

Palazzo Maffei a Verona e Casa Boschi di Stefano a Milano: tipi di case museo a confronto

Giulia Biondani

Le case museo costituiscono un fenomeno sempre più evidente e radicato. Trattasi di abitazioni private, che, frutto delle scelte di una singola persona o di una intera famiglia, si tramutano in originali musei trasformando così la propria identità da luogo dell'abitare a luogo di divulgazione della cultura. Col termine di casa museo ci si riferisce a spazi di particolare fermento, veicolo della peculiarità delle esposizioni di cui essi si rendono ambasciatori. A differenza del museo, la casa museo si presenta come un ambiente più comprensibile e vicino all'assimilazione del visitatore. Ampia è la varietà in cui questo tipo museale può manifestarsi, dalla dimora rurale (i trulli di Alberobello ne sono un esempio) ai due casi oggetto di questo contributo: il palazzo storico di

rappresentanza, come Palazzo Maffei a Verona, e la dimora altoborghese, come Casa Boschi Di Stefano a Milano. All'interno dell'organo istituzionale dell'International Council of Museums (ICOM) costituito alla fine degli anni '90, il Comitato Internazionale Dimore Storiche (DEMIST) si pone come obiettivo quello di tracciare un profilo di molte realtà museali nel mondo che, pur non riconducibili alle tipiche sedi istituzionali di rappresentanza deputate a grandi esposizioni, si pongono come veicoli culturali e testimonianze della quotidianità dell'ambiente domestico. Come rimarcato da Rosanna Pavoni,¹ non sempre si tratta di luoghi di valore artistico e con oggetti di valore all'interno; a volte preservano la memoria di eventi, periodi storici, stili di vita e per questo si trasformano in proposte culturali insostituibili da conservare (Pavoni, 2009). A livello internazionale, la discussione sul ruolo e sulla definizione stessi del museo è tutt'ora in corso da parte dello Standing Committee for Museum Definition, preposto a studiarne caratteri e potenzialità (ICOM, 2018).

Palazzo Maffei: la dimora nobiliare

La dimora nobiliare adibita a casa museo risulta una tipologia di interesse, in quanto le fattezze degli interni, così come gli oggetti domestici del quotidiano, sono parte integrante del palazzo ma al tempo stesso costituiscono elementi di esposizione. Nel caso di Palazzo Maffei a Verona, il palazzo nobiliare seicentesco vanta origini di notevole rilevanza, essendo stato eretto in corrispondenza dei resti dell'antico foro romano. Gli interni sono stati oggetto di un progetto di allestimento museale nel 2020, grazie alla lungimiranza del committente nonché collezionista Luigi Carlò, alla collaborazione dello studio di interni Baldessari e Baldessari, e all'attento operato della curatrice d'arte Gabriella Belli.² Come da lei sottolineato, «succede spesso che i collezionisti [...], come nel caso di questa committenza illuminata, si appassionino anche a elementi eterogenei. Vige conseguentemente la regola del ciò che piace si acquista, è collezionismo irrazionale di impulso. È curioso che poi [...] ciò che si colleziona disorganicamente nella sua complessità trovi infine una sua logica» (intervista dell'autrice, 14.07.2021).

A Palazzo Maffei, la curatrice si è confrontata con l'operazione di ridare sistematicità e un senso espositivo al percorso della collezione privata, alla ricerca di una *fil rouge* che unisse tutte le opere, in maniera coerente e strutturata. «Ho pensato a un percorso tematico, perché Luigi Carlò acquistava contemporaneamente opere di cui lui stesso non ha mai fatto distinzioni di tipo cronologico» (*ibid.*).

Parallelamente, si è optato per una lunga campagna fotografica, nell'ottica di divulgare l'intero patrimonio. Tale campagna si è svolta in due tempi. In prima battuta, si è proceduto con foto ad alta definizione, a cui ha fatto seguito la stesura di schede scientifiche, affidate a Valerio Terraioli e a Enrico Maria Guzzo.³ Nel lavoro di schedatura si è deciso di non adottare il metodo della Soprintendenza pattuendo, di comune accordo, di avvalersi di una scheda molto organica articolata in due livelli: un primo di informazione di base; un secondo più professionale e dettagliato.

Tornando al tema narrativo, Gabriella Belli si è ispirata all'esperienza di iniziazione rappresentata da Tiziano Vecellio ne *L'arcangelo Raffaele e Tobio* (1480-85), dipinto con cui si apre il percorso espositivo per stabilire un parallelismo con il ruolo attribuito al visitatore e alla sua



1. Palazzo Maffei, sala XVIII, *Quale contemporaneo?*, Leandro Ehrlich, *Cloud*, 2016. Foto di Paolo Riolzi.

progressiva presa di consapevolezza del senso dell'esposizione stessa. Il percorso ad anello si chiude con un atto di congedo e con un'opera dal titolo evocativo, *Il saluto dell'amico lontano* di De Chirico. Nelle vicinanze spicca l'opera di Ehrlich, *Cloud*, nella sala *Quale contemporaneo?* (fig. 1). Come rimarca la curatrice, «l'intento era quello di continuare a far convivere l'antico con il contemporaneo» (*ibid.*).

Tale intento orienta anche le strategie di allestimento, in cui la scelta dei colori di fondo opta per la sintonia tra le cromie di base, diventando parte integrante della semantica narrativa. Lo studio Baldessari e Baldessari ha così reinterpretato il tema della sinestesia, laddove la presenza delle opere d'arte valorizza lo spazio tramite i diversi cromatismi che ne decodificano il significato. Tutto il percorso è scandito da tinte delle pareti dai colori decisi. Il blu carta da zucchero intenso funge da introduzione nel salone d'ingresso. Il rosso carico connota le prime sale in cui i dipinti antichi si contrappongono alle opere moderne; qui, in particolare, il simbolismo del color rosso carminio della *Crocefissione di Cristo* di Fontana costituisce un ponte concettuale con le successive opere a tema religioso. Il blu di tonalità calda introduce la stanza salotto, caratterizzata da un elegante tessuto a disegno oro. In successione seguono poi: una sala con un impianto decorativo a

rilievo sulle pareti, dai toni bianco gesso; essa anticipa una piccola stanza i cui lati corti sono incorniciati dall'allestimento di due quinte di forma absidale. Al piano terra, il progetto degli interni è propriamente *taylor-made*: è infatti concepito a partire dal nucleo di opere da contenere. Nonostante i vincoli monumentali non indifferenti, lo spazio è interpretato in totale rispetto dell'edificio storico.

Se le sale al piano inferiore hanno una loro autonomia e il più delle volte consistono in installazioni in continuo dialogo tra antico, moderno e contemporaneo, nell'ampliamento al piano superiore la struttura narrativa del percorso museografico subisce invece un radicale cambiamento. Qui alcune stanze diventano punti cardine della narrazione, come l'*antiquarium*, fungendone da fulcro e cerniera. Altre invece, come la stanza del Canova, non risultano semanticamente così impattanti: se mutate nei contenuti, non avrebbero ripercussioni significative a livello sintattico.

Casa Boschi Di Stefano: la casa del collezionista

Casa Boschi Di Stefano, edificata nel 1929-31 sulla base del progetto architettonico di Piero Portaluppi, rientra nel network delle Case Museo Milanesi, ed è testimonianza unica dello stile collezionistico intelligente e vivace della Milano del xx secolo. Antonio

Boschi e Marieda Di Stefano – ceramista lei e ingegnere lui – erano mecenati accorti che, intessendo rapporti genuini con gli artisti a loro contemporanei, ne valorizzavano e promuovevano le opere tra l'aristocrazia milanese.

