

The background image shows a grand, ornate interior space, likely a museum or a historical building. It features a large, double-staircase with intricate metal railings. The walls are covered in detailed floral and scrollwork patterns. A large, multi-paned window with decorative stained glass elements is prominent in the upper center. The ceiling is also highly decorative with a grid pattern and floral motifs. The overall atmosphere is one of historical grandeur and artistic detail.

# GIUSEPPE SOMMARUGA

(1867 - 1917)

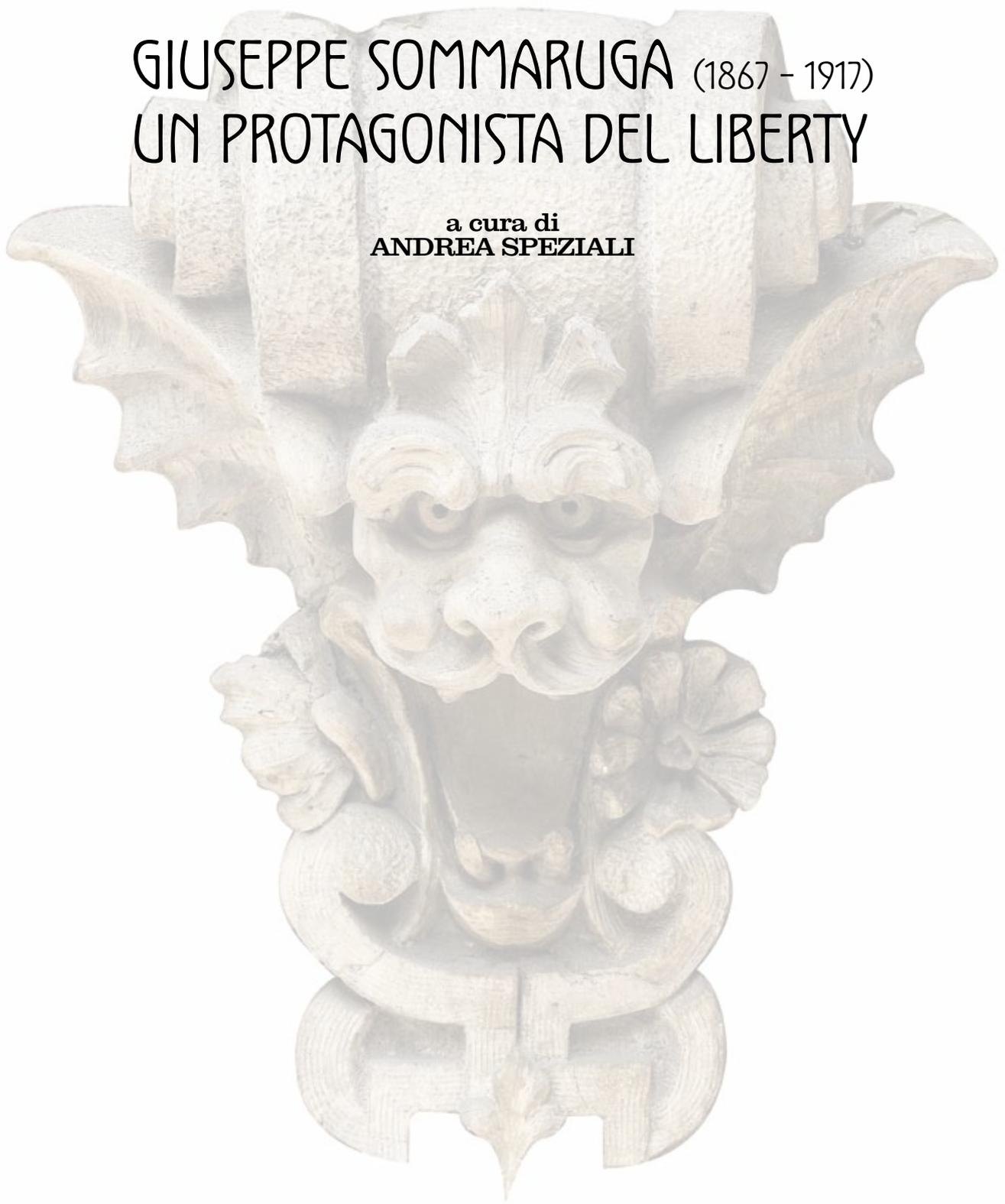
## UN PROTAGONISTA DEL LIBERTY

a cura di  
**ANDREA SPEZIALI**

**CC** <

GIUSEPPE SOMMARUGA (1867 – 1917)  
UN PROTAGONISTA DEL LIBERTY

a cura di  
**ANDREA SPEZIALI**





## GIUSEPPE SOMMARUGA (1867 - 1917) UN PROTAGONISTA DEL LIBERTY

Catalogo della mostra allestita presso il Grand Hotel Campo dei Fiori e Archivio di Stato di Varese dal 28 maggio al 31 luglio; in contemporanea a Palazzo Lombardia, Milano dal 22 giugno al 25 luglio.

### Progetto e idea

ITALIA LIBERTY

info@italialiberty.it | www.italialiberty.it

### Organizzazione

Aitm Art e Atmospha Italia, Torino

### Mostra a cura di

VITTORIO SGARBI e ANDREA SPEZIALI

### Catalogo a cura di

ANDREA SPEZIALI

### Coordinamento generale

Laura Tasso

### Allestimenti

AACR, Arch. Alessandro Angelo Carlo Raineri

### Immagine coordinata

Andrea Speziali e Roberto Casadei

### Comunicazione

Roberto Casadei

info@robertocasadei.it

### Uffici stampa e Pr

Fai, Regione Lombardia, Comuni di Milano e Varese, SpezialiPress

### Canali social ufficiali

www.mostrasommaruga.it

hashtag: #mostrasommaruga

*Comitato nazionale per le Celebrazioni nel Centenario dalla morte e centocinquantesimo dalla nascita di G. Sommaruga composto da:* Gianpietro Alfarano, Angela Baila, Renato Barilli, Alessandro Bellenda, Fabio Benzi, Claudia Caramel, Cecilia Casadei, Giorgio Di Genova, Maria Flora Giubilei, Riccardo Gresta, Eugenio Guglielmi, Maurizio Lorber, Luigi Matteoni, Lara Vinca Masini, Antonio Paolucci, Paolo Portoghesi, Eugenio Rizzo, Ettore Sessa, Cristina Sirchia, Vittorio Sgarbi, Andrea Speziali, Ulisse Tramonti, Enrica Zaru, Paolo Zanzi.

Il Comitato è stato costituito con l'obiettivo di rinnovare l'interesse sulla personalità dell'architetto Liberty, realizzando nuovi e significativi interventi culturali per comprendere meglio le sue opere.

### Comitato di Studio

Angela Baila

Claudia Caramel

Claudio Critelli

Riccardo Gresta

Eugenio Guglielmi

Maurizio Lorber

Federica Mentasti

Antonio Paolucci

Paolo Portoghesi

Ettore Sessa

Vittorio Sgarbi

Andrea Speziali

Enrica Zaru

### Ringraziamenti

Vera Agosti

Nadia Andreani

Tiziana Arrigo

Cristina Argento

Eleonora Bairati

Diana Barillari

Alessandro Bellenda

Armando Besio

Stefano Caragnan

Famiglia Castiglioni, Milano

Famiglia Ciria

Marco Covi

Claudio Critelli

Famiglia Faccanoni

Gruppo FAI Giovani Varese

Roberto Ferrarin

Claudio Gallo

Andrea Giorgio Gianni

Giampaolo Guenzi

AMSHistorica

Luisa Lazzari

Endrit Kokale

Roberto Ferrarin

Alessandra Magliaro

Sauro Moretti

Valentina Palmigiani

Marco Pascucci

Presidenza Regionale FAI Lombardia

Lodovica Petrina

Vincenzo Rampinelli

Corrado Ragucci

Daniele Riva

Miska Ruggeri

Marta Tonani

Guido Torri

Andrea Zoccali

### Progetto e idea di



### Mostra organizzata da



### Mostra promossa da



### Realizzata assieme



### In collaborazione con



### Sponsorizzata da



R. Maroni, G. Sala, D. Galimberti, C. Critelli

di Paolo Portoghesi

di Andrea Speziali

## Giuseppe Sommaruga

di Enrica Zaru

di Maurizio Lorber

di Ettore Sessa

## Apparato fotografico

di Federica Mentasti

4

11

15

47

51

53

55

59

61

63

65

69

69

72

73

77

81

83

84

85

90

92

94

101

101

102

103

109

110

111

117

117

122

124

125

133

139

139

147

157

165

185

185

345

# Sommario

Saluti istituzionali

Sommaruga

Giuseppe Sommaruga. Un protagonista del Liberty

Percorso espositivo della mostra

## La figura di Giuseppe Sommaruga

Premessa

Biografia e formazione

Sommaruga e l'architettura

I primi progetti (1888-1889)

