



ENRICO CASTIGLIONI

I simboli, i significati
in un percorso d'arte
tra passato e futuro

In copertina
L'annunciazione, fusione
in bronzo tonalità piombo
cm 80 x 50, 1960

ENRICO (RICHINO) CASTIGLIONI

I simboli, i significati in un percorso d'arte tra passato e futuro



LA FAMIGLIA BUSTOCCA

Questa iniziativa della Famiglia Bustocca ha potuto avere esito grazie al contributo e all'impegno di



PROVINCIA
di VARESE



Città di Busto Arsizio

Liceo Artistico di Busto Arsizio



centro
artecultura
bustese

BANCA POPOLARE DI INTRA

GRUPPO BANCARIO BANCA POPOLARE DI INTRA



FONDAZIONE CARIPLO

PREALPINA



AMICI DEL LICEO



Lions Club
Busto Arsizio Host



Unione degli Industriali
della Provincia di Varese

Amici Giancarlo Castiglioni

SANPAOLO IMI

UCIIM
(Unione Cattolica Italiana Insegnanti Medi)



*Franca ed Eugenia Aspesi, Luigi Bandera, Angelo Belloli,
Antonietta Bottigelli, Lorena Fausti Castiglioni, Maria Teresa Crespi,
Roberto Ferrario, Monsignor Claudio Livetti,
Gianfranco Porri, Bruno Tosi, Giancarlo Tosi*

Hanno collaborato alla preparazione del volume e all'allestimento della mostra:

Stefano Castiglioni

Michele Crespi

Ettore Ceriani

Fulvio Farina

Giuseppe Magini

Il gruppo di lavoro del Liceo Artistico di Busto Arsizio, anche per il restauro dei plastici di architettura (Andrea Monteduro, Antonio Maria Pecchini, Maurizio Silvestri, Salvatore Cannizzaro, Gigliola Pigni, Paolo Procopio, Eliana Tosi)

Un ringraziamento particolare a:

Armando Bestetti

Piero Caccia

Agostino Castiglioni

Natale Dentali

Giovanni Diani

Luciano Fachin

Flory Ghezzi

Giampaolo Grampa

Gli autori degli articoli del volume

Mario Luise

Raffaele Malerba

Chiara Massazza

Gianantonio Mazzucchelli

Este Milani

Enrico Olgiati

Mario Pigatto

Eriberto Rossi

Silvestro Silvestri

Lino Zagato



Sommario

- 6 Presentazione del Regiú della Famiglia Bustocca (Michele Crespi)
- 7 Partecipazione del Presidente della Provincia di Varese (Massimo Ferrario)
- 8 Partecipazione del Sindaco di Busto Arsizio (Gianfranco Tosi)
- 10 Gianni Ottolini: *Enrico Castiglioni e la linea spirituale dell'architettura moderna in Italia*
- 12 Carlo Perogalli: *Enrico Castiglioni protagonista del movimento moderno dell'architettura*
- 14 Santino Langè: *La poetica e la morale d'artista di Enrico Castiglioni nei suoi scritti teorici*
- 17 Stefano Castiglioni: *Riferimenti storico-culturali e socio-economici in cui operò Enrico ("Richino") Castiglioni*
- 19 Maria Castiglioni: *L'architettura di Enrico Castiglioni*
- 25 Giuseppe Magini: *La città vista da Richino*
- 68 Ettore Ceriani: *La pittura di Enrico Castiglioni*
- 110 Antonio Maria Pecchini: *La scultura di Enrico Castiglioni. Tra materia e spirito*
- 144 *Cenni biografici e relativi alla professione di E. Castiglioni*
- 145 *Principali interventi di architettura di E. Castiglioni*
- 147 *Restauro di E. Castiglioni a complessi monumentali*
- 148 *Opere non architettoniche di E. Castiglioni*
- 149 *Incarichi da enti pubblici a E. Castiglioni*
- 152 *Premi e segnalazioni per E. Castiglioni in pubblici concorsi*
- 154 *Libri di E. Castiglioni*
- 155 *Saggi e articoli di E. Castiglioni*
- 156 *Pubblicazioni riferite all'opera di E. Castiglioni*
- 160 Indice delle immagini di architettura pubblicate nel volume
- 161 Indice dei dipinti riprodotti nel volume
- 162 Indice delle sculture riprodotte
- 163 Indice dei disegni riprodotti



Questo che presentiamo non vuol essere un catalogo o una monografia sulla multiforme attività artistico-culturale di Richino Castiglioni, ma una semplice introduzione ad essa, un quadro di sintesi per chi vuol conoscere la figura di questo nostro illustre concittadino. Con questo lavoro insomma vorremmo creare dei presupposti per eventuali studi di approfondimento delle opere di Castiglioni.

Quasi concomitante con la nostra iniziativa della mostra antologica è stato pubblicato – da parte di autorevoli studiosi del Politecnico di Milano – un volume sui suoi scritti, importante testimonianza dimostrativa di una ripresa d'attenzione ad un autore che è stato noto forse più all'estero che in Italia. Un'altra recente pubblicazione, che tratta dell'architettura religiosa in Italia, curata da un docente dell'Università "La Sapienza" di Roma, commenta ampiamente l'attività di Richino in questo campo, nel quale era certamente maestro.

La Famiglia Bustocca vorrebbe però anche illustrare l'attività del Richino pittore, scultore, creatore di vetrate, in una parola dell'umanista, dell'amante dell'Arte quale espressione di un integrato modo di essere e di vivere. In effetti, durante il suo tragitto terreno, Richino si è sempre comportato con grande modestia e la sua riservatezza può apparire come vera ritrosia a far conoscere le sue opere, soprattutto quelle pittoriche. La sua cultura ebbe un'impronta rosminiana, quindi essenzialmente religiosa per quanto concerne l'estetica e la "conoscenza del Bello", di una cattolicità che si rifaceva alle origini stesse del cristianesimo, quando "il tempio" rappresentava l'espressione dell'unione tra tutti i fedeli della comunità.

6

La religione – scrive Castiglioni – per essere una concezione totale dell'uomo e dell'universo, non può trascurare l'arte e l'architettura [...] anzi, io credo di poter affermare – e questa volta al di là dei confini dell'arte, in senso assoluto – che non è concepibile una vera libertà la quale si attui disancorata da un'urgenza morale. Ogni atto creativo infatti si riproduce in una perdizione amorosa perchè l'amore raduna e risolve in sintesi la suprema libertà e la totale dedizione; il creato stesso, nella sua sconfinata bellezza e perfezionamento, può intendersi come l'atto dove la infinita libertà è necessitata dall'infinito amore (da "Il significato dell'architettura", 1956).

Così le sue opere pittoriche, le sue opere di scultura (vedi la "Via Crucis"), le vetrate, sono a carattere prevalentemente religioso, salvo un ultimo periodo in cui – con una nostalgica vena umoristica – ha dato vita a figure che rappresentano un'umanità misera ma arguta, che si potrebbe definire felliniana. Con questa pubblicazione e con la mostra a lui dedicata la Famiglia Bustocca si augura di aver contribuito a dare una prospettiva sufficientemente informativa della produzione artistica di Richino Castiglioni, al di là della sua opera d'architetto.

A conclusione di questa succinta presentazione ritengo di dovere un pensiero riconoscente e un sentito ringraziamento ai familiari di Richino, e in particolare al figlio Stefano, per aver messo a disposizione il notevole materiale ed aver attivamente collaborato col Liceo Artistico di Busto nell'allestimento della mostra nei suoi spazi espositivi recentemente restaurati e gentilmente concessi. Ovviamente riconoscenza e ringraziamenti si estendono agli operatori del Liceo Artistico e agli autori degli articoli contenuti nel presente volume.

È doveroso anche sottolineare che la realizzazione della mostra e la pubblicazione di questo volume non sarebbero stati possibili senza il contributo di alcuni amici e di alcuni Enti pubblici e privati, ai quali pure va il nostro più sentito "grazie".

*Il Regiù della Famiglia Bustocca
Michele Crespi*

PROVINCIA



DI VARESE

Comunemente, quando si pensa alla città di Busto Arsizio, si pensa – quasi per un riflesso condizionato – al luogo che ha visto il nascere e l'affermarsi dell'industria e dei commerci, ed i nomi che ricorrono più spesso sono quelli dei grandi capitani d'industria, non certo quelli degli "intellettuali".

Quasi a sfatare questo comune assunto ecco invece emergere la figura di Richino Castiglioni con la sua vita e le sue opere.

Figura certamente unica di uomo e di artista, che, sulle orme degli artisti del '400 e del '500, non si è limitato ad un particolare dell'arte, ma – come gli architetti rinascimentali – ha spaziato col suo agire dall'architettura alla pittura, dalla scultura alla saggistica.

Uomo "curioso", dunque, nel senso di un artista che ha sempre cercato di andare oltre e al di là di un limitato ambito di ricerca, ponendosi interrogativi e domande, sempre alla ricerca di un'etica di fondo che lo guidasse nel suo agire.

Saluto pertanto con piacere particolare questa mostra che vede riunite in un unico spazio tutte le sezioni che illustrano con dovizia di documentazione scientifica e iconografica i vari campi sui quali Richino Castiglioni ha saputo agire nel corso di lunghi anni, mai fermo sui risultati raggiunti, ma sempre alla ricerca di nuovi obiettivi, di limiti da superare, quasi in una continua sfida con se stesso.

Sono particolarmente lieto, inoltre, del fatto che questa mostra venga organizzata dalla Famiglia Bustocca, che non si limita a valorizzare e tenere vive le tradizioni, i costumi e la storia locale, ma sa andare oltre, ponendosi scopi ed attività di assoluto valore culturale e scientifico.

Vorrei aggiungere, infine, che questo evento non è che l'ultimo di una lunga serie di operazioni culturali che vedono la luce nella nostra provincia, che sa coniugare le bellezze architettoniche, monumentali e paesaggistiche, il valore e il significato del lavoro con l'intervento e la passione in campo culturale di figure illustri del proprio territorio.

Ne emerge una realtà territoriale ricca di fermenti e di iniziative, che sono la riprova della vitalità della sua gente, che sa distinguersi nei campi più diversi, dal lavoro all'arte, alla scienza e alla tecnica.

Rivolgo quindi un caloroso saluto e un profondo ringraziamento alla Famiglia Bustocca e a tutti quanti – e sono molti – che stanno lavorando per una perfetta riuscita di questa iniziativa e sono certo che non solo i bustocchi, ma anche moltissimi varesotti si recheranno a visitare questa mostra che vale la pena di essere visitata.

Il Presidente della Provincia di Varese
Massimo Ferrario



Città di Busto Arsizio

Ho accolto con molto favore le varie iniziative che hanno voluto ricordare la figura e l'opera di Enrico Castiglioni, fra le quali la pubblicazione di questo volume proposto dalla "Famiglia Bustocca" è certamente di grande rilievo.

Questa pubblicazione, concepita con l'intento di far conoscere gli aspetti di una personalità fortemente poliedrica e versatile, come era quella di "Richino" Castiglioni, avrà anche il merito di mettere ben a fuoco le sue realizzazioni.

Sono tante e tali le diverse anime che si incontrano e si sintonizzano in "Richino" Castiglioni che solo un libro, che voglia raccontare oltre che le sue opere anche il pensiero e la vita stessa, riesce a centrare l'obiettivo di presentare al pubblico uno spaccato completo della sua personalità.

Voglio solo qui ricordare che "Richino" ha realizzato sul nostro territorio il restauro statico e architettonico della Basilica di San Giovanni negli anni 1943-1953, la Mostra del Tessile inaugurata nel 1951, il quartiere residenziale INAcasa di Sant'Anna negli anni 1957-1960, l'Istituto Tecnico Industriale e Professionale di Stato di Castellanza nel 1956, la chiesa parrocchiale di Prospiano in Gorla Minore nel 1962-66, oltre a numerosi progetti per la città di Busto Arsizio, fra i quali la ristrutturazione dell'Oratorio di San Luigi e il Palazzo dello Sport del 1960.

Un particolare ringraziamento alla Famiglia Bustocca che, in occasione dei cinquant'anni della sua fondazione, ha saputo ben interpretare, attraverso questa apprezzabile iniziativa, i sentimenti di tutta la comunità bustese desiderosa di ricordare un personaggio di tale genialità creativa, qual'è stato l'Architetto Enrico Castiglioni.

Il Sindaco di Busto Arsizio
Gianfranco Tosi

Enrico Castiglioni e la linea spirituale dell'architettura moderna in Italia

Gianni Ottolini *

La cultura architettonica italiana negli anni che vanno dalla caotica ricostruzione postbellica al "miracolo economico" della fine anni '50 è sfaccettata da una pluralità di posizioni e di figure anche di primo piano, di cui alcune oggi quasi o del tutto dimenticate, su una scena che la storiografia non aveva ancora selezionato e univocamente fissato in tendenze (razionalismo, organicismo, regionalismo critico, brutalismo, neoliberty) e gli epigoni in gerarchie esclusive, come quella che vedrebbe Ernesto N. Rogers, con qualche complemento nella "scuola" di Venezia, promotore e maestro unico e supremo non solo di quella straordinaria svolta ideale del Moderno che ha recuperato pedagogicamente il valore della storia nella genesi dell'architettura, ma anche di una ristretta successiva generazione di architetti "progressisti" per programma e collocazione politica (Semerani, Canella, Rossi fra i maggiori). Sarebbe poco importante che lo stesso Rogers, a metà degli anni '50, si sia dimesso dal MSA (Movimento Studi per l'Architettura) per protesta contro la mancata iscrizione di Giò Ponti, l'architetto italiano moderno allora più famoso nel mondo, reo di aver lavorato col Fascismo in coerenza con quei valori di "italianità" (e di cattolica "famiglia") su cui nel '28 aveva fondato Domus (la più internazionale e aperta ai giovani delle riviste italiane di architettura, e la meno di esclusivistica "tendenza"); o che abbia dovuto difendere su Casabella-continuità il Le Corbusier della cappella di Ronchamp dagli attacchi ateistici di Giulio C. Argan; o che lo stesso MSA alla ricerca di una guida abbia proposto a Carlo De Carli, certo di matrice ideale diversa da quella marxista o laicista di tanti suoi membri, di diventarne il presidente, dopo la positiva conduzione (con Lucio Fontana, Mario Radice, Attilio Rossi e Marco Zanuso) della Decima Triennale di Milano sull'unità delle arti, dopo le Triennali del QT8 e di Piero Bottoni. Da notare che in questa stessa ribalta internazionale del '54 Enrico Castiglioni emerge con l'allestimento della Mostra di architettura sacra moderna, a pareti e soffitto spezzati in grandi prismi irregolari, ripresi dagli esili sostegni bianchi delle bacheche in cristallo tra cui eleva il grande gesso dell'Assunta pensata da Fontana per il Duomo di Milano, dove espone anche il modello di un suo straordinario progetto di cattedrale a strutture inclinate in cemento armato.

Quelle vicende del MSA sono invece segnali del clima di quegli anni, in cui le diverse tendenze ideali si intrecciano e dialogano dopo i disastri della guerra e la caduta del regime, e prima delle nuove fratture introdotte anche nella cultura architettonica italiana dalla "guerra fredda" e dai fatti d'Ungheria con un radicalizzarsi delle posizioni ideologiche che porterà rapidamente gli architetti di sinistra ad astenersi dal partecipare alla successiva Triennale

del '57 (anno in cui, notiamo per contrasto, Castiglioni scrive il suo testo sull'architettura sacra).

Bisognava arrivare a fine secolo perché la Triennale celebrasse l'opera di Muzio o di Terragni, nonostante le anticipatorie rivalutazioni di Canella e Gregotti del Novecento e di Bruno Zevi del maestro comasco (con il numero di Architettura Cronache e Storia dal titolo "omaggio a terragni" composto da Nizzoli e Olivieri in caratteri romani); e si iniziasse a distinguere fra le dichiarazioni politiche e poetiche degli architetti e la qualità oggettiva delle loro opere.

Il desiderio di riscatto materiale e civile si traduceva in una unità sostanziale di intenti, che metteva in secondo piano le divisioni ideologiche e dava risalto alle singole personalità creatrici e alle singole opere, in una generale volontà di rifondazione dell'architettura, anche teorica (di cui il fascista e cattolico Luigi Moretti con la rivista Spazio è stato il più sorprendente rappresentante).

A lato del pensiero laicista di matrice liberale o marxiana, più centrati sui valori dell'individuo o del collettivo, emerge una componente di ispirazione cristiana e solidaristica che pone la persona umana al centro dell'architettura e della sua utilità non banalmente funzionale, ma valorizzante la sua intrinseca dignità e "preziosità" (per usare un termine decarliano); entrambe (persona e architettura) viste come creatura, realtà generata da un atto di oltrepassamento del sé finito e composta armoniosamente, quando riuscita, come frammento vivente della natura e del cosmo universale.

Una nuova generazione di costruttori di architettura e insieme di umanità riprendeva il senso spirituale e civile della "profezia dell'architettura" che a metà degli anni trenta Edoardo Persico aveva pronunciato e Giuseppe Terragni messo in opera nell'Asilo Sant'Elia; e al suo interno emerge una linea "cattolica" di progettisti e pensatori, che per primo Canella ha riconosciuto nel "cantiere lombardo del moderno" a partire da Persico, Muzio, Figini e il Cesare Cattaneo dell'introverso progetto di "casa famiglia della famiglia cristiana", per arrivare a Giò Ponti e a Carlo De Carli; linea in cui andrebbero inclusi anche alcuni professionisti esterni alle aule universitarie, (come il Luigi Moretti del periodo milanese, Luigi Caccia Dominioni o Vico Magistretti), o in esse presenti con contributi temporanei di qualità, come Enrico Castiglioni.

Quella gravidanza e intransigenza morale per i singoli e per l'intera collettività che Persico chiarisce a tutti come fondamento del linguaggio moderno, che Ponti ingentilisce nei drammatici anni della guerra in una rinnovata idea di Stile (come nella omonima rivista) e che Moretti storicizza in continuità col mondo antico spostando il fuoco dell'attenzione sullo spazio e i suoi elementi conformatori ("trasfigurazione di superfici murarie"), arriverà con De Carli nei primi anni '60, in un pensiero riflessivo sulle sue stesse opere, a quell'idea di "spazio primario" come atto e luogo di relazione e apertura agli altri e al mondo, e fondamento genetico dell'intera architettura, che ha segnato un'ulteriore svolta nella comprensione e progetto dell'architettura da parte di un'altra generazione di architetti.

Forse, più che di una componente "cattolica", si dovrebbe parlare di una linea spirituale nell'architettura moderna italiana, anche per la sua affinità con quello "spirituale nell'arte" che Wassily

Kandinsky aveva anticipato nella rivoluzione astratta della pittura all'inizio del secolo, per cui la forma struttura intrinsecamente, per lo stesso modo con cui è fatta, un essere vivente psichicamente animato, in cui è possibile riconoscere sé stessi e il proprio destino.

In questa linea, Enrico Castiglioni va inserito da protagonista, riprendendo l'analisi delle sue opere solo in parte pubblicate all'epoca da Ponti (ancora nel '65 Domus pubblica un suo progetto di necropoli per Busto Arsizio, anfiteatro grandioso ad anelli sovrapposti attorno a un grande vaso centrale di natura e meditazione, agli antipodi dei "grattacieli di loculi" di Nanda Vigo pure documentati), dallo Zevi antirazionalista, da L'Architecture d'Aujourd'hui e da altre testate internazionali che cercavano anche in Italia i segni originali di un nuovo strutturalismo brutalista, ma innanzi tutto partendo dal contributo teorico che ci viene dalla recente ripubblicazione di alcuni suoi scritti sul significato dell'architettura e il tempio come suo episodio limite.

Vicino al circolo intellettuale che all'Università Cattolica di Milano circondava Mario Apollonio, in assonanza col personalismo comunitario di Emmanuel Mounier e la riflessione di Jacques Maritain sulle tensioni fra arte e morale, ma anche con le ricerche plastiche d'avanguardia e con la moderna semiologia dell'arte e del linguaggio, l'intera arte (e non solo l'architettura) viene vista da Castiglioni come atto intrinsecamente morale, cioè atto umano libero e responsabile di donazione gratuita. Esso non si limita a ripetere soluzioni convenzionali e svuotate di senso ma redime la materia con un'apertura e "simpatia" umana (e, aggiungiamo noi, capacità di visione e di realizzazione tecnica, come nel suo caso) che riesce a generare per integrazione proiettiva una stretta congruenza fra la forma percepibile e l'essere "personale" in essa inscritto.

Fatta specificamente di materia "snaturata" e "trasfigurata in strutture" di sostegno e delimitazione dello spazio interno, e di tempo (di ritmo spaziale e di svolgimento della visione), l'architettura si dispiega dinamicamente nella storia, aggiornando e rendendo vivente la tradizione, in un'analogia profonda con le persone singole e le comunità: la materia si fa presenza delle persone. Esse "parlano" con la voce delle pietre, dei muri, dei percorsi, della luce, come già aveva chiarito il simbolismo religioso nel mondo antico, ripreso in età moderna dalla riflessione teologica sulla

liturgia; ed è sostenuto dalla psicoanalisi dell'arte (non degli artisti) e dalla semantica (non dall'iconologia) attuale.

Questo transfert fisico, mosso dall'inconscio oltre che dal pensiero razionale, dei creatori nelle cose per informarle di sé, è liberatorio di umanità, che viene così resa accessibile a chi fruisce delle opere in un inverso processo di trasferimento simbolico.

Il tempio viene visto da Castiglioni non come una categoria funzionale distinta dalle altre in ambito tipologico, ma come un "episodio limite" dell'architettura per i suoi caratteri precipui di eccezionale atto corale, mediato dalla persona dell'architetto, con cui un'intera società investe gratuitamente in espressione il proprio affaticato surplus di risorse economiche, così da riconoscersi in esso e trarne identità e appartenenza.

Nella lettura delle forme che, nello scorrere temporale, hanno incarnato questo limite (come le fortezze antiche o le cattedrali medievali, spazi di connessione con gli altri e con Dio, e forse anche la laica "Casa di cristallo" che le avanguardie tedesche dell'architettura moderna avevano proposto al posto delle cattedrali) si scopre la necessità di una corrispondenza profonda fra società e architettura, di cui l'urbanistica avrebbe potuto e dovuto rappresentare, per Castiglioni come per Adriano Olivetti, la disciplina più moderna in un atto progressivo di costruzione di comunità.

È certo difficile seguire, senza pari fede religiosa, il pensiero di Castiglioni, là dove esso esce dal terreno dell'arte e dell'architettura e riprende in termini più strettamente teologici una visione finalistica della storia, incentrata sulla drammatica lotta fra forze del bene e del male, risolta anticipatamente per tutti dalla figura di Cristo.

Eppure oggi, mentre appare sempre più chiaro il Nulla su cui drammaticamente è fondata la pura volontà di potenza dell'occidente e delle sue tecnologie, e la connessa andata in crisi dei valori dell'Essere presenti nelle antiche culture anche di altre civiltà e mondi, ancora sorprende e fa pensare un architetto che scrive che l'uomo, la persona indirettamente oggetto delle sue cure (cioè ciascuno di noi), è "un infinito" che gioca liberamente il suo destino su uno scenario ben più vasto delle tribolazioni della vita quotidiana; e che l'incontro con gli altri, oltre che con Dio, è un incontro di infiniti che possono relazionarsi e operare insieme attraverso un comune senso morale, certo ormai non più scontato, in una società umanamente aperta a tali diverse civiltà e mondi, ma da costruire.

Enrico Castiglioni protagonista del movimento moderno dell'architettura

Carlo Perogalli *

Prima della seconda guerra mondiale, vale a dire durante gli anni Trenta del XX secolo, la situazione dell'architettura italiana risultava abbastanza definita, sostanzialmente spartita fra due schieramenti antagonisti e pressochè contemporanei: da una parte il "Novecento" (Muzio, Portaluppi, Mezzanotte, Greppi a Milano, Piacentini a Roma, Vaccaro a Napoli); dall'altra il Razionalismo (Terragni, Lingeri a Como, Figini e Pollini, Pagano a Milano); pur con qualche eccezione, dovuta a chi partecipò ad entrambi, non senza taluna flessione Decò (Ponti, Alpago Novello). Il "Novecento" aveva reagito agli stanchi strascichi dell'Ecclettismo umbertino, ma pure a quelli della brevissima stagione Liberty (allora deprecata), volto per contro al recupero – in chiave attuale – della Classicità (dai Romani a Palladio). Invece il Razionalismo era impegnato ad allineare l'Italia, con qualche ritardo – ma bene – all'avanguardia europea (Le Corbusier, più che Gropius e Mies van der Rohe), ritenendo retrograda la posizione novecentesca. Il confronto – o a meglio dire il contrasto – tra i due schieramenti, risultò quanto mai palese, persino stridente, nell'ambito della V Triennale – prima milanese, dopo le edizioni monzesi – del 1933; in seguito chiamata "Grande Triennale" giacchè estesa a quasi l'intero Parco Sempione, circondato per l'occasione dalla verde ed acuminata cancellata (Ponti, autore inoltre della svettante metallica Torre Littoria, contrapposta all'edificio maggiore di Muzio).

Da tener presente che sia il Novecento sia il Razionalismo ambivano a rappresentare l'autentica architettura dell'Italia fascista.

Cessato il disastroso conflitto, la scena architettonica risultò invece parecchio complessa. A causa della guerra erano dolorosamente mancati Pagano, Terragni, Banfi (di B.B.P.R.). Fra gli architetti si era diffusa, forse mai esplicitamente dichiarata eppure indubbiamente sentita, l'opinione che – acquisite ormai le fondamentali conquiste del Razionalismo europeo (morali e sociali, ancor prima che formali) – alcune sue anche troppo rigide affermazioni (Loos) potessero ritenersi superate.

Ma come?

A Roma Zevi, reduce dall'espatrio negli Stati Uniti a causa delle persecuzioni razziali (1938), tentò di importare – quasi profeticamente – il verbo organico (Wright), mediante la fondazione dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica) e la pubblicazione della rivista "Metron"; sostituita in seguito dalla più aperta e meglio editata "L'architettura – cronache e storia" (da notare l'esplicito richiamo alla tradizione).

Parallelamente a Milano nacque il gruppo MSA (Movimento Studi Architettura) di natura antipaticamente discriminatoria, esclusiva, supponente.

Nè la prima, nè il secondo rivestirono concreta rilevanza; giacchè l'architettura organica nordamericana in Italia non attecchì; mentre gli "studi" proclamati nella ragione sociale del movimento milanese non vennero mai condotti (se non talora per iniziativa personale); anzi, con mossa forse autocritica e comunque rinunciataria, il gruppo elitario MSA s'esaurì per proprio conto, confluendo nel maggioritario Collegio Regionale Lombardo degli Architetti. Così andarono effettivamente le cose; cioè in modo diverso da come si potrebbero arguire oggi, quasi mezzo secolo dopo, in clima parecchio mutato, sfogliando le riviste del dopoguerra. Quanto a queste ultime, le più durature furono "Domus" e "Casabella"; esse tuttavia cambiarono più volte direzione e redazione, cosicchè sarebbe vano cercarvi una uniformità d'indirizzo; tantocchè appare più coerente la prolifica e non allineata collana di volumi sull'architettura italiana edita da Hoepli (Aloi).

A peggiorare le circostanze, spesso inquinandole, furono allora le vicende personali dei singoli, nonchè le scelte di comportamento. C'era chi era tornato dai campi di concentramento tedeschi, duramente provato e comprensibilmente scettico. C'erano i reduci dal salvifico rifugio in Svizzera (1943), taluno facendosene una sorta di vanto; mentre aveva veramente rischiato chi era rimasto, specie se aveva deciso di non militare per la Repubblica di Salò, evitando i "rastrellamenti" (così si diceva) nazifascisti. V'era chi durante il ventennio aveva creduto sinceramente al regime dittatoriale – come del resto era capitato alla maggior parte degli italiani – e dopo la guerra perduta s'era dignitosamente defilato. C'era chi al contrario dopo la sconfitta si scopriva spudoratamente antifascista: un voltafaccia che irritava in particolare chi antifascista lo era stato prima, controcorrente e pericolosamente. V'era poi chi s'infilava opportunisticamente in quel partito politico che facilitava ai propri iscritti incarichi professionali, recependo poi una tangente, a favore del partito stesso. V'era anche chi mirava a posti d'occupazione fissi, specie d'insegnamento (1963). Nè mancava persino chi si dava da fare per sottrarre lavoro ai colleghi, offrendo ai committenti sconti sul tariffario. Bisognerebbe poi mettere in conto le antipatie, i dissidi, le vendette e, peggio ancora, le perfide "epurazioni", con le conseguenti sospensioni dall'albo, così da impedire all'"epurato" di esercitare la professione.

Mi rendo conto d'aver tracciato un quadro tutt'altro che edificante dell'ambiente architettonico del tempo; però veritiero, captato dal vivo. D'altronde anche questa è storia, espressa senza omertà o reticenze. Ambiente che ritengo pure Enrico Castiglioni abbia captato, malgrado il suo decentramento territoriale rispetto a Milano. Me lo fa supporre una sua esplicita considerazione: "...l'attività dello storico consiste propriamente nella riflessione morale sull'avvenimento umano", in quanto l'espressione "riflessione morale" non coincide affatto con le conformistiche agiografie sviolate in certi testi sull'architettura contemporanea.

L'anno precedente la laurea (1946) mi capitò di condurre per conto di un quaderno studentesco un'intervista ad alcuni architetti milanesi allora in vista; ne ricavai una conoscenza diretta, non sempre positiva, della categoria; tale da suggerirmi di prendere qualche distanza da ciò e da chi non dividevo.

In ciò mi confermai successivamente, allorchè venni democrati-

* Professore di Storia dell'Architettura alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano

camente eletto per alcune tornate nel Consiglio del Collegio e poi in quello dell'Ordine: due punti d'osservazione eccellenti per assaporare l'ambiente architettonico milanese, nel bene e nel suo contrario.

Ho appreso soltanto di recente (2001) da suoi amici concittadini che il comportamento di Enrico Castiglioni fu simile al mio; anzi, essi si spinsero al punto di ravvisare fra Lui e me una affinità caratteriale; ne fui lusingato, rammaricandomi nel contempo di non averlo frequentato.

Enrico Castiglioni non si diede gran che da fare al fine di promuovere la propria immagine; anzi rimase appartato e schivo, concentrato nella propria attività, evitando qualsiasi forma di narcisismo od autocelebrazione; una scelta comportamentale certamente meditata e consapevole; del resto similmente adottata da altri fra i meglio dotati architetti che la Lombardia conobbe a quel tempo (Asnago e Vender, Gardella, Minoletti, Caccia Dominioni, Zanuso).

Tale esemplare discrezione e la costante, altissima qualità della sua poetica, volta proprio al superamento del Razionalismo prebellico, mediante libere forme e plastiche spazialità, memore se mai di certo Espressionismo tedesco d'anteguerra (Scharoun), ne fecero un umanissimo genio solitario, fornito di una creatività fertile e personale, che conobbe scarsi riscontri in ambito nazionale, ai quali lo storico del Duemila potrebbe in qualche modo associarlo. Si tratta di pochi colleghi che condussero esperienze analoghe, riscontrabili in distinte regioni italiane: nel Piemonte (Mollino), nel Veneto (Scarpa), nella Toscana (Michelucci), nel Lazio (Nervi), ma pure nella Lombardia stessa (Baldessari, Varisco). Si può sostenere che essi, pur non avendo coagulato un preciso movimento organizzato, costituirono un aspetto piuttosto omogeneo dell'architettura italiana durante la seconda metà del secolo XX,

ciascuno raggiungendo il livello di autentico protagonista, talora persino anticipando recenti esiti stranieri.

Per merito di Enrico Castiglioni, Busto sostenne nella seconda metà del secolo appena passato un ruolo che non sarebbe troppo azzardato paragonare a quello eccellentemente sostenuto da Como negli anni Trenta.

Nè può venir sottaciuta la sua attività, condotta praticamente in privato, però non dilettantesca, di pittore e di scultore.

Altrettanto vale per il suo messaggio teorico e critico, di recente antologicamente curato da Maria Antonietta Crippa e Domenico Tripodi (2000). Così come per il suo appassionato insegnamento universitario (al Politecnico e alla Cattolica).

Si tratta dunque di una produzione poliedrica, oltre che intensa, condotta in parallelo lungo più canali, sempre con disinteressato slancio, costante coerenza, qualificato impegno. Mi è infine particolarmente congeniale ricordare il suo meno conosciuto ma delicato approccio col passato, fosse esso rivolto a complessi problemi statici ed ambientali (Santa Caterina del Sasso presso Leggiano, che stava per precipitare nel Lago Maggiore), oppure nell'affrontare l'arduo rapporto tra antico e nuovo (progetto vincitore del concorso per una sede espositiva nel grande cortile della cinquecentesca Fortezza da Basso a Firenze, dovuta ad Antonio da Sangallo il Giovane): tutt'altra cosa di chi sul tema equivocava forte a Milano, a proprio favore. Molto bene il figlio Stefano scrive del padre. "L'opera e l'attività di Enrico (Richino) Castiglioni rappresentano una ricerca in equilibrio tra passato e futuro". Così che vien quasi da chiedersi se il casalingo, affettuoso soprannome Richino costituisca soltanto una pura coincidenza onomastica col sommo architetto del Seicento. Qualora così fosse, bisogna ammettere che il caso – una volta tanto – avrebbe azzeccato giusto: a tre secoli di distanza, è vero, ma pur sempre in Lombardia.

La poetica e la morale di artista di Enrico Castiglioni nei suoi scritti teorici

Santino Langè *

Non è senza timore che si possa affrontare – a posteriori e lui assente – l'opera teorica di Richino Castiglioni, poiché il gesto di testimoniarla e di valutarla comporta inevitabilmente di sottoporla a critica secondo il metodo storico che consiste nel processo di scomposizione, ricomposizione e contestualizzazione rispetto al suo momento storico e che sembra quindi intaccare la essenzialità poetica dei suoi scritti.

Il "corpus" teorico di Richino non ha i caratteri fumosi del diario che accompagna l'opera di un artista e che al massimo serve ai critici, che ne tracciano il medaglione, a spiegare meglio certi risvolti evolutivi della produzione; e non è neppure una poetica che, dettando le regole del fare artistico, ne tenta una legittimazione universale o addirittura propone una regola per i suoi scolari ed epigoni.

Al contrario è una profonda meditazione che conduce il fare artistico (architettura, scultura e pittura) al senso generale dell'essere dell'artista nel mondo e nelle cose: nella storia degli uomini e nella storia di Dio con gli uomini, anche a prescindere dalla valutazione implicita o esplicita della propria opera.

Ciò che colpisce inizialmente, nello scorrere delle sue pagine, è inoltre l'assenza totale di note di riferimento anche quando si sentirebbe in modo più pressante l'opportunità che la genesi e l'articolazione di tesi e concetti trovassero un aggancio al contesto culturale da cui prendono le mosse; ma non è questo né disconoscimento di metodo, né trascuratezza, bensì precisa intenzione tesa a dar valore al senso del suo discorrere attraverso il significato che assumono nel contesto le catene di parole per se stesse. "Io non ho amore per le citazioni – afferma nell'introduzione al suo scritto centrale *La Parola* del 1960 – ... i discorsi trapuntati di riferimenti a sostegno della tesi ... che non si sorregge nel tessuto delle parole, mi danno fastidio, e mi mettono in sospetto" (pag. 8).

Il lavoro critico, tuttavia anche se solo iniziale in questa fase, si esplicita proprio attraverso i rimandi, le testimonianze che inevitabilmente produce riduzione di forza espressiva, ma è allo stesso tempo inevitabile, se si vuole anche reintrodurre il testo e l'opera in un contesto confrontabile di molteplici soggetti: di questa consapevolezza, che spesso rischia una certa banalizzazione rispetto all'opera, deve essere avvertito chi svolge un lavoro critico e storico in bilico sempre tra ovvietà descrittiva e possibilità rivalutativa.

Lo sviluppo di Richino Castiglioni passa fondamentalmente attraverso tre opere: *Il tempio come episodio limite dell'architettura* (1958); *La parola* (1960); *La storia come giudizio* (1966); altri scritti precedenti e in parte successivi¹ aggiungono solo sfu-

mature a questa impalcatura generale entro la quale si impone come nocciolo portante *La parola*² che rappresenta sicuramente la sintesi più compiuta di un pensiero sul rapporto tra poetica ed etica nel fare artistico.

In quelle pagine il discorso si svolge limpido e serrato, perseguendo strettamente uno sviluppo logico che si propone netto e tagliente a partire dal primo capitolo (*1° dei dialoghi*, come egli li intitola) dove le questioni sono subito poste nell'identificazione di architettura – e cioè il suo "mestiere" – e più in generale di arte con il termine di espressione³; i successivi passaggi lo conducono a definire l'espressione come connotativa dell'atto, o meglio di ogni atto umano che si contrappone alla pura fattività, per cui caratteristica dell'atto è proprio quello del muoversi della persona e cioè del suo portarsi fuori di se stessa che fa sì che ogni atto – in quanto atto – è "parola" e cioè, nel suo senso sostanziale e non solo semantico, comunicazione.

Ogni impiccio derivante dalla necessità di costruire una poetica di uno o più campi artistici o dell'attività creativa, che da sempre ha ossessionato filosofi ed artisti, viene così rimosso e rapportato ad una qualità connotativa dell'atto personale nel senso più generale, che consiste nel legare la specificità dei diversi "fare artistici" ai problemi generali riguardanti l'essenza della persona, le modalità del suo muoversi, il suo destino.

La lunga scia kantiana della *Critica del giudizio* non può essere dimenticata ma – come si vede negli sviluppi ulteriori – il giudizio estetico (e quello etico di conseguenza) non vengono lasciati alla sfera della pura soggettività, ma compresi in un rapporto di dipendenza con l'essere oggettivo, voluto nel disegno di Dio, con il quale la persona si confronta; posizione estranea quindi inizialmente ad ogni individualistica pretesa di creatività assoluta del fatto artistico, come è nella traccia evolutiva dei movimenti moderni⁴.

Il secondo passaggio che si propone come decisivo sta nella considerazione (*2° dei dialoghi*) che se espressione è voce di persona e quindi parola, il valore estetico è dato dall'intensità della persona nella cosa, e che in questa possibilità di realizzarsi della persona nell'atto si verifica la libertà e la moralità dello stesso.

Da queste affermazioni si evince una duplice preoccupazione e sensibilità: da un lato quella di ancorare l'esperienza nell'oggettività del mondo del reale, per cui la parola è sempre "cosa" trasformata; dall'altra di ricondurre il principio e la modalità, che muove

² Si tratta di un corso tenuto dall'autore alla Scuola Superiore di Teologia dei Minori Francescani che, in quegli anni, aveva sede nel Convento di Busto Arsizio.

³ In questo non immemore della definizione crociana che però assume nel contesto alla fine ben altra configurazione, poiché appartiene in Castiglioni all'esperienza del soggetto reale (la persona) e non astrattamente all'io universale di idealistica tradizione.

⁴ Si veda a questo proposito: AA.VV., *Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu. Immagine icona visione*, Jaca Book, Milano 1987 (Quaderni di: The Foundation for improving modernstanding of the Arts), in particolare il saggio di M. Cancelli *La questione iconica. L'artista post-kantiano*, ivi, pp. 71-98.

* Professore ordinario del Politecnico di Milano.

¹ Elenco degli scritti di E. Castiglioni è compiutamente riportato nella prefazione ad opera di M.A. Crippa e D. Tripodi in *Il significato dell'Architettura e altri scritti*, che recentemente ha riproposto un'ampia antologia critica (ed. SINAI, Milano, 2000).

la persona ad esprimersi non ad un meccanismo della coscienza individuale, ma “ad una vita e ad una natura che, pur essendo insegnate e consegnate nelle cose, esorbitano i limiti finiti propri della natura individuale⁵, lo spirito”.

La convergenza – nel suo discorso – tra i termini di libertà e moralità rappresenta quindi uno scenario tutto positivo di presa di coscienza, da parte della persona, del mondo e delle cose, di volontà e desiderio di ricrearle e trasformarle secondo la chiamata della propria inimitabile originalità e al contempo entro un quadro di riconciliazione con l'essere da cui dipendono.

È ragionevole oltre ogni dubbio leggere in questo passaggio la formazione rosminiana che Richino ebbe negli anni del collegio e da frequentazioni successive con l'ambiente rosminiano nel cui ambito la preoccupazione propedeutica di formare la persona sulla base di una moralità propositiva e non proscrittiva, si unisce alla necessità teorica di fondare in generale la personalità umana entro un quadro di libertà da un lato, ma anche di ancorarla ad una entità oggettiva assunta nella sua pienezza per cui, come Rosmini afferma nella *Filosofia del Diritto*, “non è la persona umana che produce l'oggetto; è piuttosto l'oggetto che produce la persona umana e che a questa persona impone le sue leggi nell'atto che la informa”.

È da ritenersi che questa dipendenza di fondo del pensiero di Richino da quello rosminiano sia stata molto profonda, anche se non ripetitiva: lo si intuisce da un passaggio da *La storia come giudizio* (cap. 1., par. 3, pp. 11-12) dove, delineando le diverse e contrapposte scuole filosofiche di fondazione platonica e aristotelica, passando per Agostino, Tommaso d'Aquino e Kant, conclude tratteggiando brevemente sulla sintesi di “unione del corporeo con lo spirito che il Rosmini esemplificava nella sua vita con l'intransigente esercizio dello spirito”.

La garanzia e nello stesso tempo la possibilità reale del dialogo e della comunicazione per cui la potenziale, ma virtuale, ricchezza originaria della persona possa realizzarsi – avviene attraverso il nesso comunitario (3° *dei dialoghi*, pp. 45 sg.) dove è reso non solo possibile, ma anche reale, il darsi da persona a persona nella cosa segnata.

Le conseguenze di queste ulteriori proposizioni nei successivi dialoghi si collocano ad un doppio livello nei confronti della società e della storia: una idea di nesso sociale che è fondato dal darsi reciproco delle persone attraverso un continuo rinnovamento e aggiornamento delle strutture (la cosa segnata) nell'apporto personale, da cui discende una visione della moralità dell'atto come misura del darsi nella cosa segnata; dall'altro, analogamente, di un'idea di storia, come tradizione, che si arricchisce quanto più è voce di persona.

La storia si fa riconducendosi all'atto della persona iscritta nel suo ambiente ed altresì ricongiungendo i nessi della cosa segnata nel trascorrere da persona a persona.

Certamente il rimando di questo arco di considerazioni cala ancora di più Richino nella temperie culturale dei suoi tempi; di appe-

na prima della guerra e della ricostruzione, della contrapposizione tra cultura dell'idealismo e del materialismo storico. Il richiamo al rapporto col mondo voluto e predisposto dal padre, lo svolgimento del reale come amore concreto che involuppi uomo e dio e ne determina il senso creativo della moralità non fatta di strutture ed analisi, ma neppure di prevaricazioni individualistiche, trovano un ben preciso riscontro nella corrente francese cosiddetta del personalismo, della rivista *Esprit*, e di Emmanuel Mounier, che si andava editando in Italia a partire dalla fine degli anni quaranta.

In un'età che costituiva la premessa per la sfiducia dei valori della civiltà occidentale (e cristiana) Mounier, riprendendo temi cari alla filosofia dell'esistenza, ripropone il senso dell'avventura personale per aprirsi – realizzando ciò che di assolutamente nuovo e originale è virtualmente in ogni persona – la condizione che la stessa si realizzi pienamente nel confronto reale del rapporto sociale e nella dimensione del sacro.

L'elaborazione sui grandi temi della persona e della società; dell'arte e della parola; delle cose e dello spirito si riversò con naturalezza sulle questioni dell'architettura, ricordiamo non con taglio manualistico, ma essenziale; soprattutto emergono i temi della “ecclesia” come società legata al riconoscimento del sacro e dell'assemblea laica legata dal riconoscimento dell'umano: e cioè i temi del tempio e del teatro ai quali Richino dedica spazi importanti nel *Il tempio come episodio limite dell'architettura* e *Urbanistica come drammaturgia* che in altre pagine nella presente pubblicazione trovano lo spazio per essere analizzate⁶.

Tutte queste considerazioni di Richino vengono formulate e trovano compimento nel decennio immediatamente precedente alla seconda guerra mondiale e nei quindici anni della ricostruzione, quando tra i movimenti architettonici ed artistici la tematica della “moralità” assume rilevanza particolare.

Da un lato la moralità del fare architettonico viene ravvisata in una aderenza quasi maniacale alle premesse funzionali dell'opera e come tale è rivendicata dai teorici del Movimento Moderno, quali Siegfried Giedion per il movimento internazionale e da Ernesto Rogers nell'ambito italiano post-bellico; dall'altro viene indicata come aderenza ad un programma sociale, incentrato sulla lotta di classe, come appare nei manifesti di matrice materialistica e in ambito urbanistico, come in Henry Lefebvre o, sempre in Italia, in Bottoni, Astengo ed altri.

In entrambe queste direzioni il connotato della moralità consiste in un adeguamento al divenire di una struttura socio-economica, rilevata attraverso un processo di analisi collettivo, dal quale l'originarietà della persona e quindi il ruolo della parola sono estranei.

In Richino ci troviamo di fronte al richiamo forte al nesso tra

⁵ *La storia come giudizio*, pag. 63

⁶ E. Mounier fu prima teorico e organizzativo di un vasto movimento che coinvolse, attorno alla rivista *Esprit* (nata nel 1932) personaggi quali Peguy, Maritain, Bloy, Guitton Pouget, Marrou etc., fino alla sua morte avvenuta nel 1950. È del 1949 la sua opera principale *Le personalisme*.

libertà personale e moralità, che trovano congiungimento nel valore espressivo dell'atto e quindi nella coscienza o consapevolezza che la persona ha della pregnanza delle proprie parole nei confronti della società. La moralità dell'architetto non è scegliere tra scuole e ideologie e seguirle fedelmente, ma coinvolgersi con le strutture (materiali e istituzionali) del mondo e tradurle in espressione personale: non esiste arte vera senza che la persona si cali nella cosa, ma anche senza che la parola la trasformi, come

affermava Paul Claudel⁷, al quale talora – per ricordo personale dello scrivente – Richino si riferiva: “Non si può capire una cosa, non si ha alcun mezzo per servirsene in modo adeguato, se non si capisce ciò che questa cosa è stata chiamata a fare e a significare, se non se ne capisce la posizione, nella comunione totale delle cose visibili e invisibili, se non se ne ha un'idea generale, se non se ne ha un'idea universale, se non se ne ha un'idea cattolica”.

⁷ Claudel P., *Religione e Poesia*, Baltimora 1927.

Riferimenti storico-culturali e socio-economici in cui operò Enrico ("Richino") Castiglioni

Stefano Castiglioni *

L'attività artistico-culturale di Enrico (Richino) Castiglioni si colloca interamente nella 2ª metà del secolo scorso che, più che un arco temporale, costituì, per così dire, un'epoca tanto vicina nel tempo quanto poco compresa, in quanto appartenente ancora alla cronaca piuttosto che alla storia.

In proposito non si può non focalizzare come il lasso di tempo più significativo, determinante e fecondo per la società italiana si concentrasse poi nel decennio '55 - '65.

Si tratta infatti di pochi anni ma quanto mai densi di trasformazioni, accadimenti, ruoli che videro particolarmente vitale ed in primo piano il nostro Paese ove il contesto lombardo ne rappresentò poi l'ambito forse più propulsivo.

Furono infatti gli anni in cui:

- il ricordo bellico si poneva ormai alle spalle e la "ricostruzione" poteva considerarsi conclusa;
- l'Italia, fino ad allora agricola e provinciale, ai margini dei paesi sviluppati e protagonisti della scena mondiale, conosceva il "boom economico", celebrato con fasto ed enfasi nell'esposizione di "ITALIA '61" a Torino;
- il progresso ed il consumismo, materialmente e fisicamente assaporati, anche se non da tutti, si oggettivavano in beni e prodotti diffusi ed emblematici di uno status-symbol: si pensi all'appartamento in condominio, alla "Vespa", alla "FIAT 600", alla televisione;
- l'entusiasmo e l'eco internazionale delle Olimpiadi di Roma del '60 in cui gli atleti italiani mietevano allora e primati contribuivano a disegnare un volto nuovo del paese;
- i protagonisti della scena mondiale, Kennedy e Kruscev, polarizzavano idealmente e radicalmente le due scelte politiche globali antitetiche;
- nuovi eventi interni, quali l'avvio del Centrosinistra e la nazionalizzazione dell'energia elettrica, non senza inquietudine, disegnavano orizzonti politici e economici nuovi e più complessi;

Ma, al di là degli echi più immediati ed eclatanti, dei traguardi economici conclamati, era in atto nel mondo intellettuale un periodo di profonda riflessione e revisione critica a tutto campo con approfondimenti, confronti, relazioni nelle diverse discipline ed ambiti dall'arte alla letteratura, al pensiero filosofico, alla religione.