La curatrice Maria Teresa Fiorio, ex direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, ha qui deciso di mantenere il criterio distributivo della successione cronologica e della selezione qualitativa proposto dai due collezionisti. All'ingresso, il visitatore è accolto dai ritratti dei coniugi Boschi e dalle ceramiche raccolte dalla stessa Marieda. È invitato quindi a percorrere un corridoio completamente rivestito dalle tele di Severini, da cui si accede alla sala del Novecento italiano dove sono esposte opere di Carrà, Tozzi, Funi e Casorati. Degna di nota è inoltre la sala interamente dedicata a Sironi, nella quale spiccano alcune figure di Arturo Martini. L'ambiente successivo ospita il gruppo milanese di Corrente, con l'esposizione di sette opere di Morandi e di sei di De Pisis. Si prosegue poi all'interno di un piccolo corridoio. Attraverso i Chiaristi si giunge così alla sala degli *Italiens de Paris*: Campigli, Parece, Savino con *L'Annunciazione* (1932), De Chirico con *La scuola dei gladiatori* (1928) (fig. 2). Il percorso espositivo ad anello si chiude con un prezioso insieme: venti lavori di Fontana e le opere dei postcubisti



2. Casa Boschi Di Stefano, soggiorno. Foto di Gabriele Basilico.
3. Prospetto di Palazzo Maffei. Foto di Paolo Riolzi.
4. Francesco Di Stefano per strada davanti alla sua abitazione.
Fonte: Archivio Fotografico Comune di Milano.

picassiani, tra i quali si distingue Piero Manzoni con i suoi rinomati *Acrome*.

A differenza dell'allestimento espositivo di Palazzo Maffei, in cui gli attori coinvolti nel progetto sono stati molteplici (il committente, la curatrice d'arte e lo studio incaricato degli interni), a Casa Boschi Di Stefano i protagonisti sono i due coniugi proprietari. È a loro che si devono, di fatto, l'allestimento e la cura dell'originale percorso espositivo, che Maria Teresa Fiorio ha rimaneggiato solo in un secondo momento. Ogni stanza rappresenta un microcosmo, una collezione specifica, ed è espressione di una precisa tematica. Il visitatore passa così in rassegna nature morte, ritratti, paesaggi e motivi astratti. Nel poliedrico percorso circolare tra gli undici spazi espositivi che compongono la casa museo sono attualmente raccolte solo trecento delle oltre duemila opere accumulate negli anni, risultato di un accurato esempio di allestimento di interni *self-made*.

Dimora nobiliare e casa del collezionista: spazi a confronto

Nelle case museo sono però anche le architetture a svolgere un ruolo importante, facendo mostra di sé e informando il concetto stesso di esposizione. L'analisi dell'articolazione di questa tipologia museale non può quindi prescindere da quella dello spazio architettonico che la ospita, e dal suo riverberarsi sulle scelte

(originarie e/o successive) adottate per il suo allestimento.

Palazzo Maffei propone un modello tipologico molto frequente nell'architettura privata residenziale veronese del tardo medioevo. La facciata monumentale avanza sul fronte strada: da un lato, funge da quinta scenografica della piazza del Foro Romano; dall'altro, delimita il cortile interno, attorno al quale si organizza il corpo a corte vero e proprio (Gazzola, 1962; Brugnoli, Sandrini, 1988; Stella, 1992a, b) (fig. 3). A caratterizzare Casa Boschi Di Stefano sono invece alcuni degli ingredienti più interessanti e propri dell'architettura di Piero Portaluppi, tra i quali la soluzione d'angolo che vede lo spigolo dell'edificio trasparire dall'incastro del volume dei *bow-windows* in corrispondenza della sala da pranzo (Molinari, 2003) (fig. 4). A fronte di significative differenze architettoniche – legate alle diverse epoche di costruzione – ad accomunare le case museo (e non solo quelle qui analizzate) è il percorso ascensionale di accesso. In entrambi i casi esso avviene tramite una scala monumentale interna, che assurge a elemento di distribuzione e introduzione al percorso espositivo circolare ad anello (fig. 5).

Ulteriori e importanti aspetti di articolazione di questa tipologia museale attonano alle strategie di allestimento. A Palazzo Maffei, lo spazio dedicato alla collezione è frutto di un progetto

accurato, elaborato dal curatore d'arte e dallo studio professionale di interni incaricati dalla committenza. Al contrario, in casa Boschi Di Stefano l'allestimento nasce stanza per stanza, dalla distribuzione spontanea delle opere concepita dai loro collezionisti. Qui gli spazi sono stati sfruttati al massimo, traendo vantaggio da ogni possibile porzione di superficie utilizzabile (sui soffitti, dietro alle porte, sotto ai letti). Dal momento che gli arredi risultano quasi sempre sottomessi alle ragioni dell'arte, non è stato possibile mantenere l'integrità originaria degli spazi domestici a eccezione di alcuni casi, come il tavolino disegnato da Portaluppi e il pianoforte di Bechstein.

Note

1. Rosanna Pavoni è tra le fondatrici del Comitato dimore storiche, il DEMHIST. Pavoni è stata anche direttrice e ideatrice della casa museo Bagatti Valsecchi a Milano.
2. Gabriella Belli, storica d'arte, è stata fondatrice dei Musei civici di Venezia, commissaria presso la Biennale di Venezia, nonché membro del Comitato scientifico internazionale d'arte contemporanea di Bolzano e della Galleria d'arte di Bologna. Prima direttrice del MART di Rovereto, si è occupata del restauro della Casa d'arte futurista di Depero.
3. Valerio Terraioli è professore ordinario presso l'Università degli studi di Verona, dove è responsabile del corso di museologia critica ed artistica di restauro. Lo storico dell'arte Enrico Maria Guzzo è molto attivo in ambito veronese.

Riferimenti bibliografici

- Brugnoli P., Sandrini A., 1988, a cura di, *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, Banca popolare di Verona. Milano: Mondadori.
- Gazzola P., 1962, *Il Barocco a Verona. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, IV, 156-180.
- ICOM, 2018, *Report submitted by the Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP)*. <https://www.icom-italia.org/museum-definition-la-risoluzione-dello-standing-committee-icom-mddp> (accesso: 2021.12.29).
- Molinari L., Fondazione Piero Portaluppi, 2003, a cura di, *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*. Milano: Skira.
- Pavoni R., 2009, *Casa museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura. Poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*. Roma: Gangemi.
- Stella G., 1992a, *Storia Illustrata di Verona, Dalle origini agli Scaligeri*. Verona: So Ed E.
- Stella G., 1992b, *Storia Illustrata di Verona, Dai Visconti al XX secolo*. Verona: So Ed E.



5. Palazzo Maffei, scala elicoidale d'accesso. Foto di Paolo Riolzi.

#nonsoloGiulioRomano o della lunga storia architettonica di Mantova

Damiano Iacobone

Nell'immaginario collettivo alcune città sono legate – indissolubilmente – a una fase della propria storia, che certamente ne caratterizza il patrimonio architettonico-artistico, ma che non tiene conto della stratificazione storica che gran parte delle città italiane presentano.

In base a queste considerazioni, Firenze è la città del Rinascimento, Roma la *caput mundi* di età romana, Lecce la città del Barocco, e così ancora di generalizzazioni in generalizzazioni, non accettabili quando ci si occupa di contesti urbani in modo più approfondito e strutturato, vale a dire quando si indagano le complessità storiche di ogni città e del suo territorio. A queste generalizzazioni non sfugge Mantova, la cui considerazione è connessa alla fase rinascimentale, in primo luogo grazie alle opere di Leon Battista Alberti. Da alcuni anni la caratterizzazione rinascimentale della città è stata corroborata da studi, pubblicazioni, mostre e iniziative di vario genere riferite alla figura di Giulio Romano e alle sue molte opere del Cinquecento, legate sempre alla corte Gonzaghesca.

Mantova, però, non è solo una città rinascimentale, ma ha avuto anch'essa una stratificazione complessa che va dalla tarda antichità alla contemporaneità, con molti protagonisti, committenti, realizzazioni, che hanno contribuito alla configurazione attuale della città. Un valido contributo alla conoscenza diacronica del suo patrimonio architettonico è dato dal volume *Architettura a Mantova. Dal palazzo Ducale alla Cartiera Burgo* (Silvana Editoriale, 2018), con i testi di Luigi Spinelli, le foto – rigorosamente in bianco e nero – di Marco Introini e la prefazione di Federico Bucci.

Il complesso lavoro di studio, analisi e restituzione fotografica di ciascun complesso architettonico, reso possibile grazie alla Fondazione Comunità Mantovana e risultato di una ricerca condotta presso il Polo di Mantova del Politecnico di Milano, si configura nella veste editoriale di una guida architettonica, ma fruibile a diversi livelli. Seguendo Charles Jencks e la teoria del doppio codice per la comprensione del linguaggio postmoderno (Jencks, 1977), si

può ritenere *Architettura a Mantova* una efficace guida architettonica per addetti ai lavori, con l'ordinamento cronologico, testi rigorosi, rimandi bibliografici per approfondimenti ulteriori; allo stesso tempo, però, il volume con l'indicazione dei vari edifici sulla pianta della città, con le immagini accattivanti e i testi sintetici, si pone come strumento agile e versatile, adatto anche a una consultazione parziale, o come base per interventi progettuali e urbani.