La partecipazione ai concorsi (1891-1903)

I progetti per le Esposizioni (1891-1906)

Sommaruga a Milano e dintorni (1896-1914)

Le "case popolari" e i restauri

Palazzo Castiglioni (1901-1903)

Il tema della villa e la "tendenza al mausoleo"

Sommaruga a Varese (1908-1912)

## Villeggiare a Varese: due progetti di Sommaruga

Varese: architetture tra arte e natura

Il Sacro Monte

La "Via Sacra"

Architetture Liberty a Varese

Edilizia industriale

Edilizia di villeggiatura

Il Parco Campo dei Fiori

Carlo Ciotti al Campo dei Fiori

L'istituzione del Parco

I sentieri del Parco

Il Colle Campigli

Varese: luogo di villeggiatura agli inizi del XX secolo

Alberghi, kursaal, ristoranti, tramvie e funicolari

Architettura della villeggiatura in Europa

Stazioni termali e balneari

Stazioni climatiche di montagna

I complessi di Giuseppe Sommaruga

Grand Hotel Tre Croci a Campo dei Fiori (1908-1912)

Palace Grand Hotel a Colle Campigli (1910-1913)

Regesti

Grande Hotel Tre Croci

Palace Grand Hotel

Il Liberty di Giuseppe Sommaruga approda a Trieste

Giuseppe Sommaruga e i modernisti italiani

L'opera di Sommaruga raccontata con foto d'epoca e attuali

Biografie e bibliografia ragionata

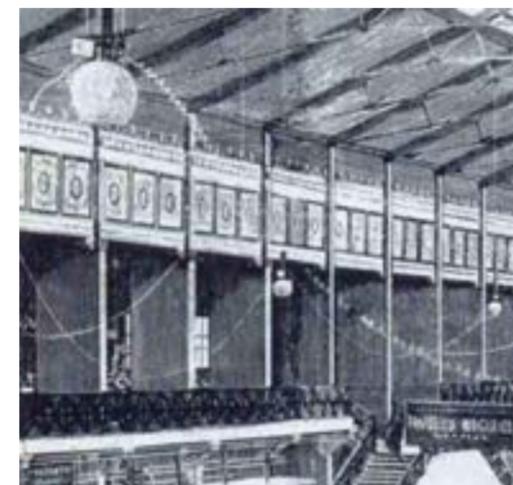


## Giuseppe Sommaruga e i modernisti italiani

di Ettore Sessa

Al momento dell'incarico di progettazione per la sistemazione dei giardini e per la "Grande fontana" del comparto di Piazza d'Armi a Milano, nell'ambito del grandioso complesso dell'*Esposizione Internazionale di Milano* del 1906, Giuseppe Sommaruga (Milano 1867 – 1917) è, ormai, non solamente uno dei più affermati professionisti della dinamica metropoli lombarda (che nel solo decennio compreso tra il 1901 e il 1911 passa dai 538.483 ai 701.411 abitanti) ma anche uno dei principali protagonisti dell'impervia svolta modernista dell'architettura italiana.

Componente del *Comitato Generale* della giuria del *Concorso per il Piano Generale dell'Esposizione Internazionale del Sempione* e Vicepresidente della *Commissione Edilizia* della stessa manifestazione, Sommaruga, a quasi quarant'anni, ha già consumato un'attività progettuale di grande rilievo, anche se relativamente contenuta quanto a incarichi professionali, ai cui esordi l'affiancamento ad una personalità autorevole come quella di Luigi Broggi, allievo stretto di Camillo Boito, ha avuto un ruolo non indifferente, vuoi per il prestigio professionale vuoi per quella vocazione all'imponenza del carattere architettonico e alla robustezza materica del rivestimento della fabbrica che ne avrebbe distinto l'operato all'interno della variegata, fin troppo, compagine dei progettisti del primo periodo modernista italiano. A differenza di altri qualificati protagonisti del professionismo milanese attivi da due decenni nell'ambito della grande stagione di produzione edilizia successiva all'attuazione del *Piano Regolatore*, presentato al Consiglio Comunale di Milano il 9 marzo del 1885 dall'Ingegnere Capo dell'Ufficio Tecnico Cesare Beruto, Sommaruga può vantare, all'inizio del secondo lustro del XX secolo, non solamente una compiuta esperienza progettuale condotta attraverso due periodi ben distinguibili e, tuttavia, in logica consequenzialità ma anche, sia pure relativamente al solo suo secondo periodo (cioè quello di maturazione di una personale linea progettuale modernista), un tale successo a livello nazionale della sua vigorosa e comunicativa formula di derivazione dell'*Art Nouveau* da potere annoverare un'apprezzabile seguito, ripartito fra pochi originali interpreti (prevalentemente in area lombarda) e tanti imitatori, non di rado abili ma innegabilmente epidemici. E questo, alla data del 1906, senza che i periodici di settore avessero iniziato ad inflazionare con i suoi formulari figurati, robusti e seducenti al tempo stesso, il panorama della divulgazione nazionale dei repertori architettonici; come sicuramente invece accadrà in seguito alla



In alto: IV Esposizione Nazionale di Arti e Industrie, Palermo 1891-1892, E. Basile, 1889-91, Galleria delle Macchine, interno (da «Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92», Fratelli Treves, Milano 1891-92).

In alto: Esposizione Generale Italiana di Torino, 1898, ripresa fotografica dal pallone frenato (da *Esposizione Nazionale del 1898*, Roux e Frassati, Torino 1898).

A pagina precedente: Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino 1902, R. D'Aronco, Rotonda d'Onore, tavola acquarellata dell'apparato decorativo interno (Archivio D'Aronco, Gallerie del progetto, Civici Musei di Udine).



Da sinistra a destra: Esposizioni Riunite di Milano, 1894, G. Sommaruga, Padiglione centrale (da «L'Edilizia Moderna», III, 1894).

Esposizioni Riunite di Milano, 1894, G. Sommaruga, Padiglione dello Sport (da «L'Edilizia Moderna», III, 1894).

pregevole pubblicazione del 1908 di Ugo Monneret de Villard intitolata *L'architettura di Giuseppe Sommaruga*.

In precedenza era stato soprattutto il “caso” milanese del Palazzo Castiglioni in corso Venezia, progettato e costruito fra il 1901 e il 1903 con il concorso dei migliori operatori allora attivi a Milano nel campo della produzione edilizia e della “definizione artistica” di interni e prospetti (la ditta Galimberti per le opere murarie e di rivestimento, Ernesto Pirovano per le modellazioni decorative interne in cemento, la ditta Luraschi per gli apparecchi di illuminazione, Eugenio Quarti per mobili e arredi, Alessandro Mazzucotelli e Giovanni Magnoni per le finiture metalliche), ad imporre all'attenzione della discontinua ma motivata compagine di sostenitori del modernismo in Italia (che ha i suoi principali “ideologi” e pubblicisti in Melani, Pica e Thovez) la figura di Sommaruga. Già conosciuto per una serie di articoli sulla sua produzione progettuale del periodo eclettico, comparsi a partire dalla fine degli anni Ottanta del XIX secolo tanto su periodici di divulgazione quanto su riviste specializzate (fra cui «L'Architettura Pratica», «L'Edilizia Moderna», «L'Illustrazione Italiana», «Il Monitore Tecnico»)<sup>1</sup>, a partire dal 1903, dopo il primo articolo pubblicato da Achille Manfredini su Palazzo Castiglioni<sup>2</sup>, Sommaruga assurge al rango di principale esponente, insieme ad Annibale Rigotti (nato a Torino tre anni dopo di lui), del ristretto novero di giovani interpreti italiani del modernismo.

