

## L'IMMAGINARIA ARCHITETTURA DI ENRICO DE ANGELI

Giuliano Gresleri

Quando Enrico De Angeli si laurea nel 1924, le «lezioni» di *Architettura tecnica* di Attilio Muggia sono in circolazione da tre anni. E su di esse che si forma buona parte della generazione dei protagonisti dell'avventura architettonica degli anni trenta a Bologna.

Un'analisi di contenuto di questo libro - indispensabile per cogliere nel suo reale spessore il clima progettuale in cui venivano affermandosi le nuove figure del modernismo bolognese - non è mai stata fatta. Ma anche una sommaria lettura del testo rivela, oltre che il livello della cultura tecnica locale, l'indirizzo che essa si era data e che intendeva seguire<sup>1</sup>. Le «lezioni» di Muggia sono una delle fonti principali per capire la posizione intellettuale di De Angeli. La sua dura, giovanile reazione alle tendenze in atto nell'ambiente accademico bolognese (fondamentalmente eclettico, e fondamentalmente orientato da questo testo e dall'indirizzo che Edoardo Collamarini conferiva negli stessi anni alla disciplina dall'interno dell'Accademia di belle arti) trova, infatti, una giustificazione storica altrimenti difficile da cogliersi.

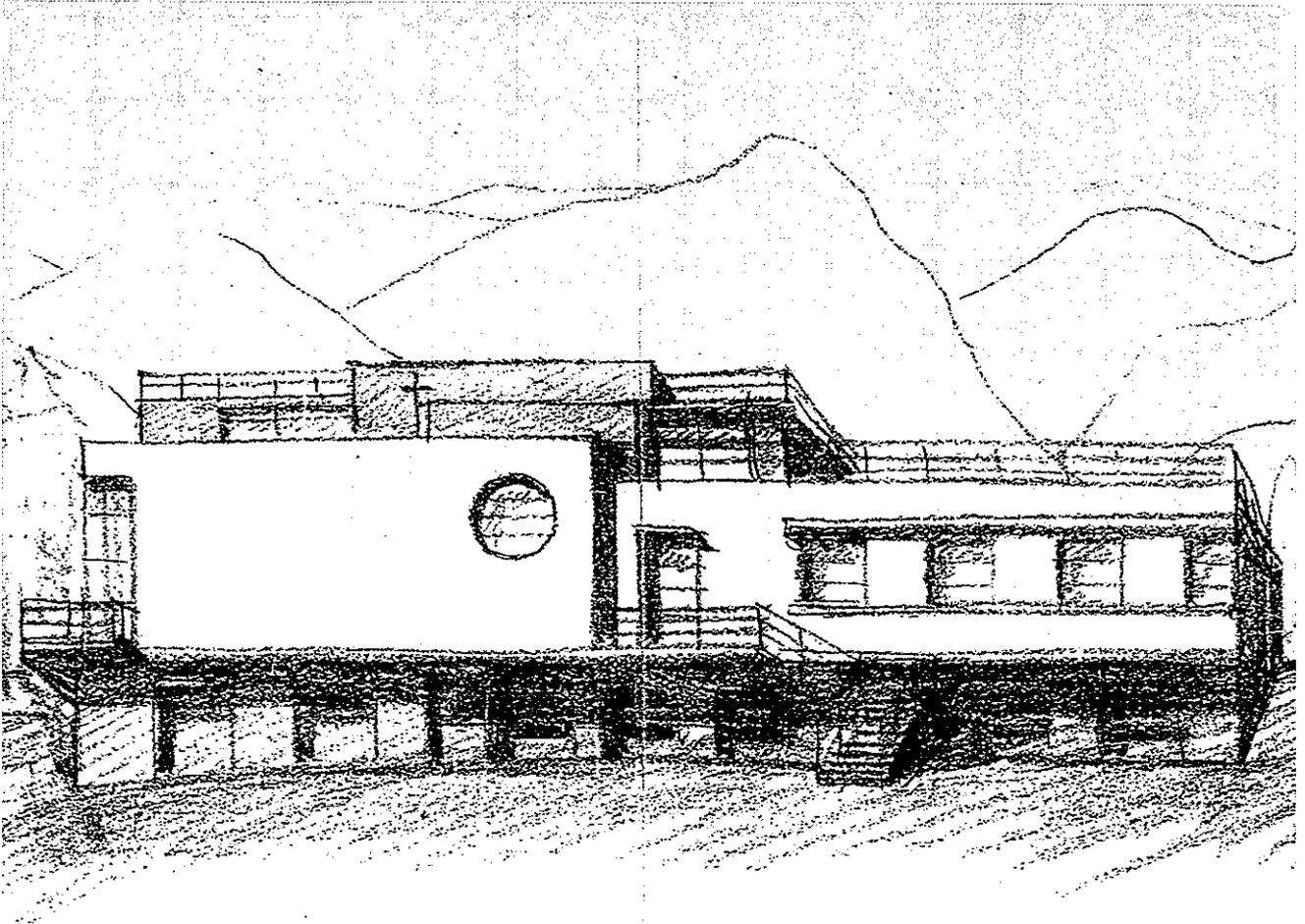
Al complesso dibattito che si svolge in quegli anni tra scuole di ingegneria, accademie, istituti e che si concluderà solo nel 1920 con la creazione a Roma della prima Scuola superiore di architettura italiana ad opera di Manfredo Manfredi e di Arnaldo Foschini<sup>2</sup>, l'ambiente bolognese resta sostanzialmente estraneo. Il disinteresse per gli avvenimenti internazionali e per le vicende romane che portano all'istituzione della Federazione architetti, è altrettanto difficilmente spiegabile: se eco di quanto stava accadendo in Europa è rintracciabile sulla pubblicistica locale, non si può affermare che fosse problematico disporre di una vasta documentazione, che periodici come «Emporium» - fondato nel 1895 -, «Valori plastici» - la cui esperienza si consuma negli stessi anni in cui De Angeli è studente -, «Lacerba» e «Moderne Bauformen» contribuiscono a rendere accessibile, tant'è che sappiamo della esistenza delle stesse riviste a Bologna presso molti degli studi professionali del tempo.

