

# Bollettino Storico

---

# Piacentino

---

---

---

---

Rassegna semestrale di storia, lettere e arte fondata da Stefano Fermi

EDIZIONE SPECIALE

DIREZIONE: Anna Riva (direttore responsabile).

E-mail: [direzione.bsp@gmail.com](mailto:direzione.bsp@gmail.com)

VICEDIRETTORE: Susanna Pighi

COMITATO SCIENTIFICO: Fabrizio Achilli (Istituto per la storia della Resistenza, Piacenza), Massimo Baucia (già Biblioteca Comunale Passerini-Landi, Piacenza), Ugo Bruschi (Università di Bologna), Enrico Garavelli (Università di Helsinki), Antonella Gigli (già Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza), Brian Møller Jensen (Università di Stoccolma), Maria Luigia Pagliani (International Council of Museums), Antonio Russo (Sapienza Università di Roma), Andrea Scala (Università Statale di Milano), Claudio Vela (Università di Pavia).

REDAZIONE: Daniela Morsia (segretaria), Stefano Migliorini, Angela Reboli.

E-mail: [bollettinostoricopiacentino@gmail.com](mailto:bollettinostoricopiacentino@gmail.com)

Dattiloscritti e illustrazioni, pubblicazioni da segnalare nella *Rassegna bibliografica* e comunicazioni per il *Notiziario* vanno inviati alla redazione, che non si considera comunque impegnata alla restituzione del materiale anche non pubblicato.

A richiesta degli autori, gli articoli vengono sottoposti a revisione paritaria (*peer review*); i testi vanno inviati alla direzione. L'elenco dei revisori (*referees*) è pubblicato con cadenza triennale.

Gli autori sono responsabili della correttezza delle loro affermazioni.

EDITORE: Tip.Le.Co., Via Sisto Salotti, 37 (San Bonico), 29122 Piacenza; tel. 0523380102; fax 0523380520; e-mail: [info@tipleco.com](mailto:info@tipleco.com); [www.tipleco.com](http://www.tipleco.com)

ABBONAMENTI PER L'ITALIA

Anno 2025: ordinari € 21,00; sostenitori € 50,00.

Si accettano abbonamenti in qualunque periodo dell'anno: gli abbonamenti non disdetti entro il 31 dicembre si intendono rinnovati per l'anno successivo. Il versamento va effettuato sul c.c. postale 10927291 intestato a Tip.Le.Co., Via Sisto Salotti, 37 (San Bonico), 29122 Piacenza, specificando la causale.

ABBONAMENTI PER L'ESTERO

Casalini Libri, Via Benedetto da Maiano, 3, 50014 Fiesole (FI); tel. 05550181; fax 0555018201; e-mail: [info@casalini.it](mailto:info@casalini.it); [www.casalini.it](http://www.casalini.it).

Fascicoli non pervenuti vanno richiesti *entro 30 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo*.

*Hanno concorso alla realizzazione del primo fascicolo dell'annata 2025 del «Bollettino Storico Piacentino»:*



FONDAZIONE  
DI PIACENZA  
E VIGEVANO



COMUNE  
DI  
PIACENZA



ASSOCIAZIONE  
DEGLI INDUSTRIALI  
DI PIACENZA



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,  
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI  
E CONSERVATORI  
DELLA PROVINCIA DI PIACENZA



GIULIO ULISSE ARATA  
«MODERNO» E «ROMANTICO».  
L'«ALTRA» MODERNITÀ  
DELL'ARCHITETTURA DEL NOVECENTO

di PIERO POGGIOLI

*Novecento e "Altra" modernità*

Nel libro di Guido Canella *Architetti Italiani del Novecento* viene più volte citata una "tesina" dal titolo *Gli aspetti figurativi dell'Architettura romantica Milanese*, elaborata dallo stesso autore per il corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, tenuto da Ernesto Nathan Rogers, nel 1959, presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano<sup>(1)</sup>. In un momento di interesse pressoché esclusivo per il Movimento Moderno e le sue declinazioni, questo studio svolto all'interno della didattica rappresenta un significativo, quanto precoce e originale, contributo a una più attenta e articolata considerazione per quella cultura architettonica dell'Ottocento e del Novecento rimasta ai margini della critica "moderna" quale espressione di sensibilità e istanze difficilmente riconducibili all'esperienza del Moderno. Qualche anno dopo uscirà il noto numero monografico di «Edilizia Moderna» *Il Novecento e l'architettura*, la cui introduzione è co-firmata da Vittorio Gregotti, redattore, e Guido Canella, principali responsabili dei contenuti del volume, con materiali, riflessioni e autori che mostrano, forse per la prima volta, una pluralità di esperienze che pure avevano contraddistinto il variegato complesso dell'architettura italiana del periodo. Senza voler dilatare la trattazione del tema "No-

---

(1) Cfr. Guido Canella, *Architetti italiani del Novecento*, a cura di Enrico Bordogna, Milano, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., 2010, p. 144 e p. 252. Il titolo completo del dattiloscritto di Guido Canella è *Gli aspetti figurativi dell'Architettura romantica Milanese*, qui presentata scritta come introduzione al più generale discorso *Caratteri dell'architettura romantica Milanese da Carlo Amati alla Torre Velasca*. Una copia del documento, purtroppo priva del corredo iconografico, è stata cortesemente messa a disposizione dal Prof. Domenico Chizzoniti.

vecento” è però opportuno ricordare che il termine viene in quella sede utilizzato per rappresentare «i tentativi contraddittori e densi di compromessi politici e culturali che quella parte della cultura italiana localizzata particolarmente presso i centri urbani [...] compì tra le due guerre nel tentativo di afferrare, spesso negandoli, i lembi della cultura moderna»<sup>(2)</sup>. Non è improbabile che a tale definizione abbia contribuito in modo significativo anche la figura di Giulio Ulisse Arata, più volte citata nel volume, che certamente è stato interprete di tale contraddittorietà e, seppure di provenienza provinciale, ha goduto tra gli anni Dieci e la fine dei Trenta del Novecento di una considerevole fortuna professionale in centri importanti, soprattutto Napoli e Milano, divenendo anche un’influente personalità nel circuito culturale milanese. Ma ritornando alla definizione di Novecento e ai testi citati, quello che si vuole evidenziare è che, in un momento storico in cui la “modernità” ha costituito un’ineluttabile polarità attrattiva – e dando per scontato che l’avvicinamento a tale polarità si sia coniugato con un azzeramento dei codici linguistici storici – parte della produzione e della ricerca architettonica dell’epoca si sia invece protratta senza abbandonare consuetudini, riflessioni e repertori consolidati, talvolta attraverso quiete riproposizioni degli stilemi, altre volte attraverso più inquiete riarticolazioni, anche totalmente inedite, che si possono leggere come partecipazione, in una certa misura tormentata, al “moderno”. Essendo questo fenomeno vasto e complesso e con espressioni ed esiti assai differenti, non è semplice individuare principi univoci, purtuttavia nelle diverse esperienze europee del periodo sembra di poter cogliere alcuni tratti analoghi che possono delineare una sorta di casistica. In particolare, si sono selezionati alcuni architetti abbastanza vicini per nascita ad Arata (1881) e alcune opere cronologicamente prossime alla Galleria Ricci Oddi, realizzata tra il 1925 e il 1931, momento che, sostanzialmente, risulta costellato di eventi cruciali per l’affermazione del “Moderno”; dalla pubblicazione di *Vers une architecture* (1923), al Padiglione dell’*Esprit Nouveau* (1925), dall’insediamento del Bauhaus a Dessau (1925) al Weissenhof (1927), per arrivare al primo Congresso Internazionale di Architettura Moderna (1928).

In questo confronto si possono cogliere delle posizioni che – ancor prima che rappresentare un rifiuto *tout court* delle teorie e degli stilemi di un Movimento Moderno, ancora in fase di definizione e di diffusione – sembrano registrare una preoccupazione, o una nostalgia, che autorizza un qualche tipo di resistenza, nei confronti del rischio della dissipazione dell’enorme dote dell’architettura passata.

---

(2) Guido Canella, Vittorio Gregotti, *Il Novecento e l’architettura*, in «Edilizia Moderna», 81, 1963, p. 1.

1



2



3



4



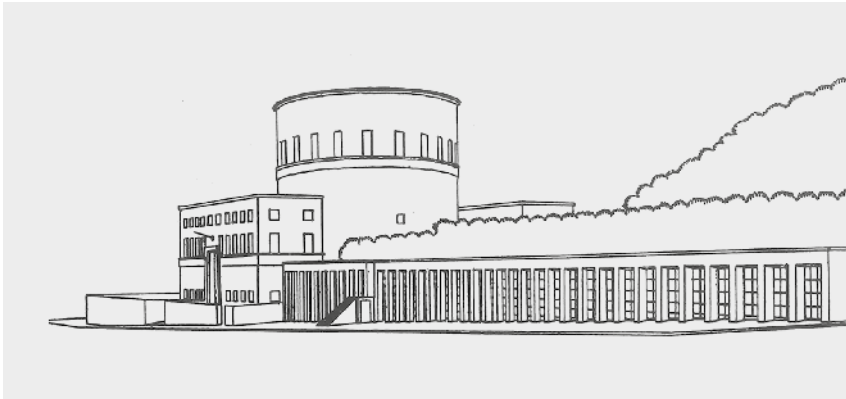
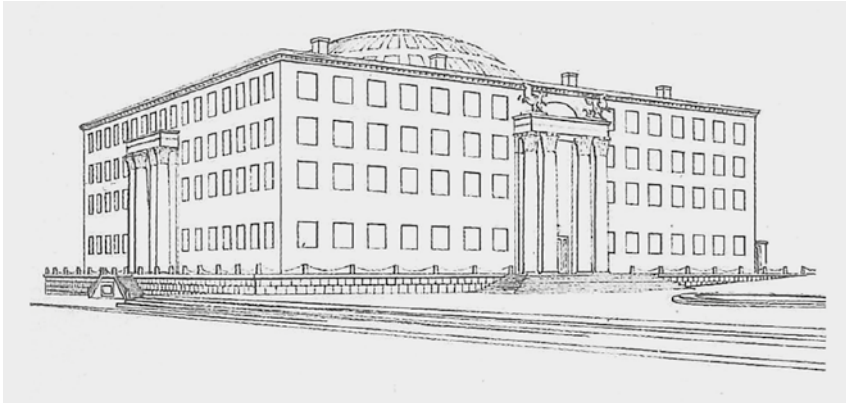
5



6



1. Adolf Loos, *Progetto per il Chicago Tribune* (1922).
2. Adolf Loos, *Casa Rufer*, Vienna, (1920).
3. Michel de Klerk (1884-1923) e Piet Kramer (1881-1961), *Quartiere De Dageraad*, Amsterdam, (1919-1923).
4. Jože Plečnik, *Atrio del Castello*, Praga, (1927-1930).
5. Heinrich Tessenow, *Intervento sulla Neue Wache di Schinkel*, Berlino, (1930-1931).
6. Sigurd Lewerentz, *Cappella della Resurrezione*, Stoccolma, (1923-25).



7. Erik Gunnar Asplund, *Nuova Biblioteca Civica*, Stoccolma, (progetto del 1922).
8. Erik Gunnar Asplund, *Nuova Biblioteca Civica*, Stoccolma, (progetto del 1928).

Pur ammettendo che sia difficile distinguere chiaramente tra chi ha semplicemente trovato più rassicurante – o più conveniente – continuare a praticare canoni consolidati, da coloro che hanno vissuto questa fase con inquietudine culturale, non è tuttavia impossibile cogliere delle realtà che sembrano esprimere tale sentimento e che sarebbero peraltro difficilmente comprensibili, se non supportate da premesse di questo tipo. Si pensi ad esempio a Adolf Loos (1870-1933) e alla sua Casa Rufer (Vienna, 1920) con tre metope vistosamente applicate sulla facciata o al noto progetto di concorso per il Chicago Tribune (1922) con l'immensa colonna dorica poggiata su di un basamento rigorosamente "squadrate". Oppure a Jože Plečnik (1872-1957), all'Atrio del Castello di Praga, (1927-1930) con la rei-

terata, e mai vista, sovrapposizione di colonne, che nella dilagante reiterazione finiscono anche per interferire con l'oculo centrale, tagliato appunto da una colonna, come mai un architetto "classico" avrebbe pensato. O Heinrich Tessenow (1876-1950), pur considerato uno dei precursori del Movimento Moderno, che praticamente non ha quasi mai realizzato una copertura piana per un edificio di civile abitazione e, nell'intervento sulla Neue Wache di Schinkel (Berlino, 1930-1931), inserisce un lucernario circolare di classicissima memoria, al quale contrappone uno straordinario pavimento di basalto nero stuccato in piombo, che sfugge tanto all'antico quanto al "razionale". C'è poi la Scuola di Amsterdam, dove il lavoro di Michel de Klerk (1884-1923) e Piet Kramer (1881-1961), ad esempio nel Quartiere De Dageraad di Amsterdam (1919-1923), esibisce un'articolata declinazione di alcune consuetudini formali e costruttive – l'utilizzo del mattone a vista, la riproduzione di elementi architettonici tradizionali, l'uso della decorazione – che si sovrappongono alle "contemporanee" linee sinuose condivise con l'architettura espressionista tedesca. In questa sequenza di apparente sospensione del Moderno, risulta particolarmente interessante l'attività sviluppata dagli svedesi Sigurd Lewerentz (1885-1975) e Erik Gunnar Asplund (1885-1940) negli anni Venti, a partire dal Cimitero di Stoccolma. Il primo, con la Cappella della Resurrezione (1923-1925), impiega una serie di elementi propri dell'architettura classica (colonne, timpani, cornici...) riassemblati in una modalità talmente originale (asimmetrie e dissimmetrie, distacchi...) da formulare, con il completamento degli esterni, un complesso sorprendente ed enigmatico al contempo. Asplund, oltre al saggio neoclassico della Cappella nel Bosco (1919-1922), con il lungo iter progettuale per la Biblioteca di Stoccolma (il cui periodo di elaborazione include anche un viaggio negli Stati Uniti), documenta un passaggio emblematico, in cui l'opportunità di ammodernamento organizzativo esperita all'estero, unitamente alle sollecitazioni indotte dallo sviluppo del Movimento Moderno, si ritrovano al cospetto dell'apparecchiatura figurativa storica atta a generare quel tono aulico che il tipo di istituzione – la prima biblioteca pubblica svedese – rendeva evidentemente opportuno, come si può facilmente cogliere nel primo progetto del 1921. Il raffronto tra questo e quello del 1927 è del massimo interesse per misurare i processi di adattamento o, meglio, reinterpretazione, di alcuni elementi (la cupola, le colonne, il disegno monumentale degli spazi esterni...) sotto la spinta di una manifesta, quanto misurata, volontà di rinnovamento. Queste sintetiche note hanno qui la finalità di fornire qualche riferimento su concetti assai vasti e complessi come Moderno e, se si vuole, Anti-moderno, e, soprattutto, per provare a configurare quel nucleo di sensibilità ed espressioni – riferibile an-

che al lavoro di Arata – che sono state solo piuttosto recentemente ricondotte sotto la locuzione “Altra modernità”<sup>(3)</sup> o comunque ascrivibili a «*un’unica modernità*, una modernità dialettica e plurale, che si costruisce in una vasta rete di temi e di motivi diversi e paralleli, di intenzioni e di modalità processuali, anche se compresi nelle loro articolazioni. Si tratta di una concezione lontana da ogni legittimo schieramento, per la quale l’innovazione e la tradizione non sono categorie alternative divise da un limite netto e deciso, ma due realtà che si attraversano l’un l’altra ibridandosi in un vero e proprio gioco di compenetrazioni, di traguardi e di corrispondenze»<sup>(4)</sup>.

