città dove avviene l'espansione del tessuto residenziale borghese e alto borghese (da via Montebello e via Abbondio Sangiorgio, da via Principe Umberto a via Manzoni; da via Brera a via Telesio). Questa propensione indica la volontà dell'architetto di conquistarsi incarichi prestigiosi che garantiscano soprattutto la sua piena espressione e il controllo globale dell'opera. Indubbiamente, Andreani predilige una committenza facoltosa e colta, magari di estrazione nobiliare, non tanto per identificazione ideologica nei suoi destini, quanto per la convinzione di un idealizzato rapporto tra mecenate e artista, che consenta la totale condivisione dei presupposti dell'opera. Inoltre, i caratteri stilistici della sua architettura, ridondante di figure e riferimenti, si attagliano a certo gusto estetizzante e ne assecondano, in alcune occasioni, l'inflessione celebrativa. Andreani, come Mancini, si confesserebbe vittima dell'incontentabilità, un gran tormentato dal temperamento romantico, di scapigliata memoria. Tuttavia, in forza della sotterranea capacità di comprensione accumulata attraverso la formazione boitiana e nell'esperienza diretta del rapporto tra architettura e città, pur nei termini allusivi dell'*urbanistica romantica,* Andreani, di fatto, argina l'incontrollato slancio del gesto creativo, assoggettandone i contenuti figurativi alla composizione della città. L'essere sensibile ad *ascoltarne il cuore* si traduce nella scelta di precisi *temi urbani,* come quello dei giardini patrizi milanesi, nei quali la sua architettura trova l'espressione più completa.

L'approccio di Andreani alle trasformazioni del centro storico si richiama sostanzialmente al dibattito romano tra Giovannoni e Piacentini. Il *diradamento edilizio* e lo sfollamento della popolazione come miglioramento delle condizioni igieniche, l'*ambientamento* come rispetto delle qualità estetiche e artistiche della città antica, sono i cardini di una prassi rivolta ad «acconciare le città vecchie all'accrescimento di vita moderna senza snaturarne la fisionomia», come afferma il Rubbiani, risultato che «può ottenersi studiando non sulle piante e le carte della città, ma nelle vie medesime, angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio» [29].

Ciò senza negare — suggerisce Giovannoni citando egli stesso Marcello Piacentini — che «la città vecchia rimarrà come la *Cittadella;* ...e rimarrà (intendiamoci bene su questo) *viva;* ma di una vita meno bottegaia, meno contaminata dalle necessità moderne...» [30].

A questo proposito, non è inutile sottolineare che *l'arte di costruire la città,* così come Andreani l'aveva assimilata a Roma, si distingue per l'accentuazione del carattere monumentale e scenografico di Piacentini a scapito del pragmatismo giovannoniano.

Fin dai primi disegni del 1924, la triangolazione del «Piano di Edificazione in Terra Sola Busca» sulle emergenze storiche e rappresentative del tessuto, e il *carattere d'arte* dell'architettura, definiscono la qualità urbana dell'intervento. Nella sua *cittadella* Andreani condensa le ragioni della storia e quelle della modernità, in una ipotesi che mira a risolvere architettonicamente e in forma compiuta porzioni individuate del tessuto storico, interpretandolo attraverso l'immedesimazione nei suoi caratteri autentici.

A trentasette anni, Andreani riesce a tradurre in organico progetto le esperienze progettuali e operative che si snodano tra Mantova, Milano, Roma e Verona, approdando ad una verifica globale dei presupposti della sua architettura.

Una soglia discriminante che conclude il percorso formativo e apre una stagione altrettanto interessante e problematica: il *contrastato* confronto del proprio programma ideale nel vivo delle contraddizioni della grande città moderna.

Il «Piano di Edificazione in Terra Sola Busca» è contemporaneo alla gestione urbanistica della città guidata dall'ingegner Cesare Chiodi, assessore all'edilizia e ai lavori pubblici dal 1922 al 1925. Chiodi persegue un disegno di razionalizzazione, legittimato dall'ampliamento del territorio comunale nel 1923, che ne garantisca il riequilibrio interno entro un regime liberistico, attraverso il decentramento demografico nei *quartieri satellite* e la destinazione rappresentativa, terziaria e residenziale, del centro storico. Qui gli interventi sono attuati, volta per volta, attraverso convenzioni con i privati e piani parziali, che intervengono per diradamento e risanamento del tessuto edilizio: il *piano di edificazione* si pone come strumento urbanistico privi-

8/Villa Rasini. Dettaglio di facciata.

legiato, coerente al patrimonio teorico-pratico dell'urbanistica tecnica.