L'interesse per il rinnovamento generale che sembra toccare tutti gli aspetti dell'attività contemporanea e che ha Roma, Milano, Torino e Firenze come centri di maggiore elaborazione, passa su Bologna, quindi, in modo indolore. Spenti da tempo gli echi del dibattito attorno alla costruzione della mengoniana Cassa di Risparmio e all'allargamento della via Rizzoli, le «opere architettoniche» che

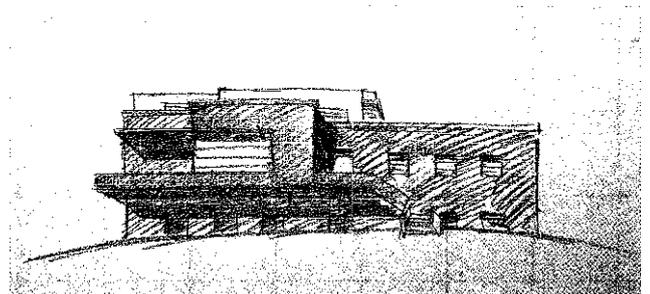
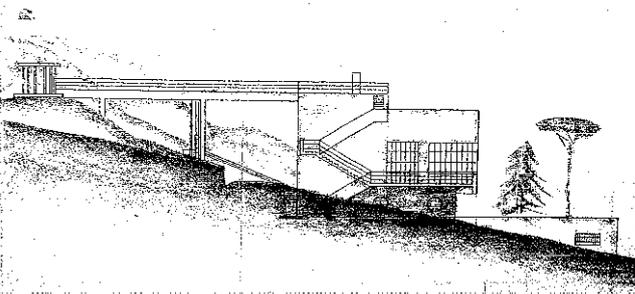
avrebbero dovuto caratterizzare la «città moderna» sorgono lontano da quel centro storico che nella vita della città è stato con continuità momento di riferimento fondamentale, luogo urbano per eccellenza, figura materiale con la quale gli architetti della tradizione locale sono chiamati ciclicamente a misurarsi. Se il completamento del lato meridionale di via Ugo Bassi vede avvicinarsi alcune figure di primo piano della storia architettonica locale, quali Ildebrando Tabarroni (1881-1958) e Giuseppe Gualandi (1866-1945) la periferia borghese oltre porta Saragozza e porta Santo Stefano va costellandosi di opere spesso anonime ma di sicura matrice locale, nelle quali si avverte l'eco di contemporanee esperienze parigine e viennesi che trovano, nel trapianto bolognese, un allentamento delle motivazioni formali che le hanno prodotte. E come se un clima di spaesamento e di fissità astratta investisse l'immagine della città; l'architettura sembra stabilire un rapporto diretto più col mondo della ricerca pittorica di quegli anni che con il problema del costruire e delle sue tecniche più avanzate.

Tra gli autori di questo prodotto «moderno», che coincide, di fatto, col volto di «Bologna. 1900», si distingue per continuità della presenza ma anche per la qualità delle opere Ciro Vicenzi, che attorno al 1925 realizza diverse ville della «città giardino» e in via Valverde. Giuseppe Vaccaro, nato quattro anni prima di De Angeli e a questi legato da profonda amicizia fino dai tempi della scuola, pur trasferitosi a Roma subito dopo la laurea, resta localmente presente al punto che la sua evoluzione trova qui modo di manifestarsi assai meglio che altrove con un gruppo di opere che, realizzate fra il 1928 e il 1931, riflettono gli interessi e gli spostamenti della sua curiosità di architetto sui vari fronti del modernismo.

Francesco Santini, più giovane di quattro anni di De Angeli, proviene invece dalla locale Accademia di belle arti presso la quale si diploma nel 1926. La sua attività come professionista autonomo inizia molto tardi, rispettando la tradizione di un lungo «apprendistato dipendente» che lo vede collaboratore delle esperienze eclettiche di Enrico Boriani col quale sarà, nel 1929, autore degli edifici neorinascimentali del «ricovero» di via Albertoni. Costoro, assieme a Carlo Tornelli (figura troppo poco conosciuta e indagata, autore del teatro e della casa del Fascio di Casalecchio), e all'altro illustre bolognese Angiolo Mazzoni, sono i principali protagonisti di quell'indirizzo «eretico»