### *Arata «romantico»*

Da uomo nato nello scorcio dell’Ottocento – e che avvia la sua attività professionale nel primo Novecento – probabilmente Arata non avrebbe gradito l’aggettivo *romantico* riferito al proprio lavoro e al proprio pensiero, come si ricava anche dai suoi testi, dove nelle aspre critiche agli architetti della seconda metà del XIX secolo, l’impiego del termine assume una valenza decisamente negativa<sup>(5)</sup>. Tuttavia, per un osservatore odierno è normale incorrere nell’associazione tra il termine romantico e l’attività dell’architetto, quanto meno per una parte della sua opera. Non è difficile, infatti, ravvisare in diversi suoi lavori un’evidente propensione al pittoresco, a un marcato eclettismo e la rilevanza attribuita al retaggio storico (sia nell’aulico che nell’ordinario), così come ricorrente è il richiamo ai valori dell’iden-

---

(3) Il termine *Altra modernità* trova più di un riscontro dai primi anni Duemila; cfr. *L'altra modernità - 1900-2000 - l'architettura classica e tradizionale nella costruzione della città del XX secolo*, a cura di Gabriele Tagliaventi, Atti del convegno e catalogo della mostra per la III Triennale di Architettura di Bologna, 9 marzo-14 maggio 2000, Savona, Dogma, 2000; Luciano Semerani, *L'altro Moderno*, Umberto Allemandi, Torino, 2000; *L'architettura dell'Altra modernità*, a cura di Marina Docci-Maria Grazia Turco, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Roma, Gangemi, 2010. Nel primo testo elencato sono presenti alcuni degli architetti europei citati in questo testo (Loos, Tessenow, Plečnik, Asplund...). Luciano Semerani, oltre un'appassionata lettura dell'opera di Jože Plečnik, estende il concetto di “altro moderno” al di fuori del Novecento con le figure di Semper e Schinkel.

(4) Franco Purini, *Una modernità dialettica e plurale*, in *L'architettura dell'Altra modernità*, pp. 40-47, a p. 45.

(5) «I nostri migliori architetti del tramontante Ottocento [...] tentarono di rievocare con nuove forme i grandi edifici [...] altri continuarono ad addentrarsi, più o meno retoricamente, nei formalismi di un indeterminato neoromanticismo.», in Giulio Ulisse Arata, *Costruzioni e progetti; con alcune note sull'architettura contemporanea*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1942, pp. XI-XII. Nello stesso volume, a proposito di Camillo Boito, a p. XIII: «Rievocatore appassionato di un medioevo intessuto di frammentari motivi tenuto insieme con punti di sutura romantica».

9



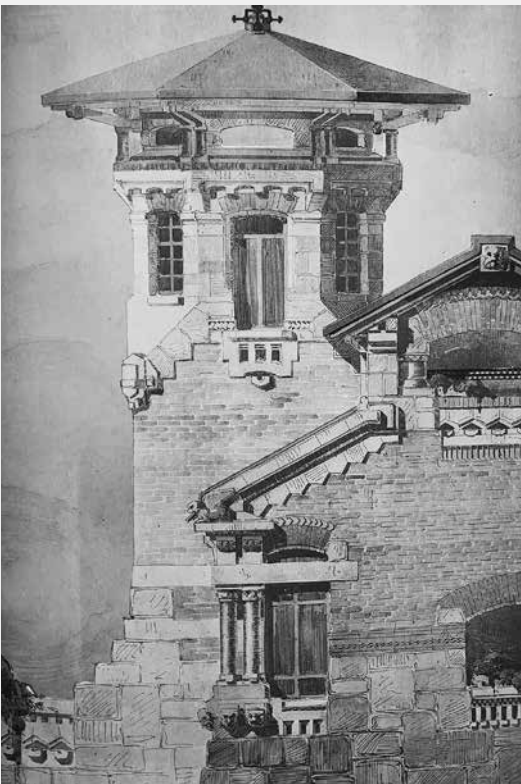
10



11



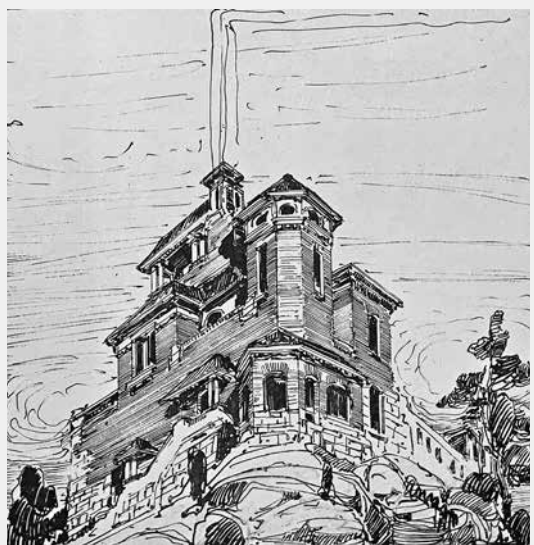
13



14



15



9-10-11. Giulio Ulisse Arata, *Schizzi per il cimitero di Piacenza* (1916-1917).  
 13-14-15. Giulio Ulisse Arata, *Disegni dal Volume Ville* (1913, ipotesi).



12. Giulio Ulisse Arata, *Giardino dell'Eremo di S. Antonino, Piacenza* (1922-1962).

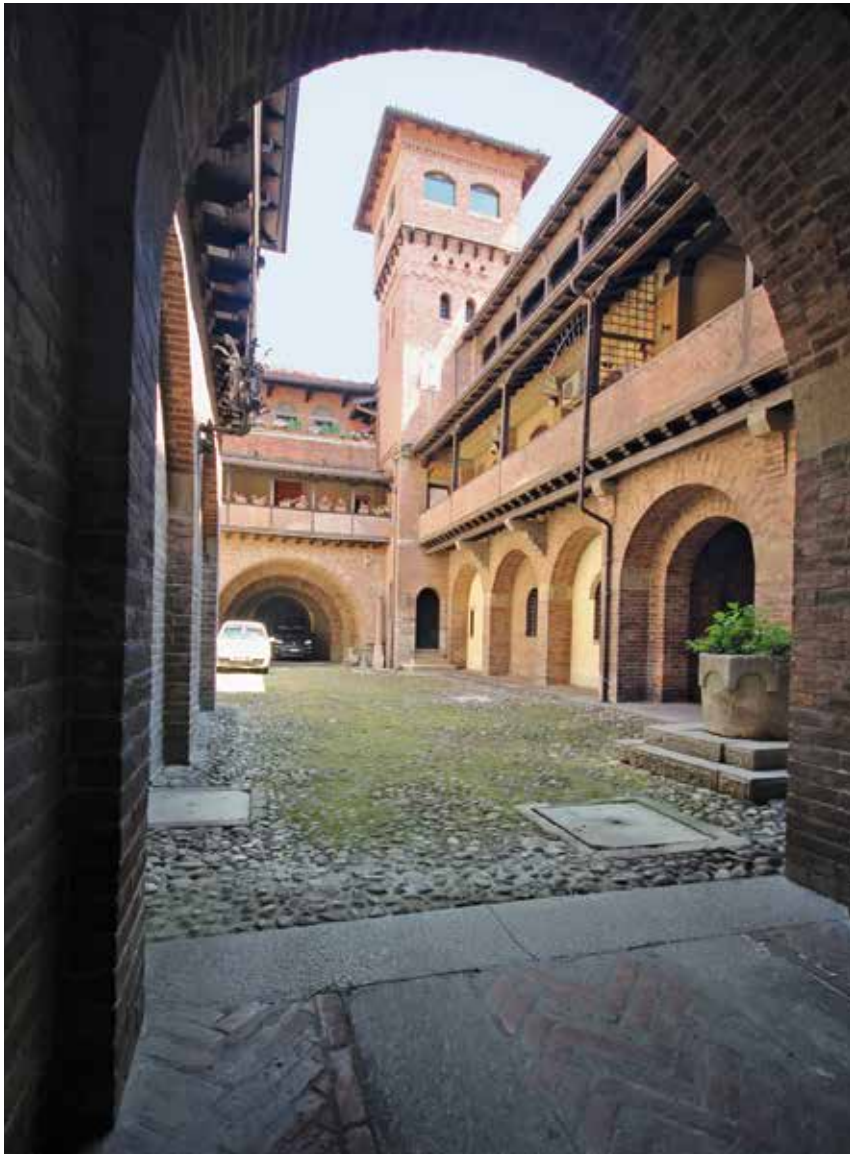
tità nazionale, il gusto per le rovine e per una narrazione attraverso frammenti, ma anche un'inclinazione per certe ambientazioni intrise di suggestioni storiche, di sentimento e di spiritualità che, soprattutto nell'estesa produzione di schizzi e disegni, sconfinano talvolta in una dimensione fantastica. Volendo individuare altri indizi di sensibilità romantica, questa volta nella personalità dell'architetto piuttosto che nei suoi lavori, si può, tra l'altro, notare una sua naturale ostinazione a mantenersi fedele ad alcuni ideali, nonostante – o soprattutto – quando questi siano stati ad un certo punto considerati superati<sup>(6)</sup>.

---

(6) «I valori a cui attribuivano la massima importanza erano i valori come, l'integrità, la sincerità, la disponibilità a sacrificare la vita a qualche tipo di luce interiore, la dedizione a un ideale per cui vale la pena di sacrificare tutto ciò che si è [...] Ciò che gli uomini ammiravano era la dedizione incondizionata, la sincerità, la purezza dell'anima, la capacità e la disponibilità a dedicarsi al proprio ideale, qualunque esso fosse. [...] la peggiore tra tutte le cose possibili è il compromesso, perché significa che abbiamo entrambi tradito l'ideale che è dentro di noi.» in Isaiah Berlin, *Le radici del Romanticismo*, a cura di Henry Hardy, Milano, Adelphi, 2023, pp. 31-33; titolo originale *The Roots of Romanticism, The A.W Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1965, The national Gallery of Art, Washington, DC.



- I. Piacenza, *Case Baroni*, facciata su strada.
- II. Piacenza, *Case Baroni*, la scala dell'androne principale.



III. Piacenza, *Case Baroni*, la corte "medioevale".



- IV. Piacenza, *Case Baroni*, la corte “medioevale” lato ovest, con le nicchie e l’anfora.
- V. Piacenza, *Case Baroni*, la corte “medioevale” lato est, con gli archi e il pozzo.



VI. Piacenza, *Case Baroni*, l'androne di accesso al terzo cortile.



- VII. Piacenza, *Case Baroni*, l'androne di accesso al terzo cortile (dettaglio).  
VIII. Piacenza, *Case Baroni*, il terzo cortile, e la facciata con l'inserito delle finestre gotiche.



- IX. Milano, *Ospedale Niguarda*, la recinzione in prossimità di uno dei portali d'ingresso.
- X. Milano, *Ospedale Niguarda*, il Padiglione d'ingresso.



- XI. Milano, *Ospedale Niguarda*, la piazza principale, con la chiesa e uno dei padiglioni.
- XII. Milano, *Ospedale Niguarda*, una delle scale del Padiglione d'ingresso.
- XIII. Milano, *Ospedale Niguarda*, una delle aree verdi con il percorso curvilineo tra i padiglioni.



- XIV. Milano, *Ospedale Niguarda*, la Piazza principale, con la chiesa a pianta centrale.
- XV. Milano, *Ospedale Niguarda*, scala tra il piano della piazza e l'accesso (ribassato) alla chiesa.
- XVI. Milano, *Ospedale Niguarda*, percorso coperto convergente su accesso laterale della chiesa.