Furono dunque sicuramente anni che rappresentarono una sorta di concentrato di eccelsa positività e nel contempo di rilevante negatività: in proposito basti pensare alle tensioni sociali e, per quanto attiene al territorio, all'abnorme sviluppo della speculazione edilizia ed al dissesto ambientale conseguente, con l'episodio limite della famosa "frana di Agrigento", che finì poi nel '67

con l'imporre l'avvio del controllo dell'edificazione e di una nuova disciplina urbanistica.

Di detto, breve quanto straordinario e fecondo periodo è sicuramente interessante effettuare una sorta di "lettura in vitro", tramite una disamina mirata di Architettura - che di una civiltà resta una primaria chiave di lettura - dato che la forma fisica della città, meglio di qualsiasi altra ottica, traduce la storia degli uomini e dei popoli.

Seppur tutt'ora resti aperto il dibattito in merito a chi debba competere l'attribuzione della qualifica di interpreti autentici, come architetti ed artisti, di questa nostra storia recente, proprio la figura di Enrico Castiglioni risulta evidenziata in alcune autorevoli circostanze:

- nel testo "The Book of Building" di Richard Reid che nell' '83 selezionava tra i protagonisti dell'architettura del dopoguerra nella "Nothern Italy": Enrico Castiglioni, PierLuigi Nervi, Vittorio Viganò, Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Giò Ponti e Alberto Rosselli, Ernesto Rogers, Luigi Figini e Gino Pollini, Gino Valle, Carlo Scarpa, Paolo Portoghesi, Mario Ridolfi;
- nella mostra "Les Années '50" nel '88, presso il Centre Pompidou a Parigi, che sintetizzava l'esperienza architettonica dell'epoca nelle opere di Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Roberto Gabetti-Aimano Oreglia d'Isola, Ignazio Gardella, Franco Albini-Franca Helg, Giuseppe Samonà, Luigi Moretti, BBPR (Belgioioso, Banfi, Peressutti, Rogers), PierLuigi Nervi, Enrico Castiglioni, Carlo Scarpa.

Ma forse la più significativa analisi sull'argomento resta la Mostra promossa dal Comune di Milano assieme alla rivista DOMUS, nel '79, a Milano presso il Convento delle Stelline: "50 anni di Architettura Italiana" riassunta in 7 protagonisti, non coetanei, ma che, con diverse, e quasi antitetiche, specificità marcarono gli orientamenti strategici e le scelte peculiari della cultura architettonica del tempo ed al cui riguardo non è possibile esimersi da una sintetica disamina e riflessione.

I soggetti identificati in proposito risultarono:

- Angelo Mangiarotti che primo dimostrò come la prefabbricazione potesse configurarsi come occasione ed opportunità di architettura e ricerca morfologica;
- Carlo Mollino che dilatò, da precursore, i confini tradizionali e scontati dell'operare come Architetto (operando nel design a tutto campo dalle posate all'auto, nella scenografia, nella moda) e che, a buon diritto, fu un pioniere "ante litteram" dell'"Italian fashion";
- Luigi Moretti che introdusse nei processi di progettazione una puntuale professionalità, coniugando ricerca culturale a innovazioni tecniche, sprovvincializzando in corrette realizzazioni il razionalismo italiano;
- Pier Luigi Nervi che consentì di identificare struttura in architettura, superando i tradizionali schemi strutturali di calcolo del cemento armato, sino ad allora confinati in rigide distinzioni tra elementi verticali e orizzontali, sostituendoli con nuovi modelli strutturali continui e non euclidei;

* Presidente Ordine Architetti della Provincia di Varese.

- Giò Ponti che più di qualsiasi altro seppe esprimere l'incanto dell'irruente creatività e dell'intuizione pura, senza confini, senza condizionamenti ed incertezze;
- Carlo Scarpa che nobilitò la progettazione dei particolari costruttivi, che fu l'artefice della moderna museografia e l'ispiratore (pur non laureato!) dell'innovativa Scuola di Architettura di Venezia;
- Enrico Castiglioni che si caratterizza per il significato simbolico e ideale riflesso nelle sue architetture e coerentemente presente, del resto, anche nella produzione artistica scultorea e pittorica;

Trattasi dunque, quella di Richino Castiglioni, di una impostazione e di una scelta, più che distante, conflittuale e incompatibile nei confronti dei modelli di cultura convenzionali ed allora imperanti, riassumibili:

- nel socialismo reale, il marxismo (che coagulò e monopolizzò la quasi totalità delle presenze culturali del tempo);
- nella visione economicistica, in termini di funzionalismo (senza valori!) e di consumo di massa.

Questi infatti si ponevano quali percorsi simmetrici, o meglio contrapposti, in un mondo bipolare, che avevano una sorta di rappresentanza politico-geografico l'una nell'"Est-Europa", l'altra nel "Mondo Occidentale": l'impegno e opera dell'artista, dell'intellettuale, del professionista non riconducibile o configurabile in qualche modo nei due schieramenti in campo, subiva una sorta di sospettoso ostracismo da parte del potere politico ed economico.

Ebbe così relazioni e rapporti con una cerchia ristretta di intellettuali e "uomini soli" che erano sì pochi, ma non isolati, e in ogni caso di riconosciuta autorevolezza e spiccata personalità.

Basti ricordare: il Prof. Mario Apollonio, Padre Costantino Ruggeri, Mons. Mino Grampa, Padre Nazzareno Fabretti, Mons. Guzzetti ed anche Padre Eligio Gelmini.

Conobbe Fausto Melotti, Lucio Fontana (prima che divenissero celebrati e famosi) mentre, nel mondo dell'Architettura, intrattene un rapporto diretto con Bruno Zevi e soprattutto con Giò Ponti.

La sua fu una concezione della società e di una lettura storica, intesa quale relazione ed equilibrio tra, da un lato, realtà, concretezza, quotidianità e, dall'altro, sogno, spiritualità, ideale: dualismo che Richino Castiglioni, come approfondì e sottolineò nella sua produzione saggistica, riconosceva nelle stesse vicende delle città, ove la concretezza si oggettiva nelle dimore, negli spazi di lavoro mentre il tempio ed il palazzo rappresentavano l'idealità, il potere in un rapporto che, seppur in modalità differenziate e distinte, marca e contraddistingue ovunque e perennemente tutte le culture e le civiltà.

È così comprensibile perchè le architetture più significative e sempre attuali di Richino Castiglioni furono progetti di chiese, basiliche, rappresentando, per usare una testuale espressione dello stesso, "il tempio un episodio limite dell'architettura" in quanto trattasi infatti del compito, più che mai arduo, di tradurre in forme fisiche esigenze dello spirito, aspirazioni, ideali, "simboli" appunto!

Fu e resta una ricerca che riannoda la continuità di una storia meno recente con aspirazioni culturali, filosofiche, spirituali, mai sopite e che oggi emergono attuali e vitali.

È dunque una riproposizione dell'Arte e dell'Architettura nel solco della Storia, in termini non soggiogati da mode e categorie convenzionali, imposizioni politiche, ma correlata ai valori più autentici e radicati della cultura di una comunità.

Ma ciò che resta indubbiamente peculiare, per Richino Castiglioni è la straordinaria capacità di esprimere con efficacia, immediatezza e coerenza tale messaggio in "pietre, muri, ambienti, forme fisiche", appunto in ARCHITETTURA!

L'architettura di Enrico Castiglioni

Maria Castiglioni *

L'architetto Enrico Castiglioni è un personaggio controverso sotto molti punti di vista.

Persona vivace ma schiva, egli si è sempre tenuto lontano dai clamori del mondo architettonico, in fermento durante il lungo periodo di risveglio economico del dopoguerra, portando avanti le sue ricerche progettuali in modo autonomo ma non staccato dal proprio tempo, anzi direi sempre molto attento agli avvenimenti. Nato il 29 gennaio del 1914 a Busto Arsizio, nel 1937 si laureò in ingegneria civile presso il Politecnico di Milano e due anni più tardi ottenne anche la laurea in architettura al Politecnico di Roma. L'attività principale cui si dedicò è stata l'architettura, che ha sviluppato attraverso progetti, realizzazioni e confronti nei pubblici concorsi: dagli edifici privati e pubblici, laici e religiosi, all'arredo pubblico; dal recupero ai restauri; e infine all'urbanistica nei suoi diversi ambiti.

A queste attività "ufficiali", Castiglioni ha associato quelle da egli stesso definite "complementari": la ricerca pittorica e scultorea e, non ultima, una produzione letteraria limitata ma organica, che puntualizza la continua e rigorosa messa a fuoco intellettuale e morale dell'operare consapevole in una dimensione e rispondenza di storia.

Dal tipo di approccio alle tematiche architettoniche emerge chiaramente la sua formazione classica e scientifica. Infatti le sue opere e i suoi progetti sono il frutto sinergico degli approfondimenti filosofici e culturali che costituiscono la base su cui ideò le sue architetture, e della padronanza degli strumenti ingegneristici che gli permisero di inventare soluzioni ardite ed inedite.

Nell'anno accademico 1957-58 tenne un corso di docenza presso il Politecnico di Milano dal titolo: "Il tempio come episodio limite dell'architettura". Le sue "teorie della composizione" nascevano da riflessioni storiche, psicologiche e filosofiche individualistiche che lo allontanarono dal comune modo di pensare, provocandogli un certo isolamento.

Significativo è il fatto che Castiglioni fu un architetto tanto apprezzato, soprattutto all'estero, e pur così poco conosciuto in Italia.

La critica internazionale

Nell'intervallo di tempo che va dalla metà degli anni '50 alla metà degli anni '60 grande risalto gli venne offerto dalla critica francese. In particolare la rivista "L'architecture d'aujourd'hui" pubblicò numerosi articoli in particolare riguardanti i progetti di architettura religiosa, chiese, basiliche, cimiteri, come la chiesa di Prospiano, oppure di interventi pubblici che riflettevano la ricer-

ca del Castiglioni verso soluzioni strutturali innovative, libere e fantasiose, come il progetto per il Palazzo dello Sport a Busto Arsizio, il famoso concorso per la stazione di Napoli o la scuola elementare nel quartiere Beata Giuliana di Busto Arsizio.

È rilevante che in occasione del numero speciale del 1965, dedicato interamente all'Italia, i due critici Claude Parent e Patrice Goulet abbiano dato rilievo alla figura di Castiglioni, proponendo sulla copertina del numero le immagini di un progetto urbanistico e architettonico per il Centro direzionale di Torino, progetto estremamente innovativo che tanto scalpore suscitò in Italia poiché non venne nemmeno accettato dalla giuria. Nel capitolo dedicato all'architettura, gli autori analizzarono alcune opere degli architetti italiani giudicati da loro più rappresentativi e cioè Viganò, Sacripanti, Ricci, Galvani, Savioli, De Carlo, Valle, Pagliara, Pellegrin, D'Olivio, Pastori, Dardi, Magistretti, Portoghesi, Dezzi-Bardeschi e ultimo ma non per importanza, Castiglioni.

Altro significativo evento fu la grande esposizione tenuta presso il Centre Pompidou a Parigi, denominata "Le Années 50" in cui vennero proposti i prodotti più rappresentativi europei nei campi culturali e artistici. Il voluminoso e documentato catalogo contiene un lungo articolo sempre di Patrice Goulet, in cui nel panorama globale dell'architettura degli anni del dopoguerra tra i venti architetti italiani di maggiore rilievo è incluso Enrico Castiglioni.

In Germania l'approccio rivolto dalle riviste "Byggekunst" e "Bauen+Wohnen" alle opere di Castiglioni ebbe un taglio più tecnologico. I tedeschi dimostrarono di apprezzare maggiormente i contributi innovativi, arditi ma realizzabili, che Castiglioni propose negli studi statici delle sue strutture in cemento armato, come le tipiche strutture a vela, i pilastri svasati e a tripode e gli archi a tre cerniere.

La critica italiana

Egli si formò alla scuola milanese, ma non si legò mai all'ambiente universitario; di conseguenza non si avvicinò neanche ai gruppi che si muovevano attorno alla guida di "Casabella", e questo può aver condizionato in parte la sua notorietà. Non bisogna dimenticare che le linee di condotta dei progetti di Castiglioni erano volte più verso l'architettura organica, brutalista ed espressionista e si discostavano dai dogmi del razionalismo, dall'International Style e "dall'aggressività modernista del gruppo di Rogers".

L'indipendenza intellettuale e professionale di Castiglioni dai gruppi di tendenze del momento, dai meccanismi divulgativi e dalle compiacenze politiche e l'avversione per qualsiasi tipo di compromesso sono state alla base della sua marginalità nel panorama degli architetti italiani contemporanei che hanno fatto storia, marginalità vissuta con sofferenza dall'architetto. Pur avendo progettato opere di grande originalità ed approfondimento strutturale ed aver partecipato, e in alcuni casi vinto, concorsi nazionali, dalla stazione di Napoli del '56 alla Mostra Mercato Internazionale Artigianato nella fortezza da Basso di Firenze del

* elaboratrice della tesi di laurea "Enrico Castiglioni architetto" alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, anno accademico 1995-96

'67, al Centro Direzionale di Torino, non ha spesso potuto vedere realizzate le sue opere.

Citato in diverse storie dell'architettura moderna italiana ed in alcune enciclopedie di architettura più in generale, anche recenti, non è mai stato approfondito oltre le brevi descrizioni di alcune sue opere sulle più importanti riviste.

Il rapporto di Castiglioni con la pubblicistica italiana è ambiguo. Da un lato egli ha avuto dalla sua parte i giudizi di personalità e critici fra i più qualificati e di fama internazionale come Giò Ponti e Bruno Zevi, dall'altro le sue opere non hanno avuto grande diffusione.

Negli anni '60, la "Domus" di Giò Ponti affidò a Castiglioni la stesura di alcuni articoli dedicati esclusivamente alle sue stesse opere: la scuola elementare a Gorla Minore, la casa Apollonio a Galliate Lombardo, il progetto per la chiesa S. Anna a Busto, il progetto per la chiesa di Suna a Verbania, la chiesa di Prospiano, il centro direzionale di Torino. Ciò consentì un'indagine di carattere culturale, filosofico e simbolico, particolarmente importante per la comprensione profonda soprattutto del tema sacro.

Un altro episodio importante, testimone del buon rapporto che l'architetto tenne con la rivista, è legato all'organizzazione della mostra "Cinquant'anni di architettura italiana, dal '28 al '78", organizzata da "Domus" con il Comune di Milano e redatta in seguito nel numero speciale del 1979 dal titolo "28/78, Cinquant'anni di architettura italiana", ove Castiglioni venne annoverato fra i sette architetti italiani più significativi che operarono in quel cinquantennio.

L'altro grande personaggio che apprezzò i lavori di Castiglioni fu Bruno Zevi, più favorevole all'architettura organica che a quella razionalista e tantomeno all'architettura celebrativa fascista. Egli offrì spazio all'architetto nelle sue pubblicazioni, dalla "Storia dell'architettura moderna", alle "Cronache di architettura". Ma la critica più importante si rifà alle pagine della rivista "L'architettura: cronache e storia" dalla metà degli anni '50 alla metà degli anni '60, periodo in cui si svolsero i concorsi più importanti ed in cui Castiglioni espresse il suo genio sperimentale.

Oggi, con un ritardo di cinquant'anni, si sta avviando un risveglio dell'interesse verso questo architetto "di periferia" ma dall'estro affatto limitato. Il pregio della sua ricercatezza nello studio dei dettagli, la valorizzazione dei materiali poveri, la costante presenza in fase di realizzazione nei cantieri, la sperimentazione di strutture inedite e plastiche ardite sono finalmente apprezzate e capite.

Autonomia intellettuale e legame con la corrente espressionista.

La personalità eclettica e completa del Castiglioni dal punto di vista umanistico e professionale, arricchita da una spiccata sensibilità artistica, traspare sia nella forma che nei contenuti delle sue opere. Infatti, come la sua pittura e scultura ritraggono i desideri e le sofferenze dell'uomo, così la sua architettura vuole estendersi oltre la mera soddisfazione delle esigenze pratiche. I suoi sforzi erano volti verso interessi civili ed educativi, esplicitamente

illustrati nei suoi scritti, che Castiglioni perseguiva mantenendosi sempre al di fuori degli ambiti politici, anche a discapito della propria notorietà, mirando più alla coerenza dei progetti che al consenso pubblico.

La libertà compositiva si manifestò nel superamento degli schemi architettonici tradizionali verso un'architettura fatta di suggestione e simbolismo, soprattutto nell'ambito dell'architettura religiosa o rappresentativa. La sua padronanza nel trattare la materia e il colore in ogni sua forma artistica nonché le sue conoscenze in campo umanistico lo hanno fatto assurgere, secondo il parere di Udo Kultermann, alla categoria di "uomo universale" come era inteso nel Rinascimento.

Nonostante fosse inserito nell'ambiente universitario egli mantenne sempre la propria autonomia intellettuale, respirando certamente le ideologie del suo tempo, ma filtrandole attraverso la sua formazione culturale nonché la sua particolare sensibilità. Egli era certamente proteso verso nuove sperimentazioni, approfondiva lo studio morfologico della città e il recupero della tradizione antica, ma la sua ricerca non era volta all'individuazione di uno stile internazionale quanto ad indagare la profonda realtà dell'uomo per giungere ad una architettura che lo rappresentasse in senso assoluto, e che quindi non fosse internazionale ma piuttosto "universale".

Sulla base di questa apertura mentale egli impostò la sua architettura mista di contenuti umanistici e di nozioni tecnico-ingegneristiche, assimilando i traguardi della ricerca architettonica degli anni '50 e '60, volti all'affermazione di nuovi elementi, liberi dagli schemi del passato razionalista. Dalla matrice espressionista sono derivate le nuove tendenze, tutte accomunate dalla volontà di reazione al razionalismo e di ricerca di espressioni nuove e individuali, unico rimedio per combattere la massificazione e la standardizzazione dell'architettura.

Nelle sue opere e soprattutto nei progetti sono leggibili infatti i tratti somatici di diverse correnti architettoniche contemporanee a cui si ispirò, ma che rielaborò in chiave autonoma: dal neoespressionismo, allo strutturalismo, al brutalismo, all'architettura organica e spontanea.

Influssi dell'architettura organica

Le sue architetture plasmate sono manifestazioni suggestive che volevano fare breccia nella realtà istintiva ed intuitiva dell'uomo, attraverso una rielaborazione di forme tratte dal mondo organico e naturale, che dovevano interagire a livello psicologico con le reminescenze ancestrali del vissuto umano.

In particolare Castiglioni, nel tentativo cosciente anche sul piano critico di plasmare dalla natura una nuova natura e nella tensione mistica che pervade le sue strutture, sembrava ispirarsi particolarmente all'architettura di Gaudì. Non a caso il critico Giovanni Koenig lo definì simpaticamente il "Gaudì di Busto Arsizio".

Il suo modo di fare architettura era diverso dal semplice "costruire". L'essere organicista consisteva nel considerare l'architettura come materia vivente, che respira, partecipa agli eventi, si modi-

fica nel tempo. L'assimilazione di forme naturali divenne parte integrante dei suoi lavori, che spesso si svilupparono in forme organiche, come la chiesa di S. Anna o il santuario Madonna delle Lacrime di Siracusa, o zoomorfe come il camino del ristorante di Lisanza del '58. Castiglioni ha potuto immaginare tutte le forme curve delle sue opere grazie all'uso del cemento armato e del mattone a vista.

Il rapporto con la natura comunque non è stato solo imitativo, ma la natura è stata accolta nelle sue opere, secondo l'esempio irripetibile di Wright, opere che si aprono e si protendono all'esterno, catturando la luce attraverso "grandi occhi" vetrati, quali i lucernari dei laboratori ipogei dell'ITIS, oppure nel progetto per la stazione di Napoli del 1956 dove la hall diventa una piazza aperta alla città, ritmata da pilastri a paranco che sorreggono un diaframma di membrane aperte al passaggio della luce e del vento. Nel ristorante di Lisanza, oggi snaturato da modifiche improprie, o nella chiesa di Prospiano l'arco è l'elemento caratterizzante, ripreso dalla tradizione ma usato in maniera nuova, attraverso una sovrapposizione asimmetrica delle arcate che confonde il normale ordine gerarchico delle strutture. Nella scuola elementare di Gorla Minore del 1959-63, inserita nel parco secentesco della villa Durini, il tema guida è stato il non voler interrompere la continuità delle vedute verso la valle. Per cui l'edificio è molto leggero, costituito da grandi pareti vetrate, con il tetto separato dalla struttura da un telaio di finestre a nastro.

Il gusto per il richiamo al mondo naturale si è manifestato nell'uso di impianti spiraliformi e quindi nella rottura dell'ortogonalità nelle disposizioni planimetriche, ad esempio nella planimetria del quartiere S. Anna di Busto Arsizio, in pianta nel progetto per la chiesa di Cattolica o nella casa Apollonio, nelle facciate del progetto per il Concorso del grattacielo Peugeot del 1962 o dell'ITIS. Ma l'annullamento totale della disposizione ortogonale di trave-pilastro si ritrova soprattutto nei progetti non realizzati delle chiese, in particolare S. Anna, la chiesa di Suna e la Madonna delle Lacrime, e nella copertura a membrana della stazione di Napoli.

Il progetto della casa Apollonio del 1965 a Galliate Lombardo fu ispirato dal paesaggio e dal committente, uno studioso di letteratura. L'esigenza del professore Apollonio era di vivere isolato in mezzo alla natura ineguagliabile e avere una casa che potesse contenere molti libri e favorisse la meditazione. La casa appare avvolta ad ogiva, come una conchiglia, chiusa verso la strada dal portico esposto a sud, come è nella tradizione delle cascine del lago, per spalancarsi invece al paesaggio montano attraverso una grande vetrata curviforme. In mezzo al portico dal tetto spiovente domina un pilastro in cemento armato dalla forma tipicamente svasata del Castiglioni. Le pareti in mattone a vista appaiono come lamine curvate e determinano spazi mai perfettamente delimitati e chiusi, dando lo spunto a molteplici scorci verso l'esterno che animano la composizione.

Aspetti brutalistici

Il nome di Enrico Castiglioni, "impetuoso e aggressivo" è collocato da Zevi, nella sua "Storia dell'architettura moderna", nel

capitolo che parla della corrente brutalista europea. Nell'ambito del Brutalismo Pevsner definisce Castiglioni "architetto fecondo e assai abile, che modella con particolare maestria strutture e coperture a membrana in cemento armato, traendone spunto per originali effetti spaziali e di luce." Ritiene di far rientrare fra le opere più significative del Brutalismo italiano l'Istituto Tecnico Industriale di Castellanza del 1962-65, in particolare per l'uso delle strutture armate ad archi in cemento grezzo, per l'andamento curvilineo delle facciate sia in senso orizzontale che verticale, per la continuità degli spazi interni e per l'impianto stereometrico dei due corpi di fabbrica lungo assi non ortogonali. Il primo elemento di dissociazione dai canoni razionalisti è stato infatti il recupero dello studio dei volumi allargato a tutte le direzioni che l'adozione dell'edilizia scatolare aveva prescritto.

Richiama di Poelzig la ricchezza espressiva con cui è concepita la struttura in cemento armato, la torsione plastica degli elementi, l'ordine complesso ed intricato della catena di archi che discendono gradatamente fino a radicarsi nel terreno, scaricando le forze una sopra all'altra in un complesso equilibrio. La struttura è completata da una copertura costituita da due gusci sovrapposti ma non congiunti in cemento armato, che tendono ad elevarsi maggiormente alle estremità della struttura, creando lo spazio per ampie vetrate sulle pareti laterali. Le facciate che si incurvano sia in senso verticale che orizzontale e la schiacciante dimensione del complesso edilizio riportano al figurativo dell'Espressionismo; è esplicita la volontà di plasmare le pareti esterne in modo violento, aggressivo, senza lasciare nessun punto della superficie intoccato dalla volontà dell'autore. La freddezza del materiale rende l'edificio più simile ad una fabbrica che ad una scuola come era comunemente intesa, ma ciò non era altro che un'aderenza al tema dell'edificio e cioè una scuola che preparava al lavoro professionale di tipo industriale.

Fin dall'inizio la corrente brutalista impose alla struttura un valore espressivo fondamentale: doveva manifestare esteticamente la funzione che svolgeva in una sorta di estetizzazione dell'impegno statico, contro la grossolana monumentalità ottenuta con l'arbitrario appesantimento degli elementi strutturali. L'edificio doveva possedere un carattere immaginifico inconfondibile, una forma degna di essere ricordata. I materiali, cemento armato e mattone a vista, dovevano essere usati puri, cioè non camuffati da intonaci o finiture; impianti e tubature lasciati a vista.

Castiglioni ha fatto suoi questi canoni senza cadere nell'eccesso esibizionista. Egli ha arricchito l'elemento strutturale di una ulteriore valenza, quella espressiva, così da rendere l'apporto ingegneristico co-fattore della configurazione artistica dell'opera.

Così il corpo dell'edificio si identificò nella struttura e si modellò sulla figura del proprio scheletro. Ecco da dove nacque la messa in evidenza della maglia ortogonale portante ad esempio nell'oratorio San Luigi di Busto del 1959 o nella casa prepositurale San Giovanni del 1958 oppure dell'arco a tre cerniere che primeggia al centro della chiesa di S. Giovanni di Legnano.

La struttura, plasmata in forme ardite e suggestive, diventa protagonista dell'architettura, grazie ad un uso coraggioso e sapiente del cemento armato, valorizzato al massimo delle sue potenzialità

quale materiale omogeneo e coerente. Anzi, in alcuni casi la struttura stessa acquisisce carattere ornamentale nell'assolvere la propria funzione statica. In Castiglioni l'ornamento non è più qualcosa di sovrapposto al corpo architettonico, come avveniva in passato, né l'ornamento viene negato, come agli inizi del XX secolo. Nelle coperture del progetto di riconversione funzionale della fortezza da Basso a Firenze, si ritrova sempre il grande risalto dato all'elemento strutturale nudo, che assume valore decorativo proprio per la sua leggibilità.

Tipico è l'esempio dei pilastri svasati del Castiglioni, diventati quasi un marchio di riconoscimento delle sue opere: la forma sembra manifestare lo sforzo del peso sopportato che li schiaccia e scava ai lati. La materia è sagomata quindi all'estremo del suo utilizzo statico e non per puro gusto estetico.

Nella scuola di Gorla Minore la struttura è evidenziata addirittura da decorazioni a mosaico e il capitello a nervature dei pilastri diventa anche elemento decorativo. In queste opere l'uso del cemento a vista in contrasto cromatico con il mattone, usato secondo una tessitura scabra, è funzionale alla resa materica delle superfici.

Lo strutturalismo

Già all'inizio della sua carriera professionale Castiglioni dimostrò un interesse nelle ricerche spaziali di effetti plastici originali. L'uso che fece delle sue conoscenze di ingegneria applicate alla progettazione di strutture a membrana nervate in cemento armato avvicina il suo operare a figure dominanti dell'architettura mondiale quali Pierluigi Nervi e Felix Candela. Affine a queste architetture è il progetto del palazzetto dello Sport di Busto Arsizio del 1960.

Castiglioni propose strutture fantasiose ed inconsuete, nate da un'idea che si configura in base alle esigenze statiche. Egli, architetto ma anche ingegnere, conosceva le necessità ed i limiti di certe strutture e con maestria creò dei telai veramente complessi ed equilibrati. Ciò non toglie che la fase di calcolo delle strutture e di realizzazione abbia visto insorgere problemi non indifferenti. La sfida sarebbe stata poter vedere realizzate le sue chiese create con strutture a membrana.

Poiché egli riteneva che tre sostegni con una copertura fossero sufficienti ed essenziali per dare luogo ad una architettura, le sue strutture preferite si basavano su componenti a multipli di tre come l'arco a tre cerniere, il tripode, il paranco, le vele di copertura a tre punte, le piante triangolari o esagonali. Inoltre il numero tre assunse negli edifici religiosi anche un valore simbolico.

Arco a tre cerniere

L'elemento fondamentale del progetto della chiesa di Montecatini del 1955 è la successione di arcate a tre cerniere in cemento armato a vista, poggianti su piedritti massicci che dimostrano lo sforzo del peso che sopportano. Sovrapposta alla prima serie di archi è impostata una seconda serie sempre di archi a tre cerniere. La sagoma a spessore variabile degli archi non è casuale o puramente estetica, ma manifesta l'andamento del momento

flettente lungo gli archi stessi. Sempre l'arco a tre cerniere è enfatizzato nel mezzo della navata centrale della chiesa di S. Giovanni e Paolo a Legnano del 1972. La chiesa, dal forte gusto brutalista, è tutta in cemento armato, con le cerniere dell'arco in acciaio lasciate in evidenza. L'arco assume valore simbolico quale portale, via di passaggio ad una vita diversa, conversione e sostegno forte della fede.

Paranco

Nel Progetto di Basilica del 1954 il concetto guida dell'intero organismo è la convergenza delle forze, dei pesi, delle spinte in minimi punti di appoggio dai quali partono i paranchi in cemento armato. I paranchi svolgono la funzione di pilastri ma da un punto di appoggio a pavimento lungo le navate o da un pilastro si diramano in tre braccia. La combinazione di più paranchi e delle volte a vela che si appoggiano su di essi danno luogo ad una struttura staticamente determinata.

Lo stesso tipo di struttura è stato usato per la copertura della hall nel progetto per la stazione di Napoli, 1956, copertura costituita da una fantasia di esili gusci a pianta esagonale, in cemento precontratto, ancorata sui vertici a tre paranchi. Essendo la struttura modulare, essa non ha un limite ma è aperta in tutte le direzioni. L'interesse di questa struttura ricade anche sulla sua luminosità oltre che sull'effetto figurativo. Le congiunzioni fra gli elementi sinuosi a membrana lasciano spazio a lucernari ad ogiva.

Tripode

Nei progetti della chiesa parrocchiale di Suna di Verbania del 1964 e della chiesa parrocchiale S. Anna a Busto Arsizio del 1962, le chiese, a pianta esagonale o irregolare, sono caratterizzate da una struttura centrale a tripode costituita da tre semiarchi incernierati a terra a tre tozzi pilastri e tra di loro in sommità da una cerniera. Su questa struttura si articolano altre serie di archi sagomati e di tripodi che salgono a creare il ciborio. Le coperture sono una combinazione di strutture a membrana in cemento armato e di pannelli frangisole lamellari che permettono alla luce di filtrare all'interno. La struttura ad arcate sagomate avrebbe dovuto essere prefabbricata e montata in cantiere, mentre i settori membranali a guscio della copertura centrale sarebbero dovuti essere costruiti successivamente in opera da artigiani specializzati. Erano pensati come una serie di elementi in cemento precompresso con armatura a rete in ferro stampati in casseri di gesso affinché le superfici fossero il più lisce possibile.

Le strutture membranali a guscio e a volte sottili

Il progetto del santuario Madonna delle Lacrime di Siracusa del 1956-57 è frutto di una ricerca fondamentale che rinnova l'architettura delle basiliche rendendola emozionante. La struttura in cemento armato, apparentemente complessa e asimmetrica, è in realtà ridotta all'essenziale. Al centro della pianta triangolare tre piloni equidistanti sostengono altrettante strutture membranali ad

imbuto incernierate ad essi, che si sviluppano verticalmente per comporre la calotta del ciborio sotto cui è collocato l'altare. Esternamente ai piloni le membrane si estendono in direzione orizzontale definendo uno spazio concentrico di minore altezza, dove è prevista l'adunanza dei fedeli. Tra le membrane di copertura sono inseriti dei lucernari stampati dalle forme organiche a pieghe che completano la composizione, rendendo ogni colpo d'occhio unico ed irripetibile.

L'uso simbolico e compositivo della luce

Per Castiglioni la luce era l'elemento protagonista dello spazio architettonico. Nei suoi complessi organismi la luce interviene con una funzione smaterializzante di importanza primaria per la determinazione dei valori plastici, divenendo l'elemento chiave delle sue opere.

Nelle architetture religiose la luce acquistava anche un valore simbolico: rappresentava il raggiungimento della fede attraverso le vie della ragione; per questo motivo nei progetti di chiese la luce piove dall'alto del ciborio o della navata centrale diffondendosi, mentre gli ambienti circostanti rimangono in penombra, adatti alla meditazione dell'assemblea dei fedeli. Castiglioni riteneva che l'architettura avesse anche un ruolo educativo, per cui la chiesa doveva essere il luogo ove una comunità raccolta era spinta anche dall'architettura ad elevarsi a riflessioni spirituali permeate del Mistero di Dio. Quindi Castiglioni faceva uso di superfici plastiche conformate a guscio o a volte sottili soprattutto nelle opere "spirituali" dove l'istinto e la irrazionalità dominano sul controllo razionale anche degli edifici. Egli voleva sortire un effetto di partecipazione attiva del soggetto nel percepire lo spazio in maniera sempre nuova e libera, aprendo punti di vista straordinariamente interessanti e sovvertendo ogni logico ordine gerarchico. Inoltre la disposizione a pianta centrale, la mancanza di pareti interne e le forme plastiche e sinuose dovevano dare luogo ad un continuum spaziale flessibile ed animato, continuamente mutevole, che manifestava l'unione della comunità e di Dio con i fedeli.

Vetrare

Generalmente ricavava le vetrate sotto gli archi di sostegno delle volte, come è nella tradizione; ma, poiché le sue strutture sono molto articolate, anche le vetrate assumono forme nuove. Diversamente, nel progetto della chiesa di Cattolica o nella chiesa di Legnano l'uso estremo dei tagli di luce voleva sovvertire completamente la gerarchia strutturale e rompere l'ortogonalità e la fissità delle strutture. I muri sono congiunti solo ai punti di appoggio delle travi che sostengono e tra di essi sono lasciati dei passaggi percorribili o delle fessure da cui filtra la luce radente che, sfumandosi, accentua le superfici curve.

Lucernari

Per lucernari si intendono tutti quegli spazi lasciati liberi dalle strutture a membrana di forma organica, come nei progetti del

Santuario Madonna delle Lacrime, della chiesa di S. Anna a Busto o della copertura della stazione di Napoli. La luce penetra gradualmente rifrangendosi sulle superfici lisce e bianche delle volte ed animandone il ritmo.

Sono anche molto interessanti i lucernari a fungo impostati sopra i pilastri con capitelli a raggi nervati formanti un calice coperto da un cappello, da cui piove una luce molto suggestiva, come nel progetto dell'oratorio S. Luigi di Busto o dell'ITIS, ove non furono realizzati per motivi economici.

Frangisole

Altro elemento molto usato da Castiglioni è il frangisole. Nell'uso comune è applicato a finestre e balconi per proteggere dal sole diretto in mancanza di gronde sufficienti, ma assolve anche la funzione estetica di scandire il ritmo delle facciate insieme alla funzione statica di irrigidimento.

Un uso più originale è quello fatto nell'ITIS: sia i setti portanti verticali svasati sia le travi di facciata creano delle voltine che oltre alla funzione strutturale si comportano anche da frangisole. Ma il tipo di frangisole più interessante è quello a struttura alveolare a nido d'ape o lamellare, sotto forma di pannelli rigidi di copertura. Nel progetto di Basilica, delle chiese di Montecatini e di Suna la luce proviene dalla copertura sotto forma di fasci luminosi, interpretando pienamente la simbologia teologica. Il tessuto alveolare esagonale leggero ma nello stesso tempo rigido, doveva essere ottenuto predisponendo forme esagonali in laterizio o in fibro-cemento che, accostate, avrebbero limitato i settori di riempimento in calcestruzzo, alleggerendo la copertura. Il tessuto alveolare è associato a una copertura in vetro retinato in grosse lastre, la cui opacità è un ulteriore filtro ai raggi solari.

Alcuni elementi di architettura spontanea

Il recupero dei riferimenti di tradizione popolare tipici dell'architettura spontanea, come l'uso di materiali poveri, un trattamento volumetrico e spaziale complesso come in Bartning, la ricerca della continuità dei volumi senza gerarchie tra elemento principale e secondario, tutta tesa ad un significato complessivo dell'edificio, sono richiami espliciti alle sperimentazioni del primo Espressionismo tedesco che poi si è allargato all'Europa ed è stato ripreso dalla corrente neo-espressionista degli anni Cinquanta.

La ricerca di un recupero della tradizione è stato un argomento caro al Castiglioni, che ritorna in particolare negli studi per le sue architetture religiose.

Anche nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso di Prospiano del 1962-66 il Castiglioni adottò un modello che si avvicinava alla simbologia a cui la gente era educata. L'impianto della chiesa consiste in una rielaborazione della distribuzione a tre navate delle chiese romaniche. Lo schema tradizionale venne però rielaborato in forma nuova attraverso la rottura della simmetria e lo slittamento in pianta delle navate. Altri elementi del linguaggio tradizionale dell'architettura religiosa sono le absidi, le vetrate istoriate,

le volte, riproposte in configurazioni dinamiche e suggestive. Il continuum dello spazio, denso di un'insita risonanza, diverso in ogni veduta, la lastricatura nera lucidissima del pavimento che moltiplica i giochi di luce, le feritoie che rendono possibili differenti luminosità all'interno ed evidenziano l'intrecciarsi delle convessità delle volte, tutto concorre a configurare un ritmato svolgimento, senza distrarre completamente il visitatore dall'altare. L'effetto è l'impedire all'osservatore di comprendere immediatamente l'ordine delle sovrapposizioni, eludendo la tradizionale disposizione gerarchica delle navate.

Di contrasto è la rugosità delle superfici esterne in graniglia martellinata e lastre di porfiroide ed il massiccio portale che rievocano antiche immagini medievali.

Tema ricorrente in Castiglioni è l'uso di materiali di contrasto per la rugosità della superficie. Egli passa da involucri esterni in pietra, cemento a vista e lastre in graniglia martellinata a interni lucidissimi stuccati a gesso. Queste superfici bianche e lucide mettono in risalto la concavità delle pareti e delle membrane di copertura che danno vita ai giochi plastici.

Il progetto per la chiesa di Cattolica è un esempio di come il cemento armato fosse usato da Castiglioni superando la tecnica comune dell'ossatura portante e plasmandolo in forme morbide, avvolgenti, ricche di suggestioni che davano calore a questo materiale cromaticamente freddo.

Il cemento armato era composto e realizzato secondo le regole, senza accentuarne la rugosità come in alcuni esempi di edifici brutalisti, ma mantenendo la caratteristica tessitura ad assito. Gli unici interventi sui casseri miravano a ottenere delle figure geometriche decorative molto discrete come sulle grandi pareti di

testa dell'ITIS. Usò il mattone per il suo valore cromatico, arricchito di un valore decorativo ruvido ottenuto semplicemente dalla disposizione in tessiture a traforo, secondo la tradizione lombarda, o a sporgere come nella scuola nel parco Durini o nell'oratorio S. Luigi o nella casa prepositurale S. Giovanni.

Il porfiroide in scaglie è un forte richiamo alla tradizione. Usato applicato per inchiodatura a listelli in legno, contribuisce all'immagine di architettura spontanea e semplice, che esalta il valore tattile delle superfici.

Nella scuola elementare di Busto Arsizio, nei progetti di Basilica, nel progetto per la chiesa di Legnano, nelle testate della chiesa di Montecatini, ecc. la struttura in calcestruzzo armato a facciavista è accostata alla muratura portante ricoperta in pietra usata in corsi che seguono l'inclinazione delle coperture e quindi sembrano penetrare nel terreno.

Usò inoltre il vetro per campire le grandi aperture anche irregolari e lasciare agire la luce; il ferro per i supporti leggeri dei serramenti e le finiture come recinzioni e arredi; la rete di corda per proteggere parapetti e come tendaggio per esterni; e più sporadicamente il porfiroide per le coperture, la graniglia martellinata e il marmo nero per i pavimenti lucidissimi.

Generalmente l'uso dei colori è sempre stato molto misurato e delicato. I materiali furono quasi sempre usati puri, cioè non coperti, per cui i colori sono quelli naturali. Uniche eccezioni sono state il Santuario Madonna delle Lacrime, ove prevedeva di usare per gli archi colori vivacissimi: l'arancione, il violetto, il verde, il bianco, il nero; il ristorante a Lisanza con gli archi gialli e rossi e l'arredo della sala della Sedes Sapientiae di Busto da lui progettato.

La città vista da Richino

Giuseppe Magini *

Premessa

In questo breve scritto ho riunito alcuni passaggi – credo i principali – che ho rinvenuto negli scritti di Enrico Castiglioni (Richino) a proposito della città e dell'urbanistica.

Il filo che li unisce è ovviamente mio.

Sono consapevole della discrezionalità dell'operazione, derivante sia dalla scelta (forse non ho passato in rassegna neppure tutta l'opera del nostro autore, al fine di estrarne questa specialistica visione) sia dal modo di collegare i passaggi stessi.

Definendo questa specie di antologia ho cercato di non allontanarmi con mie divagazioni dal pensiero di Richino – pensiero più volte ascoltato anche direttamente sui temi detti – e tanto meno di

* architetto, già capo ripartizione Settore Urbanistica-Edilizia Privata del Comune di Busto Arsizio.

¹ I discorsi qui riportati potrebbero ovviamente essere più diffusi ed articolati ove non ci fosse l'esigenza di rispettare la dimensione della presente pubblicazione. Gli estratti dagli scritti di Castiglioni vengono evidenziati nel testo in corsivo e rinviati dalle note alle opere dell'autore dalle quali provengono. Comunque scritti diversi di Richino relativi all'urbanistica e alla città si trovano: nella Edizione Collana Tascabile "La Cittadella" di Assisi: "Il linguaggio dell'immagine nella città" e "Urbanesimo metropolitano e sviluppo umano"; negli Atti del Convegno Nazionale Urbanisti presso la Cittadella Cristiana di Assisi, 17-21 aprile 1968 con "Dialettica tra processo storico e modello razionale nello sviluppo della realtà urbana"; sulla rivista "L'Architetto", organo del C.N.A.: n. 5 maggio 1968 "La città teatro vivo" e n. 11/12 nov. dic. 1968 "Urbanistica come drammaturgia"; sulla rivista "Bauen + Wohnen", 1968 "Il metodo come disponibilità nell'interno di un processo" (correlazione fra l'urbanistica e l'atto dell'architettura); sulla rivista "Informazione radio TV – Studi, documenti e notizie" n. 5, maggio 1972 "Il video nella nuova dimensione della città"; sulla rivista "Vita e pensiero" (Nuova Serie) n. 2 marzo-aprile 1973 "Drammaturgia e vita storica delle comunità" "L'urbanista coinvolto"; sulla rivista "Almanacco della Famiglia Bustocca" del 1957 "Cronache della città di provincia"; del 1985-86 "Urbanistica come drammaturgia"; nel saggio inedito, rimasto in fase di bozza di stampa, "Il disegno della città, in prospettiva (una lettura del P.R.G. '75 di Busto Arsizio dedicata ai ragazzi delle scuole)", senza data, ma 1982; sparsi in tutti i suoi libri: "Il significato dell'architettura" ed. Massimo, Milano, 1955; "Discorsi a bassa voce sugli uomini e sulle pietre" ed. A. Pianezza, Busto Arsizio, 1955; "Il tempio come episodio limite dell'architettura", corso tenuto nell'anno accademico 1957-58 presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, ed. Pianezza, Busto Arsizio, 1957-58 e ed. del Politecnico (dispense), Milano, 1958; "La parola" ed. Bramante, Milano, 1960; "La storia come giudizio" ed. La Scuola, Brescia, 1966; nel volume (postumo) Enrico Castiglioni "Il significato dell'architettura e altri scritti" nella collana "L'architettura e l'ideale", SINAI edizioni, Milano, 2000, ampia selezione tematica dalla produzione letteraria dell'autore. In campo urbanistico Richino Castiglioni ha effettuato poi le seguenti prestazioni professionali: 1954, redazione del Piano Regolatore Generale del Comune di Gorla; 1955 e seguenti, partecipazione – quale membro del comitato esecutivo provinciale di Varese, in seno al Provveditorato alle Opere Pubbliche di Milano per il Piano Territoriale della Regione Lombardia; 1957, redazione, per conto della Gestione INA-Casa, del progetto urbanistico per il nuovo centro residenziale di Sant'Anna in Busto Arsizio (con gli architetti Luigi Crespi, Luciano Sangiorgi, Edoardo Sianesi e l'ingegner Donnini); 1961, redazione del Piano Regolatore

darne personali valutazioni. Semmai mi sono lasciato attrarre, più che dalla costruzione di un personalismo comunitario di stampo affine alla filosofia di Emmanuel Mounier – che mi pare leggibile negli scritti di Enrico Castiglioni – da alcune cadenze letterarie dell'autore dotate di quella stessa creatività che vedo costantemente presente nella sua opera, creatività che mi pare la fede più vera di Richino, immedesimata in quel "disegno" che è stato – credo – una sua specifica ragione di vita, tanto è diffuso nei suoi lavori non solo urbanistici e architettonici¹.

Per un disegno urbano

Richiamo subito l'esigenza, da parte di Richino, di un disegno per la città.

Il disegno della città: una traccia semplice e chiara dentro la quale le singole invenzioni trovino un accordo libero e corale. Dallo stimolo a superare le carenze e le povertà, sono salite nella

Generale del Comune di Fagnano Olona; 1962, redazione del Piano Regolatore Generale del Comune di San Vittore Olona; 1964, redazione del Piano Regolatore Generale del Comune di Cassano Magnago; 1968, redazione Piani Particolareggiati del Centro Storico di Busto Arsizio (con l'architetto Aldo Alvisi e gli ingegneri Carlo Fontana, Eugenio Prandina e Dante Brigatti); 1971, redazione della revisione generale del Piano Regolatore di Busto Arsizio (con gli architetti Luigi Ciapparella, Giuseppe Magini e Silvano Tintori); 1980, redazione Piani Recupero di Busto Arsizio, Sacconago e Borsano (con gli architetti Aldo Alvisi, Enrico Bettini, Silvano Tintori e gli ingegneri Angelo Romanò e Carlo Fontana); 1979/82 Piano di lottizzazione di iniziativa privata Soceb S.p.a., inerente complesso direzionale/residenziale nell'area centrale di Busto Arsizio, sull'area dell'ex Cotonificio Candiani (con l'architetto Stefano Castiglioni); 1982, redazione Piano dei Servizi del Comune di Varese (con l'architetto Silvano Tintori); 1986, redazione Piano di Recupero di iniziativa pubblica per isolato storico di via P.Monti in Comune di Saronno (con l'architetto Stefano Castiglioni); 1986 Piano di lottizzazione di iniziativa privata in via Alberto da Giussano a Busto Arsizio (con l'architetto Stefano Castiglioni); 1988, redazione proposta Piano Recupero Nord in Busto Arsizio, via Milano (con gli architetti Aldo Alvisi, Enrico Bettini e l'ingegner Carlo Fontana); Progetto-guida e capitolato speciale necessari per la gara di appalto-concorso per la sistemazione delle piazze Garibaldi, S. Giovanni, S. Maria, Vittorio Emanuele II e – in tutto o in parte – delle vie limitrofe in Busto Arsizio; 1989, redazione Piano Recupero urbanistico di iniziativa privata in Busto Arsizio, piazza Trento e Trieste (con l'architetto Stefano Castiglioni); 1991, redazione Piano Recupero urbanistico di iniziativa privata del complesso dell'antica "Ferramenta Marcora" nell'isolato via San Michele/via Volta, all'interno dello storico quartiere di San Michele in Busto Arsizio (con l'architetto Stefano Castiglioni); Piano Recupero urbanistico di iniziativa privata in Busto Arsizio, via Bonsignori; 1992, redazione Programma Integrato di Recupero ex L.R. 23/90 esteso al compendio della monumentale Villa De Rosales in Buscate (con l'architetto Stefano Castiglioni); 1993, consulenza urbanistica per il Commissario Straordinario dott. Giorgio Zanzi del Comune di Cassano Magnago (P.I.R. Programmi Integrati di Recupero – Legge 2/4/1990); 1991-1994, Direzione Artistica e Direzione Lavori per l'intervento di risistemazione e di nuovo impianto di illuminazione pubblica di strade e piazze del centro cittadino – 1° lotto – nel Comune di Busto Arsizio; 1993-1995, redazione Piani Recupero urbanistico 1/93 e 2/93 di cui al settore di comparto 6, relativi alla riqualificazione e nuovo assetto architettonico del vasto storico isolato degradato in rione San Michele (via Matteotti, vicolo Clerici, vicolo Albrisi) in Busto Arsizio (con gli architetti Stefano Castiglioni, Giuseppe Speranza e l'ingegner Aldo Speranza).

storia le partite vincenti; così come la povertà della terra arida ha potuto sortire nella gente l'attitudine operaia che l'ha trovata pronta all'avventura dell'industria.