<sup>1</sup> Fra gli articoli che più aiutano a delineare la figura professionale del primo Sommaruga ricordiamo: *Il nuovo Palazzo del Parlamento a Roma*, in «L'Architettura Pratica», I, VI, 1889; *L'Ossario di Palestro*, in «L'Edilizia Moderna», II, VI, 1893, pp. 43-44; *Inaugurazione dell'Ossario di Palestro*, in «L'Illustrazione Italiana», I sem., 1893, pp. 369-370; *Le Esposizioni Riunite*, in «L'Edilizia Moderna», III, IV, pp. 31-32, 40.

<sup>2</sup> A. Manfredini, *La facciata di Palazzo Castiglioni a Milano*, in «Il Monitore Tecnico», IX, pp. 218-220.



Da destra a sinistra: Esposizione Generale Italiana di Torino, 1898, Galleria del lavoro, interno (da Esposizione Nazionale del 1898, Roux e Frassati, Torino 1898).

VII Esposizione Promotrice di Belle Arti, Palermo, cortile di Palazzo Villarosa, 1900, E. Basile, ingresso (da «L'Arte Decorativa Moderna», I, 9, 1902).

In basso: Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino 1902, R. D'Aronco, Rotonda d'Onore (Archivio D'Aronco, Gallerie del progetto, Civici Musei di Udine).



<sup>3</sup> D. Barillari, E. Godoli, *Istanbul 1900. Architettura e interni Art Nouveau*, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze 1996.

Sono infatti solo alcuni veterani di diverse generazioni precedenti come Ernesto Basile (Palermo 1857 – 1932) e Raimondo D'Aronco (Gemona del Friuli 1857 – San Remo 1932), entrambi di dieci anni più giovani di Sommaruga e già decisamente affermati professionalmente (e Basile anche accademicamente essendo uno dei pochi cattedratici di Architettura Tecnica in Italia) pur in contesti e condizioni del tutto dissimili, ad aver potuto tentare l'innescio in Italia del nuovo sentire in quell'ambito architettonico che, diversamente dai più permeabili contesti artistici (di pittori, scultori, grafici, cartellonisti), è ancora saldamente tenuto “sotto tutela” da una lobby di tradizionalisti, non di rado di buona preparazione e solo in parte coincidente con il mondo accademico, che in un'epoca di grandi concorsi di architettura (sia pure in declino) e di cospicui incarichi professionali non vedeva di buon occhio le alternative ad una consolidata linea progettuale.

Nel medesimo anno, il 1902, D'Aronco si aggiudica da Istanbul, città che stava mirabilmente contribuendo a rimodernare per punti senza prevaricarne l'identità<sup>3</sup>, l'incarico per il complesso dei padiglioni per l'*Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* di Torino (fino ad allora la più importante d'Europa in questo settore) e Basile viene chiamato a Roma per progettare l'ampliamento di Montecitorio in funzione della sua definitiva destinazione a Palazzo dell'Aula dei Deputati (la prima sede modernista di un parlamento europeo).



Per entrambi gli incarichi è facile individuare il movente nel clima progressista innescato in Italia dal profilo riformista (secondo lo spirito della sinistra liberale dell'epoca) del Governo di Giuseppe Zanardelli, in carica dal 15 febbraio 1901 al 3 novembre 1903; non a caso negli stessi anni della coraggiosa trasfigurazione modernista della tipologia palazziale orchestrata da Sommaruga e dal suo giovane e intraprendente committente Ermenegildo Castiglioni. Come suggerito in maniera subliminale, e non senza garbate remore dissimulate, dal ministro Nunzio Nasi, braccio destro di Zanardelli, nel discorso inaugurale dell'esposizione Torinese, in quella breve stagione di rinnovamento sociale verticistico era forse possibile individuare questo modo architettonico vitalistico come l'embrione di un "nuovo stile nazionale"; un vento fresco di rinnovamento, dunque, rispetto alle mefitiche atmosfere passatiste evocate fino ad allora anche da esponenti di indubbia valenza della cultura architettonica italiana, fra cui rientrava persino Camillo Boito (Roma 1836 – Milano 1914). Certo un progetto di impronta italiana come quello del Palazzo dell'Aula dei Deputati di Basile, che nello stesso anno a Palermo fa eco alla grande manifestazione torinese con la *Prima Esposizione Agricola Regionale*, era forse il più a riparo, rispetto alle prevedibili componenti allogene di eventuali proposte di D'Aronco o dei neofiti ed occasionali modernisti italiani, da critiche della maggioritaria fazione tradizionalista del preclusivo (allora) vertice accademico in quanto redatto da un autorevole cattedratico, pur se con compromissori formulari modernisti. Ma anche se Basile a quella data non è il solo, fra i maturi progettisti, a declinare al "nuovo sentire" la propria cultura del progetto, egli è l'unico che, dopo una considerevole attività quasi ventennale condotta in Sicilia e a Roma nel segno di un elegante eclettismo riformato, può vantare un consistente nucleo di architetture moderniste; un nucleo che, partito dalla manipolazione fenomenica dello storicismo fin dal 1898, era ormai prossimo a pervenire, dopo lo sperimentalismo semantico del Villino

Da sinistra a destra: Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino 1902, R. D'Aronco, ingresso della Galleria degli Ambienti (Archivio D'Aronco, Gallerie del progetto, Civici Musei di Udine).

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino 1902, R. D'Aronco, Padiglione dell'Automobile (foto d'epoca; Archivio D'Aronco, Gallerie del progetto, Civici Musei di Udine).

Sopra: Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro, Torino, 1911, A. Vandone di Cortemiglia, progetto di sistemazione generale dell'area espositiva (da Torino da capitale politica a capitale dell'industria. Il disegno della città (1850-1940), a cura di G. Bracco e V. Comoli, Archivio Storico della Città, Torino 2004).



Florio e della Cappella Lanza di Scalea, ad una comunicativa oggettività astila (è del 1903 il ciclo delle ville palermitane, fra cui la Fassini e la propria dimora, con rivestimento immateriale di intonaco bianco, con netti accorpamenti stereometrici e con riduzionista riforma delle strumentazioni formali).

Basile e D'Aronco sovente sono accomunati nel tentativo di conseguire un nuovo sistema di architettura secondo "un atteggiamento spericolato e coraggioso che tenta di travalicare il percorso più moderato e continuista indicato dal Boito e dai suoi più scapigliati allievi; un atteggiamento che tenta di tagliare dietro di sé i ponti dello storicismo, ma che finisce (...) in un mesto e rapido tramonto"<sup>4</sup>.

A quella di entrambi spesso, in ambito storiografico, viene accostata l'opera, invero di segno alquanto dissimile, di Pietro Fenoglio (Torino 1865 – Corio 1927). Più giovane rispetto a loro di otto anni, egli è in realtà anagraficamente più vicino a Sommaruga, dal quale però è distante per formazione (si laurea nel 1889 presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Torino), per poetica e per provenienza. Il suo agile virtuosismo nel manipolare sia i codici architettonici, ricondotti ad un fluido plasticismo fenomenico, sia i consolidati criteri distributivi non comporta, però, l'emancipazione da consuetudini compositive che,

Esposizione Agricola Regionale della Sicilia, Palermo 1902, E. Basile, padiglione d'ingresso e ponte pedonale sul viale della Libertà (coll. privata, Palermo).