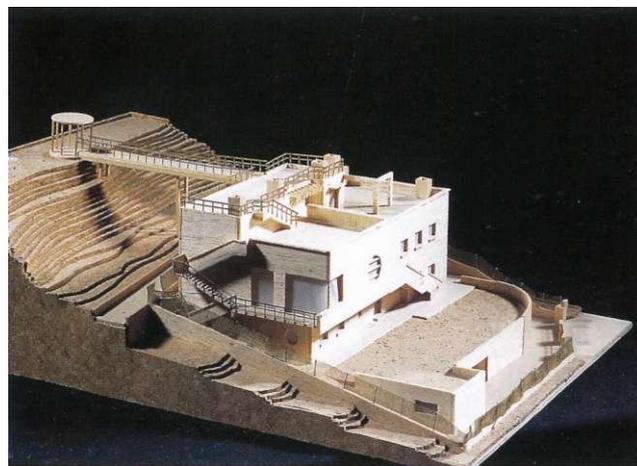
*Lucas de Angel*



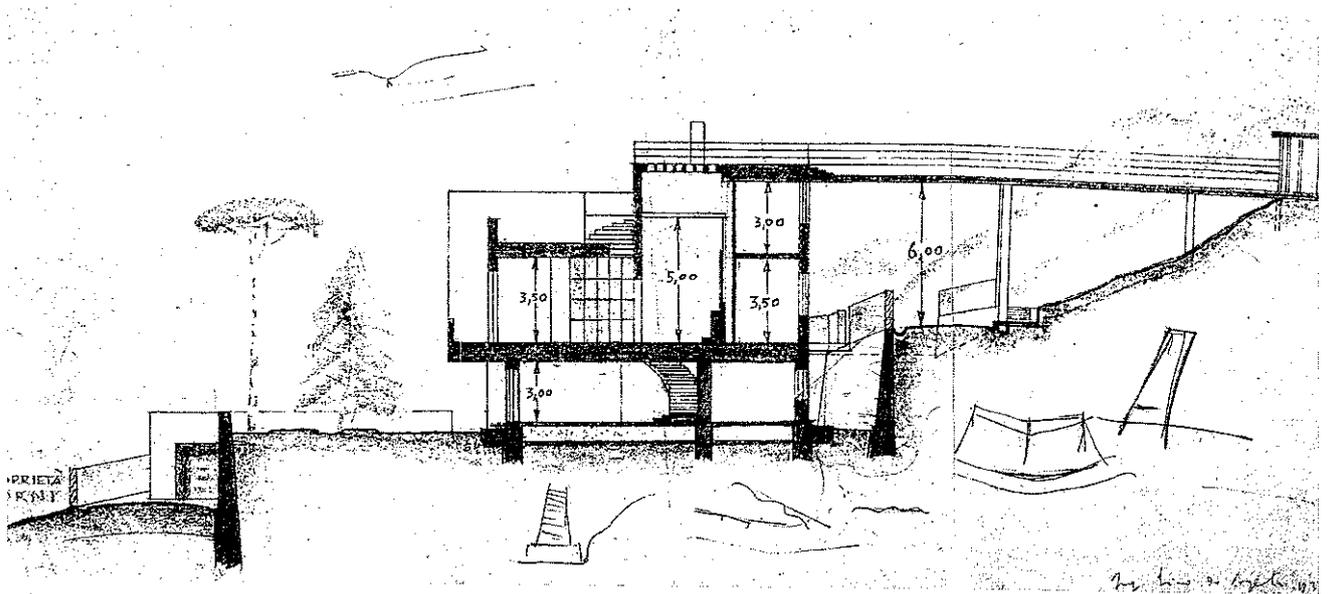
dell'architettura bolognese che comincia a farsi esplicito solo verso la fine degli anni venti. Tra il 1925 e il 1929 c'è infatti un momento di «sospensione» e sembra quasi che la cultura locale resti immobile in attesa di un'epifania architettonica che tarda a manifestarsi. Di fatto l'«architettura moderna» giunge a Bologna solo agli inizi degli anni trenta, con alcune opere che assumono subito connotati particolari e tra le quali si inserisce, con sicurezza singolare per un architetto «che non ha ancora costruito», l'episodio più interessante dell'intera esperienza del Novecento locale, villa Gotti. Quando la realizza nel 1934 De Angeli ha alle spalle solo una vasta riflessione sul problema del «moderno», ma poco o nulla in fatto di «costruzione».

La sua partecipazione ai concorsi per la nuova stazione di Firenze con una proposta di grandissimo interesse e a quello per la ristrutturazione del centro di Lugo, dimostrano però che le sue possibilità potevano andare assai oltre le disorientate esperienze dei colleghi e battere anche quella certa magniloquenza, tutto sommato «inerte», dell'amico Vaccaro<sup>3</sup>.

Lo stato in cui si trovava l'Archivio De Angeli al momento della sua morte, ha finora impedito una ricostruzione attendibile del lavoro dell'architetto durante questi primi anni. Ma è chiaro che, al momento dell'esordio, gli può essere attribuito un modestissimo gruppo di progetti, mentre sembra che egli presti frequentemente la sua collaborazione a professionisti affermati (come farà nel secondo dopoguerra con Domenico Filippone a Ravenna) senza mai preoccuparsi di fare apparire il suo nome accanto a quello del partner. Dopo la mostra su De Angeli organizzata dall'Ordine degli architetti di Bologna nel 1994, che ha reso possibile un confronto filologico tra vari materiali del fondo, si è verificato che De Angeli fu autore di una prima versione del progetto di Vaccaro per la facoltà di Ingegneria (da questi poi ulteriormente perfezionata) così come il gruppo Michelucci, in competizione per il concorso della nuova stazione di Santa Maria Novella di Firenze, lo «assoldò» per il progetto esecutivo della sala d'ingresso e della biglietteria, i cui disegni sono stati rintracciati durante le operazioni di catalogazione dell'Archivio. Il rapporto di De Angeli con Bologna e la professionalità locale è di fatto ambivalente: frequenti, improvvise fughe a Roma e a Milano (dove stringe rapporti con l'avanguardia razionalista, glissando sull'attenzione di Vaccaro, chiaramente infastidito per le più «avanzate» posizioni dell'amico)<sup>4</sup> dimo-