Mi lascio pensare che nelle lagune venete nebbiose, dove il mare muore e il sole si spegne sull'orizzonte velato, tristi, che erano trascurate dalle orde dei Vandali, poté ingemmare il miracolo di Venezia. Gente che teneva nel cuore la nostalgia di Aquileia e l'incanto dell'oriente che frequentava coi mercati e le ruberie.

Ma dà qualche fiducia la misura dove le persone si conoscono ancora; da lì può salire il sentimento e l'ambizione e l'ostinazione, che siano di poco intinte nella cultura².

E ancora:

L'identità alla nuova città può solo venire dal disegno della città: non può sortire, oggi, da un processo spontaneo; e non può ottenersi attraverso le normative e le tipologie imposte: non è un problema tecnico o disciplinare, o solo intellettuale come "metodo". L'immagine, i ritmi, le cadenze, e prima la struttura e il senso della nuova città devono essere "trovati", cioè inventati; il che esclude la riduzione sia ad automatismi sia a schemi precostituiti, perchè la invenzione è tale solo se è contestuale con una realtà viva, che la fa irripetibile. Diversamente è esercizio astratto, di metodo e di prassi; è noia³.

L'invenzione contestuale alla vita è testimoniata dalla città storica. Ecco la visione della città, come si faceva incontro ai suoi ospiti in tempi di poco lontani, e come oggi. Quando, diffidente e orgogliosa, si presentava con le porte e le mura che ne richiudevano la noce compatta, e, fuori, per largo tratto, le ville dei signori tra il folto degli alberi, e le campagne ubertose con i cascinali, e le locande ai crocevia e i conventi ai margini dell'abitato povero, oltre la cerchia dei canali. O quando, ormai aperta di là dei bastioni ammantati di verde in romantico abbandono, aveva disposto incontro alle strade maestre gli apparati del decoro civico impietriti nel marmo bianco, e il tappeto delle foglie dei platani che attutiscono il passo e smorzano la luce, e i contorni sfumati e indefiniti del parco, con un'enfasi garbata che non lasciava indifferenti⁴.

E di contro oh la repellente freddezza della recente edilizia di Milano che nell'arida sequenza di piani e di finestre scandisce il ritmo secco delle calcolatrici; gelida come un cifrario che divora gli affetti! Oh lo scempio e la rovina del delicato equilibrio della vecchia città, misura di intimità tra uomini e pietre, per una dimensione disumana che non sa essere tuttavia eroica; non ha il lirismo delle imprese coraggiose, del limite; estensione che non è grandezza, quantità che non è forza, dimensione che non è misura. Città di forsegnati che si rinchiudono nelle gabbie di cemento

alte ed estese a coprire e stipare ogni palmo di terra, allineate sul ciglio della strada, come le sponde di un canale, indefinitamente⁵. La città ha una misura di vita che appartiene alla storia; la sua stagione ha i tempi e i ritmi della storia. Noi che vi operiamo siamo indotti a leggere il suo processo sul breve intervallo di tempo che ci appartiene. Ma l'impegno di un atto di pianificazione consiste nel traguadare l'avvenimento della città su un'arcata di tempo storico, oltre che di spazio sul territorio. Le stagioni della città hanno momenti convulsi, momenti di fervore e lunghi periodi di sonno; la lettura sul territorio ci aiuta anche a capire il processo temporale dell'insediamento umano in un luogo: il procedere e l'assestarsi di una "cultura" su una matrice che ne è il supporto naturale⁶.

Il progetto della città

Al di là del capire, oggi – forse più di ieri, dati i ritmi accelerati di vita assunti recentemente dall'umano consorzio – c'è il problema del prevedere, del progettare.

Un piano regolatore, sia esso generale o particolare, tiene in sé due scale temporali, due proiezioni nel tempo: in quanto "programma" è per definizione chiuso in un arco temporale al quale vengono riferite le previsioni [...] Ma il "piano" in quanto disegno e ordine calato sul territorio, ha una proiezione temporale indeterminata; è la figura virtuale, iscritta sul territorio [...] È una matrice proiettata oltre i tempi controllabili [...]

L'ambivalenza è insita nella proposizione di un piano regolatore: un processo che si presume controllabile in un arco di tempo definito, e un dispositivo, una figura proiettati nel futuro indeterminato [...]

Sento l'obiezione: come possiamo noi permetterci di prefigurare scelte e immagini e temi alla città sconosciuta di domani? Con quale diritto, con che immodestia?

Per la modestia, c'è da rimettersi alla Provvidenza, o al Caso (ma con le due parole non è che si dica la stessa cosa?) che ha messo noi in quel frangente, con i nostri limiti personali, a dare una risposta che ha pur sempre il carattere di un atto responsabile, e quindi morale. Per la questione delle scelte e del rispetto della libertà di chi ha da venire, rispondo – ancora una volta – che nel corso della storia una scelta invita e provoca altre scelte che modificano, interrompono, sostituiscono le scelte precedenti. La suggestione del documento storico consiste in questa processione. Anche l'errore a suo modo rientra nella dinamica vivificante la storia in quanto scatena processi alternativi. Ciò che nella storia è più devastante è la "non risposta", che consuma le virtualità di una situazione e di un intorno, spegne la dialettica dei processi inaridendo un vasto tratto di vita storica⁷.

² Enrico Castiglioni, "Il disegno della città in prospettiva", studio inedito, rimasto alla bozza di stampa, dedicato ai ragazzi delle scuole per una lettura del P.R.G. 1975 di Busto Arsizio, s.d. ma 1982, p. 24;

³ "Il disegno...", cit., p. 29;

⁴ Enrico Castiglioni, "Il significato dell'architettura e altri scritti", Milano, SINAI edizioni, 2000, p. 87, da "Il significato dell'architettura";

⁵ Enrico Castiglioni "Discorsi inutili o quasi sugli uomini e sulle pietre", Milano, 1955, citato in "Almanacco della Famiglia Bustocca" per l'anno 1957, p. 34;

⁶ "Il disegno...", cit., p. 25;

⁷ "Il disegno...", cit., p. 25;

La "non risposta" può prender corpo anche da astrazioni come norme e regolamenti.

Quando il regolamento sconfinava nel campo dell'architettura imponendo forme esteriori e rivestimenti, pecca per voler regolare una materia che per sua natura rifugge alla norma. Da regolamento si fa impedimento [...] [Si vuole] deliberatamente sostituire un ordinamento anonimo e burocratico alla pur limitata possibilità di architettura; che è quanto precludere la libertà agli uomini per il timore fondato che ne facciano cattivo uso⁸.

Poichè si va discutendo delle altezze degli edifici nelle nostre strade e non dei modi di costruirli nè delle strade stesse che sono ormai segnate diritte come le colonne di un registro e senza una pausa, senza una moderazione, senza un estro, ma tutta l'attenzione e la disputa tradotta in termini di regolamento s'è ristretta intorno a una dimensione che ormai sventola come un simbolo che sta per capitolare, discutiamo intorno a questo magro simbolo: l'altezza degli edifici.

Più alte? Più basse? Discorriamoci sopra.

Le altezze, si sa, determinano i volumi della costruzione e quindi entrano nel vivo gioco delle cifre; il denaro è cosa rispettabile e merita di parlarne con riguardo specie quando si trova nelle tasche altrui. Eppure, quando i conti sono accomodati, e il tempo patina le pietre che entrano nel circolo della vita di una comunità, allora rinvengono tutti solo i valori per i quali vado discorrendo.

Le altezze degli edifici disegnano la quantità di cielo dentro la strada, l'apertura di una contrada verso la luce. Le altezze stabiliscono il rapporto fra l'uomo e le cose; tanto più cordiale quanto più vicini gli uni alle altre⁹.

Proprietà del suolo e rapporto individuo-società

Allargando il discorso, Castiglioni accenna a due elementi fondativi dell'urbanistica: il concetto di proprietà del suolo e il rapporto individuo-società.

Circa il primo scrive:

Per istinto ho sempre avvertito un sopruso nella pietra messa a segnare i confini di due proprietà, nella rete e nel filo spinato tesi a limitare un campo o un confine di stato. Che la identica terra di qua e di là di un termine sia dell'uno o degli altri, è vanità se pensi che questo presunto possesso dell'uomo dura un momento nell'età della terra e delle rocce e dei sassi che sono in cammino verso un destino di millenni e devono ridere dell'uomo molesto. Si dice appunto "far ridere i sassi". Per questo m'è sempre piaciuto mettermi con un piede di qua e uno di là e stare così a traverso su un confine [...] Dovrà dunque accadere che uno stato bene ordinato nelle sue leggi dica così: il suolo e la terra sono un bene della comunità, la quale può cederne l'uso per un tempo

limitato ai cittadini perchè ne traggano beneficio per sè e per gli altri.

Dove l'idea di comunità non va confusa con lo stato, tale e quale, intendendo quella come la naturale risultante degli individui associati, estensione e compimento dell'individuo, che è la realtà che vale, e questo un ente astratto, una costruzione razionale che può tendenzialmente avvicinarsi alla prima, ma potrebbe esserne tanto distante da significare l'opposto [...] Sarebbe un passo lungo verso un ordinamento nel quale ogni individuo che viene alla luce si trovi in questo mondo il meno possibile irretito nelle trame tessute da chi l'ha preceduto: che è poi sempre il tema della libertà.

Perchè, che l'uomo si scanni intorno al piatto di fagioli che la terra gli offre, questo è tanto abituale che sembra giusto, ma che si dia gran cura di lasciar dietro a sè, per quanti sono di là da venire, un tessuto fitto di mene ricamate sulla stessa faccia curva della terra che lo sopporta, questo è meno naturale¹⁰.

Circa il secondo così si esprime:

Non scopro nulla di nuovo se indico come stato peculiare del nostro tempo il confronto fra l'individuo e la società nelle sue forme e nelle sue strutture, che spesso si traduce in conflitto: perchè l'estensione e l'autorità della società progrediscono nella coercizione e limitazione dell'individuo [...] L'urbanistica vive una vicenda parallela. Brevemente: dal processo spontaneo della città informe alle proposte del razionalismo (città ideali), al funzionalismo (città come struttura e ordine attivo) che estende la propria organizzazione nella regione. L'urbanistica, promossa dagli architetti, ha poi convocato al proprio tavolo, con i politici, i tecnici, gli scienziati, gli educatori. Eppure, come s'è fatta adulta, ha avvertito di muoversi nell'ambito di schemi, senza esito di sopportabili valori espressivi. Non soddisfa dunque quelle esigenze che, prime, l'avevano suscitata. Le espressive: l'esprimere è l'altro volto del comunicare, cioè il rendere partecipi, è il procedimento dei rapporti per i quali prende corpo una comunità (che tende a essere, non può essere altrimenti se non una comunione di vita fra individui).

L'architetto, che si sarà piegato con amore sugli organismi naturali venuti da un processo spontaneo, avrà guardato con nuovo interesse il borgo medioevale, a ricercare il principio organico che lo ha generato, quasi a carpire alla natura la sua legge interiore [...] Ci si è resi consapevoli che la città non si risolve nella sola struttura, per quanto flessibile e aderente alla mutevole sostanza umana ed ambientale. È il punto di oggi. E siamo all'ultima esigenza dell'urbanistica (e della cultura): comporre la società degli uomini in comunione [...] Questa esigenza emerge nel marasma delle questioni tecniche, sociali, sindacali, giuridiche, estetiche e sentimentali, che rifluiscono tutte sotto il tetto dell'urbanistica¹¹.

⁸ "Discorsi inutili o quasi...", cit., p. 32;

⁹ "Discorsi inutili o quasi...", cit., p. 33;

¹⁰ "Il significato...", cit., pp. 100-102;

¹¹ "Il significato...", cit., pp. 126-129;

Città e cultura

Si può inserire a questo punto una serie di pensieri profondi sulla natura di sostanziale espressione culturale dell'urbanistica:

Occorre capire l'urbanistica come processo di svolgimento, che richiede un atteggiamento che è ascoltazione [...] e insieme opposizione alla realtà esterna, per suscitare una mutazione: quella nuova realtà chiarificatrice che è cultura [...]

In pratica questo significa un capovolgimento dei metodi in uso, perchè i piani, cioè le strutture ideali del territorio, diventano non più l'oggetto diretto dell'urbanistica, ma schemi di orientamento e di studio che accompagnano e delineano l'azione dell'urbanistica; tale azione può assurgere ad atto di cultura solo se è ogni volta intervento attivo, personale, giudizio che verifica una situazione e la dirige nel momento in cui si attua: è quindi scelta, con un certo grado di libertà, è l'inserirsi nel processo vitale, assumendolo e, insieme, individuandolo. Pertanto l'essenziale azione dell'urbanistica è riconosciuta essere l'atto produttore personale, mentre i piani, le strutture, gli schemi, per la loro natura statici, devono essere concepiti non come assetto finale da conseguire, ma come strumenti atti a verificare e promuovere un processo di svolgimento che consegua il fine della comunità.

Ad ampia riprova di quanto s'è detto, possiamo considerare che se una circostanza ha potuto essere sperimentata, essa è il puntuale fallimento di tutti i piani che non abbiano avuto immediata attuazione, o quanto meno il loro travisamento [...] Perchè un processo vitale non si può cristallizzare in una struttura statica [...]

L'urbanistica deve proporsi non un assetto ideale finale cui tendere, ma la perfezione del momento produttore, che si presenti sempre compiuto in quanto procedimento.

In altri casi i piani, stancamente, vanno a compimento quando l'ideale vagheggiato è ormai uscito fuori dalla cultura e trapassato da sopravvenute nuove idee. Il suo compimento è un atto spento dentro la vita. O, infine, accade quasi sempre, e penso a certi nostri quartieri esemplari, che il tessuto della città, irrigidito dentro una struttura urbanistica, prenda corpo attraverso interventi convenzionali; dei gesti senza valore, senza senso, senza voce; così frequenti che sono come tante zone vuote e sorde in un concerto che, facendo mostra nello spartito delle sue linee di sviluppo, ha perso ogni timbro, ogni accordo, ogni ritmo. Le norme rigide e i piani statici, volumetrici, hanno questa ineffabile attitudine: rendono legale e ineccepibile la stupidità, la quale, per non avere in sé altra urgenza, si adegua senza riserve a qualunque regolamento, vi si adatta sempre con stupefacente prontezza; mentre l'architettura, che è processo di vita, che procede cioè da una concreta realtà economica pratica e di cultura (cioè urbanistica) che si avvera nelle persone e nelle circostanze particolari, non può se non trovare impedimento in ogni schema astratto¹².

Urbanistica e cultura; cultura e coscienza; comunità e coscienza. Questi i percorsi [...] L'urbanistica è essenzialmente cultura, nell'angolo visuale che più interessa, l'insediamento umano. La cultura è il procedimento per il quale una verità torbida e confusa si chiarifica attraverso un atto espressivo che è parola. Il fine dell'urbanistica è promuovere e suscitare la comunità attraverso l'atto dell'architettura. Abbiamo riconosciuto che l'atteggiamento essenziale che muove la nostra cultura e che può cementare una comunità è la coscienza¹³.

Urbanistica come drammaturgia

E infine riporto la sintesi del contributo forse più originale di Richino in tema di teorizzazione sulla città, l'accostamento tra urbanistica ed azione teatrale:

Nella complessa e difforme vita comunitaria noi riconosciamo come elemento unificante – che sottende un'impercettibile trama – il ritmo, che coniuga una struttura con una forma, allorchè il reale e l'immaginario si confrontano e si sposano per la virtualità di una finzione (la tecnica).

La città si presenta come un contesto di possibili ritmi, un sistema aperto di modalità di presentazioni e rappresentazioni, essa stessa realtà esistenziale continuamente consumata e mito continuamente rinnovato [...] Il problema cruciale che investe la vita metropolitana, il fenomeno irreversibile della città in questo volgere di secolo, è riconducibile al progressivo esaurimento della vita comunitaria.

Nella misura in cui eleva e perfeziona le condizioni della vita privata, la civiltà dei consumi sottrae all'esistenza organizzata della persona quella partecipazione attiva che la esalta e la conferma nella vita di comunione (già la parola "privato" sottende una privazione, una sottrazione alla stessa piena realizzazione della persona) [...] Ma le virtualità delle nuove tecniche di comunicazione aprono orizzonti di grande interesse nella prospettiva dell'adempimento della città imminente, della nuova civitas che viene formandosi per estrazione libera di livelli di partecipazione, delle persone che nel gratuito scelgono la loro stessa misura e l'area della propria partecipazione, in virtù di una disponibilità che non fu mai altrettanto curiosa, pronta e versatile [...]

Qui mi sembra che vengano ad annodarsi tutti i discorsi: quello del fatto teatrale nel rapporto con il procedimento cinematografico e televisivo, per i limiti e le estensioni che ineriscono a ciascun processo tecnico in ordine con la funzione alla quale si appresta; della forma, per una comunicazione estetica e contemplativa; della struttura, per una comunicazione concettuale e riflessiva; del ritmo, per una partecipazione emotiva e attiva; quello dell'immagine audiovisiva nella sua virtualità e nella sua intrinseca attitudine universale, totalizzante, rappresentativa e ritmica; quello della città che, assumendo la nuova dimensione metropolitana, di tanto asseconda la privatezza dell'individuo di

¹² "Il significato...", cit., pp. 156-159;

¹³ "Il significato...", cit., p. 171;

quanto gli sottrae e inaridisce la sfera delle partecipazioni. Il problema assillante della città confluisce con il dinamismo e la funzione dell'evento teatrale, che è alla base della vita comunitaria e politica; il luogo e il termine sui quali si annodano queste problematiche, che pur sono tra loro distinte e specifiche, è il "ritmo" assunto come misura e riferimento. Chi è abbastanza avanti con gli anni ha raccolto sui banchi della scuola l'ultima infatuazione dell'idealismo, del resto molto dignitosa, allorchè il titolo della "forma" sembrava designare l'essenza stessa della realtà. Una realtà che si identificava con l'immaginario. Sulle sorti della città questo predominio dello spirito si ripercosse con frutti scadenti e gravi offese alla sua tessitura storica.

Poi vinsero i funzionalismi sull'onda del pragmatismo d'oltre oceano e bisogna riconoscere che questa abdicazione dello spirito, se condusse un impoverimento generale, una sorta di francescanesimo senza il lievito della carità, contribuì a smantellare le sovrastrutture intellettuali che facevano schermo al vuoto d'anima che stava dietro gli apparati di potere. La città fu imbruttita dagli squallidi quartieri popolari e dalle periferie anonime dove covano i rancori e le abdicazioni alienanti.

Sopravvenne, e tiene tuttora il campo e le cattedre, la grande fiducia accordata alla scienza (la scienza unisce; religione, filosofia e politica dividono; venga la scienza a sostituire politica e religione).

Per ogni dove subentra lo strutturalismo, e sappiamo come nell'insegna della struttura in tutti i campi si siano fatti avanzamenti di grande importanza. La filologia ha sostituito il facile giudizio e l'intuizione avventurosa. Per stare all'urbanistica, i rilevamenti si sono fatti metodici e gli studi sistematici, per possedere della città il passato prossimo e remoto, e si tenta il futuro con i modelli previsionali e le ipotesi programmatiche. Ma qui il riferi-

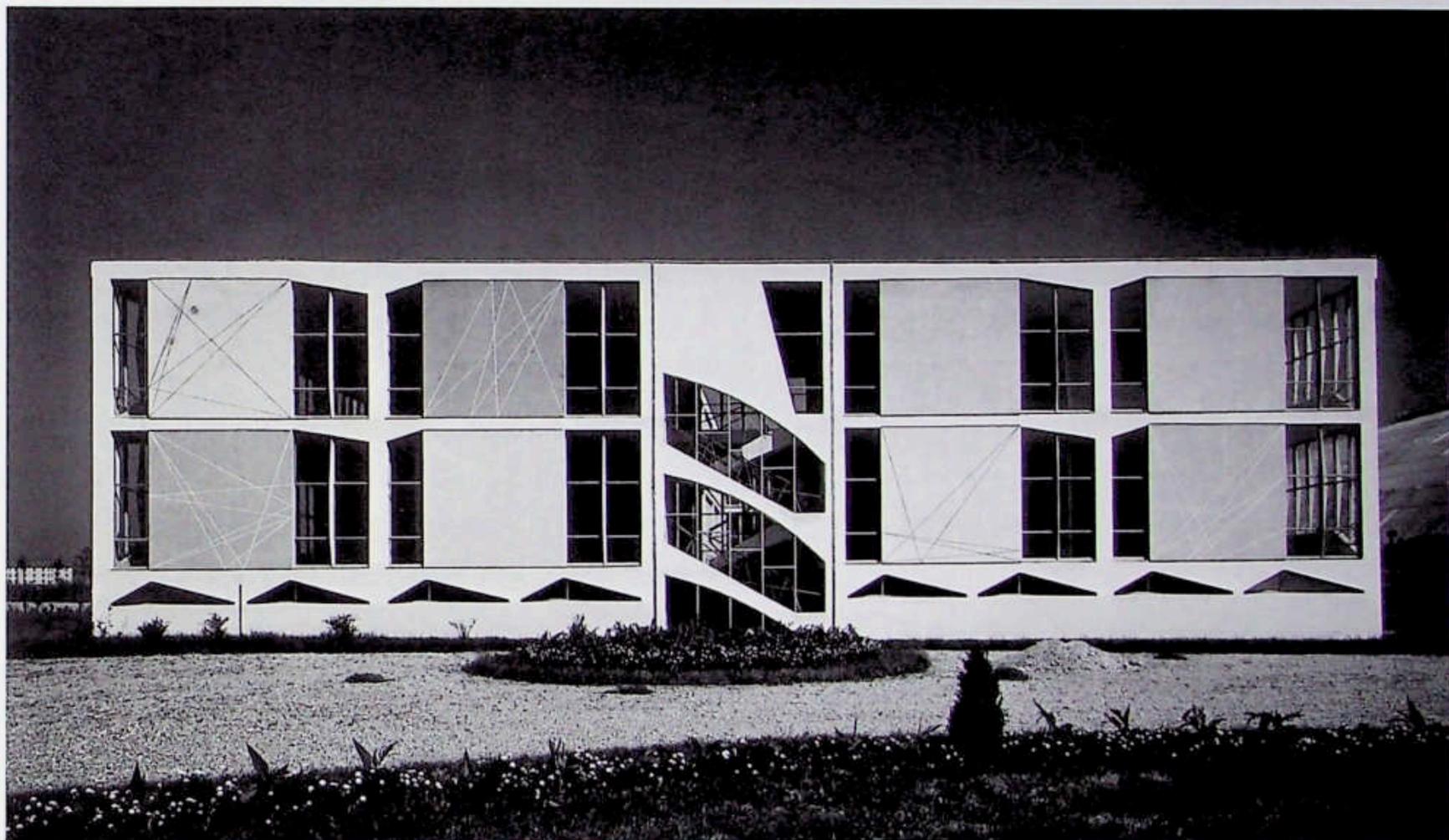
mento strutturale lascia scoperti troppi coefficienti inafferrabili. Nella nuova dimensione metropolitana i processi subiscono tali accelerazioni che bruciano le premesse e spostano continuamente i fattori che intervengono nel giuoco; si apre un ventaglio di ipotesi dove il giudizio si fa incerto e gli strumenti metodologici della scienza falliscono l'affidamento nella creatività che è lievito e sostentamento alla vita pubblica. La città sfugge all'atto del suo continuo avvenimento dove non si sa come incidere per responsabilizzare il momento operativo.

Il destino (e il limite) della cultura strutturalista sembra essere questo, di intendere l'ieri e di ipotizzare il domani senza aver appiglio con l'oggi e con l'atto creativo e significativo. Occorre una nuova misura, un nuovo riferimento che intenda l'attimo presente, il procedimento nel suo farsi.

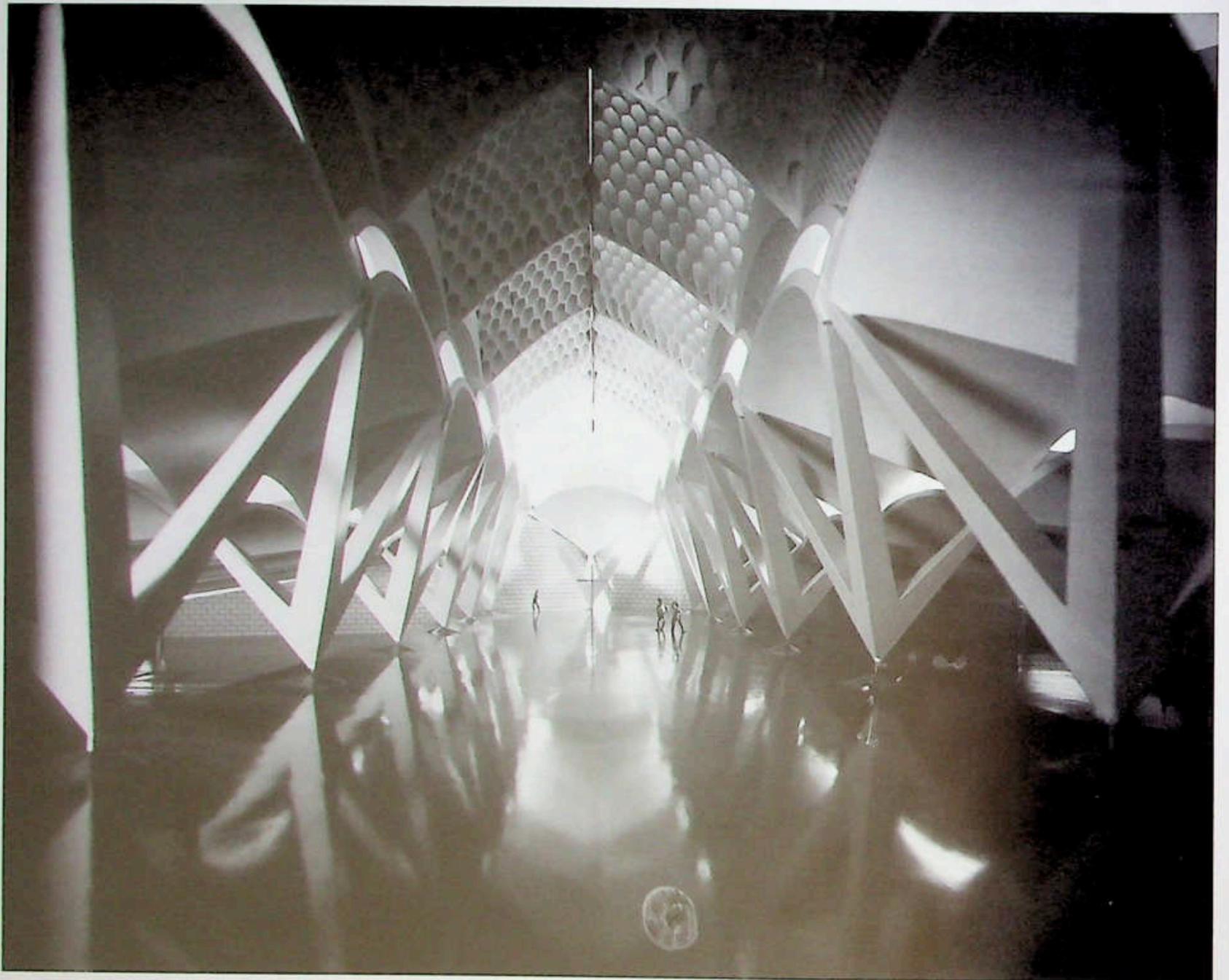
In tutta la ricerca strutturalista l'insofferenza è avvertita nel luogo dei valori artistici ed espressivi, poichè le giustificazioni del fatto artistico sono tentate salendo il versante della comunicazione anzichè dell'espressione, del rapporto effettuale anzichè della voce personale. Ecco farsi avanti per queste stesse insoddisfazioni il termine della "partecipazione" che mutua l'espressione con la comunicazione, il momento personale con la funzione sociale. Ecco affacciarsi quel riferimento, quella nuova misura del ritmo che coniuga la forma con la struttura, l'atteggiamento contemplativo con il rovello riflessivo, collocandosi nel momento emotivo della partecipazione.

Il ritmo, per il quale la città è traguardata come teatro vivo, l'architettura come soglia offerta alle presentazioni, e l'idea stessa della città come sistema complesso articolato e irripetibile di soglie sulle quali si adempie il rito delle presentazioni e rappresentazioni: in ciò consiste e si esplica la dinamica e la vita propria delle comunità¹⁴.

¹⁴ Enrico Castiglioni, "Urbanistica come drammaturgia" in "Almanacco della Famiglia Bustocca" per gli anni 1985-86, pp. 25-30.

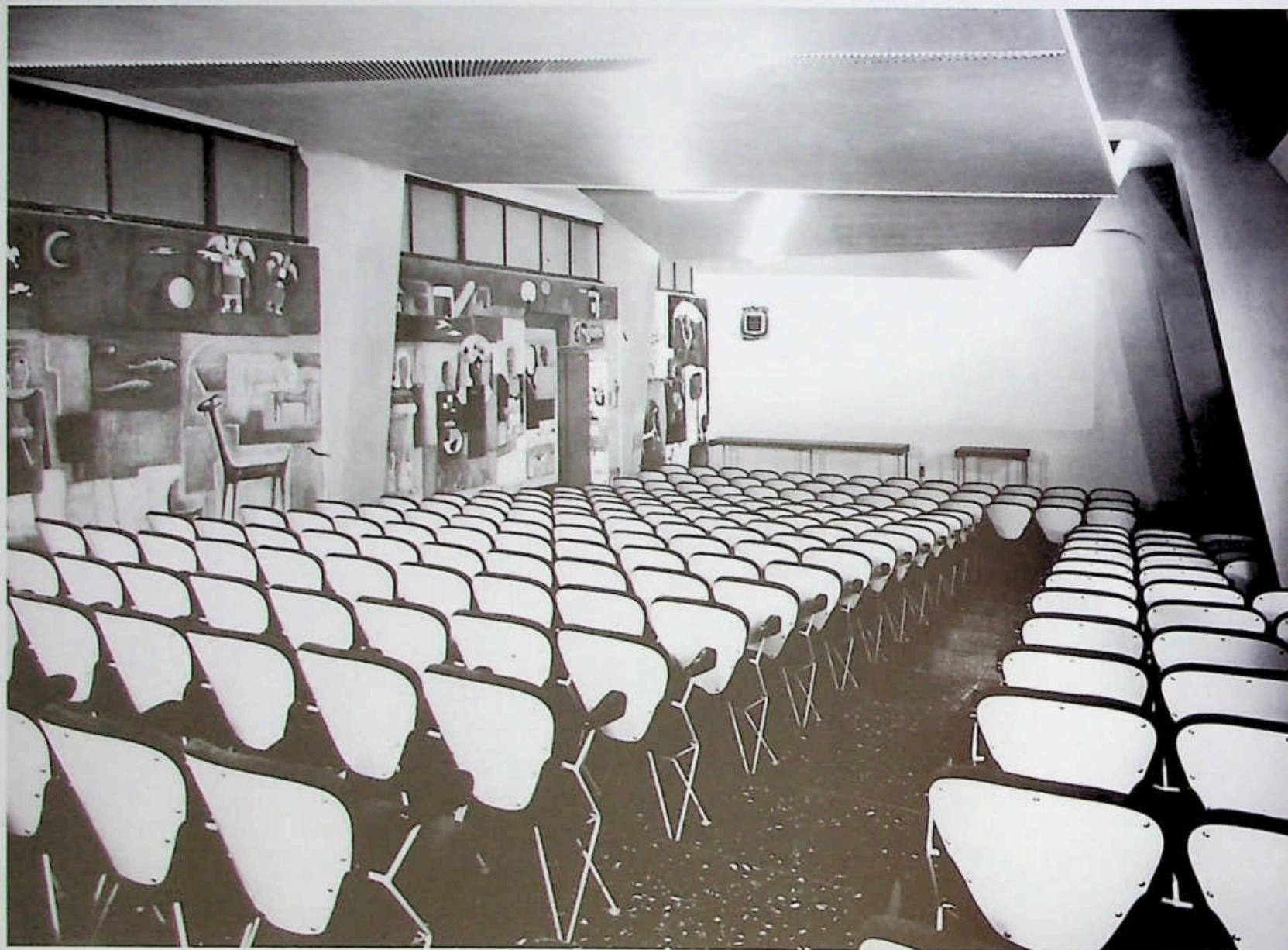


Un prospetto della palazzina d'esposizione della Mostra Internazionale del Cotone, del Rajon e delle Macchine tessili in Castellanza (con gli ingegneri *Carlo Fontana* e *Eugenio Prandina*, gli architetti *Luigi Crespi* e *Luciano Sangiorgi*) 1952-53

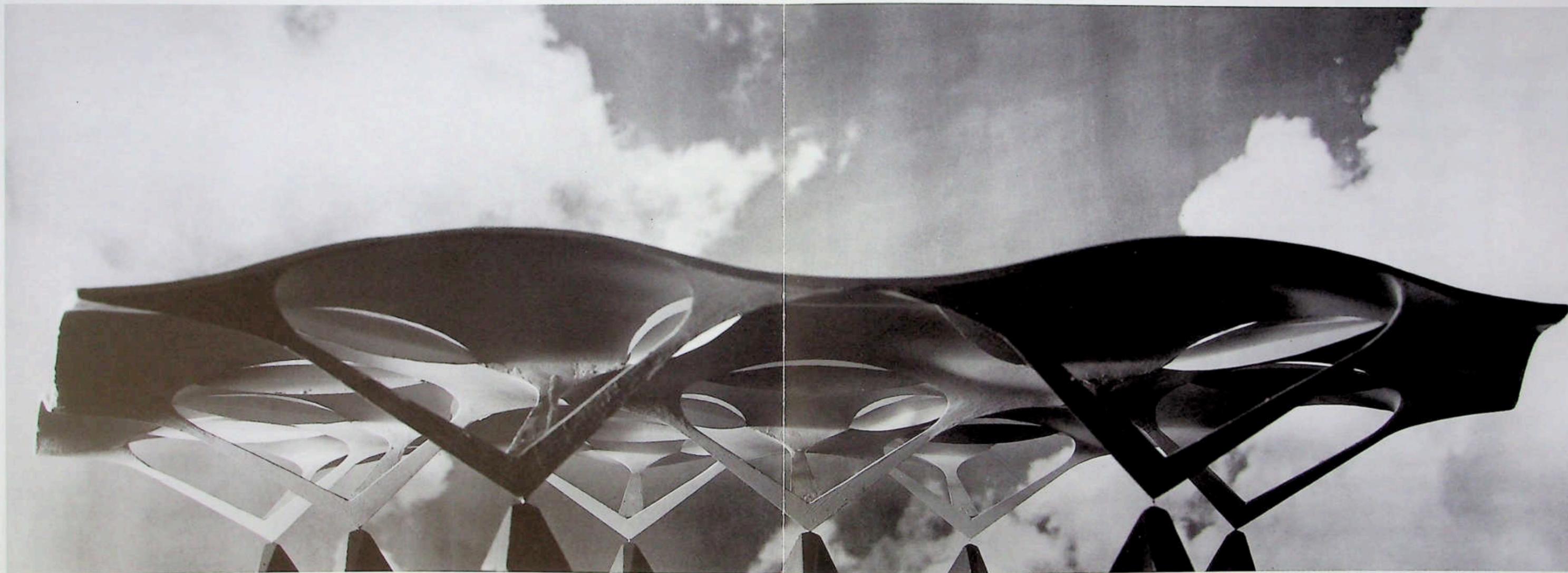


Interno del modello relativo al progetto di Basilica, 1953





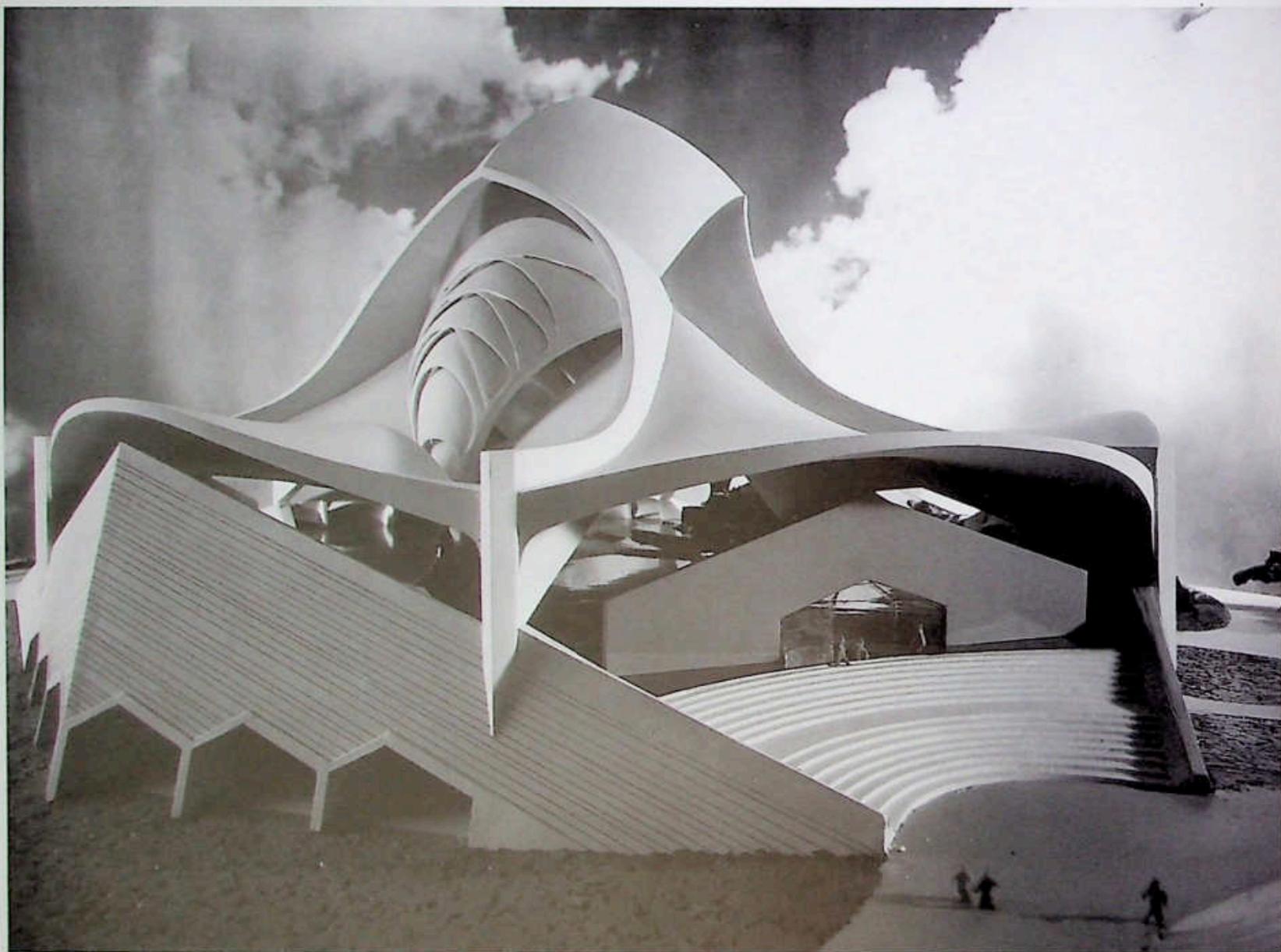
La sala-conferenze della Casa della cultura cattolica (Sedes Sapientiae)
in via Pozzi a Busto Arsizio
(gli affreschi alle pareti sono di *Costantino Ruggeri o.f.m.*), 1954



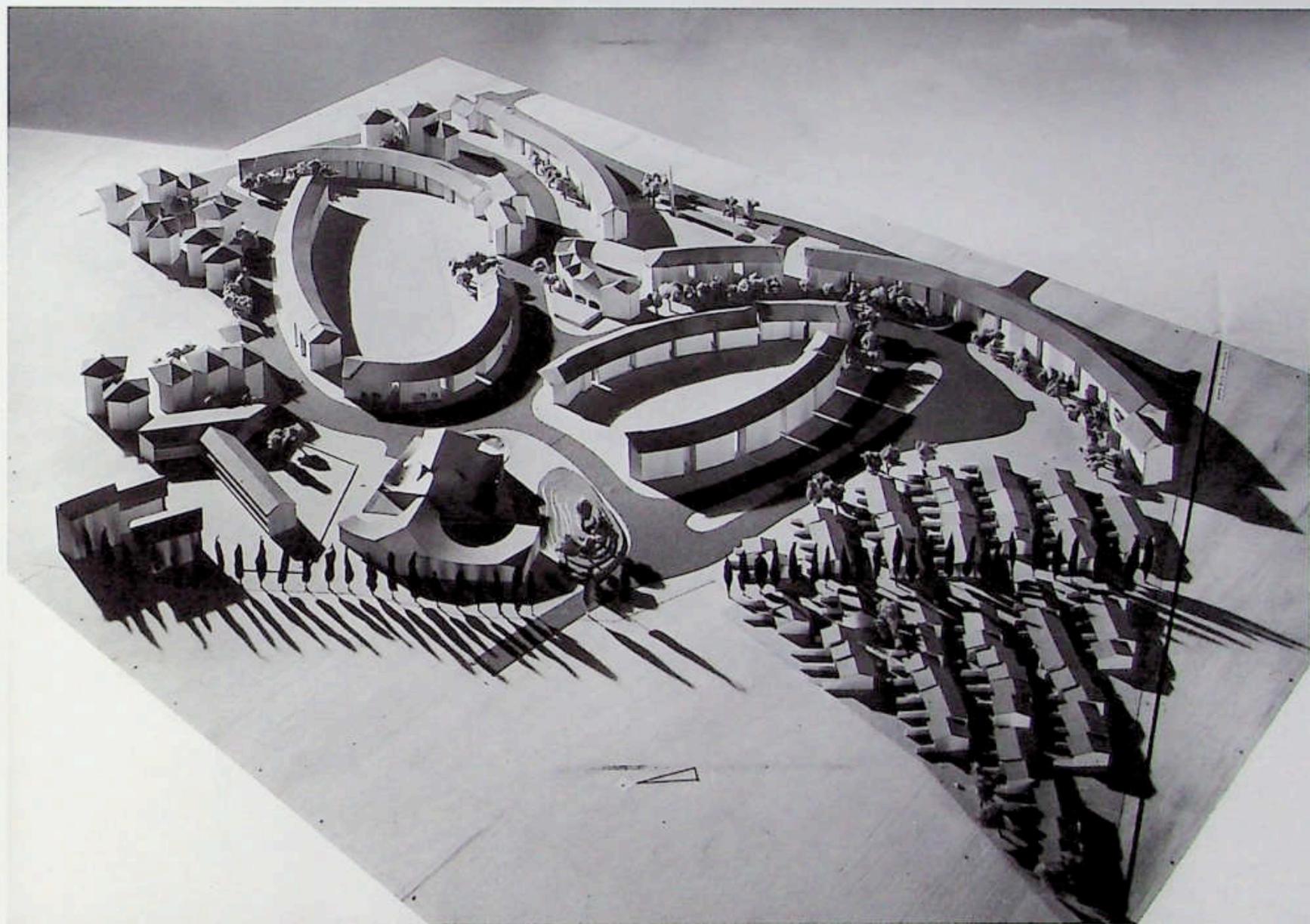
Modello strutturale del progetto di partecipazione al concorso
della nuova Stazione ferroviaria di Napoli
(con gli architetti *Edoardo Sianesi* e *Giorgio Bongioanni*), 1954.



Uno schizzo per la chiesa di Prospiano.
L'assemblea dei fedeli è – rispetto all'asse della chiesa – spostata
sulla destra e ordinata di fronte all'altare maggiore.
Il coro è a lato dell'altare, sullo stesso piano dei fedeli.