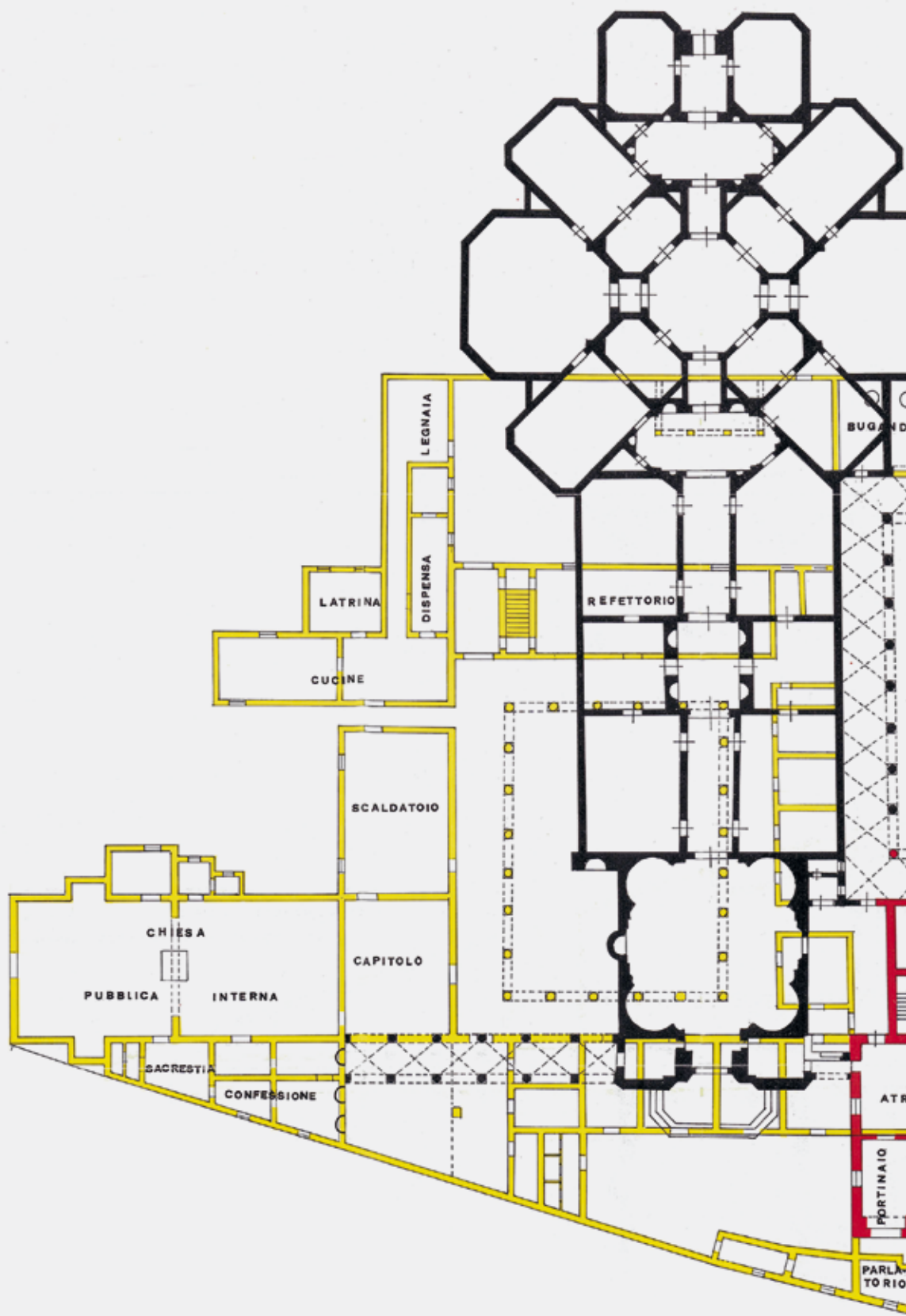
XVII. Milano, *Ospedale Niguarda*, rapporti visuali tra i diversi padiglioni.



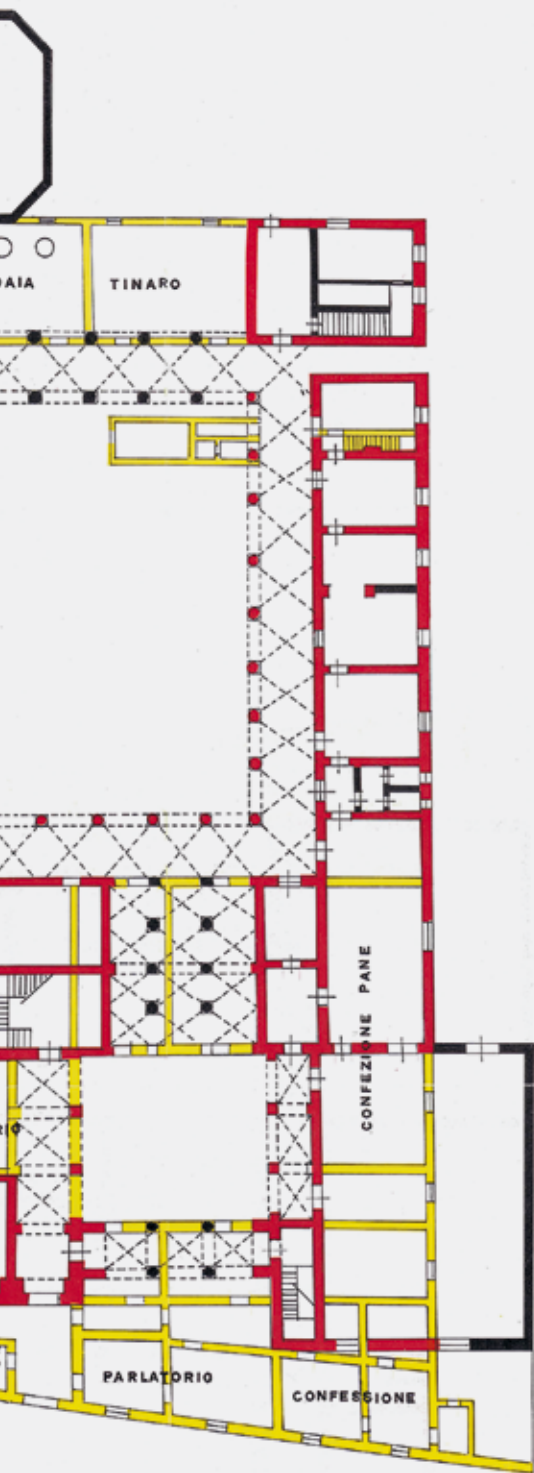
XVIII. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, il portale dell'ingresso principale.



XIX. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, il vestibolo d'ingresso.



— FABBRICATI NUOVI (GALLERIA)  
 — " DISTRUTTI (EX CONVENTO)  
 — " PARZIALMENTE RECUPERATI



XX. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, planimetria del complesso con evidenziate le demolizioni (giallo), le nuove costruzioni (nero), le parti recuperate dell'antico convento di San Siro (rosso). Disegno di Armando Siboni.



- XXI. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, lo spazio a verde tra la galleria e la Scuola Giordani.
- XXII. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, il percorso che collega Via San Siro e Stradone Farnese.



XXIII. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, l'androne tra il cortile d'ingresso e il chiostro principale.

XXIV. Piacenza, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, il chiostro principale.



- XXV. Piacenza, *Giardino della memoria*; a sinistra l'estremità meridionale della Galleria; di fronte, oltre agli alberi, Casa Breviglieri con il sistema di recinzione in cotto "Piacenza" prodotto da RDB che definisce il confine del giardino anche lungo lo Stradone Farnese; a sinistra, dietro la recinzione si possono intravedere Case Salvatico il Palazzo Pallavicini.
- XXVI. Piacenza, Giulio Ulisse Arata, *Casa Breviglieri*.

---

Referenze fotografiche: tutte le foto a colori sono di Piero Poggioli.

Si potrebbe, infine, convenire con Isaiah Berlin che «essere romantico», non implica un'esclusiva appartenenza a tale mondo<sup>(7)</sup> e che forse il tratto più caratteristico di Arata sia stato proprio quello, di variare approcci e modalità d'espressione sulla base di un principio di opportunità che sentiva scaturire dalle diverse circostanze in cui si trovava ad operare<sup>(8)</sup>. L'insieme dei lavori di Arata in cui sia possibile ravvisare i sintomi di un pensiero riferibile al mondo romantico è certamente vasto. Ad esempio, nella raccolta di progetti del volume *Ville*<sup>(9)</sup>, con le marcate espressioni volumetriche e decorative dei fabbricati, quasi mai simmetrici, non di rado disegnati come propaggini di terreni geomorfologicamente arditi e/o inseriti in scenari in cui anche i cieli e la vegetazione, talvolta molto connotati, partecipano a costruire una coinvolgente ambientazione dell'architettura. Oppure nei numerosi disegni predisposti per il cimitero di Piacenza, dove evidentemente il tema sollecita una ricerca emotiva, sia nelle notevoli tavole a colori, ma soprattutto negli schizzi in monocromo – le «fantasie architettoniche», come definite da Fabio Mangone<sup>(10)</sup> – che forniscono una serie di figurazioni ad alta carica espressiva che mettono in scena mistica, spiritualità, solennità in una dimensione prevalentemente fantastica. Tuttavia, la testimonianza probabilmente più evidente di una spiccata sensibilità romantica si può ravvisare nel disegno del parco della propria residenza piacentina – il noto Eremo di Sant' Antonino – che Arata ha elaborato e modificato, senza soluzione di continuità e con evidente passione, dal 1922 e fino alla morte. Nonostante questo giardino sia stato definito dallo stesso autore «all'italiana»<sup>(11)</sup>, ciò interpreta un riferimento ideale piuttosto che una lettura oggettiva. Infatti, ai tratti canonici del giardino all'italiana – la marcata simmetria rispetto un asse principale e la significativa opera di terrazzamento del terreno – corrispondono, in evidente contrasto, percorsi diversificati e discontinui con un'elaborazione del disegno del verde, degli episodi costruiti e, soprattutto, la disposizione dei frammenti archeologici/antiquari, che

---

(7) «Né voglio Implicare che esistano casi puri – un senso in cui si possa dire di qualsivoglia artista o pensatore, o di un qualunque essere umano, che è interamente romantico e assolutamente nient'altro...», Berlin, *Le radici del romanticismo*, p. 13.

(8) «È nel carattere “debole” di una disciplina progettuale duttile che sono racchiusi pregi e limiti della poetica aratiana, e del suo particolare *iter*, a partire dal criterio eclettico della “conformità” per finire alle formulazioni del convegno sui “centri Antichi” [...]», Fabio Mangone, *Giulio Ulisse Arata-Opera Completa*, Napoli, Electa, 1993, p. 41.

(9) Cfr. *L'architettura di G.U. Arata-Vol I, Ville*, prefazione di Alfredo Melani, Bestetti Tuminelli, Milano, s.l. [secondo Fabio Mangone databile al 1913].

(10) Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, pp. 101-104.

(11) Cfr. Giulio Ulisse Arata, *Ricostruzioni e restauri; con un discorso di Giorgio Nicodemi e con alcune note sull'urbanistica e la conservazione dei monumenti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1942, p. 115.

testimoniano come l'architetto agisca «...sperimentando incessantemente cosa la sua fantasia può produrre a partire da quanto la storia gli ha tramandato»<sup>(12)</sup>.

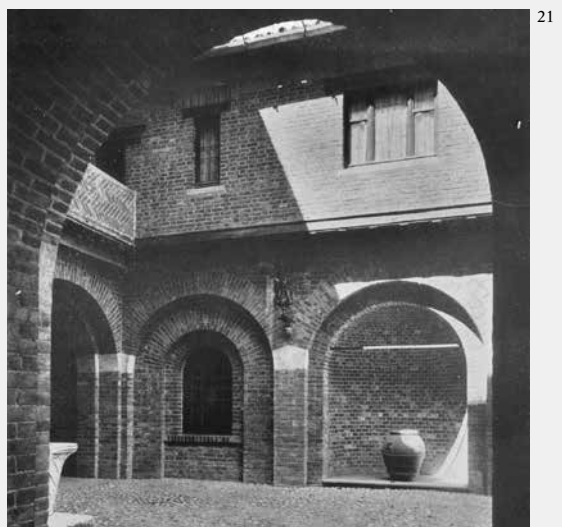
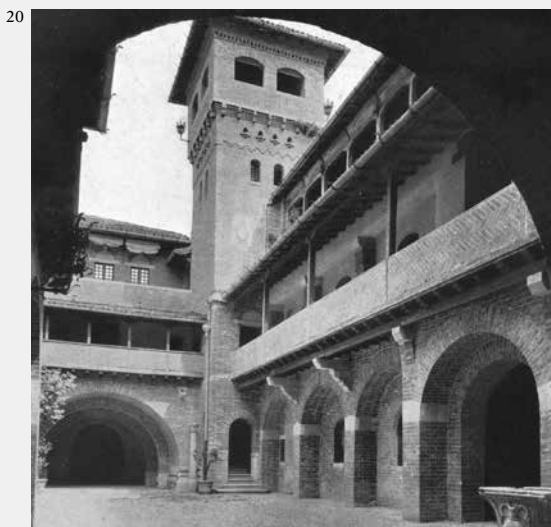
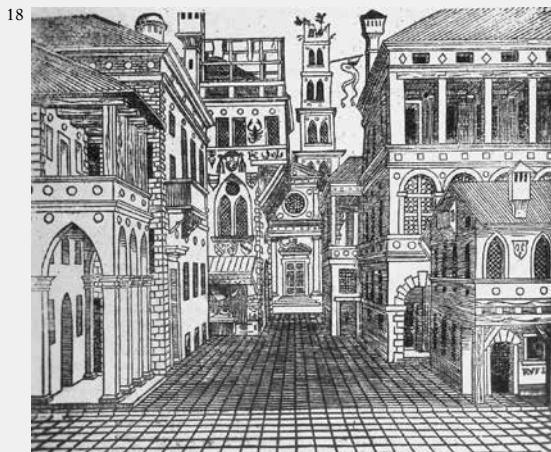
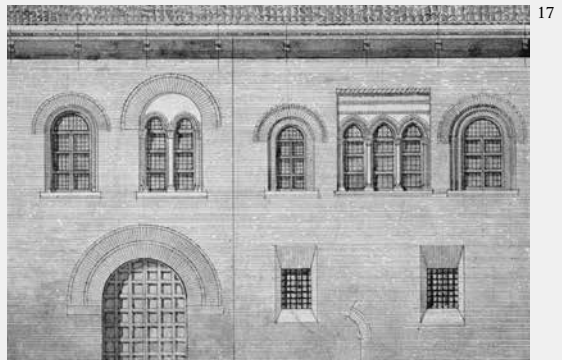
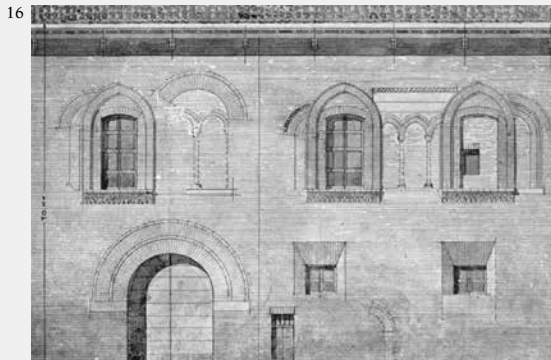
Un esempio che si ritiene rappresentativo di presupposti romantici è il progetto di Case Baroni, più circoscrivibile in una dimensione temporale e fisica, e meno correlato ad una sfera personale. Tale intervento, come noto, ha come oggetto due case di origine medioevale in cui i lavori di restauro svelano, sulla facciata su strada di una di queste, la coesistenza di finestre di epoca romanica e di epoca viscontea. La circostanza diventa occasione per esprimere una propria idea del restauro<sup>(13)</sup>, ma soprattutto per ricostruire, attraverso un'articolata regia, una sorta di rappresentazione in cui la costruzione di un'accurata scenografia diviene ambientazione e supporto per un coinvolgimento in un'idea di medioevo. Le finestre gotiche, quelle ritenute meno significative, vengono smontate e rimontate nel cortile più interno, consentendo all'architetto di realizzare sul fronte strada una facciata compiuta e coerente, che corrisponde a quella più antica, ma anche, secondo quanto riferito dallo stesso, alla «struttura dominante dei due piccoli edifici»<sup>(14)</sup>. Quello che sembra oggi però di maggiore interesse è la costruzione di una sorta di struttura narrativa che si articola tramite la predisposizione di viste, di episodi specifici e di percorsi che ne articolano la successione e che costituiscono un alternarsi di occasioni per continui scarti emotivi. Dall'ingresso principale su strada, attraverso la grata in ferro battuto e la coppia di archi dell'androne oscuro, si scorge in lontananza, normalmente ben illuminato da una corta allungata dominata dal laterizio, un arcone in mattoni a tutto sesto, praticamente impostato direttamente sul suolo. In questo arcone sul fondo, in una certa misura proiezione degli archi d'ingresso e del vestibolo, s'inscrivono archi minori che scavano il volume e costruiscono ombre sempre più profonde, rendendo difficoltoso trovare un punto su cui possa convergere la visuale, alla maniera di certi interni dell'architettura egiziana antica. Entrando dal portone, e percorrendo l'androne, si incontrano: una bella scala a sinistra e su entrambi i lati una successione di archi di diverse dimensioni con ruoli di nicchie o di porte e finestre, non tutti corrispondenti al disegno originario pubblicato<sup>(15)</sup>. La sequenza di archi principali continua nella corte; sul lato destro ininterrottamente, disegnando tutto il prospetto del primo livello, mentre sul lato sinistro, dopo due campate, la serie s'interrompe, lasciando posto al muro in mattoni che rappresenta il frontespizio cieco della proprietà confinante.