Si tratta, in sintesi, della attestazione editoriale della lunga storia architettonica di Mantova, in cui ogni fase ha la sua importanza, al pari delle altre.

In considerazione di questo cambio di prospettiva, possiamo procedere valutando quali opere Spinelli e Introini considerano rilevanti per il periodo dal secondo dopoguerra: in primo luogo la Cartiera Burgo di Pier Luigi Nervi, che «rappresenta un momento di stretto rapporto tra infrastruttura ingegneristica e architettura, e la sua emergenza nel paesaggio costituisce inoltre un landmark all'ingresso in città da nord» (Spinelli, Introini, 2018: 210). La cartiera è stata oggetto di un saggio di Sergio Poretti (1997-1998) e parte del volume più completo su Pier Luigi Nervi curato da Sergio Pace nel 2012. Mantova, inoltre, realizza il proprio quartiere INA-Casa, su progetto dell'architetto Luigi Vagnetti, tra il 1953 e 1955, rientrando

nella sperimentazione edilizia che riguarda l'intera penisola, dal quartiere La Martella di Ludovico Quaroni a Matera, al Forte Quezzi di Luigi Daneri a Genova, al quartiere Harar Dessiè di Milano. Tra le architetture del secondo Novecento mantovano sono annoverate anche strutture funzionali opera di architetti di rilievo, come la sede del Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco, progettata da Maria Cittadini, che aveva realizzato in Italia ben cinquantadue cimiteri inglesi per l'Imperial War Grave Commission.

Periodo molto importante per la città di Mantova è stato quello tra le due guerre, sia per le trasformazioni urbanistiche attuate, sia per la caratterizzazione architettonica che le nuove aree hanno richiesto. Difatti, si attuano «precise scelte di politica urbana e urbanistica che, sovente, trovano nella trasformazione delle zone centrali, nella introduzione di nuove funzioni e nei relativi interventi architettonici i loro momenti emergenti» (Tenca, 1990: 223). Nel saggio «Trasformazioni urbanistiche di una città: Mantova in periodo fascista», da cui la citazione precedente, Angelo Tenca ricostruisce le principali trasformazioni che seguono momenti decisivi come l'abbattimento delle mura nel 1905 o lo sventramento del ghetto sino agli anni '30. Una tappa rilevante è il Piano regolatore del 1921, denominato 'Cristofori' dall'ingegnere proponente, che prevedeva



un asse rettilineo tra piazza Cavallotti e piazza Garibaldi (oggi piazza Martiri di Belfiore), la copertura del Rio, la realizzazione di un polo con le tre piazze (Purgo, Garibaldi, Cavallotti) e il collegamento tra piazza Garibaldi e via xx Settembre con l'esproprio della caserma Landucci.

Le proposte vengono riprese dal piano dell'ingegner Badalotti, sino al piano del 1923 che proponeva un ampliamento a sud della città (sulla storia dei piani urbanistici per Mantova, si veda Rombolà, 2006).

L'attuazione del Piano Cristofori ha avuto nel 1924 con l'abbattimento di interi isolati e la realizzazione di assi di collegamento così come li vediamo ancora oggi. Con il piano particolareggiato del 1935, la sistemazione di piazza Martiri di Belfiore prevede «la quinta mancante al centro città attraverso la demolizione di un isolato popolare lungo il rio per far sorgere l'edificio INFPS inaugurato nel 1938», puntualmente descritto e fotografato da Spinelli e Introini (2018: 189), con l'altra quinta della piazza costituita dal Palazzo dell'Agricoltura (oggi sede della Banca Popolare di Mantova). Nel testo sono, inoltre, delineati molti altri edifici rappresentativi del periodo: le tre sedi dell'Opera Nazionale Fascista (piazza Virgiliana, largo di Porta Pradella e corso Garibaldi) o ancora la Casa del Balilla, analizzata nel volume *Modernità dell'architettura del territorio mantovano* (Aa.Vv., 2003).

I primi decenni del Novecento sono caratterizzati da un linguaggio architettonico eclettico (Palazzo Strozzi oggi sede della Banca Agricola Mantovana, il Palazzo della Banca d'Italia di Gaetano Moretti, il Palazzo delle Poste) e soprattutto liberty, con la figura di primo piano di Aldo Andreani (Casa Schirolli, il Palazzo della Camera di Commercio, Casa Nuvolari e il Mausoleo Sordi a Frassinò), architetto recentemente rivalutato grazie a una mostra (Dulio, Lupano, 2015) e a diverse iniziative realizzate a Mantova.

Anche la stagione neoclassica della città è ampiamente rappresentata nel volume di Spinelli e Introini, dedicando particolare attenzione agli edifici realizzati nelle fasi del governo austriaco e nel periodo intermedio napoleonico. Gli approfondimenti sono, per esempio, riferiti al Palazzo dell'Accademia Virgiliana, realizzato da Piermarini per la più antica e prestigiosa istituzione culturale di Mantova, o al Palazzo della famiglia D'Arco, trasformato dal giovane architetto Colonna utilizzando

forme palladiane. Per non parlare del celebre Teatro Sociale, opera di uno dei più importanti architetti neoclassici, Luigi Canonica; l'opera è importante sia urbanisticamente, in quanto introduce alla città storica, sia come modello di gestione di un'impresa architettonica.

Altrettanto rilevante per la città storica è la configurazione neoclassica realizzata dall'architetto Giovan Battista Vergani per edifici preesistenti: il palazzo del Seminario vescovile e quello del Municipio, acquisito nel 1819.

Ma la città durante la prima e seconda fase austriaca, così come durante quella napoleonica, è essenzialmente una fortezza di primo piano, anzi una 'piazza di deposito' nella definizione napoleonica: cioè una grande piazzaforte con depositi di artiglieria e viveri per le operazioni in campo aperto (Fara, 2006). Va ricordato che nei lunghi anni di assedio per la conquista di Mantova tra il 1796 e 1797, l'idea di Napoleone era quella di un'inondazione della città suggerita a Chasseloup, ma fortunatamente non attuata.

Al contrario, nel 1802 viene presentato dallo stesso Chasseloup, Direttore delle fortificazioni in Italia per Napoleone, un progetto per migliorare le difese e in generale la situazione della città, che prevedeva: la realizzazione di laghi artificiali per la difesa così come per la salubrità; l'argine e la corona di Pietole (dove il Mincio si immetteva verso sud); la diga e il fronte di Casa Zanetti, poi denominato Chasseloup; il fronte di Pradella a nord e un miglioramento della cittadella di Porto.

Per la corona di Pietole, Chasseloup disegna a Milano il tracciato nella sua complessità, così come ci restano splendidi disegni di Perriolas/Tommasoni del portale verso l'esterno. I lavori cominciano nel 1803 ma, poi ritenuti troppo costosi, sono sottoposti al vaglio di un controllo. Nel 1809 gran parte delle opere sono state realizzate, tanto che il 27 aprile 1811 l'Imperatore concede alla città il titolo di *bonne ville*, cioè città valida per la difesa. Difatti, Mantova tra il 1815 e il 1866 sarà una delle quattro piazzeforti che configuravano il quadrilatero austriaco, controllando il Mincio, il Po, l'Adige, e ostacolando ogni azione nemica nella pianura padana. Sia il Forte Pietole così come le lunette austriache di Frassinò e Fossamana, realizzate per proteggere il fronte orientale, sono attualmente in un forte stato di degrado, come testimoniano le foto di Introini.

Un periodo sicuramente non valorizzato della storia architettonica di Mantova è quello barocco, che ha visto protagonista indiscusso Franz Geffels, artista fiammingo a Mantova dal 1659, nominato nel 1663 prefetto delle Fabbriche ducali e al quale solo di recente è stato dedicato uno studio monografico (Gironi, 2017). Tra le architetture di Geffels, Spinelli e Introini ci guidano a visitare la Casa del Rabbino, il Palazzo Sordi, la chiesa di S. Martino, ma altrettanto interessante è la chiesa di S. Maurizio, realizzata da un precedente prefetto alle fabbriche, Antonio Maria Viani, a cavallo tra il tardo manierismo e la prima architettura barocca.

