QUADRIMESTRALE DI CULTURA, STORIA E TECNICHE DELLA CONSERVAZIONE PER IL PROGETTO diretto da **Marco Dezzi Bardeschi** **MAGGIO 2015**

'ANA ΓΚΗ 75:

L'Expo dopo l'Expo
Parigi: la seconda vita
Autobiografia di Eugenio Battisti
Ricordare Rosi e *Le mani sulla città*
Restauro: Abbeceddario minimo (IV)

Camillo Boito
Architetto Moderno

Altralinea EDIZIONI

'ANAΓKH **75 nuova serie, maggio 2015**
Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto
Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Milano n. 255 del 22 maggio 1993

Direttore responsabile: **Marco Dezzi Bardeschi**
Redazione: **Chiara Dezzi Bardeschi, Alessandra Gioffrè, PierLuigi Panza**
Hanno collaborato alla realizzazione di questo numero: **Andrea Radaelli, Sara Rocco**

In questo numero contributi di:
Alessandro Bianchi, architetto, Docente a contratto, DASTU, Politecnico di Milano; **Sergio Boidi,** Associato, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano; **Federico Bucci,** Ordinario di Storia dell'Architettura, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano; **Federico Calabrese,** architetto, professore di Composizione Architettonica, Facoltà di Architettura del Centro Universitario Jorge Amado, Salvador; **Stefano Cecamore,** Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara; **Sara Conte,** architetto e designer; **Davide Del Curto,** Ricercatore universitario, DASTU, Politecnico di Milano; **Stefano Della Torre,** Ordinario di Restauro, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano; **Rita Fabbri,** professore Associato, Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara; **Marinella Ferrara,** architetto e designer, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Alessandra Gioffrè,** Politecnico di Milano; **Maria Adriana Giusti,** Ordinario di Restauro Architettonico, Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino; **Lorenzo Jurina,** Ingegnere, Associato di Tecnica delle Costruzioni, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano ; **Roberto Manescalchi,** storico dell'arte; **Patrizia Mello,** Ricercatore universitario, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze; **Giuseppe Luigi Minei,** architetto, Direttore Parco Adda Nord; **Luca Monica**, Associato di Composizione Architettonica, Dipartimento ABC, Politecnico di Milano; **Stefano Francesco Musso,** Ordinario di Restauro, Dipartimento DSA, Direttore SSBAP, facoltà di Architettura di Genova; **Antonello Pagliuca,** Dottore di ricerca in Ingegneria Edile, Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, Università degli Studi della Basilicata; **Andrea Pane,** Ricercatore universitario di Restauro, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II; **Giovanna Piccinno,** Associato, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Gabriele Pierluisi,** Ricercatore in Disegno, Dipartimento INDACO, Politecnico di Milano; **Daniela Pittaluga,** Ricercatore in Restauro, Dipartimento DSA, Università degli Studi di Genova ; **Andrea Radaelli**, Politecnico di Milano; **Michela Rossi,** Associato, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Giuseppa Saccaro del Buffa,** Associato di Storia della storiografia filosofica, Università La Sapienza di Roma; **Carlotta Torricelli,** architetto, Docente a contratto, DASTU, Politecnico di Milano; **Carlo Tosco,** Ordinario di Storia dell'Architettura, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, Politecnico di Torino; **Claudio Varagnoli,** Ordinario di Restauro, Dipartimento di Architettura, Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara; **Massimiliano Zigoi,** architetto, Docente a contratto, DASTU, Politecnico di Milano.

Comitato scientifico internazionale
Mounir Bouchenaki, François Burkhardt, Juan A. Calatrava Escobar, Giovanni Carbonara, Françoise Choay, Philippe Daverio, Lara Vinca Masini, Javier Gallego Roca, Werner Öechslin, Carlo Sini

Corrispondenti italiani
Piemonte e Val d'Aosta: **Carlo Tosco, Maria Adriana Giusti**, **Rosalba Ientile**; Lombardia: **Carolina di Biase, Alberto Grimoldi, Michela Rossi, Sandro Scarrocchia, Gian Paolo Treccani**; Veneto: **Alberto Giorgio Cassani, Giorgio Gianighian;** Liguria: **Stefano F. Musso**; Emilia Romagna: **Riccardo Della Negra, Andrea Ugolini;** Toscana: **Mario Bencivenni, Susanna Caccia, Mauro Cozzi, Maurizio De Vita;** Lazio: **Maria Grazia Bellisario, Donatella Fiorani, Margherita Guccione, Maria Piera Sette;** Campania: **Alessandro Castagnaro, Andrea Pane;** Marche: **Stefano Gizzi;** Abruzzo: **Claudio Varagnoli, Alessandra Vittorini;** Puglia: **Vincenzo Cazzato, Giuliano Volpe;** Calabria e Basilicata: **Marcello Sestito, Simonetta Valtieri;** Sicilia: **Maria Rosaria Vitale**

I saggi contenuti in questo numero di 'ANANKE sono stati rivisti da referee di nazionalità diversa da quella degli autori, selezionati per competenza tra i membri del Comitato Scientifico Internazionale / *The articles published in the issue of 'ANANKE have been reviewed by the international referees, selected among the members of the International Scientific Committee*.
I singoli autori sono responsabili di eventuali omissioni di credito o errori nella riproduzione delle immagini e del materiale presentato

Pubblicità: Altralinea Edizioni srl - 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi 39, tel. (055) 333428
info@altralinea.it

La rivista è edita con il sostegno dei Dipartimenti ABC (Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito) e DASTU (Architettura e Studi Urbani), della Scuola di Architettura e della Cattedra UNESCO del Polo di Mantova della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Direzione, Redazione e Segreteria: Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile
20158 Milano, via Durando, 10 Tel. : 02-8323876 / 02-23995656 Fax: 02-23995638/5669
E-Mail: direzione: **marcodezzibardeschi@virgilio.it** - redazione: **redazione.ananke@gmail.com** - Website: http://**www.anankerivista.it**
© copyright Marco Dezzi Bardeschi
© copyright Altralinea Edizioni s.r.l. - Firenze 2013, 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi, 39, Tel. 055/333428
Tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta senza il consenso della Casa editrice

E-mail: info@altralinea.it; www.altralineaedizioni.it

Edizione cartacea maggio 2015 – ISSN 1129-8219 / ISBN 978-88-98743-63-6
Edizione digitale marzo 2016 – ISSN 2499-4529 / ISBN 978-88-98743-72-8

'ΑΝΑΓΚΗ 75.