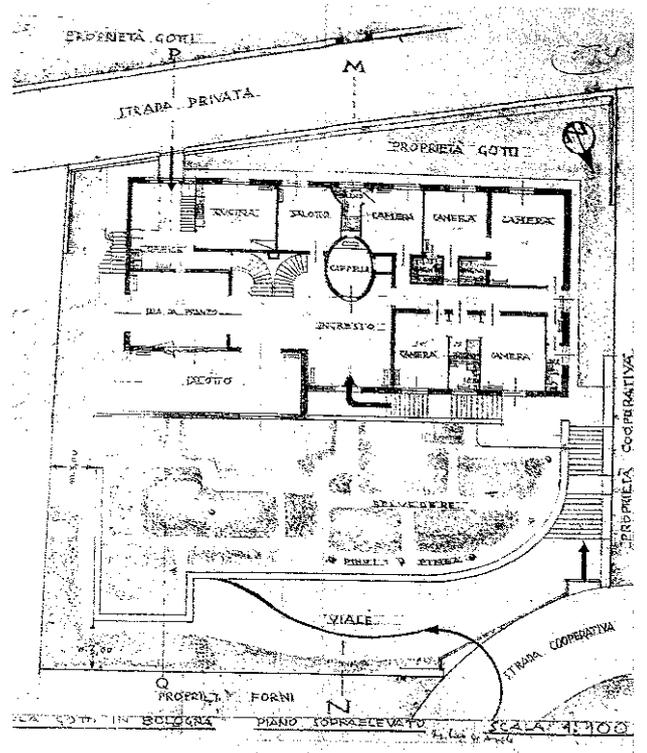


*Enrico De Angeli, Studio per villa Gotti. Prospettiva di studio, 1933. Matita su carta. AOAB-fondo De Angeli*  
*Prospetto est, 1933. Matita su carta. AOAB-fondo De Angeli*  
*Prospetto nord, prima versione, 1933. Matita su carta. AOAB-fondo De Angeli*  
*Modello, scorcio da est. Esecuzione recente, legno. ASUB-SA*



Enrico De Angeli Villa Gotti. Sezione trasversale con accesso dal tetto-terrazza, 1933. Matita su carta. AOAB-fondo De Angeli

Enrico De Angeli Villa Gotti. Pianta del piano rialzato, 1933. Matita su carta. AOAB-fondo De Angeli



strano quanto egli sentisse la pericolosità dell'isolamento e quanto si sforzasse di collegare un ruolo professionale che sembrava trovare significato solo nel rapporto con la città, al respiro di un mondo i cui confini non coincidono più con quelli della Bologna di quegli anni.

La collaborazione letteraria che egli inizia con «Il Resto del Carlino», ma che trasferisce subito su altri fogli e riviste nazionali, dimostra d'altronde una cognizione ormai vasta e articolata delle vicende internazionali. Eppure raramente egli cita le figure dei maestri e delle loro opere; malgrado una conoscenza perfetta della lingua francese, verrebbe perfino da dubitare che avesse letto in quegli anni *Vers une architecture*. Mi sembra che nei suoi scritti una sola volta compaia un riferimento a «Moderne Bauformen», raramente sono citate riviste o periodici internazionali, e quando parla di coloro che la sua generazione considera i maestri indiscussi dell'architettura moderna, assistiamo a dimenticanze perlomeno singolari e ad altrettanto singolari rivalutazioni<sup>4</sup>.

Sembra quasi che egli voglia dichiararci un interesse del tutto particolare per l'architettura «presente», per il dato locale, a giustificazione di una certa «bolognesità» forse troppo palese. La sua attenzione all'intorno immediato, prima ancora che ai grandi problemi della storia, è spiegabile col fatto che nel formulare giudizi e considerazioni egli usi prima d'ogni altra cosa il riferimento allo specifico del dato materiale col quale l'architettura si manifesta e, solo in un secondo tempo, ragioni sul rapporto tra questa e le motivazioni ideologiche delle forme.

Due saggi di De Angeli meglio di altri spiegano il meccanismo intellettuale entro il quale viene affidandosi il processo critico con cui egli intende affrontare il problema del moderno. Si tratta di *Architettura di domani* e *Sky-Scrapers*<sup>5</sup>.