4 A. Muntoni, *L'architettura italiana dei primi venti anni del Novecento: difficoltà di un rinnovamento*, in «ArQ 9 - Architettura Quaderni 9», 9, dicembre 1992, 1994, p. 39.



Prospetto dell'edificio.



In alto: II Esposizione Agricola siciliana e mostra campionaria nazionale, Catania 1907, L. Franco, 1906-07, Chiosco Inserra (da F. De Roberto, Esposizione di Catania 1907, Catania 1908). A lato: Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, S. Locati, Padiglione della Piscicoltura (Acquario), area del Parco (da La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione, a cura di D. Lini, P. Redondi, Skira, Milano 2006).

nelle sue fabbriche, risultano solo sapientemente trasfigurate nella logica del conseguimento di un nuovo prodotto coinvolgente (anche perché cautamente aggiornato ai progressi internazionali), in linea con la tradizione di buoni impresari edili della famiglia. Già nel 1902 Fenoglio ha realizzato opere come il Villino Raby, la Casa Trabbia e la Casa Fenoglio Lafleur (tutte a Torino) che lo proiettano sì in una posizione di pioniere del Liberty italiano ma che lo sospendono, anche in considerazione del seguito della sua produzione progettuale, più in un limbo che accomuna, non certo per affinità formali, il pur cospicuo nucleo di architetture liberty agli *exploit* di esponenti della coeva cultura architettonica più anziani e solo occasionalmente modernisti, compromissori ma non epidermici - quali Carlo Ceppi (Torino 1829 - 1921), Giovanni Gribodo (Torino 1846 - 1924), Alfonso Rubbiani (Bologna 1848 - 1913), Giulio Magni (Velletri 1859 - Roma 1930), Antonio Vandone di Cortemilia (1862 - 1937) e Giovanni Battista Bossi (1864 - 1924) -, che non a protagonisti più accreditati e coerenti nella ricerca di un "nuovo sistema" di architettura come gli stessi D'Aronco e Basile (l'uno figlio di impresario edile, l'altro figlio di un architetto di chiara fama internazionale come Giovan Battista Filippo Basile autore



del Teatro Massimo di Palermo) o come, con i dovuti distinguo, Max (Maximilian) Fabiani (Cobidil San Gregorio 1865 - Gorizia 1962), la cui attività in ambito mitteleuropeo e i cui contatti con Otto Wagner ne definiscono un profilo di ben altro spessore. Si tratta di un limbo condiviso anche da un consistente novero di architetti e ingegneri dediti ad un professionismo di buon mestiere ma endemicamente possibilista quanto ad appartenenza culturale. Un profilo che, condiviso anche dalle figure professionali del geometra o dell'artista dilettante di architettura (affermatesi con la crescente proliferazione, mercè la diffusione del benessere nel "periodo giolittiano", di tipologie edilizie dalla limitata consistenza volumetrica), in fin dei conti si dimostra distante anche dalla linea culturale di quegli "innovatori" immuni da fascinazioni rifondative (e quindi dallo slancio verso alchimie compositive o riforme di logiche di ordinamenti e di codici stilistici) ma in contraddittoria "continuità con lo storicismo". Uno di questi, Gaetano Moretti (Milano 1860 - 1938), è, per Alessandra Muntoni, con Sommaruga e con i più giovani Giulio Ulisse Arata (Piacenza 1881 - 1962) e Aldo Andreani (Mantova 1887 - Milano 1971) uno dei più strutturati esponenti di "quell'«eclittismo visionario» che procede dai ragionamenti del Boito" per poi pervenire ad una sorta di rigenerazione. Come Moretti anche Sommaruga, ma con una cifra formale ben diversa, è incline a quel senso dell'iperbolico, sovente ottenuto anche per contrasti dimensionali e studiati "fuori scala" pur in organismi contratti, che procede dalla semplificazione dei formulari storicisti fino al loro disinvolto accorpamento e all'omologazione figurale,

Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, G. Coppedè, Padiglione della Città di Sampierdarena, area dell'ex Piazza d'Armi (da La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione, a cura di D. Lini, P. Redondi, Skira, Milano 2006).





Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, S. Locati, ingresso all'area del Parco (da La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione, a cura di D. Lini, P. Redondi, Skira, Milano 2006).

con alquanti contrappunti ed eterodosse soluzioni di continuità, verso una visione monumentale persuasiva ma esente da enfasi didascaliche e, nel divenire, sempre più ruvida e arcaizzante.

Anzi l'iperbolico è, in fin dei conti, il "filo rosso" dei suoi modi architettonici fin dalla prima stagione eclettica: dal progetto per il Concorso del Parlamento del Regno d'Italia a quello per l'Ossario di Palestro, dai progetti per i concorsi dei palazzi istituzionali a Buenos Aires e a Montevideo a quelli per i cimiteri di Bergamo e di Mantova, dallo Chalet Theobroma all'Esposizione Nazionale d'Igiene di Milano del 1891 al complesso per le Esposizioni Riunite di Milano del 1894. Sempre l'iperbolico, che per soli contrasti affiora persino nella sua produzione professionale più convenzionale (in particolare quella compresa fra il 1895, a seguito del successo per il complesso delle Esposizioni Riunite, e il 1901 anno della svolta di Palazzo Castiglioni)<sup>5</sup>, ne avrebbe, poi, sostanziato l'operare modernista, distinguendolo nel panorama italiano e proiettandone la poetica ben oltre la prevedibile influenza su altri progettisti del periodo Liberty (che anzi ne recepiscono in maniera squisitamente esornativa il messaggio, a differenza di personalità come Arata o, verosimilmente, come Sant'Elia).

<sup>5</sup> Per la vita e le opere di Sommaruga si veda E. Bairati, D. Riva, *Giuseppe Sommaruga - Un protagonista del Liberty italiano*, Edizioni Mazzotta, Milano 1982.

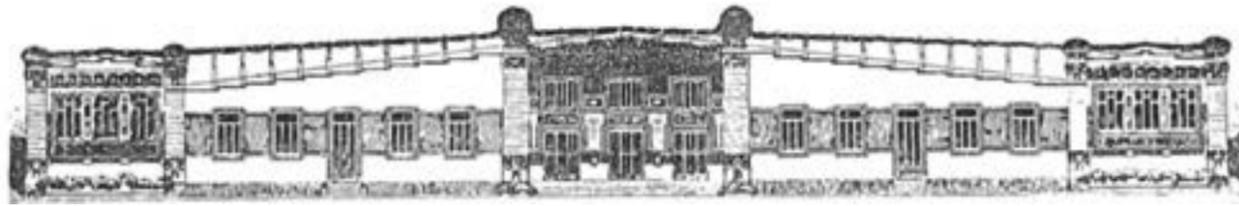


L'iperbolico compare anche come componente subliminale nel Palazzo Castiglioni (materico "non finito" e contaminazioni figurali nei prospetti e nelle finiture, anche polimateriche, e manipolazione della citazione garnieriana per lo scalone-fulcro); compare ancora quale additivo di contrasto nella strumentazione formale nel Palazzo Viviani-Giberti a Trieste del 1906-1907 o per caratterizzazione di contrappunto nelle milanesi residenze Comi del 1906, Salmoiraghi del 1906, Galimberti del 1908, Faccanoni (poi Romeo) del 1912-1914 e nelle ville Galimberti a Stresa del 1906 e Carosio a Baveno del 1908-1909.