NUOVA SERIE, MAGGIO 2015

L'eredità di Boito Architetto nel suo Centenario

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

Abbeceddario minimo: Parte quarta (I-M)

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

Speciale I: Milano, il futuro dell'Expo

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

Speciale II: Venezia, Biennale d'Arte 2015

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

Cantieri

Federico Calabrese, *Riccione: un polo scolastico e un teatro nella ex fornace,* **64**
Alessandra Gioffrè, Giuseppe Luigi Minei, *Il giardino del passeggio a Cassano d'Adda,* **68**

A 50 anni dalla morte di Le Corbusier

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

Memento

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

Parigi: la seconda vita del patrimonio dismesso

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

Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

Claudio Varagnoli, Stefano Cecamore, *Pescara: salviamo la filanda Giammaria,* **100**
Davide Del Curto, *Milano, Torre Galfa: cosa resta del Novecento,* **107**

Tecniche di Restauro

Daniela Pittaluga, *Fornace Bianchi di Cogoleto (Genova): la gestione dopo il cantiere di conservazione,* **116**
Lorenzo Jurina, *Lucca, Santa Caterina: consolidamento dell'antico stenditoio,* **127**

Interventi

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

Città e Piani di recupero urbano

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

Autobiografie: Eugenio Battisti (1924-1989)

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

Segnalazioni

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

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

MARCO DEZZI BARDESCHI

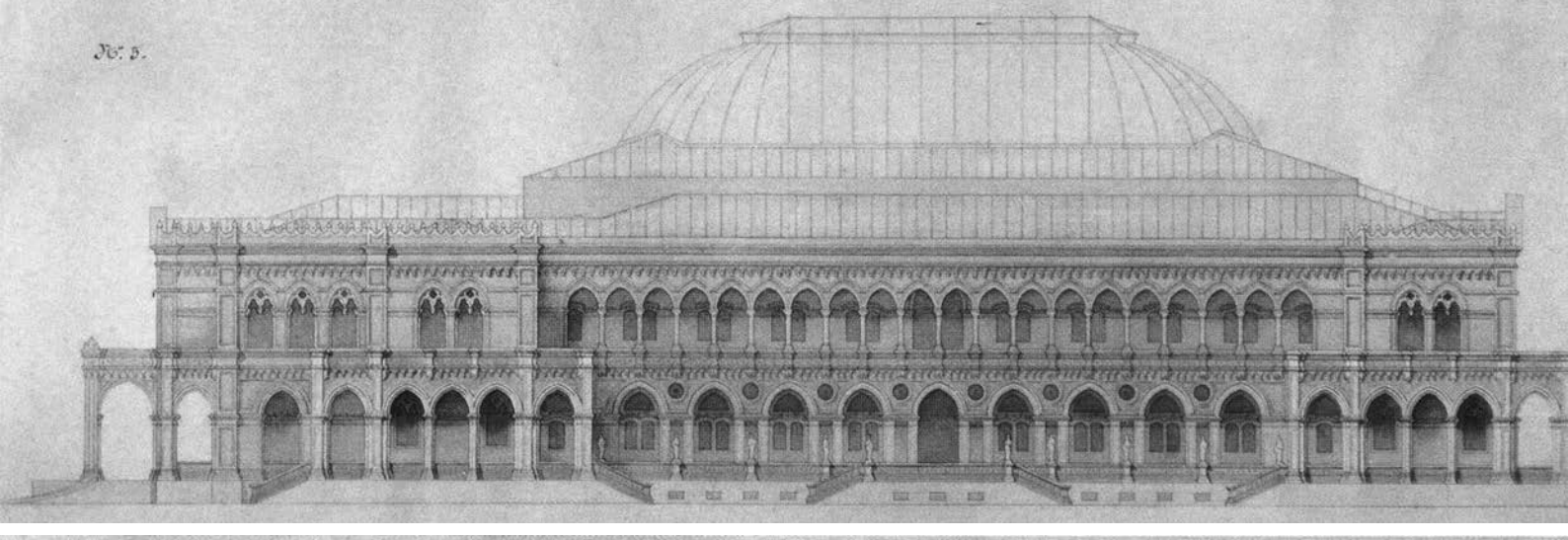
Abstract: *Which architecture for the new United Italy? Boito looked at this question all along his life, since his first designs at school on public architecture up to his last work, the House for musicians in Milan, commissioned by Giuseppe Verdi. For the architect, the historical critical method is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

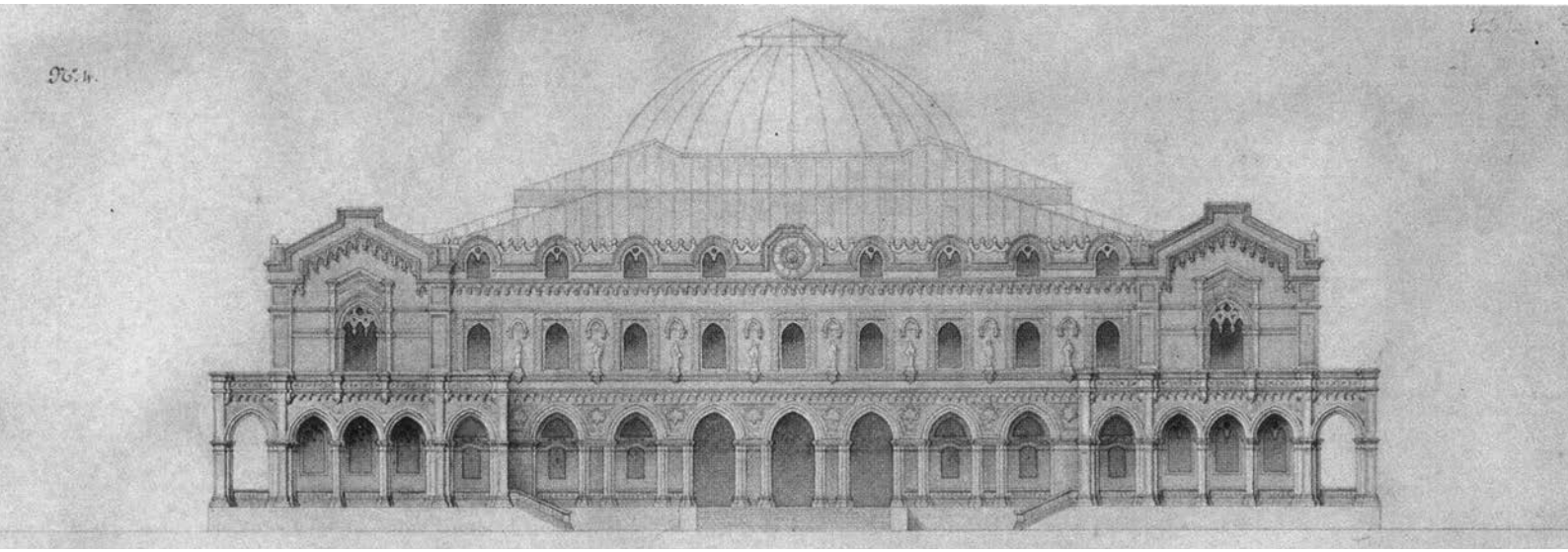
Quale architettura per la nuova Italia unita? La domanda insegue Boito per tutta la vita: dai suoi primi progetti scolastici di edilizia pubblica fino all'opera conclusiva, la Casa milanese di riposo per musicisti commissionatagli da Giuseppe Verdi. Per l'architetto, se vuol dialogare con il contesto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