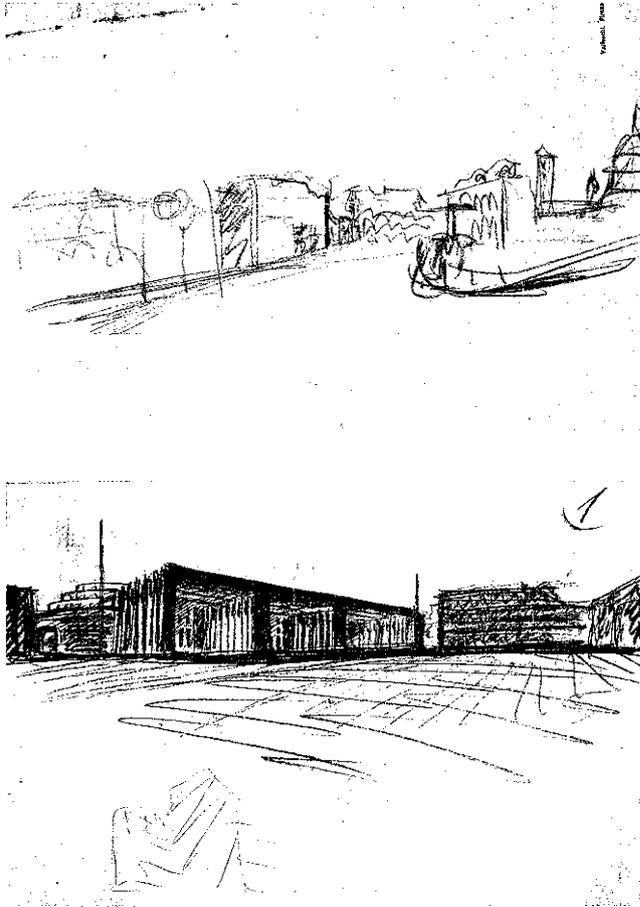
Il primo è sostanzialmente una lunga disquisizione sul problema stilistico, nel tentativo di giungere a una giustificazione della modernità letta come ultimo stadio di un processo «evoluzionistico», nel quale la storia non sembra operare cesure o salti di sorta. Essa offre al contrario, attraverso l'uso delle nuove tecniche, sempre nuove possibilità figurative all'espressione architettonica: il «moderno» è così giustificato come ulteriore possibilità espressiva offerta all'architetto (tra quelle che già il vasto repertorio storicistico mette tradizionalmente a sua disposizione) più che come naturale espressione e conseguente linguaggio del tempo.

L'idea di un vasto repertorio formale dal quale estrarre a piacimento le forme più idonee per rispondere al problema progettuale, fa certamente parte dell'ideologia eclettica sulla quale De Angeli si è formato. Ma egli sembra anche in grado di aggiungervi l'ingrediente di un esercizio della disciplina in quanto espressione armonica di un complesso di «finalità estetiche pratiche meccaniche (statiche) e diciamo pure etniche e nazionali». Sono queste categorie che vengono naturalmente a giustificare per lui l'uso del linguaggio moderno, ora che sempre più i compiti dell'architetto vengono a coincidere con l'aspirazione a essere il protagonista di una generale riorganizzazione dell'intero ambiente costruito.

Il ragionamento sulla liceità del repertorio storicistico è quindi interrotto da un suo «superamento» in funzione sociale. Potranno presentarsi casi di «ripiegamenti» e di «ritorni», in condizioni particolari (entro le quali De Angeli sembra voler collocare a volte la situazione nazionale) ma sostanzialmente egli appoggia scelte che se non sono né saranno quelle radicali dell'avanguardia, tendono di fatto nella direzione della poetica razionalista in quanto processo inevitabile, naturale risultato della collisione di precise motivazioni storiche sulle quali le ideologie si formano.

Il discorso meglio si spiega con *Sky-Scrapers*.

De Angeli, che coglie con grande precisione il problema messo a fuoco molto più tardi dalla critica architettonica, quello dell'«anomalia segnica» del grattacielo nella città contemporanea (immagine che molto somiglia alla visione tafuriana del grattacielo quale «individuo anarchico» nel paesaggio della città tradizionale)', ragiona qui sulla «diversità» dell'architettura moderna. Lo stesso fatto che il grattacielo dimostri di non avere né parentele né confronti nel panorama urbano tradizionale, sembra aprire un capitolo nuovo nella storia dell'architettura. Altro, infatti, è ragionare sulle trasformazioni, sulle evoluzioni, sulle deformazioni del tipo per adattarlo a nuove esigenze, altro è procedere all'invenzione di tipi diversi quali risposta ai nuovi bisogni e di fronte ai quali l'intero castello della logica figurativa della città ottocentesca sembra scricchiolare. In questo saggio De Angeli compie ogni sforzo nel tentativo di leggere i nuovi organismi con gli stessi strumenti critici con cui è solito affrontare il problema storicistico. Egli crede che il nuovo protagonista, il grattacielo appunto, possa ancora essere visto come semplice addizione di parti architettoniche indipendenti e «tradizionali» l'una sovrapposta al-



Enrico De Angeli Studio di ambientamento di via dell'Impero, con le rovine della basilica di Massenzio, 1934. Matita su carta. Collezione privata

Enrico De Angeli, Concorso per la casa Littoria in via dell'Impero, 1934. Schizzo su carta velina. AOAB-fondo De Angeli

l'altra - secondo un'idea mediata dalla giustificazione che Adler e Sullivan escogitarono per il Wainwright di St Louis (1890), e che da questa sovrapposizione di parti tradizionali maturi la nuova «figura architettonica». Le conclusioni che egli ricava appaiono oggi più inquietanti di allora. Dopo averci detto che il grattacielo non può essere un organismo «abitabile» a meno di rinunciare a molta della nostra libertà individuale, De Angeli solleva il dubbio che, nel nuovo paesaggio urbano, l'uomo sarà condannato a una specie di legge del contrappasso. Dopo averla creata egli imparerà presto a fuggire la città moderna, per ritrovare i più rassicuranti vincoli domestici della tradizione; la rivoluzione del modernismo è inconciliabile con i valori su cui si basa l'ideologia sociale di quella stessa borghesia che li ha prodotti. Saturno è costretto a divorare i propri figli, Giacobbe che lotta con l'angelo non si accontenta di vincerlo: per sopravvivere alla lotta pretende la sua benedizione.

Non ci rammarichiamo forse noi di non poter erigere nuovi edifici senza deturpare le nostre storiche città?.