Le dimissioni di Chiodi dalla Commissione incaricata di predisporre gli studi per il nuovo Piano Regolatore e la sua successiva sconfitta al Concorso nazionale del 1926 per il Piano stesso, testimoniano la crisi di quella strategia incapace di prevedere che proprio nel centro si sarebbero presto manifestate, con inusitata violenza, le maggiori tensioni speculative.

Nel progetto di Chiodi, sottolinea Giuseppe de Finetti, «si rispecchiava uno spirito conservatore e prudente, concordante con quella concezione politica e amministrativa della città che aveva indirizzato per decenni la Milano moderna sotto il governo della parte politica moderata, della borghesia grassa» [31].

Il Concorso viene vinto dai pensieri totalitari insiti nell'agnostica ragnatela progettata dall'architetto Piero Portaluppi e dall'ingegner Marco Semenza, che associano cinismo professionale e spregiudicata ironia in un piano ispirato soprattutto «dall'interpretazione momentanea del concetto di modernità intesa come rivolgimento» [32].

La faticosa e incompleta edificazione del giardino Sola Busca, dunque, risente più dell'insieme di queste contraddizioni, che dell'ingenuità imprenditoriale di Aldo Andreani; capace di inventare il tema progettuale — quello di una sorta di *giardino architettonico* — e di saperlo far accettare al committente-mecenate, in nome di quel *carattere d'arte* capace di risarcire il non totale sfruttamento della superficie edificabile.

Quando il programma edilizio complessivo si interrompe, rattrappito dalla montante pressione della rendita immobiliare, Palazzo Fidia sfiderà il regolamento edilizio e farà esplodere in altezza i frammenti della cittadella sognata.

Aldo Andreani architetto-scultore

Le architetture del «Piano di Edificazione in Terra Sola Busca» costruiscono un iter di sperimentazione problematica, percorso con quella tenace coerenza e adesione ideale che troppo semplicemente sono state interpretate come tratti caratteriali, come le ragioni di una anacronistica ostinazione e di uno sdegnoso rifiuto del compromesso.

Con Palazzo Fidia Andreani approda ad un risultato di eccezionale figuratività su di una li-

nea radicalmente divergente sia rispetto al gusto dominante del Novecento milanese, volto a ripristinare il primato classicista sulla compagine edilizia, sia rispetto alla propensione antifuturista e comunque di matrice classica del Gruppo 7, nucleo promotore a Milano del Razionalismo.

Mentre i milanesi declinavano dalla pittura metafisica un principio d'ordine, ricollegandosi al rigore del classicismo palladiano, Andreani trasforma la sua architettura procedendo, fino alla pura allusività, sulla strada del suo storicismo denso e raggrumato, ancora vivo per esempio nel Progetto per il Palazzo dei Sindacati di Mantova (1924-27), giungendo per scomposizione e montaggio ad un esito che appare semmai tangente a quella evoluzione dell'architettura anticipata e auspicata da Umberto Boccioni fin dal 1916: «Oggi l'arte si occupa delle relazioni plastiche tra oggetto e ambiente, calcola i volumi della continuità, trascura la narrazione per la costruzione» [33].

L'antinomia magistralmente intuita da Boccioni, si attaglia in modo preciso al distacco profondo che contrappone i Novecentisti alla linea costruttivista dell'«architettura laterizia», in cui crediamo poter inserire anche Aldo Andreani [34].

Da un lato, stava la Ca'Brüta di Giovanni Muzio e il suo argomentare, nel noto scritto del 1921 *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento,* a favore del «ristabilimento di un principio d'ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per esser suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo» [35]; principio d'ordine confermato anni più tardi proprio dall'interpretazione di Massimo Bontempelli che sostiene «il piglio narrativo» dell'architettura degli anni '30, in quanto espressione della «nozione di piano regolatore come d'un soggetto d'architettura»; dall'altro, la esecrata «tortuosità» [36] di Andreani, incline piuttosto alla rimeditazione dei contenuti del *rinascimento umbratile,* ormai corroso, che a Mantova, sua città d'origine, corre dall'«inquieto dubbio» di Leon Battista Alberti alla «deflagrazione manieristica» di Giulio Romano [37].

«Giulio non crede a regole e moduli di sorta — scrive Paolo Carpeggiani —; la contestazione di esse, preso l'avvio nella Roma dei papi mecenati, trova a Mantova un territorio collaudato da precedenti e sintomatiche esperienze, libero e disponibile ad ogni avventura. Come il maturo Raffaello, il Pippi estirpa dall'interno del linguaggio classicistico le singole espressioni che assumono, quindi, il valore di pure e volute citazioni in un contesto creato per metterne in evidenza la loro disponibilità oltre e fuori della norma» [38].

L'architettura di Aldo Andreani ne assorbe tutta la forza di trasgressione e il gusto della rovina, della rifabbrica, risolti *modernamente* nella materia omogenea del mattone.