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

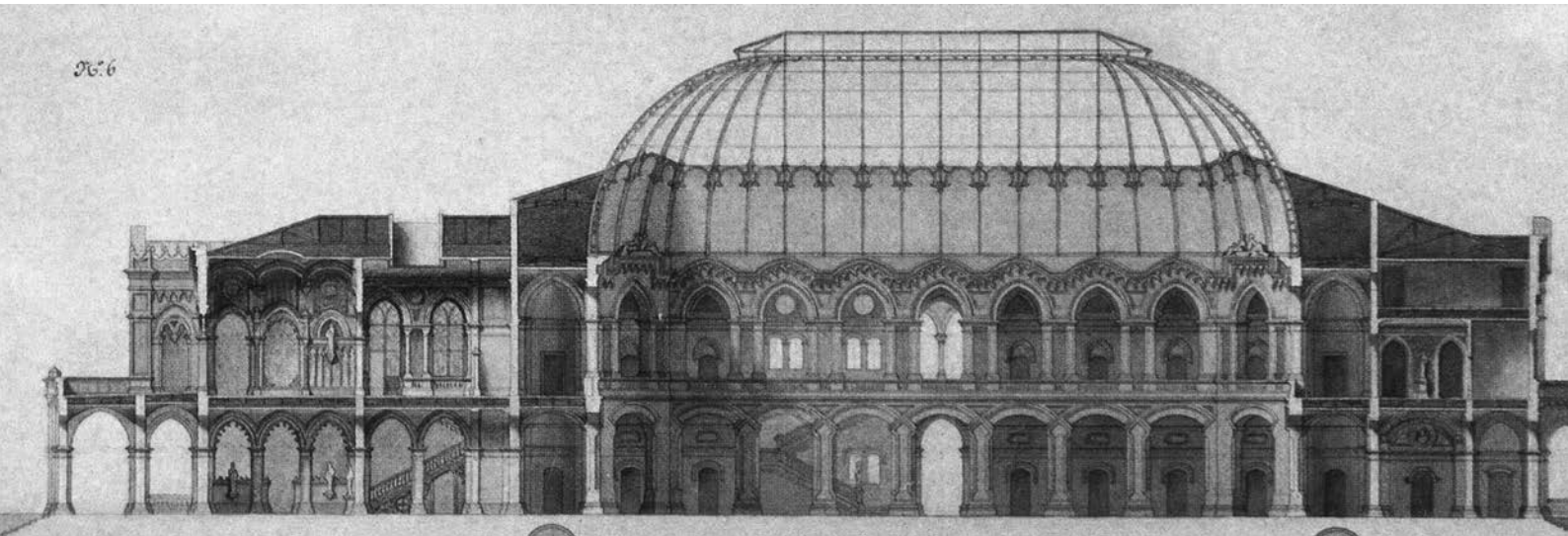
1. Non è solo una *Questione di stile*, come potremmo facilmente titolare (col conforto di Alois Riegl o magari, se volete, di Raymond Quenau) questa nostra conversazione che vuol inseguire il filo rosso della domanda che, per oltre cinquant'anni, agita Boito progettista, dai suoi primi (predestinati)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

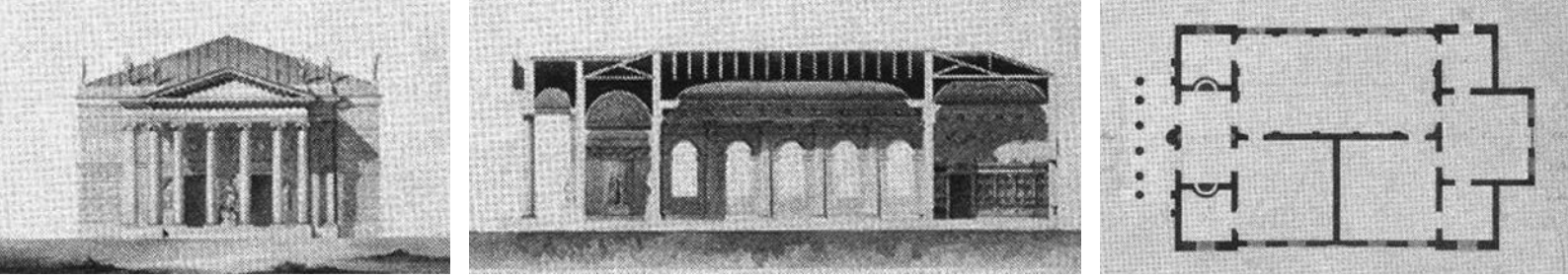
2. Una lingua libera nella sintassi, immaginosa ed esatta. Boito, dunque, mette subito al centro della propria ricerca progettuale la presunta oggettività del metodo storico: *in tutte le discipline* – scrive - *il secolo nostro ha posto a metodo di studio il metodo storico,… che è il metodo critico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





Sopra e sotto: Camillo Boito, progetto di una Borsa, luglio 1856: prospetti e sezione longitudinale





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

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

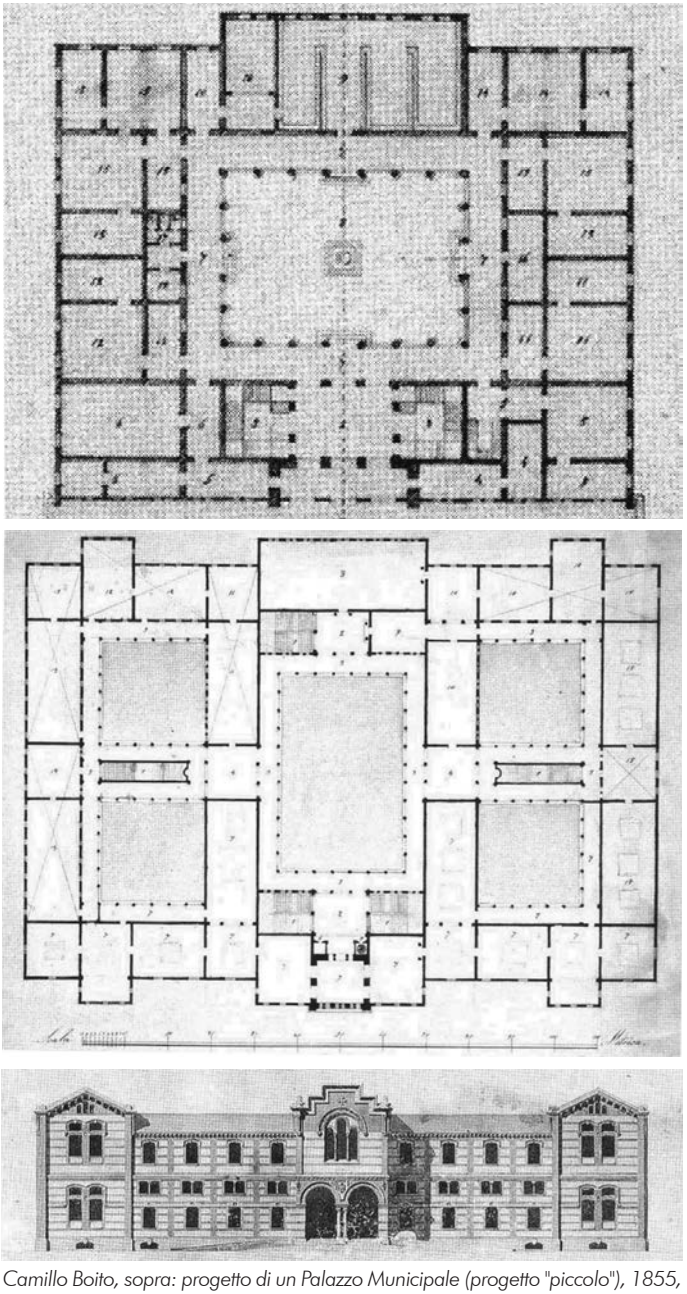
3. La formazione dell'architetto. Ma procediamo con un po' d'ordine. A Venezia, dove la mamma si trasferisce già dal 1842 (Camillo ha solo sei anni) tra gli amici del padre miniaturista è anche Pietro Selvatico che proprio in quello stesso anno pubblica un lungo saggio *Sull'educazione del pittore storico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