Plastico per il Concorso del Santuario
della "Madonna delle lacrime" di Siracusa, 1957



Plastico del progetto del quartiere residenziale INA-Casa "Sant'Anna" a Busto Arsizio
(*Enrico Castiglioni* era a capo di un gruppo di progettisti), 1957-1960



Scuola elementare in rione Beata Giuliana in Busto Arsizio.
Particolare, 1958



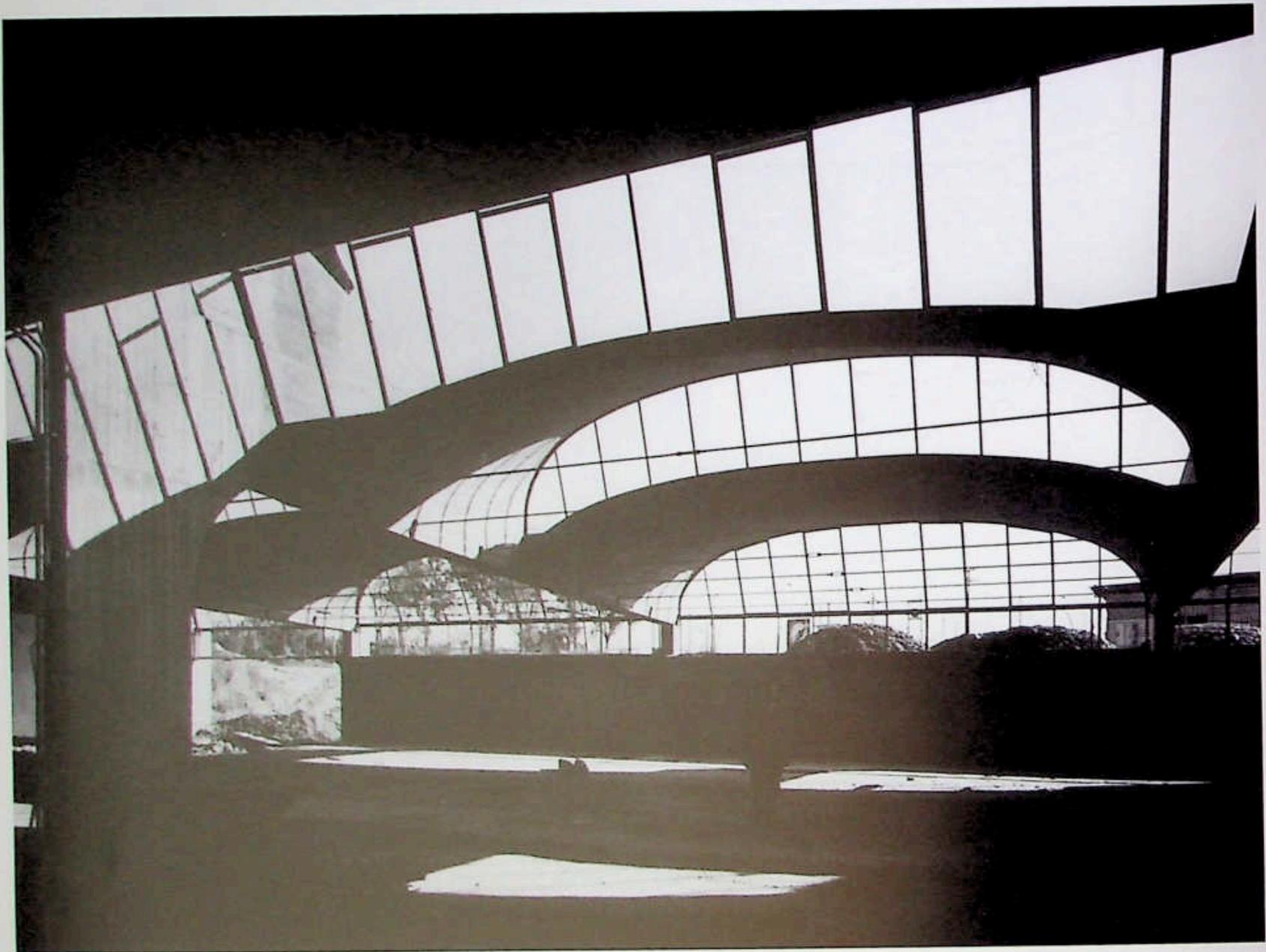
Ristorante a Lianza sul Lago Maggiore
(oggi modificato e trasformato in villa da altro progettista), 1958



Particolare della nuova sede prepositurale a Busto Arsizio, 1958



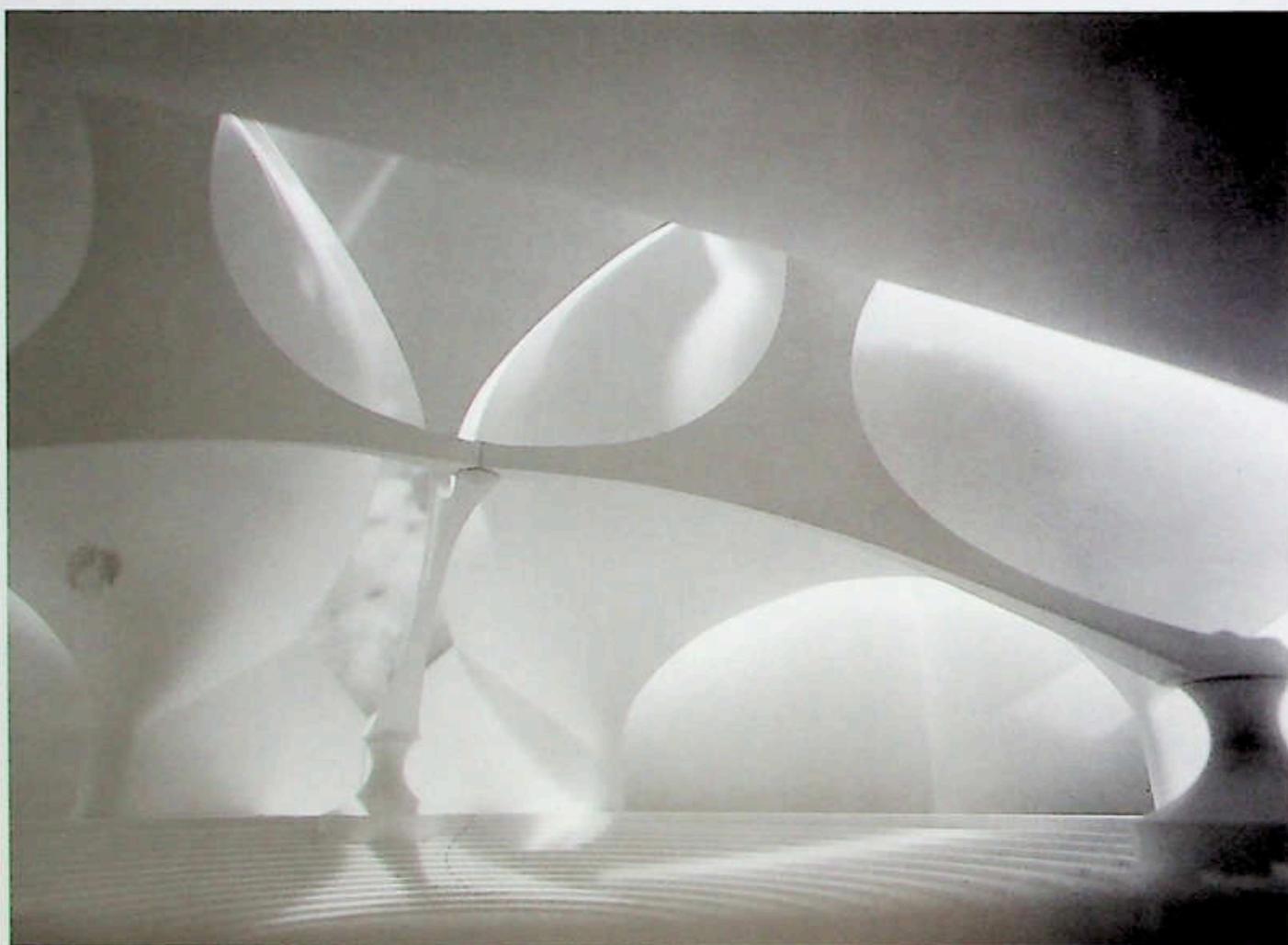
Un interno della Scuola elementare nel parco Durini a Gorla Minore, 1959



Un interno del corpo laboratori
dell'Istituto Tecnico Industriale e Istituto Professionale di Stato a Castellanza
(con l'ingegnere *Carlo Fontana*), 1960

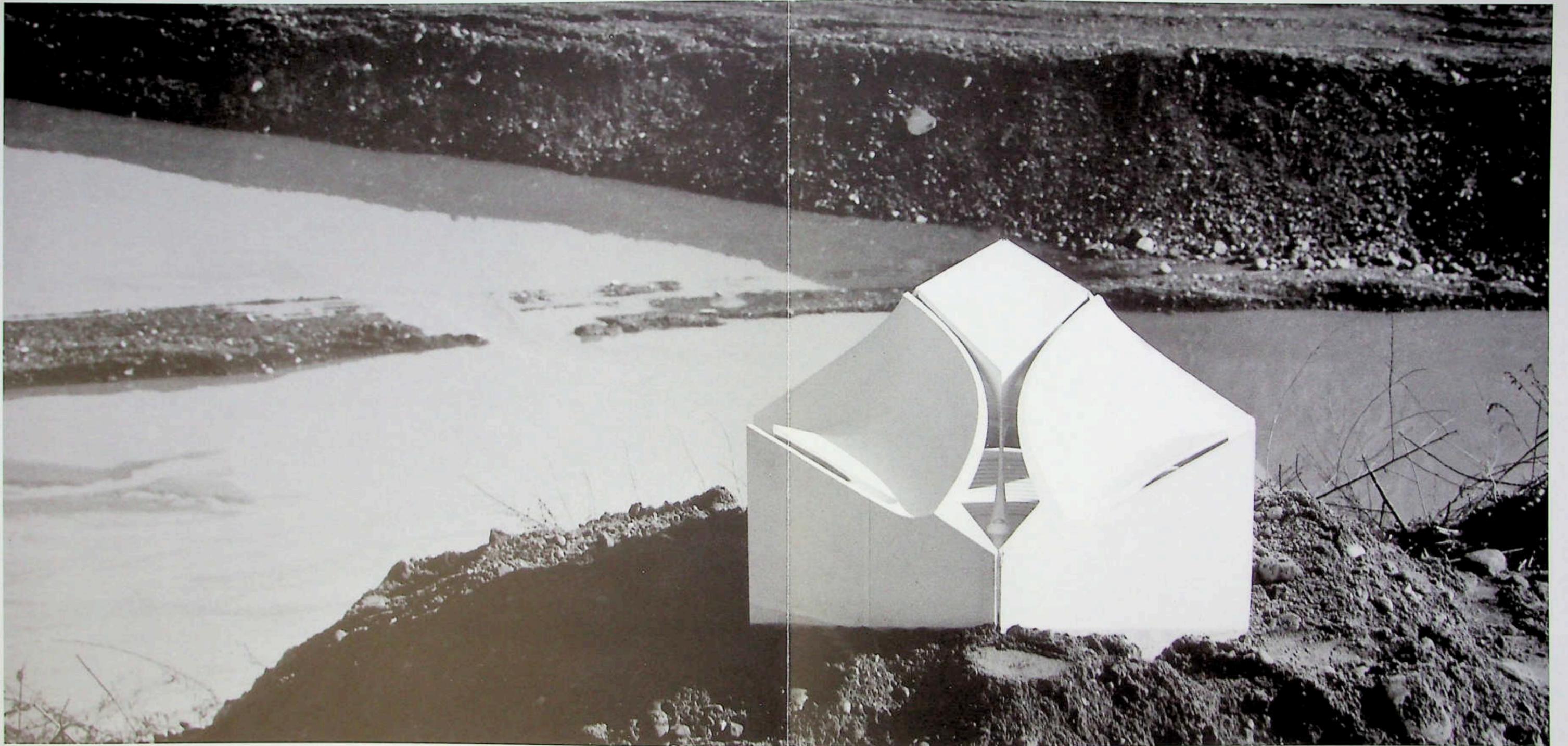


Un interno dell'Istituto Tecnico Industriale e Istituto Professionale di Stato di Castellanza
(con l'ingegnere *Carlo Fontana*), 1956



Modello per il palazzetto dello Sport a Busto Arsizio
(con gli architetti *Dante Bugatti* e *Sergio Brusa Pasqué*), non realizzato, 1960

Un interno del plastico progettuale della chiesa di Sant'Anna (non realizzata)
nel quartiere omonimo a Busto Arsizio, 1961



Il modello della chiesa di Sant'Anna a Busto Arsizio (non realizzato)
ambientato in una cava, 1956



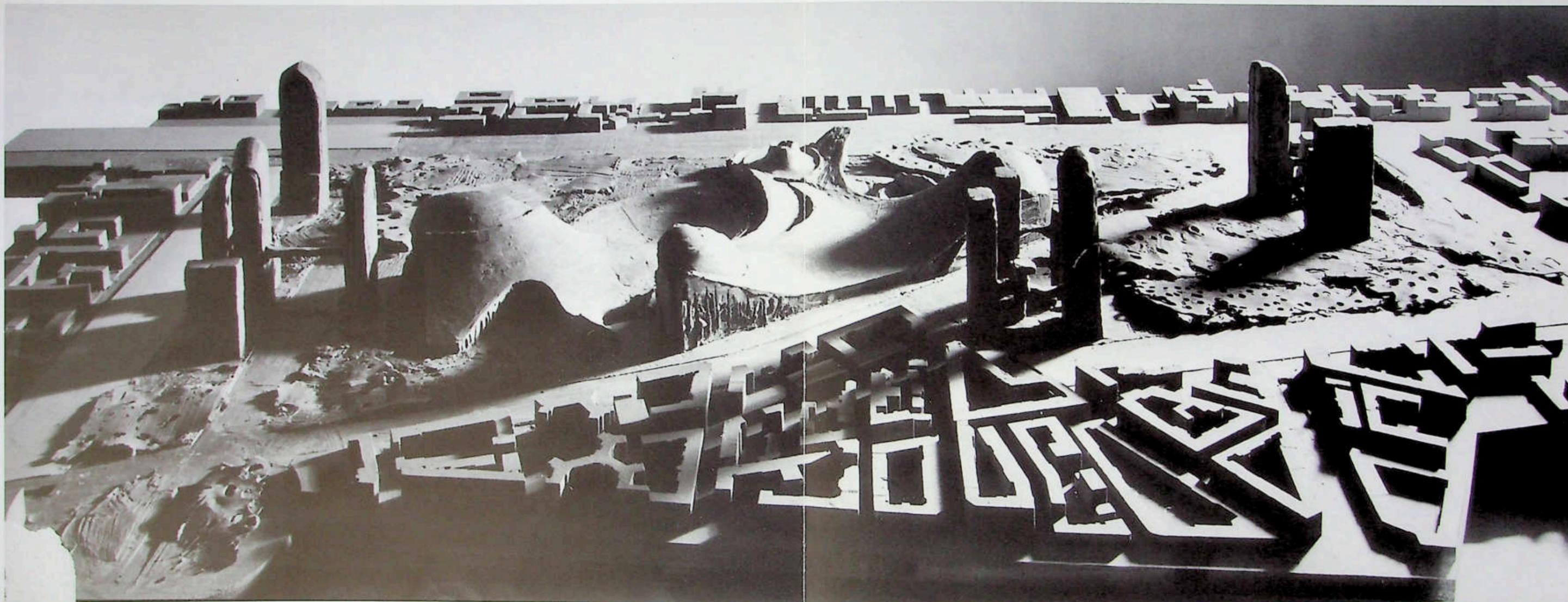
Schizzo per la chiesa parrocchiale di Suna in Verbania.



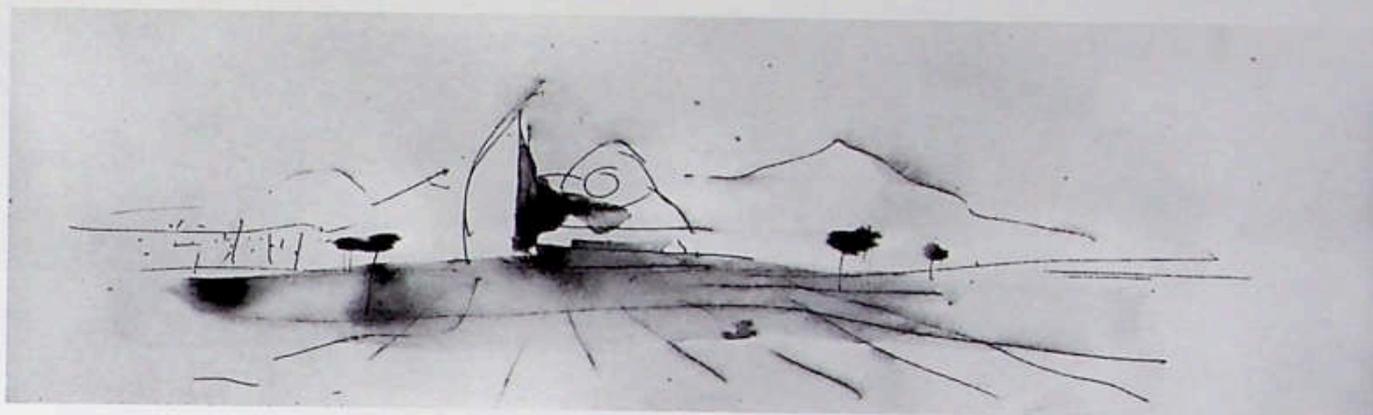
50



Due vedute (una dell'esterno e una dell'interno)
del modello per la nuova chiesa parrocchiale di Suna in Verbania, 1964

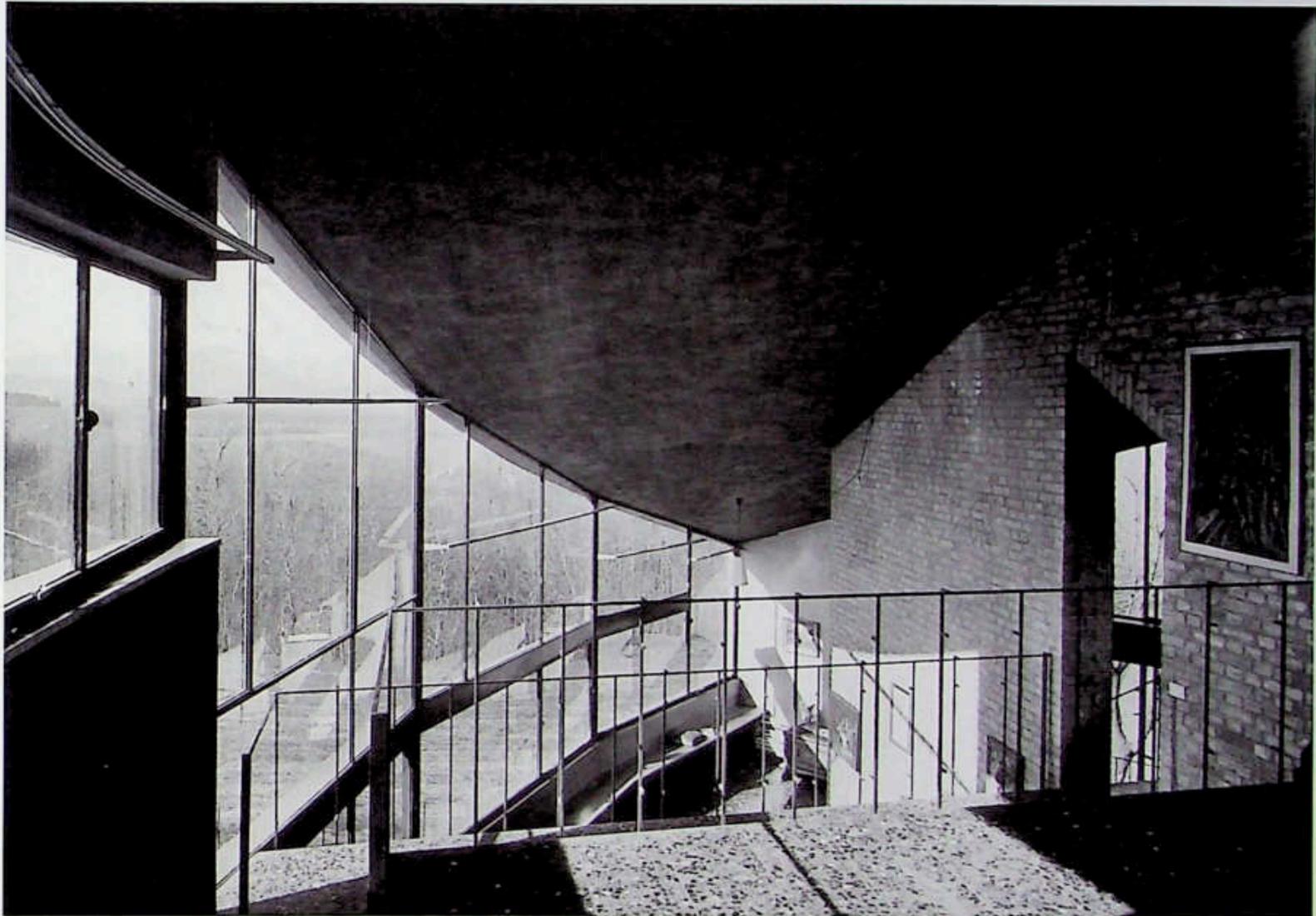


Plastico relativo al progetto presentato per il Concorso di idee
del nuovo Centro Direzionale di Torino
(con gli architetti *Cesare Casati, Vincenzo Hibschi, Antonio Locati*), 1962



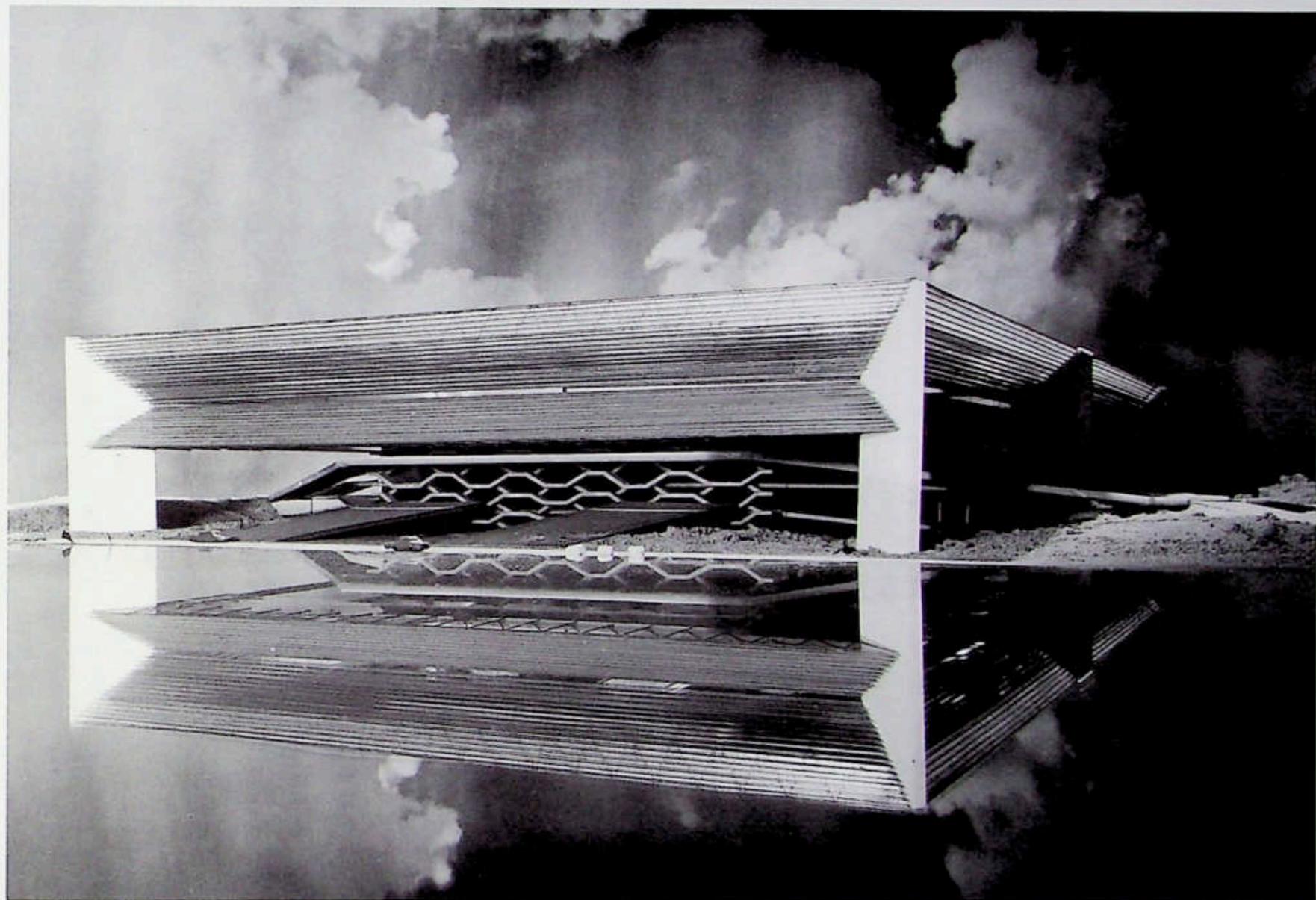


Casa Apollonio a Galliate sul lago di Varese, 1965





Il modello presentato al Concorso per il grattacielo Peugeot a Buenos Aires
(con gli architetti *Giulio Bacchetti, Edoardo Sianesi, C. Barbieri e C. Rabolini*), 1962



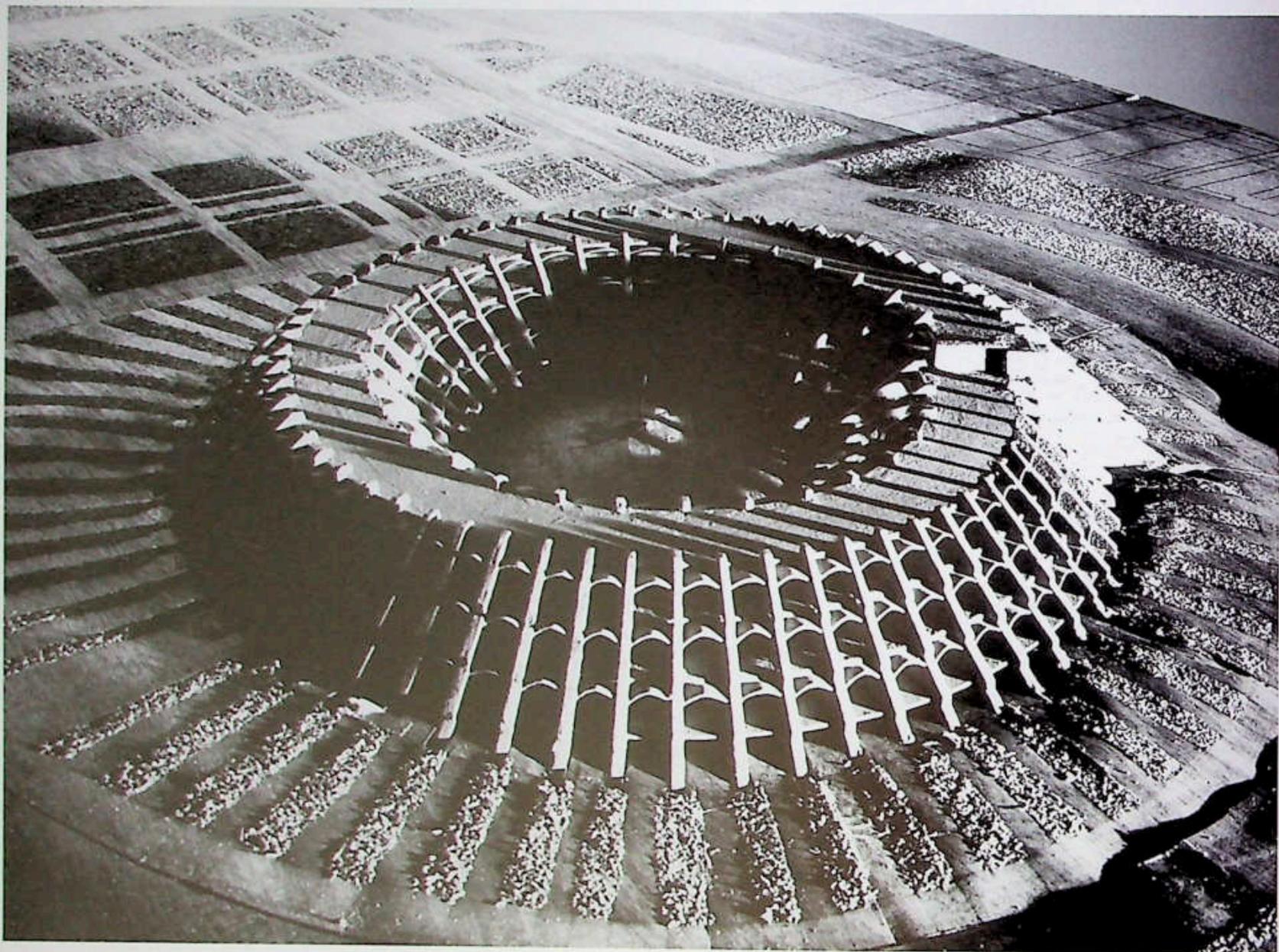
Modello dell'edificio per il Concorso del Palazzo dello Sport a Firenze
(con gli architetti *Vincenzo Hirsch, Carlo Moretti, Luigi Ciapparella*), 1965



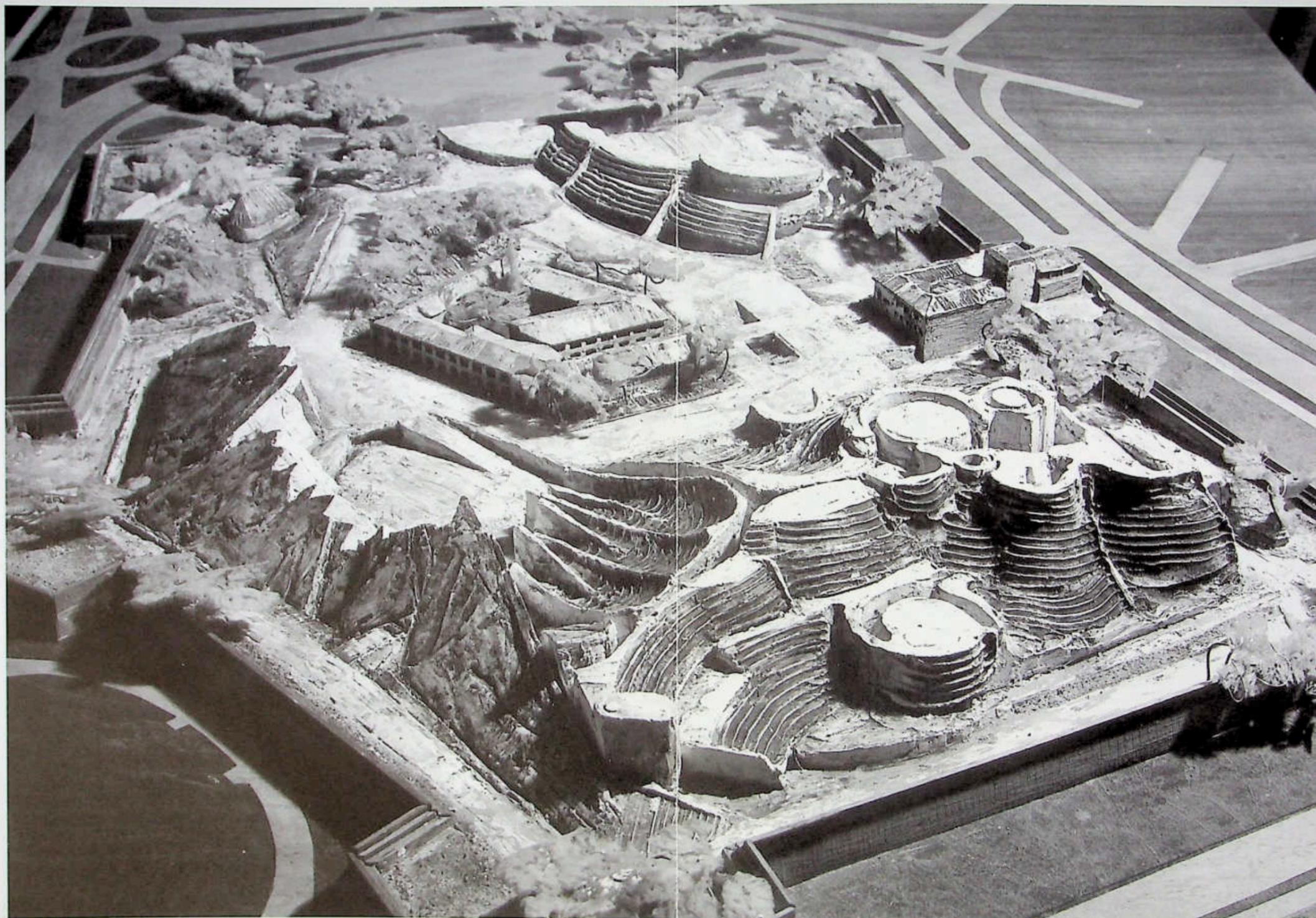
Veduta esterna della chiesa parrocchiale di Prospiano
in Gorla Minore, 1962-1966



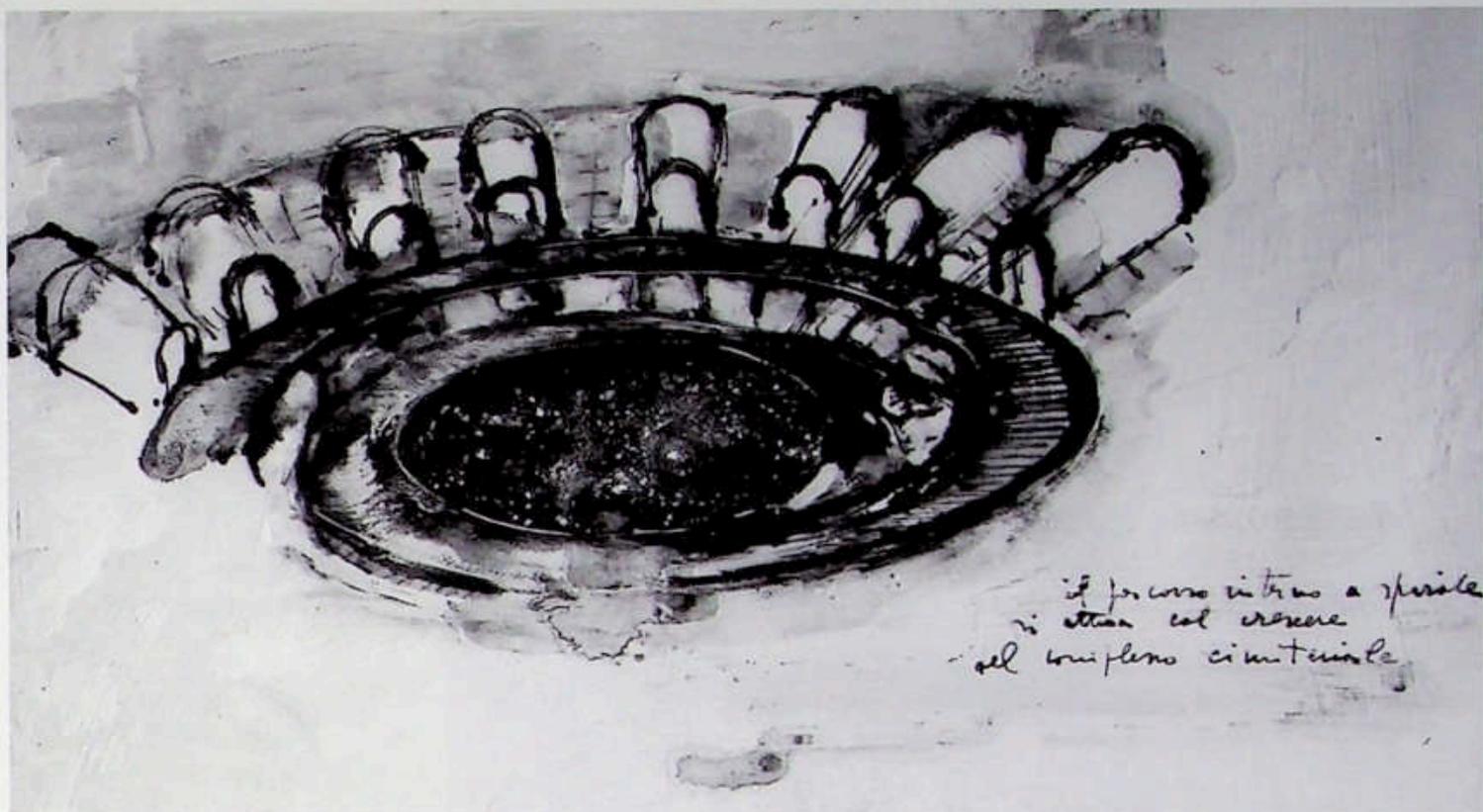
Un interno della chiesa parrocchiale di Prospiano
in Gorla Minore, 1962-1966



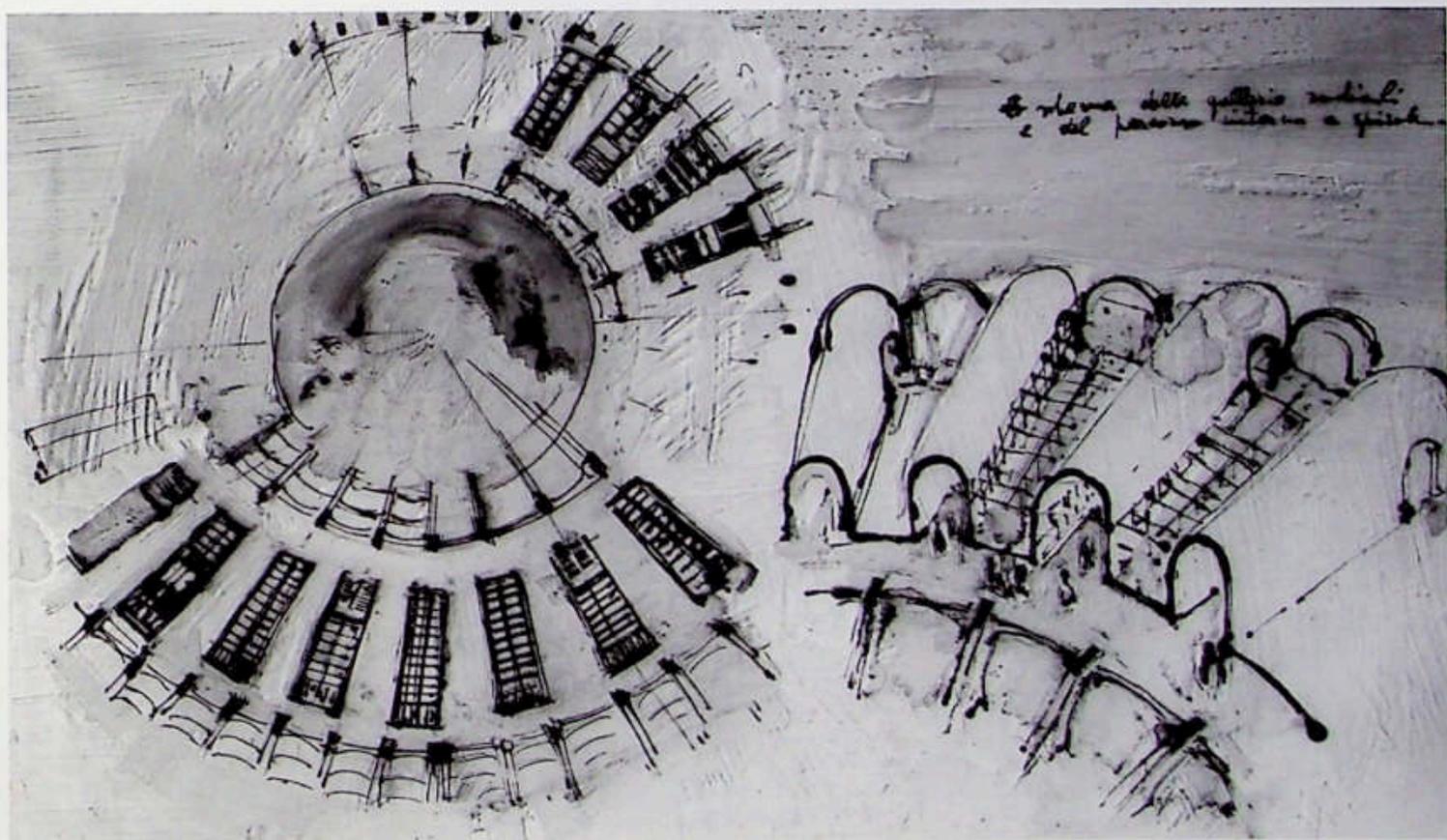
Modello relativo al Concorso per il nuovo cimitero di Busto Arsizio
(con l'ingegnere *Carlo Fontana*), non realizzato, 1964



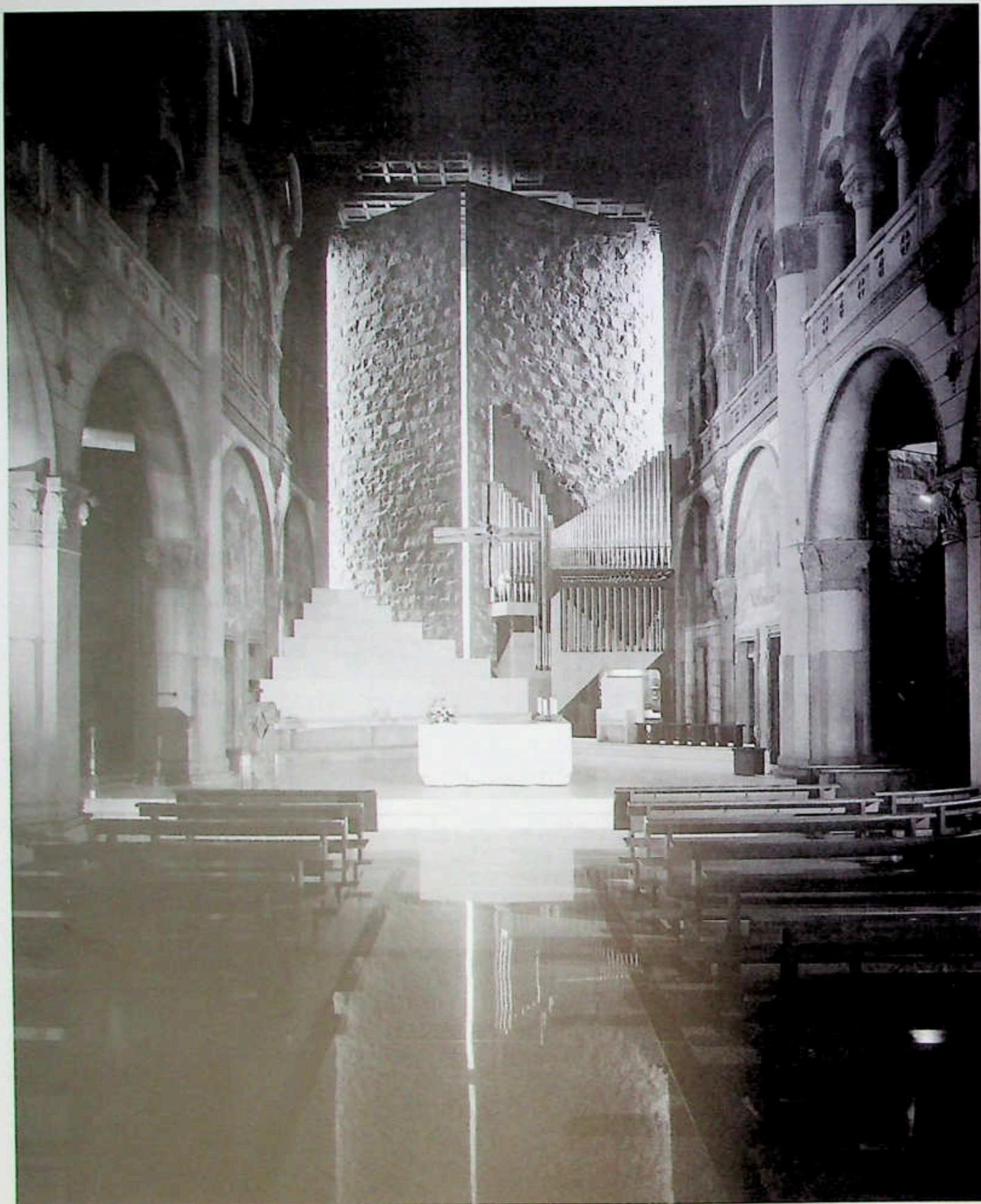
Il plastico del progetto vincitore del Concorso nazionale relativo alla Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato nella Fortezza da Basso a Firenze (con gli architetti *Aldo Alvisi, Luigi Ciapparella, Cesare Gallazzi, Antonio Locati, Giuseppe Magini, Piero Tosi, Augusto Spada*), 1967



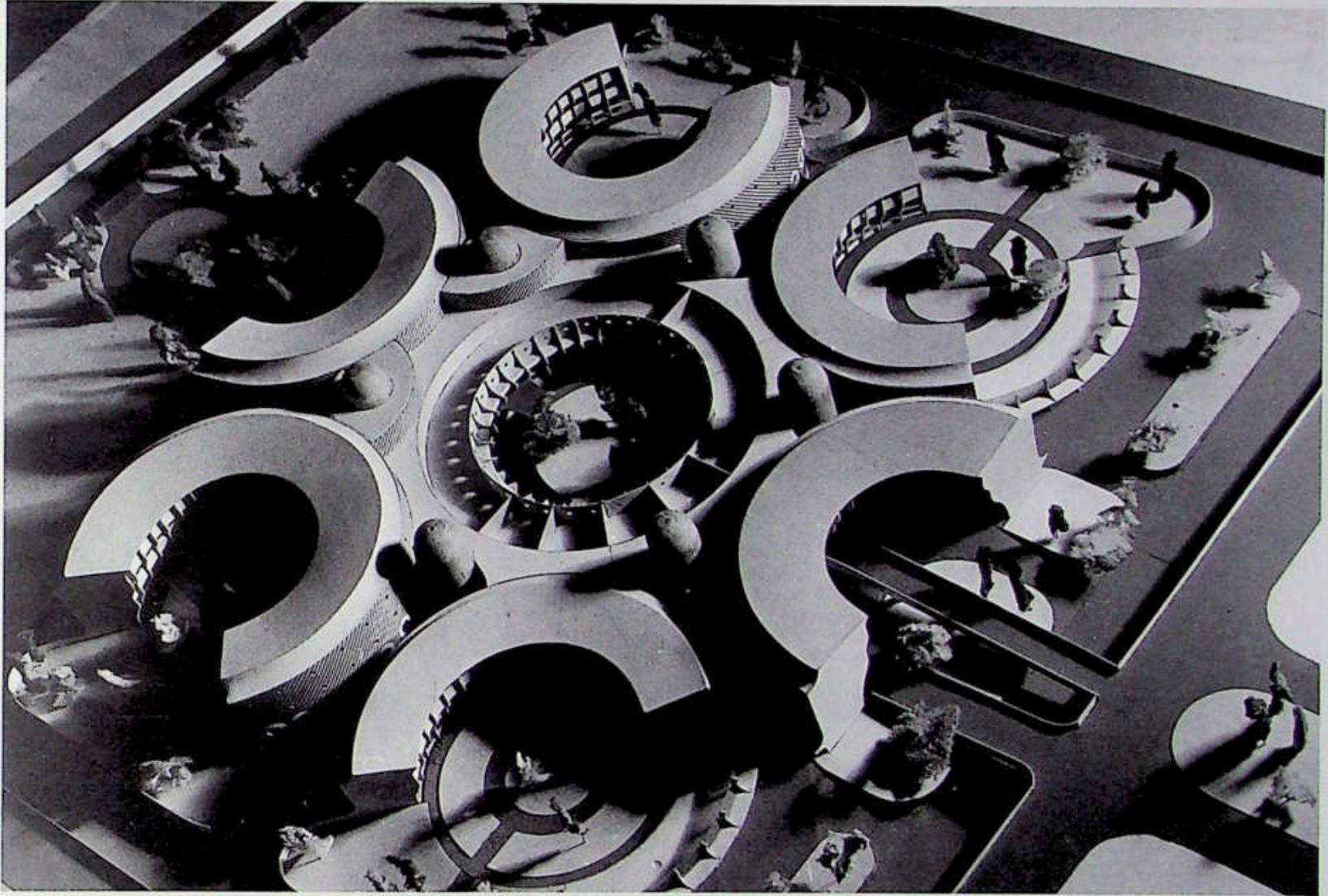
63



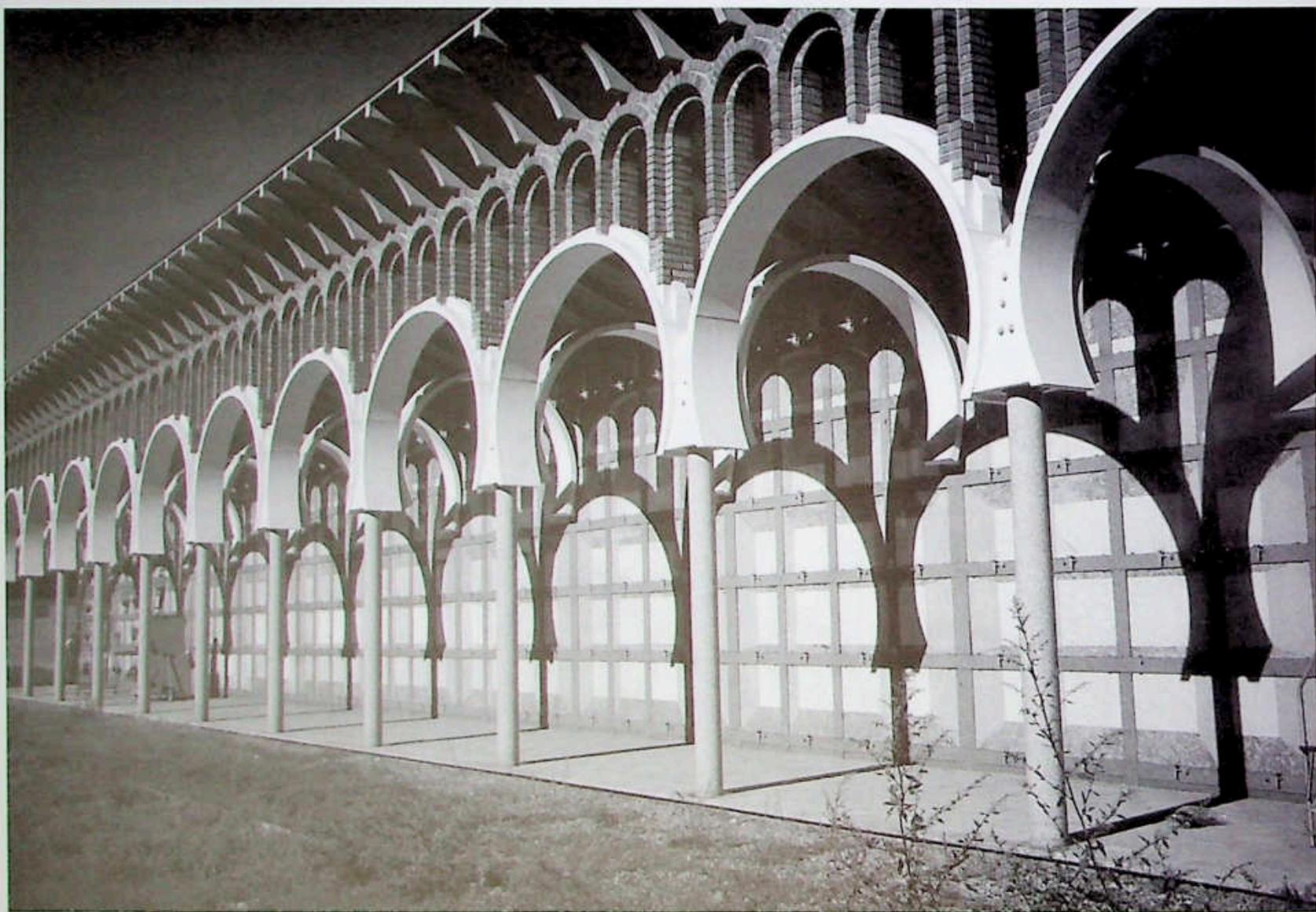
Due schemi a schizzo dell'organizzazione spaziale
 per il nuovo Cimitero di Busto Arsizio (non realizzato), 1964



Il nuovo presbitero nella chiesa dei Frati Minori a Busto Arsizio
(con l'architetto *Stefano Castiglioni*)
La mensa eucaristica e la croce pendente sono di *Costantino Ruggeri o.f.m.*, 1972-73



Modello del progetto per il Carcere Giudiziario di Busto Arsizio, non realizzato
(con l'architetto *Gualtiero Castellucci*), 1976



Nuovi colombari nel cimitero di Busto Garolfo
(con l'architetto *Stefano Castiglioni*), 1987-1991



Complesso residenziale e terziario in via Fratelli d'Italia a Busto Arsizio
(con l'architetto Stefano Castiglioni), 1980-83

La pittura di Enrico Castiglioni

Ettore Ceriani *

*Il genio non è che un canto
di pettirosso all'inizio di
una timida primavera.*

Kahlil Gibran

68

Siamo consapevoli che il nostro compito non è per niente facile. Ad un anno dalla morte, quando l'opera di un artista -che ha dato molto ed in campi diversi- ha ancora bisogno di una lettura approfondita ed organica, è impresa improba raggiungere delle certezze in un settore come quello della sua pittura, sinora inesplorato e noto solo a pochi intimi, oltretutto in modo parziale. Il periodo di indagine e di studio avrebbe dovuto obiettivamente essere più lungo, ma l'incombenza di una mostra e la diffusa opinione che i tempi siano maturi per cominciare a ripercorrere in modo appropriato tutta la sua opera, ci obbligano ad una prima doverosa disamina anche della attività pittorica, comparto non di poco conto considerate la qualità e la singolarità delle risultanze. Si tratta di una espressione della multiforme vena creativa di Richino che tende a rifuggire dalla sfera del pubblico in quanto praticata innanzitutto per sé (non ha mai promosso mostre), forse come forma di evasione dal quotidiano, ma anche per sperimentare e mettersi alla prova, com'era tipico della sua indole. Più probabilmente, come momento di verifica del pensiero che un uomo di profonde intuizioni e di faticosa laboriosità tende non solo a chiarire mentalmente, ma facendolo coincidere con una attività manuale, quasi a voler districare nel fare dubbi e contraddizioni. Si pensa mentre si lavora ed il lavoro progredisce in sintonia con lo sviluppo del pensiero. Orbene, la pittura è un linguaggio di forma. E quest'ultima tende sempre ad essere un significato di relazioni, di riferimenti, non importa se interiori o 'esterni', comunque costretti a mostrarsi, vale a dire 'psichici' o al contrario 'fisici'. Mi riferisco in particolare al 'Discorso ai pinguini' (Cobra, 1949) in cui Asger Jorn ha modo, chiarendo tali concetti, di ricostituirne il processo unitario: "Non ci possiamo esprimere in modo puramente psichico. Il fatto di esprimersi è un atto fisico che materializza il pensiero. Dunque un automatismo psichico è organicamente legato all'automatismo fisico". Si potrebbe obiettare che in senso stretto la ricerca di una logica di pensiero non è un automatismo, è però vero che tale indagine ha una consequenzialità che si avvicina all'automatismo, specialmente quando si ripercorrono valori a lungo praticati e diffusi. Dunque, la pittura di Richino è da intendersi come simultanea riflessione attorno ad alcune tematiche ricorrenti nel suo lavoro di architetto e negli altri campi in cui ha avuto modo di esprimersi.