È con le opere per i Faccanoni a Sarnico (dal 1907 al 1912) che Sommaruga, oltre a sublimare quella mitologia peculiare delle società più evolute del modernismo europeo consistente nel binomio fra *ethos* del progettista animato da slanci liberatori e proiezione della committenza verso modi e segni di un ideale meliorista di progresso sentito come missione totalizzante (formula che in Italia ha pochi altri casi simili e fra questi il precedente dei Florio con Basile in una Palermo ancora, fino al 1910, rilevante quale polo economico e città con una società egemone cosmopolita), riformula i modi della sua progettazione fino ad allora solamente supportati dalla vocazione iperbolica; essa ora non è più uno strumento gregario del fare architettonico, non interviene più come qualificante correttivo, ma assume il ruolo di valenza della stessa logica progettuale contribuendo, anche dall'inibito contesto italiano, al superamento di quel "falso problema" della ricerca di nuovi

19 Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, O. Bongi, Padiglione dell'Igiene, area dell'ex Piazza d'Armi (da La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione, a cura di D. Lini, P. Redondi, Skira, Milano 2006).





Esposizione edilizia di Messina, 1914, F. Fichera, progetto dell'alzato di un padiglione (da E. Bairati, D. Riva, *Il liberty in Italia*, Roma-Bari 1985).

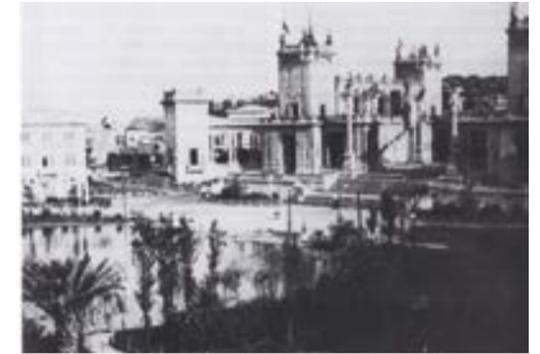
codici architettonici che era stato l'inesco e, al tempo stesso, il limite della volontà di generale "riorganizzazione del visibile" propria dell'Art Nouveau. Ma quella di Sommaruga è una sorta di peculiare "via italiana al modernismo" che, forse, non poteva attecchire che per i suoi soli connotati plastici più epidermici, peraltro alquanto comunicativi. Per altri versi, fin tanto che non si rintracceranno relazioni più articolate della cultura architettonica e della cultura artistica (almeno nelle loro espressioni d'eccellenza) con il pensiero filosofico e con quello scientifico (e basterebbero casi come quello delle precoci teorizzazioni psicologistiche di Gabriele Buccola per configurare nuovi scenari interpretativi), il Modernismo in Italia non può che continuare ad essere considerato un fenomeno di meri aggiornamenti individuali (nei casi degli esponenti più accreditati, fra cui lo stesso Sommaruga e i vari Basile, D'Aronco, Moretti, Rigotti) o di strumentale fortuna stilistica generalizzata di soli repertori figurati; tutti limiti, questi, insiti nella riduttiva estensione a tutto il fenomeno della consumistica denominazione "Liberty", la cui fortuna è solo successiva all'Esposizione di Milano del 1906. Ed è sotto questa etichetta che, in realtà, opereranno in prevalenza i protagonisti della produzione edilizia della seconda, e ben più diffusa, stagione del modernismo italiano<sup>6</sup>.

A parte Ernesto Pirovano (Milano 1866 – 1934), Gino Coppedé (Firenze 1866 – Roma 1927), Giuseppe Velati Bellini (Torino 1867 – 1926) e Leonardo Paterna Baldizzi (Palermo 1868 – Roma 1942), che si possono considerare suoi coetanei, sono quasi tutti più giovani di Sommaruga e diversi da lui per formazione. Distribuiti nell'arco di un decennio troviamo infatti Achille Manfredini (Catanzaro 1869 – 1920), Gussoni Gottardo (Torino 1869 – Villastellone 1951), Enrico Dante Fantappiè (Firenze 1869 – 1951), Ulisse Stacchini (Firenze 1871 – Sanremo 1947), Adolfo Coppedè (Firenze 1871 – Montemurlo 1951), Romeo Squadrelli (Milano 1871 – 1941), Giuseppe Torres (Venezia 1872 - 1935), Alfredo Campanini (Gattatico di Praticello 1873 – Milano 1926), Guido Costante Sullam (Venezia 1873 - 1949), Ciro Contini (Ferrara 1873 – Los Angeles 1952), Gustavo Giovannoni (Roma 1873 - 1947), Duilio Cambellotti (Roma 1876 - 1960), Giorgio Zaninovich (Spalato 1876 – Buenos Aires 1946), Romeo Depaoli (Trieste 1876 - 1916), Cesare Mazzocchi (Milano 1876 – Bagolino 1945), Alfredo Premoli (Brescia 1876 – Lanzo Torinese 1967), Giuseppe Brega (Urbino 1877 – Pesaro 1960), Silvio Gambini (Teramo 1877 – Busto Arsizio 1948), Giovanni Michelazzi (Firenze 1879 - 1920).

Ma ancora nel penultimo decennio del XIX secolo nascono futuri architetti e ingegneri che proprio per l'estenuante longevità del modernismo in

Italia si cimenteranno, sia pure ad inizio di carriera, in prove progettuali e talvolta in opere edilizie o di arredamento, innegabilmente "fuori tempo massimo" per le date internazionali ma non necessariamente disprezzabili, e comunque tributarie degli affermati repertori di Basile, D'Aronco, Fenoglio, Moretti e, soprattutto, di Sommaruga; fra questi ricordiamo Mario Stocchi Monti (1880 – 1950), Arduino Berlam (Trieste 1880 – Tricesimo 1946), Giulio Ulisse Arata (Piacenza 1881 – 1962), Salvatore Benfratello (Palermo 1881 – 1953), Francesco Fichera (Catania 1881 -1950), Gian Giuseppe Mancini (Pietrasanta 1881 – Milano 1954), Marcello Piacentini (Roma 1881 -1960), Vincenzo Fasolo (Spalato 1885 – Roma 1969), Salvatore Caronia Roberti (Palermo 1887 – 1971), Antonio Sant'Elia (Como 1888 – Monfalcone 1916) e Giovan Battista Santangelo (Palermo 1889 -1966). Si tratta di buone figure professionali che, però, svolgeranno la loro attività in un'Italia molto diversa da quella degli esordi della "vecchia guardia" dei modernisti.

Invero, segnali innegabili di un nuovo corso della società italiana sono già rintracciabili in quel ciclo di impegnative realizzazioni di verifica e di propaganda dei progressi del mondo della produzione e della cultura che, sulla scia del più vasto fenomeno europeo, sono le grandi esposizioni, tutte indubbe palestre anche di puro esordio (e con esiti non sempre felici) per molti degli esponenti del modernismo. Dalla prima età delle esposizioni del Regno d'Italia (con quelle di Milano del 1871 e del 1881, quella di Torino del 1884 e di Bologna del 1888) che si chiude con l'avvento del periodo di trasformazione anche istituzionale della nazione, processo lungo e contraddittorio iniziato dal primo Governo Crispi, si passa a quella fase dell'ultimo decennio del XIX secolo con le ultime grandi esposizioni nazionali del periodo positivista (la IV Esposizione Nazionale di Arti e Industrie a Palermo del 1891-1892 e la Esposizione Generale Italiana di Torino del 1898), intercalate da un'apprezzabile proliferazione di esposizioni "a tema" delle quali il complesso di Sommaruga delle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 è forse una delle più significative. Con il passaggio al nuovo secolo i complessi espositivi anche in Italia registrano il "nuovo sentire", ma il più delle volte con una pletera di realizzazioni, a dire il vero, esornative e più banalizzanti che sperimentali (come invece, paradossalmente, nel periodo eclettico), a meno di alcuni casi come il complesso della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna a Torino del 1902 di R. D'Aronco e, sia pure in scala minore, come la Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia a Palermo, sempre del 1902, di E. Basile. Ma poi con l'Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione del 1906 e con le successive, anche a carattere regionale, fino alle esposizioni di Torino e di Roma per i cinquant'anni del Regno d'Italia e, ancora oltre, con l'Esposizione Internazionale di Marina, Igiene Marina e Mostra Coloniale di Genova del 1914 il modernismo, travisato e strumentalmente riformato, si andrà sempre più mutando in un docile strumento per traghettare in chiave enfatica, fino a incorrere nella piena deriva retorica, le aspirazioni monumentaliste mai sopite nella cultura architettonica ufficiale italiana post unitaria<sup>7</sup>.