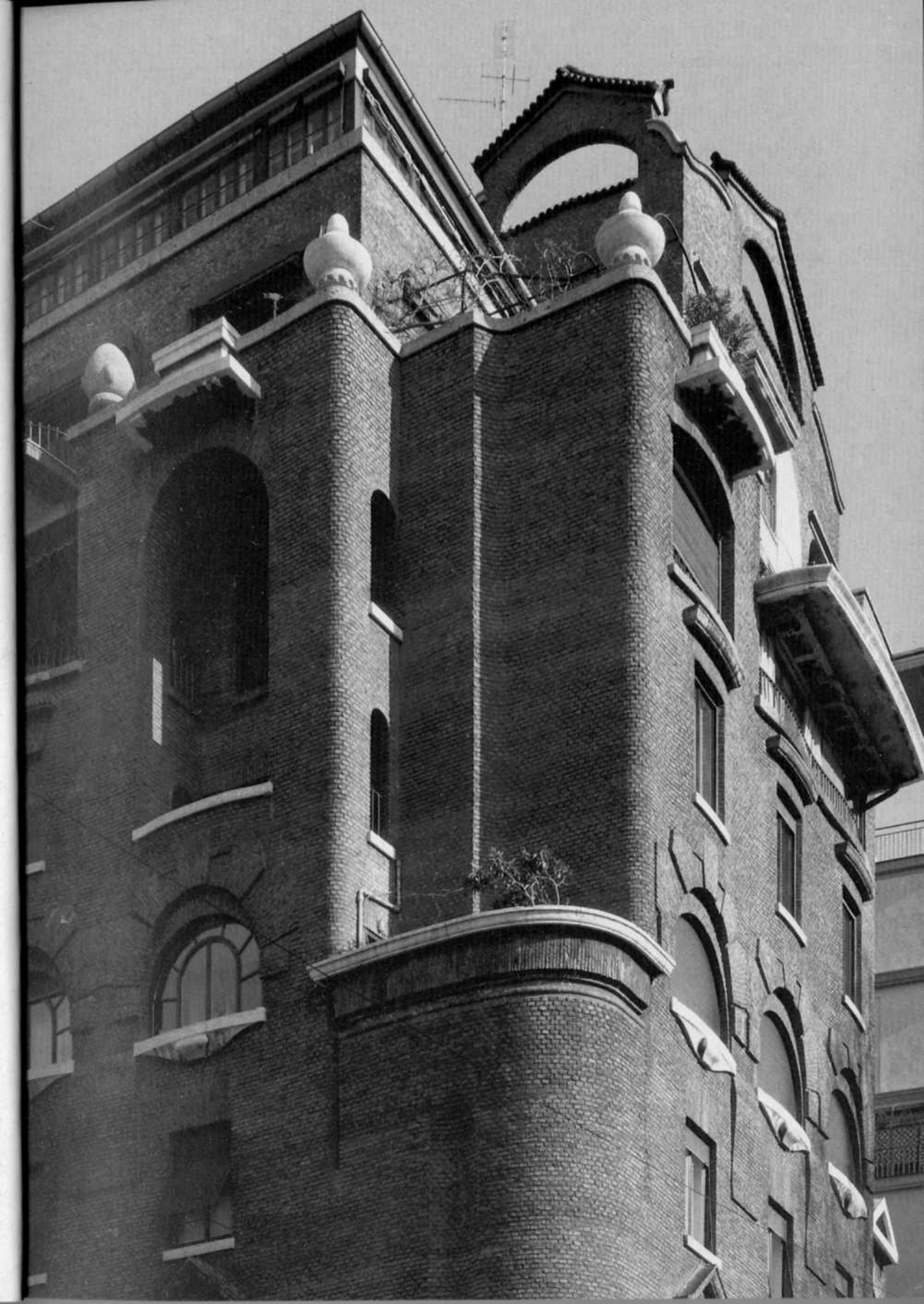
Così come Boccioni — secondo l'apparente ossimoro di Roberto Longhi — raggiunge «l'architettura del moto» [39], anche Andreani, superando i diretti riferimenti al repertorio storicista, realizza un'architettura concepita come *congegno,* come «materia, peso, sostanza articolata, moto», che egli intende, in una parola, come architettura *autentica.* Una architettura del moto già anticipata dalla grande serra nel parco di Villa Rotondi a Zoagli (1923), concepita come puro fascio di linee forza, un retaggio liberty tuttavia svolto in chiave antidecorativa.

Il dinamismo plastico della costruzione architettonica appartiene alla poetica carica di tensioni e inquietudini interiori dell'architetto-scultore, che al suo palazzo dà, certo non casualmente, il nome «Fidia».