Oltretutto, il dipinto si presta nella sua definizione finale a rappresentare emblematicamente anche la risoluzione di un ragionamento.

L'artista accede alla pittura nei momenti in cui il lavoro glielo permette, vale a dire soprattutto d'estate, quando la famiglia viene portata in vacanza e c'è tutto il tempo per articolare una solitaria riflessione. Le tele improvvisate ricorrono a mezzi di fortuna come tovaglie e lenzuola. La pittura di Castiglioni è come un diario intimo dove la scrittura viene sostituita da colore e segno, che comunque del pensiero riesce a mantenere l'incisività e la cristallina forza iniziale. La pittura per Richino è prima di tutto espressione d'arte in cui la personalità dell'autore si fonde con il contenuto del soggetto studiato e, esprimendolo, si esprime, ponendo a se stesso ed agli osservatori dei quesiti.

"Voi confondete due cose" ha scritto una volta Cechov ad un suo amico "risolvere un problema e porre in modo esatto un problema. Delle due, solo la seconda è necessaria per un artista". Ed è indubbio che Richino Castiglioni nelle sue opere i problemi, le questioni vere dell'esistenza, del vivere e dell'operare, le sa esporre con molta lucidità. Anche perché è uomo portato a ragionare e ad agire in modo interlocutorio, coinvolgente, nei confronti del potenziale ascoltatore, lettore od osservatore. Anzi, è il suo stesso modo di procedere, di concepire la sua presenza in modo costruttivo all'interno della società che lo porta ad un simile atteggiamento. Le sue opere sono fatte di situazioni umane, di figure, di cose, di idee snelle e vivaci che si rifiutano di lasciarsi incanalare entro schematismi convenzionali; un insieme che, nella sua articolazione fra pensiero formante e materia, meditazione ed atto, sembra ripercorrere in modo solidale la quotidiana fatica dell'uomo. La sua pittura, sviluppata in contemporanea con il pensiero, è infatti una pittura costruita, scandita passo dopo passo, pennellata dopo pennellata, nella quale è presente la fatica del vivere e dell'operare, non solo come tematica ma anche come modo di procedere pittorico. Si pensi alla laboriosità ed alla meticolosità con cui è stato realizzato l'ambiente urbano di 'La vita nel borgo sul rivo'. Le case sembrano veramente costruite nel tempo, con fatica e sofferenza. Del resto una città, come lenta creazione collettiva, frutto spaziale maturo di incalcolabili disegni sociali, economici, spirituali, non dipende mai dal caso. 'Le città si formano, non si fondano' osservava Giulio Carlo Argan. La perfetta rispondenza fra pittura e pensiero di Castiglioni arriva quindi a sintesi essenziali in cui ogni pennellata, ogni segno, ogni campitura di colore sembra corrispondere ad un lessico vitale. L'arte per Richino non è spiegazione della vita, ma la vita stessa, in tutte le sue stratificate componenti. In realtà ci troviamo davanti ad una personalità etica ed artistica che si esprime in modo unitario, offrendo personalissimi caratteri in tutti i campi in cui ha modo di cimentarsi. Del resto, le caratteristiche che accomunano l'uomo e l'artista sono l'intelligenza chiara, sostenuta da una vasta cultura; un senso di simpatia umana; un'onestà intellettuale che rifugge da fanatismi e da teorie astratte tendendo a considerare con amichevole e fiducioso ottimismo le vicende dell'umanità.

* pubblicista, critico d'arte su "La Prealpina" e "Lombardia oggi"

Una prima riflessione ci porta a sottolineare come i suoi dipinti non nascano da una osservazione diretta della realtà, ma siano piuttosto la proiezione di una serie di indagini introspettive che portano alla luce in modo aderente idee, sentimenti, sensazioni. I dipinti di Richino sembrano scaturire da un ideale aprioristico che l'artista vuole presentare sotto forma di immagine, a prescindere dal tempo, dal luogo, dal momento contingente in cui vengono raffigurati. Ciò è dimostrato da diversi elementi. Significativi sono, ad esempio, i fondali in cui vengono ambientate le rappresentazioni, ben realizzati ed osmoticamente fusi con i primi piani, tesi a sottolineare il movimento scenico, ma irreali, di pura fantasia, a volte rispondenti più ad una esigenza di ritmo compositivo e di sintonia cromatica (astrazione simbolica) che a regole prospettiche (*Donna che procede in gramaglie, Il mulino del borgo*); altre volte chiaramente evocativi o visionari (*Il bagno al torrente con l'infermo, Il pescatore sulla barca*); altre volte ancora tendenti a velature informali o ricchi di frammenti che alludono a tempi e situazioni diverse rappresentati simultaneamente entro un'unica immagine. Ne *'La cottura del pane'* l'inserito paesaggistico fra le due costruzioni appare come una visione simbolica (la terra che dà il grano) più che una via di fuga in chiave prospettica. E ne *'L'impasto del pane'* il lato destro della tela, compresa una parte dell'edificio, obbedisce a pure necessità compositive, tant'è che se non vi fossero il tetto e la finestra ad oggettivarla come dato reale, potremmo definirla, nella sua inconsistenza, come uno spazio immaginario in cui la materia è in procinto di passare da uno stadio informale ad un altro organizzato, un percorso mentale nel quale il gesto, per quanto meditato, tende ad abbandonarsi all'incanto del colore ed alle sue suggestioni. Ma in diversi lavori di Richino la stringatezza della definizione dei fondi affidati a pochi colori tersi e luminosi o ad un asciutto taglio spaziale determinato da una linea di luce che si pone come orizzonte, stanno ad indicare la necessità di andare oltre la forma, verso qualcosa di più assoluto e definitivo. E questo è cercato nella linearità formale, per dare maggior forza all'idea che si vuole esprimere.

Ci siamo chiesti più volte in quale epoca possano essere collocate le sue rappresentazioni e non siamo riusciti a trovare una risposta, ma solo impressioni. Le connotazioni delle sue figure, dei loro costumi, delle loro azioni (spesso isolate dal contesto e valorizzate nella semplicità dei loro gesti), degli ambienti in cui sono immerse, non appartengono a nessuna epoca precisa, ma alla storia dell'uomo in generale. Nel senso che racchiudono in sé tutto quanto l'umanità ha saputo costruire dalle origini sino ai giorni nostri. Si tratta quindi di figure universali.

Se ci è permesso un paragone per rappresentare questo concetto, diremmo che le figure di Richino sono come stalagmiti, formatesi durante un lungo e composito periodo nel corso del quale ogni goccia è andata a sommarsi a tante altre, aggiungendo qualcosa di proprio.

È comunque nostra impressione che l'artista si richiami ad un clima medievale o, meglio ancora, rinascimentale.

Nel senso più ampio del termine, cioè considerando il Rinascimento non come periodo storico, ma bensì (lo precisava acutamente

Ezra Pound) come 'atmosfera'. Quindi non soggetta al tempo, ma legata all'ispirazione ed allo spirito che la determina e la anima.

Lo dimostrerebbe il continuo ricorso, nella titolazione delle opere, alla vita del borgo. Un borgo inteso non solo come luogo fisico, ma prima ancora come momento d'incontro, di partecipazione, di valorizzazione dell'individualità attraverso l'identità collettiva entro cui si sviluppa, pur nelle differenziazioni, l'esistenza. Un luogo in cui si muove un corpo sociale altamente differenziato e dotato di caratteristiche di complessità dei rapporti, legato ad una morfologia variata in funzione della vicenda storica e nel quale è chiaro il rapporto fra luogo pubblico e privato, a sua volta espressione fra sfera pubblica della vita comunitaria e sfera privata della vita familiare, da cui si originano (perché occorre ricordarsi sempre che Richino è architetto e nell'architettura trova l'espressione concreta e compiuta del suo pensiero) anche i modelli dell'architettura: privata, pubblica, religiosa. Quest'ultima come hanno giustamente sottolineato gli esperti, da intendersi come episodio limite.

Sant'Agostino, riprendendo Cicerone diceva: *'Non muros urbis sed mentes ipsius civitatis'* (non i muri dell'urbe, ma le menti della città). E più tardi Dupré Theseider ritorna sul concetto, specificando che la *'civitas'* è da intendersi *'come corpus, organico collettivo, entro il quale la massa dei viventi si presenta come comunità, societas, universitas, tenuta insieme e legata all'ambiente fisico da vincoli di varia natura ed efficienza'*. Ne discende che l'ambiente urbano è una delle espressioni dello spirito che anima una comunità.

Richino nell'esprimersi in pittura è conscio di questi presupposti. Infatti, nei suoi lavori, pur estrapolando piccoli episodi di vita comunitaria, insiste molto sui concetti di corralità d'azioni, pacifica convivenza, comunione d'intenti. Lo dimostrano ampiamente le tele sul lavoro nelle quali la gente opera e colloquia serenamente.

La visione 'rinascimentale' che Richino ha della storia nasce quindi dalla stessa vicenda umana e persiste con essa. Un collante concettuale vigoroso, profondamente radicato, ma in movimento, continuamente rimesso in discussione. Come un soffio vitale che gli permette di riconsiderare e ricollocare nel tempo i valori in cui crede e di cui è consapevole portatore. Mi viene ancora in aiuto Ezra Pound quando afferma: *'Un'opera d'arte, una qualsiasi opera seria, vivifica la gamma di percezione dei rapporti di un uomo'*.

Ma c'è da aggiungere che l'Italia rinascimentale è anche l'Italia dei Comuni (grandi e piccoli), dell'alto artigianato e del commercio, di una straordinaria intraprendenza civile e vivacità culturale che recupera e diffonde il senso della storia e della tradizione, importando nel contesto di allora una dimensione più ampia ed una considerazione più pacata e fiduciosa del tempo. Necessità che sotto certi aspetti, Richino ha avvertito pur nel clima fattivo dell'Italia del dopoguerra. Ricordiamoci a tale proposito della pur breve esperienza degli artisti del Realismo Esistenziale che in pieno 'Boom economico' già intravedevano i disastri di un urbanesimo spinto, degli effetti negativi del consumismo, dell'emarginazione sociale e della solitudine nelle grandi città.

Richino usa per i titoli di alcuni suoi lavori il termine 'borgo' poiché colloca idealmente la 'sua' comunità in tale contesto storico e poi perché sente profondamente il legame che lo lega alla sua terra, ora 'civitas' ma per molti secoli 'burgus', un termine che, a seconda dei luoghi e dei tempi assume significati differenti. In genere tale sostantivo è però impiegato per designare realtà insediative non urbane e non fortificate, ma compatte ed agglomerate, che crescono topograficamente e politicamente attorno o vicino ad una città (nel caso Milano). Il borgo, che spesso nasce come insediamento rurale, assume un particolare significato sociale ed economico poiché in genere vi si raccoglie la popolazione più attiva dedicata all'artigianato ed al commercio, diventando col tempo un importante centro di mercato. Ma è giusto ricordare che il termine rappresenta emblematicamente anche la parte antica, il cuore, di molte città importanti.

Anche la barca, sia pure in chiave traslata, è un piccolo borgo che affronta il viaggio della vita (*'Lo sposalizio sulla barca'*). Della comunità c'è tutto: la potenziale famiglia, gli amici, l'autorità religiosa, il sentimento della comune appartenenza, il senso pieno della tradizione.

L'arte moderna, proprio perché espressione estremamente personale, mal si presta ad essere incasellata entro schemi generalizzanti. Tuttavia per meglio farci comprendere, dovendo ricondurre l'esperienza pittorica dell'autore ad un modello diffuso e conosciuto, la inquadreremmo nell'Espressionismo.

70

Orbene, fra tutti i movimenti delle Avanguardie, l'Espressionismo è quello più difficile da definire e delimitare, anche perché non esiste uno specifico linguaggio espressionista, che peraltro varia a seconda dei periodi storici e delle aree geografiche.

L'espressionismo si fissa soprattutto sull'essere umano, sulle angosce e sulle difficoltà del suo stare al mondo, sulla crisi degli ideali, evidenziando sulla tela tali disagi con deformazioni accentuate delle forme e marcati cromatismi.

In effetti, la pittura espressionista non vuole più rappresentare il mondo, ma viverlo attraverso l'esperienza diretta e soggettiva. In tal senso, l'espressione è intesa dall'artista come un sentire attraverso l'agire e l'opera diventa il risultato di una azione impressa sulla tela. Già in questa osmosi fra riflessione ed azione è ravvisabile una somiglianza con il modo di procedere di Richino. Tuttavia, rispetto a modelli espressionistici più noti, la sua poetica ha delle varianti particolari, che peraltro rientrano a pieno titolo in quella coerenza intellettuale che ha permeato tutta la sua opera.

Innanzitutto è molto forte e convinto il suo 'sentire' religioso e questa permanente apertura verso il trascendente viene riportata sulla tela in modo trasparente e pervasivo. Non attraverso decantazioni neo-platoniche, ma con immagini di vita quotidiana, che parlano di cose concrete, di aspetti di quella complessità esistenziale che forse - per la loro marginalità - sfuggono ai più, ma che formano parte integrante di quella testimonianza che l'uomo lascia dietro di sé (la presenza di un cieco, il colloquio fra due persone, una anziana che recita il rosario). Rappresentano momenti di recupero, a livello individuale e collettivo, di quel

senso dell'umanità che, legato a valori autentici, è andato lentamente logorandosi negli anni del dopoguerra. Richino è conscio di questo degrado.

La vita attiva (e di questa fa parte anche il confronto fra persone) è vista da Richino come la via più diretta per arrivare al raggiungimento di un perfetto equilibrio con se stessi e con il contesto, per la realizzazione del proprio ideale.

Quanto può essere importante, oggi, la presenza di un cieco, se non lo si considerasse per i valori che ha in sé come persona?

Sono diversi anche i colori della sua pittura: non invadenti, né aggressivi e neppure lancinanti. Ma luminosi, tersi, trasparenti, con tonalità prettamente mediterranee, tanto che non di rado nel tessuto compositivo si registrano abbandoni lirici, tensioni allusive tra forme e materia che più che a descrivere tendono a far affiorare stati d'animo. La serenità e la pacatezza che pervadono la sua pittura nascono dal fatto che Richino è uomo positivo, portato per natura al dialogo ed alla partecipazione costruttiva.

Si pensi, ad esempio, al valore incommensurabile sotto il profilo evocativo di quella stesura azzurra, mentale più che fisica, immensa, capace di dilatarsi all'infinito per assumere le dimensioni speculative del pensiero, in *'Madre con bambino sulla soglia'*. Una campitura che va oltre il valore formale, pur notevole, assunto all'interno della composizione per tramutarsi in puro anelito. Quella finestra in effetti è la proiezione cosmica di un profondo sentore interiore.

Lo stesso spazio pervasivo ricompare in *'Gesù che spezza il pane'* offrendo alla scena una autentica dimensione spirituale.

Del resto, la pittura sacra di Richino non è mai celebrativa, né devozionale. Sembra piuttosto derivare da una sentita necessità, continuamente presente nel suo operare, di rimettere in discussione e verificare, nell'ambito della quotidianità, i valori fondanti su cui ha basato la sua esistenza, fra cui una convinta ed umile ricerca della spiritualità. E ciò senza mancare di una lucida analisi sociale che lo conduce ad una dignitosa consapevolezza delle difficoltà dell'esistenza.

Per quanto riguarda la gamma cromatica 'mediterranea' occorre ritornare al significato di 'comunità' già accennato in precedenza. Il fenomeno urbano è infatti soprattutto tipico del mondo mediterraneo e di quella Romania che in esso ha il suo centro ed in cui trova pieno sviluppo. La città ed il borgo sono ambienti costruiti dall'uomo e che a loro volta improntano l'uomo (città come prodotto e produttrice di cultura). Il senso della città, costruito di generazione in generazione, finisce infatti per diventare un legame affettivo, frutto evidente della tradizione. Così la città da puro fatto fisico diventa per gradi uno stato d'animo che l'artista riproduce attraverso l'emozione dei colori.

I valori che Richino ha ben presente sono una costante nella sua opera pittorica: l'uomo, la sua identità, il contesto familiare e la casa a livello privato; la professione ed il lavoro, il ruolo nel contesto e la comunità a livello pubblico. La dimensione spirituale presenta la stessa parabola, aprendosi dal privato al pubblico che in architettura trova nel 'tempio' l'episodio limite. Tempio, non chiesa. In pittura il 'tempio' è rappresentato dalla Crocefissione, avvenimento nel quale l'uomo Cristo -attraverso il sacrificio-

riconquista al genere umano l'eternità. Le Crocifissioni di Richino mantengono una grande carica umana poiché sono eventi che scaturiscono dalla storia dell'umanità, nella quale è l'Uomo a cercare di elevarsi verso Dio. Ed a ben vedere pure il contesto in cui vengono calate è quello del piccolo borgo, quasi a voler specificare come l'episodio limite si ripeta costantemente nella storia dell'uomo, anche al livello più umile.

La Crocefissione, inizialmente fitta di personaggi, finirà lentamente per assottigliarsi, sino a diventare la pura proiezione di una esperienza individuale. L'ultima è considerata 'incompiuta' e come tale è riportata. Abbiamo riflettuto a lungo su questo quadro, straordinario nella sua incompiutezza. Probabilmente Richino dopo averlo abbozzato sulla tela, con la sensibilità che tutti gli riconoscevamo, si deve essere accorto che questo lavoro aveva tutta la rispondenza, il senso di adesione, il trasporto necessari per essere considerata 'finita', anche se non ultimata sotto il profilo formale. Alla tesi di una eccessiva enfattizzazione del frammento o dell'opera non formalmente definita, vorremmo qui rispondere sottolineando quanto scriveva Hegel: *'Il peggior ghiribizzo del cervello umano è qualcosa di più alto della più grande produzione della natura poiché è spirituale e la realtà spirituale è più alta della realtà naturale'*. In Castiglioni non c'è ghiribizzo, ma l'uomo è così aperto e leale, a volte teneramente poetico nelle sue espressioni, che non c'è da meravigliarsi se, in un processo votato alla sintesi, affida all'istinto la sua libertà *'poietica'*. Del resto, Cristo, vera memoria dell'umanità, è costantemente presente nella nostra vita, tanto da influenzarne i comportamenti. Non è quindi necessario arrivare all'effigie perfetta, all'idealizzazione iconografica. Per noi uomini, nella vita di tutti i giorni, Cristo può essere la rifrazione nel quotidiano delle varie beatitudini.

Questa tela, a nostro giudizio sublime come spazio lirico che allude all'anima e per l'intuitiva freschezza di quelle poche ispirate pennellate, travalica l'evento storico e diventa un autentico atto di fede che si avvicina alla Rivelazione.

Il legame indissolubile fra Dio e l'uomo appare evidente anche nelle due tele della *'Annunciazione'*. In quella dichiarata come 'imminente' la figura della Vergine è appena abbozzata, quasi a voler significare che l'evento si concretizza non solo con l'intervento divino ma anche nella predisposizione ad accoglierlo da parte del genere umano (la Madonna).

Emblematiche sono pure due altre presenze: il cieco ed il muretto, ed a mano a mano che la sua pittura si definirà in senso sempre più essenziale, diventeranno importanti anche gli occhi.

Il muretto compare spesso nelle opere di Richino e divide la tela in senso orizzontale. Il piano orizzontale è quello terreno, della concretezza e vi vengono rappresentati elementi e situazioni del vivere quotidiano: un paio di scarpe, un fardello ed una madre che si riposa con il proprio figlioletto, un pescatore, un uccello in gabbia. Ma quando una gabbianella va a posizionarsi più in alto, sul cappello di un cieco, è libera come l'invenzione che l'ha originata, così come sono liberi gli uccelli che assistono al colloquio fra due suore da un muro molto alto, che sembra confinare direttamente con il cielo. Occupa un piano orizzontale, terreno, anche *'Il sofferente'* e nel *'Cristo miracoloso'*, chiamato ad ope-

rare fra gli uomini, tutta l'immagine si sviluppa orizzontalmente. La linea verticale è invece quella della spiritualità e della purificazione. Se vogliamo, è la stessa forma della Crocefissione, con la Croce che tende verso l'alto e gli astanti posizionati lungo una linea di terra, il movimento ascensionale della Crocefissione sottolinea l'umana aspirazione al trascendente. Quello seduto sul muretto è invece l'uomo che riflette nella persistenza della memoria, è l'uomo chiamato ad una scelta fra le contraddizioni dell'esistenza: da una parte le necessità del vivere, dall'altra la speranza, il sublime, la ricerca della bellezza e della verità. Anche Gesù nell'attimo supremo del sacrificio, ormai vicino alla fine della sua vita terrena, appare seduto su un muretto, con una lanterna che gli illumina il volto (*Il Cristo sul muretto con lanterna*). È il definitivo e totale passaggio dall'umano al divino. In questa opera, dominata dal contrasto vigoroso tra il rosso della veste ed il nero della barba e della capigliatura, assumono grande significato gli occhi molto accesi, penetranti e profondi, del Cristo; i toni pacati e non drammatici di una composizione che ha un carattere di compunta riflessività; la luce che illumina la scena irradiandola di una atmosfera mistica. Gli occhi di questo Cristo, così trasparenti ed introspettivi, dolorosamente consapevoli, nella loro intensità sembrano indagare l'osservatore coinvolgendolo pervasivamente nella vicenda.

Gli stessi occhi, questa volta attoniti, espressionisticamente dilatati e quindi ancor più risaltanti in una immagine connotata da compunta essenzialità, li ritroviamo nell'ultima *'Deposizione'*. Anche questo lavoro vive del contrasto diretto fra due colori opposti (pure psicologicamente): il nero dell'oscurità che si espande magmaticamente riducendo le figure ad ombre, ed il bianco del lenzuolo che raccoglie il corpo di Cristo. Il bianco, simbolo di purezza, è il controc colore del nero, come il nero lo è del bianco (spirito e materia). La lampada, spirito di verità che si impone alle tenebre, irradia di luce la scena e, non a caso posta al centro della composizione, funge da punto di equilibrio compositivo, ma anche concettuale del quadro. Il volto di Cristo è posto in ombra: Gesù uomo è morto e le sue fattezze umane non hanno più importanza.

Occorre inoltre ricordarsi che il nero è universalmente associato alle tenebre primordiali, alla indifferenziazione, alla passività, alla morte come condizione finale, alla nigredo alchemica. Nelle religioni precede la creazione: secondo la Bibbia *'prima che la luce fosse, la terra era informe e vuota, le tenebre ricoprivano l'Abisso'*.

Altro soggetto ricorrente nella pittura di Richino sono i ciechi. L'occhio ha una duplice funzione: riceve le immagini ed emette lo sguardo. È quindi indispensabile tramite con la realtà. Nel cieco queste due funzioni sono interrotte e la persona vive nella sua interiorità le situazioni che la vita gli propone, ma il filo che lo lega alla materia è sottilissimo. Non potendo accostarsi alla realtà con gli occhi, il cieco ne crea una personale che dipende dalla sua sensibilità, dalla sua capacità di *'sentire'*, dal suo immaginario. È quindi una persona che potenzialmente si trova già al di là della linea della concretezza. Proprio per questo in *'I due ciechi incolori'*, l'ultima tela sulla tematica.

Non si creda tuttavia che quella di Castiglioni sia una pura pittura di simboli. Dietro questi ultimi, c'è molta sostanza in quanto sa rifondere sulla tela, nello stesso istante e con la stessa intensità l'osservazione, la memoria, l'immaginario e la costruzione mentale e ciò con una grande capacità critica di guardare e di confrontarsi con il passato, pur nella piena consapevolezza delle problematiche del proprio tempo.

Oltretutto, come già accennato, Richino è anche artista che vive la fede come valore autentico, da conquistare attraverso la labioriosità, i comportamenti, i rapporti con le altre persone. Nelle sue opere c'è sempre una speranza, un indizio positivo, sia che si tratti di una luce, di una particolare espressione, di un riverbero di colore puro.

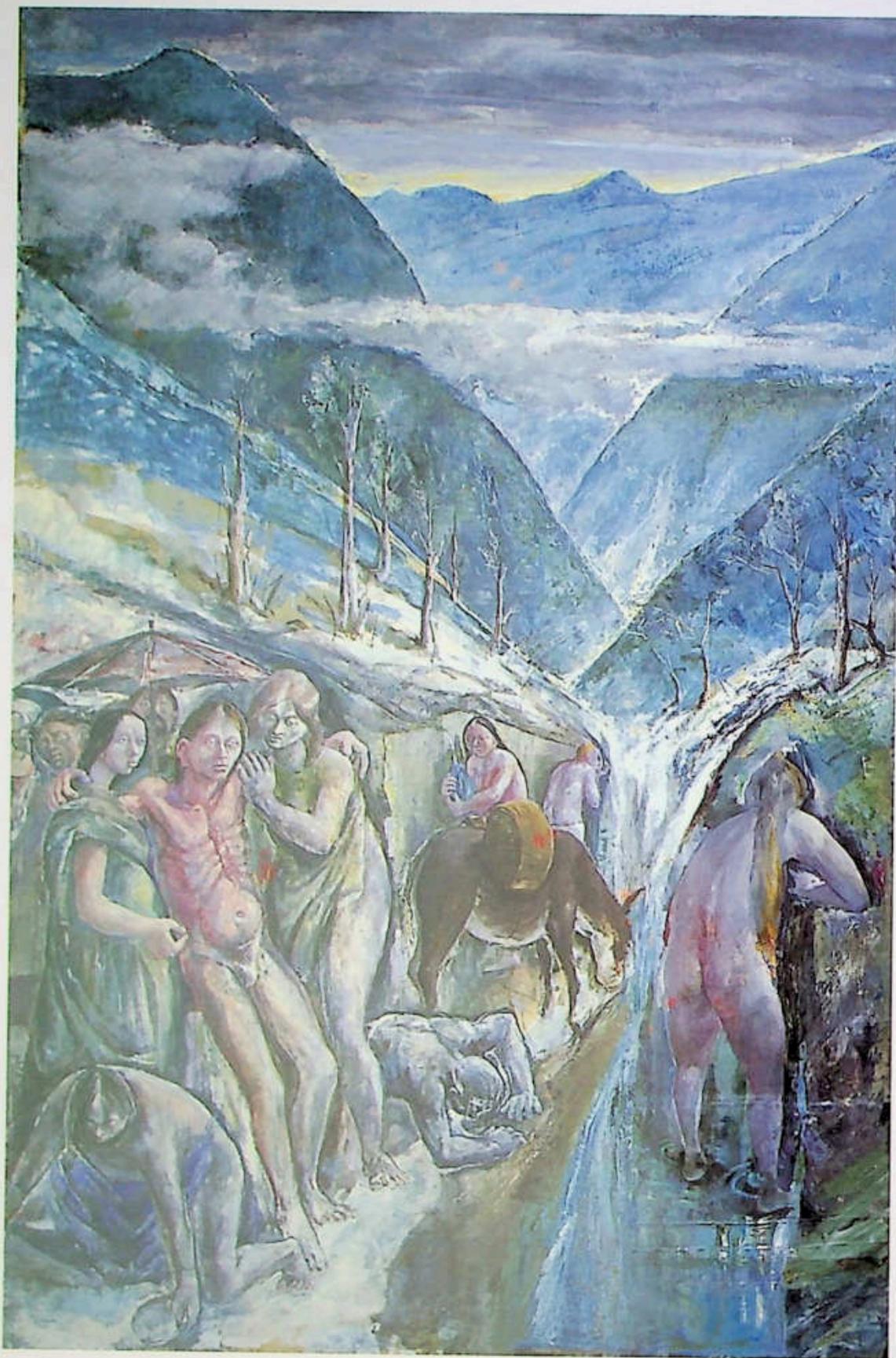
Ed è pure 'Homo faber', cioè un uomo che sa tradurre i pensieri in opere e soprattutto in opere elaborate, nelle quali risalta la fati-

ca, l'applicazione virtuosa che porta all'elevazione dello spirito. Nonostante il carattere episodico, nel senso che si è protratta solo per poco più di un ventennio e non ha mai rappresentato la sua attività principale, la pittura rappresenta quindi, nell'ambito dell'articolata opera di Castiglioni, un momento estremamente significativo, non solo per la qualità estetica ed intrinseca dei lavori, ma anche per la sua palese funzione di momento di ridefinizione concettuale.

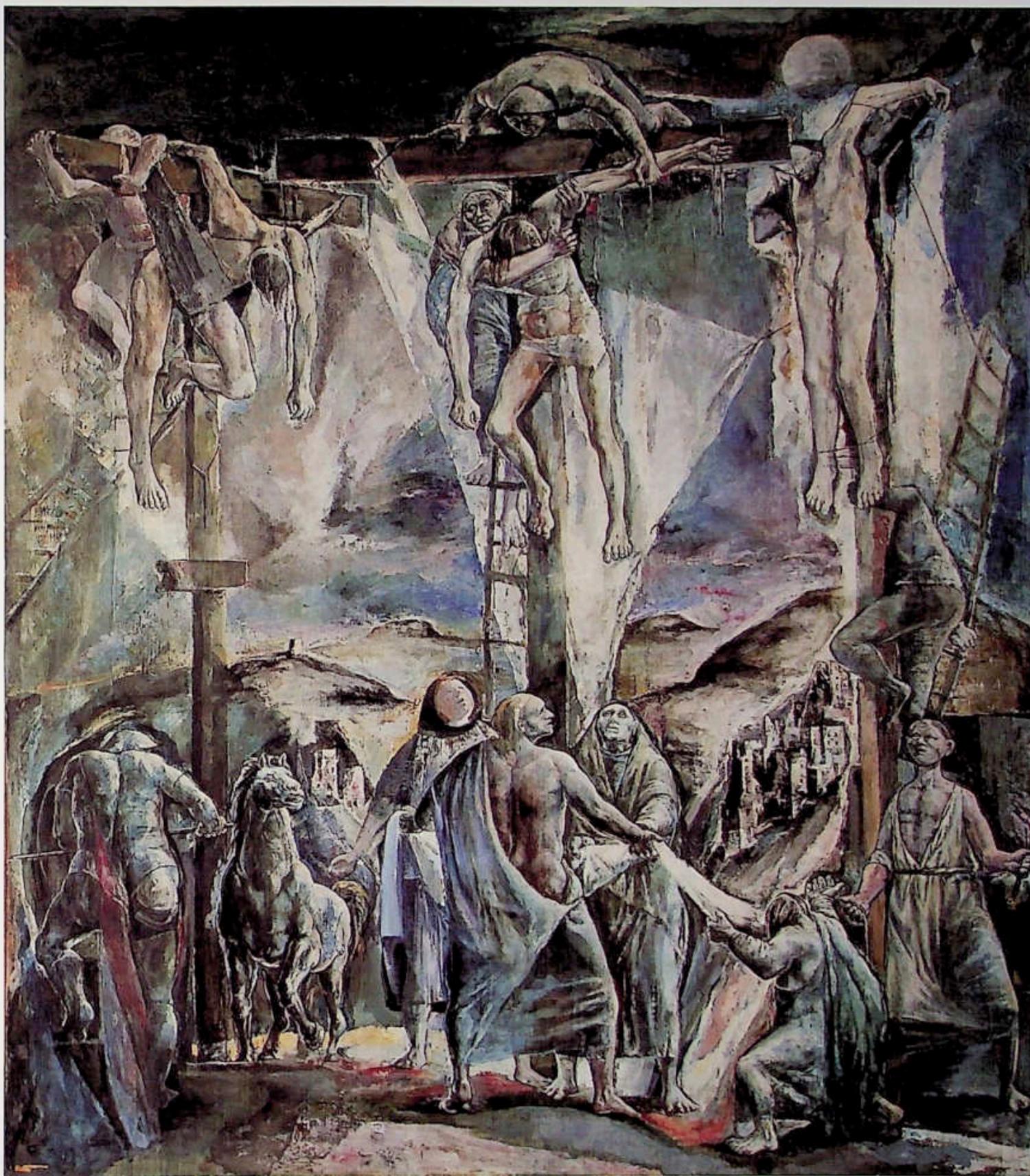
Ci auguriamo quindi che a questa nostra prima lettura ne facciano seguito altre.

La società contemporanea ha urgente bisogno di recuperare voci di cristallina ed appassionata trasparenza intellettuale come la sua, portata per vocazione alla ricerca della bellezza compiuta.

Scrivendo Kalil Gibran: *'Se canti la bellezza saresti ascoltato anche se ti trovassi nel cuore del deserto'*.



Il bagno al torrente con l'infermo
Olio su tela, 225 × 145 cm • Primo periodo: 1945-1950



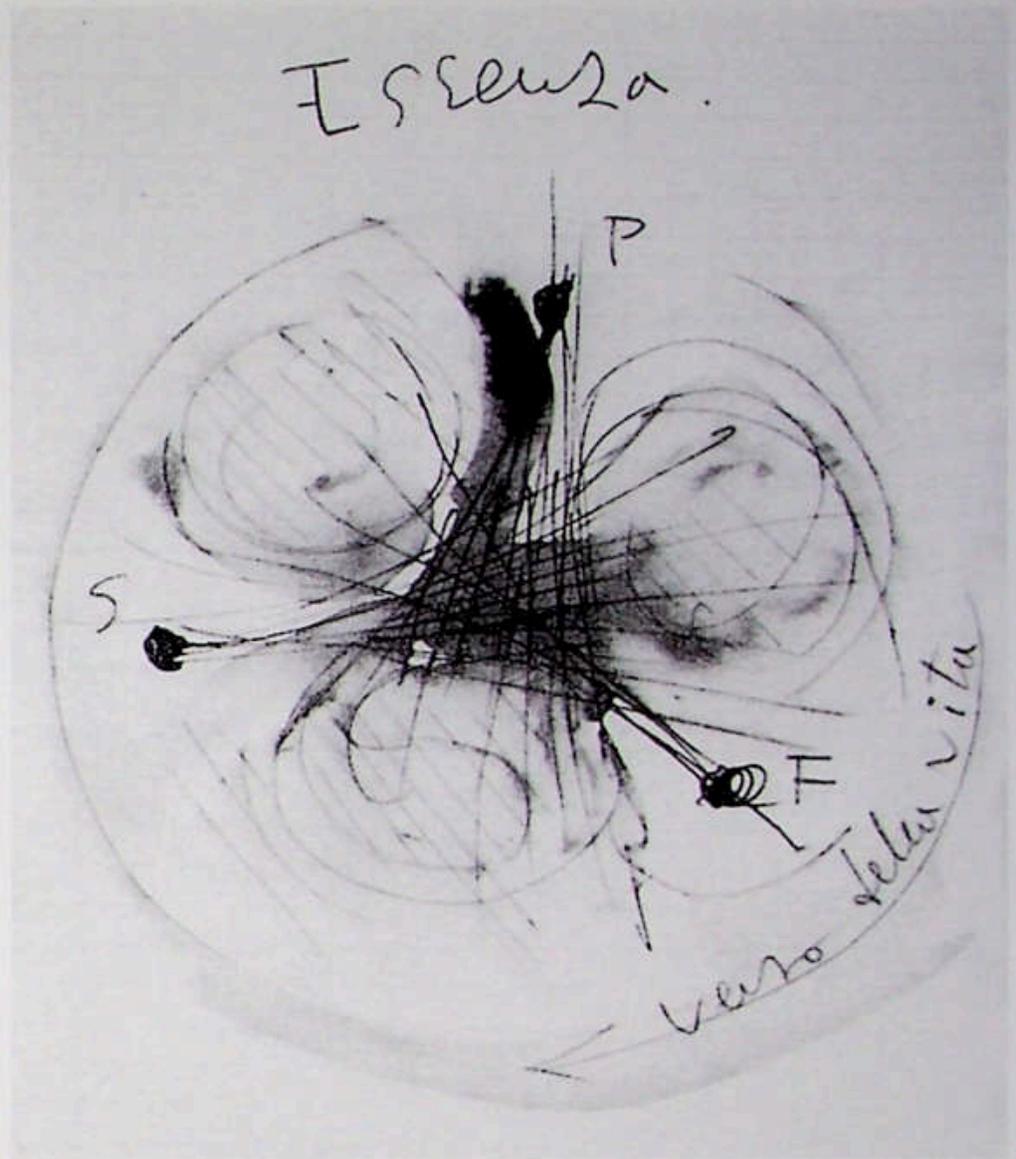
Deposizione di Cristo dalla croce
Olio su tela, 260 × 218 cm • Primo periodo: 1945-1950



Pescatori sulla riva
Olio su tela, 141 × 255 • Secondo periodo: 1951-1955



Il Cristo miracoloso
Olio su tela, 177 × 340 cm • Secondo periodo: 1951-1955



*La corrispondenza degli atti personali nella essenza
(schizzo filosofico)*



Il mulino del borgo
Olio su tela, 300 × 195 cm • Secondo periodo: 1951-1955



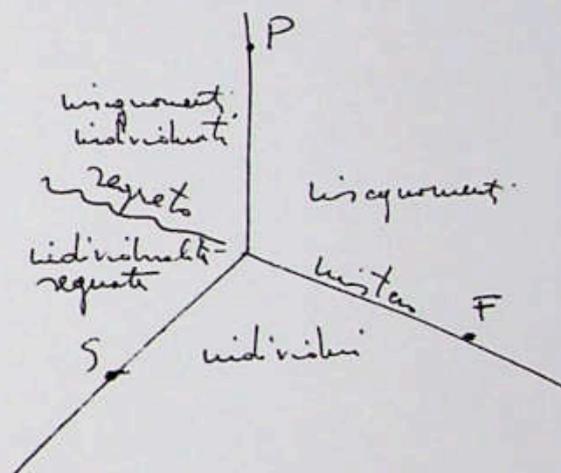
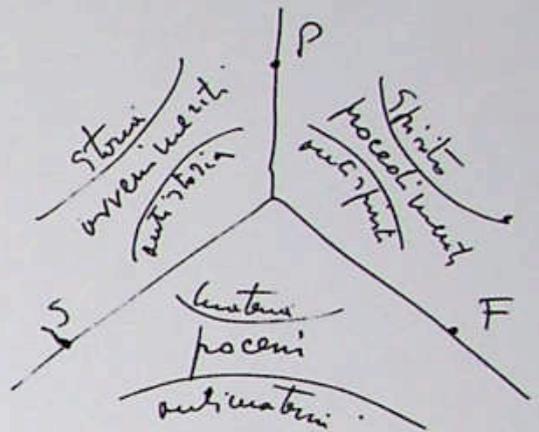
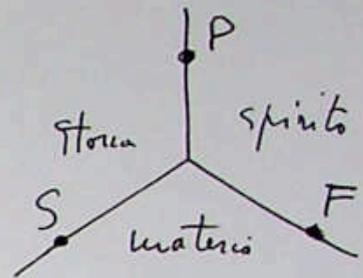
L'impasto del pane
Olio su tela, 140 × 110 cm • Secondo periodo: 1951-1955

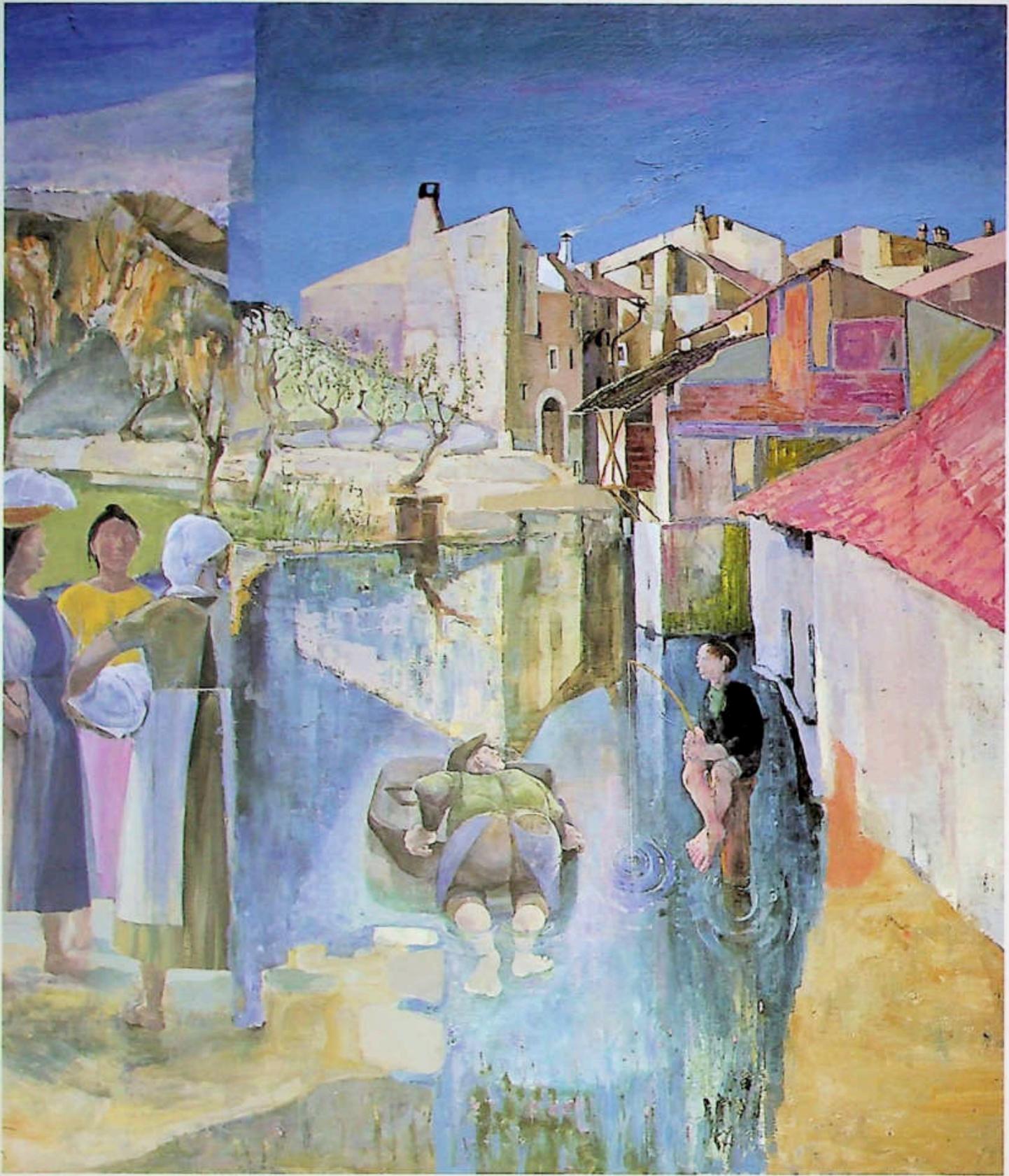
81



La cottura del pane
Olio su tela, 140 × 90 cm • Secondo periodo: 1951-1955

82





La vita nel borgo sul rivo
Olio su tela, 225 × 220 cm • Secondo periodo: 1951-1955



L'anziana con rosario
Olio su tela, 195 × 70 cm • Secondo periodo: 1951-1955



Il sofferente
Olio su cartone e cellophane, 35 × 75 cm • Terzo periodo: 1956-1960



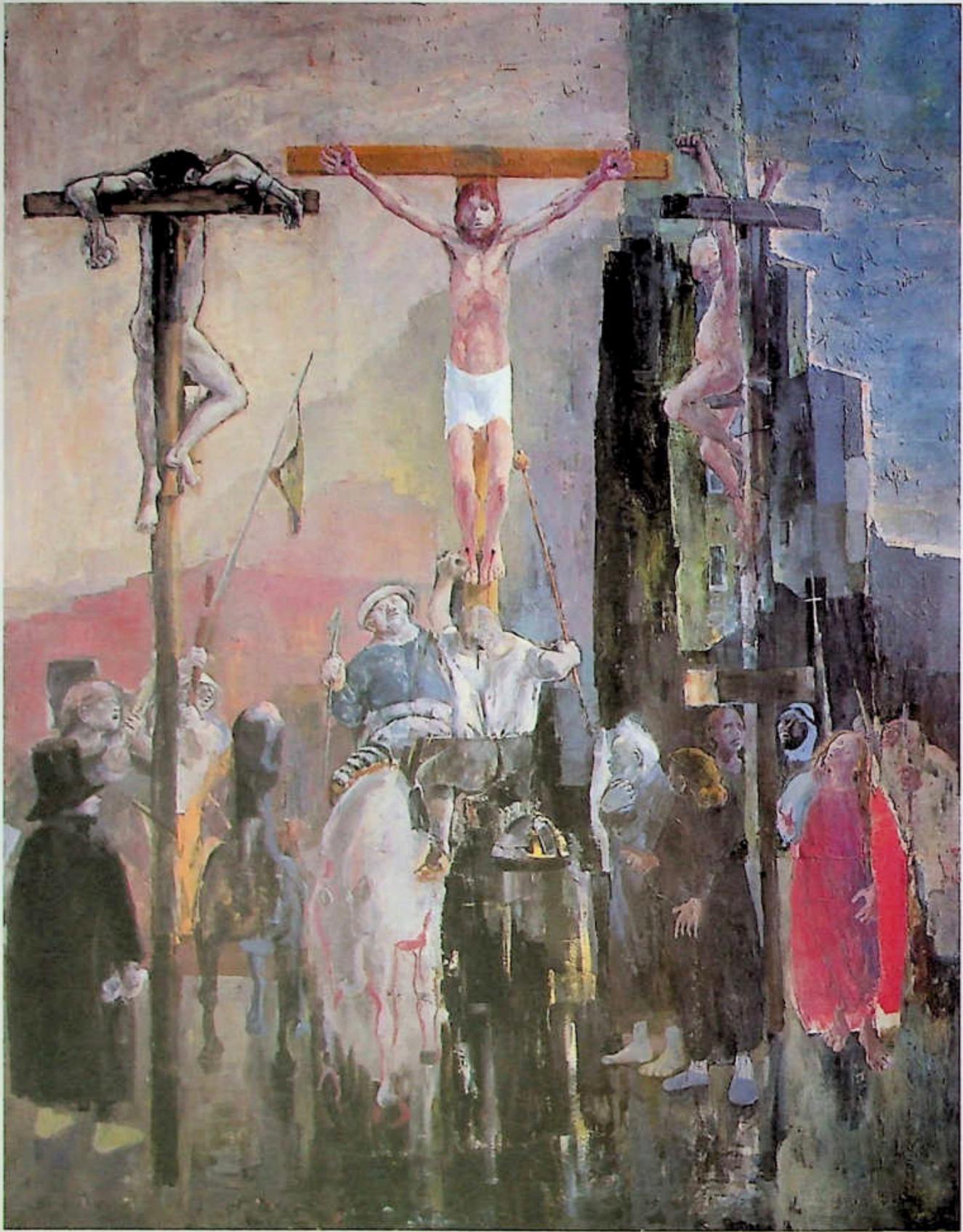
Madre con bambino sulla soglia
Olio su tela, 125 x 100 cm • Terzo periodo: 1956-1960



