

dell'immagine urbana, e precisamente le «aree ambientali fluviali», i «complessi ambientali collinari», le «aree con possibilità di reperti archeologici», le «aree paleontologiche» e quelle «a strutturazione agricola».

Le aggregazioni e gli ambiti urbani sono stati letti, nella loro sedimentazione, quali centri storici settoriali, con caratteristiche specifiche di formazione e trasformazione storica e, nella loro modalità problematica, quali poli d'interesse di cui era indispensabile tentare una valutazione (per una tutela attiva) della qualità urbana non solo formale ma «di contesto».

Le conseguenti classificazioni in tre categorie, «di valore storico-artistico»; «di carattere ambientale e/o documentario»; «d'interesse ambientale e/o documentario» derivano quindi dall'incrociarsi delle diverse analisi sulla loro formazione storica e sui contesti reali che solo permette le proposte di aggregazione nei tre differenti settori.

La conclusione dell'opera porta una realtà come quella torinese ad evidenziarsi nei suoi caratteri fondamentali, rappresentati non tanto dalla «uniformità morfologica dell'impianto urbanistico a isolato», quanto piuttosto «da una struttura che si regge su una precisa ossatura di assi e direttrici che ha sostenuto i processi di espansione dell'abitato nelle fasi nodali della sua strutturazione». In tal modo anche quegli aspetti per lo più estranei alla convenzionale lettura urbana come l'archeologia del lavoro, con le sue presenze anomale spesso ribaltanti ogni schema, o il paesaggio, rurale, collinare o fluviale, colto nella propria strutturazione ancora attuale anziché nelle valenze letterarie e disfatte di una realtà remota, superata e di scarsa incidenza, confluiscono in un disegno unitario e contribuiscono a ricostituire l'immagine di una rigorosa e turgida realtà urbana in trasformazione, attraverso una ricchezza di testimonianze quasi insospettabile.

Si può davvero riconoscere come sia stato qui raccolto il suggerimento di Argan, proposto in *Progetto e destino*, di non considerare mai un sistema metodologico quale universale premessa ai problemi emergenti, in quanto ciascuno di essi postula invece un metodo proprio, giustificato soltanto nell'ambito di «quelle» specifiche condizioni.

Da cui consegue il tentativo — che qui pare davvero riuscito — di comporre l'ambiguità derivante dalle contemporanee necessità di considerare il «continuum» storico nella sua evoluzione unitaria e l'«unicum» emergente nella fenomenologia architettonica; costretta a rifiutare, per l'enorme numero di parametri in giuoco ogni volta, qualsiasi forma di classificazione tipologica che pretenda di assumere i caratteri della sistemazione definitiva.

Se poi, per parte mia, ho voluto ripercorrere puntualmente l'itinerario proposto dai due volumi è stato nella convinzione che soltanto sottolineando e riprendendo con regolarità tanto le affermazioni programmatiche più salienti quanto i termini-chiave dell'indagine classificatoria sistematica sia possibile verificarne la congruenza e definire così i contorni dell'operazione complessiva, attraverso una lettura che — per la natura e la strutturazione dell'argomento — non può certo essere scorrevole né definitiva. Tanto più se si convenga con quanto ho cercato di porre in rilievo, il collocarsi cioè di tale operazione ben al di là di normali e pur preziose intenzioni classificatorie e inventariali del patrimonio architettonico-ambientale per assumere i ca-

ratteri di un vero e proprio regesto, storico e critico insieme, dell'immagine urbana di Torino.

E, pur con la qualche possibile riserva, che taluno vorrà affrettarsi a fare, scoprendo carenze, insufficienze o approssimazioni, tanto nel disegno globale quanto nella schedatura di dettaglio, il bilancio — al di là degli insignificanti «recuperi» (che io, per altro, non ho saputo trovare) — assume la confortante consistenza degli strumenti culturali più autentici.

Amalia Barigozzi Brini

S. Coppa - E. Ferrario Mezzadri

Villa Alari - Cernusco sul Naviglio

Cernusco sul Naviglio 1984, pp. 206, con 171 ill. a col. e in b.n.