Ed è una sorprendente intuizione di Alberto Savinio a farcene scoprire il senso quando, a proposito dell'«ellenismo» di Milano, afferma che «la prensilità, la maneggevolezza sono i caratteri più profondi dell'edificio greco, quelli che lo rendono così suadente e confidenziale, mentre la Rotonda non si sa mai da che parte prenderla. Per correggere la Rotonda e avvicinarla a noi, bisognerebbe aggiungerle un paio di orecchie, di anse, di manichi» [40].

Ma sorprende ancor più, nella sua sintomaticità, la stroncatura critica, vera e propria scomunica, che colpisce quasi simultaneamente sia l'eresia di Aldo Andreani (che nel 1931 Edoardo Persico definisce come frutto di «esperimenti architettonici d'un pittoresco e d'un impensato veramente sconcertanti»), sia il formalismo di Konstantin S. Mel'nikov, quasi coetaneo di Andreani e come lui formatosi nell'Accademia: «L'analisi formale del Club dà la possibilità di ravvisarvi alcuni elementi dell'espressionismo, dello stile anarchico piccolo borghese. ...Il movimento contrapposto delle linee e delle forme acquista particolare significato, e ciò crea ricche possibilità di contrasti asimmetrici. Tutto questo, preso insieme, conferisce all'opera espressività e dinamismo, ma si tratta di una espressivi-

9/Palazzo Fidia. Veduta del coronamento.



tà che ha carattere di angoscia interiore, di misticismo ecc. ...L'edificio del Club Rusakov può essere considerato come un funambolismo, più o meno d'effetto, ma in ultima analisi bisogna riconoscere in modo netto *l'assoluta inaccettabilità di questa soluzione architettonica per la nostra edilizia dei club*» [41].

L'architettura ufficiale che prende corpo negli anni '30 in differenti contesti, tendendo ad interpretare certa retorica nazionalista, non è più disposta a tollerare la ricerca individuale dell'architetto-artista.

Lo stesso Edoardo Persico, che a questa architettura ufficiale contrappone la rarefazione purista di matrice classica, non può cogliere né il senso epico dell'Andreani *costruttivista,* né l'autenticità di una parola poetica che vuole risplendere come la scultura crisoelefantina, mitica, di Fidia.

Il sogno architettonico del vecchio uomo

La crisi economica del '29 obbliga alla rivalutazione dell'intervento pubblico nell'economia, anche attraverso lo strumento del piano. Ma soprattutto, sottolinea Giorgio Ciucci: «la reazione alla crisi significa accelerazione del processo di concentrazione del capitale, e ancora, definitivo controllo delle campagne e della città da parte del capitale finanziario» [42]. Se fino ad allora infatti certe operazioni di trasformazione urbana, anche consistenti, erano state condotte da privati per inserimento e adattamento nel tessuto storico — il che significa assecondando il tradizionale regime della proprietà fondiaria — senza intervenirvi in modo dirompente, la pratica degli *sventramenti* sistematici, «distruzioni immani» nelle parole di Alberto Savinio, testimoniava allora l'avvenuto mutamento dei soggetti economici protagonisti dello sviluppo della città: da un lato i grandi interventi di natura pubblica, dall'altro l'affermarsi prepotente delle società finanziarie e di assicurazione.

L'inusitato salto di scala trova in Milano emblematica traduzione nel Piano Regolatore dell'ingegner Cesare Albertini e nella realizzazione di alcuni gangli centrali come piazza San Babila. Inoltre, la stilistica novecentista proprio a Milano si candida come norma dell'iniziativa immobiliare, attraverso un'architettura *di facciata* concepita con criteri di rigore e semplicità ordinati su di un partito monumentale.

La *tecnica urbanistica,* soprattutto nell'iperbolico sovradimensionamento delle esigenze di circolazione, supporta le più grossolane speculazioni immobiliari.