La lunga fase rinascimentale e manierista è ben delineata dalle principali opere di Leon Battista Alberti, Luca Fancelli, Giulio Romano e dal complesso di Palazzo Ducale. Interessante è l'itinerario medievale con la roccetta trecentesca di Sparafucile, realizzata quando Ludovico Gonzaga fortifica con una cinta muraria l'antico borgo di S. Giorgio, e che rientrerà nel sistema difensivo della città sino al 1866, ma che attualmente risulta non valorizzata. Della fase medievale possiamo tuttora visitare il complesso conventuale di S. Francesco, per quanto più volte integrato; i duecenteschi palazzi familiari dei Bonacolsi e Acerbi e quello del capitano in piazza Sordello; per concludere con la splendida rotonda di S. Lorenzo che, salvatasi dalla demolizione, è stata inglobata in edifici residenziali sino ai primi del Novecento quando è rimessa in luce e presentata nel suo monumentale isolamento nel 1943, interpretando così le vicende di moltissimi edifici medievali italiani.

Il viaggio tra le testimonianze architettoniche di Mantova nell'arco di mille anni (si rimanda anche al volume *Mantova e il suo territorio*; Rumi, Mezzanotte, Cova, 1999) è giunto al termine, ma possiamo organizzarlo secondo i nostri interessi e con approfondimenti di diverso tenore.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv., 2003, a cura di, *Modernità dell'architettura del territorio mantovano*. Mantova: Tre Lune.
- Dulio R., Lupano M., 2015, a cura di, *AA-A Aldo Andreani Architetto. Guida alla mostra*. Milano-Soveria Mannelli: Triennale di Milano-Rubbettino.
- Fara A., 2006, *Napoleone architetto nelle città della guerra in Italia*. Firenze: Olschki.
- Gironi G., 2017, *Franz Geffels architetto a Mantova*. Mantova: Il Rio Edizioni.

Jencks C., 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

Pace S., 2012, a cura di, *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale, le culture architettoniche e politecniche italiane*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Poretti S., 1997-1998, «Pier Luigi Nervi, Cartiera Burgo, Mantova». *Casabella*, 651-652: 96-107.

Rombolà R.M., 2006, *Mantova. Piani 1883-2004*, RAPu-Rete Archivi Piani urbanistici. Milano: Libreria Clup.

Rumi G., Mezzanotte G., Cova A., 1999, a cura di, *Mantova e il suo territorio*. Milano: Cariplo.

Tenca A., 1990, «Trasformazioni urbanistiche di una città: Mantova in periodo fascista». *Storia urbana*, 51: 223-251.

Architettura a Mantova. Dal palazzo Ducale alla Cartiera Burgo, Luigi Spinelli, Marco Introini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 216, € 25,00.

L'Archivio di Enrico 'Richino' Castiglioni donato al Politecnico di Milano

Paolo Bossi

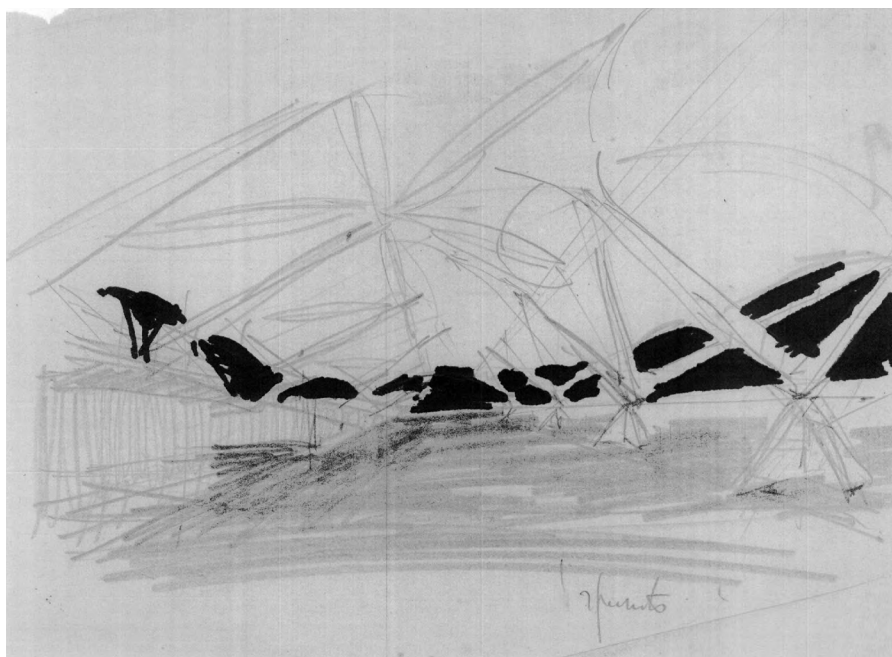
Al termine del 2020, anno del ventennale della sua morte, l'archivio professionale dell'architetto Enrico 'Richino' Castiglioni (1914-2000) è stato donato dai figli al Politecnico di Milano. Questo atto costituisce la premessa fondamentale per studi più ampi e sistematici su una delle figure italiane più capaci di rinnovare tecnica e linguaggio del progetto di architettura nel secondo dopoguerra. Una figura di cui la critica e la storiografia, dopo un primo periodo di sincero interesse, si sono troppo rapidamente dimenticate.

L'uomo

Figura poliedrica, artista totale (scultore, pittore e decoratore, oltre che architetto e urbanista) e raffinato intellettuale, Enrico Castiglioni ha incarnato un'idea profondamente poetica dell'architettura «che nasce dal di dentro; spiccando dai vertici consolidati sulla terra, si libera sopra la testa; un'architettura di spazi conclusi, definiti; un 'sistema' di forze che si distende nello

spazio convergendo nei punti predisposti sul terreno» (lettera ad Adalberto Libera, 14.7.1952).

Castiglioni concepiva il progetto di un edificio come un unico processo generativo, organico nel suo succedersi di momenti tra loro inscindibili, a partire da un'originale ipotesi di spazialità. Lo lasciava intendere, per esempio, quando, parlando del progetto di una chiesa ancora in forme embrionali («di nessuna chiesa in particolare perché è solo sulla carta ed ora sto traducendolo in bozzetto, poi ne farò magari niente come capita spesso», *ibid.*), precisava con estrema sincerità che «i disegni sono nati dopo, prima ho immaginato e costruito mentalmente (con una certa fatica) il meccanismo spaziale. Col disegno ho tradotto le immagini in misure. E questo per proposito; il procedere dal disegno al bozzetto, alla dimensione reale – cioè al rapporto con l'uomo – alla traduzione in materia operante, è la strada a rovescio dell'architettura, la causa della più gran parte dei vizi dell'architettura da quando gli architetti hanno cessato d'essere i muratori che costruiscono stando in posto. E non dico degli edifici venuti su coi modi degli arredatori, larve d'architettura, che popolano le città e le riviste» (*ibid.*). Per lui, infatti, «la sostanza poetica



1. E. Castiglioni, schizzo di progetto per il concorso per la stazione ferroviaria di Napoli, 1954. Fonte: Politecnico di Milano, Archivio Enrico Castiglioni.



2. E. Castiglioni, plastico di progetto della chiesa di Sant'Anna a Busto Arsizio, particolare dell'interno, 1961. Fonte: Politecnico di Milano, Archivio Enrico Castiglioni.

dell'architettura è spazio; uno spazio fermo che avvolge e contiene l'uomo e il suo tempo» (Castiglioni, 1955: 16). L'uomo – ideatore e artefice, ma soprattutto ospite dello spazio generato dall'architettura – era il riferimento primo e ultimo dei suoi edifici e dei suoi interventi a scala urbana. Rispetto all'uomo – ogni uomo, segnato dai travagli e animato dalle intenzioni che lo rendono unico – il progetto di architettura rappresentava per Castiglioni un atto di omaggio continuo. specularmente, proprio l'architettura, «procedimento di vita» (ivi: 129), appariva a lui «attività fra le primordiali e immediate, per cui l'uomo è uomo»; essa è infatti ripetizione dell'atto ancestrale «del trarre la materia inerte», avendola «ordinata in struttura a generare ritmi spaziali» (ivi: 16).