Lo studio di S. Coppa e E. Ferrario Mezzadri fa seguito al volume delle stesse studiose, *Cernusco sul Naviglio, Ville e Cascine*, pubblicato nel 1980 che a sua volta aveva preso le mosse dalla catalogazione delle opere d'arte di Cernusco sul Naviglio compiuta dall'I.S.A.L. per conto del Ministero dei Beni Culturali. Già il primo volume costituiva un necessario e utilissimo approfondimento su un centro particolarmente ricco e vario. Per uno studio del genere difficilmente si poteva trovare un complesso più adatto di quello di Cernusco che ha avuto una storia particolare. La posizione facilmente raggiungibile per mezzo del canale della Martesana, in zona fertile e «di aria temperata» come scriveva M.A. Dal Re, favorì fino dal '400 e poi specialmente nel Seicento e Settecento, la costruzione di ville anche monumentali da parte di famiglie patrizie milanesi e di insiemi di edifici rustici autonomi, ciascuno comprendente anche un oratorio. Il carattere particolare viene quindi da un insieme di economia agricola e di sviluppo artistico quale non si ha in altre zone della Brianza. L'origine di Cernusco non è infatti quella più generalizzata di un «paese» in cui si inseriscono le ville (infatti non vi è nemmeno una importante chiesa parrocchiale), ma è il complesso delle ville e delle cascine che ha dato origine al paese.

La più importante e nota è la villa Alari che meritava uno studio a sé, non solo per i ricordi storici (infatti dal 1772 al 1776 vi soggiornò Ferdinando d'Asburgo con la moglie Beatrice d'Este) ma specialmente perché, caso non frequente fra le ville lombarde, è nata da un progetto unitario e tale carattere ha potuto mantenere nonostante qualche rifacimento in occasione appunto del soggiorno principesco. S. Coppa ha rintracciato una serie di documenti e di memorie che attestano l'inizio della costruzione su disegno di Giovanni Ruggeri, nel 1703, pochi anni dopo l'arrivo del Ruggeri stesso a Milano, e sedici anni prima di quanto finora si ritenesse; la data del 1719 potrebbe essere quella di ultimazione dei lavori e da ciò si può ipotizzare che l'edificio sia servito da esempio per altre ville lombarde dello stesso Ruggeri e anche di altri architetti come, per esempio, del Muttoni. La decorazione in stucchi e affreschi avrebbe preso l'avvio poco dopo realizzandosi, però, in più riprese.

Molti problemi erano aperti per l'attribuzione degli affreschi: finora era sicuramente assegnato solo quello di G. Angelo Borroni, *Il trionfo di Apollo*, sulla

volta del grande salone da ballo, già identificato da R. Bossaglia sulla base della affinità con una *Allegoria* dello stesso Borroni nel Palazzo Mezzabarba di Pavia. Per gli altri locali, dove sono operose mani diverse, venivano proposte attribuzioni tradizionali e non specificate a Francesco Fabbrica (fra l'altro citato in passato anche a proposito del borroniano *Apollo*) e a Francesco Bianchi. Risultava comunque chiaro che fra i diversi frescanti attivi a Cernusco se ne poteva isolare per lo meno uno per certi caratteri tipologici ben precisi ricorrenti nell'affresco della cupola della cappella, in quello del soffitto dello scalone (nonostante i pesanti rifacimenti) e in alcuni altri ambienti. Per questi, nel primo volume su Cernusco, la Coppa era riuscita a individuare la mano del Fabbrica, già citato nelle vecchie pubblicazioni, in base a un confronto con quella che è stata probabilmente la più vasta decorazione compiuta dall'artista milanese, nel Duomo di Asti.

Il fatto è importante perché fissa elementi ben precisi nello stile del Fabbrica legato ancora a schemi tardo-seicenteschi nell'affresco della cappella, che evidentemente si ispira all'Abbiati della cupola di Sant'Alessandro di Milano; le scene mitologiche delle sale hanno invece un sapore del tutto settecentesco e sono utili come esempio della pittura milanese prima della venuta del Tiepolo, pur tenendo conto dei restauri e delle ridipinture. Certi colori così chiari e delicati non sembrano autentici del Fabbrica.