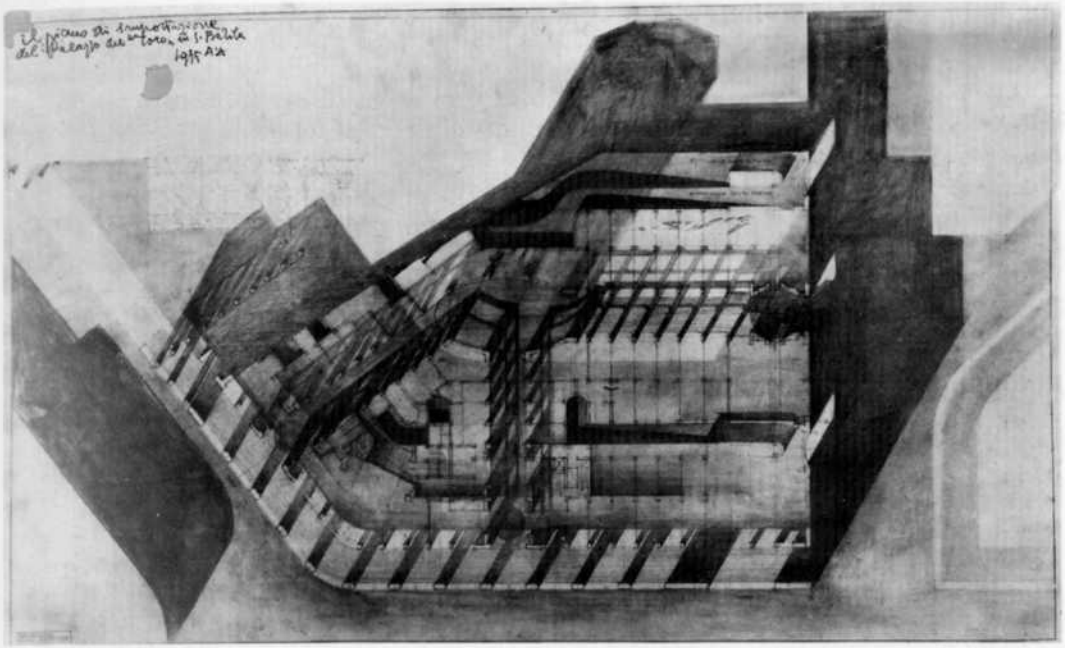
Al fianco delle tipologie abitative tradizionali, si precisano alcuni nuovi temi progettuali: «teatri per grandi folle, sanatori, case del fascio, strade, ponti, porti, scuole», come annota Bontempelli che conclude: «Se gli ultimi decenni dell'Ottocento furono rappresentati da compassati monumenti e da frontoni in falda e tuba dei palazzi accademici, se i primi anni del secolo non ancora nuovo regolarmente rispecchiano la loro mollezza negli sciami di ridicoli villini liberty, il dopoguerra e il Fascismo vogliono essere interpretati ai secoli futuri dalle opere di destinazione collettiva» [43].

Così Aldo Andreani affronta con coraggio la rigenerazione della sua cittadella ideale, con lucida comprensione di alcuni temi fondamentali: la Scuola, l'Ospedale corporativo, il Teatro, la Casa del Fascio, gli impianti sportivi, nonché l'esperienza *urbanistica* del Concorso nazionale per il Piano Regolatore di Mantova del 1934 e gli importanti restauri che gli danno un'occasione progettuale per concretare il suo sogno mantovano [44].

Il nodo indagato senza soluzione di continuità in queste esperienze che preparano il terreno alla prova decisiva di piazza San Babila, è quello della definizione tipologica. La costruzione dell'*organismo,* laddove la ricerca è esaltata dalla difficoltà del programma funzionale (per integrazione e connessione di spazi collettivi e di servizio, come nei progetti per l'Istituto Tecnico Alberto Pitentino a Mantova e per la Casa dirigente dell'Opera Nazionale Balilla), assorbe quasi integralmente l'interesse di Aldo Andreani, che tende per un verso ad articolare i corpi di fabbrica sugli schemi dell'architettura funzionalista, per un altro a connotarne l'involucro con marcati effetti chiaroscurali.

Sebbene infatti si frantumi in diverse direzioni, dal recupero di un neoclassicismo allusivo, alla pura scomposizione plastica dei volumi, fino all'emergere di suggestioni mediterranee, la rigenerazione linguistica non si acquieta nella completa adesione ad alcuna formula espressiva, testimoniando l'accidentato e faticoso percorso dell'originale poetica.

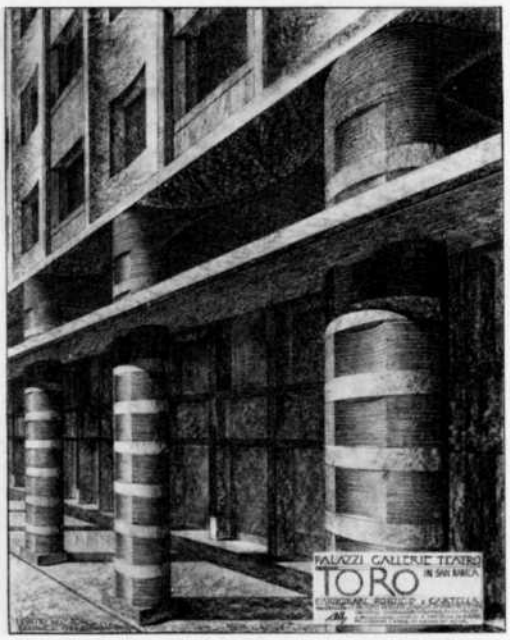
I progetti per piazza San Babila e la sofferta vicenda che lo vede escluso dalla realizzazione, rappresentano, oltre la contingenza dello smacco professionale, l'ultima e decisiva sconfitta di Aldo Andreani, che proprio qui vorrebbe invece *dimostrare* di aver maturato la piena capacità di affrontare i grandi temi della metropoli moderna. Insieme alla sicura impostazione dell'impian-