La rilevanza della dimensione umanistica del suo operato è intuiva già nel 1959 dallo storico dell'arte e dell'architettura tedesco Udo Kultermann, che all'Istituto tecnico di Castellanza di Castiglioni avrebbe poi dedicato la copertina del suo *Neues Bauen*

in der Welt (1965). Castiglioni da un lato gli appare «uomo universale [...] la cui natura creativa fa prendere forma alle sue visioni in molteplici modalità espressive» al pari di «Giotto, Brunelleschi, Leonardo, Michelangelo, Bernini, Le Corbusier» (Kultermann, 1959: 3); dall'altro dimostra continuamente, a ogni tratto di matita direi, di avere a cuore il costituirsi e il prosperare delle diverse comunità umane (non, astrattamente, della 'società'), alle cui esigenze è costantemente impegnato a fornire le risposte più adeguate possibili. Del resto, nel 1955, a conclusione della sua opera più densa, *Il significato dell'architettura* – un libro che Piero Portaluppi, in una lettera scritta di getto su carta intestata del preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, definisce «ponderoso, preziosissimo, succoso e bello» (lettera del 2.4.1955) – Castiglioni scrive: «E vedo la vita tutta come una catena di anime che si cercano, si tendono le mani per non perdersi, per non spezzare un legamento di vita: la

vita tutta, un tessuto fitto d'amore – degli uomini agli uomini e degli uomini alle cose e da queste agli uomini, ancora – compatto e inestricabile come il tappeto degli aghi di pino attraverso il quale non si perderebbe un granulo di polline» (Castiglioni, 1955: 134).

L'opera e la critica

Tono e contenuti simili ricorrono nella presentazione della biografia di Castiglioni, a firma dello stesso Kultermann (1979) e corredata da un ricco apparato fotografico delle sue opere, nella sezione «Sette protagonisti» (a fianco di quelle dedicate a Angelo Mangiarotti, Carlo Mollino, Luigi Moretti, Pier Luigi Nervi, Gio Ponti, Carlo Scarpa) del catalogo *28/78 Architettura* della mostra organizzata da *Domus* per i cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978, coincidenti con i primi 50 anni di vita della rivista.

Quel contributo rappresenta forse il più convinto riconoscimento della statura professionale (e umana) di Enrico Castiglioni,

che nella sua lunga carriera ha saputo arricchire l'Alto Milanese (*in primis* Busto Arsizio, Legnano, Castellanza, Gallarate e Gorla Minore) di edifici di straordinaria novità, sperimentali tanto dal punto di vista strutturale, quanto da quello tipologico-formale e, appunto, spaziale. Un territorio da sempre concentrato sulla ricerca dei mezzi e dei processi più efficaci per incrementare quantità e qualità della produzione industriale (in ambito tessile, ma anche meccanico) si è trovato così, quasi a sua insaputa, per iniziativa di un riservato progettista che di quelle terre e della loro cultura era figlio ed espressione tra le più sincere, a ospitare creazioni raffinatissime e finanche visionarie, al punto da candidarsi a modello di un ideale di modernità di valore universale.

Proprio per tale motivo, dalla metà degli anni '50 l'apprezzamento dell'opera di Castiglioni è crescente. Citano i suoi interventi, fra gli altri: Leonardo Benevolo (nella *Storia dell'architettura moderna* del 1960); Ulrich Conrads e Hans-Günther Sperlich (in *Phantastische Architektur* del 1960, dove illustrano con disegni e immagini il progetto di concorso per il Santuario della Madonna delle Lacrime a Siracusa del 1957, il progetto di basilica del 1953, il progetto di concorso per la stazione di Napoli del 1956); Giulio Carlo Argan (ne *L'arte moderna 1770-1970* del 1970). Per parte sua Bruno Zevi tanto sulle pagine di *l'architettura cronache e storia*, quanto su quelle della rubrica «Cronache di architettura» de *L'Espresso*, poi confluite in un'omonima serie di volumi pubblicati da Laterza (Zevi, 1970-1981), dimostra un'attenzione costante per l'opera di Castiglioni a tutte le scale in cui si esprime. Sono oggetto di interessanti critiche, fra l'altro: la Casa della Cultura 'Domus Sapientiae' a Busto Arsizio del 1954, a giudizio di Zevi una vera e propria *Gesamtkunstwerk* da additarsi «come esempio agli organizzatori delle Case della cultura che, di regola, si distinguono per essere architettonicamente incolte» (Zevi, 1955: 470); il quartiere INA-Casa a Milano-Cesate del 1954-55 (Zevi, 1964); il progetto per il Palazzetto dello sport di Firenze del 1965, concepito come «palazzo di città» (Zevi, 1966: 221).

Intanto anche *l'Architecture d'aujourd'hui*, tra il 1956 e il 1968, sotto la direzione di André Vago prima e di Marguerite Vago poi, dedica all'opera di Enrico Castiglioni diverse pagine in ben otto numeri. Tra le

immagini scelte per illustrare la copertina del «numéro exceptionnel» (corrispondente ai numeri 91-92 di settembre-novembre 1960) intitolato *Panorama 1960* spicca la presenza di un ardito dettaglio della Scuola elementare del rione Beata Giuliana a Busto Arsizio del 1958.

Un apprezzamento particolarmente convinto, a tratti anche affettuoso, dell'opera di Castiglioni viene da Gio Ponti, che con lui intrattiene un carteggio privato tra il 1961 e il 1968, nella duplice veste di collega sinceramente ammirato e di direttore di *Domus*, attento agli esiti sempre attuali delle ricerche condotte dall'architetto bustese. Dopo un ampio servizio dedicato al citato progetto di basilica del 1953, di cui è apprezzata in special modo «la copertura della nave centrale [...] ottenuta con una particolare struttura a membrane sottili disposte a formare canaletti esagonali, molto profondi, attraverso i quali penetra una luminosità smorzata in una miriade di sfaccettature che da sé sola costituisce una varia e modulata decorazione» (s.a., 1953: 3), tra il 1962 e il 1971, la rivista illustrerà, nell'ordine, i progetti relativi: al concorso per l'edificio Peugeot a Buenos Aires (s.a., 1962); alla scuola elementare di Gorla Minore (Castiglioni, 1963a); alla proposta, rimasta tale, della chiesa parrocchiale di Sant'Anna a Busto Arsizio (Castiglioni, 1963c), preceduta da un intervento dello stesso Castiglioni intitolato «Che cos'è una chiesa» (Castiglioni, 1963b); al centro direzionale di Torino (progetto denominato «Quattro passi in galleria») (Castiglioni, 1963d); alla proposta, senza seguito, della chiesa per Suna (Castiglioni, 1964); all'idea, a sua volta non realizzata, per il cimitero di Busto Arsizio, ad un tempo «idea architettonica per una nuova necropoli» e «cattedrale aperta» (Castiglioni, 1965: 7); alla lirica villa Apollonio a Galliate Lombardo del 1965-67 (a cui è dedicata anche la copertina della rivista), concepita «per la solitudine di uno studioso in campagna», tutta protesa verso il paesaggio circostante attraverso l'oblò rivolto a sud e l'ampia vetrata aperta sul Monte Rosa a ovest (Castiglioni, 1966: 2); allo stadio di Firenze (progetto «Arpa») (s.a., 1967). Ma è probabilmente il progetto di chiesa di Prospiano in comune di Gorla Minore che più colpisce Gio Ponti: all'edificio, che prevede possa «realizzarsi in un capolavoro» (lettera del 29.4.1961), il direttore di *Domus* dedica sulla rivista un accalorato

articolo (Ponti, 1962), identificando in quella costruzione il modello di ogni architettura religiosa contemporanea. Del resto, proprio nell'architettura del 'tempio' Castiglioni afferma (e dimostra) di riconoscere l'ambito in cui hanno la possibilità di manifestarsi nel modo più profondo, da un lato, il riconoscimento di «quei valori – quei rapporti – che corrono perennemente fra l'architettura come realtà viva e storicamente operante, e il 'sacro' come colloquio fra l'uomo e la divinità nelle diverse concezioni e proposte che la storia ci presenta», dall'altro, la sintesi – fondata sulla verifica personale e al tempo stesso premessa al progetto in quanto tale – «tra il 'sapere' e il 'capire' cioè avere della cosa una conoscenza da cui possa venire una consapevolezza critica che orienti il giudizio e regoli la propria azione» (Castiglioni, 1958: 1). È infatti nel tempio, più che in ogni altro luogo, che si rivela ai suoi occhi il 'baluginare' dell'«immenso tessuto vivo di relazioni di una comunità» (Castiglioni, 1955: 135). Di fronte a tali questioni, decisive ancora oggi per chiunque si misuri con lo spazio sacro, Castiglioni poneva i partecipanti al ciclo di lezioni del Corso speciale che tenne, conseguita la libera docenza in Composizione architettonica nel 1956, presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nell'anno accademico 1957-58. A uso degli studenti e a ricordo di quell'esperienza, diede alle stampe la raccolta delle dispense, dedicate a *Il tempio come episodio limite dell'architettura*, ancora oggi un sincero atto di amore verso l'architettura 'vissuta', intesa come «una fra le peculiari attività umane», diversa dal semplice 'edificare' (Castiglioni, 1958: 2 [21]).