Tre donne e l'uomo col cilindro
Olio su tela, 154 × 108 cm • Terzo periodo: 1956-1960

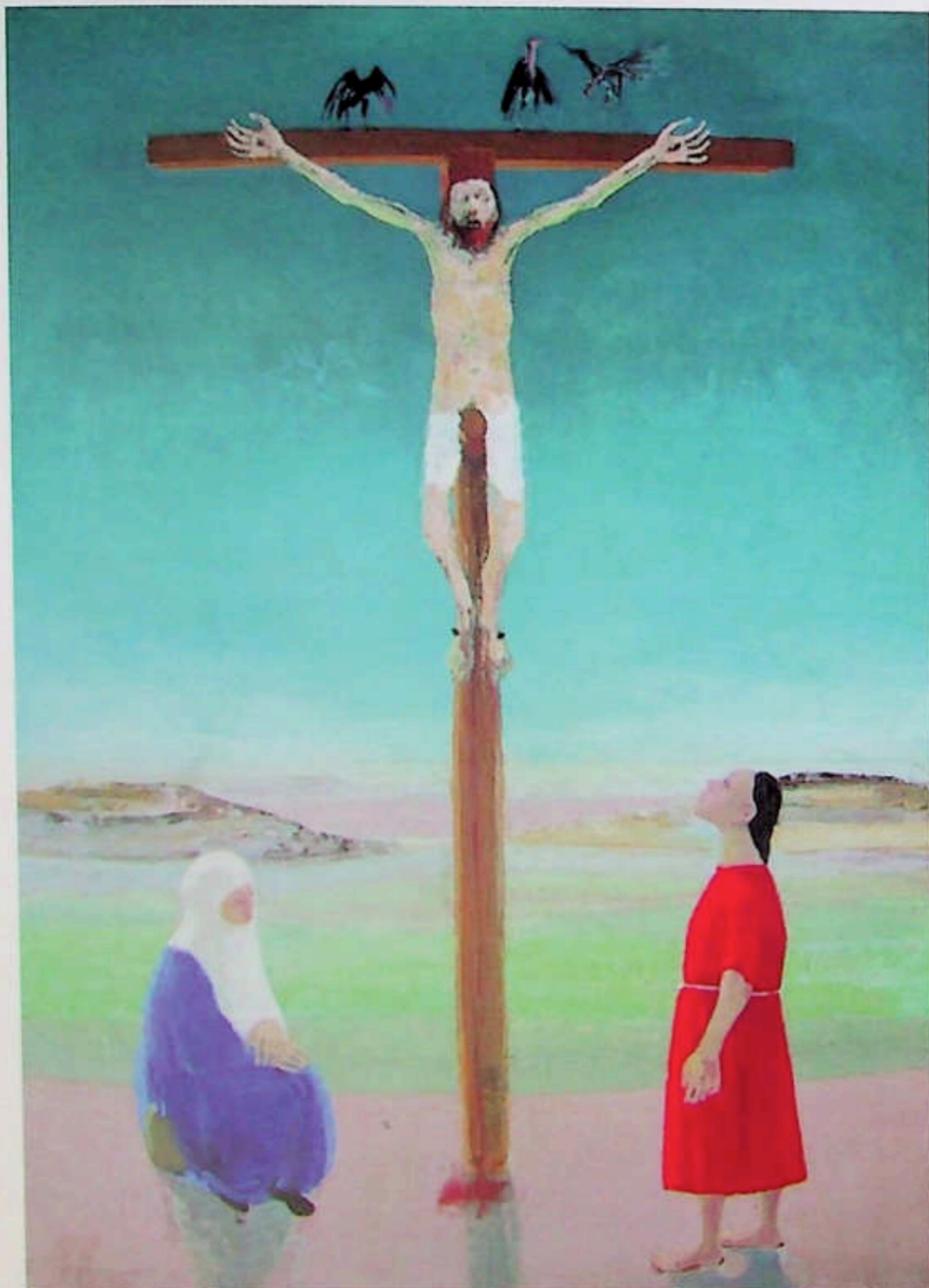


Lo sposalizio sulla barca
Olio su tela, 265 × 210 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Crocifissione

Olio su tela, 260 × 197 cm • Terzo periodo: 1956-1960



Crocifissione con paesaggio naturale in piena luce
Olio su tela, 240 × 169 cm • Quarto periodo: 1961-1970

91



Crocifissione (abbozzo)
Olio su tela, 60 × 40 cm • Quarto periodo: 1961-1970

92



Donna che procede in gramaglie
Olio su tela, 144 × 60 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Il canto accompagnato al pianoforte
Olio su tela, 112 × 60 cm • Quarto periodo: 1961-1970



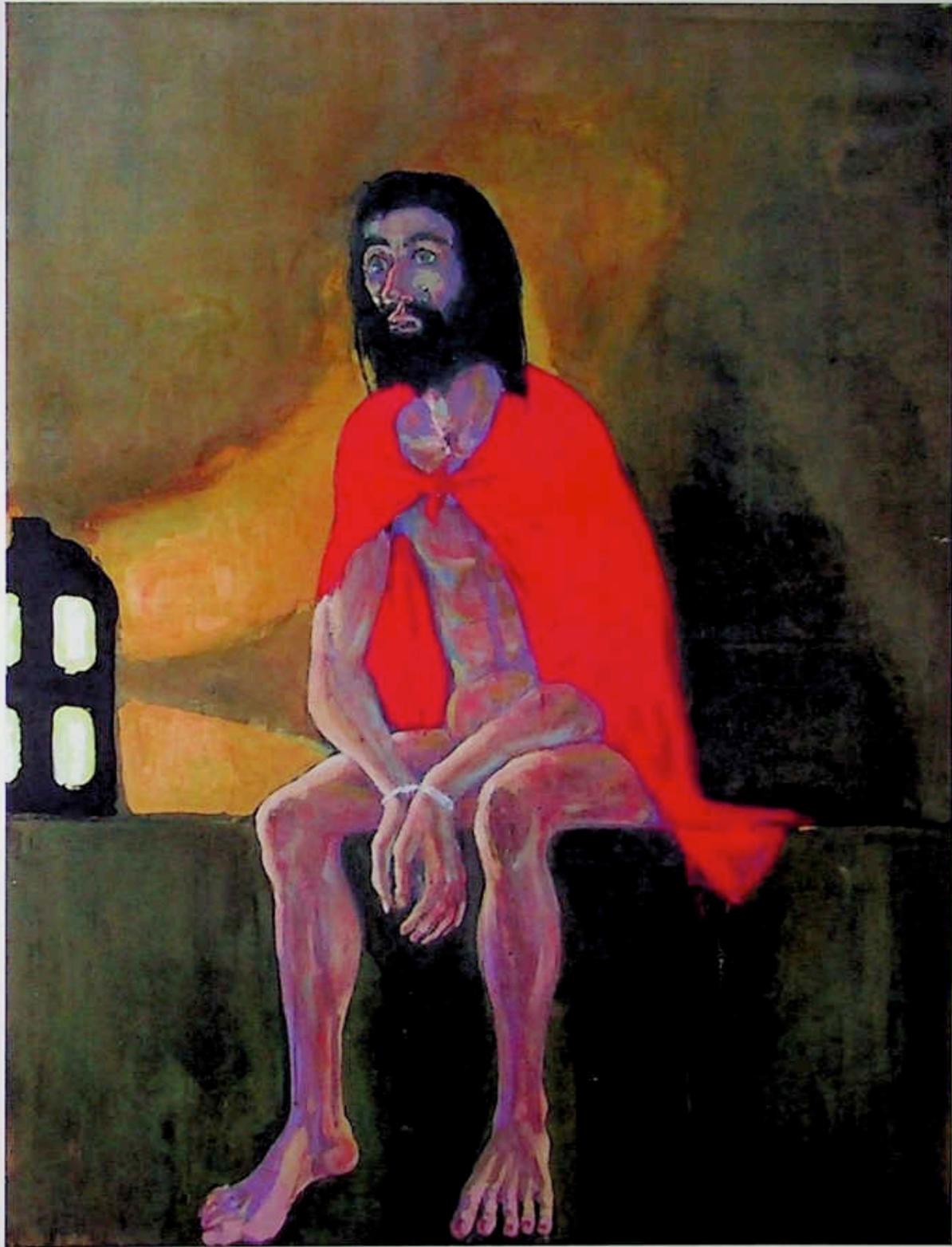
Ciechi sul muretto
Olio su tela, 200 × 85 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Il cieco col merlo in gabbia sul muretto
Olio su tela, 200 × 70 cm • Quarto periodo: 1961-1970



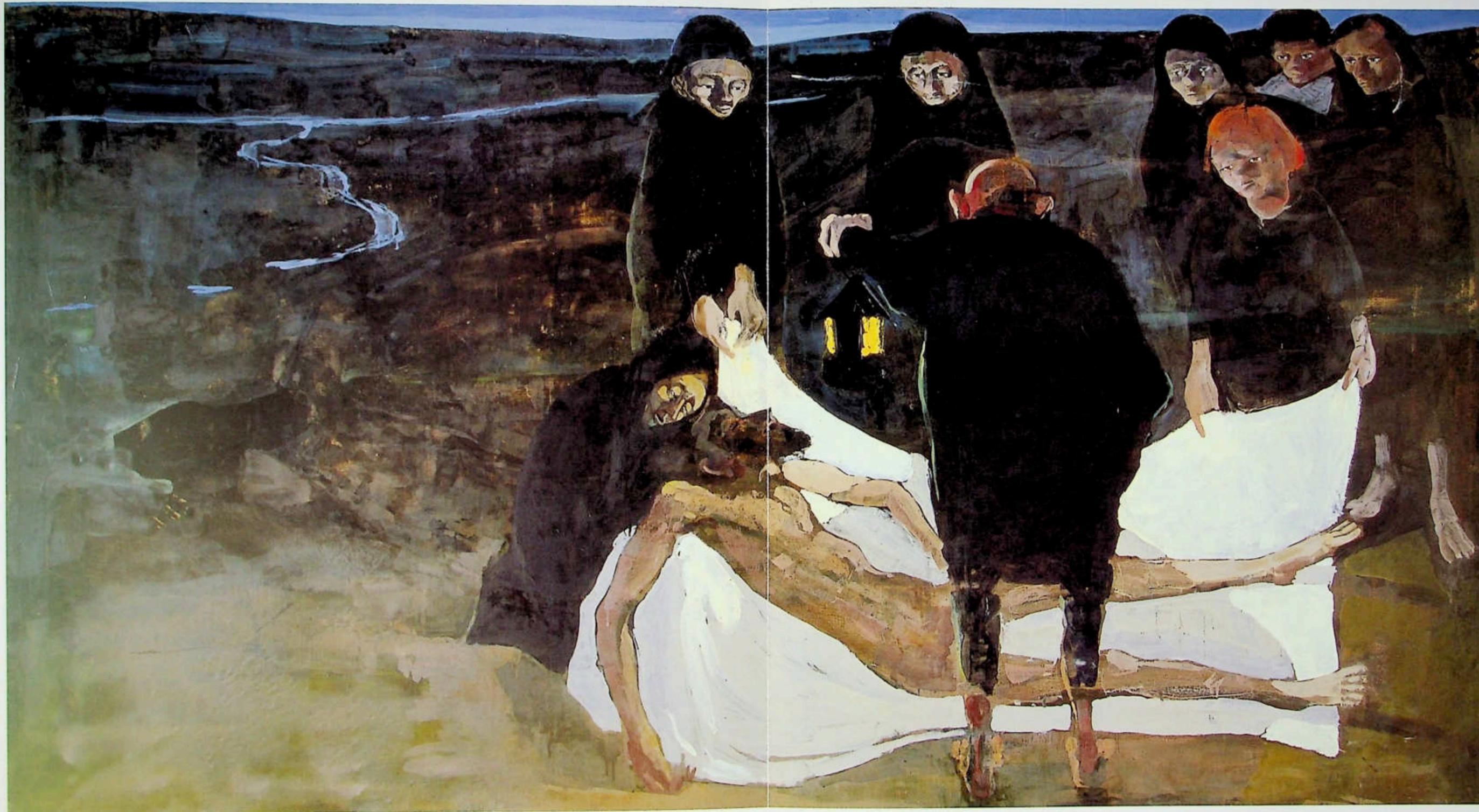
Il pescatore sul muretto con immagine riflessa
Olio su tela, 195 × 81 cm • Quarto periodo: 1961-1970



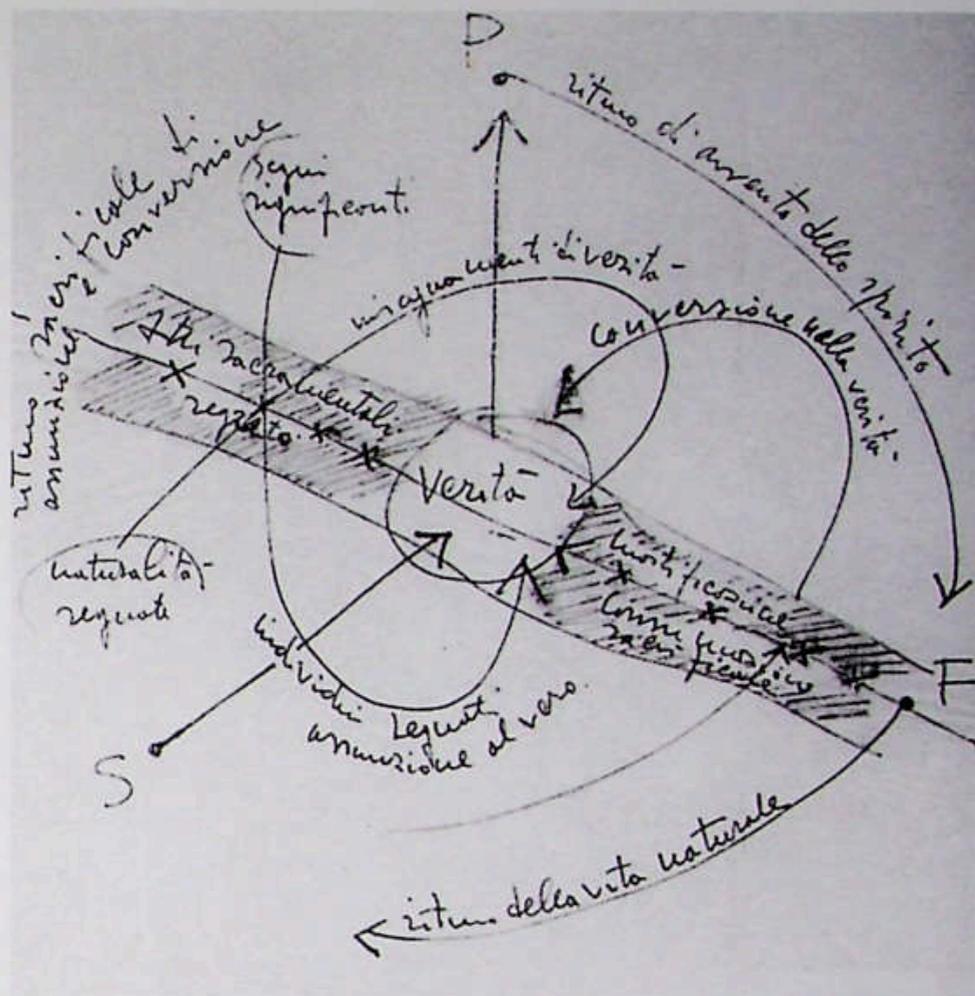
Il Cristo sul muretto con lanterna
Olio su tela, 150 × 110 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Il pescatore sulla barca
Olio su tela, 200 × 70 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Il Cristo nel sudario
Olio su tela, 112 × 200 cm • Quarto periodo: 1961-1970



La restaurazione. Il secondo tempo della storia (schizzo filosofico)



L'annunciazione
Olio su tela, 167 × 125 cm • Quarto periodo: 1961-1970



L'annunciazione imminente
Olio su tela, 112 x 60 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Cristo che spezza il pane
Olio su tela, 210 × 150 cm • Quarto periodo: 1961-1970



Anse del fiume (quadro abbozzato)
Olio su tela, 110 × 110 cm • Quarto periodo: 1961-1970



I due ciechi incolori
Olio su tela, 150 × 210 cm • Quarto periodo: 1961-1970



La festa nel borgo sognata (quadro abbozzato)
Olio su tela, 210 × 235 cm • Quarto periodo: 1961-1970

La scultura di Enrico Castiglioni Tra materia e spirito

Antonio Maria Pecchini *

Gli ultimi residui dei boschi di robinia, attorno al casello numero 19, diradavano appena prima della massicciata ferroviaria, situata oltre la strada asfaltata, le poche case e cascine di quel tratto s'allungavano, rade, sull'asse del Sempione giocando a nascondino dietro e dentro i campi coltivati a segale e granoturco.

I giardini, attigui alle case, erano ricchi di alberi da frutto, di piccoli filari d'uva americana e popolati da animali da cortile che la facevano da padrone. Negli spazi dei campi non coltivati frotte di ragazzini si sfidavano in competizioni sportive, ma anche nelle più banali guerre tra bande.

Erano quei luoghi, sviluppatasi attorno all'Ospedale e all'area dei Cinque Ponti, spazi di svago giovanile, di avventure, di materializzazione di fantasie e d'azioni. E la fantasia in molti di noi, tra quei luoghi, galoppava a imitazione di sollecitazioni che venivano da letture per ragazzi come Jim della Giungla, Capitani Coraggiosi, Cuore, i Ragazzi della via Pal o le Storie di Sandokan. I boschi, le case rade, i campi con la frutta, le stradine nascoste, accentuavano i sogni, erano la nostra giungla, il nostro campo per le battaglie...

Allora poi, le strade erano ancora poco trafficate e le lunghe strisce d'asfalto, sul limitare dei campi, diventavano spazio per gare con pattini a rotelle, per corse con la bici. Nelle sfide era favorito chi sapeva prendere, con abilità e nel giusto punto, le possibilità che il leggero saliscendi del cavalcavia ferroviario permetteva.

Luoghi di un'infanzia che il tempo ha dilatato ulteriormente e che il ricordo, nel dissolversi delle immagini, rimanda con lucidità al presente.

Durante uno di quei pomeriggi estivi, capitò d'essere affiancati da una di quelle rare auto che a volte interrompevano le azioni di gioco. Dall'auto furgonata, oggi la chiameremmo station-wagon, con targa straniera, alcune persone adulte, mostrandoci qualche fotografia, si ingegnarono di farsi capire.

Non fu difficile per qualcuno di noi riconoscere, nelle foto, l'immagine della scuola elementare di Beata Giuliana.

L'edificio era sorto qualche anno prima, nel 1958, ma il progetto non fu mai completato nella sua interezza. Anche se la critica architettonica del tempo, nazionale e internazionale, non l'aveva ignorato, tanto che qualche forestiero si avventurava in città per vederlo dal vero.

Il progetto architettonico mostrava e mostra ancora oggi un evidente segno di rottura rispetto alla rigida impostazione razionalistica delle molte edificazioni pre e post-belliche, dovuto a soluzioni costruttive dotate di maggior plasticità e organicità strutturali.

Fu così, per una semplice coincidenza, che ho imparato a cono-

scere il nome di Enrico (Richino) Castiglioni. L'ho ritrovato più tardi a seguito di una scelta di studi nella quale arte e architettura sono stati il territorio privilegiato di indagine e conoscenza. Ma ancora prima l'ho avuto accanto. Alcuni amici e le rispettive famiglie sono state, dell'architetto, oltre che estimatori, convinti committenti. Così, insieme alle opere architettoniche, rintracciabili in alcune parti del nostro sempre più depauperato territorio, ho visto crescere, assieme ai miei anni, anche sculture, pitture, vetrate artistiche.

Sì, perché Richino Castiglioni non è stato semplicemente ingegnere e architetto; ancor prima di realizzare i suoi progetti costruttivi si è cimentato nell'arte plastica e pittorica lasciando anche in quei campi testimonianza di abilità e di competenze.

Non sono molti i lavori plastici da Lui realizzati; anch'essi, nel precedere o nell'affiancare la sua storia progettuale mostrano quell'ampia conoscenza culturale che ha fatto di una storia personale coerente e di limpida linearità spirituale una storia di cultura per molti.

E mentre tra le mani mi passano le immagini fotografiche dei bronzi e dei marmi riscopro una certa familiarità con la mia storia.

Spesso, infatti, nel percorrere i viali del nostro cimitero maggiore con l'amico Giuseppe, testimone attento e competente cultore di tanta arte lombarda già a partire dal primo seicento, ho più volte incontrato e commentato con lui queste forme. Ora le ho qui davanti in modo particolareggiato, pronte a costruire un possibile percorso storico.

Quattro le tombe nel cimitero bustese. Una quinta tomba in quello di Fagnano Olona.

Realizzazioni in cui la parte architettonica si lega e lascia spazio alla parte scultorea e nella coabitazione dell'una e dell'altra costituisce, nell'atto creativo, un linguaggio definitivo.

*"...ogni atto creativo infatti si produce in una perdizione amorosa perché l'amore raduna e risolve in sintesi la suprema libertà e la totale dedizione; il creato stesso nella sua sconfinata bellezza e perfezione può intendersi come l'atto dove l'infinita libertà è necessitata dall'infinito amore. Il saggio empirismo della parlata popolare ha sempre associato, per una felice intuizione, l'attività dell'artista ai termini: creare, libertà e amore; poiché all'origine della vita, che è l'atto continuo della creazione, c'è sempre un rapporto d'amore di Dio nei confronti del creato, dell'uomo alla donna, dell'artista alla sua opera."*¹

Ecco allora la tomba Milani, collocata appena dietro la Chiesa cimiteriale; la Cappella della famiglia Carnaghi, scendendo lungo il viale centrale, sul lato sinistro; la Cappella funeraria della famiglia Pensotti nel secondo campo monumentale integrata da un mosaico raffigurante una crocifissione, da una vetrata e da tre figure bronzee; la Tomba Bonfanti, sempre nel secondo campo appena dopo il portico laterale. A Fagnano Olona, nella parte del nuovo cimitero la tomba della famiglia Pogliana.

* scultore, docente di Discipline Plastiche ed Educazione Visiva presso il Liceo Artistico Statale di Busto Arsizio

¹ Enrico Castiglioni - Il significato dell'architettura e altri scritti - Milano 2000 - pag. 58/9.

Ma la storia scultorea di Richino non è tutta qui.

Di Lui restano una serie di formelle bronzee per una possibile via Crucis, lo studio in gesso di una Porta per una Cattedrale, due pannelli in gesso, in scala reale, dello Studio per la Porta, un pannello sempre in gesso, in scala reale, di una formella per la stele marmorea della tomba Milani, un Uomo a Cavallo, un Uomo alla Fonte, un'Annunciazione in bronzo, alcune formelle bronzee con storie Sacre e Profane, un San Giovanni Battista, la porta di un tabernacolo, una lampada votiva, la medaglia per l'A.N.P.I e un progetto per un monumento alla resistenza...

In queste non numerose sculture e progetti sempre precisa è la connotazione tematica e stilistica come altrettanto forte e significativa la valenza etica e sacra. E non poteva essere che così.

Alcuni suoi scritti, infatti, delineano con precisione il sentiero entro il quale l'autore si è posto; "...nella pittura e nella scultura ho trovato sempre un uomo, preponderante; la sua presenza diretta o trasferita alle cose e al segno è tale che, oso dire, tanto mi vale una pittura e una scultura quanto in esse avverto di un uomo il carattere, l'umore, fin le bizze, il suo gusto e il suo giudizio, la sua curiosità. Nell'architettura ho incontrato Dio, sempre. Da ogni direzione vi ho urtato..."²

La sua scultura è certamente un oggetto capace di perseguire una "bellezza" formale e, al tempo stesso, di mettere nello spazio immaginario dell'arte, che è anche spazio illusivo, lo spazio reale del mondo, sovrapponendo al mondo stesso la soggettività del manufatto artistico.³

Se si osserva la Stele della tomba Milani (opera nata nel 1949, qualche anno prima della sua collocazione cimiteriale) si scopre che gli episodi di cui è costituita rivelano nella loro interezza l'unitarietà dell'impostazione sia dal punto di vista compositivo sia in quello tematico, sia nella precisa collocazione spaziale.

Il modellato è un tutt'uno con le tensioni ideali suscitate dalle storie del Nuovo e dell'Antico Testamento, ma è anche forma strutturata nelle precise tensioni culturali del primo dopo-guerra, dove le pulsioni astratte si piegano ad una ricerca figurativa di matrice espressionistica e post-cubista, in una forma scultorea apparentemente infantile e primitiva ma efficace nella sua comunicabilità.⁴

La Stele è in marmo bianco. Alta quattro metri per uno e dieci di larghezza; emerge da una leggera quinta a verde appena dopo la Chiesa. È un punto fermo per la vista.

Tutta la sua struttura è scandita da quattro episodi biblici: La Cacciata dal Paradiso Terrestre. L'Annunciazione. La Crocifissione. La Deposizione.

Nella partizione tematica la scelta denota già nel suo primo manifestarsi, con la Cacciata, il difficile cammino dell'umana esistenza. Non è sufficiente la serenità dell'episodio dell'Annunciazione, nel secondo pannello, a riequilibrare le tensioni. Il successivo ele-

mento marmoreo, infatti, mette in evidenza, in tutta la sua drammaticità il tema della morte, della morte in croce. Il racconto si conclude nella pacata rassegnazione della Deposizione. Un urlo trattenuto.

Ciò che colpisce nell'impostazione complessiva del progetto non è soltanto l'evidenza plastica con la quale sono lavorati i quattro episodi, ma è anche l'equilibrata spazialità nella quale si organizza lo spazio della tomba.

La "leggera" muratura in pietra con la quinta a verde contiene le forme, la lastra in marmo scuro a copertura fa da specchio alla stele bianca, lo spazio circoscritto della tomba con due vasi in entrambi i lati misura le distanze.

Tutto serve a calibrare lo spazio e lo spazio è misura del tutto, anche nell'incrocio tra elementi verticali e elementi orizzontali.

La modellazione, decisamente fuori da schemi accademici e attenta più alle apparenti ingenuità e primitività di certe avanguardie artistiche, come il cubismo e l'espressionismo, ben individuabile nella più accorta scultura moderna italiana, è già una scelta formale, indicativa di un preciso percorso che vede nel "figurativo" la strada da perseguire perché "...La solitudine dell'uomo moderno, dell'uomo fra gli uomini (nella città degli uomini) è la non partecipazione dell'uomo all'uomo, l'incapacità di comunicare, nella vita come nell'arte. Astrazione è perfezione formale raggiunta con indifferenza verso la materia. Trasporta nel mito e nella leggenda; un moto continuo in uno spazio inerte, senza urti. Con la sua presenza incanta e svuota d'ogni passionalità. Una natura – una soprannatura – che vive in sé medesima, spettacolo agli uomini: è il paganesimo..."⁵

La Cacciata ha nei gesti dei personaggi una memoria masacesca, per questo è tutta intrisa d'umanità. C'è, nel gesto di Eva, la consapevolezza della colpa e l'analoga certezza della dura fatica che s'apre nel futuro quotidiano della storia. La tensione dei corpi dei due progenitori, racchiusi in un solo bozzolo, manifesta tutta la drammatica consapevolezza della solitudine terrestre, mentre un Angelo, dall'alto, vigila sul compimento definitivo della condanna.

I piani dell'alto rilievo si alternano e si sovrappongono con forte abilità plastica. La stessa superficie si fa parte e componente della modellazione attraverso un ben definito gioco di luci.

Nell'Annunciazione che segue il modellato si ricompono in un pacato equilibrio di luci.

La superficie si muove attraverso piani architettonici nei quali le figure si integrano in un sistema compositivo unitario. La figura dell'Angelo annunciante ha poco del soprannaturale.

Come quell'altra figura di destra, sulla soglia di casa, intenta ad un suo quotidiano agire è reale. Non è un'apparizione. Sembra affacciarsi dalla finestra del piano superiore mentre la figura femminile, la Madonna, è colta nel suo semplice "Fiat".

È il momento dell'evento e allo stesso tempo è il momento dell'incarnazione

L'iconografia dell'episodio perde la sua "classicità". Privata di alcuni suoi elementi caratteristici, si allontana dalla forma tra-

² E. Castiglioni – cit. pag. 33.

³ D. Kunspit- Alcune osservazioni teoriche nella scultura italiana moderna— Catalogo Arte Italiana 1900/1945, pag. 181.

⁴ R. Birolli – I realisti "selvaggi" degli anni '30. Cat. Arte Italiana – 1900/1945 Pag.227.

⁵ E. Castiglioni – op. cit. – pag 95.

dizionale per offrire una più moderna lettura dello stesso episodio.⁶

Nel successivo episodio della Crocifissione l'irregolarità del piano marmoreo contribuisce a dare maggior senso drammatico al racconto.

Su un unico piano, figure dolenti ai lati o ai piedi delle croci si alternano nel gioco delle luci e delle ombre e dentro la rugosità del piano si muovono come in un contro canto, accentuando la drammaticità della storia.

La figura del Cristo è posta in primo piano rispetto agli altri due personaggi della tradizione. E se il buon ladrone, nella compostezza della sua morte riprende, specchiandosi, la figura del Cristo, l'altro ladrone, nella sua tesa collocazione, mostra nell'inevitabilità della sua morte annunciata tutta la paura e il tormento innescato dal mistero del morire.

Conclude la Stele la formella con la Deposizione.

Le figure si collocano nel centro. Isolate. Avvolta nel suo velo la Vergine accoglie nel grembo il corpo inanimato del Cristo/figlio. E la figura si fa caverna. Il corpo ritorna cavità, così ancora una volta, contiene. Preserva. Riaccoglie.

Nell'essenzialità dei tagli compositivi tutto si è compiuto e ricomposto. Il dramma si è fatto contemplazione.

Nella sua complessa articolazione, la Stele diventa così punto di partenza e di arrivo di un unico viaggio che è la vita. Un viaggio il cui senso ultimo è un invito a tornare al punto di partenza per trovare nel quotidiano dell'esperienza la normalità e la sacralità di ogni storia.

In particolar modo se la scelta dell'esistenza sta tutta dentro le tensioni spirituali e ideali dell'essere cristiano.

È lo stesso Castiglioni a chiarire questa sua posizione umana e il senso "drammatico" di cui si sostanzia la sua ricerca esistenziale e intellettuale. "...il salto del cristianesimo rispetto al tempo che lo precede, la sua nuova luce, è il transito dall'incanto e dal timore (divinità esterna) al dramma (partecipazione alla divinità). Drammaticità nell'arte è la spogliazione della materia fino a metterne a nudo l'azione (materia che opera) e il dolore (materia che soffre). Azione, dramma che commuove, comunica, da partecipazione..."⁷.

Il breve percorso tra la soglia dei morti e il loro viaggio nello spirito continua di fronte alla Cappella funeraria della Famiglia Pensotti. Del 1952.

Sul portale dell'ingresso, in vetro, sono collocate tre figure bronzee, imploranti. All'interno, sulle pareti a mosaico, una Crocifissione su disegno di Castiglioni decora la cappella. Sulla porta a vetro, nella sua parte alta, un disegno a graffito su vetro, Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi, completa l'intera decorazione.

Architettura, pittura, scultura, vetrata artistica. Tutto partecipa ad un'unica ideazione complessiva.

Dai volti delle figure raggruppate come se fossero ai piedi di una

croce s'alza un coro muto. La gestualità è sincopata. La tensione è tutta nell'implorazione e si pone già sulla soglia della cappella, prima di un possibile accedervi.

Ogni elemento del progetto tombale si accorda con tutti gli altri in una suggestione stilistica in cui complesse emozioni coabitano e danno l'impressione di essere di fronte ad un racconto per immagini ricapitolato nelle forme della storia della civiltà umana, sino al suo ultimo significato.

L'urlo muto del dolore, prodotto dalle tre figure bronzee ma anche dalle figure del mosaico e al tempo stesso contenuto nei gesti, ne è l'emblema.

Sulla soglia della morte il canto tragico o l'orazione dolente si equivalgono e nel mantenere vivo il dolore o il tormento sono capaci di far risalire verso di noi lo spirito della vita, ciò che chiamiamo speranza e che, cristianamente, nonostante tutto ci fa insistere, ci fa esistere.

Qualche viale più in là, prima di riattraversare il grande portico del primo campo, il monumento funerario della Famiglia Bonfanti. È una costruzione del 1965.

La Tomba si costituisce nell'armonico completarsi di entrambe le discipline: l'architettura, la scultura.

L'architettura è una semplice soglia che chiude e circoscrive al proprio interno una intensa Crocifissione, legando ad essa la naturalità dello spazio creato con la spazialità circostante e con la dimensione spirituale evocata dalla scultura.

Richino impone al progetto compositivo uno schema classico. Costruisce le figure della Crocifissione dentro un impianto triangolare. Scandisce per piani paralleli le linee di spazialità. Dalla soglia della Tomba, chiusa all'accesso da una leggera trama reticolare a moduli triangolari, che sviluppa piani tridimensionali, alla conca in secondo piano, suggerita dalla parete circolare che fa da contenitore. Sino agli altri piani creati dalla profondità delle pareti laterali che ne misurano lo spazio complessivo.

Ma l'architettura non copre l'intera composizione. Il taglio netto, all'altezza degli occhi di chi guarda, ne fa un espediente compositivo notevole.

Tutto è misurato dalla diversa reazione degli elementi alla luce. Il Cristo in croce, nella sua naturale tensione di morte, così come l'intera Crocifissione, restano immersi nello spazio libero dell'aria, quasi a dire della dimensione divina della rappresentazione avvolta dal pieno rapporto con la natura circostante.

Il sacro, il divino non necessitano d'essere dimostrati, si danno come pura presenza, anzi, sono identificabili nella naturalità della vita stessa.

L'arcaicità delle figure ai piedi della Croce, nella loro contenuta azione di dolore e di invocazione, rimembrano un'analogia sacralità, fatta di prassi, di azioni, di semplice umanità, il contrario d'ogni formalismo o intellettualismo, tesa nella costante e ansiosa ricerca di un esito ideale, da una ben definita moralità.

Sono numerosi gli artisti nel primo dopo-guerra o ancora durante gli anni propri del tempo bellico che, se pur su piani diversi e non solo in ambiente milanese o lombardo, con spirito forse più laico, animano il dibattito attorno alle funzioni dell'arte e usano come tema ricorrente e comune la Crocifissione, quasi a sottoli-

⁶ V. I. Stoichita - Breve storia dell'ombra - Milano, pag. 63/81.

⁷ E. Castiglioni, - op. cit. - pag. 95.

neare che "...il tema del sacro coincideva con l'orientamento di quegli artisti e che in esso, ...trovavano una possibilità espressiva di particolare tensione in riferimento alla realtà in atto...impegnati ad esprimere una situazione di sofferenza, di protesta, di accusa..., impegnati a cercare di svegliare i sentimenti in difesa dell'uomo dilaniato e crocifisso dalle forze distruttive che imperversavano, allora, per le pianure d'Europa..."⁸ Certamente è ancora dentro a quello spirito e a quelle tensioni culturali e ideali il peso stilistico che connota la Crocifissione per la tomba Bonfanti. Perché quella dimensione di sacra umanità continua ad essere il luogo privilegiato della sua ricerca per scandagliare e indagare attorno all'uomo. Perché sulla soglia del morire è ancora possibile, attraverso la figura del Cristo, rintracciare il sottile filo della speranza e la giusta dimensione morale dell'esistenza.

Ultimo in serie di tempo nel nostro cimitero bustese è il monumento funerario della Famiglia Carlo Carnaghi. Lo incontri a metà del viale centrale, nell'incamminarsi verso la Chiesa, sulla sinistra.

Il progetto è del 1975.

Un edicola funebre in marmo scuro fatta a tronco di piramide quadrata. Appoggiata sul piano lungo un suo lato inclinato. Al suo interno si trova, collocata quasi verso il fondo, la figura del Cristo alla colonna del supplizio.

Anche in questo caso gli elementi costruttivi e costitutivi del progetto si integrano tra loro linearmente. La facciata della Tomba, con la sua superficie a specchio tagliata da tre differenti forme a croce, assorbe e integra tutto quanto le sta attorno, mentre il piano inclinato della piramide tronca lascia intravedere, in lontananza, uno spazio ancora naturale.

Le pareti interne, sempre lucide, accentuano la figura del Cristo e della colonna. Una figura immersa totalmente nella vicenda complessiva della sua imminente Via Crucis. E la Sua dimensione morale si scontra così con la Sua immagine scarnificata, assente, tirata fin nell'ossa dal dolore appena avvenuto della flagellazione.

Nessun artificio compositivo. Nessun eroe salvifico.

Dio non lo trovi tra i beati nei cieli, ma qui, in terra, nella desolante figura di un umiliato, di un dolente, nella vigile coscienza dell'uomo.

Nell'apparente semplicità compositiva dell'edicola funeraria il paesaggio terrestre e celeste è composto dentro segni minimi di cui il Cristo è cifra e misura; nonostante in quel corpo, tirato fino allo spasimo s'annunci una fine imminente, non v'è morte o disperazione, ma rifiuto della sconfitta e un'indomita forza di vita.

Il fatto che la parete di fondo, tronca e aperta, si identifichi con l'atmosfera del cielo, con la natura circostante e isoli e integri il Cristo nella continua diversità del tempo, ripropone con analoga forza la visione richiniana dell'arte. Quel modo di fare "...ricerca di una misura di suprema perfezione, di una realtà immateriale e incorruttibile, di nuove armonie, nell'armonia dell'uni-

verso..."⁹ Questo Cristo inerte ha una tale levatura morale che la morte appare solo un dolore apparente, un fatto ciclico, naturale. E noi si rimane come sospesi. E in attesa dell'evento si può solo restare in contemplazione.

Il percorso s'allontana, ora, dal nostro monumentale cimitero e i passi ci conducono in un altro Campo Santo, a Fagnano Olona, presso la tomba della famiglia Pogliana, anche se la Tomba, in termini temporali, precede gli ultimi due monumenti bustesi di qualche decennio. Si trova nella parte nuova di quel cimitero dal 1955.

Il monumento è costituito da una singola lastra di marmo nero posto orizzontalmente al piano, sopra al quale poggia un gruppo scultoreo in granito chiaro, raffigurante una Pietà.

Il blocco è compatto. Due figure femminili nell'atto di sorreggere il corpo di un uomo franto, appena sottratto alla vita, colto nel suo morire. I muscoli del corpo, non ancora induriti nel rigor mortis mostrano, nel loro ancora morbido abbandono subito dal pesare del corpo su sé stesso, gli ultimi palpiti di una vita terrena appena sfuggita.

Lo sforzo prodotto dalle due donne per tenerlo sollevato le incurva nei gesti e nell'inarcarsi, l'una a destra e l'altra a sinistra; si viene a creare una sorta di cavità, un ulteriore grembo, e il corpo vi si affloscia dentro e si protegge.

Lo spazio piano della lastra è assorbito dalla forza intensa del gruppo scultoreo posto in posizione leggermente asimmetrica, così che la sua verticalità invita lo sguardo. Lo coinvolge. Attrae. Anche se gli giri attorno, l'immagine complessiva dell'azione non muta.

Il blocco è in alcune parti appena sbizzato mentre in altre mostra una ben definita anatomia dei corpi. L'impostazione elude però la precisa costruzione classica dello schema a triangolo e si impone agli occhi solo nel suo avvolgersi dentro il gioco naturale della luce. E nella sua articolata struttura, levigata, rimaterializza dramma e dolore mentre lungo la fluidità delle superfici s'adagia e scorre la luce come un velo d'acqua sulle cose.

C'è, nella Pietà della Tomba Pogliana, un pathos a stento trattenuto tanto analogo a quel "furor dell'anima" di michelangiotesca memoria in cui il sentimento del sacro e il perenne flusso della spiritualità non sono vissuti idealmente ma filtrati nel processo quotidiano della storia, tentativo che diventa così riscatto dalla propria solitudine e dalla consapevolezza della propria umana finitezza.

Il tema della Tomba, della soglia tra vita e morte, resta sempre presente nell'operatività scultorea di Richino, anche nei manufatti più tipici della scultura realizzati a fianco delle edicole funerarie.

Perché resta il tema di maggior riflessione attorno ai valori dell'esistenza, perché mette al centro del pensiero l'uomo e le sue domande ultime.

Di tanta umanità è infatti ricca la produzione plastica di Castiglioni, a partire da quella figura di Cavallo e Cavaliere, dallo studio per una porta di Cattedrale, che è il concorso del 1951 per

⁸ M. De Micheli - La scultura del novecento - Torino, 1981, pag. 103/4.

⁹ E. Castiglioni - op. cit. - pag. 94.

la quinta porta del Duomo di Milano, dalla serie delle formelle con la danza, dalla Via Crucis, sino alla lampada del S.S. Sacramento, alle targhe commemorative, alle medaglie...Lavori difficilmente databili se non a memoria di periodi di lavoro, ma comunque collocabili a fianco della sua storia progettuale per via di modalità formali e per i temi trattati tra gli anni cinquanta, e la Tomba Carnaghi che è del 1975.

Un lavoro di modellazione, un approccio scultoreo la cui memoria è una sapiente assimilazione e rielaborazione sull'arte antelamica, oltre che sulle novità novecentesche. Una riflessione dentro lo spirito di quelle prime forme nate dopo le incertezze e le paure del Medio-Evo, nelle quali, finalmente e faticosamente, riappare l'uomo in tutta la sua più naturale significanza.

Anche in questi lavori, più famigliari, il tema del sacro, dell'uomo, è comune con gli autori più innovativi del dopo-guerra italiano e trova concordanza con le riflessioni di Arturo Martini attorno alla scultura raccolti nel famoso libro uscito nel 1945 "La scultura lingua morta" oggi finalmente ristampato.¹⁰

"...Quando ho scritto: con Cristo nasce per noi l'espressione, cioè l'antitesi dell'olimpicità greca, ricorda Martini,... volli dire che Cristo è nostro fratello e insieme è Dio, ma che ha voluto farsi uomo. E per espressione della Redenzione umana, attraverso il sacrificio del Golgota, non intendo le disperazioni a base di urla e scompostezze, ma quel bello e grande dolore che non ha più pianto perché è tanto più grande dello sfogo passeggero che crea l'oblio; un dolore, intendo, rivelato per l'eternità..."

114 La serie delle formelle della Via Crucis è intrisa della visione sacrale e eterna dell'uomo e persegue un preciso ideale di bellezza, raggiungibile soltanto nel superamento dell'io e nella manifesta tensione a un qualcosa di più grande dell'uomo.

Il segno arcaico di queste formelle riprende, nell'essenzialità figurativa, lo stile delle narrazioni wiligelmiene o quelle, simili nell'impostazione all'autore del portale di San Zeno a Verona.

Riprende, non imita. Persegue uno stesso fine.

Manifestare attraverso le figure e le storie della Passione la centralità del sacro nell'uomo.

*"...Addito fin d'ora il luogo, il nodo, verso il quale preme dirigere la nostra attenzione: la persona, il valore universale della persona, la sua centralità rispetto alla società, rispetto alla storia, rispetto all'ordine universale..."*¹¹

Ecco perché c'è analogia tra i suoi lavori e tra i tanti che operano nell'arte in quegli anni. Ecco perché le formelle si svuotano delle sovrastrutture narrative e centrano il loro messaggio nella essenzialità dei personaggi. Ecco perché sono tutto meno che celebrative. Addirittura la serie delle formelle introduce qualche variazione al canone. La seconda è una scena di Fustigazione mentre dovrebbe essere dedicata al caricamento della Croce. La nona che dovrebbe raffigurare l'incontro con le Pie Donne è rappresentata dalla Terza Caduta.

Basti vedere la formella della Crocifissione, nella sua scarna ma essenziale drammaticità, o quelle raffiguranti le cadute sotto il peso della Croce, per cogliere attraverso le forme della scultura il senso ultimo di un fare etico che nell'espressività dei racconti mira alla salvezza finale.

Molti lavori di Richino non sono stati eseguiti per commissione, ma semplicemente realizzati in modo autonomo e a seguito di precisi momenti di riflessione personale attorno a problematiche etiche o a ricerche di tipo estetico legate al problema della forma, a quello del volume, al problema della luce, alle capacità di sintesi della scultura, allo spazio. Anche per questo motivo c'è difficoltà di datazione delle opere, nei suoi scritti poi non sono argomento prevalente.

Certamente fanno testo, nella puntualizzazione di un suo preciso cammino di scultore, alcune sue considerazioni attorno all'arte e alla bellezza poiché mostrano, anche teoricamente, quanto siano piene di costante ricerca stilistica e contenutistica i suoi lavori plastici.

"...Dire che l'arte ha per meta la bellezza è espressione fin troppo facile quando si voglia stare nel generico, ma assai ardua se ci si impegna a ben determinarne il significato, perché la bellezza che investe due soggetti distinti, la natura e l'arte, non può identificarsi con uno di essi: cioè la bellezza non è l'arte, e neppure è la natura.

La bellezza è il riflesso nelle cose e nelle opere dell'ordine da cui procedono, che si manifesta nelle forme capite dai sensi, da cui viene quell'ineffabile sentirsi con i sensi e con l'animo in risonanza con l'immagine, con i suoni, le luci e le vibrazioni dello spazio che ci investono, e il senso di rivelazione di uno stato che era in noi latente e inespresso, placato e raggiunto, di liberazione e contemplazione e distensione che sperde ogni passionalità.

La bellezza è manifestazione delle forme della verità: della verità dell'universo, nella natura, della verità dell'artista nell'arte.

Perciò la natura non sarà mai brutta, perché la bellezza naturale è tutta dispiegata e risolta; può apparire drammatica, elementare, aspra; può piacere o dispiacere, attrarre o respingere, cioè trovare risonanza con il nostro animo: ciò dipenderà dalla capacità dell'uomo di entrare in colloquio con essa, di cogliere la sua interna perfezione....Orrido e deforme nella natura può dirsi solo dell'uomo e delle creature e delle cose dentro le quali egli mette le mani: qui interviene il problema del bene e del male con le sue lontane ripercussioni per cui la volontà distorta ha potuto modificare l'atto della creazione; l'orrendo e il brutto in natura significano il contronatura.

Si comprende quindi come accettiamo il monito antico di rifarci in arte alla natura, nel senso di imitare, della natura, il procedimento coerente delle forme dall'ordine interno che le suscita. Parimenti è chiarito il significato della bellezza in arte come prodotto dello spirito umano che crea i suoi ideali di perfezione formale e li modifica continuamente, sicché può ben dirsi che a ogni individuo, a ogni società, a ogni tempo corrispondono diversi ideali di bellezza,Comprendere un'opera d'arte significa soprattutto sentire e partecipare l'ideale di bellezza che è dell'artista, porsi in risonanza con esso, finché la visione, affinata

¹⁰ La scultura lingua morta e altri scritti – a cura di E. Pontiggia, Milano, 2001, pag. 88.

¹¹ E. Castiglioni – op. cit. – pag. 122.

attraverso l'interesse e lo studio critico, diventa contemplazione..."¹²

La sollecitazione che ci viene dalla Lampada del S.S. Sacramento in san Giovanni a Busto Arsizio è un ben affinato modo di contemplare. Una realizzazione ancora legata ad un modo di progettare collegato all'architettura, un lavoro che viene realizzato in collaborazione con Fausto Melotti e che ben si inserisce nella risistemazione complessiva dell'altare maggiore.¹³

Leggeri fogli di ceramica, posti nella parte inferiore della lampada sorreggono un gruppo di figurine bronzee in atteggiamento orante.

La circolarità della loro collocazione ricorda persone strette attorno ad un accadimento non ben definito e che nell'atteggiamento supplice evocano una presenza; simbolicamente indicata dal contenitore rosso con il cero sempre acceso. Lo spirito divino.

La struttura complessiva è piramidale con base triangolare e costruita attraverso tre robuste barre metalliche che si inanellano nel vertice ad una robusta asta metallica.

Anche questo lavoro è tutto composto e ben definito nell'armonica bellezza della sua sintesi progettuale di forma e funzione.

Ultimo in termini cronologici nella produzione scultorea di Richino appare il Battesimo di Giovanni Battista. È del 1975.

Una figura ieratica, immersa in una lastra metallica tirata a specchio. Le mani raccolte di fronte a sé a forma di coppa, nel gesto di contenere, mentre lunghe setole nere e grigie incorniciano il volto e il capo del profeta.