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

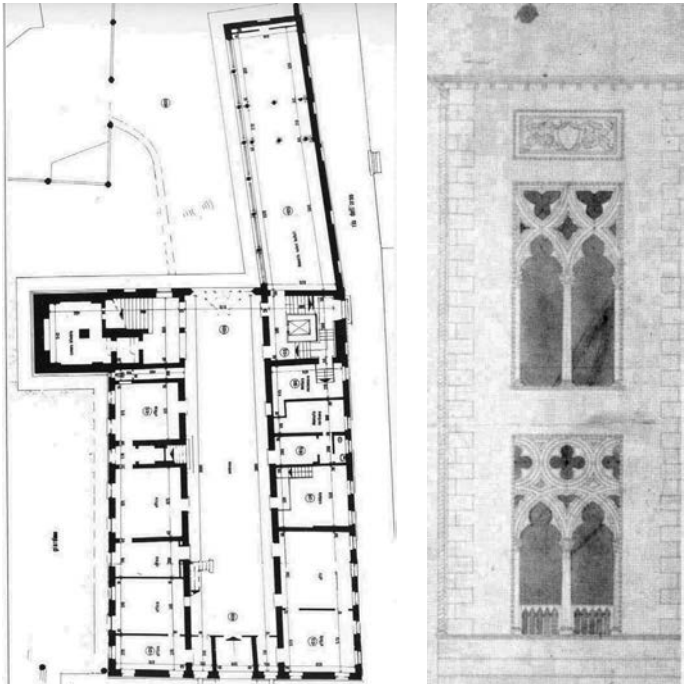
Di fatto Camillo non ha ancora terminato l'iter dei suoi studi (conseguirà il giudizio di approvazione, cioè l'*attestato assolutorio* per la libera professione, diciannovenne nel 1855) ed eccolo già catapultato, come professore aggiunto, dall'altra parte della cattedra, forse condividendo con *il pur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

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

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



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



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

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

5. La fortuna critica. Stasera ricordiamo Boito architetto proprio all'interno di questa sua opera conclusiva che, per lui, doveva dichiaratamente essere Moderna. Ma i primi storiografi, perplessi, non sono stati molto teneri con i graficismi deco di Boito. *Architetto mediocre*, lo aveva definito in modo postumo e ingeneroso **Alfredo Melani**, nel 1930, che pure ne era stato il braccio destro per tanti anni nella sua rivista, *scrittore superficiale* e solo gli concedeva (ben poca cosa) *oratore arguto*. E **Benedetto Croce** riteneva, altrettanto ingenerosamente, la sua, la *voce fuori tempo di un ritardatario*, per non parlare di **Pietro Pancrazi** (1940) che lo etichettava come *un dilettante delle sensazioni*. Come a dire: autore di futile leggerezza e transitoria mondanità.

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

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

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

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

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

Era poi **Carrol Meeks** (1961 e 1966), nel suo studio d'insieme sull'architettura italiana dall'Illuminismo alla prima guerra mondiale, che inseriva l'opera di Boito tra quelle dei protagonisti della ricerca italiana, pur classificandola, in modo personalizzato, come *Stile Boito,* identificandovi uno ductus colto – scriveva - *ricco di dettagli e di elementi eclettici, equivalente all'High Victorian Gothic, uno stile ricco di policromie, varietà e movimento,* del quale appunto la milanese casa Verdi rappresentava l'apice, il *master's work dello stile personale* di un architetto che, *attraverso Ruskin e Street,* arrivava giusto *al floreale, incluso il romanticismo dei materiali 'naturali'*. E lo faceva seguire dal Palazzo Castiglioni (1901-1903) di Sommaruga, pupillo di Boito, esempio centrale del nuovo *stile floreale*.

6. La scatola di montaggio del progetto boitiano

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

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

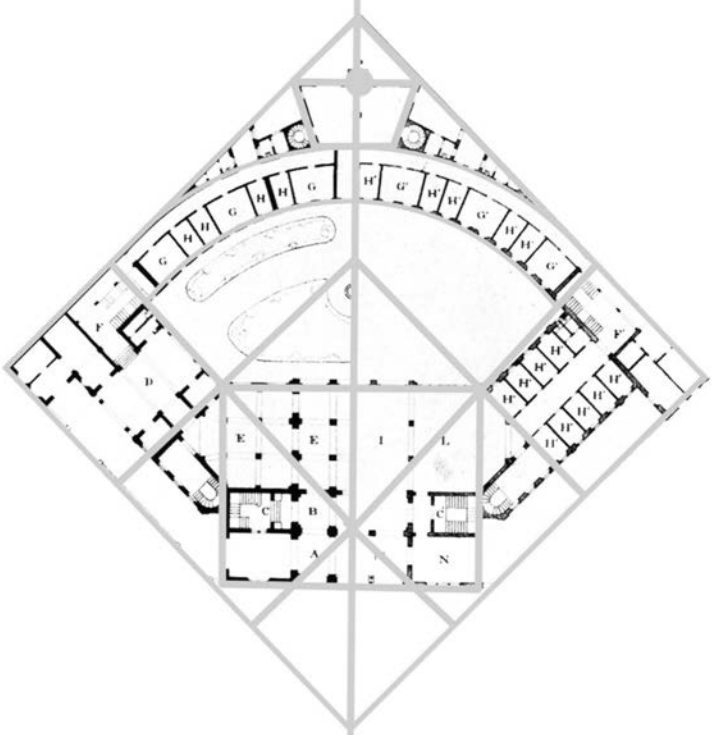
Col suo primo progetto, appena quindicenne (1851), eccolo affrontare il progetto (profetico!) di una **Scuola d'Architettura** dotata di una Sala da 50 allievi, una per modelli, una per Composizione (10 allievi) ed una biblioteca (per 500 volumi), dove arriva fino alla definizione degli elementi di arredo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

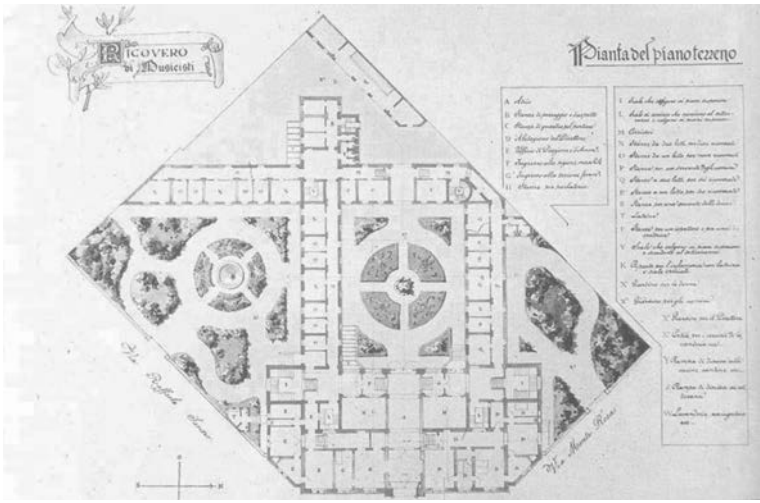
elementi di dettaglio, compreso il tema storico – sempre privilegiato – dell'apparato di una bifora).
Di quattro anni più tardi (1855) è il progetto per un **Palazzo Municipale** del quale abbiamo due soluzioni (progetto grande e progetto piccolo) in otto belle tavole disegnate (luglio 1856) come *ex tempore* per l'esame di diploma a Venezia, nonché il progetto per una **Borsa.**
È Selvatico che fa ottenere a Camillo una borsa per il pensionato che lo porterà giovanissimo prima a Firenze e in Toscana poi a Roma, affrontando lo studio (e la rivalutazione critica) dello stile cosmatesco. Boito è ancora a Firenze quando Selvatico lancia la sua crociata culturale per salvare da sicura perdita a Venezia l'abbandonato **Fondaco dei Turchi** e, quando (nel 1858) Federico Berchet ne intraprende i radicali lavori di rifacimento. A Firenze gli arriverà, ancora da Selvatico, il primo incarico diretto di 'restauro' per la chiesa di **Santa Maria e Donato a Murano**, un'eredità complessa e intrigante - la definirà - così impastata *tra il Bizantino ed il Lombardo, con qualche lontanissima reminiscenza dell'Arte Araba*. E sarà questa anche l'occasione per inventarsi un'inedita soluzione di progetto per la facciata.
Il naturale passaggio dall'essenziale, casto neoromanico laterizio ad un più raffinato neogotico fiorito, intagliato nel candido marmo , lo registriamo nel suo unico cantiere veneziano: il progetto dello scalone di **Palazzo Cavalli-Franchetti**, che la Grassi non capiva e criticava gridando al tradimento per il suo evidente *equivoco stilistico, in contrasto con le stesse teorie boitiane* e che lo stesso Restucci riteneva il prodotto di una *voluta confusione tra i termini di restauro e ristrutturazione,* anzichè invece il raffinato frutto di uno storicismo consapevole che riflette sui caratteri linguistici distintivi della grande tradizione veneziana. L'élite nobiliare dei committenti di Boito, certo non si poteva staccare dall'emulazione del modello icastico delle finestre di Palazzo Ducale, al centro, dai primi anni '50, della feticistica ammirazione di Ruskin e poi (dal 1877) della mobilitante azione dell'*Antirestauration Movement* di Ruskin, Morris e Webb). Camillo a Palazzo Franchetti ne rielabora ed esalta (anche per dimensioni) i due modelli complementari che impagina, uno sopra l'altro, a diretto confronto ma in reciproca autonomia: sono due traforati autentici pezzi di bravura, due eleganti varianti da Manuale che rendono trasparente dall'esterno l'opulento spazio del nuovo scalone monumentale del quale appunto colpisce la *raggiunta unità organica contrappuntata da novità lessicali del pur discutibile fastoso pastiche* interno (Fontana). Qui a Palazzo Franchetti Boito, arriva dopo Menduna e gli altri audaci restauratori: siamo nel 1881 e già gli appare chiaro il rapporto di autonomia tra conservazione e progetto, cioè tra rispetto del documento e qualità distinta del progetto del nuovo da accostargli per necessità. È del 1880, infatti, la pubblicazione del suo saggio sullo stile futuro, inserito come premessa funzionale al suo studio sull'*Architettura del Medioevo in Italia*.