(12) Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, p. 162.

(13) Cfr. Arata, *Ricostruzioni e restauri*, pp. XXXIII-XXXIX.

(14) Arata, *Ricostruzioni e restauri*, p. XXXVII.

(15) Arata, *Ricostruzioni e restauri*, pp. 52-53.



16. Giulio Ulisse Arata, Prospetto di *Case Baroni*, prima dell'intervento (1928-1929).  
 17. Giulio Ulisse Arata, Prospetto di *Case Baroni*, dopo il restauro (1928-1929).  
 18. Sebastiano Serlio, *Scena Comica*, (1545).  
 19. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, Vista della corte medioevale verso l'ingresso principale.  
 20. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, Vista della corte medioevale verso la torre.  
 21. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, Vista della corte medioevale dal collegamento con il secondo cortile.



22. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, vista dell'androne tra le due corti.  
23. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, una delle finestre gotiche rimontate sulla terza corte.

Tutta la corte, sovrastata dalla torre angolare, presenta una serie di episodi minori: il pozzo e il suo podio, nell'angolo di destra; l'anfora, nella nicchia dell'arco sull'asse del collegamento con la corte contigua; una serie di reperti antiquari, lungo il grande muro cieco di confine. La ricchezza di volumi, di partizioni, di sovrapposizioni, di ordini, di singoli episodi, apparecchiano per la corte una scena che, riguardando in direzione del punto d'ingresso verso strada, sembra trovare una notevole consonanza con la scena "comica" elaborata da Sebastiano Serlio sul testo di Vitruvio<sup>(16)</sup>, supportando, se si vuole, l'interpretazione che Arata abbia voluto inscenare un qualche tipo di rappresentazione del medioevo. Passando dal cortile medioevale a quello attiguo, ci si

---

(16) Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, trad. di Clelia Falletti, Roma, Bulzoni, 1996<sup>5</sup>, fig. n.°77, sp.



24. Giulio Ulisse Arata, *Case Baroni*, il giardino della terza corte.

trova in una corte piuttosto regolare, caratterizzata, da superfici intonacate e da una sostanziale simmetria rispetto al proprio asse d'ingresso. Sul lato opposto dell'entrata, un'apertura dà l'accesso ad una terza corte. I muri di quest'androne presentano una ricca partizione di lesene, nicchie, cornici in intonaco chiaro, ma oltre questo brano, che si potrebbe dire di gusto rinascimentale, si scorge quello che potremo definire come il momento conclusivo del percorso narrativo. Questa corte ritorna ad essere contraddistinta da un uso pressoché esclusivo del laterizio, ma vi predomina soprattutto la presenza del verde, con alberi ad alto fusto, alberelli, cespugli e altra vegetazione di dimensione minore, apparentemente priva di un disegno anche solo vagamente riconducibile a un giardino all'italiana. In mezzo al giardino selvatico (parte per l'abbandono e parte per l'assenza di un disegno geometrico), ma non propriamente in posizione centrale, si trova un episodio evocativo attendibilmente realizzato con materiali di recupero: una piccola

vasca, qualche sfera di pietra e due piccole colonne che sorreggono un architrave; il tutto, al momento del sopralluogo<sup>(17)</sup>, assediato dalla vegetazione. Dei quattro lati della corte, solo quello che consente l'accesso sud e quello alla sua sinistra ovest sembrano e riconducibili al progetto di Arata. Su entrambi sono inseriti elementi di recupero, tra cui cornici in laterizio, elementi scultorei in pietra, e nel corpo meridionale, le finestre di epoca viscontea smontate dalla facciata sul fronte principale con cui si è iniziata questa descrizione. Senza voler aprire un discorso sul tema del restauro, che pure potrebbe risultare di qualche pertinenza, basti qui ricordare come l'azione progettuale s'inserisce in una visione positivista e al contempo personale dove la storia appare un bacino inesauribile dal quale attingere per mantenere vive quelle *atmosfera* che l'architetto – romantico – ha il mandato di trasmettere alle generazioni future.

### *Arata "moderno"*

Se, come già anticipato, ancora oggi molti sarebbero indotti a utilizzare l'aggettivo 'romantico' per definire la personalità ed il lavoro di Giulio Ulisse Arata, decisamente più arduo è trovare per lui qualche tipo di associazione al termine 'moderno', nonostante, come noto, la modernità compaia ripetutamente nei suoi testi come riferimento obbligato – a partire da «Nuove Tendenze» e dagli interventi su «Vita d'Arte», «Pagine d'Arte» ed «Emporium» – e siano frequenti i casi in cui si è espresso assai criticamente rispetto agli architetti ritenuti troppo rivolti al passato<sup>(18)</sup>. Non appare privo di rilevanza neppure l'indubbio e sincero apprezzamento di Arata per quegli architetti che nel periodo che prelude alla Prima guerra mondiale sembrano meglio incarnare possibili interpretazioni della modernità<sup>(19)</sup>: sul piano del liberty d'Aronco e Sommaruga, e in quello che sarebbe diventato l'ambito futurista, Chiattone e, soprattutto, Sant'Elia, del quale Arata è tra i primi sostenitori, la cui figura diverrà poi rilevante, anche nella costruzione dell'epopea del Moderno. Tuttavia, se si escludono alcuni riconoscimenti per la sua attività iniziale<sup>(20)</sup>, interpretata anche come

(17) La visita al complesso e la sequenza fotografica risalgono al 15 maggio 2023.

(18) Valga quanto già detto da Arata proposito di Camillo Boito romantico (Cfr. nota n. 5), aggiungendo anche che «le sue teorie [...] erano impostate su assiomi decaduti e sorpassati», Arata, *Costruzioni e progetti*, p. XIII; oppure rispetto alla figura di Giuseppe Sacconi, e del celebre Vittoriano, opera ritenuta «troppo schiava di presupposti archeologici»; Arata, *Costruzioni e progetti*, p. XII.

(19) Cfr. Giulio Ulisse Arata, *La prima Mostra di architettura-Promossa dall'Associazione architetti lombardi*, in «Vita d'arte», 7, 75, 1914, pp. 66-72.

(20) Cfr. Alfredo Melani, *Architettura "ars regina"*, in «Vita d'arte», 7, 74, 1914, pp.

il tentativo di uscire dall'eclettismo tramite la ricerca di un'interpretazione nazionale del modernismo europeo, una serie di fattori hanno certamente contribuito ad alimentare nel tempo l'idea che Arata sia stato una sorta di prototipo dell'"anti moderno". A ciò ha sicuramente contribuito la rapida diffusione e affermazione di quelle istanze alla base Movimento Moderno, risultate da subito sostanzialmente antitetiche rispetto alle idee e alla prassi dell'architetto piacentino, il quale peraltro, non si fece mai scrupolo di criticarle ferocemente, sia nei principi, sia nei suoi principali esponenti<sup>(21)</sup>, proprio nel momento in cui in Italia si consolidava la loro fortuna critica. Probabilmente non ha neppure giovato la verve polemica che indubbiamente Arata ha espresso nella sua vasta opera di pubblicista e di personaggio pubblico (presente in numerose commissioni e con importanti e consolidate amicizie), né la notevole fortuna professionale goduta, almeno fino agli anni Trenta. Sono infatti numerose e documentate le insofferenze della nuova critica nei confronti di Arata. Per esempio, la Triennale del 1936 (Persico-Pagano), commentata dallo stesso Arata nel volume *Costruzioni e Progetti*, ma soprattutto la feroce invettiva di Giuseppe Pagano dalle pagine di «Casabella Costruzioni»<sup>(22)</sup>, che, partendo dalla querelle accesa da Ugo Ojetti sulle pagine del «Corriere», usa l'architetto piacentino come emblema di certo passatismo e lo definisce «indeciso tra il facile amore per l'antico e il difficile amore del moderno», figura utile «per far conoscere i pericoli della cultura e per fare vedere come può finire male una brava persona piena di libri e importante e caricata di erudizione quando non sa decidersi, per carenza di gusto o di volontà critica, tra l'antico e il moderno, tra il vivo e il morto, tra il lecito e l'illecito, tra la costruzione e la scenografia». Se tale stigma appare oggi decisamente eccessivo ai più, è da rilevare come neppure nel momento dell'affermazione di una revisione critica del Movimento Moderno, che pure ha strutturato il proprio impianto su temi che furono certamente molto vicini a quelli affrontati e in certa misura anticipati nel lavoro di Arata, si sia attuato nella sostanza un recupero critico adeguato della figura dell'architetto piacentino<sup>(23)</sup>. Quello che si vuole qui evidenziare

---

47-48. Per un'estesa panoramica della critica su Arata Cfr. Mangone, *Giulio Ulisse Arata*; si veda in particolare il capitolo *Parole e Silenzi della critica*, pp. 9-24.

(21) Cfr. Arata, *Costruzioni e progetti*, in particolare il capitolo *Architettura geometrica*, pp. XXIX-XXXIII.

(22) Giuseppe Pagano, *E noi Zitti?*, in «Costruzioni Casabella», 21, 181, 1943, pp. 30-32, p. 32.

(23) «Nemmeno nel dopoguerra, quando la cultura architettonica italiana – seppure da punti di vista differenti – sottopone ad un processo di revisione critica l'esperienza del moderno, riscoprendo certi valori legati al *locus*, alle espressioni e ai materiali vernacolari, si crea un *feeling* particolare tra l'ormai anziano architetto piacentino e le giovani leve protagoniste del dibattito.», in Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, p. 18.

è che 'contraddittorietà', 'indecisione' o 'equivoco'<sup>(24)</sup> più volte richiamati a proposito del lavoro di Arata risulterebbero ridimensionati, per non dire superati, se si volesse considerare che l'architetto nella sua ricerca di una via personale al moderno abbia determinato il proprio linguaggio in relazione al tipo di funzione, contesto e circostanza in cui si trovò ad operare e che quindi alcune strutture, quelle di maggiore rilevanza funzionale e non influenzate dalla città storica, siano state interpretate con toni più moderni di quelli adottati nei centri urbani o indirizzati a finalità celebrative di qualche tipo.

Da un lato appare un progetto in qualche modo votato al moderno quello per l'Ospedale Niguarda a Milano (1930-39) con l'ingegner Giulio Marcovigi, ed Ernesto Ronzani. Non potendo qui analizzare compiutamente questa opera, che pure meriterebbe uno studio specifico approfondito, è comunque rilevabile che la grande struttura, per dimensione e rilevanza funzionale, appare certamente un episodio difficile da inquadrare, ma non di meno espressivo di una serie di interpretazioni cui non è estraneo il tema della modernità. Probabilmente il tipo di collocazione – una vasta area praticamente inedita della periferia milanese – e il tipo di funzione hanno indotto da un lato alla rarefazione del copioso supporto decorativo aratiano e, dall'altro, all'adozione di un tono celebrativo classicheggiante che, come nota Mangone, è più affine allo stile dominante del periodo, impersonato dal rivale Piacentini, che al pur variegato campo d'espressione dell'architetto piacentino, il quale infatti non lo include nella propria raccolta di progetti<sup>(25)</sup>. Tuttavia, anche solo attraverso una semplice ricognizione visiva, il grande complesso colpisce per la grandiosità dell'impianto e per l'unitarietà del linguaggio, senza scadere nell'eccesso di carica retorica di tanti interventi di regime dell'epoca. Un riferimento possibile del progetto di Arata è l'ospedale Edouard-Herriot di Lione, progettato da Tony Garnier nei primi anni Dieci, ma completato solo all'inizio degli anni Trenta; una tipologia a padiglioni aggregati in una conformazione urbana sapientemente disegnata su un sistema di assi e di spazi aperti, talvolta declinati in forma di strade e piazze e talvolta di piacevoli giardini. Il complesso, che ha un suo precedente nel progetto per l'ospedale della *Cité Industrielle*, costituirà un modello di riferimento duraturo negli anni a venire<sup>(26)</sup>.