Per la pala della cappella l'attribuzione in un primo tempo solo proposta a Salvatore Bianchi viene ora ribadita con maggiore sicurezza. L'artista varesino è poco noto e specialmente non si conoscono sue opere di questo periodo, per cui sembra saggio lasciare l'ipotesi in sospeso. Nuova è l'attribuzione degli affreschi di due sale a Pietro Maggi, in base specialmente ai più recenti studi su questo artista e al riconoscimento della sua mano nel Palazzo Mezzabarba di Pavia. Questi dipinti erano precedentemente stati attribuiti dubitativamente a Francesco Bianchi, dato che il nome di questo pittore, peraltro non ben conosciuto, si trovava indicato in passato per Cernusco. A lui si potrebbero forse attribuire gli affreschi di qualche altro ambiente per cui, giustamente, la Coppa lascia aperto il problema. Tre altre sale sono invece date al Cucchi e il raffronto con ambienti da lui dipinti, specialmente nel Palazzo Visconti di Brignano, rivelano stringenti affinità. Viene quindi ricostruita una équipe di artisti particolarmente dotati per questo genere di decorazione piacevole e allegorica.

Dispersa la quadreria raccolta dagli Alari e poi dai Visconti di Saliceto, tranne pochi pezzi fra cui il ritratto di Saulo Alari che la Coppa identifica, in base a una sigla venuta alla luce, come opera di Filippo Bellati (prima metà dell'Ottocento), vengono ricercate e in parte identificate in raccolte private alcune altre tele fra cui, più importanti, quelle del Crivellino e del Londonio; nulla si sa invece delle sovrapposte di Margherita Caffi, citate nei vecchi studi.

Il centro di Cernusco è indagato da E. Ferrari Mezzadri partendo dalle vecchie mappe catastali e sempre in relazione con i possedimenti degli Alari, completando l'esame più ampio sulle ville di Cernusco apparso nello studio precedente. Qui erano trattati, come si è detto, anche i complessi delle cascine comprendenti in genere casa padronale, corte rustica e cappella, a volte anche con resti di decorazioni ad affresco.

Un denso capitolo è dedicato all'architetto, quel Ruggeri definito romano ma la cui origine in realtà non è mai stata accertata. Qui si propone anche una sua origine bergamasca, che peraltro si basa solo sulla diffusione del cognome in quell'area. Se questo fosse vero, ma l'argomento non mi sembra sufficiente, meraviglia un po' la poca fortuna che l'architetto avrebbe avuto nella sua patria dove indubbiamente la preferenza veniva data al Caniana. Essendo certa la formazione romana del Ruggeri, sarebbe interessante scoprire le ragioni della sua venuta a Milano ed, eventualmente, da chi sarebbe stato chiamato (probabilmente non dalla committenza patrizia che si servi di lui solo in un secondo tempo). Segue un esame dettagliato delle sue opere certe e incerte, da quelle milanesi ben note come il Palazzo Cusani a quelle a lui attribuite. Ne risulta una figura fondamentale nel campo dell'architettura di palazzi e specialmente di ville, fra le quali la Alari è una delle più significative insieme a quella Arconati Crivelli di Castellazzo di Bollate. Da qui prende le mosse un esame dettagliato della villa anche nei suoi assai significativi particolari decorativi, e con raffronti con le altre costruzioni ruggeriane. Un capitolo a sé riguarda il giardino sorto su progetto dello stesso Ruggeri. Lo conosciamo attraverso le incisioni del Dal Re che ne danno diverse visuali. Sono studiati anche i giardini di altre ville ruggeriane e da qui si potrebbe prendere lo spunto per uno studio sistematico dei giardini lombardi, sulle soluzioni prospettiche adottate anche in base alle caratteristiche del terreno e sui rapporti fra architettura dei giardini e scenografia.