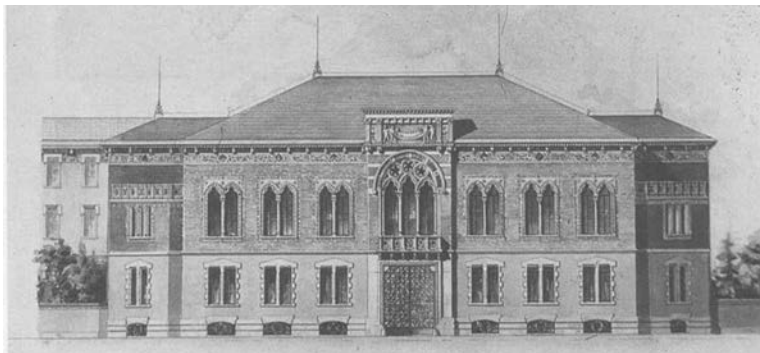
7. La Casa di riposo per musicisti. Per noi questa Casa, non è il pur coerente canto del cigno a rima baciata (dello stesso architetto e di Verdi con lui) che, suggella il "secolo della Storia", ma, al contrario, un chiaro segnale del creativo storicismo civile di Boito che apre alla *Secession* ed al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

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

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







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

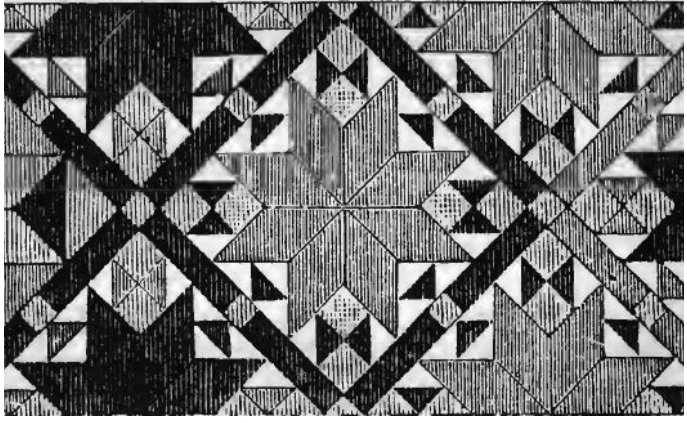
8. La presenza di Froebel nella formazione del giovane Boito (e di Wright). Ma c'è un altro importante tema strettamente collegato, peraltro già segnalato da Vincenzo Fontana in occasione dell'Omaggio tributato a Boito dalla nostra Scuola nel 1981, quello dell'influenza diretta esercitata dalla didattica froebeliana sulla sua formazione e su quelle dei giovani architetti coetanei. Oggi su tale apporto siamo intanto in grado di anticipare una prima traccia cronologica utile a stimolare ulteriori utili approfondimenti.

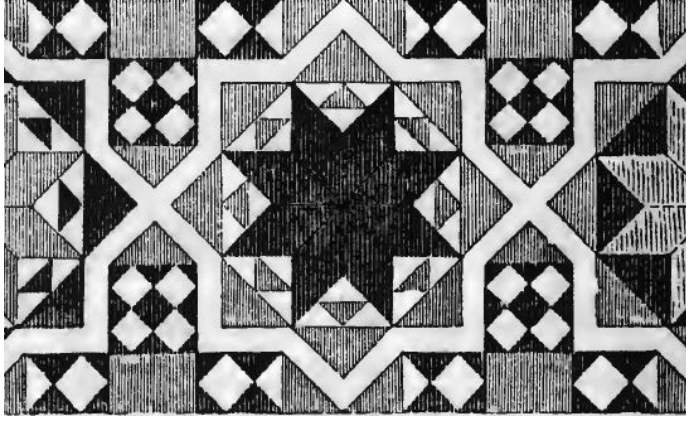
August Froebel (1782-1852), maestro laico, radicale ed anticlericale, che si autodefiniva *ebreo, galiziano e povero*, realizza il suo primo *Kindergarten* in legno nel 1840, con suoi sei fondamentali "doni" - cui più tardi (1850) aggiungerà il settimo (la nota scatola di montaggio *Paquet Tablets*). Il suo rivoluzionario metodo didattico è molto inviso alle tradizionali Scuole cattoliche (gli asili di Aporti) che lo avversano con ogni mezzo. Ed è proprio a Venezia che i suoi innovativi 'giuochi' geometrici otterranno i primi significativi riconoscimenti pubblici grazie soprattutto all'instancabile attività del suo fedele allievo Adolf Pick (1829-1894). Che infatti già nel 1857 richiamava l'attenzione di Selvatico, che tornerà a parlarne nel 1862 e proprio su 'Il Politecnico' di Cattaneo (alle pagine 290-301). Otto anni dopo, nel 1870 a Napoli, è in occasione del Convegno pedagogico nazionale, che i pregiudizi contro Froebel sembrano accantonati quando il Ministero della Pubblica Istruzione promuoverà il confronto ufficiale tra i diversi metodi sperimentali d'insegnamento.