L'Archivio

L'Archivio donato al Politecnico di Milano consiste di quattro sezioni in corso di inventario e riorganizzazione: un fondo disegni; una serie di plastici; una raccolta di documenti; un ampio repertorio di materiale iconografico, fotografico e bibliografico.

In particolare, la sezione disegni raccoglie gli elaborati grafici (lucidi, schizzi, disegni di presentazione) relativi a circa 130 progetti, prodotti pressoché tutti tra 1950 e 1992: solo un progetto di un 'centro operaio' adiacente a una grande industria per il concorso dei Littoriali dell'anno xvii (del 1939) della Scuola di Architettura di

Milano e un progetto per la sistemazione della piazza Santa Maria di Busto Arsizio con la realizzazione di una fontana (del 1940) precedono tali date.

Dieci plastici (relativi a progetti tra il 1953 e il 1971) assumono particolare importanza per lo studio e la comprensione della biografia artistico-professionale di Enrico Castiglioni, riferendosi tutti a progetti di concorso o di studio non realizzati e, proprio per questo, tra i più ardui della sua vita. Basti qui ricordare il modello dell'organica pensilina ideata per il concorso per la nuova stazione di Napoli del 1954, o quello dello scultoreo grattacielo Peugeot a Buenos Aires presentato al concorso del 1962.

Nella sezione dei documenti rientrano non solo il fitto carteggio con Ponti, alimentato da una dichiarata reciproca stima, ma anche i rapporti intrattenuti con Adalberto Libera, Luigi Figini e Piero Portaluppi. Sono molte infine le immagini storiche raccolte negli anni da Castiglioni a documentazione dei progetti via via elaborati e della loro realizzazione.

Riferimenti bibliografici

- Argan G.C., 1970, *L'arte moderna. 1770-1970*. Firenze: Sansoni.
- Benevolo L., 1960, *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza.
- Castiglioni E., 1955, *Il significato dell'architettura*. Busto Arsizio: I quaderni della Sedes Sapientiae.
- Castiglioni E., 1958, *Il tempio come episodio limite dell'architettura. 5 lezioni tenute presso la Facoltà di Architettura di Milano - Anno 1957-58*. Busto Arsizio: Libreria editrice Pianezza.
- Castiglioni E., 1963a, «Sull'Olonia, una scuola in un parco». *Domus*, 400: 7-17.
- Castiglioni E., 1963b, «Che cos'è una chiesa». *Domus*, 403: 1-3.
- Castiglioni E., 1963c, «Il modello della chiesa di Sant'Anna a Busto Arsizio». *Domus*, 403: 4-12.
- Castiglioni E., 1963d, «Appunti sulle idee al "Concorso di Torino"». *Domus*, 408: 4, 8-10.
- Castiglioni E., 1964, «Una chiesa indigena». *Domus*, 420: 1-7.
- Castiglioni E., 1965, «Un'idea architettonica per una nuova necropoli». *Domus*, 423: 6-7.
- Castiglioni E., 1966, «Per la solitudine di uno studioso in campagna». *Domus*, 439: 2-13.
- Conrads U., Sperlich H.G., 1960, *Phantastische Architektur*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- Kultermann U., 1959, «Enrico Castiglioni». *Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift*, 9: 2-6.
- Kultermann U., 1965, *Neues Bauen in Der Welt*. Tübingen: Ernst Wasmuth.

Kultermann U., 1979, «Enrico Castiglioni». In: Aa.Vv., *28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*. Milano: Editoriale Domus, 94-107.

Ponti G., 1962, «Una chiesa lombarda». *Domus*, 393: 1-8.

s.a., 1953, «Una basilica». *Domus*, 287: 1-3.

s.a., 1962, «Per il concorso Peugeot». *Domus*, 394: s.n.

s.a., 1967, «Three projects for a stadium in Florence. Per lo sport a Firenze». *Domus*, 450: 6-10.

Zevi B., 1955, «70. Enrico Castiglioni a Busto Arsizio. La cultura trova una casa». In: Id., 1971, *Cronache di architettura. I. Da Wright sul Canal Grande alla Chapelle de Ronchamp. 1/72*. Bari: Laterza, 468-471.

Zevi B., 1964, «527. Edilizia popolare e politica del piano. Un intervento chirurgico per la GESCAL». In: Id., 1971, *Cronache di architettura. V. Dal concorso di Tel-Aviv al Piano regolatore di Roma. 452/581*. Bari: Laterza, 326-331.

Zevi B., 1966, «629. Il Palazzo dello Sport a Firenze. Atletica nelle catacombe». In: Id., 1970, *Cronache di architettura. VI. Dalla scomparsa di Le Corbusier all'habitat di Montreal. 582/692*. Bari: Laterza, 218-221.

Zevi B., 1970-1981, *Cronache di architettura*. Bari: Laterza, voll. 1-24.

Dante cittadino del nostro tempo

Luca Gaeta

Il volume curato da Damiano Iacobone in occasione del settimo centenario della morte di Dante Alighieri insegna a conoscere meglio le città medievali secondo una varietà di approcci e punti di vista. La scelta di un approccio pluridisciplinare all'argomento è realmente opportuna: basta porre attenzione a quante e quali sono le relazioni dantesche con la città. I contributi raccolti nel volume permettono di riconoscerne almeno cinque: città vissute, coeve, immaginate, trasformate e ignorate dal sommo poeta.

Per accostarsi a queste molte città e cercare di conoscerle bisogna mobilitare l'intero ventaglio delle discipline antichistiche: dalla storia dell'architettura a quella del paesaggio, delle istituzioni civili e religiose, della letteratura, dell'arte e dell'urbanistica. A questi specialismi si uniscono il restauro, il disegno, la geologia, la topografia e più ancora nelle oltre trecento pagine del volume, ben illustrato a colori. Le città vissute dal poeta lo sono state in vesti e ruoli diversi: come antico cittadino a Firenze, come studente a Bologna, come ambasciatore a Roma, come esule a Verona e infine a Ravenna. Mutevoli sono i ruoli, ma soprattutto i sentimenti del poeta nei confronti delle città dove ha vissuto,



espressi a volte con giudizi molto severi, condannando alle pene infernali loro illustri cittadini, come nel caso di Bologna approfondito da Paolo Storchi.

Difficilmente si può prescindere dalla passione politica e dalla partigianeria con cui Dante giudica i fatti storici del suo tempo e ancor più le città da lui vissute. Lo storico medievista Roberto Sabatino Lopez, citato da Iacobone nel saggio introduttivo, affermava: «Una città è prima di tutto uno stato d'animo. Sono cittadini coloro che si sentono tali» (p. 23). Lo stesso Lopez era un esule, emigrato da Genova negli Stati Uniti nel 1939 per sfuggire alle persecuzioni razziali. Dante si è certamente sentito un cittadino di Firenze, coinvolto appieno nella vita pubblica e nelle cerchie intellettuali di quella città fino al tragico momento dell'esilio. Com'è cambiato in seguito quel suo sentimento di cittadinanza? È cambiata Firenze nell'animo di Dante? È sensato domandarsi se egli abbia potuto mai più sentirsi un cittadino altrove.