to tipologico, risolto per articolazione e distinzione del corpo di fabbrica su strada da quello interno a torre, anche tecnologicamente complesso, Andreani riporta la sua architettura dall'intuizione dei contenuti *pubblicitari* del simbolismo tipografico (espressione delle nuove forme di comunicazione di massa che modificano il paesaggio urbano), alla elaborazione compiuta di un personale linguaggio. Il coefficiente di *magnificenza civile* delle sue architetture per la metropoli è affidato ad una figurazione densa, irta di elementi formali eccezionali e di inconsuete contaminazioni, che si ricompongono faticosamente nell'ordine monumentale di un palinsesto carico di materia e di colore: con esito incomodo, desueto alla sensibilità del gusto piano e composto della tradizione corrente milanese. Questo eccessivo «rilievo architettonico» a cui Emilio Lancia dichiarerà voler rinunciare nell'edificio realizzato del Palazzo Toro, tradisce l'isolamento di Andreani, la mancata condivisione dei nuovi caratteri del tecnico-architetto, accondiscendente all'ormai affermato galateo professionale.

Svanisce così — né più gli sarà possibile coltivarlo in seguito — il sogno di poter esprimere attraverso l'architettura intenti d'arte, espressivi di una volontà capace di improntare il volto della città a contenuti civili radicati nella sua tradizione e nella storia.

L'ultimo «grande progetto» dedicato da Aldo Andreani a Mantova nel 1952, quello per la si-