Pure il progetto di Arata costruisce un solido impianto, e dimostra

---

(24) A partire dal termine *equivoco*, risulta particolarmente severa tra le critiche del dopoguerra quella contenuta in Maurizio Grandi-Attilio Pracchi, *Milano, Guida all'architettura moderna*, Milano, Zanichelli, 1984, pp. 103-105.

(25) Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, p. 132.

(26) *Tony Garnier 1869-1948*, catalogo della mostra tenuta nel 1990 a Torino, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1990, pp. 155-156.

25



26



27



25. Giulio Ulisse Arata, *Ospedale Niguarda*, Milano, (1930-1939), vista del complesso nella periferia al momento della realizzazione.
26. Giulio Ulisse Arata, *Ospedale Niguarda*, vista del modello.
27. Giulio Ulisse Arata, *Ospedale Niguarda*, foto di uno degli spazi tra i padiglioni.

una notevole capacità nel gestire la grande dimensione; vi si coglie una progettazione urbana basata su precisi rapporti geometrici, planimetrici e volumetrici, dove le relazioni tra il disegno degli spazi aperti e quello dell'edificato definiscono, attraverso allineamenti e punti focali, un continuo alternarsi di ricercate visuali. La vasta piazza interna è dominata da una chiesa a pianta centrale poliabsidata, chiaro riferimento agli studi di Leonardo sulla pianta centrale condotti, soprattutto, nel periodo milanese e attendibilmente conosciuti dall'architetto piacentino, anche autore di una pubblicazione sul maestro rinascimentale. Un omaggio, questo, che si sarebbe potuto ritrovare con piena legittimità in quella "Scuola di Milano", figlia di Ernesto Nathan Rogers, dopo circa mezzo secolo e che, infatti, in una certa misura si ritrova in alcuni progetti di interpreti di tale scuola<sup>(27)</sup>. La chiesa, i padiglioni e le diverse strutture dell'ospedale sono governati dal disegno delle aree libere – strade piazze, giardini – e, nel nucleo centrale, anche da un sistema di percorsi coperti. Questi, oltre il ruolo "urbano" di definire la partizione e le gerarchie degli spazi aperti della cittadella ospedaliera, interpretano sia il dato funzionale – ossia il collegamento tra le parti – sia quello della suggestione, con l'andamento curvilineo e la successione dei ricorrenti archi tozzi che diventano uno dei *leitmotiv* del piano terra, disegnando anche parte dei prospetti dei padiglioni. L'uso della decorazione appare nel suo complesso insolitamente contenuta, ma le superfici risultano tutt'altro che povere di carica espressiva dato l'impiego diffuso, quanto inconsueto per Arata, del rivestimento in pietra anche a tutt'altezza, delle cornici, degli sfondati, delle logge e delle aperture che, nel caso dei corpi scala, sono progettate per fare intravedere dall'esterno lo sviluppo del sistema di risalita. Una solida compostezza contrassegna i fronti degli edifici, e di alcuni spazi interni, soprattutto nel corpo principale d'ingresso, ma si estende anche a disegnare il bel muro di recinzione che perimetra il recinto della cittadella sanitaria, precludendo al tono del complesso nel suo insieme.

Altro campo di applicazione per rilevare l'attitudine di Arata a sviluppare linguaggi più facilmente classificabili come moderni, è

---

(27) Cfr. con il progetto di Guido Canella *Progetto* per la zona 2 (Isola-Garibaldi), Milano, 1979, in *Guido Canella*, a cura di Katuyuki Suzuki, Milano, Zanichelli, 1983, pp. 191-192. Si veda anche il *Progetto per il nuovo Politecnico a Bovisa*, a cura dei membri del Dipartimento di progettazione dell'architettura, pubblicato in «Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura», 11, 1990, pp. 11-26, dove nel meta-progetto compare una pianta del progetto originario a pianta centrale (attribuito a Bramante e a Leonardo) del duomo di Pavia, e pp. 101-109 dove si vede il progetto sviluppato da Guido Canella come progetto per il Centro congressi, impostato sul tema della pianta centrale.



28. Giulio Ulisse Arata, *Torre Maratona* (1927-1928) nello Stadio *Il Littoriale* di Bologna, vista interna.

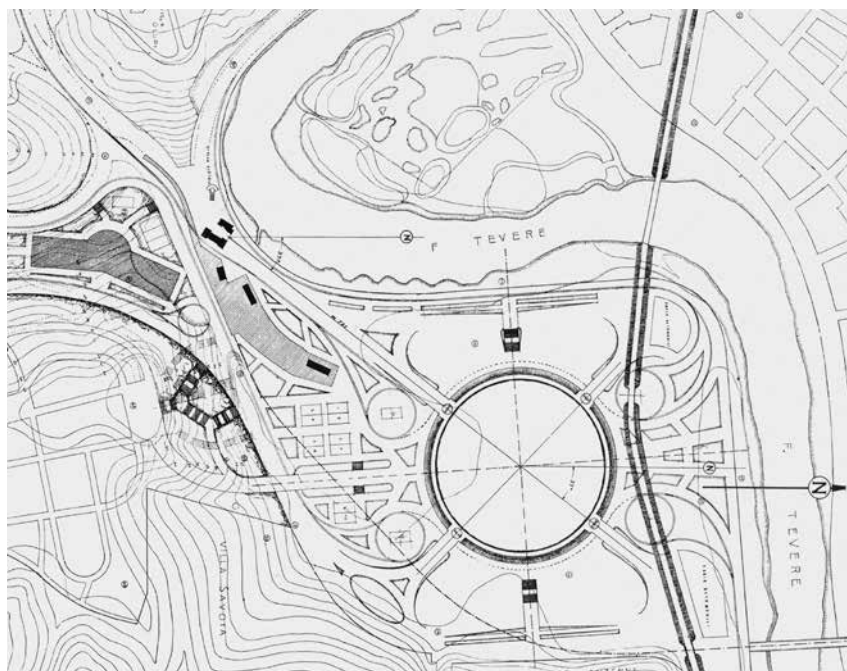
senz'altro quello dato dalla progettazione per gli stadi di calcio. Anche qui, evidentemente, la collocazione dei complessi e il tipo di funzione hanno indotto nel progettista l'impiego di figurazioni insolitamente semplificate che potrebbero anche essere colte come, in certa misura, correlate al Razionalismo. Tuttavia, se si analizzano le tre prove fornite dal progettista – Bologna, Roma e il prototipo per la società Ansaldo – si osserva come i tre progetti, seppure interpreti della premessa sopra esposta, siano in realtà assai differenti

Il primo progetto, l'unico realizzato, è quello relativo alla Torre Maratona (1927-1928) dello Stadio *Il Littoriale* di Bologna (1925-1927) progettato da Umberto Costanzini e commissionato dal federale locale, Leandro Arpinati, che sembra giocare un ruolo non secondario nella determinazione del progetto<sup>(28)</sup>. Assumendo che il contributo di Arata sia limitato alla sola Torre Maratona, sorprende come tale progetto sia improntato ad un'insolita elementarità, quasi laconica sul fronte interno, forse anche per accogliere senza possibili interferenze il monumento equestre del Duce, pur esibendo una potente declinazione di giochi chiaroscurali attraverso le cornici, le lesene, ma soprattutto con gli arconi concentrici (usati anche in Case Baroni) e la grande nicchia, destinati a realizzare l'opportuno fondale per la grande scultura. L'adozione di un linguaggio "novecento", come ben fa notare Mangone<sup>(29)</sup>, non è però qui tanto il risultato di una semplificazione del lin-

---

(28) Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, p. 175.

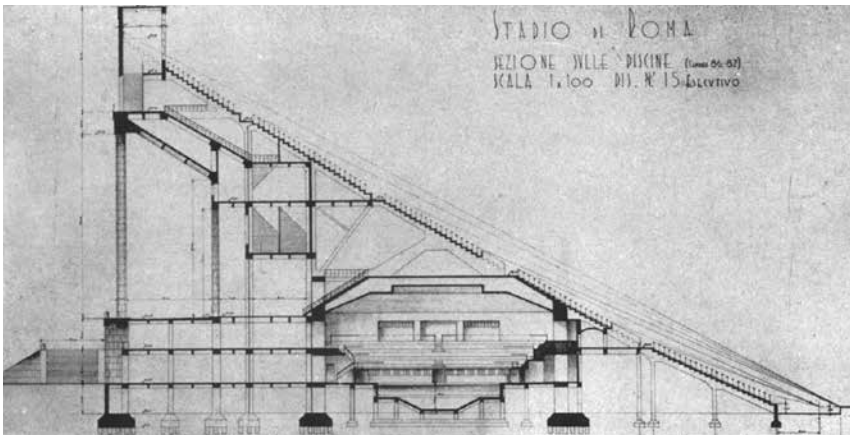
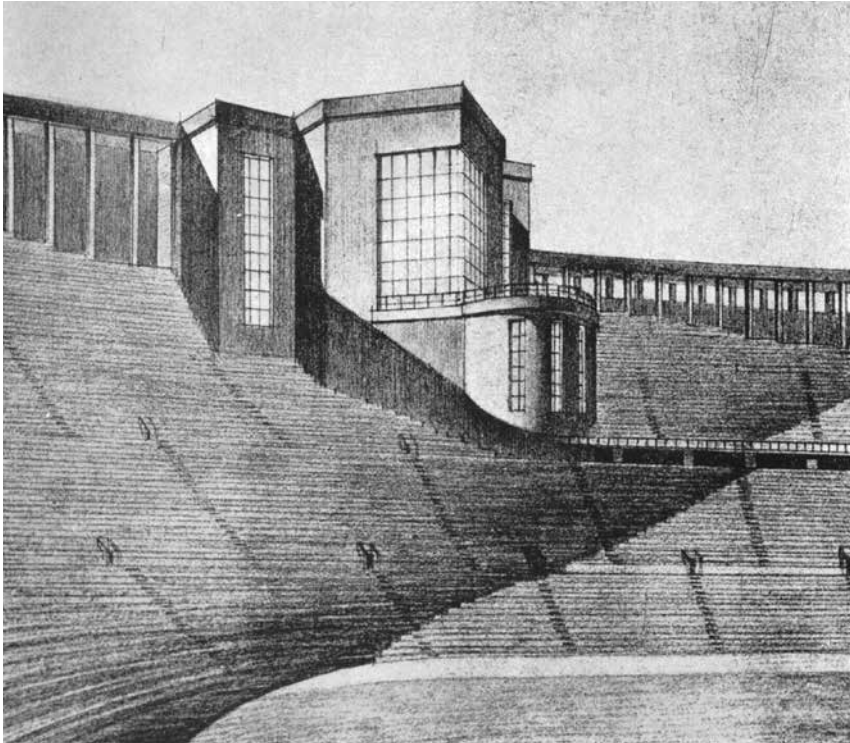
(29) *Ibid.*



29. Giulio Ulisse Arata, progetto dello *Stadio dei Centomila* a Roma, (1932), planimetria generale dell'inserimento nell'ansa del Tevere.

guaggio classico, quanto forse un'interpretazione esaltata del grande e severo anello dello stadio appena realizzato – una sorta di “Colosseo Novecento”, con qualche tipo di affinità con la parte laterale curva del Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio – oppure, se si vuole, una prova muscolare di quella capacità plastica che indubbiamente Arata deteneva come talento, ma che qui si risolve come fatto trattenuto e senza divagazioni, una sintesi affascinante e solida insieme, con buona probabilità percepibile chiaramente anche dalla massa degli spettatori e non in contrasto con altri tipo di esibizione; quella data dall'attività sportiva e quella costituita dalla presenza della statua di Mussolini.

Un altro stadio progettato da Arata – sempre su commissione di Arpinati, questa volta in qualità di Presidente del CONI – è quello detto “Stadio dei Centomila” del 1932, previsto e non realizzato in un'ansa del Tevere in zona Aqua Acetosa, nell'area pianeggiante ai piedi delle alture del Quartiere Parioli e di Villa Ada Savoia, e che, per una serie di ragioni non verrà costruito. La paternità progettuale è nel caso chiara e ben rappresentata con una serie di disegni, ben



30. Giulio Ulisse Arata, *Stadio dei Centomila* a Roma, (1932), disegno prospettico di uno dei propilei (dall'interno).
31. Giulio Ulisse Arata, *Stadio dei Centomila* a Roma, (1932), sezione sulle gradonate e sulla piscina.

pubblicati in «Costruzioni e Progetti», dove lo stesso Arata rivendica l'invenzione del prototipo di impianto a planimetria circolare<sup>(30)</sup>, adottato con finalità eminentemente funzionali (ampliare i posti a sedere sul lato lungo del campo da gioco, quello notoriamente più apprezzato), che sarebbe poi stata ripreso da Marcello Piacentini (insieme a Vittorio Morpurgo) per il progetto dello stadio della Città Universitaria di Rio de Janeiro (1935-1938). Una certa soddisfazione per l'autore sarà anche la constatazione che lo stadio Olimpico di Berlino, costruito per le Olimpiadi del 1936, adotterà un fronte esterno molto simile a quello da lui progettato. Gli aspetti di notevole interesse che questo grande progetto propone sono diversi.

Quello che qui si vuole rimarcare è lo scrupoloso inserimento urbanistico della struttura nell'area e la particolare attenzione alla gestione degli spazi aperti in cui l'elemento dell'accessibilità sembra costituire – assai modernamente – uno dei principale obiettivi, senza però sacrificare il disegno urbano che, nel suo complesso, non manca certo di una sua qualità, integrando – anche qui in modo decisamente moderno, per non dire contemporaneo – le strade, gli svincoli e i parcheggi nell'azione compositiva, raggiungendo un disegno perentorio e compiuto.