E questa condizione del «rammarico» che finisce per spaccare contraddittoriamente il modernismo di De Angeli, condizione implicita nell'impedimento a quella «libertà più grande», che lo accompagnerà per il resto della vita, tragicamente testimoniata dalle vicende familiari durante la guerra.

Ora (siamo ormai allo scorcio degli anni venti), un'acuta coscienza critica di uomo moderno, che è la prima delle sue qualità intellettuali, lo impegna nel tentativo di negare quella «inconciliabilità» dei tempi della storia sostenuta dalle avanguardie. Studiando i risultati raggiunti dai suoi colleghi egli comincia ad avanzare una sua proposta figurativa con la quale oppone agli stilismi in atto una mediazione culturale che legge il razionalismo come naturale continuità, sviluppo, penetrazione della storia nel tempo presente piuttosto che come rottura rispetto al passato: *Spiritualità della architettura* (1929), *Spiritualità dell'architettura e razionalismo* (1931), *Polemica sull'architettura* (1931), *Lettera aperta a Giuseppe Vaccaro* (1931), *Sulla nuova stazione di Firenze* (1932).

Il ricorso sempre più frequente che egli fa all'immagine della latinità e della romanità (categorie spesso sostituite dal termine «etrusco», «etrusceggiante») vanno colte in una direzione affatto diversa dalle motivazioni che negli

stessi anni compattavano gli uomini del razionalismo sul fronte delle posizioni del *rappel à l'ordre*. Se c'è una certa collimazione con qualcuno dei contemporanei al riguardo, è con Giuseppe Pagano. Ma questi, nel suo breve saggio *Architettura moderna di venti secoli fa'*, sembra voler saltare ogni problema di riferimento stilistico stabilendo con malcelata incertezza, una parentela con la latinità che dovrebbe essere solo quella «dell'ideale di chiarezza e di onestà architettonica che è proprio dei nostri tempi». Si tratta di un riferimento assolutamente astratto; non vale la pena di scomodare la romanità per riconoscerle l'esclusiva di categorie quali «chiarezza» e «onestà architettonica». Allo stesso modo, egizi, greci, assiri, uomini del Rinascimento e del Barocco hanno perseguito un loro ideale di «chiarezza» e una loro «onestà». Del resto, per illustrare l'articolo, Pagano deve scendere dall'astrazione al concreto e farci vedere cosa c'è in realtà dietro al suo discorso ideologico. Una casa a corte dei Luckardt è paragonata a un atrio classico, la casa di Bottoni a Viareggio confrontata con quella di Trebio Valente, la via dell'Abbondanza con una Siedlung di Francoforte. Il tutto fa sì che il lettore non si accontenti più di rintracciare scelte analoghe di «chiarezza» e di «onestà», ma cominci a stabilire confronti, a misurare, a comporre fotografie che hanno tra loro identiche angolature, e fin troppo chiare analogie formali. La parentela tra razional-funzionalismo e architettura classica è certamente parentela «delle forme» e dei linguaggi oltre che degli «ideali» come tutto un filone della critica contemporanea sembra dimostrare<sup>10</sup>.

Ed è da questo inevitabile confronto che De Angeli sembra attratto a partire proprio dalla violenta polemica che egli imbastisce con il più reazionario degli esponenti della avanguardia, quell'Ardengo Soffici che pubblica nel 1931 sul giornale di Maccari i ventidue paragrafi *del'Architettura italiana*.

L'idea di una «latinità inevitabile» della storia, alla quale si dimostrano fin troppo sensibili sia Sironi che Carrà e contro la quale De Angeli indirizza la sua *Polemica sull'architettura*<sup>11</sup>, dimostra non solo la volontà e la disinvoltura di molti intellettuali di aderire alle più grossolane direttive «culturali» del regime, ma anche la mediocrità di un «pensiero artistico» che riduce la complessità del moderno internazionale a motivazioni da strapaese. Ed è contro questo provincialismo strisciante, affiorante ciclicamente nella cultura italiana che De Angeli oppone le sue raffina-

te argomentazioni. Alla banalità di Soffici, che avanza l'equazione «modernità = anarchia» e che indica lo stile romano come «stile» del regime, De Angeli oppone un disincentato discorso sull'essenza della latinità e della modernità, riconoscendo a entrambe le parentele formali e le motivazioni che affondano la loro origine in un processo nel quale si sono manifestate, entro una stessa storia, forme usate dai romani (con tutti i fenomeni della variazione attorno al tipo, della mutazione, della modificazione del linguaggio che non si crea ma si trasforma) e dai moderni in un processo di costante divenire. «Guardare al Sant'Elia per un razionalista [...] non esclude di guardare al Palladio; sibbene lo esige»<sup>12</sup>. Meglio che nell'intero discorso che segue, fatto per agganciare la sua critica all'articolazione della polemica di Bardi contro gli accademici, De Angeli rivela la ricchezza sorprendente di una intellettualità che non ha paragone tra i protagonisti del razionalismo emiliano di quegli anni.

Nel 1933, l'incontro con un imprenditore locale di rara sensibilità, Vincenzo Gotti, gli dà modo di manifestare appieno la ricchezza di un bagaglio culturale che si è formato sul «lavoro critico» dell'architettura, a riprova che non sempre un eccellente studioso debba essere un mediocre architetto.