Il ricorso di Boito ai solidi froebeliani è, già nel **Palazzo delle Debite** (1873-1874), poi nel progetto per l'ingresso del **Museo del Santo di Padova** (1879) e nelle **Scuole elementari alla Reggia** (1880). Ma quello di Boito non è un caso isolato. Alla didattica innovativa di Froebel si apre un nuovo immenso palcoscenico, quello della nuova America, che – al pari di Boito - coinvolge oltre oceano la formazione di altri giovani futuri architetti. Ed è infatti proprio nel nuovo Mondo che, ad esempio, nella ricorrenza del centenario dell'indipendenza americana (1876), i genitori di Wright all'Esposizione di Filadelfia scoprono, in un padiglione dedicato a Froebel, i suoi elementi geometrici universali che, da questo momento, saranno i fedeli compagni di costruzione di Frank che ha appena sette anni. La sua testimonianza diretta in proposito, sia *nell'Autobiografia* che nel *Testamento,* è davvero illuminante (potrebbero essere le stesse parole di Boito!): *mia madre* – scrive - *trovò i 'Doni'; e 'Doni' erano in realtà: collegato a questi 'doni' era il sistema, inteso come base per il disegno e la geometria elementare che sottende ogni nascita naturale della Forma*. Ecco dunque entrare in scena quei *blocchetti da costruzioni in acero, dalle forme lisce e definite, il cui significato non abbandonerà più le dita: così la 'forma' diventa 'sensazione'*. E Wright ricorda di averne fatte *le prime esperienze nel giardino d'infanzia: la linea retta, il piano, il quadrato, il triangolo, il cerchio! E, se volevo di più, il quadrato modificato dal triangolo dava l'esagono e la circonferenza modificata dalla linea retta poteva dare l'ottagono. Poi aggiungendo lo spessore, cioè entrando nel campo della plasticità, il quadrato diventava un cubo, il triangolo un tetraedro, il cerchio una sfera. Queste forme e segni elementari erano la base segreta di tutti gli effetti sperimentati da sempre nell'architettura di tutto il mondo. E* ricordava la travolgente simbologia di quelle forme elementari: *quadrato, purezza; cerchio, infinito; triangolo, aspirazione*. E passando poi, stereometricamente, dal piano allo spazio ecco, appunto, *il cubo, la sfera, il tetraedro.*

Impossibile non vedere la sottesa attiva presenza dei doni froebeliani nelle iniziali opere puriste di Wright (sia nell'assemblaggio dei volumi della sua prima *casa a Oak Park* del 1889 e nel rigoroso impianto geometrico della *Pompa a Vento* del 1896).

Non è poi un caso che un altro convinto cultore dei giuochi froebeliani sia proprio lo stesso *lieber meister* di Wright, Sullivan, di soli quattro anni maggiore di lui, formatosi all'*Ecole des Beaux Arts* di Parigi, allo studio del quale era approdato appena diciottenne Frank Lloyd (nel 1887) e che, poco più tardi (1901), darà proprio





Camillo Boito, da I princìpi del Disegno, *1882.*

il titolo froebeliano di *Kindergartern* al suo "discorso sui primi princìpi" del disegno e del progetto. Ma torniamo ora, dopo questa rapida escursione oltre oceano, qui a casa nostra, in Italia, a agli anni centrali di Boito architetto. È nel 1886 che il ministro Coppino riscatta ufficialmente la didattica froebeliana dal limbo del sospetto, promuovendo un corso di formazione per maestre comunali. E anche stavolta lo slancio innovatore del Ministero verrà stoppato dalle proteste dell'Ardigò e degli insegnanti cattolici...
Ecco davvero un bel tema, genealogico, che vorremmo presto veder ripreso e approfondito.

9. Ma intanto, ora, dobbiamo concludere. La lunga avventura di Boito parte da un'apparente *questione di stile,* ma la trascende nell'impegno di un progetto sperimentale che si fa dichiarata sfida antieclettica, che rielabora e purifica il sistema dei riferimenti e radici comuni nelle quali scava, rilanciandole nel futuro. Quello di Boito, insomma, è uno storicismo creativo che, riallacciando i fili interrotti o allentati della storia, si impegna a dialogare a voce alta e in buona lingua con l'esistente. La sua è una difficile (e perciò spesso malintesa) *scelta etica e concettuale* (Zucconi), una crociata civile ed antieclettica, che – anticipando Berlage e lo stesso Werkbund - si esprime attraverso il ricorso ad un medioevo essenziale, sospeso tra il neoromanico purista dei campanili dei liberi Comuni (padani) e l'elegante gotico fiorito (veneziano) di matrice laica e repubblicana. Il suo è un dichiarato richiamo alla *organicità e sincerità costruttiva e alla riconquista del valore murario* del cantiere lombardo, a favore di un'architettura *eminentemente organica, cioè* – sono parola sue – *giustificata in ogni sua parte*. Un progetto di appassionato rinsanguamento semantico, che attinge a piene mani, con trasparenza di citazioni e di ammiccamenti morfologici, alla grande lezione della Storia, rielaborandola ogni volta in modo originale, con dialogante sapienza di confronto creativo. Come tale la sua è una essenziale lezione di modernità che non poteva sfuggire alla raffinata cultura milanese post-razionalista degli anni Cinquanta. La sua conquista più consapevole e duratura è stata quella di aver risolto, con la cultura del progetto, l'ambiguo nodo gordiano del cosiddetto "restauro" (Ruskin, 1849) aprendo, proprio con la Carta del 1883 (la sua domanda sul carattere innovativo, creativo sull'aggiunta), al decisivo distinguo tra *conservazione e progetto*, ossia al necessario confronto/dialogo progettuale, tra rispetto, tutela e cura dovuta (neologismo boitiano) al documento/monumento, come irrinunziabile bene materiale comune della società (da trasmettere al futuro) da un lato, e la riconoscibile qualità autonoma del progetto del nuovo (come dialogante plus-valore aggiunto) dall'altro. Commenterà Adolfo Venturi: *è un principio molto semplice: l'antico non si rifà, perché con gli strumenti diversi, con i materiali diversi, con spirito diverso noi non possiamo imitarlo.*
È appunto questa la complessa e preziosa eredità del suo strutturale (e radicale) storicismo dialettico (di studioso, critico militante, docente ed architetto creativo), dalle radici profonde. Un'eredità comune, originale, aperta, da non disperdere nella distrazione, ma da tesorizzare e far crescere nell'unità da lui stesso auspicata delle specifiche componenti specialistiche della nostra operante Scuola milanese.

LE ARCHITETTURE DELLA CITTA' DI CAMILLO BOITO

LUCA MONICA

Abstract: *Through eight reconstructive drawings of Camillo Boito's realized works, this research investigates his rational fundamentals, as well as the 'modernity' of the architectonic organism, the functional layout and the constructive philosophy too. Also it investigates how these concepts are referring to Boito's idea for a new construction of the Romanesque architecture inside the monumental body of the modern city.*

Con una presunzione di contemporaneità nel lavoro di Camillo Boito architetto, si è voluto qui provare a ricostruire in sequenza le sue otto opere, ridisegnandole cronologicamente e alla stessa scala – quasi come appunti di inizio di un lavoro più analitico – dallo stretto punto di vista del loro organismo stereometrico. Non si vuole qui sottovalutare il rapporto che c'è in Boito tra *organismo* e apparato figurativo *simbolico*, due categorie da lui stesso teorizzate e assolutamente integrate tra loro. Si vuole invece scomporre il suo stesso principio razionale, riconoscendo dal punto di vista più analitico gli aspetti più confrontabili con un pensiero attuale, quello appunto dell'organismo architettonico, della distribuzione e dei princìpi costruttivi materiali riferiti alla fabbrica romanica e medievale presente nel corpo monumentale della città moderna.