Altro aspetto di considerevole interesse e in qualche modo indicativo di una ricerca sul dato funzionale, si ravvisa nell'inserimento di ulteriori funzioni rispetto a quelle dello stadio *tout court*. Nei numerosi disegni presenti sono infatti chiaramente indicati, incuneati sotto le gradonate, due piscine e un teatro a scena centrale, elementi che certamente interpretano una logica assai attuale di concentrazione delle funzioni in luoghi ad elevata accessibilità, e che possano anche essere usati in momenti diversi, ottimizzando infrastrutture e parcheggi. Dal punto di vista del linguaggio, si può rilevare che del tradizionale repertorio storico restano solo le trasposizioni in una intenzionalità moderna. Per esempio, il colonnato che cinge tutto il perimetro della costruzione, modulando accademici chiaroscuri, è costituito da una serie di pilastri quadrati mondati di qualsiasi elemento decorativo. Oppure i "propilei", come definiti dallo stesso Arata, in realtà le torri di ingresso e distribuzione agli spalti, che contaminano significativamente sia l'immagine degli esterni sia quella interna, ma sono però privi di riferimenti all'architettura antica e, nella parte rivolta allo spazio di gioco, sembrano accennare, con l'esibizione di curve e soprattutto di spigoli insoliti all'espressionismo tedesco, piuttosto che a un più quieto razionalismo.

---

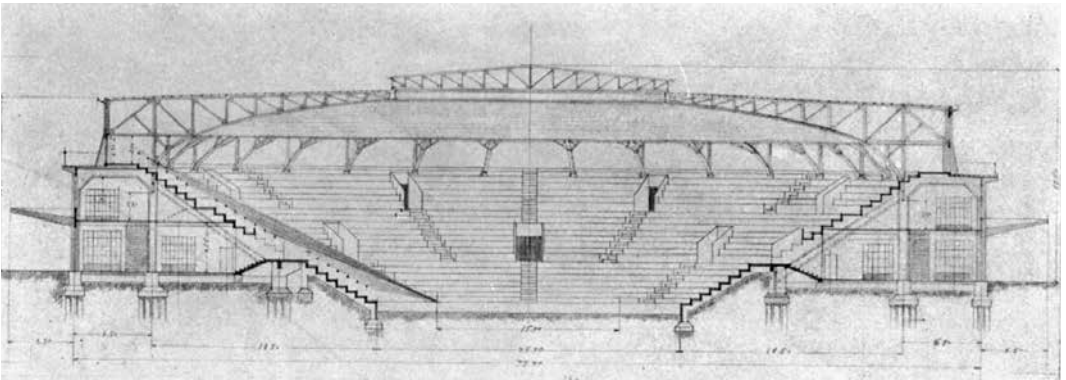
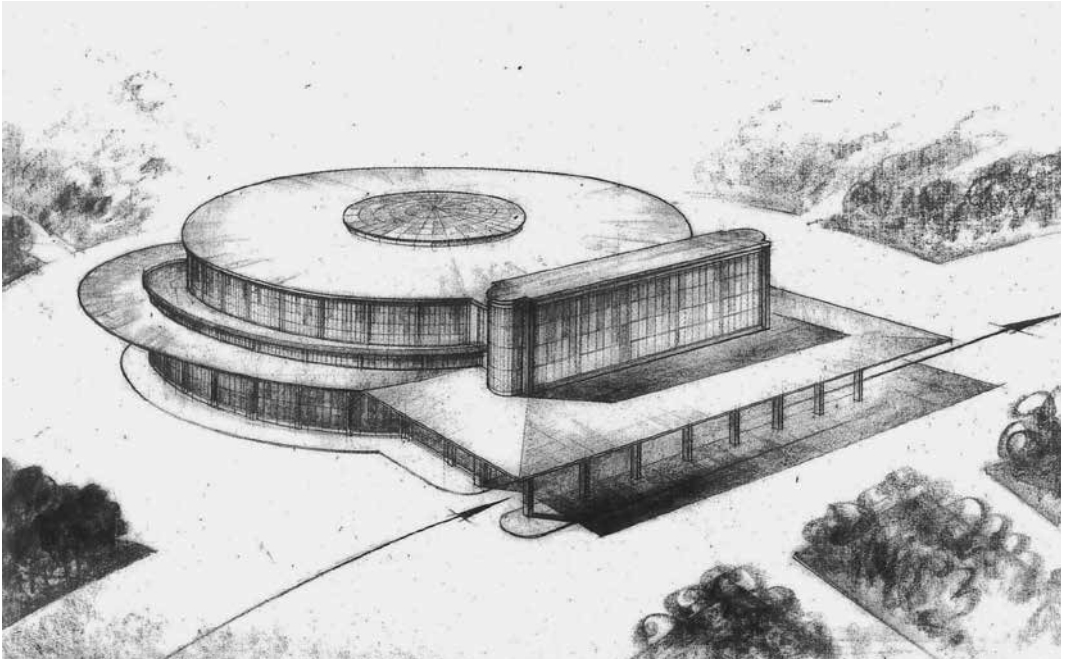
(30) Cfr. Arata, *Costruzioni e progetti*, p. LI.

Ultimo e più singolare prodotto dell'attività dell'architetto piacentino in materia di stadi è il progetto, per la società Ansaldo databile attorno al 1940-1942, una sorta di prototipo sfortunatamente rimasto senza sviluppi successivi. L'ipotesi del progetto-tipo avanzata da Mangone<sup>(31)</sup> trova riscontro nell'assenza di un riferimento geografico e nell'ambientazione astratta e priva di disegno urbanistico come invece definito nel progetto romano. Forse anche per questa ragione, la struttura si legge come progettata con procedimenti costruttivi a secco, attendibilmente in acciaio, e forse anche considerando qualche sistema di fabbricazione innovativo di tipo industriale, da realizzare con sistemi di prefabbricazione esterna o a piè d'opera. Singolare anche l'immagine complessiva della costruzione che adotta il medesimo concetto di circolarità del progetto precedente, ma senza l'inserito dell'elemento longitudinale del campo da gioco, il che rafforza la centralità della geometria, dando luogo ad un'immagine che sembra più correlabile ad un palazzetto dello sport che quella di uno stadio vero e proprio. Il complesso presenta una serie di elementi costruttivi insoliti per Arata e decisamente innovativi, tra cui una grande copertura con un sistema di aerazione centrale, vaste superfici vetrate che si alternano ad altre, in particolare nelle coperture, che si possono ragionevolmente ipotizzare come di lamiera e, infine, un'inedita pensilina a sbalzo, molto aggettante, che circonda tutta la struttura. L'insieme fornisce un'immagine, ma anche una serie di soluzioni costruttive e di concetti sottesi, decisamente originale e moderna, anche se non propriamente assimilabile ad una figuratività razionalista, quanto piuttosto a quella linea, soprattutto francese, che si potrebbe definire come *proto-high-tech*, e riferibile a figure come Eugène Beaudin e Marcel Lods, o allo stesso a Jean Prouvé.

Visti i progetti sopraesposti, è facile concludere che, quando prevalga il dato funzionale rispetto a questioni di interpretazione del luogo o di qualche tipo di evocazione, il linguaggio aratiano tenda farsi meno concitato e a depurarsi dal ricorso di figurazioni proprie dell'architettura storica, pervenendo certamente ad un esito più disteso e semplificato che in certi casi, come nello stadio per l'Ansaldo, si può inequivocabilmente individuare come moderno. Tuttavia, nonostante una complessiva rarefazione nel tempo del repertorio figurativo più ricco che aveva caratterizzato la prima parte della sua attività, resta che Arata, come abbastanza prevedibile, continuerà ad utilizzare un repertorio storico quando si tratterà di intervenire con lavori di restauro e/o di costruzioni in ambiti storicizzati. Questo linguaggio verrà sostanzialmente confermato anche quando si tratterà di pro-

---

(31) Cfr. Mangone, *Giulio Ulisse Arata*, p. 185.



32. Giulio Ulisse Arata, *Progetto di Stadio per la Società Ansaldo* (1940-1942), vista generale.
33. Giulio Ulisse Arata, *Progetto di Stadio per la società Ansaldo* (1940-1942), sezione.

gettare edifici religiosi, la sede di una banca, una cappella funeraria oppure un edificio residenziale nella città, avvalorando l'ipotesi che funzione, stile, tono e ambientazione siano fattori interdipendenti e oggetto di attenzione specifica da parte dell'architetto.

*Il progetto per la Galleria d'arte moderna Ricci Oddi, tra questioni di ambientamento e preesistenze ambientali*

Se la critica dell'architettura della seconda metà del Novecento, in particolare quella italiana cresciuta sotto l'influenza della figura riconosciuta di Ernesto Nathan Rogers, avesse guardato con attenzione al progetto della Galleria Ricci Oddi, senza pregiudizi, avrebbe probabilmente rilevato numerose affinità con quella cultura del progetto legato alla storia, alla città e alle preesistenze ambientali che tanto peso ha avuto, non solo a livello nazionale, nella superamento dell'esperienza dell'*International Style*. Il fatto che ciò non sia avvenuto e che in generale un processo di rivalutazione critica di Arata si sia sostanzialmente prodotto, non certo dalla scuola milanese, quanto piuttosto da quella napoletana<sup>(32)</sup>, stimola più di una riflessione che però in questa sede sarebbe dispersivo affrontare.

Il progetto del museo, che rimane uno dei lavori più interessanti di Arata, ha la sua origine in un vasto complesso di fattori, alcuni – storici e biografici – anche noti, altri, generali e critici, forse ancora da rilevare. Tra le componenti rientrano evidentemente conoscenze, ispirazioni e desideri dei due protagonisti dell'operazione, ossia il collezionista Giuseppe Ricci Oddi e il progettista Giulio Ulisse Arata, le cui idee e relazioni sono ampiamente documentate<sup>(33)</sup>, e che, nell'esperienza della galleria, costruiranno una profonda amicizia. Il legame tra i due, la comunità d'intenti e il reciproco condizionamento ha certamente influito sul progetto, probabilmente in misura maggiore di quanto desumibile dalla documentazione esistente, anche perché furono sicuramente numerosi gli incontri tra i due nello studio del progettista<sup>(34)</sup>. Inoltre, le conoscenze e l'ammirazione di Arata per alcune epoche storiche, e per le espressioni più significative della

---

(32) Il riferimento è alle figure di Renato de Fusco, Maria Luisa Scalvini e, ovviamente, Fabio Mangone.

(33) Cfr. con Giancesare Schippisi, *Per la storia della Galleria Ricci Oddi: la parte di Arata. Con il carteggio Ricci Oddi Arata (1924-1936)*, in «Bollettino Storico Piacentino», 112, 2017, pp. 27-70, a pp. 30-31; *Diario inedito di Giuseppe Ricci Oddi*, a cura di Ferdinando Arisi, Piacenza, EmilStampa, 1986; Elena Antoniotti, *La Galleria d'arte Moderna Ricci Oddi fu costruita sull'area del Monastero benedettino di San Siro*, in «Strenna Piacentina», 1996, pp. 144-169.

(34) Schippisi, *Per la storia della Galleria Ricci Oddi*, p. 30.

cultura legata a quei periodi, hanno naturalmente contribuito ad indirizzare alcune scelte progettuali. Ad esempio non è privo d'interesse rispetto al progetto dell'edificio, un testo di alcuni anni prima, pubblicato in «L'arte di domani»<sup>(35)</sup>, dove l'architetto piacentino, in una sorta di celebrazione della storia nel suo complesso, fornisce alcune descrizioni del Mille: «La migliore società del secolo XI era quella dei monaci; la migliore civiltà si era rifugiata nei monasteri e in essa viveva concentrata, come in un'oasi di pace, tutta l'attività del secolo: l'arte e la cultura irradiavano dal chiostro di Cluny». Più nota è la pagina di diario del collezionista che riassume aspetti che vorrebbe caratterizzassero la sua galleria: «Preceduto da un verde tappeto di ben levigato prato e fiancheggiato ai lati da due folti ciuffi d'alberi vedo ergersi sulla platea bianca di una lieve marmorea gradinata il mio piccolo tempio. Nel centro fronteggia aperto ed ospitale a tre arcate un ampio (ma non troppo ampio) peristilio, semplice nelle linee e solenne come il Bramante l'avrebbe disegnato»<sup>(36)</sup>. Nella pagina precedente il collezionista aveva annotato che chi visita musei e pinacoteche in Italia «avrà certamente constatato un grave difetto [...], la insufficiente o errata illuminazione delle sale. Ciò dipende [...] dal semplice fatto, che detti musei vennero ospitati in vasti enormi palazzi antichi e costruiti per ben altra destinazione. Basterà quindi pensare quale importanza può avere sul giudizio di un dipinto la sua buona e adatta illuminazione»<sup>(37)</sup>. Infine, ancora Arata si compiace finalmente della possibilità di costruire un edificio appositamente dedicato allo scopo e non di dover recuperarne uno già esistente, come più volte considerato: «Finalmente potremo costruire una galleria per le opere e non dovremo adattare alla meno peggio le opere in un palazzo già pronto [...] Ora cerchiamo l'area per il museo; vorrei trovare un giardino in un modo che il palazzo al centro si raccogliesse quasi claustralmente e il verde degli alberi anziché delle aiuole di uno stile vecchiotto facessero una cornice ideale alle creazioni pittoriche»<sup>(38)</sup>.

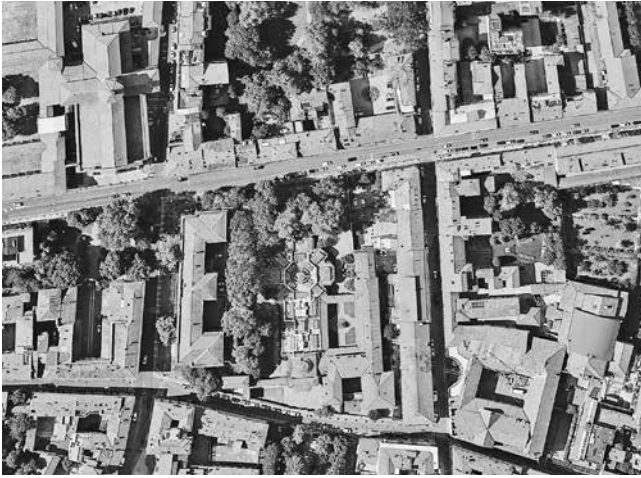
Questa serie di valutazioni, suggestioni e desideri, finiscono per determinare considerazioni, in una certa misura tipologiche, che mettono in relazione, forma, uso e percezione, senza tralasciare questioni più propriamente tecniche, come quelle dell'illuminazione zenitale, non esenti da implicazioni pure tipologiche, come quella di dover organizzare la galleria su di un solo piano.