Villa Gotti, opera non ancora adeguatamente conosciuta, è certamente il momento più alto della esperienza modernista in Emilia-Romagna, eguagliata solo dalla perfezione dell'inquietante episodio di villa Muggia a Imola, che Bottoni realizza in collaborazione con Mario Pucci tra il 1935 e

il 1939. Nel panorama fin troppo «ordinato» di una zona residenziale in cui gli episodi contemporanei vi sorgono utilizzando per qualificarsi banali riferimenti stilistici dell'eclettismo locale, villa Gotti si fa testo delle intenzioni del suo autore. Il «modernismo» locale ancora in bilico sulle posizioni vagamente «conciliatrici» rispetto allo storicismo indicate da Angiolo Mazzoni con le case dei ferrovieri di via Serlio, dieci anni prima, o il tentativo, compiuto in assoluta autonomia di linguaggio di Giuseppe Vaccaro con le case per la Cooperativa dei mutilati di viale Gozzadini, sono definitivamente consumati in una esperienza che, se può essere ascrivibile al linguaggio razionalista, mostra fino a che punto la critica militante di De Angeli abbia saputo farlo maturare in forme di autonoma bellezza. Il bianco prisma della casa, formato dalla compenetrazione a

filo esterno di due corpi di cui il più stretto si sopraeleva di un piano rispetto alla zona giorno che accoglie il grande living, si relaziona all'intorno utilizzando diverse partiture di facciata per i diversi orientamenti. Qualcosa di analogo (in particolare nel meccanismo che regola il rapporto tra l'organismo architettonico e il suo involucro) era già accaduto trent'anni prima con la villa Ast sulla Hohe Warte a Vienna. L'abilità di Hoffmann aveva saputo accogliere il linguaggio della tradizione classica nel discorso funzionale del moderno, opponendo alla complessità della progettazione degli spazi esterni una impostazione planimetrica basata sulla grande naturalezza dell'articolazione funzionale. De Angeli usa analoghi criteri nell'accostare le complesse «figure razionali» delle varie parti della casa, rispetto alla tradizionale distribuzione «Novecento» e ai relativi meccanismi. Solo il fronte sud, affacciato verso il terreno in forte pendio, interessato dalla cadenzata bucatatura delle finestre quadrate, corrisponde alla rigorosa ripartizione dell'interno. Ma anche qui c'è già ricerca di effetti inesplorati che eludono «lo stile» e vanno nella direzione di una architettura che usa il «moderno» come categoria che accetta e sollecita la trasgressione. Il meccanismo dell'infisso a saliscendi libera la parete dall'inutile ingombro delle persiane e delle imposte e il quadrato perfetto del vetro a filo interno, quasi senza battente, determina la rigidità di una superficie che non muta né colore né forma con le ore del giorno. Vi si oppone la fascia articolata, nel vibrare delle ombre sulla struttura, della grigliatura delle scale che porta a una terrazza panoramica orientata sulla città. Il grande occhio circolare della finestra del living utilizza, in una specie di «fuori scala», l'ingrandimento dell'oblò (tipico elemento compositivo della facciata razionale) fino a trasformarlo in momento primario della composizione architettonica, subordinando alla figura circolare l'intero sistema compositivo, mentre la disabitata terrazza si rapporta al fuori con analogo criterio di fissità. L'idea del «tetto giardino» - insieme di acqua, verde, fiori, cielo e nuvole, magistralmente esplorata da Figini nella contemporanea casa del villaggio dei Giornalisti a Milano<sup>14</sup> -, si annulla in un luogo teatrale, rigido e schematico sul quale i sette prismi bianchi dei camini identici si confrontano come menhir in una muta recita che vede la città quale luogo lontano, abbandonato e sognato. Altro non è, la casa, che fragile nave alla deriva, sospinta in questi luoghi come un relitto sugli scogli. «Rovina» prima ancora di

essere consumata dal tempo, essa è l'approdo di un viaggio senza inizio e senza fine, ogni giorno uguale e ogni giorno diverso: quello stesso dell'uomo nella città.

Oggi che il tempo ha cominciato a corrodere i dettagli e consumare la perfezione, villa Gotti ci appare nella sua eccezionalità; sottratta a un tempo definito essa è il testamento precocemente anticipato di quelli che sarebbero stati altri esiti per un architetto cui paradossalmente veniva a mancare il tempo di progettare.

La più tarda e non meno bella parentesi di villa Castelli a Predappio ricicla in parte questa esperienza, aggiungendovi l'ingrediente di una monumentalità «romana» che accoglie in tranquille cadenze i tagli orizzontali che nascondono le ampie terrazze. L'attenzione di De Angeli per il linguaggio architettonico della romanità lo porta qui a usare una intonatura a *opus reticulatum* con ben altri intenti dello «stilismo» e con la quale riveste indifferentemente, in un singolare paradosso, facciata e pilastri, ottenendo un effetto di irrealtà che contraddice le stesse scelte formali attraverso le quali l'oggetto si materializza.