Il Battista è collocato nella luce ed emerge dalla luce. E' forma che si fa testimonianza della luce. La precede. E nel gesto leggermente reclinato del capo verso l'alto, nelle labbra aperte è voce che anticipa la verità, il Verbo.

Il gesto delle mani raccolto accoglie la luce, la trattiene e in attesa dell'evento la materia, sommersa nel suo riflesso, assorbe e si scioglie nella luce.

Nella costruzione delle sue chiese quest'idea della luce che si scioglie nella materia è una delle costanti del pensiero richiniano. Così, anche nella sua esperienza artistica di scultore, Richino

Castiglioni mette sul piatto della sua storia e della nostra alcuni valori fondanti l'arte.

La dimensione dello spazio, la luce come possibile integratore delle forme, i rapporti di tensione tra i piani, una certa visione dell'arte sacra dove il bello, pur sempre definibile dentro i classici termini di ordine, simmetria, armonia, non rappresenta più le vecchie iconografie dell'immagine religiosa ma si specchia nella realtà storica dell'uomo; l'infinita possibilità della materia, il rigore dell'essenzialità.

Richino ha capito, nelle sue molteplici attività in campo artistico, che l'essenziale nelle forme ha maggior presa emotiva ma è anche più efficace in termini di trasmissione del messaggio.

Così anche se l'apporto plastico di Richino Castiglioni può apparire minore, per il non eccessivo numero dei lavori eseguiti, le categorie formali attorno allo spazio, alla forma, alla luce, al bello da Lui perseguite e raggiunte sono potute avvenire attraverso l'esperienza, il fare, la storia; perchè il bello dell'arte è quel segno del Divino che attraversa e ci accompagna lungo tutta l'esperienza nel mondo, nel tentativo, prometeico, di superare la limitatezza della materia.

Perché l'arte, come la vita, cerca nel suo breve cammino lo spirito dell'eterno.

I giochi infantili hanno così lasciato spazio ad una storia di immagini che non è stata un semplice percorso tra le forme. Nel percorso anche i miei anni sono diventati pezzi di un'esperienza, di un'esistenza arricchita da tante altre vite. E nel viaggio attorno alle forme si è snodata una storia leggera sedimentata in una rigorosa esperienza di vita nelle cui tracce è rintracciabile una forte tensione esistenziale.

Ogni immagine prodotta ne ha messa in evidenza un'altra caricandosi, nel suo continuo scoprirsi, di uno sguardo interiore e di una compiuta e ben definita fisionomia in cui il senso della vita si mostra nella sua esile precarietà e trova un sicuro approdo nella fisicità della materia e nello spirito che l'anima "...perché la sostanza dell'arte è la stessa vita..."¹⁴

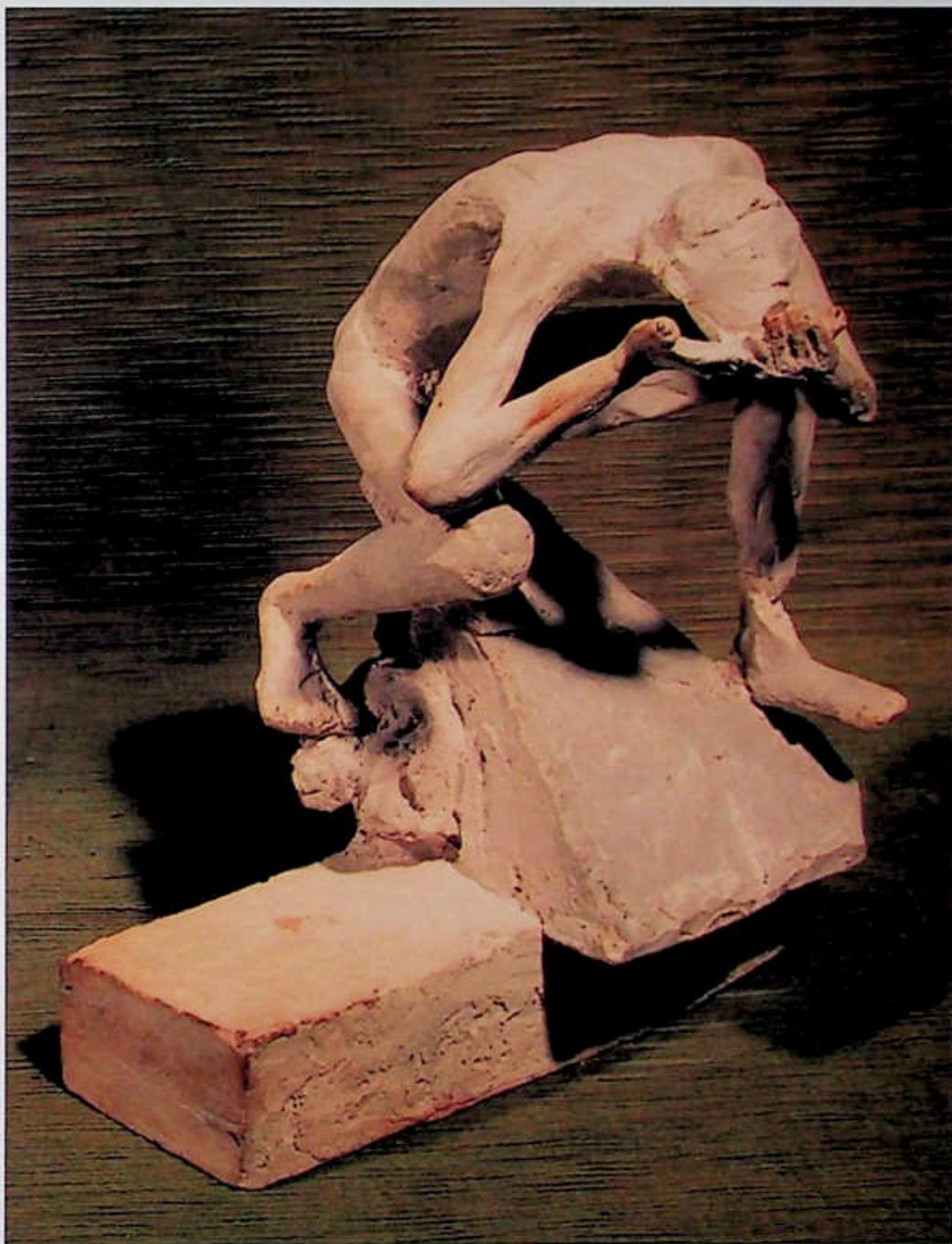
¹² E. Castiglioni – op. cit. – pag. 60/61.

¹³ La basilica di San Giovanni in Busto Arsizio – F. Bertolli e G. Pacciarotti – pag. 88/97.

¹⁴ H. Focillon – Vita delle forme seguito da Elogio della mano – Torino 1987 – pag. 40.

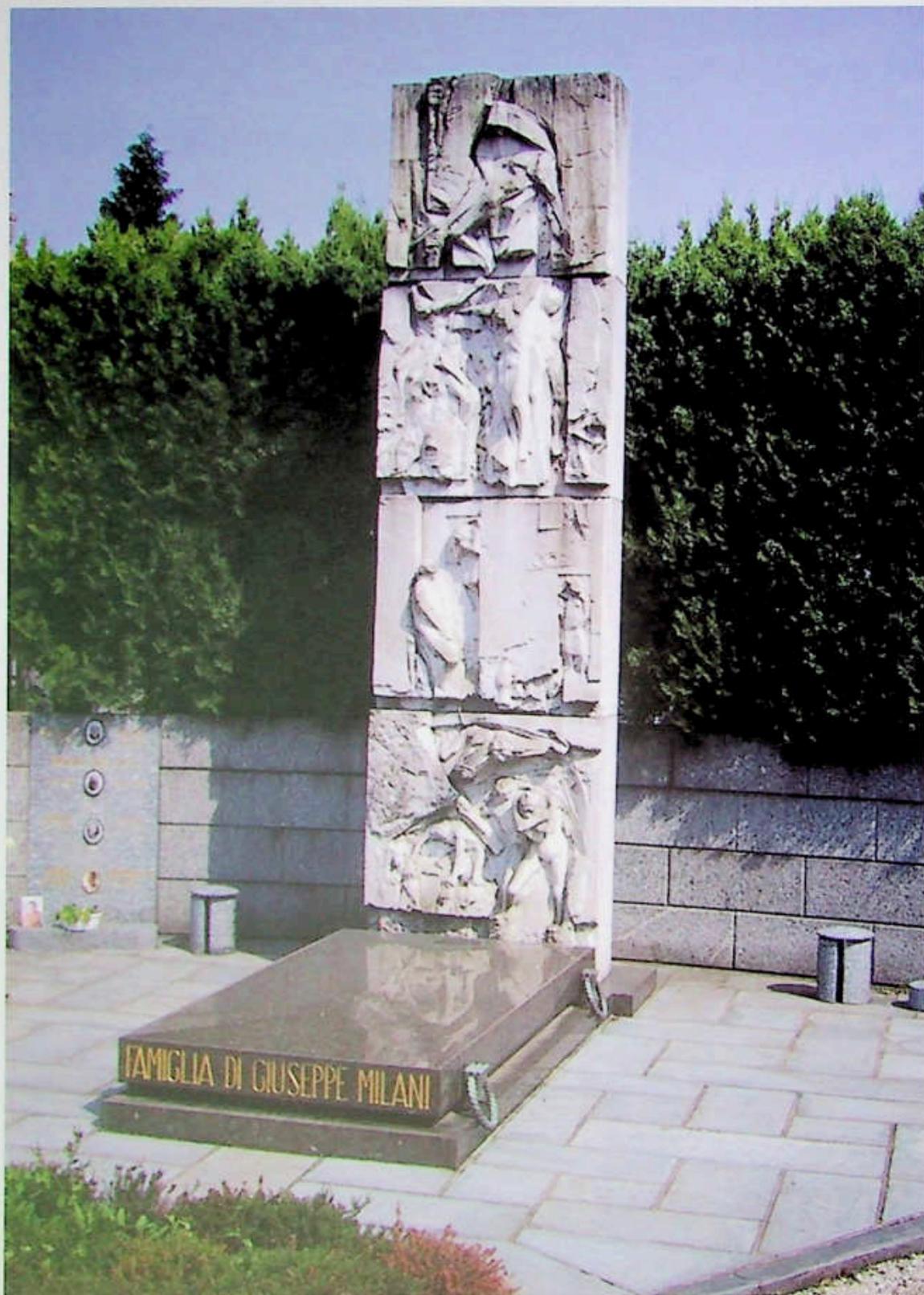


L'uomo a cavallo
Calco in gesso, 15 × 25 × h 40 cm • 1945

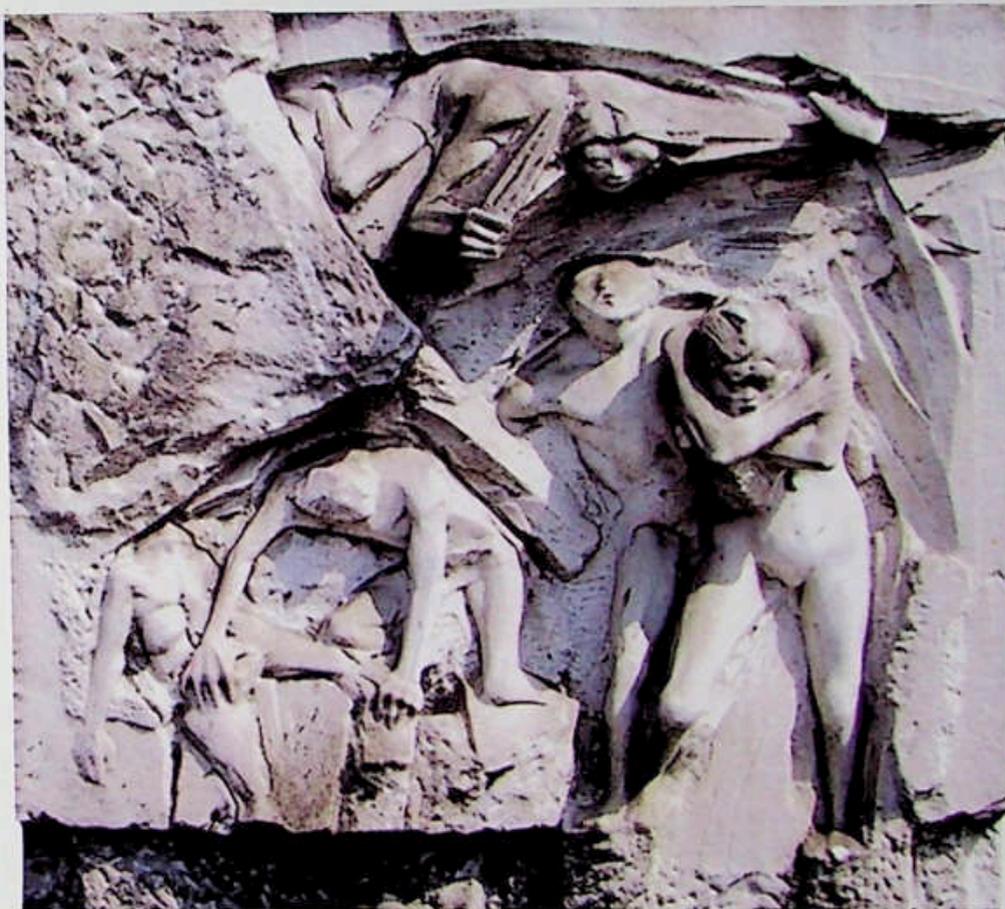


117

L'uomo alla fonte
Calco in gesso, 12 × 12 × h 20 cm • 1945



4 gruppi scultorei in pietra cm 100 × h complessiva 450 cm
assemblati successivamente al 1949 nel monumento funerario della famiglia Milani
nel Cimitero monumentale di Busto Arsizio



La cacciata dal Paradiso terrestre
Gruppo scultoreo in pietra 100 × 105 cm assemblato dopo la sua esecuzione (1949)
per la tomba Milani nel Cimitero monumentale di Busto Arsizio



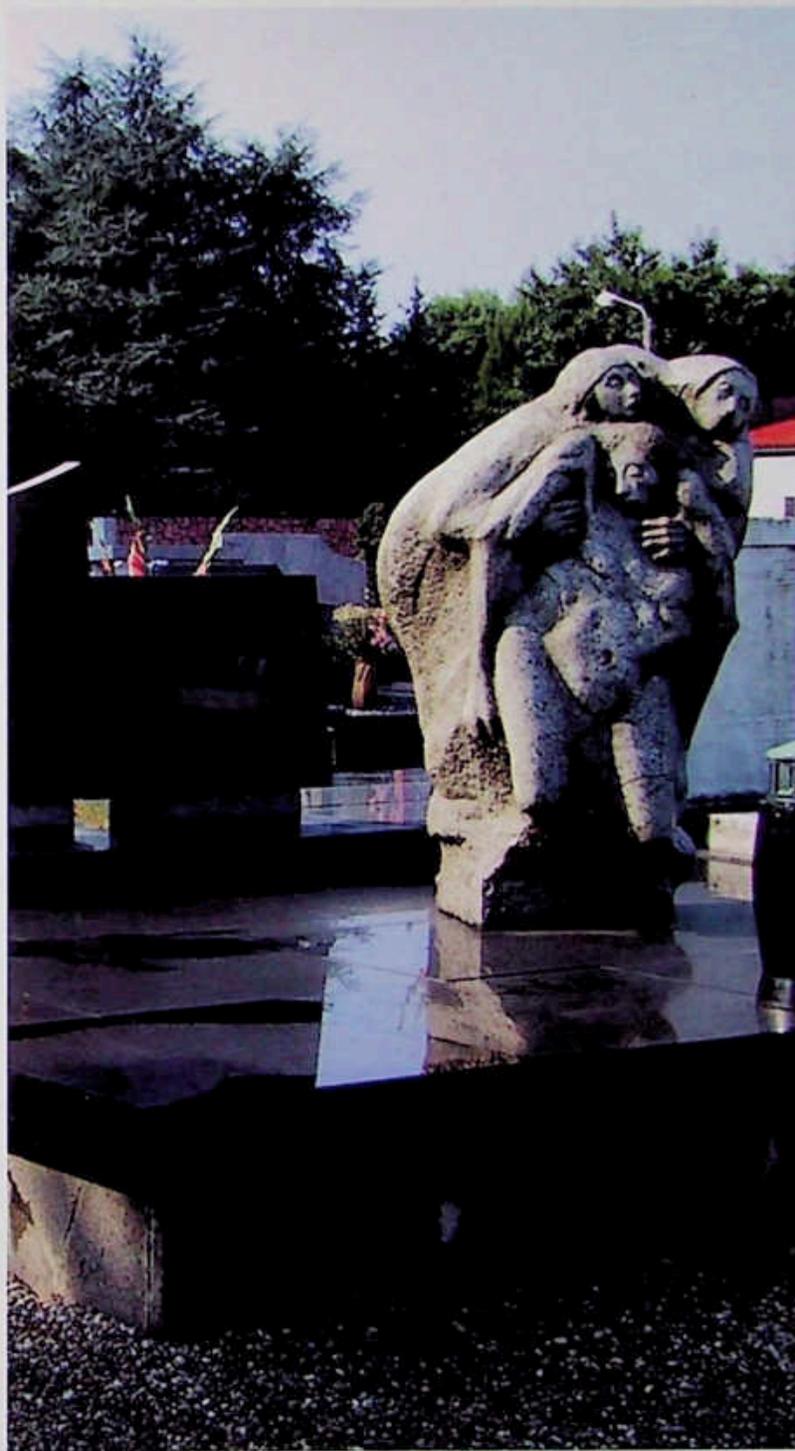
Portale di cattedrale
Modello d'insieme in gesso 175 × 80 cm
di formato ridotto rispetto al reale • 1950



Formella per portale di cattedrale
Calco in gesso, 90 × 120 cm • 1950



Gruppo implorante ai piedi della croce
Bassorilievo in bronzo 60 × h 140 cm, per l'ingresso della Cappella funeraria
della famiglia Pensotti nel Cimitero monumentale di Busto Arsizio • 1952



La deposizione

Gruppo scultoreo in granito, 100 × 100 × h 160 cm per il monumento funerario della famiglia Pogliana nel Cimitero di Fagnano Olona • 1955



La collocazione sulla Croce
Formella della Via Crucis 40 × 40 cm • 1955-1960



125

La morte in croce
Formella della Via Crucis 40 × 40 cm • 1955-1960



126

Le prime 4 stazioni della Via Crucis,
costituita da 14 formelle in fusione di bronzo verde-ramato + 1 fusione in bronzo dorato:
dall'alto in basso e da sinistra a destra:
la condanna, la fustigazione, la consegna della croce, la prima caduta.
Due formelle 40 x 40 cm
Due formelle 40 x 20 cm circa
1955-1960



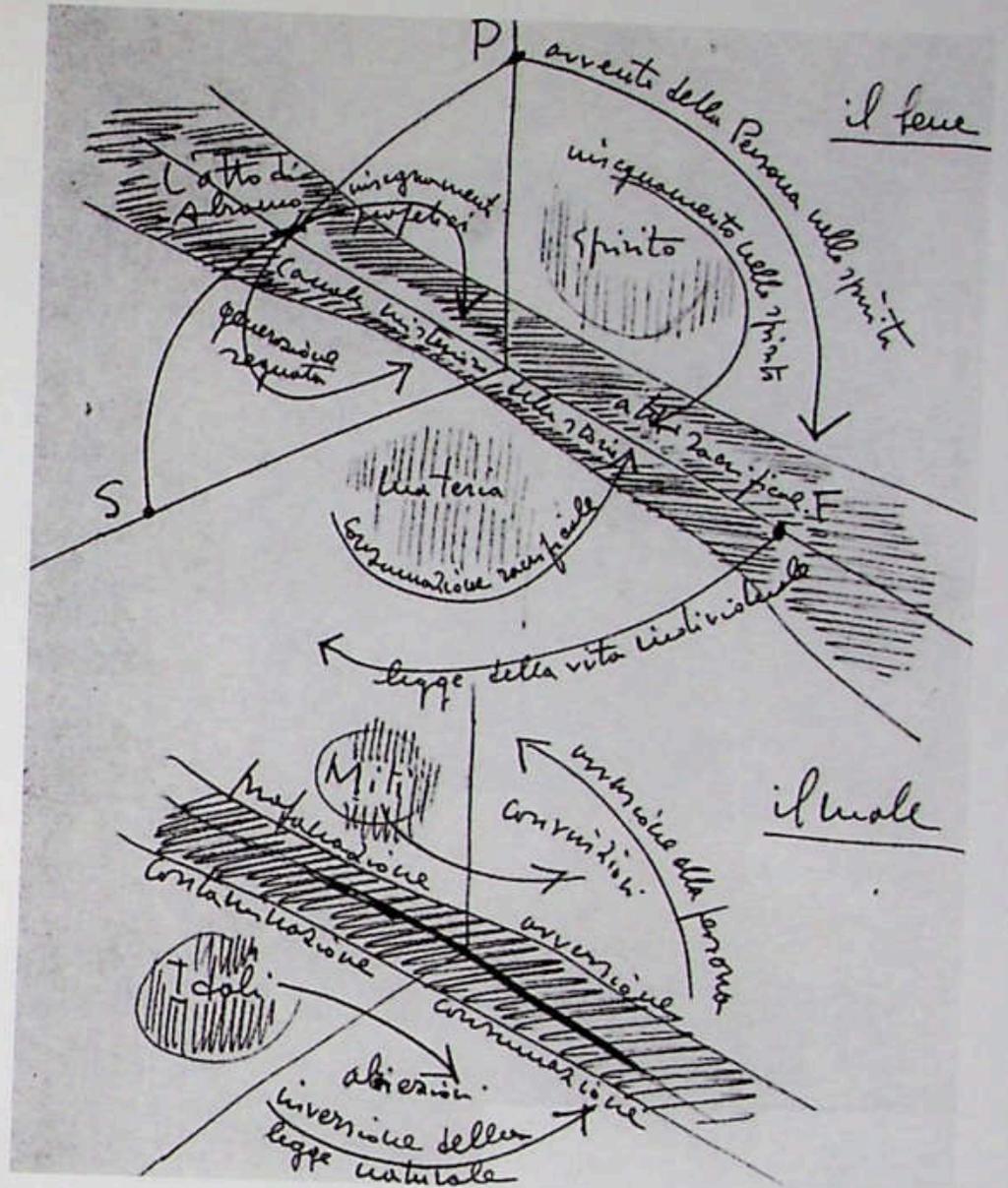
127

128



4 stazioni della Via Crucis
L'incontro con la madre, l'aiuto di Simone, l'incontro con la Veronica, la seconda caduta
Ciascuna formella 40 x 40 cm • 1955-1960

3 stazioni della Via Crucis
La terza caduta, la spogliazione, la sepoltura
Ciascuna formella 40 x 40 cm • 1955-1960



I versi contrapposti del bene e del male prima dell'avvento del Figlio (schizzo teologico)



La deposizione
Formella della Via Crucis 40 × 40 cm • 1955-1960



131

La sepoltura
14° Stazione della Via Crucis
Variante di fusione in bronzo dorato 40 × 40 cm • 1955-1960



La Madonna

Particolare in bronzo del gruppo della crocifissione
per il monumento funerario della famiglia Bonfanti,
nel Cimitero monumentale di Busto Arsizio • 1965

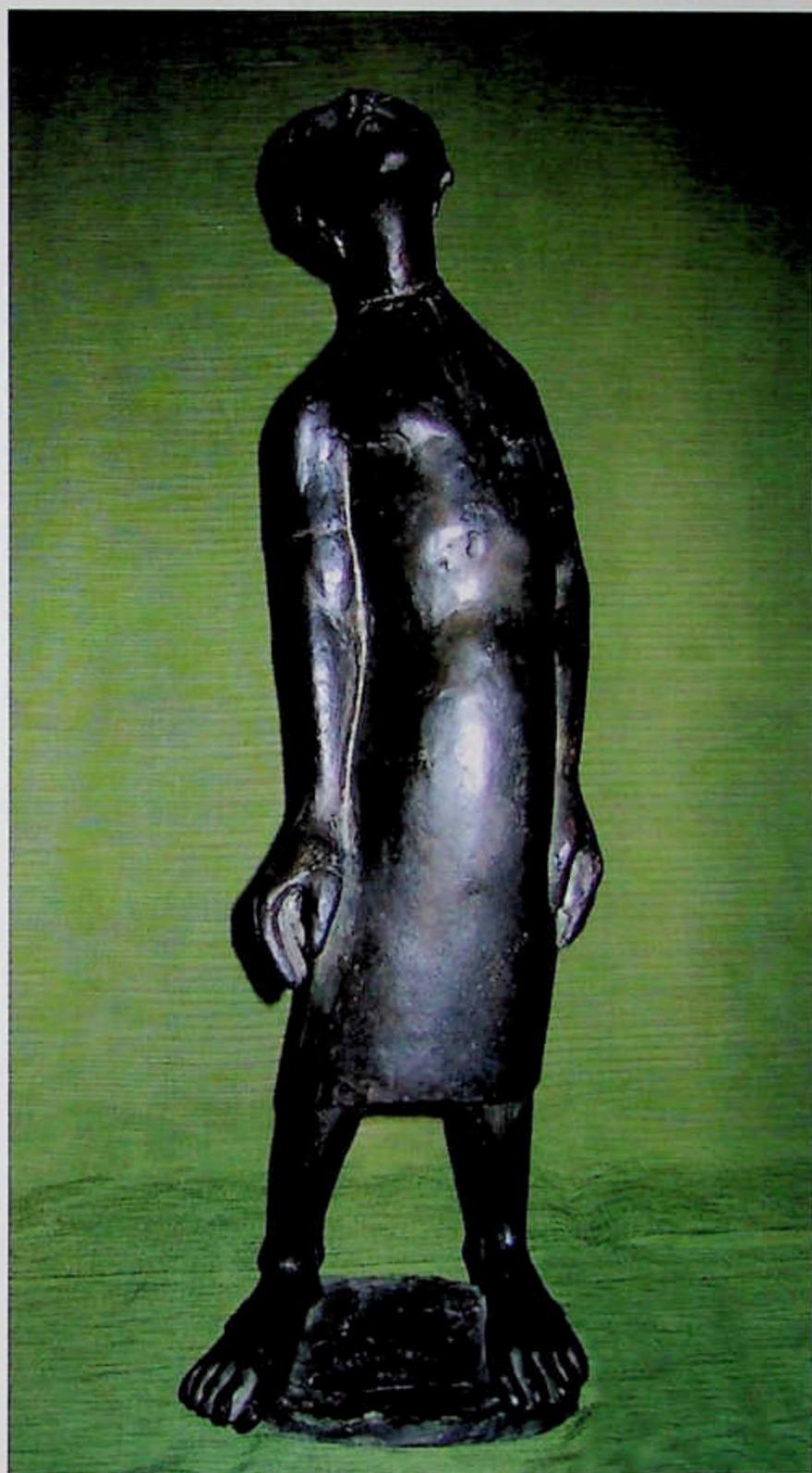
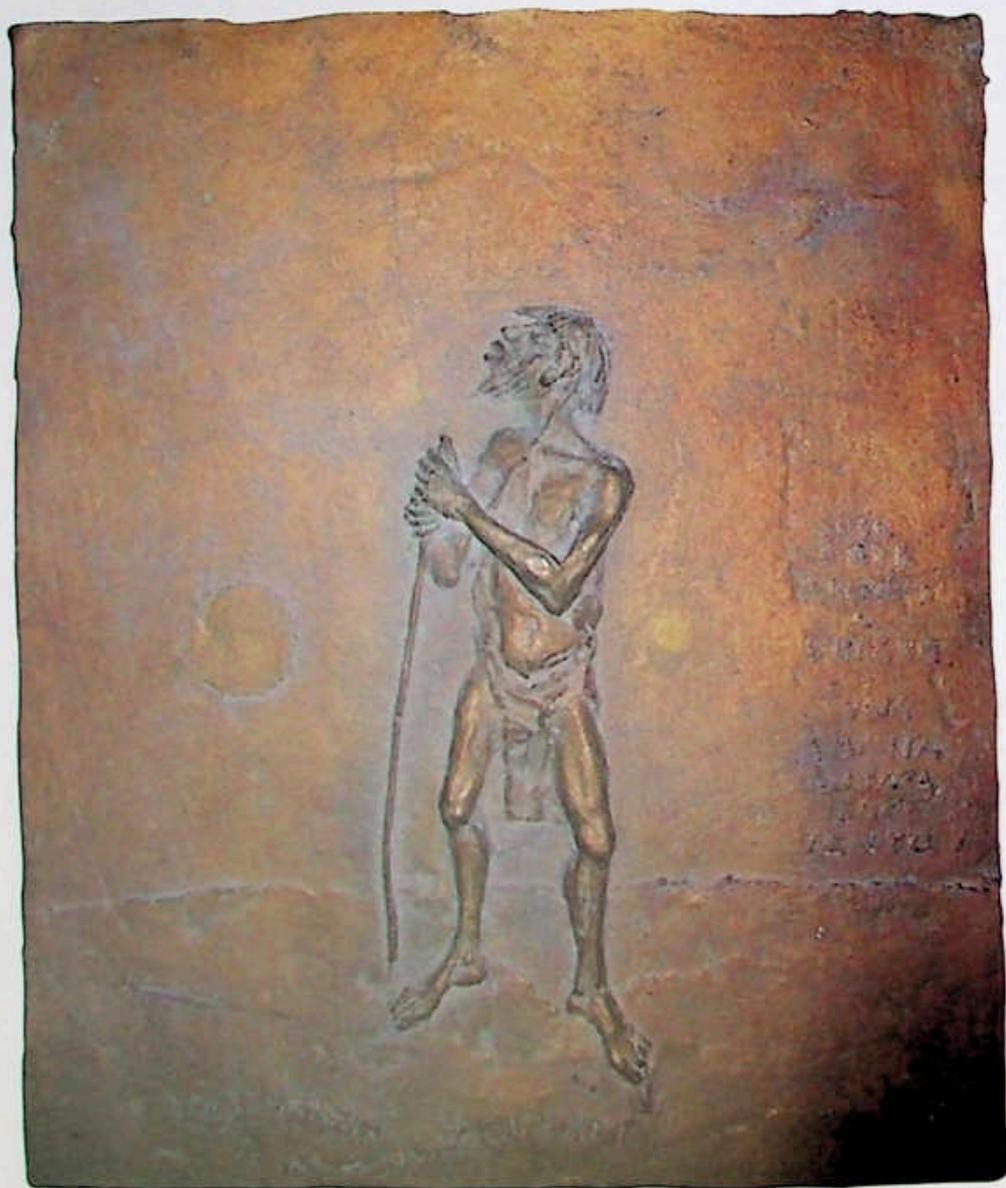


Figura implorante

Particolare in bronzo del gruppo della crocifissione
per il monumento funerario della famiglia Bonfanti
nel Cimitero monumentale di Busto Arsizio • 1965

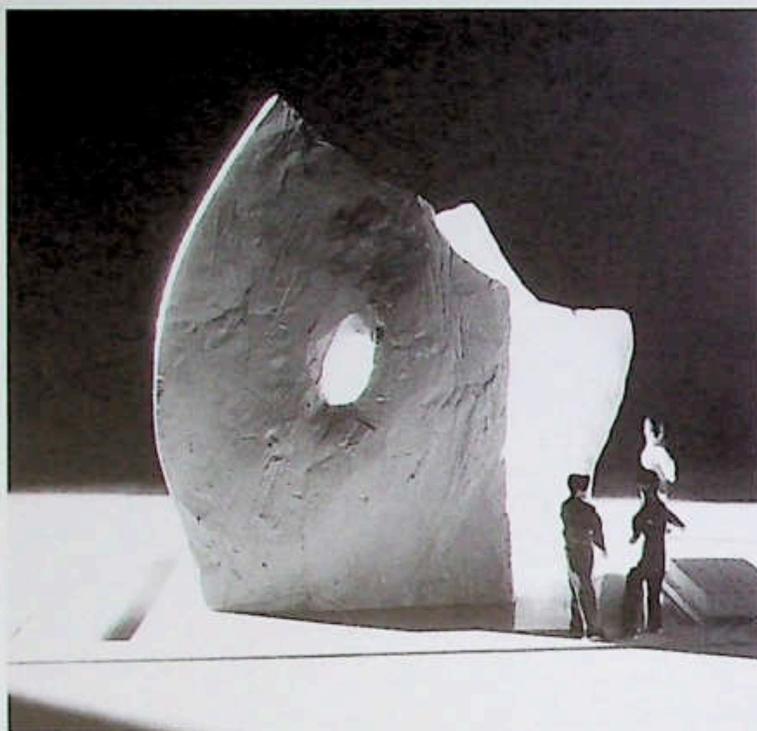


Il mendico ironizzato
(Giuanén mangialisèrti)
Formella in bronzo dorato 25 × 20 cm • 1965-1970

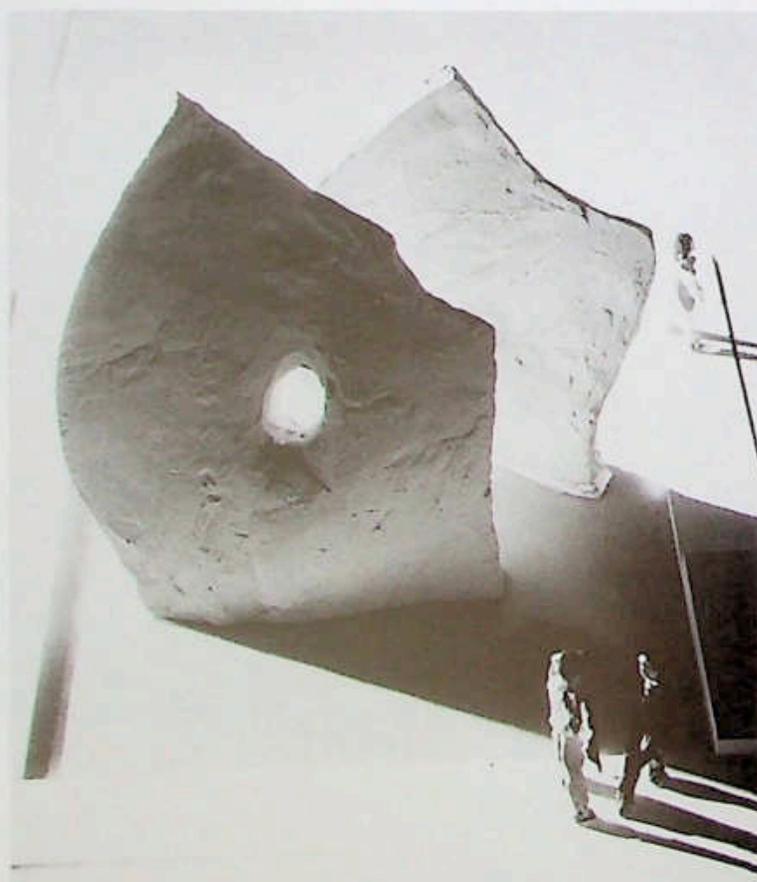


135

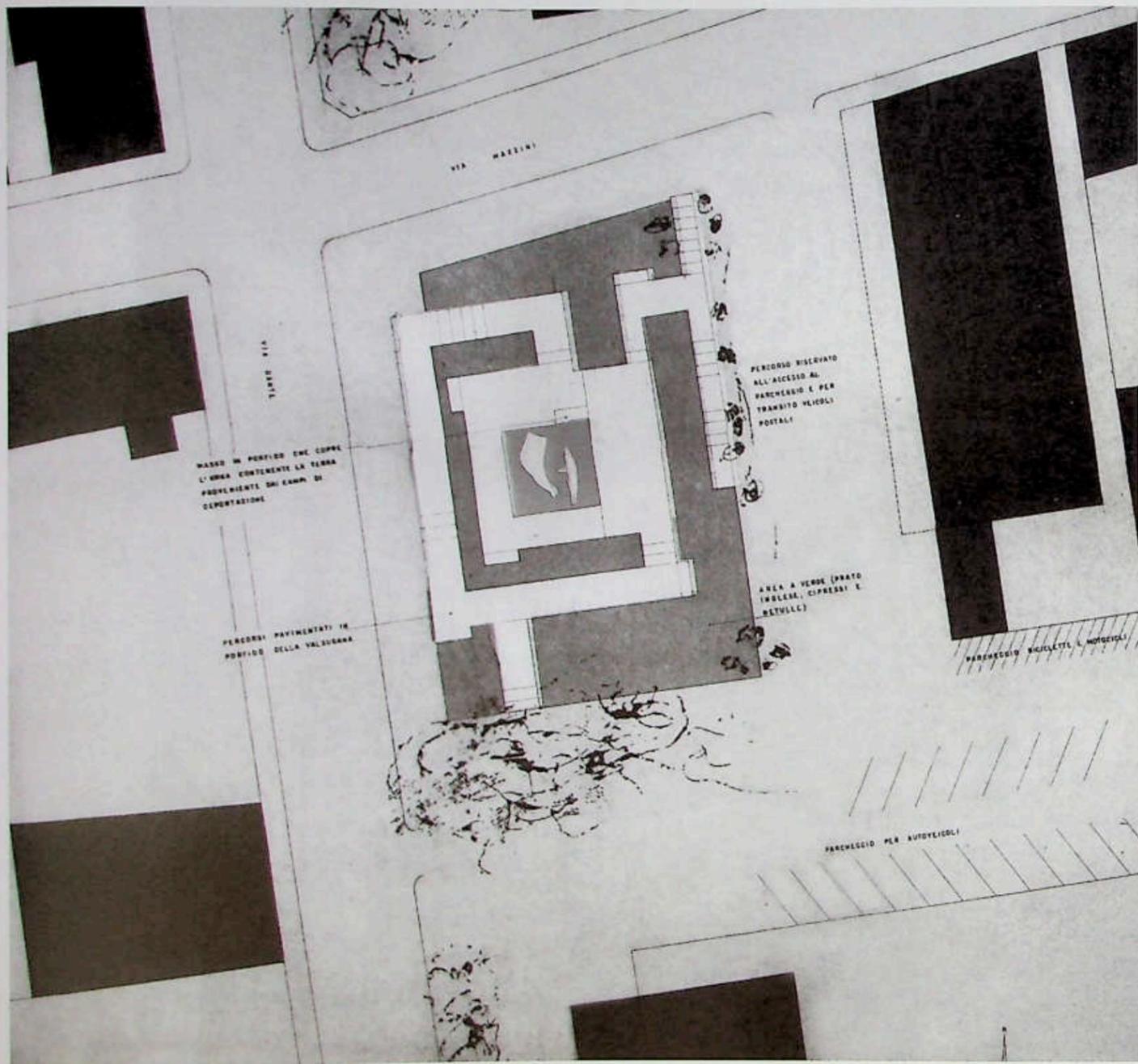
Il battesimo di Giovanni Battista
Mezzo busto in bronzo
su supporto orizzontale metallico specchiante, h 40 cm • 1975



136

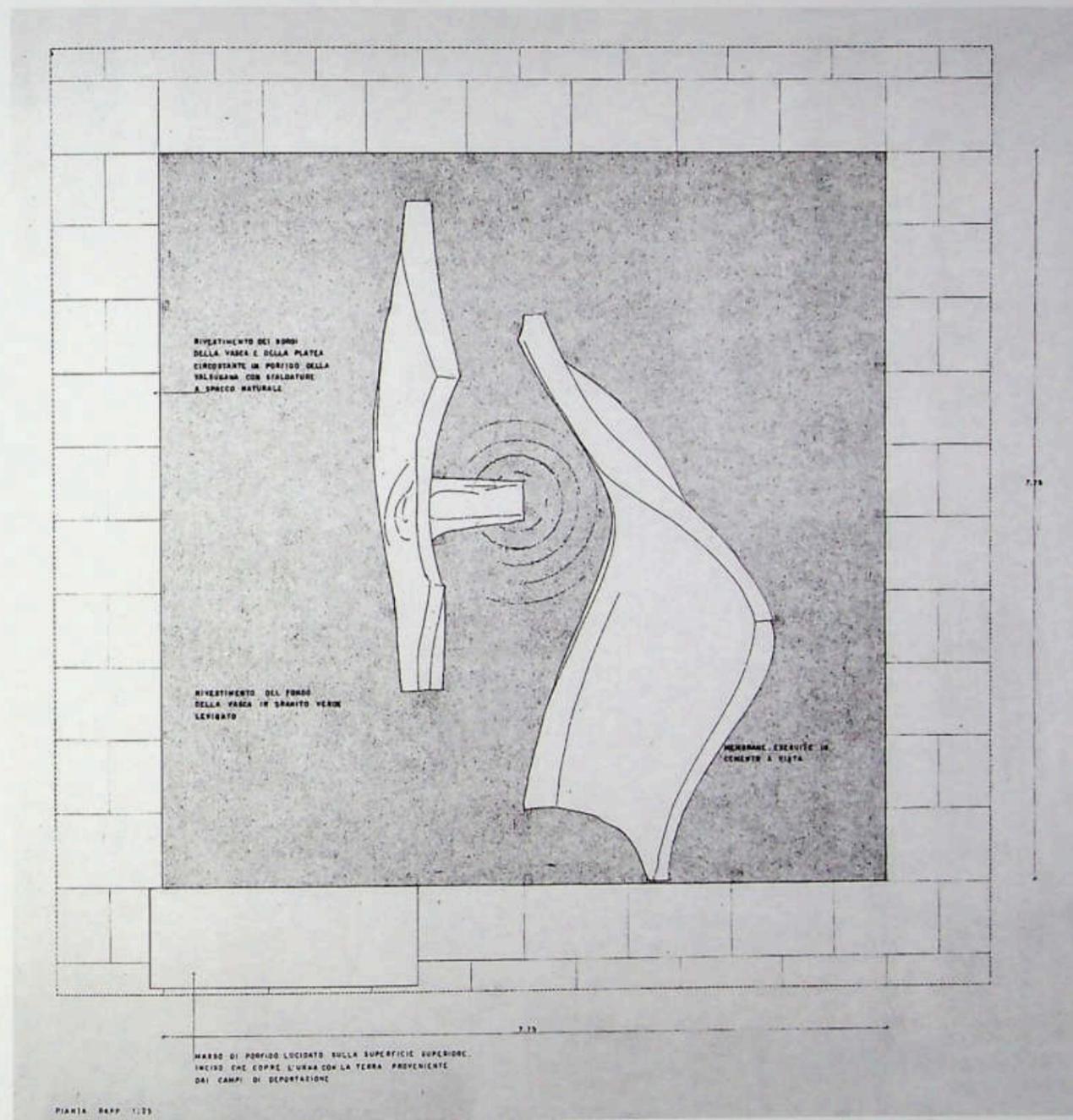


2 vedute del bozzetto per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio (non eseguito)
Concorso nazionale • 1970



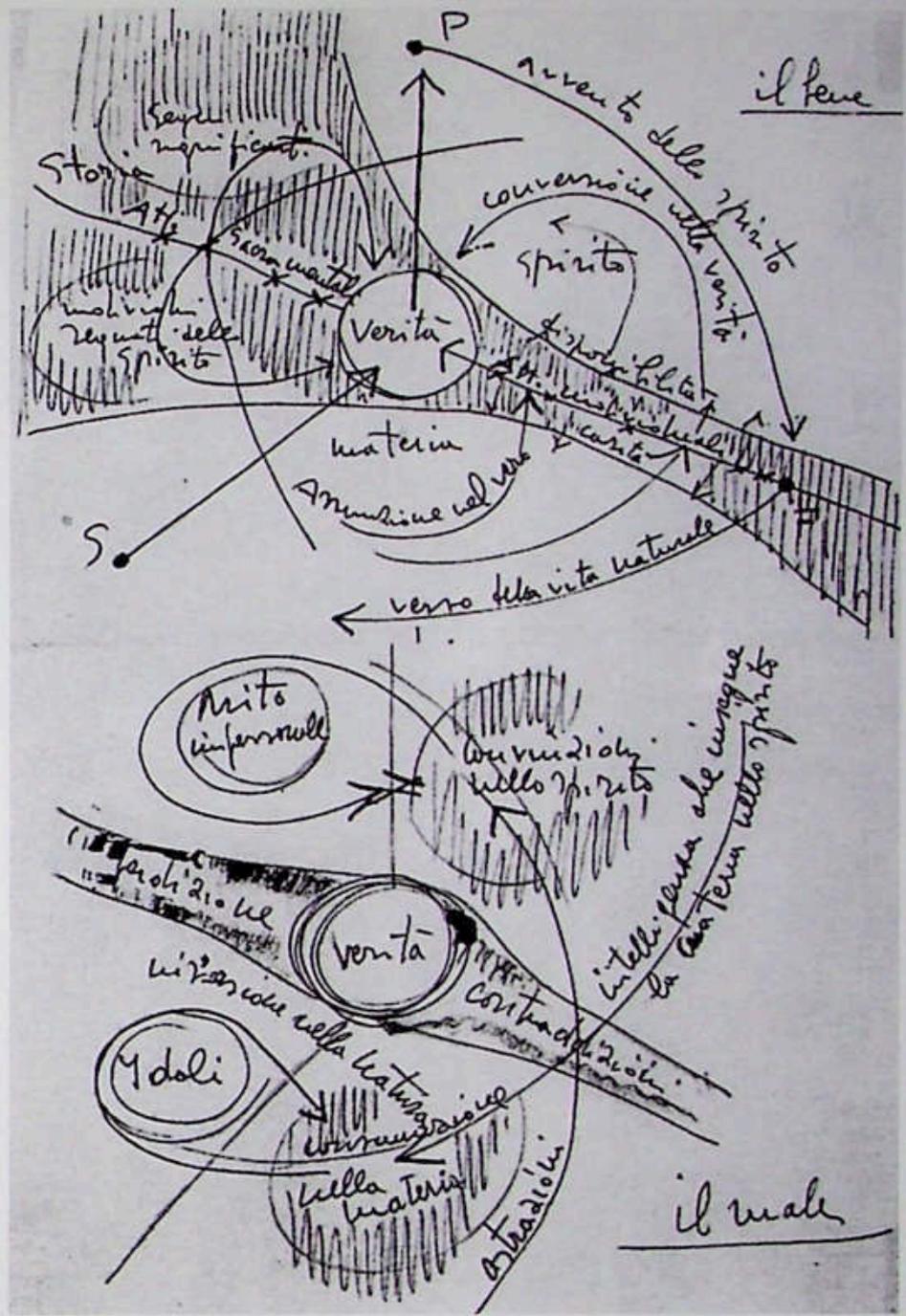
137

Pianta del progetto per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio
Concorso nazionale • 1970

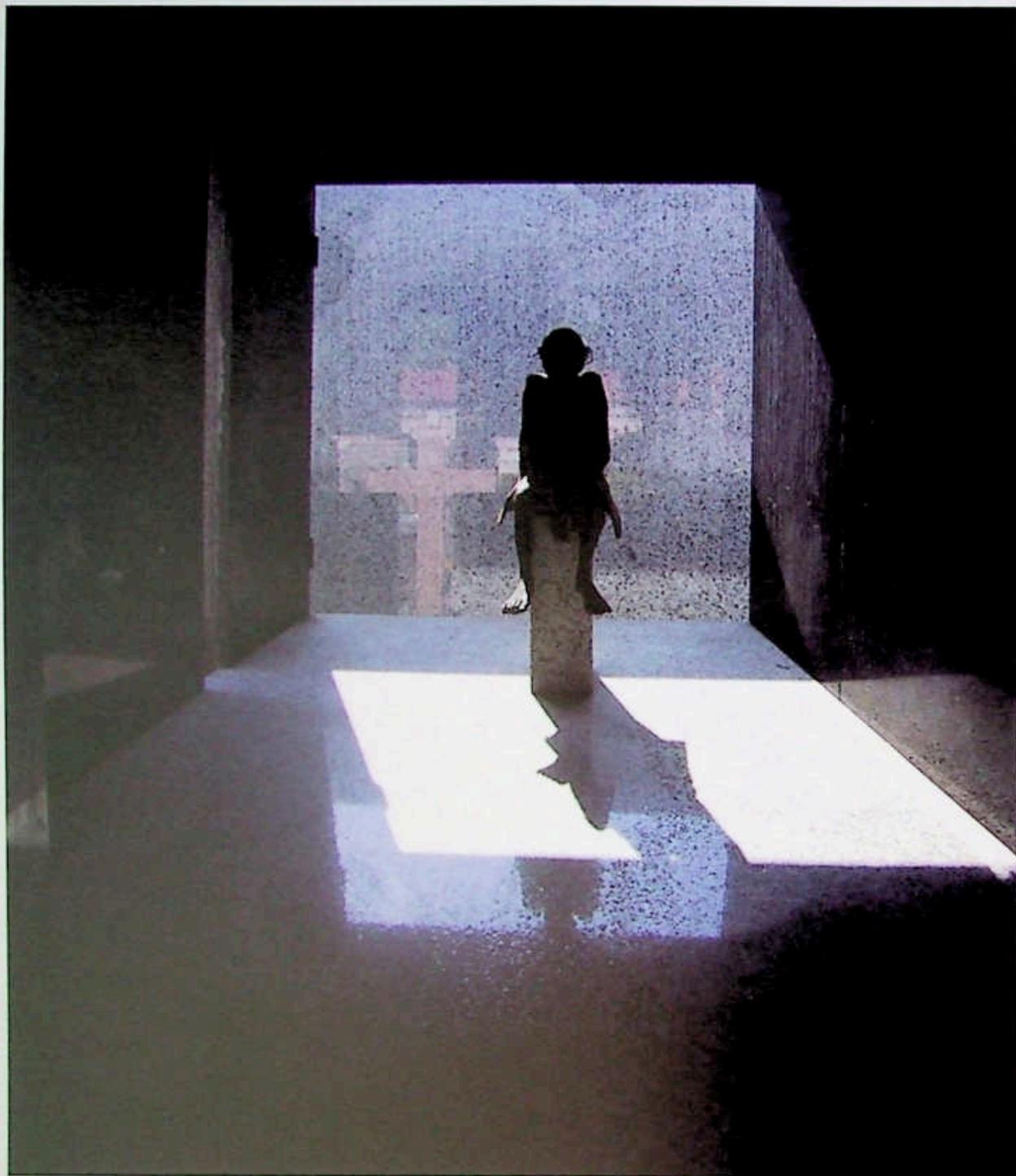


138

Disegno delle membrane in cemento a vista
del progetto per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio, non eseguito.
Concorso nazionale • 1970

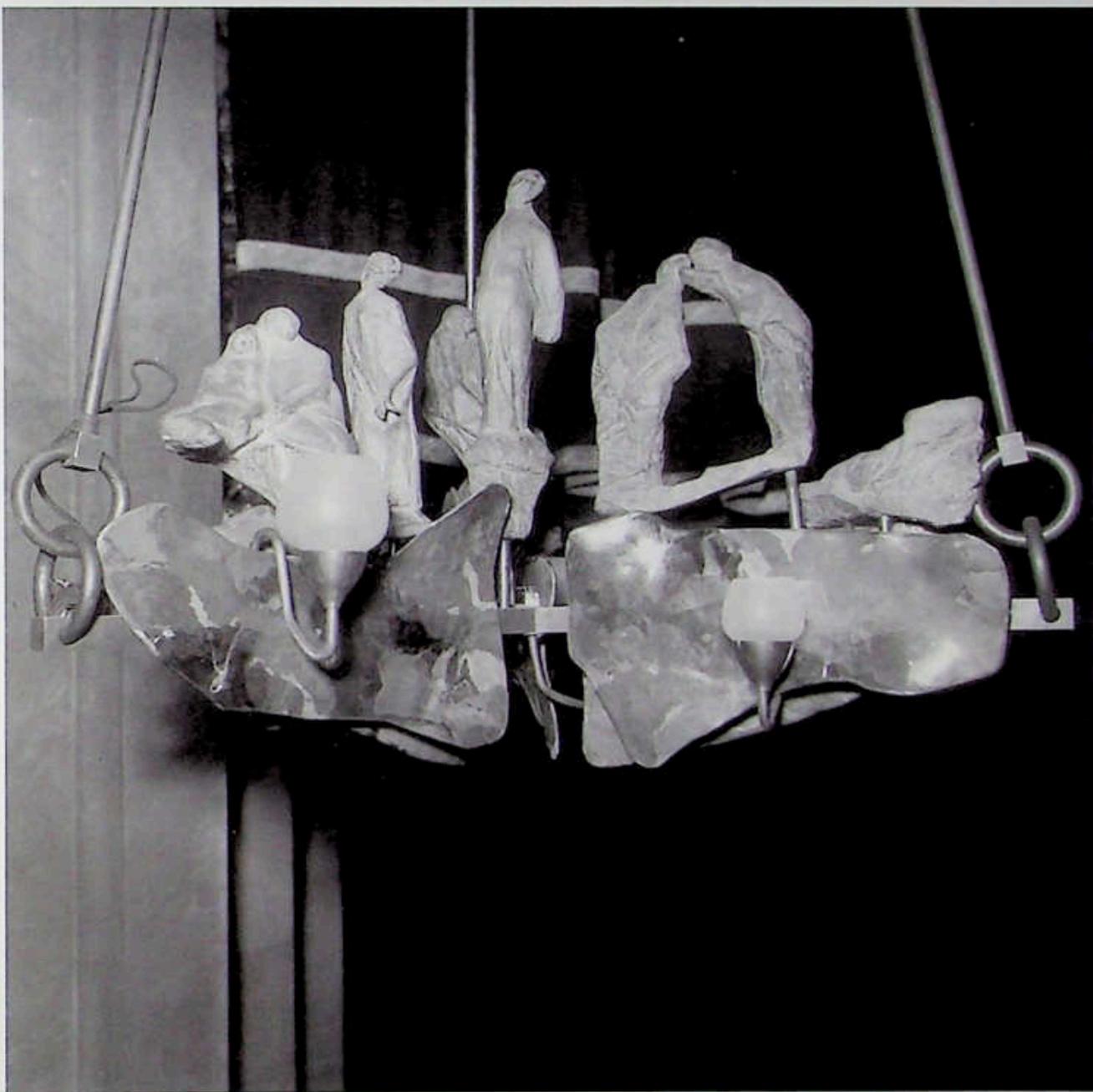


I versi contrapposti del bene e del male dopo l'avvento del Figlio (schizzo teologico)



Il supplizio di Cristo

Figura in bronzo per il monumento funerario della famiglia Carnaghi
al Cimitero monumentale di Busto Arsizio – Altezza cm 60 • 1975



Lampada in bronzo per il presbiterio della Basilica
di San Giovanni Battista a Busto Arsizio • 1951-52

DOCUMENTAZIONE RELATIVA ALL'OPERA DI ENRICO CASTIGLIONI

143

I paragrafi 1, 2, 3, 5, 6, 7 sono a cura di Stefano Castiglioni.