Per il curatore, «la prima sezione del libro non poteva che aprirsi con i saggi dedicati a Firenze» (p. 15). Ma il rapporto di Dante con la città natale fu doloroso e ambivalente. Il poeta finì i suoi giorni lontano senza rimetterci piede. E solo nel 1880 – scrive Serena Pesenti nel suo saggio – Firenze ha dedicato al poeta una strada peraltro modesta. Dante accetterebbe che si dia priorità alla città da cui fu ridotto alla condizione per lui insopportabile di apolide? Seguono nel volume le città coeve a Dante: città turrette e murate in un clima di acerrima rivalità tra famiglie, fazioni e intere comunità sotto l'egida di papi e imperatori in lotta a loro volta, dove il ceto mercantile e gli ordini conventuali improntano lo spazio urbano. Il volume fornisce importanti elementi di conoscenza ricavati dalle tecniche di indagine storica, archeologica e paesaggistica, utili a una ricostruzione dell'immagine e delle dinamiche di sviluppo della città medievale nel centro-nord della penisola tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento. Terze sono le città immaginate dal poeta nella *Commedia*. Innanzitutto, va ricordato che due regni ultraterreni sono equiparati a città. Nel primo canto dell'*Inferno*, Virgilio preavvisa Dante che dovranno separarsi alle soglie del Paradiso perché Dio «Non vuol che in sua città per me si vegna». Il terzo canto dell'*Inferno* si apre con il verso «Per me si va nella città dolente». Diversamente è per il Purgatorio,

luogo di transito verso la città dei beati, monte situato agli antipodi di Gerusalemme, cioè alla massima distanza terrena dal Santo Sepolcro.

Nel volume viene approfondita da Rossella Martino l'iconografia della cittadella infernale di nome Dite, circondata da mura e torri, della quale Dante parla nell'ottavo canto. In altri capitoli del libro, sono ricostruiti la condizione e l'aspetto di centri urbani citati dal poeta. Tra questi, l'antica Luni in stato di quasi completo abbandono; San Miniato al Tedesco sopra un colle dal quale si controlla un vasto contado; Mantova accerchiata dalle acque, mitologicamente fondata da un'indovina. Quarte sono le città trasformate urbanisticamente dal padre riconosciuto della lingua e della cultura italiana negli anniversari della sua nascita e morte. Il piano regolatore di Ravenna del 1923, scrive Nora Lombardini, «sembra anche volere dare ordine ai lavori iniziati in occasione delle celebrazioni dei seicento anni dalla morte del poeta» (p. 132), riconoscendo una relazione ininterrotta tra la città medievale e quella novecentesca su cui Dante non cessa di operare. Sono ricorrenti le ondate di studi e restauri, sistemazioni di piazze, liberazioni di monumenti volti a ricreare il loro presunto aspetto trecentesco, nonché le ricerche della casa natale del poeta, in particolare nel 1921 e ancor prima nel 1865, dopo l'unità nazionale e il trasferimento della capitale a Firenze causa di gravi disordini a Torino (Battaglia, 2013). La città medievale è fatta riapparire così come si vuole vederla durante il secondo Ottocento e poi ancora nel primo Novecento. In quale modo vogliamo e possiamo vederla noi oggi? Un esempio è fornito da Giorgia Potestà nel capitolo sulla modellazione grafica tridimensionale del battistero di Firenze, un monumento molto caro a Dante.

Ultime nel volume, sono incluse anche le città ignorate da Dante. La prefazione di Federico Bucci rievoca attraverso l'opera dello storico medievale Jean-Marie Martin, recentemente scomparso, la città di Foggia al centro della vasta pianura di Capitanata, una tra le città predilette dall'imperatore Federico II, che però non esitò a distruggerne le mura e il fossato per impedire ribellioni e sommosse (Martin 1998). Foggia ha lasciato crollare e svanire per contrappasso quasi tutte le vestigia della presenza di Federico II e del suo passaggio medievale. Il terremoto del 1731 e i

bombardamenti del 1943 hanno raschiato più a fondo il palinsesto urbano.

Il volume consente, in definitiva, di comprendere come Dante operi attivamente ancora oggi sulle città che amò e detestò. Analogamente, quanti oggi celebrano la grandezza di Dante operano sulla città storica contemporanea e sulla città che è stata medievale. Marco Frati chiede nel suo saggio «Cosa viene considerato invariante e invariabile, degno di essere conosciuto, tutelato e conservato? Cosa, invece, può essere sacrificato permettendo l'adeguamento dei centri urbani alle esigenze della vita contemporanea?» (p. 35). Sono interrogativi sempre vitali. Per alcune città, Dante è stato la misura delle cose da conservare e sacrificare. Lo sarà nuovamente in futuro. Egli è stato testimone del suo tempo quanto lo è del nostro. Dobbiamo però avvederci che gli autori del volume sono testimoni a loro volta del nostro tempo e di quello di Dante. Le loro pratiche di ricerca archivistica e catastale, di restauro e di rappresentazione digitale sono l'unico possibile accesso alla città medievale, vista necessariamente da una prospettiva che si rinnova con ogni generazione di studiosi.

Riferimenti bibliografici

- Battaglia A., 2013, *La capitale contesa. Firenze, Roma e la Convenzione di Settembre (1864)*. Roma: Nuova Cultura.
Martin J.-M., 1998, *Foggia nel Medioevo*. Galatina: Congedo Editore.

Le città di Dante. Trasformazioni urbane e territoriali tra XIII e XIV secolo, a cura di Damiano Iacobone, tab edizioni, Roma, 2021, pp. 352, € 36.

Play and care

Federica Doglio

In the debate about new perspectives on design that has taken place in the recent years care is frequently a topic discussed in books, online platforms, and journals, as well as presented in a number of exhibitions. It builds a fundamental link with the architect's profession and the world we live in; a world that is affected by many severe crises. In this Anthropocene Epoch – and on a planet that is increasingly exhausted, damaged and broken (Fitz *et al.*, 2019) – the urgency of care is manifest and unavoidable.

In relation to architecture and urban design, this essay tries to build a way of reading care that suggests different perspectives, raises several doubts and open-ended questions. The aim is to narrow the wide assumption of care offered by the design debate, while critically embracing care as a tool for architects to question their role in society.

An *ante litteram* reading

Seeds of this approach, and of the practice of taking care of the city, people and, somehow, the planet, have existed even before care officially became part of the debate on architecture and urban design, and before architects began to listen to studies that had already been developed

in the field of philosophy. These are the roots of what can be called an *ante litteram* idea of care; an idea that refers to a season when care was shaped in the field of philosophy, but had not yet entered the field of design.

Since the 1970s, care has occupied a prominent position in the feminist theory. Marx's idea of reproductive labour analysed by the philosopher and activist Silvia Federici is certainly worth mentioning since it foregrounded the centrality of care: from domestic work, child rearing, and caring for the elderly or the sick, to tending the neighbourhood and the environment, also involving cultural activities and the production of knowledge (Federici, 2013). Another example is the work by the Italian philosopher Elena Pulcini who explores the links between emotions and care – understood as a practice, an ethical ideal, and a moral disposition (Pulcini, 2013). Moreover, care has been acknowledged as an issue pertaining to neoliberal governance, including the rhetoric of self-care in capitalist markets. A specifically broad definition of care emerged in 1991, when the political theorist Joan Tronto, together with Berenice Fisher, wrote: «On the most general level, we suggest that caring be viewed as a species activity that includes everything we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as

well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web» (Fisher, Tronto, 1990: 40).

Bearing in mind this perspective, it is possible to raise many questions. What does it mean to care for a citizen? And what does it mean for an architect? How can architects' role in society be guided by the concept of care? Why not use these lenses to examine the history of contemporary architecture and urban design; lens that can support the interpretation of an *ante litteram* approach to care? In today's world this approach may help architects reshape their role on the planet; a role that necessarily needs adjustment due to the multiple crises that have been sparked and accelerated by the covid-19 pandemic.

Playgrounds as collective spaces of care

What is presented here is the beginning of a possible list of authors, case studies and strategies that have been determined by, or have made a real contribution not only to the understanding of diverse social practices but also to the search for a basis of new social practices referring to care that have emerged in the recent years. In this perspective, the assumption is that one of the most today's meaningful challenges involves the design and redesign of public spaces. A novel debate about public spaces



has become even more necessary in the last two years: think about the lockdowns that have taken place all over the world when these spaces were often questioned, closed, and made inaccessible. The need for a real discussion and action on public spaces is, therefore, urgent.

The case studies described deal with a specific type of spaces where the collective acts; namely, spaces of play or playgrounds as places of renewed freedom. All cases concentrate on the process (rather than merely on the formal result), on complexity (reflecting on it, accepting it in our cities, with its differences and conflicts), on the apparent simplicity of design, and on the awareness that cities' upgrading and care need a collective dimension. Their approaches could therefore be synthesized with some recurring key words: process, complexity, pauperism, and action.