Esposizione Universale di Roma, 1911, veduta del Foro delle Regioni a Piazza d'Armi (coll. privata, Roma).



6 Per inquadramenti storico-critici e riferimenti bibliografici relativi al modernismo in Italia si rimanda a: R. De Fusco, *Il florale a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959; V. Brosio, *Lo stile liberty*, Antonio Vallardi editore, Milano 1967; R. Bossaglia, *Il liberty in Italia*, il Saggiatore Mondadori, Milano 1968; E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia liberty. Arredamento e arti decorative*, Görlich Editore, Milano 1973; L.-V. Masini, *Art Nouveau*, Giunti Editore, Firenze 1976; M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1978; R. Bossaglia (a cura di), *Archivi del Liberty italiano. Architettura*, Franco Angeli Editore, Milano 1987; M. A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno Internazionale, Viareggio, Hôtel Esplanade, 23-25 ottobre 1997, Maschietto&Musolino, Siena 1999; *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, catalogo a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013; A. Speziali (a cura di), *Italian Liberty. Il sogno europeo della grande bellezza*, CartaCanta Editore, Forlì 2016; F. Parisi, A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia - Artisti alla ricerca del moderno*, Catalogo della Mostra, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 5 novembre 2016 – 14 febbraio 2107, Silvana Editoriale, Milano 2016.



7 Si vedano: R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, *La nascita del Liberty. Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri Editori, Milano 1994; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni italiane ed europee*, Edizioni Grafill, Palermo 2009; G. Ricci, P. Coredera (a cura di), *Per l'Esposizione, mi raccomando. Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, Edizioni Et, Milano 2011; S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa (a cura di), *Il segno delle Esposizioni Nazionali e Internazionali nella memoria storica delle città - Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, numero monografico di «Storia dell'Urbanistica», Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio, XXXIII, Serie Terza, 6, 2014, Edizioni Kappa, Roma 2015.



Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, Padiglione della Navigazione Generale Italiana, area dell'ex Piazza d'Armi (da Milano Expo 2006, a cura di D. Pozzi, Alinari, Firenze 2008).

In effetti, già all'inizio del XX secolo la fortunata spedizione militare in Cina del contingente italiano con gli alleati europei (Regno del Belgio, Repubblica di Francia, Regno Unito e imperi germanico, austro-ungarico e russo) e con le truppe giapponesi e statunitensi e, nel 1911-1912, il successo italiano nel conflitto contro l'Impero Ottomano per il possesso della Tripolitania e della Cirenaica (e quindi di Rodi e del Dodecanneso) rivelano aspirazioni ad un ruolo e ad un processo di adeguamento ad evoluti modelli internazionali già perseguite nelle azioni volte ad impegnativi interventi infrastrutturali (anche se distribuiti in modo difforme sul territorio del regno) e nei profondi processi di trasformazione delle città principali.

Sommaruga opera in una Milano la cui crescita è talmente rapida da rendere superato già subito dopo l'*Esposizione Internazionale* il Piano Beruto, sebbene fosse tarato per una ragionevole proiezione demografica a partire dai poco più di quattrocentomila abitanti della metà del nono decennio del XIX secolo (quando consolida la sua posizione di seconda città del Regno d'Italia per numero di abitanti dopo Napoli e prima, in sequenza di Roma, Torino, Palermo e Genova); il piano tuttavia ne aveva decretato una durevole e apprezzabile nuova forma urbana rispetto alla quale le indicazioni del *Piano Pavia-Masera*, elaborate fra il 1909 e il



Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro, Torino, 1911, veduta del Palazzo delle Industrie Manifatturiere (da *L'Esposizione di Torino 1911. Giornale Ufficiale Illustrato*, Stabilimento Guido Momo, Torino 1910-1911).

1912, non potevano che attestarsi in forma innegabilmente debitoria. Come quasi tutti i progettisti, architetti e ingegneri attivi in Italia nel periodo modernista (ma non va dimenticato il ruolo, allora ricorrente nella dinamica Italia del periodo giolittiano, dei più dotati imprenditori edili, sovente autori dei disegni di cantiere dei propri fabbricati per i quali spesso taluni professionisti approntavano varianti o anche riforme delle sole strumentazioni formali), Sommaruga esercita, dunque, in un contesto la cui nuova forma urbana (per ampliamento o per risanamento) era stata decretata negli anni Ottanta del XIX secolo; non molto tempo prima quindi, e tuttavia allo scadere, di un'intensa ma tutto sommato breve epoca di grandiose trasformazioni delle principali città europee che, solitamente, avevano precedentemente registrato adeguamenti al nuovo profilo positivista della seconda "civiltà capitalista" e ora si ponevano, risolvendoli invero solo sporadicamente, nuove problematiche dettate da una mutata concezione della socialità e dalle incalzanti istanze di riorganizzazione modernista della cultura dell'abitare, dei modi e delle forme legate al relazionarsi delle collettività. Ma in Italia, a meno di alcuni casi eccellenti (fra cui i pochi villaggi operai modello e gli insediamenti per residenze stagionali), ai progettisti che operano in ambito modernista, sia quelli abituali che quelli occasionali, non rimane che intervenire a completamento di impianti urbani ancora in via di definizione, quanto a produzione edilizia, o semmai in crescita ma pur sempre in continuità o secondo linee e modi innegabilmente ipotecati dai precedenti interventi di riforma urbana.





Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906. O. Bongi, Padiglione della Mostra stradale, area dell'ex Piazza d'Armi (da La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione, a cura di D. Lini, P. Redondi, Skira, Milano 2006)

In realtà il periodo giolittiano e, prima ancora, quello umbertino sono tutt'altro che trascurabili in quanto a trasformazioni urbane ed extraurbane nei territori metropolitani del giovane Regno d'Italia. Una volta conseguita l'Unità Nazionale e, successivamente, superata la crisi economica internazionale del 1877, ma soprattutto agevolata dall'immissione di capitali tedeschi e austriaci assicuratasi con la Triplice Alleanza, l'Italia aveva vissuto, relativamente alle configurazioni degli assetti dei principali centri urbani, diverse stagioni discontinue ma di profonde riforme di cui si fanno però carico solo alcuni dei governi della cosiddetta Italia liberale, fra i quali ebbero particolare rilievo, per l'impulso economico e l'adeguamento della nazione al suo nuovo rango internazionale, quelli di Marco Minghetti, Urbano Rattazzi, Giovanni Lanza, Benedetto Cairoli, Agostino Depretis, ma principalmente quelli di Francesco Crispi, Giuseppe Zanardelli e Giovanni Giolitti. Tali governi incisero sulle realtà urbane a cominciare dall'adeguamento di Firenze al ruolo di capitale (temporanea), dalle trasformazioni della "Città Eterna" in "Terza Roma" e dai formidabili provvedimenti per il Risanamento di Napoli fino alla teoria dei piani regolatori e di ampliamento o delle trasformazioni in genere che riguardarono Ancona, Arezzo, Ascoli Piceno, Bari, Benevento, Bergamo, Bologna, Brescia, Brindisi, Cagliari, Caltanissetta, Catania, Como, Cosenza, Cuneo, Foggia, Genova, La Spezia, Lecce, Livorno, Lucca, Mantova, Messina, Milano, Novi Ligure, Palermo, Pavia, Perugia, Piacenza, Piombino, Pisa, Ravenna, Reggio Calabria, Ragusa, Rimini, Sassari, Siracusa, Taranto, Terni, Torino,



Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906. O. Bongi, Padiglione dell'Agraria, area dell'ex Piazza d'Armi (da Milano Expo 2006, a cura di D. Pozzi, Alinari, Firenze 2008)