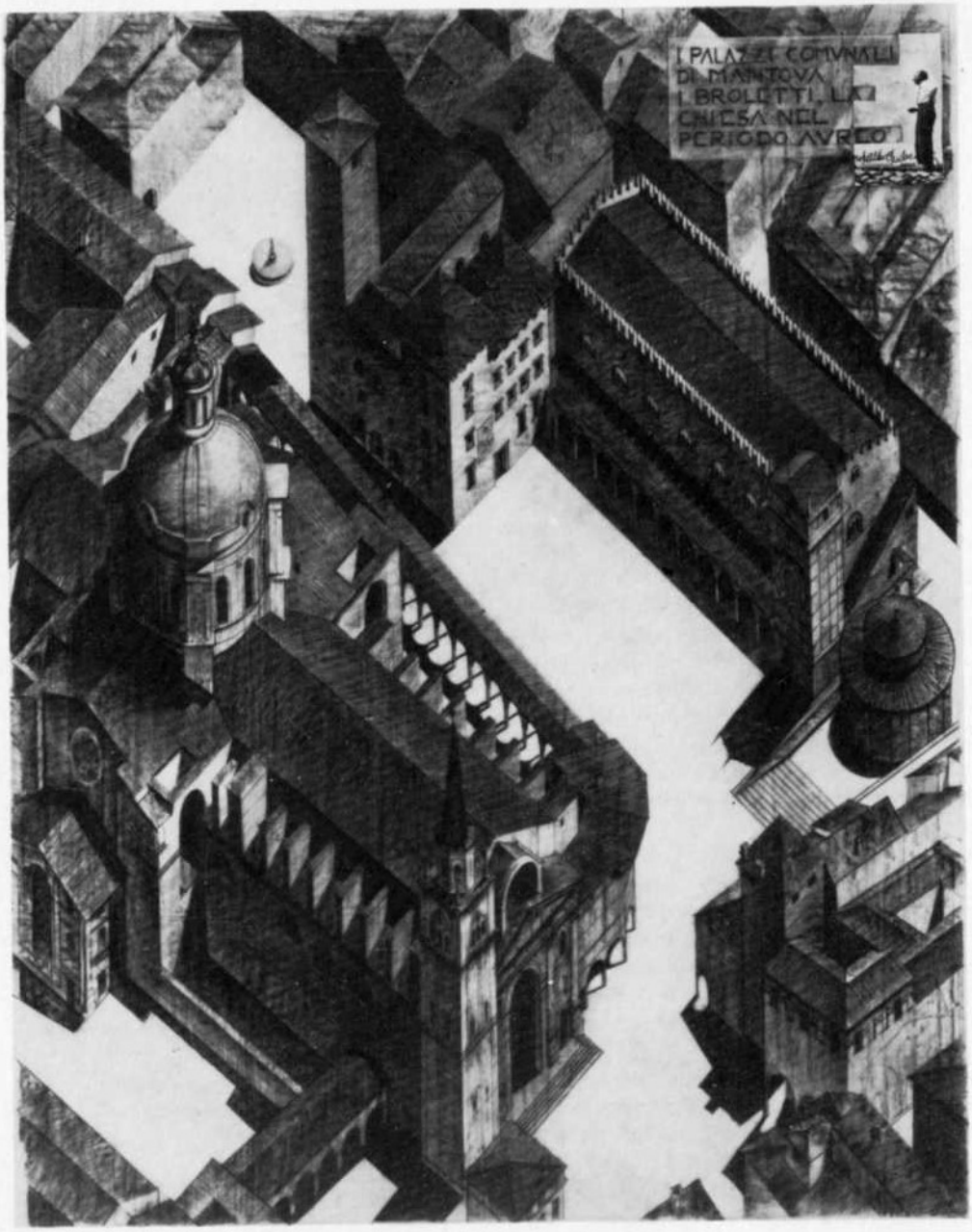


10/Il Palazzo del «Toro» in piazza San Babila a Milano, 1935-36. Il «piano di impostazione».
11/Il Palazzo del «Toro». Particolare prospettico del portico.
12/«I Palazzi Comunali di Mantova, i Broletti, la Chiesa nel periodo aureo». Disegno assonometrico, 1940.

stemazione monumentale della Valletta di Belfiore e della sua connessione con Porta Pradella, commemora ancora i valori risorgimentali che avevano forgiato la cultura municipale su cui si era costruita la sua esperienza di architetto.

Il senso tragico del conclusivo spaesamento di Andreani affiora nel linguaggio scarno ed estraniato, nell'atmosfera sinistra che impronta i disegni.

Partecipiamo al «canto del cigno» del vecchio uomo; «e spesso — annota Antonio Gramsci — questo canto del cigno è di mirabile splendore; il nuovo vi si unisce al vecchio, le passioni vi si arroventano in modo incomparabile...» [45].