L'insegnamento di Boito a Milano si innesta nei corsi di Ingegneria del Politecnico a partire dal 1865, con una sezione separata e parallela appunto di *Architettura civile*. Va riconosciuto in questo lungo *iter* lo sforzo che Boito fa per definire autonomamente l'insegnamento dell'architettura rispetto alla crescente complessità della modernità e del travagliato rapporto con gli studi politecnici di ingegneria. Paradigmatico infatti risulta il suo corposo studio della basilica di San Marco a Venezia (1888) che giustamente paragona agli antecedenti complessi tardoromani di Santa Sofia a Istanbul e di San Vitale a Ravenna. In questi tre esempi, infatti, la struttura muraria trova una sua matericità, tecnica costruttiva e composizione spaziale assolutamente paragonabili, e, soprattutto nel cantiere di San Marco, una relativa indipendenza tra organizzazione delle murature e degli apparati murali e di rivestimento.
Se si può parlare di ricerca stereometrica e spaziale in Camillo Boito, dunque, questa appartiene a una ricerca sull'architettura romanica molto particolare, rintracciabile proprio a partire dagli impianti murari della tradizione tardoromana, di influenza tardoimperiale e bizantina. Su questo tema Vincenzo Fontana, in *Stereometrie Boitiane* (1), ricostruisce a grandi linee le principali opere realizzate da Boito, riconoscendone la genealogia e rimandando alle memorie delle chiese siriane del V e VI secolo, nei modi in cui l'ornamento delle parti in pietra si raccorda alle partiture murarie.
In questa particolare concezione *razionale* dell'architettura di Boito spicca naturalmente il profetico schema filosofico da lui descritto nel 1866, secondo il quale l'Architettura del XX secolo si sarebbe combinata in una parte di *Organismo* (Distributivo e Costruttivo) e una di *Simbolismo* (Estetico e Civile), dove per Civile – cito – *comprendiamo tutta quella parte filosofica e ideale dell'arte architettonica, la quale intende raffigurare coi mezzi suoi l'indole de' popoli, della civiltà e delle culture, o certe idee e sentimenti speciali* (2).
L'idea di *architettura civile* comprende dunque tutto un contesto reale, segnatamente – nel testo citato riferito all'architettura di Milano l'insieme degli interventi urbani delle opere pubbliche (il nuovo Cimitero, le Scuole, i tracciamenti delle vie, il nuovo Macello, la Stazione ferroviaria, ecc.) descrivendo una nuova città di servizi, moderna e in rapida e prepotentemente crescita sulla quale confrontare una nuova architettura.

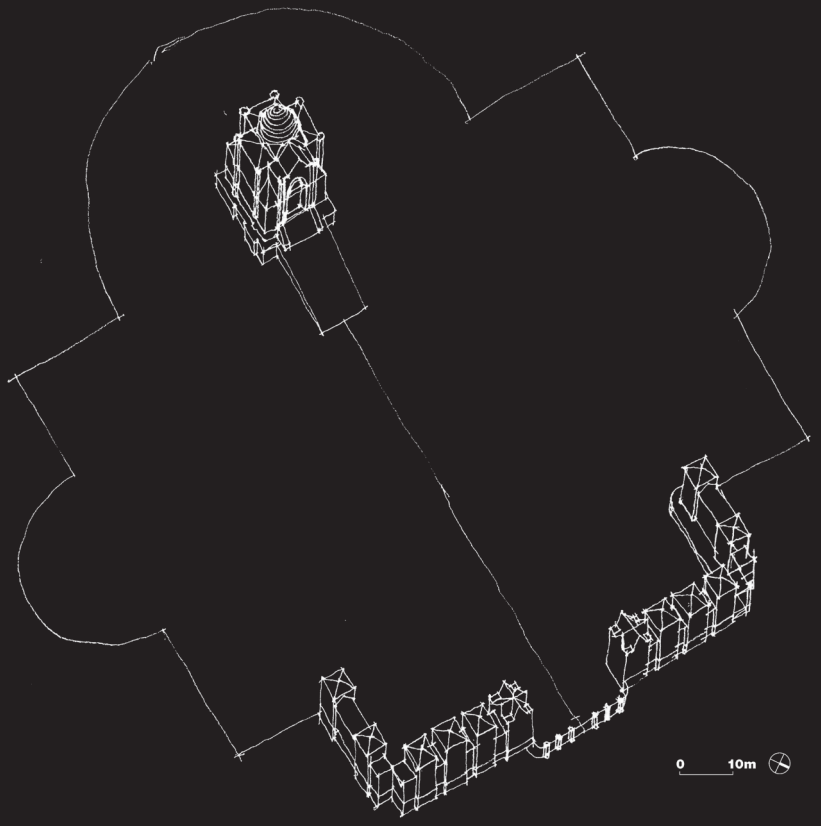
Il tema della *modernità* ricorre decisamente tra i vari passaggi della ripresa degli studi sull'architettura dell'Eclettismo (e della figura di Camillo Boito) a partire dalla cerchia che ruota intorno a Ernesto Rogers tra gli anni Cinquanta e Sessanta.
Tra queste esperienze va ricordata senz'altro la ricostruzione che a più riprese ne farà Guido Canella, proprio osservandone la base compositiva *razionale* dell'impianto e dell'*organismo* e le ragioni funzionali e morali di una articolazione spaziale protratta in una moderna città di servizi. Canella, in *Il sistema teatrale a Milano* (1966) dedica un intero capitolo a Boito e alla sua figura di intellettuale -architetto che opera nel corpo della città e che così facendo, si dispone, come altri non avevano mai fatto prima a rileggere il disegno delle sue opere: *"chiare nell'impianto, funzionanti nella distribuzione quasi elementare della pianta, semplici nell'ordito architettonico degli alzati; ma soprattutto, riguardo al rapporto con la città, il loro disporsi nelle masse e nei corpi di fabbrica, concepiti con ordine, ma naturalmente, senza gerarchie predisposte, accettando un tracciato viario, anche quando vengano erette al margine di un sistema urbano disordinato e ancora in crescita, in mezzo ai prati di una periferia che sembra lontana, quasi estranea, dal centro della città"* (3).
Risulta chiaro che le opere di Boito devono essere anche viste da questa nostra distanza e da questo nuovo specifico punto di vista, per riconoscerne il carattere originale della sua idea di Modernità.

APPUNTI VISIVI

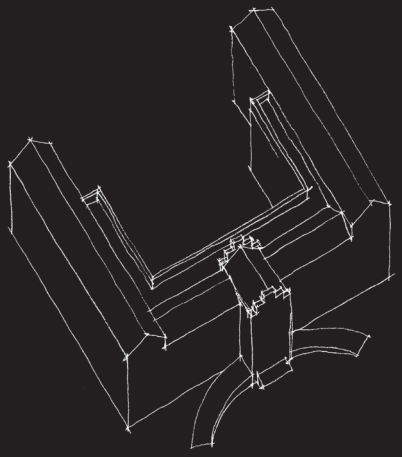
1. Cimitero di Gallarate (1865). L'apparato di ingresso presenta uno schema assolutamente inedito rispetto agli schemi monumentali allora in uso, quale quello del Cimitero Monumentale di Milano di Maciachini, organizzati con gli avancorpi articolati. A Gallarate, Boito nega tutto questo, rivolgendo all'interno l'articolazione dei volumi e presentando all'esterno una stereometria purista e volumetrica del partito in mattoni, promuovendo una dimensione più raccolta, antiretorica e civile.
Significativo è anche il rapporto con il Sepolcreto Ponti, antagonista e speculare, in pietra bianca, secondo una pianta centrale di evocazione leonardesca e con stereometrici innesti di nodi angolari e falde, fino al tamburo prismatico. In questo piccolo esperimento riemerge tuttavia il senso di una tradizione delle murature in pietra che più che legate alla costruzione romanica (lombarda, centroitalica) appaiono affini alla linea costruttiva tardoromana e bizantina, fino alle successive trasformazioni in chiave ottomana.