Trapani, Udine, Venezia e Verona (e persino un progetto, dall'impronta utopica, di N. Tettamanzi per una *Nuova Capitale del Regno d'Italia*)<sup>8</sup>. Nell'arco dei primi cinquant'anni di unità (dal 1861 al 1911) i programmi di sventramento e risanamento, l'adeguamento infrastrutturale e igienico, gli interventi di restauro e di "liberazione" o di "completamento" del patrimonio storico monumentale, i piani di ampliamento, l'incremento quantitativo e dimensionale delle opere edili (sia private che pubbliche), la pratica della rimozione delle servitù militari e persino il confuso, ma a volte persino rimarchevole, tentativo di assegnare una fisionomia nazionale ai nuovi spazi urbani e all'architettura delle sedi istituzionali avevano fatto dell'Italia una grande costellazione di cantieri<sup>9</sup>. Per ovviare a questa impennata esponenziale di produzione edilizia e quindi all'insufficienza numerica dei professionisti architetti operanti, già nel 1888 era stata attuata una riforma pressoché unica in Europa; con essa veniva ricondotta al solo titolo di ingegnere la laurea conseguibile in quelle che fino ad allora erano state le *Scuole di Applicazione per Architetti e Ingegneri* (essendo già questi ultimi in numero ben maggiore), obbligando i nuovi licenziati che volessero fregiarsi anche del titolo di architetto ad integrare la propria formazione con alcuni insegnamenti presso i Regi Istituti di Belle Arti. In questi stessi istituti il titolo di

<sup>8</sup> Si veda P. Sica, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento*, vol. I, Editori Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 401-613.

<sup>9</sup> Si veda F. Mangone, M.G. Tampieri (a cura di), *Architettare l'Unità. Architetture e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, Paparo Edizioni, Napoli 2011.



II Esposizione Agricola siciliana e mostra campionaria nazionale, Catania 1907, L. Franco, 1906-07, padiglioni di ingresso (da F. De Roberto, Esposizione di Catania 1907, Catania 1908).



Esposizione Internazionale di Marina, Igiene Marinara e Mostra Coloniale, Genova 1914, Salone dei Ricevimenti visto dal recinto dell'esposizione (da «Rassegna Universale», I, 1, gennaio 1912).



10 Si veda E. Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio Editore, Palermo 2014.

architetto si poteva invece conseguire, in linea diretta, frequentando il Corso Speciale di Architettura<sup>10</sup>. E se i licenziati da questo corso avrebbero tendenzialmente perseguito nei loro progetti impostazioni formalistiche, non senza isolate sortite magari di buon livello in ambito di architetture immaginarie oppure con ricorrenti propensioni scenografiche permeabili a dimensioni iperboliche o a citazionismi neoclettici, la nuova figura dell'ingegnere-architetto avrebbe invece prevalentemente osservato la separazione fra la strutturazione della fabbrica e la sua caratterizzazione formale con prevedibili ritorni ad anacronistiche logiche di decoro, purtroppo in linea con il "senso comune", che avrebbero vanificato quel tanto di buono che i pochi dotati architetti e ingegneri laureatisi prima del 1888 e i loro migliori allievi avevano conseguito nell'ultima fase dell'eclettismo d'età positivista e nella lunga stagione del modernismo. Perché i progettisti in Italia tornino a concepire l'architettura del loro presente come il risultato dell'ideazione di organismi in aderenza alla nuova accezione di oggettività interprete del sentire dell'epoca, liberandosi dalle remore stilistiche rimesse prepotentemente anche a causa dell'errata riforma della formazione superiore dei progettisti, bisognerà attendere l'entrata in campo dei primi laureati della Scuola Superiore di Architettura di Roma, istituita nel 1919 per volontà di un nucleo di progettisti intellettuali fra i quali Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni.

Nel frattempo, relativamente alla cultura del progetto "moderno", grazie anche ad alcuni docenti più "aperti", isolate personalità di rilievo si andavano formando ugualmente soprattutto presso i Politecnici di Milano e di Torino, presso l'Accademia di Brera a Milano e presso le Scuole di Applicazione per Ingegneri di Roma, Napoli, Palermo, e persino presso alcuni regi Istituti di Belle Arti (poi Accademie di Belle Arti) particolarmente qualificati (come quelli di Firenze, Bologna, Milano, Palermo, Torino e Venezia). Non è certo un caso se l'architettura italiana del decennio successivo al primo conflitto mondiale non conta che poche opere accreditabili come proto-razionaliste: a meno di Giuseppe De Finetti (Milano 1892-1952; la cui prima formazione a Berlino e il cui apprendistato viennese con Adolf Loos sono certo più determinanti del completamento degli studi presso il Regio Istituto di Belle Arti di Bologna) e di qualche altro caso sporadico, i progettisti delle generazioni che avrebbero dovuto operare negli ambiti dell'architettura proto-razionalista e della prima età di quella razionalista non avevano potuto giovare di una opportuna formazione disciplinare abile a proiettarli verso nuove ricerche progettuali e verso quel binomio forma e tecnica che già nel periodo modernista aveva improntato, sia pure limitatamente ad alcuni dei più propositivi sperimentatori, non poche sfide della rinnovata cultura del progetto. È, invece, proprio questo un limite tutto italiano; fatte le dovute eccezioni (fra le quali si distingue l'opera di Annibale Rigotti) esso riguarda quasi tutti quei progettisti che, formati dopo il 1888 (secondo le varie formule allora praticabili), approdano quasi ad inizio di carriera al modernismo, pur essendosi questo manifestato in Italia con relativo ritardo ma ben prima di quel 1902 dell'Esposizione d'Arte Decorativa Moderna di Torino con il quale, per opinabile convenzione,



si è identificato il fenomeno di partenza. Quest'ultimo, infatti, potrebbe più opportunamente farsi risalire all'ultimo biennio del XIX secolo, in particolare con un nucleo di interessanti opere di transizione fra cui il Palazzo Bellia di Carlo Ceppi in via Pietro Micca a Torino, il Villino Aletti dello stesso Sommaruga in via Malpighi a Roma e alcune opere di Ernesto Basile, quali il Baglio Gangitano a Canicatti, le finiture metalliche degli interni del Teatro Massimo a Palermo e, sempre nella stessa città, la Palazzina Moncada di Paternò in via Borgo Santa Lucia, il Grand Hôtel Villa Igia e le architetture sepolcrali Nicosia, Guarnaschelli e Raccuglia. Il processo di estraniamento dell'architettura italiana dei primi due decenni del XX secolo dai progressi della più avanzata cultura del progetto internazionale (orientata sempre più alla ricerca di una modernità oggettiva, di una schiettezza astila e dell'intelligibilità stessa dell'organismo architettonico) ha inizio nell'arco temporale compreso fra la reazione agli eccessi plastico-vitalistici dei padiglioni di Sebastiano Giuseppe Locati (e non solo) per l'Esposizione di Milano

Esposizione Internazionale di Milano per l'apertura del traforo del Sempione, 1906, E. Basile, Padiglione Florio, prospettiva (Archivio Disegni, Fondo Basile, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).





Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro, Torino, 1911. "villaggio d'Oltremare" (da «Rassegna illustrata delle Mostre indette nelle tre Capitali per solennizzare il Cinquantenario del Regno d'Italia», a cura di G. Treves, Fratelli Treves, Milano 1911).



II Esposizione Agricola siciliana e mostra campionaria nazionale, Catania 1907, L. Franco, 1906-07, Sala ottagonale delle feste (da F. De Roberto, Esposizione di Catania 1907, Catania 1908).

Esposizione Internazionale di Marina, Igiene Marinara e Mostra Coloniale, Genova 1914, veduta generale (da «Rassegna Universale», I, 1, gennaio 1912)



del 1906, aspramente criticati nei più disparati contesti, e il successo di pubblico riscosso dai sontuosi paludamenti in stile (non senza sconfinamenti faraonici vicini alle scenografie di certa cinematografia d'autore dell'epoca) orditi da Marcello Piacentini (e collaboratori) per l'Esposizione di Roma del 1911. Dopo, non ci sarebbe più stato più posto in Italia, se non grazie ad illuminate committenze private, per un'architettura di vocazione internazionalista.