Note

[1] R. LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio», in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, p. 273.
[2] C. BOITO, «Condizioni presenti degli architetti in Italia», in *Camillo Boito*, Allegretti, Milano 1916, pp. 147-148.
[3] G. CANELLA, «Le componenti di un sistema integrato di servizi sociali metropolitani», in *Introduzione alla cultura della città*, Clup, Milano 1981, p. 150.
[4] A. MELANI, «Arte Nova», in *Nell'Arte e nella Vita*, Hoepli, Milano 1904, p. 404.
[5] G. CANELLA, «Idea e costruzione dello spazio pubblico», in *Gli Annitrenta*, Mazzotta, Milano 1981, p. 254.
[6] G. MORETTI, «Discorso dell'architetto Gaetano Moretti», in *Camillo Boito* cit., p. 16.
[7] U. MONNERET DE VILLARD, *L'architetttura di Giuseppe Sommaruga*, Preiss e Bestetti, Milano 1908.
[8] A. MELANI, *L'architettura di Giulio Ulisse Arata*, Bestetti e Tumminelli, s.d.
[9] «Romanzo di un castello», (intervista a G. Mancini), in *A, attualità, architettura, abitazione, arte*, a. 1, n. 3, Editoriale Domus, Milano 15 marzo 1946, p. 5.
[10] M. LABÒ, «Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni», in *Costruzioni-Casabella*, n. 159-160, 1941, p. 29.
[11] Cfr. P. MARCONI, «Roma 1911. L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione "etnografica"», in *Roma 1911*, De Luca, Roma 1980, p. 225.
[12] G. GIOVANNONI, «Vecchie città ed edilizia nuova», in *Nuova Antologia*, luglio 1913, p. 450.
[13] Il territorio provinciale resta tagliato in due, a causa della spartizione tra Austria e Regno d'Italia, dal 1859 fino al 1866, con gravissime conseguenze per l'economia e i traffici commerciali.
[14] R. GIUSTI, «L'agricoltura e i contadini nel Mantovano (1848-1866)», in *Movimento Operaio*, a. VII, n. 3-4, 1955, p. 385.
[15] A. DE MADDALENA, *Centocinquant'anni di vita economica mantovana (1815-1965)*, Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Mantova, ivi 1981, p. 241.
[16] Cfr. G. CONSONNI, G. TONON, «Trasporti e strategie di sviluppo nel secolo XIX», in *Venezia-Milano. Storia civiltà e cultura nel rapporto tra due capitali*, Electa, Milano 1984, pp. 233-79.
[17] Cfr. *Un trentennio di vita camerale, 1892-1921*, Camera di Commercio e Industria di Mantova, ivi, s.d. [1921].
[18] A. BERNI, *Brevi note sul movimento di navigazione sul Reno e sull'Ordinamento Tecnico ed Amministrativo dei Porti Renani in relazione allo stato presente e futuro del Porto Lacuale di Mantova*, Comitato mantovano per la Navigazione Interna, Mantova 1913, p. 22.
[19] Cfr. DUNKEREL, «Gli affreschi della Camera di Commercio», in *Gazzetta di Mantova*, 28-29 ottobre 1915,
[20] A. ANDREANI e C. ANDREANI, *Palazzo della Camera di Commercio e Loggia dei Mercanti, Mantova. Progetto definitivo sopra il piano stradale. Relazione*, manoscritto, Mantova 29 febbraio 1912.
[21] G. CANELLA, «Cultura municipale e modernismo umbratile», in *Luigi Angelini ingegnere architetto*, Electa, Milano 1984, p. 73.
[22] «La loggia dei Mercanti di Aldo Andreani», in *La Provincia di Mantova*, 3 ottobre 1914.
[23] A. BELLINI, «Idea di monumento e restauro nella cultura del "Novecento"», in *Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi*, n. 81, 1985, p. 52.
[24] Cfr. A. SANDRINI, «Appunti per una storia urbana dalla città tradizionale alla città contemporanea, Verona 1900-1945», in *Verona 1900-1960. Architettura nella dissoluzione dell'aura*, Cluva, Venezia 1979.
[25] F. AMENDOLAGINE, A. ERSEGHE, «Dalla nostalgia del "pittoresco" all'arbitrarietà della "tecnica"», in *Verona 1900-1960*... cit., p. 58.
[26] G.U. ARATA, «La mostra dei concorsi per il palazzo della Cassa di Risparmio di Verona», in *Pagine d'Arte*, a. 11, n. 7, aprile 1914, p. 90.
[27] E. SOMARÈ, «Prefazione», in *Cronache d'arte contemporanea*, L'Esame, Milano 1932, p. XV.
[28] Definizione tratta da *Hinterland*, a. 7, n. 32, dicembre 1984-marzo 1985.
[29] A. RUBBIANI, G. PONTONI, «Progetto di una via tra la piazza centrale e le torri», in G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931, p. 249.
[30] M. PIACENTINI, «Per la restaurazione del centro di Bologna, in: G. GIOVANNONI, *Vecchie città*... cit., p. 259.
[31] G. DE FINETTI, «Il Concorso 1927», 1943-47, in *Milano, costruzione di una città*, Estas Kompass, Milano 1969, p. 240.
[32] G. DE FINETTI, *ibidem*, p. 240.
[33] U. BOCCIONI, «Considerazioni sul pittore Alciati», in *Gli avvenimenti*, n. 8, 13 febbraio 1916.
[34] R. GABETTI, «Da Torino a Milano», in *La casa*, n. 6, 1959, p. 31.
[35] G. MUZIO, «L'architettura a Milano intorno all'Ottocento», in *Emporium*, vol. LIII, n. 317, maggio 1921, p. 258.
[36] Cfr. il documento «Riassunto della visita fatta nello studio Merendi nella seconda metà del dicembre 1935», Archivio Civico di Milano, atti n. 59107-51.
[37] Rispettivamente in: L. PUPPI, *L'architettura del manierismo in Italia*, ciclostilato, Padova 1966-67; P. CARPEGGIANI, «Giulio Romano architetto di villa», in *Arte lombarda*,a. XVII, n. 37, 1972, p. 6.
[38] P. CARPEGGIANI, «Giulio Romano...» cit., p. 8.
[39] R. LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni*, Libreria "La Voce", Firenze 1914, ora in *Scritti giovanili (1912-1922)*, Sansoni, Firenze 1961, vol. 1, p. 152.
[40] A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, 1944, Adelphi, Milano 1984, p. 288.
[41] M.A. IL'IN, «Il club Rusakov», citato in G. CANELLA, «Moisej Ginzburg o dell'eurocostruttivismo», in *Saggi sull'architettura costruttivista*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 28.
[42] G. CIUCCI, «L'urbanista negli anni '30: un tecnico per l'organizzazione del consenso», in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di L. Patetta e S. Danesi, La Biennale di Venezia, ivi, 1976, p. 28.
[43] M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1984, p. 335.
[44] Sul retro del disegno assonometrico relativo al progetto di restauro dei Palazzi del Comune di Mantova (1939-44), intitolato *I Palazzi Comunali di Mantova, i Broletti, la Chiesa, nel periodo aureo*, Aldo Andreani annotava: «Come ho sognato Mantova nel suo momento aureo; Pietro Torelli sognò con me».
[45] A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1953, p. 11.