2. Ospedale di Gallarate (1869-1874). Il portico interno richiama senz'altro l'aspetto funzionale dello schema ospedaliero filaretiano della Ca' Granda dove accanto alle grandi navate delle degenze correvano i passaggi coperti affacciati sui cortili interni, sia per la distribuzione che per funzioni di servizio. Il portico interno a corridore passante è un elemento tipologico che ricorrerà poi spesso nella tradizione costruttiva ospedaliera ottocentesca, sia come linea di collegamento dei primi tipi a padiglione che come connettivo di servizio.
Nella compattezza del padiglione, si distinguono comunque altri blocchi volumetrici funzionali chiaramente distinti, come la parte centrale di ingresso con portico e rampe per le ambulanze, mentre le ali, per le degenze, potevano prevedere ulteriori sviluppi di crescita.

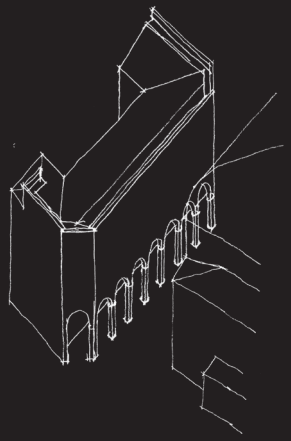
3. Palazzo delle Debite, Padova (1873-1874). Qui Boito ha cercato di cambiare la scala del tessuto edilizio continuo della città antica, riportandolo alle misure della città monumentale definita dal Palazzo della Ragione che lo fronteggia. E infatti Boito ne riprende esattamente gli stessi livelli di marcapiano e di gronda, con profili in pietra, immaginando una più estesa città monumentale dalle bianche emergenze dei palazzi pubblici, in contrasto con la cortina edilizia meno nobile ma in realtà efficiente – questa forse la sottovalutazione di Boito – nella compattezza dell'impianto urbano.



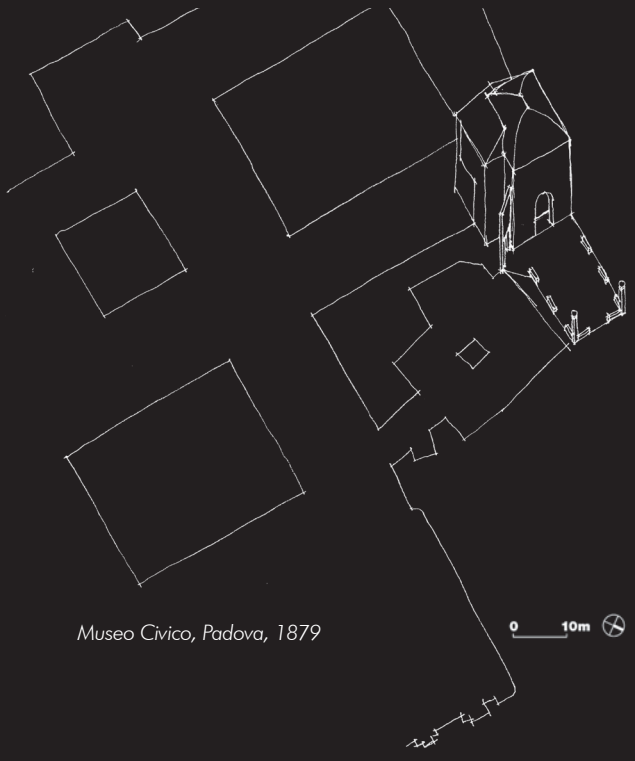
Cimitero di Gallarate, 1865



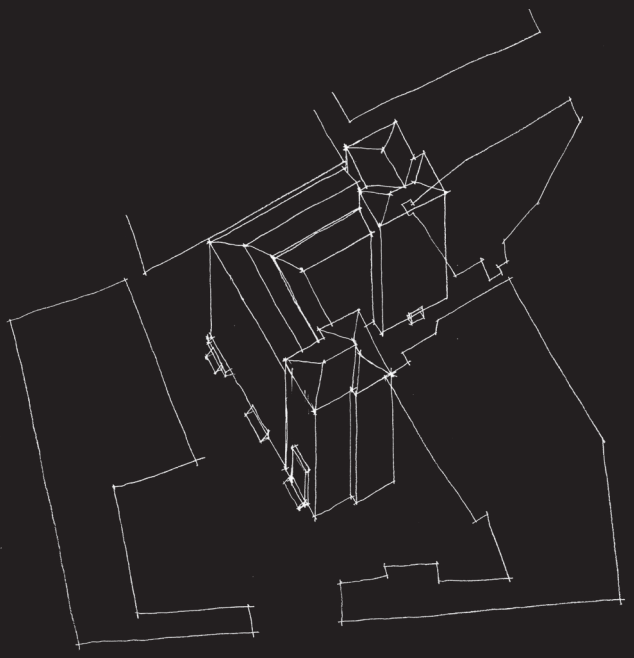
Ospedale di Gallarate, 1869-1874



Palazzo delle Debite, Padova, 1873-1874

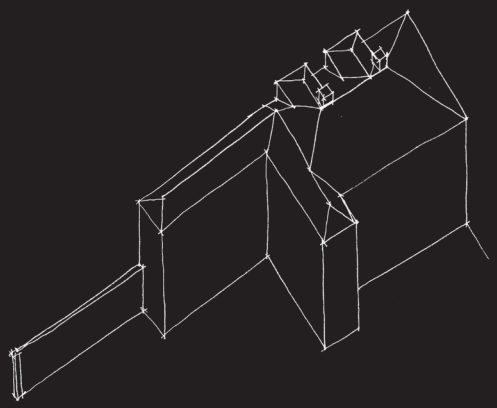


Museo Civico, Padova, 1879



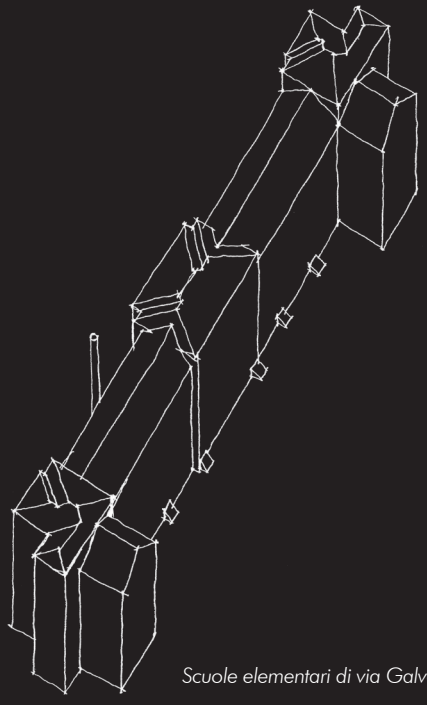
Padova, 1880

0 10m



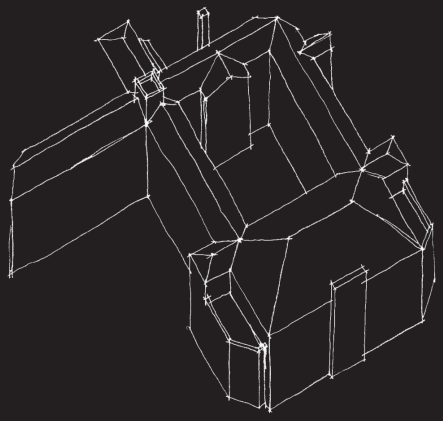
Palazzo Cavalli-Franchetti, Venezia, 1882

0 10m



Scuole elementari di via Galvani, Milano, 1888

0 10m



Casa di riposo per musicisti Giuseppe Verdi, Milano, 1899

0 10m