È questo, in qualche modo, un vizio di partenza dell'architettura italiana dei primi decenni del XX secolo che ha le sue origini proprio all'atto stesso del sorgere del fenomeno modernista nostrano, pur senza inficiarne il valore intrinseco; Basile e D'Aronco si formano, infatti, in piena età eclettica (durante il macroscopico fenomeno di metamorfosi e dicotomica trasfigurazione delle città espressa dalla cultura del capitalismo europeo). Entrambi, pur da diverse condizioni di partenza, si sentono particolarmente vicini all'idea della "Moderna Architettura" di Otto Wagner e all'impostazione metodologica, oltre che all'ideologia estetica, che contraddistingue la sua scuola.

D'altronde Wagner, nato nel 1841, perviene ad un impalcato concettuale affine ai principi teorici del modernismo per logico sviluppo interno alla sua esperienza, dopo una consumata professione eclettica, praticata però nel solco della *Schinkelschule*; poteva quindi ben rivestire il ruolo di referente ideale di Basile e D'Aronco. Questi, coetanei di Charles F. Annesley Voysey, appartengono ad una fascia anagraficamente alta di protagonisti del modernismo, personaggi di grande spessore artistico tutti nati nel primo decennio della seconda metà del XIX secolo, come: Lluís Domènech i Montaner (1850); Arthur Mackmurdo (1851); Antoni Gaudì (1852); Charles Harrison Townsend (1852); Louis H. Sullivan (1856); Hendrik Petrus Berlage (1856); Gustav Ferdinand Boberg (1860). Si tratta di pionieri di un più vasto e sensibilmente più datato fenomeno di revisione della cultura architettonica di fine Ottocento, concettualmente fuori tempo per poi traghettare ancora oltre la loro esperienza modernista.

Del 1861 sono invece Victor Horta, Paul Hankar ed Hermann Muthesius che, di fatto, aprono il decennio durante il quale nascono alcuni dei

principali artefici della cultura architettonica del modernismo (ormai nella sua configurazione piena di movimento artistico maturo) con il quale, in prevalenza, è interamente identificato il loro contributo più originale anche quando risultano pervicacemente impegnati, dopo il primo decennio del XX secolo, ad inverare la poetica professata. Fra questi sono: Henry van de Velde (1863), Raymond Unwin (1863), Charles Robert Ashbee (1863), Max Fabiani (1865), Mackay Hugh Baillie Scott (1867), Hector Guimard (1867), Joseph Maria Olbrich (1867), Charles Rennie Mackintosh (1868), Josep Puig i Cadafalch (1869), Josef Hoffmann (1870), Herbert Mcnair (1870), August Endell (1871), Jan Kotera (1871), Jozef Plecnik (1871). È in questa ampia fascia "generazionale" che rientra Giuseppe Sommaruga.

Nella esiguità dei margini temporali di un periodo della storia artistica (e non solo) d'Occidente connotata dalla implacabile accelerazione di eventi, modi espressivi e relativi processi, al lieve scarto di anni fra le varie generazioni di protagonisti corrispondono confini ideologico-estetici invalicabili.

Il facile superamento di questi confini talvolta, proprio in quegli anni, è rivelatore di deroghe possibiliste, più che di autentiche maturazioni di un "nuovo sentire". Una volta mutate le convinzioni estetiche di partenza, sarà una sorta di conservatorismo di questa visione della modernità (improntato al principio di validità dell'ipotesi di riforma dei "sistemi architettonici" in vista delle esigenze e aspettative epocali della società) ad accomunare l'indirizzo perseguito da quasi tutti gli esponenti di quel modernismo delle origini votato alla "riorganizzazione del visibile", a volte anche nel caso di non pochi architetti delle generazioni immediatamente successive a quella di Ernesto Basile e di Raimondo D'Aronco.

Diversamente, l'ultima stagione professionale di Giuseppe Sommaruga, la cui attività è ormai monopolizzata dai progetti e dalle realizzazioni a Varese (a partire dal formidabile complesso alberghiero a Campo dei Fiori, Hôtel Tre Croci), attesta l'avvenuta piena maturazione di un suo personale modo rifondativo della cultura del progetto.

Quella di Sommaruga è, dunque, una ricerca solitaria, esente da compiaciute elucubrazioni teoriche o da apodittiche affermazioni di metodo, dettata da quel professare la qualità "in divenire" che è in linea con il vero profilo della migliore cultura modernista internazionale ma forse, e in fin dei conti, anche con la sua provenienza da quella particolare compagine del ceto artigiano (soprattutto fra gli specializzati nelle definizioni decorative dell'edilizia) che, soprattutto all'epoca, tendeva a fare dell'impegno nel lavoro, talvolta persino animato da inconsapevole trasporto emotivo, una forma di religione laica dell'esistere.

La sua precoce morte il 27 marzo del 1917, condizione peraltro che sorprendentemente lo accomuna alla sorte di non pochi esponenti del modernismo, ha interrotto un percorso aperto a progressi affini a quelle ricerche di nuove espressività dell'architettura allora in atto presso eterodosse filiazioni del modernismo; un percorso, tuttavia, che i suoi imitatori ed epigoni indiretti non saranno in grado di intraprendere.



**Giuseppe Sommaruga** è stato non solo uno dei maggiori esponenti del Liberty italiano ma anche un innovatore scanzonato e un avanguardista che ha ridefinito lo stile stesso dell'Art Nouveau. Figura di primo piano dell'architettura italiana tra fine Ottocento e inizio Novecento, con particolare riferimento all'ambito milanese e lombardo, la sua opera - legata alla nascita e all'affermazione del Liberty, di cui Sommaruga è protagonista indiscusso - affronta vari temi emblematici della sua epoca: il palazzo urbano, la casa d'affitto, l'architettura funeraria, la villa urbana e di vacanza, i complessi per la ricezione turistica...

Mentre a Varese e Milano, città notoriamente votate al Liberty, l'istituzione Italia Liberty propone un percorso di scoperta e riscoperta delle opere architettoniche e artistiche dell'eminente architetto nel centocinquantesimo dalla nascita, **Andrea Speziali** gli rende omaggio con questa monografia.

Andrea Speziali, classe 1988, è uno tra i più valenti esperti italiani di arte Liberty (Art Nouveau). Poliedrico riccionese che dopo il dottorato all'Accademia di Belle Arti di Urbino si è distinto in esposizioni come l'Affordable Art Fair di Amsterdam (2010), alla collettiva della galleria Wikiarte di Bologna (2011), alla 14° Fiera Internazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Pechino (2011) nel complesso del World Trade Center e alla 54° Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (Padiglione "Italia" - a cura di Vittorio Sgarbi). Ha pubblicato otto fatiche letterarie, tra le prime vi è Una Stagione del Liberty a Riccione (Maggioli Editore, 2010) incentrata sull'opera di Mario Mirko Vucetich, una delle figure più poliedriche del '900, sul quale ha curato una grande mostra monografica al Castello di Marostica (2012).

Nel 2011 ha ideato il progetto Romagna Liberty lanciato con mostre e una preziosa monografia che ha messo in luce un patrimonio quasi sconosciuto.

Nel 2014, l'anno del Liberty, Speziali ha dato vita al portale web «Italia Liberty» per censirne le architetture nella penisola e ha curato le varie edizioni del grande Concorso Fotografico e Video ITALIAN LIBERTY dal quale sono nati, per i tipi di CartaCanta Editore, i volumi: "Italian Liberty - L'alba del Novecento" (2014), "Italian Liberty - Una nuova stagione dell'Art Nouveau" (2015) e "Italian Liberty - Il sogno europeo della grande bellezza" (2016).

Sono inoltre nati gli spin off: "Savona Liberty - Villa Zanelli e altre architetture" (2016) e "The world of Art Nouveau" (2017).

ISBN 978-88-85568-02-0



euro 38,00

9 788885 568020