(35) Giulio Ulisse Arata, *L'arte di domani*, in «Pagine d'Arte», 2, 1915, pp. 21-23, a p. 21.

(36) *Diario di Giuseppe Ricci Oddi*, 6 aprile 1921, p. 37.

(37) *Diario di Giuseppe Ricci Oddi*, 23 marzo 1921, p. 37.

(38) Raffaele Calzini, *La Galleria d'Arte e il nuovo Museo sorgeranno per volontà del nob. Ricci Oddi. Un colloquio dell'arch. Arata con Raffaele Calzini*, in «Libertà», 5 aprile 1924.



34. Giulio Ulisse Arata, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, Piacenza (1926-1935), vista del complesso e dell'area, tra Stradone Farnese (in alto) e via San Siro (in basso).
35. Giulio Ulisse Arata, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, Piacenza (1926-1935), vista dello spazio verde tra Galleria e Scuola Giordani.

La suggestione su cui sembrano convergere maggiormente progettista e committente, è quella data dal “chostro”; un luogo non necessariamente appartato, ma sufficientemente isolato dalle perturbazioni della vita urbana, e che intrattiene un rapporto quasi simbiotico con il giardino, che rappresenta, non a caso, un aspetto determinate della tipologia claustrale<sup>(39)</sup>. È probabile che l'acquisto da parte del Comune di una area sostanzialmente libera nel centro della città, con vasti spazi a verde e a ortaglie e la presenza dei ruderi dell'antico Monastero di San Siro, siano stati fattori graditi ad Arata, che sicuramente ha interpretato in modo assai efficace tali presenze. La documentazione grafica della situazione preesistente, e in particolare dei ruderi del complesso monastico, confrontata con la sovrapposizione del progetto definitivo, consente di comprendere alcune scelte che sembrano meritevoli di attenzione. La prima, in parte già evidenziata, è quella della valorizzazione e della ricostruzione dei chiostrini esistenti

---

(39) Cfr. Robert Pogue Harrison, *Giardini Riflessioni sulla condizione umana*, Roma, Fazi, 2009; tra le diverse citazioni possibili: «In quasi tutte le lingue del mondo l'etimo della parola giardino è legata all'idea di recinzione o confine. Un giardino, quindi, viene letteralmente definito dai suoi confini» pp. 55-56; «Il chostro medioevale vagheggiava quell'Eden a cui immagine era stato concepito», p. 95.

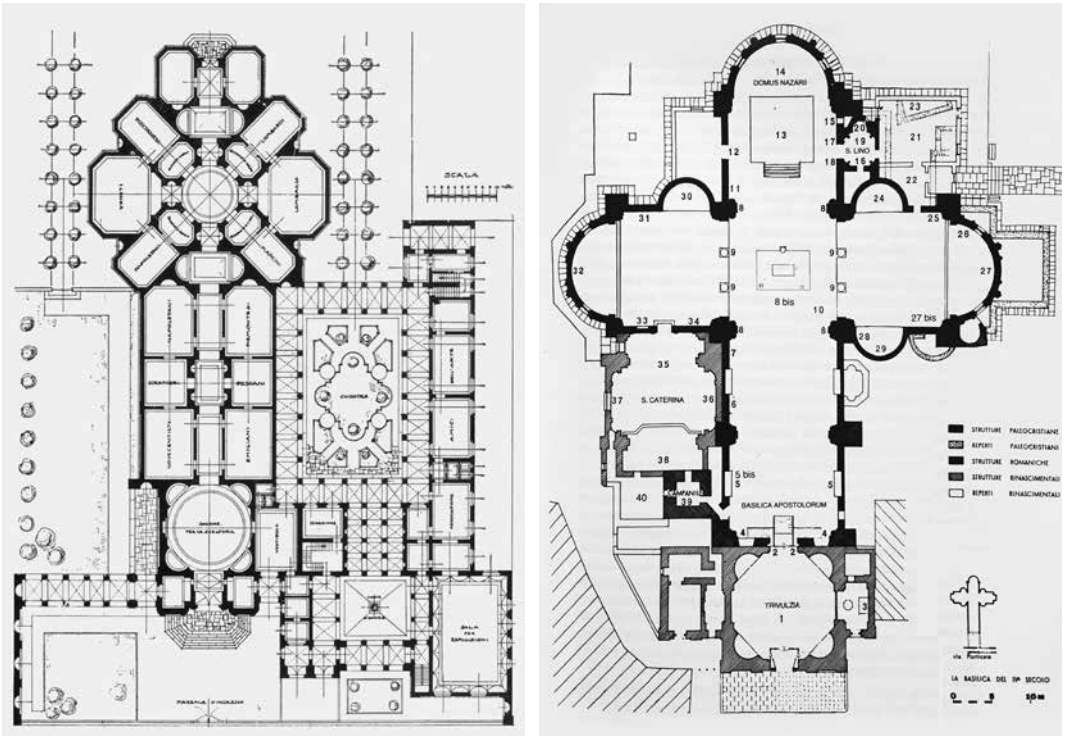
con il recupero dei fabbricati adiacenti. Tale scelta, considerata di carattere tecnico-economico, ha in realtà una valenza “metodologica”, come ravvisabile in «Ricostruzione e Restauri»: «E quando dovetti aggiungere o inserire costruzioni moderne tra antichi edifici di cui erano palesi i caratteri storici, ho fatto in modo che le strutture nuove non sembrassero tanti pezzi staccati dalla nostra civiltà, bensì edifici volutamente mantenuti in determinate forme ambientali: poiché, dovendo esse fiancheggiare o fronteggiare vecchi edifici, occorreva che le loro intromissioni non alterassero radicalmente, con la loro espressione moderna e con le loro masse cubiche, la tipica impronta asimmetrica delle costruzioni adiacenti. Ho tentato insomma di non impostare il nuovo, in stridente contrasto con l’antico, ma di creare raccordi e riscontri pittoreschi atti a conservare la continuità urbanistica e paesistica tra il passato e il presente.»<sup>(40)</sup>. Non, quindi, una scelta economica, come più volte inteso, ma di coerenza progettuale, che va piuttosto in direzione opposta, come ricordato anni dopo dallo stesso Arata, che ricorda come sia stato gravoso il recupero dei fabbricati preesistenti<sup>(41)</sup>. Una sensibilità come quella dimostrata da Arata nell’interpretazione della preesistenza dei chiostri, della loro integrazione ma anche della loro estensione sul lato orientale, appare insolita per l’epoca. Un’attenzione di questo tipo si sarebbe diffusa solo molti più tardi, in particolare dopo l’affermazione del concetto di *preesistenze ambientali* coniato da Rogers<sup>(42)</sup>. Ritornando alla sovrapposizione delle planimetrie dello stato di fatto e del nuovo progetto, si apprezza anche il tipo di disposizione del fabbricato della galleria rispetto al chiostro principale. La coincidenza tra il muro esterno della galleria con il vecchio muro del convento fa pensare ad una scelta tecnica che possa aver consentito un riutilizzo delle fondazioni, con probabile beneficio economico, ma non sembra improprio anche ipotizzare che il corpo principale della galleria possa essere stato collocato in quella posizione per una sorta di continuità

---

(40) Arata, *Ricostruzioni*, p. XXVII.

(41) Cfr. Giulio Ulisse Arata, *N. h. Giuseppe Ricci-Oddi. L'uomo e la sua opera*, in *Galleria d'arte Moderna Giuseppe Ricci-Oddi a Piacenza*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1956, pp. 7-16, a p. 15; vi si legge che Ricci Oddi «non assunse solo l'onere della nuova costruzione [...] scelse con chiaro senso della realtà una via ancora più difficile e gravosa: quella di sistemare completamente un gruppo di vecchi edifici che sorgevano accanto alla galleria moderna. E non erano edifici di poco conto perché tra di essi si elevavano un distrutto monastero medioevale».

(42) Ernesto Nathan Rogers, *Esperienze dell'architettura*, 1997, Skira, Milano; sinteticamente: «Immergendosi nei dati suggeriti dalle diverse circostanze, il *design* diventa sempre meno generico; interpreta, i valori essenziali della personalità degli ambienti fisici e culturali nei quali l'opera si determina: tiene conto dei caratteri psicologici degli individui. Si inserisce nelle persistenze ambientali», p. 248.



36. Giulio Ulisse Arata, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, Piacenza (1926-1935), planimetria del complesso (quella pubblicata su «Costruzioni e Progetti») in cui si possono leggere i tre percorsi di attraversamento.
37. Planimetria della basilica di San Nazaro in Brolo a Milano con la cappella Trivulzio del Bramantino (dal 1512) che funge da ingresso.

tipologica con la tradizione monastica dove molto spesso la chiesa, o altri elementi funzionali principali dei complessi come il capitolo o la biblioteca, completano un lato del chiostro non occupato dalle celle. Del resto, una chiesa – o «il mio piccolo tempio»<sup>(43)</sup>, o anche una tipologia basilicale – è ravvisabile anche nella pianta della galleria realizzata. L'atrio d'ingresso della galleria è praticamente la riproposizione della cappella Trivulzio del Bramantino che costituisce l'ingresso della basilica di San Nazaro in Brolo a Milano. Inoltre,

(43) Vedi testo precedente relativo nota n. 36, *Diario di Giuseppe Ricci Oddi*, 6 aprile 1921, p. 37.



38. Giulio Ulisse Arata, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, Piacenza (1926-1935), foto del cantiere, in cui è evidente la preesistenza dell'antico chiostro del monastero di San Siro.

sul lato opposto all'ingresso, si riscontra una sorta di abside, che si configura come una somma di spazi concatenati e convergenti sul centro, riferibile agli studi del periodo milanese<sup>(44)</sup> di Leonardo e Bramante sul tema della pianta centrale, quasi sempre predisposti per edifici religiosi.

Un altro tipo di attenzione all'interpretazione del luogo si può leggere nel disegno del complesso rispetto all'isolato e al suo intorno. Il lotto confina a sud con lo Stradone Farnese, «una delle maggiori realizzazioni urbane del Cinquecento»<sup>(45)</sup>, mentre a est e a ovest la Via Giordani e Santa Franca, sono l'eredità di due tra le principali strade romane che dal *castrum* si staccavano per raggiungere il territorio che si sviluppava a sud della città<sup>(46)</sup>. Senza addentrarci oltre nella descrizione di queste strade storiche e senza voler necessariamente sostenere che questi tracciati siano stati riconosciuti e inter-

(44) Cfr. Bruno Adorni, *Alessio Tramello*, Milano, Electa, 1998, pp. 49-62.

(45) Enrico Guidoni, *L'urbanistica e le Grandi Architetture*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna, I secoli Moderni. Le scienze e le arti*, Milano, Silvana Editoriale, 1988, pp. 114-149, a p. 115; Cfr. Bruno Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza, 1545-1600*, Parma, Luigi Battei, 1982, pp. 29-39.

(46) Cfr. Fabrizio Corradini, Domenico Manfredi, Piero Poggioli, *Piacenza: Analisi strutturale dell'evoluzione urbana*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, A.A. 1993-94, rel. prof. Guido Canella, p. 38.



39. Giulio Ulisse Arata, *Galleria d'arte moderna Ricci Oddi*, Piacenza (1926-1935), vista del chiostro principale, parzialmente ricostruito.

pretati da Arata nel suo progetto, quello che si può dire, soprattutto analizzando la planimetria della galleria pubblicata su «Costruzioni e Progetti»<sup>(47)</sup>, è che il complesso sia stato disegnato per rendere possibili più attraversamenti dell'isolato, tra via San Siro e Stradone Farnese. I percorsi individuabili sono tre: quello tra Galleria e Scuola Giordani; il passaggio all'interno della Galleria stessa; quello che attraversa i chiostri, tra galleria e sede degli Amici dell'arte. Percorrendo oggi quest'ultimo, l'unico realizzato e rimasto ininterrotto, si coglie la notevole integrazione delle strutture esistenti con la galleria e la qualità della successione degli spazi aperti, chiostri e giardini, che include anche il piccolo parco pubblico comunale. Sulla rilevanza per lo stesso Arata di quest'ultimo spazio verde, attualmente esterno al complesso, valga il ricordo, documentato da Giancesare Schippisi in questa pubblicazione<sup>(48)</sup>, del voto contrario dell'architetto in sede di Consiglio di amministrazione alla richiesta di gestione avanzata dal Comune nel 1932. Forse anche per questa attenzione, la qualità di questo spazio verde non è stata compromessa; da qui si vedono: a nord, il complesso della Galleria; a est

---

(47) Arata, *Costruzioni e progetti*, p. 74.

(48) Giancesare Schippisi, *L'attività di Giulio Ulisse Arata nel CDA della Galleria Ricci Oddi*, pp. 129-140.

la scuola Giordani; a sud, oltre la recinzione e lo Stradone Farnese, i fronti dei palazzi Pallavicini (XVI sec.) e case Salvatico (Ex Malaspina, 1558)<sup>(49)</sup>; a Ovest Casa Breviglieri, (1938-1939), progettata dallo stesso Arata. È da notare che la recinzione tra parco e Casa Breviglieri, di notevole qualità architettonica, induce a considerare verosimile un progetto di Arata. La struttura, composta con elementi speciali in laterizio e da massicce cornici di Ceppo, presenta nella sua laconicità una notevole prova di composizione che, grazie a piccoli scarti nella superficie muraria, definisce un suggestivo gioco di ombre indicativo di una considerevole capacità plastica. Tale recinzione è utilizzata, seppure con un più convenzionale alternarsi di pieni e vuoti, anche per definire il confine sullo Stradone Farnese, e in parte su via San Siro. Il fatto che tale sistema di elementi in laterizio sia prodotto dalla nota industria Piacentina RDB<sup>(50)</sup>, e che uno dei proprietari della ditta, il commendatore Aride Breviglieri, sia il committente dell'omonima casa progettata da Arata, autorizza l'ipotesi che lo stesso architetto ne sia il progettista. Riprendendo il tema delle "preesistenze ambientali", non è difficile rilevare la considerevole somiglianza del disegno degli elementi prefabbricati in cotto e di alcuni elementi decorativi della Galleria con l'immagine dei prospicienti palazzi Pallavicini e Salvatico, caratterizzati da una decorazione realizzata in mattoni che enfatizza, soprattutto negli archi d'ingresso e negli architravi delle finestre, un disegno di conci a imitazione di blocchi in pietra. Tale enfattizzazione del disegno dei conci si riscontra ad esempio nel portale d'ingresso della galleria (con blocchi di vera pietra inseriti nel muro in laterizio), ma anche sugli avancorpi del chiostrino di ingresso, in particolare quello di sinistra, dove risultano però solo disegnati su di una muratura intonacata. Ultimo tassello di questa lettura del progetto della galleria sulla base delle preesistenze si può forse rilevare nel catalogo dei prodotti in laterizio della Società RDB<sup>(51)</sup>. Il sistema di laterizi usato da Arata per la recinzione di casa Breviglieri, ma anche per l'area della Galleria Ricci Oddi, viene proposto nella pubblicazione commerciale con denominazione "Piacenza". Se si esclude la linea "Littoria", atto di riverenza al regime e alla sua più celebre città di fondazione, tutte le altre serie prendono il nome di importanti città

---

(49) Adorni, *L'architettura Farnesiana*, p. 147.