L'intenso dibattito del dopoguerra sull'architettura moderna non poteva che trovare De Angeli in prima fila, sempre a Bologna, città singolare che fatica ad accorgersi di lui, presenza scomoda con la sua vocazione al «rammarico» per come potrebbe essere il mondo. La cronaca che egli lascia degli avvenimenti recenti è fin troppo puntuale per avere bisogno di essere decifrata. Nell'incerto clima culturale in cui si avvicendano neorealismo e improvvise, tardive vocazioni all'organicismo, De Angeli si trova a suo agio; le certezze del razionalismo lasciano posto sempre più frequentemente a una sperimentazione intellettuale orientata all'accettazione di un pluralismo di culture da egli singolarmente anticipato. L'intera problematica attraverso la quale alimenta il suo lungo discorso sull'architettura, rifiuta la necessità di una sterile contrapposizione tra motivazioni contenutistiche, funzionalismo e organicismo. Il riferimento al passato, che verso gli anni cinquanta comincia a essere usato reazionariamente in funzione anti-moderna, è per lui, al contrario, una condizione intellettuale, innata, naturale, logica, segno sicuro di maturità aperta «alle culture» più che «alla cultura». I poli della sua critica, così come rivela la raccolta pazientemente ordinata a suo tempo da Giancarlo Bernabei, si svolgono tra Bologna e l'Europa più che tra Bologna e l'Italia. L'ambiente della città, che egli conosce nei dettagli e che scruta

polosamente annota nei mutamenti, anno dopo anno e nelle diverse stagioni, è letto come un microcosmo di cui gli sono note le parti, i dettagli, i frammenti. Nei suoi scritti recenti, gli elementi della cultura storica - che resta la base del suo pensiero critico - sono utilizzati per giungere a una conoscenza globale dei fenomeni descritti: genius loci, unicità dell'immagine urbana, negazione della generalizzazione dei processi e dei modelli di crescita, disprezzo del pragmatismo, confluiscono in una sorta di «elogio della molteplice espressione» che tende a leggere ogni fenomeno architettonico come fatto a se stante, ma all'interno della tradizione che lo ha prodotto e alla quale è sempre preferibile.

La sua intellettualità - che si esprime con coerenza nell'esaltante gioia per la novità da egli accolta come primo dovere dei moderni - è fusa all'idea di una «memoria riconoscente» nell'immagine di un mondo finalmente placato e pacificato.

Al ritmo esaltante con cui si brucia l'esperienza dei protagonisti nel trascorrere veloce di quegli anni trenta che sembrano non voler lasciare posto alla riflessione, egli oppone la costante meditazione sull'architettura e sulla vita che fanno delle sue «pagine bolognesi» forse la più intelligente cronaca degli avvenimenti entro i quali si viene formando una nuova coscienza della città.

Se la gran parte dell'architettura di Enrico De Angeli non riesce a manifestarsi in opere concrete, è un fatto che certamente va imputato alla incompienza della città per uno dei suoi architetti migliori, ma anche a una scelta e a un atteggiamento premeditato, ostinato, preciso di questo *enfant ultra réchauffé* che ha modi e interessi troppo diversi da quelli graditi alla committenza locale, sia pubblica che privata. L'«immaginata architettura» di Enrico De Angeli risolve così il problema della sua presenza nella città in una condizione immateriale: al di fuori di pochi episodi essa viene a coincidere con i suoi scritti, coscienza critica entro la quale prende spesso dimensione di nostalgia la struggente volontà di operare per un mondo pacificato dalla bellezza delle forme.

<sup>1</sup> A. Muggia, *Architettura tecnica (lezioni 1920-1921)*, Bologna 1921.

<sup>2</sup> Cfr. N. Pirazzoli (a cura di), *Arnaldo Foschini didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento*, Faenza 1979, pp. 18-19.

<sup>3</sup> Cfr. «Architettura», gennaio 1934.

<sup>4</sup> E. De Angeli, *Lettera aperta a Giuseppe Vaccaro*, «Il Tevere», 4 giugno 1931.

<sup>5</sup> E. De Angeli, *Sull'esposizione internazionale di architettura organizzata dall'associazione «Francesco Francia»*, «Il progresso d'Italia», 28 settembre 1947.

<sup>6</sup> Entrambi furono scritti per il «Secolo xx», tra il marzo e il settembre del 1925. Cfr. G. Bernabei (a cura di), *Gli scritti e l'opera di Enrico De Angeli*, Bologna, Patron, 1985. Il presente saggio, sostanzialmente aggiornato, vi compare quale *Introduzione*.

<sup>7</sup> M. Tafuri, *The new Babylon*, in *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980, p. 212 ss.

<sup>8</sup> E. De Angeli, *Sky-Scrapers*, «Secolo xx», settembre 1925.

<sup>9</sup> G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, «Casabella», 47, 1931, p. 14-19.

<sup>10</sup> A titolo puramente esemplificativo cito qui il saggio di K.W. Forster, *Antiquity and modernity in the La Roche-Jeanneret houses of 1923*, «Oppositions», 15-16, 1979, pp. 131-153.

<sup>11</sup> E. De Angeli, *Polemica sull'architettura*, «L'Italia letteraria», 31 maggio 1931.

<sup>12</sup> Id., *Palladio, Sant'Elia e la Triennale*, «L'Ambrosiano», 26 febbraio 1932.

<sup>13</sup> La «riscoperta» di quest'opera dimenticata di Bottoni, oggi in stato di completo abbandono, si deve a Stefano Zagnoni che cominciò a studiarla nel 1980, all'epoca delle sue ricerche per la tesi di laurea. Cfr. S. Zagnoni, *Presenza razionalista in Emilia-Romagna: i protagonisti e le opere*, «Parametro», 94-95, 1981, p. 45 ss. In particolare cfr. nel presente volume G. Consonni, *Piero Bottoni e Bologna, 1934-1941*.

<sup>14</sup> Cfr. G. Gresleri, *Minnesanger, il cantore dell'amore. Prime note sul pittore Luigi Figini*, in A.A.W., *Figini e Pollini opera completa*, Milano, Electa, 1977, p. 467 ss.