What if we start by bringing life back into public spaces, as Aldo van Eyck did in Amsterdam immediately after WWII, by designing a network of playgrounds? What if the playground, a simple and yet meaningful space, is understood as the public space we should start focusing on today? Bearing in mind Aldo van Eyck's philosophy, cities are either meant for children or are not cities at all (Ligtelijn, Strauven, 2008). Taking care of the citizens of the future – the children of the

present –, providing them with places where they can play and socialise in the city, means taking care of our citizens and also the city. Play is the initial relational approach we engage in when we first enter into contact with others in order to get to know the world. Focusing attention and commitment on the design of playgrounds reflects the effort to realistically transform public urban spaces. Today, out of the 700 playgrounds designed in Amsterdam from 1947 to 1973, only seventeen remain (Kollarova, van Lingen, 2016). They were part of the lives of generations of kids who grew up in the city. The strategy was implemented to breathe life into the urban scene once again, giving children and adults a network of recognisable public spaces where they could meet but also a network to stimulate children's imagination thanks to simple and cheap tools. The architect's core focus was attention to the users, in this case children and their actions.

A relational approach, inspired by care, is at the heart of the strategy of a temporary playground designed by Cornelia Hahn Oberlander in Montreal on the occasion of Expo '67 at the Children's Creative Centre. In her essay «Space for Creative Play», the designer asks: «How can we provide in our cities adequate play spaces for our growing population?» (Hahn Oberlander, 1966: 16). The design of that space was

influenced by the Bauhaus theories, probably because Hahn Oberlander trained at Harvard Graduate School of Design from 1945 to 1947, studying landscape architecture when Walter Gropius was the school director. Similarly to the playgrounds designed in Philadelphia in the early 1950s, Hahn Oberlander's Expo 67 playground was meant to be a model for other future playgrounds, as specified by the landscape architect: «The playground specially designed for Expo 67, in conjunction with the Children's Creative Center should provide some new ideas for crowded urban communities. [...] Whatever we do let us build playground that will help the young to develop a feeling of self-fulfilment in the age of leisure and make recreation a creative experience» (Ibid.). The space was warmly welcomed by the adults and visitors to the playground during the Expo. As part of the vision of a total environment for education on creativity, it was thought to provide a quiet space immersed in nature, contrasting the reality of concrete and asphalt spaces in the city. Once again, the designer put the point of view of the children – the protagonists of the playground – at the centre of her approach, asking herself: «What is it that the children really like to do?» (Ibid.). Hahn Oberlander and van Eyck chose specific materials for their playgrounds, as a consequence of the architects' specific



1. Cornelia Hahn Oberlander, View of children playing in recreational area, 18th and Bigler Streets, Philadelphia, Pennsylvania, 28 August 1954.

Source: Canadian Centre for Architecture, *Cornelia Hahn Oberlander fonds*, gift of Cornelia Hahn Oberlander; © Cornelia Hahn Oberlander.

Credit line:

2. Cornelia Hahn Oberlander, Perspective view for Children's Creative Centre Playground, Canadian Federal Pavilion, Expo '67, Montréal, Québec, 1967 or before.

Source: Canadian Centre for Architecture, *Cornelia Hahn Oberlander fonds*, gift of Cornelia Hahn Oberlander.

3. Cornelia Hahn Oberlander, View of children playing at Children's Creative Centre Playground, Canadian Federal Pavilion, Expo '67, Montréal, Québec, 1967.

Source: Canadian Centre for Architecture, *Cornelia Hahn Oberlander fonds*, gift of Cornelia Hahn Oberlander.

approach towards pauperism and a certain essentiality that was often driven by a scarcity of resources. In addition, placing simple elements in a frugal space not only reflects the consciousness designers should have towards the precariousness of the environment, but also contributes to creating a space where children can be free and imaginative.

More recently, in the summer 2010, the duo SO-IL (Jing Liu and Florian Idenburg) developed a proposal for the courtyard of the MoMA PS1 museum in Long Island (NY), winning the international competition Young Architects Program with a relational playground based on the concept of interdependence. Pole Dance is a temporary space made up of an interconnected system of poles, netting and elastic bungee; its equilibrium is constantly challenged by both human actions and environmental factors. The architects preferred to foster a choreography that was constantly changing, spontaneous, and decided by the user/performer, rather than to design finite forms. With an open configuration of elements that remind us of van Eyck's designs for sandpits and pools, SO-IL built a temporary playground where everyone's movements (children's and adults') both are affected and affect the movement of others in a relational and colourful play space (SO-IL, 2010).

Action is a core concept in the social performances that these public spaces allow to happen. The word action is used to emphasize that public spaces are meaningless without the action of the people in them. They acquire a meaning only if they are lived and animated by social practices. In fact, as dramatically shown by the pandemic, public spaces are meaningless when empty. Without participation, without involving a caring community in the design process, we run the risk to wait a long time for more just cities.

Bearing this in mind, different urban tactics disseminated throughout the world can be mentioned as further examples. Here the choice falls on Colombia in South America, where the works produced by Arquitectura Espandida (a group of designers and activists founded in Bogotá in 2010 by Ana Ortego and Harold Guyaux) address the development of urban negotiations in peripheral contexts. Their strategies aim to allow citizens to participate and provide inputs to urban politics and processes involving the self-management of common

spaces. In this way, they help explore the various possibilities to live together in critical conditions. Even if this group has developed a number of transversal tactics, there is never one recipe that can always be used (La Biennale di Venezia, 2021). For example, Arquitectura Expandida applied urban tactics to the district of Bosa (Bogotá), a massive housing settlement where public space is perceived as hostile and designed to be controlled; in particular, they intervened in a linear space that represents a sharp line dividing the residential sector into two parts. This fertile starting point involved: meeting and negotiating with the inhabitants, helping them consider care of their spaces and time as a real possibility for the future, and giving them tools to build together and self-manage their urban habitat. Play was the first action to be advocated through the design of very simple, frugal and recognisable coloured wooden elements such as football goalposts with which children and adults could play. Later, benches and geodesic domes would be built as protective shells and permeable structures to host day and night time events, in the name of a newly perceived security. However, this is only one of the many examples of negotiation and design that this group developed in Bogotá – a city that today is considered as a field for new social contributions – in order to foster the re-appropriation of previously neglected spaces and to facilitate encounter, play, and care.

Other case studies, authors, and strategies could certainly be added to this ongoing research on care and play in contemporary public spaces; the study is, in fact, open to be discussed, shared and implemented. However, first results show how 'playing with care' approach has been adopted in different historical and social contexts, using different strategies and involving different users. This various set of tools can offer contemporary architecture and urban design practices new open-ended possibilities, the opportunity to more actively engage society and give place to new encounters.

References

Federici S., 2013, *Women, Reproduction, and the Construction of Commons*, 18 April. www.artandeducation.net/classroom/video/66075/silvia-federici-women-reproduction-and-the-construction-of-commons (access: 2022.03.28).

Fisher B., Tronto J., 1990, «Towards a Feminist Theory of Care». In: Abel E., Nelson M. (eds.), *Circles of Care*. Albany, New York: State University of New York, 36-54.

Fitz A., Elke K., 2019, eds, «Architekturzentrum Wien», *Critical care. Architecture and Urbanism for a broken planet*. Cambridge-London: MIT Press.

Hahn Oberlander C., 1966, «Space for Creative Play», *The Canadian Landscape Architect* (1966): 16-17

Kollarova D., van Lingen A., 2016, *Aldo van Eyck: seventeen playgrounds*. Eindhoven: Lecturis.

La Biennale di Venezia, 2021, «ARQUITECTURA EXPANDIDA. Tactical and Peripheral Architecture». www.labiennale.org/it/architettura/2021/emerging-communities/architettura-expandida (access: 2022.03.28).

Ligtelijn V., Strauven F., 2008, eds., *Writings. The child, the city and the artist. Collected Articles and other writings 1947-1998, Aldo van Eyck*. Amsterdam: Sun.

Pulcini E., 2013, «Interview in February 2013». <https://ethicsofcare.org/elena-pulcini> (access: 2022.03.28).

SO-IL, 2010, «Pole Dance», New York, USA. <http://so-il.org/projects/pole-dance> (access: 2022.03.28).