(50) *Cottononovo-cottoantico-sabbiati e terracotte. Tutte le applicazioni del laterizio*, RDB Piacenza. Opuscolo commerciale senza data, databile tra il 1939 e il 1940; a p. 43 è pubblicata Casa Breviglieri; a pp. 44-45 sono pubblicati gli elementi in cotto per le recinzioni. L'opuscolo è stato gentilmente messo a disposizione da Roberto Moraschi, erede dell'impresa di costruzione che ha realizzato casa Breviglieri.

(51) *Ibid.*



- 40. Giulio Ulisse Arata, recinzione tra *Casa Breviglieri* (1938-1939), e *Giardino della Memoria* (generale).
- 41. Palazzo Pallavicini (XVI sec.), fronte su *Stradone Farnese*.
- 42. Giulio Ulisse Arata, recinzione tra *Casa Breviglieri* (1938-1939), e *Giardino della Memoria* (dettaglio).

italiane (Roma, Torino, Palermo...) di cui gli elementi in laterizio sembrano una possibile interpretazione del *genius loci*.

In chiusura di questo contributo, e in riferimento a quanto anticipato nella fase introduttiva rispetto ai diversi volti della Modernità, non rimane che concludere che Arata sia stato nel suo *razionale eclettismo* (ossia incline a declinare il linguaggio in relazione alle diverse circostanze) un interprete di una pluralità di visioni, ma non abbia mai considerato di diventare razionalista. Troppa era la distanza tra il suo sentimento, per la storia, la tradizione, la città antica, il paesaggio, le identità nazionali, e quello delle avanguardie, che questi temi hanno ignorato o individuato come vincoli da rimuovere. Anche casa Breviglieri, sorta in prossimità della Galleria e anch'essa in qualche modo interpretazione di quel luogo, non si può definire un'opera vicina al razionalismo, e forse nemmeno allo stile Novecento. Nonostante manchi la ricchezza del repertorio decorativo più affine all'autore, non si intravede quel processo di semplificazione tipico dello stile Novecento, dove gli elementi canonici dell'architettura – basamento, cornici, lesene, nicchie, ecc. risultano stemperati. Questi elementi, per quanto semplificati, sono qui riproposti con voce stentorea, in modalità e con toni che si potrebbero definire esaltati e in un assemblaggio del tutto inedito, che rappresenta quindi una qualche forma di moderno. Anche qui, come accade nella biblioteca di Asplund a Stoccolma, le cornici orizzontali che storicamente hanno segnato il rapporto tra i piani, o la sovrapposizione degli ordini, risultano enfatizzate e nello stesso tempo contraddette dal loro andamento spezzato sotto l'inverosimile pressione esercitata dalle aperture.

Per provare cogliere una sintesi e nello stesso tempo un'interpretazione dell'applicazione ostinata di Arata – così come di tanti altri architetti – intorno al grande repertorio storico, ritenuto così imprescindibile e, improvvisamente, divenuto così ingombrante, può forse risultare utile una frase estrapolata da una bozza d'articolo dell'architetto; vi si legge: «La Modernità: ecco una parola che suscita entusiasmo. Ma la Modernità non rappresenta che un fattore contingente; è un quantitativo astratto, è una sola metà di tutto il quantitativo ideale dell'arte; di cui l'altra metà è l'eterno immutabile, cioè la parte concreta»<sup>(52)</sup>. Il testo è praticamente la riproposizione di: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è

---

(52) Giulio Ulisse Arata, bozza di articolo dal titolo *Palladio e la Tradizione*, presso il Collegio Alberoni, fondo Arata. La citazione è contenuta nella tesi di Laurea di Sabrina Freda, *Questioni di Ambientamento nell'opera di Giulio Ulisse Arata. L'intervento a Bologna, il progetto per la zona Dantesca di Ravenna, Proposte per la ricostruzione di Milano*, Relatore Prof. Amedeo Bellini, Politecnico di Milano A.A 1996-97, pp. 22-23.



43. Catalogo RDB *Tutte le applicazioni del laterizi*, databile tra il 1939 e il 1940 (copertina).
44. Catalogo RDB, *Tutte le applicazioni del laterizi*, Sistema di recinzioni in cotto.

### CANCELLATE

**CANCELLATA PIACENZA**  
 È prodotta interamente a mano. Si presenta a superficie ruvida (COTTO-ARTICO) imitando gli antichi mattoni. È una cancellata di pregevole fattura e di facile scelta ed esecuzione tal da consigliarsi l'applicazione anche in fabbricati monumentali.

**CANCELLATA ROMA**  
 Di elegante stile ed elegante e spaziosa perforazione (COTTANTICO) risulta particolarmente indicata per la recinzione di costruzioni moderne alle quali conferisce una nota stilistica superiore a quella ottenuta con le cancellate in ferro.

**CANCELLATA FIRENZE**  
 Di forma sobria ed elegante, è adatta appunto per le sue semplici linee, ed essere impiegata con perfetta rispondenza, alla recinzione di qualsiasi costruzione, dalla villetta al grande palazzo.

**CANCELLATA TRIESTE**  
 È la cancellata ideale soprattutto per villette, case storiche ecc. È di bell'aspetto, solido e consente un'ottima visibilità grazie alla limitata superficie piena, pur rimanendo della massima robustezza.

### IN LATERIZIO

**CANCELLATA LISSORIA**  
 Costituita da elementi spaziosi e lusinga l'occhio anzitutto «di originali patterni romanzeschi che richiamano l'arte del Fiesco», si presta per la recinzione di edifici pubblici quali: Case del Fascio, Case della GIL, Scuole ecc.

**CANCELLATA RAVENNA**  
 È formata da travetti o un blocco quadrato, dall'altezza di centimetri 82. È adatta, data l'ottima visibilità, per quelle costruzioni in cui esiste già un secondo di altezza notevole (dal 1,20 a 1,40) in cui si preferisca una recinzione piuttosto bassa.

**CANCELLATA TORINO**  
 È la cancellata più economica, formata da speciali blocchi dalle dimensioni di un mattone (larghezza da pilotelli) ed è adatta alla recinzione di abitazioni e magazzini. È indicata per recingere parchi, zone industriali, portuali ecc.

**CANCELLATA PALERMO**  
 Una serie di archetti in laterizio rispondenti a benari toni architettonici riquadrati da pilastri in cotto ed opportune inferriate costituisce questa cancellata di uso squisito.

Tutti i tipi di cancellate in laterizio sono in grado di poter reggere anche il carico di ogni esiguo appartamento.

Colori: cancellate in laterizio con decorazioni in ferro battuto e decorazioni in ferro battuto e decorazioni in ferro battuto.

l'eterno, l'immutabile»<sup>(53)</sup>, la celebre frase di Charles Baudelaire, colui che ha contribuito in modo decisivo a definire il termine *modernità*, divenendo il suo primo grande, e più preoccupato, critico.

---

(53) Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, a cura di Gabriella Violato, traduz. di Elisabetta Sibilio e Gabriella Violato, seconda edizione riveduta e aggiornata del 1994, ed. origin. 1863, Venezia, Marsilio, 2002, p. 77, Cfr cap. IV "La modernità".

---

Referenze fotografiche: figg. 1-2 in Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1989; fig. 3 in David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 2011; fig. 4 in Damjan Preslovšek, *Jože Plečnik 1872-1957*, Milano, Electa, 2005; fig. 5 in Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Milano, Electa, 1991; fig. 6 in Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Milano, Electa, 1991; fig. 7 in Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Londra, Phaidon, 2006; fig. 8 in Jones, *Gunnar Asplund*; figg. 9-10-11 in Fabio Mangone, *Giulio Ulisse Arata – Opera Completa*, Napoli, Electa, 1993; fig. 12 foto Piero Poggioli; figg. 13-14-15 in *L'architettura di G.U. Arata – Vol I, "Ville"*, Milano, Bestetti Tuminelli, 1913; fig. 16 in Giulio Ulisse Arata, *Ricostruzioni e restauri – con un discorso di Giorgio Nicodemi e con alcune note sull'urbanistica e la conservazione dei monumenti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1942; fig. 17 in Arata, *Ricostruzioni e restauri*; fig. 18 in Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico – Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1996; fig. 19 foto Poggioli; fig. 20 in Arata, *Ricostruzioni e restauri*; figg. 21-22-23-24 Foto Poggioli; fig. 25 in Felice Carena, Duilio Torres, *Giulio Ulisse Arata note commemorative di accademici defunti*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 1962; fig. 26 in Mangone, *Giulio Ulisse Arata*; fig. 27 foto Poggioli; fig. 28 foto archivio privato; fig. 29 in Giulio Ulisse Arata, *Costruzioni e progetti; con alcune note sull'architettura contemporanea*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1942; figg. 30-31 in Arata, *Costruzioni e progetti*; figg. 32-33 in Arata, *Costruzioni e progetti*; fig. 34 dal sito Google Earth; figg. 35-36 in Arata, *Costruzioni e progetti*; fig. 37 dal sito <https://blog.urbanfile.org/2018/01/05/milano-porta-romana-san-nazaro-brolo-strato-strato-1600-anni-storia/>; fig. 38 in Ferdinando Arisi, a cura di, *Diario inedito di Giuseppe Ricci Oddi*, Piacenza, Emilstampa, 1986; fig. 39-40-41-42 foto Poggioli; fig. 43 in Catalogo RDB "Tutte le applicazioni del laterizi", Piacenza, RDB, senza data. 1939 e il 1940; fig. 44 in Catalogo RDB "Tutte le applicazioni del laterizi", Piacenza, RDB, senza data.



Direttore responsabile: Anna Riva  
Autorizzazione del Tribunale di Piacenza n. 8 del 10 luglio 1948  
Proprietà: Tip.Le.Co., Via S. Salotti 37, 29122 Piacenza  
Editore: Tip.Le.Co., Via S. Salotti 37, 29122 Piacenza  
Associato alla Unione Stampa Periodica Italiana  
Finito di stampare nel settembre 2025 dalla Tip.Le.Co., Via S. Salotti 37, 29122 Piacenza

---

## INDICE DEL FASCICOLO

<i>Ai lettori</i> .....	3
<i>Introduzioni</i> .....	7
Fabio Mangone, <i>A cavallo della Grande Guerra: da decoratore ad architetto, da disegnatore a intellettuale</i> .....	15
Piero Poggioli, <i>Giulio Ulisse Arata «Moderno» e «Romantico». L'«Altra» Modernità dell'architettura del Novecento</i> .....	25
Luca Monica, <i>Esplosione la triade studio-galleria-museo. L'architettura della Galleria Ricci Oddi di Ulisse Arata come spazio per l'arte</i> .....	61
Domenico Chizzoniti, <i>Oggetti, memorie e narratività dello spazio interno in Giulio Ulisse Arata</i> .....	77
Valeria Poli, <i>Giulio Ulisse Arata scelte tipologiche e stilistiche per la committenza piacentina</i> .....	97
Cristian Prati, <i>La Galleria Ricci Oddi di Piacenza. Il restauro del moderno e le esigenze della manutenzione</i> .....	105
Anna Còccioli Mastroviti, <i>«Architetto dev'esser quello che possederà almeno queste quattro Scienze, cioè Grammatica, Aritmetica, Geometria e prospettiva, ... e che sia ancor inclinato a sempre studiare, ed inventare». La biblioteca dell'architetto Giulio Ulisse Arata al Collegio Alberoni</i> .....	125
Giancesare Schippisi, <i>L'attività di Giulio Ulisse Arata nel Consiglio di Amministrazione della Galleria Ricci Oddi</i> .....	139
<i>Sommari / Abstracts</i> .....	151
<i>Rassegna bibliografica</i> .....	155
<i>Notiziario</i> .....	159

\* \* \*

*L'indice cumulativo delle annate del «Bollettino è consultabile al sito della Biblioteca Comunale Passerini-Landi ([www.passerinilandi.piacenza.it](http://www.passerinilandi.piacenza.it)), nella sezione Risorse on line.*

\* \* \*

Nei prossimi numeri: Francesca Beltrami, *Nuove indagini sulla cappella della Medagli Miracolosa nella chiesa di San Savino di Piacenza*; Edoardo Castignola, *Alcuni confronti per lo Sposalizio della Vergine del Maestro delle Storie di Sant'Agnesa a Castel San Giovanni*; Daniela Morsia, *«Made in Piacenza». Dai fondi dell'Archivio centrale dello Stato di Roma la storia di aziende raccontata attraverso la grafica dei marchi*; Stefano Quagliaroli, *Microstoria di anolini e torteli, passando per una ritrovata Tortelleide*; Anna Riva, *Appunti per una storia dell'alimentazione a Piacenza. Una lista del XII secolo*; Gian Cesare Schippisi, *Lettere inedite di Giuseppe Ricci Oddi: il carteggio di Stefano Bruzzi*; Luciano Serchia e Anna Còccioli Mastroviti, *L'influenza dei grandi modelli romani nell'evoluzione del sistema di coronamento plastico nell'architettura patrizia a Piacenza dal XV al XVIII secolo.*

**Euro 13,00**



ordine degli architetti,  
pianificatori,  
paesaggisti e  
conservatori della  
provincia di piacenza