I paragrafi 4, 8, 9, 10 sono a cura di Giuseppe Magini, stesi sulla traccia di studi già compiuti.

In tutti i gruppi di lavoro segnalati Enrico Castiglioni ha sempre operato da capogruppo e coordinatore: le idee progettuali sono sostanzialmente le sue.

L'insieme degli apparati che seguono, pur non esaurendo totalmente la conoscenza della multiforme personalità dell'autore, ne rappresenta la complessità e la grande capacità di ricerca.

Ancora, si potrà forse notare quanto sia sensibile il divario tra progetti elaborati e progetti realizzati, ciò che testimonia la presenza in Richino di una notevole vena utopica o quanto meno la scarsa considerazione per un quotidiano pragmatismo professionale.

1. Cenni biografici e relativi alla professione di E. Castiglioni

Enrico Castiglioni nasce a Busto Arsizio il 29 gennaio 1914. Coniugato con Lorena Fausti, ha avuto quattro figli: Stefano, Giuliano, Monica, Marina.

Nel 1937 consegue la laurea in ingegneria civile presso il Politecnico di Milano, nel 1938 l'abilitazione alla professione di ingegnere presso il Politecnico di Torino (sessione 1937), nel 1939 l'abilitazione alla professione di architetto presso la Facoltà di Architettura di Roma (sessione 1938).

Nel 1940-41 è assistente volontario ad Architettura Tecnica presso la Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Milano e nel 1942-43 è insegnante di disegno tecnico e di fisica alla Scuola Professionale serale di Busto Arsizio. Dal 1941 è membro effettivo dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU).

Nel 1953 è nominato componente del Comitato Direttivo Provinciale della Provincia di Varese per il Piano Territoriale della Regione Lombardia e in seguito (1955) componente della Giunta Esecutiva per la formazione dello stesso Piano.

Nel 1954 fa parte del Comitato di Ordinamento della Mostra di Architettura Sacra alla Prima Triennale di Milano.

Nel 1956 ottiene l'abilitazione alla Libera Docenza in "Composizione architettonica" (è primo in graduatoria e la Commissione d'esame gli riconosce una particolare attenzione al rapporto arte-architettura) e tra il 1956 e il 1961 è libero docente e assistente volontario presso la Facoltà di Architettura di Milano.

Fa parte delle commissioni ministeriali d'esame per le attribuzioni delle libere docenze in "Composizione Architettonica" (sessione 1959) e "Tipologia e Composizione" (sessione 1960).

Tra il 1965 e il 1973 è professore incaricato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica di Milano – nella Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali – del corso di "Storia e teoria dello spazio teatrale".

Dal 1971 al 1977 presiede l'Ordine degli Architetti della Provincia di Varese. Nel 1971 è iscritto nell'Albo degli Esperti in materia di Pianificazione Territoriale (D.M. 26 ottobre 1961 del Ministero LL.PP.) e nel 1982 alla sezione di detto Albo riservata agli Esperti in tema di residenza (art. 8 della legge pubblicata sulla G.U. n.29 del 30 gennaio 1982).

Nel 1988 gli viene conferito il premio "Rosa d'oro 1988" da parte dell'Associazione Radiantistica Bustese per meriti professionali e nel 1991 il premio "Giovanni Bagaini" da parte dell'Amministrazione Provinciale di Varese per meriti relativi alla propria attività culturale, artistica e architettonica. Con decreto n. 117/1994 del Presidente del Consiglio Regionale della Lombardia viene nominato membro della Commissione Provinciale per le Bellezze Naturali della Provincia di Varese.

Nel 1996 gli viene conferito il premio "Bustese dell'anno" da parte del Club '33 di Busto Arsizio.

Richino chiude la sua multiforme esistenza a Busto Arsizio il 6 novembre 2000 e la sua città natale gli tributa un omaggio facendo muovere il suo funerale dal Tempio Civico.



2. Principali interventi di architettura di E. Castiglioni

- 1950 Nuovo corpo di fabbrica con Cappella, Aule e Salone Teatro nell'Istituto "Rosetum" di Besozzo (calcoli Ing. Galassini)
- 1951 Nuova Sacristia adiacente la Basilica di S. Giovanni in Busto Arsizio
- 1951-52 Nuova ala in ampliamento della chiesa parrocchiale di Viggù, con formazione di un chiostro sulla fiancata (calcoli Ing. Galassini)
- 1952 Complesso edifici della Mostra Internazionale del Cotone e del Rayon e macchine tessili in Comune di Castellanza (con Archh. L. Crespi, L. Sangiorgi, Ingg. C. Fontana, E. Prandina)
- 1953-54 Quartiere residenziale in Padova - via Goito (con Ing. A. Garavaglia, Arch. L. Sangiorgi)
- 1954 Quartiere operaio INA-Casa in Vercelli (con Ing. A. Garavaglia, Arch. L. Sangiorgi)
- 1954 "Casa della cultura" in Busto Arsizio (calcoli Ing. Cugini)
- 1954-55 Casa collettiva del nuovo villaggio di Cesate (con Ing. A. Garavaglia, Arch. L. Sangiorgi)
- 1954-55 Edificio condominiale nel centro di Busto Arsizio, via Milano angolo via Don Minzoni (con Ing. A. Garavaglia, calcoli Ing. G. Borio)
- 1957 Sede degli Uffici Finanziari in Busto A.
- 1957 Edificio degli Uffici della Ditta Lamberti di Albizzate
- 1958 Ristorante sul Lago Maggiore a Lisanza
- 1958 Scuole elementari nel quartiere Sempione in Busto Arsizio (con Ing. D. Brigatti)
- 1959 Scuole elementari nel Parco Durini a Gorla Minore (calcoli Ing. A. Cugini)
- 1958-60 Nuovo Centro Residenziale INA-Casa in Busto Arsizio per 3500 vani in località Strà Cassano (con Arch. L. Crespi, Ing. S. Donnini, Arch. L. Sangiorgi, Arch. E. Sianesi)
- 1959-60 Complesso Industriale "Artea" in Parabiago (calcoli Ing. G. Amadeo)
- 1961 Condominio Garavaglia in via XX Settembre a Busto A.
- 1962 Complesso degli Istituti Tecnico-Professionale e Industriale dell'Amministrazione Provinciale di Varese nel Comune di Castellanza (con Ing. C. Fontana)
- 1962 Scuola Materna e Nido al quartiere S. Anna in Busto Arsizio (con Ing. C. Gallazzi)
- 1963 Grande palestra al Liceo A. Rosmini di Domodossola
- 1964 Progetto della Nuova Chiesa Parrocchiale di Suna (presso Verbania, provincia di Novara) e della sistemazione urbanistica della zona con l'antica Chiesa
- 1965 Chiesa parrocchiale di Prospiano (calcoli Ing. Viterbo)
- 1967 Casa sul lago (casa Apollonio) a Galliate Varesino
- 1969 Scuola materna nel Comune di Vimercate (con Arch. S. Castiglioni; calcoli Ing. Catania)
- 1969 Progetto architettonico per l'ambientazione e la sistemazione generale dello spazio interno della Fortezza da Basso in Firenze da parte dell'Ente Mostra Internazionale Artigianato di Firenze (con l'Arch. Marco Dezzi Bardeschi e Arch. Paolo Malchiodi)
- 1970-72 Centro Sociale e Culturale S. Magno in Legnano (con Arch. E. Cerutti)

- 1971-72 Complesso industriale tessuti "Astra" in Busto Arsizio
- 1971-72 Progetto Mostra Mercato Artigianato a Firenze (con Archh. M. Dezzi Bardeschi, P. Malchiodi)
- 1972 Chiesa S. Giovanni in Legnano (calcoli Ing. G. Amadeo)
- 1972 Progetto di plesso scolastico in Castellanza (con Ing. G. Amadeo, Arch. T. Anzini, Ing. C. Fontana)
- 1972-75 Sistemazione ed allestimento interno della cappella dell'Eucarestia e dell'intero presbiterio della Chiesa del Sacro Cuore, annessa al Convento dei Frati Minori di Busto A. (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1977 Progetto della nuova aerostazione passeggeri dell'Aeroporto Internazionale Marco Polo di Tessera, nel contesto ambientale della Laguna di Venezia, conferito dal Provveditorato al Porto di Venezia, in collaborazione con: Arch. S.Castiglioni di Busto Arsizio, EN.VE.CO. (Arch. Mario Cedolini, Gian Paolo Mar, Giuliano Rizzi, Ettore Vio di Venezia), Prof. Ing. Cesare Simoncello, Ing. Antonio Bocchi, Prof. Ing. Giorgio Romaro, Manens intertecnica (Del. C.A. 09/08/77).
- 1980/83 Progetto 1° stralcio per la nuova sede del liceo scientifico di Busto Arsizio in via Grossi 3 da parte dell'Amministrazione Provinciale di Varese - (con Arch. Giovanni Vanoni)
- 1980-85 Realizzazione di complesso residenziale e terziario SOCEBA con nuova sede Banca di Legnano nel centro di Busto Arsizio in via F.lli d'Italia 7 (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1985-87 Progettazione e Direzione Lavori di complesso residenziale e terziario "Rubina" con nuova sede Monte dei Paschi di Siena di Busto Arsizio in via XX Settembre 12 (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1988 Progettazione e Direzione Lavori edificio residenziale e terziario "Giada" in Busto Arsizio, Viale Duca D'Aosta per conto Giada S.r.l. (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1989 Progettazione e Direzione Lavori di Centro Commerciale con Supermercato alimentare "UEBA" in via Magenta a Busto Arsizio per conto Leasimpresa S.p.a. Torino., (con Arch. Stefano Castiglioni, Ing. Aldo Speranza, Arch. Giuseppe Speranza)
- 1987-91 Incarico per progetto generale, esecutivo e direzione lavori relativo ad ampliamento del Cimitero comunale di Busto Garolfo (MI) - I e II corpo di colombari e relative sistemazioni, percorrenze e accesso agli spazi esterni - (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1988/92 Progetto guida e capitolato speciale (e successivo incarico per redazione di modifiche richieste dalla Soprintendenza) per appalto concorso di sistemazione delle vie e piazze del centro cittadino di Busto A. piazze S. Giovanni, S. Maria, Vittorio Emanuele II e vie F.lli d'Italia, Tettamanti, Cardinal Tosi, Galileo Galilei, Cavour, S. Antonio, Matteotti, Montebello, Marliani)
- 1990-93 Progettazione e Direzione Lavori progetto residenziale e terziario "Imm.re Trieste" nella centrale Piazza Trento e Trieste di Busto Arsizio (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1991/92 Direzione artistica (con esclusione delle opere strettamente tecniche) per impianto di illuminazione pubblica di strade e piazze del centro cittadino di Busto A.
- 1991-94 Progettazione e Direzione Lavori edificio residenziale e terziario "Fides S.p.a." in via A. da Giussano in Busto Arsizio (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1991-95 Progettazione e Direzione Lavori complesso residenziale e terziario "Giglio" con nuova sede del "Banco di Desio e della Brianza" nel centro di Busto Arsizio, via Volta/ P.zza Cristoforo Colombo/ Via S. Michele (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1994-96 Progettazione e Direzione Lavori edificio residenziale e terziario "Brugill srl." in via Bonsignori in Busto A. (con Arch. Stefano Castiglioni, Ing. A. Speranza)

3. Restauri di E. Castiglioni a complessi monumentali

- 1943-53 Basilica di S.Giovanni in Busto A. (1500). Restauro generale statico e architettonico della Chiesa e della torre campanaria (1400) e delle aree adiacenti
- 1950-52 Restauro del ciclo delle decorazioni in affresco dell'altare e delle Cantorie (Bellotti-1630). Ripristino della vecchia Sacrestia sul fianco sud di S. Giovanni in Busto A.
- 1950-52 Chiesa Parrocchiale di Viggù (1520). Restauro architettonico e statico, ripristino dell'interno e sistemazione delle aree circostanti
- 1954 Chiesa Prepositurale di Baveno (Romanica). Liberazione delle sovrastrutture e ripristino della Basilica Romanica, sistemazione delle aree adiacenti
- 1970 Scavi e rilievi nell'interno della Fortezza da Basso a Firenze con liberazione dei reperti delle fortificazioni cinquecentesche (con Arch. Dezzi Bardeschi e Arch. P. Malchiodi)
- 1978/86 Consolidamento, restauro e ripristino dei fabbricati e delle strutture dell'Eremo di S. Caterina del Sasso sul Lago Maggiore, Comune di Leggiuno (VA)
- 1985/86 Progetto di restauro e ristrutturazione dei due padiglioni della tonnara storica all'Isola di Formica, "Museo delle Tonnare e delle Attività Artigianali Marinare", Coop. Immobiliare Mondo X, Milano, nel Comune di Favignana (TP)
- 1992 Piano di Recupero, progetto edilizio e direzione lavori del 1° lotto del compendio monumentale della settecentesca Villa Ordoño De Rosales – Abbiate a Buscate (MI) (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1993 Progettazione e direzione lavori inerente restauro e ristrutturazione dei fabbricati "B" e "C" nel complesso della storica Villa Comunale (Villa Rondanini) (con Arch. Stefano Castiglioni)

4. I lavori di urbanistica sono elencati in nota 1 dell'articolo in questo volume intitolato "La città vista da Richino"

5. Opere non architettoniche di E. Castiglioni

- 1949 Nella cappella Pensotti di Carlo Fontana al cimitero monumentale di Busto Arsizio: altorilievo sulla porta d'ingresso, mosaico nell'interno
- 1950 Altorilievi in marmo che formano la stele Milani nel cimitero di Busto Arsizio
- 1952 Gruppo della deposizione, in granito, sulla tomba Pogliana al cimitero di Fagnano Olona
- 1954 Croce con tre figure nell'edicola Bonfanti al cimitero di Busto Arsizio
- 1968 Formelle in bronzo e vetrate raffiguranti le stazioni della Via Crucis nella cappella dell'asilo-nido Maria di Nazaret in quartiere di Sant'Anna a Busto Arsizio
- 1969 Opere decorative nella cappella Lamberti al cimitero di Albizzate
- 1969 Concorso per il Monumento alla Resistenza nella piazza Facchinetti di Busto Arsizio
- 1973/76 Formelle per una Via Crucis
- 1977 Vetrate nella chiesa parrocchiale di Prospiano
- 1978 Tomba Carlo Carnaghi nel cimitero di Busto Arsizio

I circa 70 dipinti, in parte illustrati in questo volume ed eseguiti dal 1945 al 1970 circa, si trovano tutti presso l'abitazione e lo studio di E. Castiglioni in via Carlo Cattaneo 12 a Busto Arsizio (l'autore non li ha mai esposti al pubblico durante la sua vita)

6. Incarichi a E. Castiglioni da enti pubblici

- 1948 Da parte del Comune di Busto Arsizio:
incarico (con altri professionisti) di redigere il Piano Regolatore Generale della città.
- 1950 Da parte della gestione INA-Casa:
incarico della progettazione dei seguenti complessi residenziali (come capogruppo con Dott. Ing. Garavaglia e Arch. Sangiorgi)
– nel nuovo villaggio di Cesate
– a Padova
– a Vercelli
- 1954 Dal Comune di Gorla Minore:
incarico di redigere il Piano Regolatore Generale
- 1954 X Triennale di Milano:
allestimento della Sala dell'Architettura Sacra
- 1957 Da parte della gestione INA-Casa:
incarico del progetto urbanistico e architettonico del nuovo Centro Residenziale Satellite, a Busto Arsizio in località Strà Cassano (come capogruppo con Arch. Crespi, Ing. Donnini, Arch. Sangiorgi, Arch. Sianesi)
- 1957 Dal Comune di Gorla:
Incarico del Progetto delle Scuole Elementari
- 1955 Dal Comune di Busto Arsizio:
Incarico di progettazione della sede degli Uffici Finanziari
- 1959 Dall'Amministrazione Provinciale di Varese:
incarico per il progetto del centro scolastico e del complesso delle scuole Professionali di Stato e Industriale (con Ing. C. Fontana)
- 1960 Dal Comune di Busto Arsizio:
incarico del progetto per il centro sportivo e palazzetto dello sport in Busto Arsizio (con Ing. Brigatti, Ing. Brusa Pasquè)
- 1961 Dal Comune di Gorla Minore:
incarico del progetto per il municipio
- 1961 Dalla Parrocchia di Prospiano:
progetto nuova chiesa parrocchiale
- 1961 Dal Comune di Fagnano Olona:
incarico per il progetto del Piano Regolatore
- 1962 Dal Comune di San Vittore:
incarico per il progetto del Piano Regolatore
- 1962 Dal Comitato Nuove Chiese di Busto A.:
incarico del progetto della nuova chiesa parrocchiale S. Anna
- 1964 Dalla Parrocchia di Suna:
progetto della nuova chiesa parrocchiale e della sistemazione urbanistica della zona con l'antica chiesa
- 1964 Dal Comune di Cassano Magnago:
incarico per il progetto del Piano Regolatore Generale

- 1967 Dalla Prepositurale S.Magno di Legnano:
progetto del centro parrocchiale e dello studio della sistemazione urbanistica della Piazza S. Magno e delle zone circostanti (con Arch. Ezio Cerutti)
- 1967 Dalla GESCAL:
progetto urbanistico di completamento del nuovo insediamento in località Strà Cassano a Busto Arsizio
- 1968 Da parte del Comune di Busto Arsizio:
capogruppo di un'équipe di professionisti per la formazione dei Piani Particolareggiati del Comune di Busto A.
- 1969 Da parte dell'Ente Mostra Internazionale Artigianato di Firenze:
progetto di massima per la sistemazione generale dell'area della Fortezza da Basso di Firenze (con Arch. M. Dezzi Bardeschi, Arch. P. Malchiodi)
- 1970 Dal Comune di Vimercate (MI):
incarico di progettazione di scuola materna in località Ruginello (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1971 Dalla Camera di Commercio di Varese:
progetto di sala dei congressi presso la Mostra del Tessile a Castellanza (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1971 Dal Comune di Busto Arsizio:
incarico della Revisione del Piano Regolatore Generale (con Arch. L. Ciapparella, Arch. G. Magini, Arch. Silvano Tintori)
- 1972 Dal Comune di Castellanza:
incarico per la progettazione della sistemazione urbanistica e di un nuovo complesso scolastico comprendente le scuole d'obbligo e medie superiori (con Arch. Anzini, Ing. G. Amadeo, Ing. C. Fontana)
- 1972 Dal Comune di Busto Arsizio:
a seguito di concorso nazionale - progetto di sistemazione della Piazza Facchinetti e del monumento alla Resistenza (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1973 Dall'Amministrazione Provinciale di Varese:
incarico quale esperto dei problemi di urbanistica presso l'Ufficio Tecnico della Provincia
- 1977 Dal Provveditorato al Porto di Venezia:
progetto nuova aerostazione dell'aeroporto Marco Polo Tessera
- 1978/86 Dall'Amministrazione Provinciale di Varese:
consolidamento, restauro e ripristino fabbricati dell'Eremo di S.Caterina del Sasso sul Lago Maggiore
- 1980/83 Dall'Amministrazione Provinciale di Varese:
Progetto 1° stralcio per la nuova sede del liceo scientifico di Busto Arsizio in via Grossi - Opera attuata con l'Arch. Giovanni Vanoni
- 1986 Dal Comune di Saronno:
incarico per iniziale progettazione di sistemazione immobili in via P.Monti di proprietà del Comune di Saronno (con l'Arch. Stefano Castiglioni)
- 1986/90 Dal Comune di Busto Garolfo:
incarico per la progettazione e Direzione Lavori inerente sistemazione immobili, aree per attività ricreativo-culturali nel parco pubblico cittadino adiacente alla Villa Comunale (con l'Arch. M.L. Vignati)
- 1988/92 Dal Comune di Busto A.
Progetto guida e capitolato speciale (e successivo incarico per redazione di modifiche richieste

dalla Soprintendenza) per appalto concorso di sistemazione delle vie e piazze del centro cittadino di Busto A. (piazze S. Giovanni, S. Maria, Vittorio Emanuele II e vie F.lli d'Italia, Tettamanti, Cardinal Tosi, Galileo Galilei, Cavour, S. Antonio, Matteotti, Montebello, Marliani)

1991/92 Dal Comune di Busto A.

Direzione artistica (con esclusione delle opere strettamente tecniche) per impianto di illuminazione pubblica di strade e piazze del centro cittadino di Busto A.

1987/92 Dal Comune di Busto Garolfo:

incarico per la progettazione e direzione lavori inerente ampliamento e ristrutturazione del Cimitero del Comune di Busto Garolfo (con l'Arch. Stefano Castiglioni)

1993 Dal Comune di Busto Garolfo:

incarico per la progettazione e direzione lavori inerente ristrutturazione fabbricati "B" e "C" nel complesso della storica Villa Comunale (con l'Arch. Stefano Castiglioni)

7. Premi e segnalazioni per E. Castiglioni in pubblici concorsi

- 1938 2° premio ex aequo al Concorso "Lamaro" per un complesso residenziale (Arch. E. Castiglioni, Ing. L. Manfredi, Prof. Arch. P. Mezzanotte)
- 1939 Prescelto per il progetto di 2° grado al Concorso Nazionale per il progetto del Palazzo Torre alla Mostra d'Oltremare a Napoli (Arch. E. Castiglioni, Ing. C. Fontana)
- 1939 1° premio al Concorso per un quartiere di case popolari dell'I.C.P. di Varese (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Ing. C. Fontana, Ing. A. Magnani)
- 1942 4° premio al Concorso Nazionale per il Piano Regolatore di Omegna (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Ing. C. Fontana, Ing. A. Mezzanotte, Ing. A. Pala)
- 1942 Segnalazione di merito al Concorso Internazionale per la Stazione Centrale di Sofia e per la sistemazione urbanistica della zona circostante (Arch. E. Castiglioni, Ing. C. Fontana)
- 1943 1° premio al Concorso per la Caserma dei Carabinieri e di P.S. di Varese (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Ing. C. Fontana, Ing. C. Larghi)
- 1944 1° premio ex aequo al Concorso Nazionale per l'Ossario dei Caduti in Albania (il concorso non ebbe ulteriore esito per la situazione bellica)
- 1949-50 Prescelto fra i vincitori del 1° Concorso INA-Casa
- 1950 1° Premio al Concorso per la sistemazione della Piazza S.Maria di Busto Arsizio
- 1953 2° Premio al Concorso Nazionale per la chiesa di Montecatini Terme (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Arch. L. Sangiorgi, Ing. A. Garavaglia)
- 1954 1° Premio al Concorso Nazionale per un quartiere residenziale operaio INA-Casa in Padova, Via Goito (Arch. E. Castiglioni, Ing. A. Garavaglia, Arch. L. Sangiorgi)
- 1954 1° Premio al Concorso Nazionale per un quartiere residenziale INA-Casa in Vercelli (Arch. E. Castiglioni, Ing. A. Garavaglia, Arch. L. Sangiorgi)
- 1954 Progetto segnalato al Concorso Nazionale per il Palazzo della Regione di Trento con la sistemazione urbanistica dell'area antistante (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Arch. G. Ortelli, Arch. E. Sianesi)
- 1955 Segnalazione speciale da parte della Commissione del Concorso Nazionale per la Stazione FF.SS. di Napoli (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Ing. G. Bongiovanni, Arch. E. Sianesi)
- 1956 Progetto di merito al Concorso Nazionale A.I.T.E.C. per le opere in cemento armato
- 1962 1° Premio Concorso per il Cimitero Monumentale di Busto Arsizio (Arch. E. Castiglioni, Ing. C. Fontana)
- 1962 Progetto segnalato al Concorso Internazionale per il grattacielo Peugeot a Buenos Ayres (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Arch. G. Bacchetti, Arch. E. Sianesi, Ing. C. Barbieri, Ing. C. Rabolini)
- 1963 Progetto presentato al Concorso Urbanistico per il Nuovo Centro Direzionale della città di Torino (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Arch. C. Casati, Arch. E. Hybsch, Arch. A. Locati)
- 1965 3° Premio ex aequo al Concorso per il progetto di massima del Palazzo dello Sport a Firenze e sistemazione urbanistica dell'area adiacente (Arch. E. Castiglioni-capogruppo, Arch. E. Hybsch, Arch. C. Moretti, Ing. E. Borio, Ing. C. Rabolini, collaboratore Arch. L. Ciapparella)
- 1967/68 1° Premio al Concorso Nazionale d'idee per la sistemazione e il restauro urbanistico e architettonico della Fortezza da Basso a Firenze (Arch. E. Castiglioni, capogruppo, Arch. A. Alvisi,

Arch. L. Ciapparella, Ing. C. Gallazzi, Arch. A. Locati, Arch. G. Magini, Arch. P. Tosi,
collaboratore A. Spada)

- 1970 2° Premio a Concorso Regionale per progettazione di una piscina coperta in Busto A., indetto dall'Amministrazione Comunale di Busto A. (con arch. Stefano Castiglioni, Ing.ri Ercole e Piero Lana)
- 1970 1° Premio al Concorso Regionale per la realizzazione in Busto Arsizio di un Monumento in onore della Resistenza e della Deportazione e sistemazione urbanistica della piazza Facchinetti all'interno della zona A del Centro abitato (con Arch. Stefano Castiglioni)
- 1971 Partecipazione al Concorso Internazionale di Idee per la realizzazione del Centre du Plateau Beaubourg e della relativa piazza, Parigi, bandito dal Ministero des Affaires Culturelles (con Arch. Stefano Castiglioni)

8. Libri di E. Castiglioni

- 1955 IL SIGNIFICATO DELL'ARCHITETTURA
Editrice Massimo – Milano
- 1955 DISCORSI A BASSA VOCE SUGLI UOMINI E SULLE PIETRE
Editrice A. Pianezza, collana "Sedes Sapientiae" – Busto Arsizio
- 1958 IL TEMPIO COME EPISODIO LIMITE DELL'ARCHITETTURA
Corso speciale tenuto presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dispense e poi
Edizione A. Pianezza, Busto Arsizio
- 1959 LA PAROLA
Editrice Bramante – Busto Arsizio
- 1965 LA STORIA COME GIUDIZIO
Editrice "La Scuola" di Brescia, nella collana della Scuola di Comunicazioni Sociali
- 1986 LA PRIMA FASE DELLE OPERE DI CONSOLIDAMENTO, RESTAURO E RIPRISTINO DEI
FABBRICATI E DELLE STRUTTURE DELL'EREMO DI SANTA CATERINA DEL SASSO
(con G. Vanoni, R. Bonelli, B. Bonesi),
Editore Nicolini, Varese, per l'Amministrazione Provinciale di Varese

9. Saggi e articoli di E. Castiglioni

- In AA.VV. "Il problema spirituale della ricostruzione delle chiese", Alla Fontana, Milano, 1945, "Architettura della chiesa"
- In AA.VV. "La Basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio", Tipografia Orfanotrofio, Busto Arsizio, 1949, "Dalle impalcature"
- Sulla rivista "Casabella" n. 211 del 1956 "A proposito del dibattito sulla Chiesa di Ronchamp"
- Sulla rivista "L'Architettura: cronache e storia" n. 7 maggio 1956 "Le vergini sterili"
- Sul periodico "Quaderni di Chiesa e Quartiere" n. 1 del 1957 "Architettura e arti figurative nelle chiese"
- Sulla rivista "Baukunst und Werkform" gennaio 1959 risposta al questionario "und ihz erster Auftrag"
- Sulla rivista "L'architettura: cronache e storia" n. 40 del 1959 "Enrico Castiglioni contesta la critica al suo quartiere"
- Sulla rivista "Baukunst und Werkform" n. 12 del 1960 "Architektur und Bildende Kunst"
- Sulla rivista "The Kentiku" articolo richiesto dalla rivista in accompagnamento ad una documentazione delle opere
- Sulla rivista "Domus" n. 400 del 1963 "Sull'Olonza, una scuola in un parco"
- Sulla rivista "Domus" n. 403 del 1963 "Che cos'è una chiesa"
- Sulla rivista "Domus" n. 408 del 1963 "Appunti sulle idee al concorso di Torino"
- Sulla rivista "Domus" n. 420 del 1964 "Una chiesa indigena"
- Sulla rivista "L'oeil" «L'Architecture actuelle s'orient-elle vers un nouveau 'baroque'?»
- Nella Edizione Collana Tascabile «La cittadella» – Assisi "Il linguaggio dell'immagine nella città", "Urbanesimo metropolitano e sviluppo umano"
- Sulla rivista "Domus" n. 439 del 1966 "Per la solitudine di uno studioso in campagna"
- Negli Atti del Convegno Nazionale degli urbanisti – Cittadella Cristiana di Assisi, 17-21 aprile 1968 "Dialettica tra processo storico e modello razionale nello sviluppo della realtà urbana"
- Sulla rivista "L'architetto", organo del Consiglio Nazionale degli Architetti (C.N.A.) n. 5 maggio 1968 "La città teatro vivo" e "Razzolar bene"; n. 11/12 novembre-dicembre 1968 "Urbanistica come drammaturgia"
- Sulla rivista "Bauen + Wohnen" – 1968 "Il metodo come disponibilità nell'interno di un processo" (correlazione fra l'urbanistica e l'atto dell'architettura)
- Sulla rivista "Informazione Radio TV" – Studi documenti e notizie n. 5 maggio 1972 "Il video nella nuova dimensione della città"
- Sulla rivista "Vita e Pensiero" (Nuova Serie) n. 2 marzo-aprile 1973 "Drammaturgia e vita storica delle comunità" e "L'urbanista coinvolto"
- Sul periodico "Almanacco della Famiglia Bustocca" 1985-86, Ed. Industrie Grafiche Pianezza – Busto Arsizio – Dicembre 1988 "Urbanistica come drammaturgia"
- "Santa Caterina del Sasso, premesse alla progettazione delle opere di consolidamento, restauro e ripristino", Amministrazione Provinciale di Varese
- Sulla rivista "Acanto" dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Varese n. 2 novembre 1997 "Città di ieri, città di domani"

10. Pubblicazioni riferite all'opera di E. Castiglioni

Sulla rivista "Rassegna di Architettura", 1939 "Il progetto vincitore dei Littoriali di architettura"

Sulla rivista "Architettura"

- n. VI, giugno 1939 "Concorso per l'edificio del P.N.F. alla triennale d'oltremare a Napoli";
- n. X, ottobre 1939, L.Quaroni "I Littoriali di architettura per l'anno XVII"

Citazioni plurime in G. Dorflès "Architettura moderna", Garzanti, Milano, 1954

Articolo "Architettura sacra moderna" in "X Triennale di Milano", 1954, per la sala dell'architettura sacra

Citazione sul n. 18/1955 della rivista "Selearte" di Carlo Ludovico Ragghianti

Trattato nel libro "Architettura italiana d'oggi" di Carlo Pagani, Hoepli, Milano, 1955

Articolo in AA.VV. "Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945/55", edizione dell'ufficio tecnico organizzativo arcivescovile di Bologna, 1956

Citazione in R. Aloj "Mobili tipo", Hoepli, Milano, 1956

Sulla rivista "Casa e turismo"

- n. 11, 1956 "Costruzioni INAcasa a Padova";
- n. 12, 1956 "Casa della cultura a Busto Arsizio"

Sulla rivista "Architettura e cantiere" n. 12, 1957 "Quartiere di Cesate"

Citazione in A.Pica "Architettura italiana ultima", Ed del Milione, Milano, 1959

Citazione in L.Benevolo "Storia dell'architettura moderna", Laterza, Bari, 1960

Sulla rivista "L'architettura: cronache e storia"

- n. 1, di Riccardo Musatti "Il progetto della stazione di Napoli";
- n. 4, di Giancarlo Ortelli "Opere di Enrico Castiglioni" e di B. Zevi "Venti anni fa";
- n. 23, di Assunta Albanesi "Un tempio come vaso spaziale";
- n. 39, di R. Bonelli "Complesso residenziale a Busto Arsizio"
- n. 60, di Renato Pedio "Opere recenti di Enrico Castiglioni"

Sulla rivista "Casabella-continuità"

- 1962 n. 268 "L'idea di grattacielo";
- 1969 n. 336 articolo riguardante il concorso della sistemazione della Fortezza da Basso a Firenze "Metamorfosi di una fortezza" di C.Perogalli

Sulla rivista "L'architecture d'aujourd'hui"

- n. 64 marzo 1956 "Structures" - La stazione di Napoli;
- n. 66 luglio 1956 "Habitations collectives" - Casa collettiva di Cesate;
- n. 71 aprile 1957 "Architecture religieuse" - Progetto di Basilica - Progetto per la chiesa di Montecatini;
- n. 91 settembre, ottobre, novembre 1960 - Panorama 1960 "Enrico Castiglioni" (Scuola elementare a Busto, Ristorante a Lisanza, Progetto per uno stadio coperto a Busto Arsizio);
- n. 94 febbraio, marzo 1961 "Eiseignement" - Progetto dell'Istituto Tecnico a Castellanza;
- C. Parent, P. Goulet in "Aujourd'hui Italie", numero speciale della rivista, 1965;
- n. 119 del 1965 "Enrico Castiglioni"

Sulla rivista "Baukunst und Werkform"

- n. 8 del 1958 "Un Architecture Autre" di Udo Kultermann;
- n. 1 del 1961 "Volkschule in Busto Arsizio";
- n. 4 del 1961 "Aus der Arbeit Enrico Castiglioni" di Hartmut G.Rebitzki

Sulla rivista "Bauen + Wohnen"

- n. 10 novembre 1958 "Entwurf für eine Wallfahrtskirche in Sirakus – Enrico Castiglioni Architekt";
- n. 9 settembre 1959 "Enrico Castiglioni" di Udo Kultermann

Sul periodico "Architecture contemporaine", 1958 (Francia e Germania) è citato il concorso per la stazione di Napoli (1954) ed è pubblicata la "maquette" del santuario di Siracusa (1957)

Il periodico "Architecture fantastique", 1960 (Francia e Germania) dedica una pagina al disegno e al modello per la stazione di Napoli (1954), due pagine al disegno e al modello del santuario di Siracusa (1957), due pagine alla chiesa per Montecatini (1955), una pagina alla "casa della cultura"

Citazione sul libro "Strukturformen der Modernen Architektur" di Kurt Siegel, Callway, München, 1960

Sul libro "Movers", Limes Verlag, Wiesbaden, 1960, sono documentati il progetto per il santuario di Siracusa e il progetto per la nuova stazione di Napoli

Sulla rivista "The Kentiku" di Tokio, marzo 1962 "Works of Enrico Castiglioni"

Sulla rivista "L'Oeil" del gennaio 1962 (numero dedicato all'Italia), nell'articolo di Guy Habasque "Nouvelle tendance de l'Architecture" vengono citate "Abitazione dell'INA-Casa a Busto Arsizio avec Luigi Crespi" (pag. 25) e la Mostra Internazionale del Cotone, rayon e macchine tessili (pag. 28)

Citazione in P. Portoghesi "L'impegno delle nuove generazioni", contenuto in "Aspetti dell'arte contemporanea", Rassegna internazionale di architettura, pittura, scultura, grafica, Ed. dell'Ateneo, Roma, L'Aquila, 1963

Sulla rivista "Domus"

- n. 394 agosto 1962 articolo di Giò Ponti "Una chiesa lombarda";
- n. 395 settembre 1962 "Per il concorso Peugeot", progetto esposto alla Mostra Internazionale di Berlino;
- n. 400 marzo 1963 "Una scuola in un parco";
- n. 403 giugno 1963 "Che cos'è una chiesa?" – Progetto della chiesa di Sant'Anna a Busto Arsizio;
- n. 439 Casa Apollonio a Galliate Lombardo

L'"Enciclopedia of modern Architecture", 1963, Angleterre (Knaus lexikon der modern architektur, 1963, Allemagne) "Castiglioni Enrico born Busto Arsizio near Milan 1914

Design for complex sculpturally modelled shell constructions, which value wide areas and mould spaces with help of light

(Project for the main station in Naples 1954; for the pilgrimage church of the Madonna delle Lacrime at Syracuse 1957)

Sulla rivista norvegese "Byggekunst" n. 2 febbraio 1964 "Presentazione delle opere di Enrico Castiglioni"

Sulla rivista "Aujourd'hui" n. 48 del 1965, numero dedicato all'Italia, Enrico Castiglioni è presente con vari progetti; in particolare evidenza è il progetto per Centro Direzionale di Torino

Trattato in G.L. Marini "Catalogo Bolaffi dell'architettura italiana", Torino, 1966

Sul libro "Neues Bauen in der Welt" di Udo Kultermann, Editore Wasmuth, sono documentati la Scuola Professionale a Castellanza, il progetto per il grattacielo Peugeot, l'albergo a Lisanza, il progetto per il Centro Direzionale di Torino

Scheda su Enrico Castiglioni, a cura di Giuseppe Varaldo, nell'"Enciclopedia dell'architettura moderna", Garzanti, Milano, 1967, tratta da "Knaurs Lexicon der modernen Architektur", München-Zürich, 1963

Citazione in U. Kultermann "Kunst der Welt, Architektur der Gegenwart", Halle Verlag, Baden Baden, 1967

Articolo di A. Coccia "La "via Crucis" dell'architetto Castiglioni" sul quotidiano "L'Italia" del 22 gennaio 1967

Citazioni diverse nel libro "Architettura italiana contemporanea" di Alberto Galardi – Edizioni di "Comunità", 1967

- Citazioni diverse in P. Portoghesi "Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica", Istituto Editoriale Romano, Roma, 1968. tomo I
- Citazione nel volume di G.C. Argan "L'arte moderna", Sansoni, Firenze, 1970
- Articolo di B. Zevi "La cultura trova una casa" in "Cronache di architettura" vol. 1, Laterza, Bari, 1971
- Articolo di B. Zevi "Vince un fusto pavido e inespressivo" in "Cronache di architettura" vol. 1, Laterza, Bari, 1971
- Citazione nel libro di AA.VV. "Milano 70/70 – un secolo d'arte", 3° volume, Catalogo Mostra al Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1972
- Scheda in B. Zevi "Spazi dell'architettura moderna", Einaudi, Torino, 1973
- Citazione in B. Zevi "Storia dell'architettura moderna", Einaudi, Torino, 1975
- Trattato in L. Vinca Masini (a cura di) "Tipologia e morfogenesi", La Biennale di Venezia, 1978
- Citazione sulla pubblicazione "Les temps des gares" – Centre Georges Pompidou, Paris, 1978. Esposizione e catalogo sull'architettura delle stazioni ferroviarie
- Capitolo monografico dedicato a Enrico Castiglioni nella pubblicazione "Cinquant'anni di Architettura Italiana dal 1928 al 1978", volume riguardante la Mostra organizzata dalla rivista "Domus" con il Comune di Milano al Palazzo delle Stelline a Milano, 28 marzo – 13 maggio 1979, dell'attività di 7 architetti italiani protagonisti (Enrico Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Carlo Mollino, Luigi Moretti, Pierluigi Nervi, Giò Ponti, Carlo Scarpa), Editoriale Domus, Milano, 1979
- Citazioni in M. Grandi, A. Pracchi "Milano, guida all'architettura moderna", Zanichelli, Bologna, 1980
- Scheda in N. Pevsner "Dizionario di architettura", Einaudi, Torino, 1981
- Pubblicazione della realizzazione della Scuola Materna e Asilo Nido a Vimercate (in collaborazione con Stefano Castiglioni) su "Attrezzature Collettive – Progettazione Costruzione", edizioni Over srl, Milano, 1981
- Pubblicazione della realizzazione di elementi e particolari costruttivi in edilizia su "Attrezzature Collettive – Progettazione Costruzione", edizioni Over srl, Milano, 1982 (comignoli della Scuola Materna e Asilo Nido a Vimercate con S. Castiglioni, comignolo di albergo a Lisanza, passaggio tubolare trasparente in istituto scolastico a Castellanza con T. Anzini, G. Amadeo, C. Fontana)
- Citazione in Mac Millan "Encyclopedia of Architects" vol. 1, The free press, New York, 1982
- Citazione in B. Oudin "Dictionnaire des Architectes", Seghers, Paris, 1982
- Sul libro "The book of buildings, ancient, medieval, renaissance & modern architecture of north America & Europe" di Richard Reid, 1983, documentazione delle opere di Enrico Castiglioni nel capitolo "Modern World/Italy"
- Documentazione nel libro "Phantastische Architektur" di Ulrich Conradt und Hans G. Sperlich, Hatje, Stuttgart, 1983
- Citazione in A. Belluzzi, C. Conforti "Architettura italiana 1944-1984", Laterza, Bari, 1985
- Citazione nella pubblicazione "Les années 50", Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, esposizione e catalogo sull'architettura e l'arte degli anni '50
- Citazioni plurime nel volume di G. Muratore, A. Capuano, F. Garofalo, E. Pellegrini "Italia, gli ultimi trent'anni", Zanichelli, Bologna, 1988
- Articolo "Una Rosa d'oro all'architettura" sul quotidiano "La Prealpina" del 20 ottobre 1988
- Riproduzione della Scuola Professionale di Castellanza 1963/64 sulla pubblicazione "L'Arte Moderna", supplemento al Corriere della Sera del 14 novembre 1990, a cura di Giulio Carlo Argan

“Perchè una nuova chiesa a Prospiano”, in “Parrocchia dei S.S. Nazaro e Celso”, breve pubblicazione della parrocchia di Prospiano in Gorla Minore (Varese) in occasione del 25° della costruzione della chiesa, pubblicazione senza data e senza editore

Recensione con curriculum e riproduzione di opere sul “Lexicon der Weltarchitektur” di N. Pevsner, dizionario di architettura e arte, Prestel-Verlag, 1990

Citazione in S. Polano “Guida all’architettura italiana del ‘900”, Electa, Milano, 1991

Citazione in P. Gossel, G. Leuthauser “Architettura del XX secolo”, Taschen, Colonia, 1991

Schede di architettura significativa di Enrico Castiglioni sono nella pubblicazione “Un secolo di architettura a Varese – Edifici del Novecento a Varese e in provincia” di Luciano Crespi e Angelo Del Corso, Alinea, Firenze, 1990

Citazione in M.A. Crippa “Architettura del XX secolo”, Jaca Book, Milano, 1993

Tesi di laurea “Enrico Castiglioni architetto” presso il Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, di Maria Castiglioni, relatore professor Luciano Crespi, correlatrice professoressa Elsa Garavaglia, Anno Accademico 1995-96

Articolo di D. Tripodi “Castiglioni e la chiesa di Prospiano” in “Ecclesia: arte, architettura, comunicazione”, periodico bimestrale, 1998, n. 19

Articolo di M.A. Crippa “Enrico Castiglioni, un impegno multiforme al servizio dello spazio cristiano” in “Ecclesia: arte, architettura, comunicazione”, 1998, n. 24

Capitolo di S. Castiglioni “L’intervento architettonico [di Richino Castiglioni ndr] nel presbiterio e nella cappella dell’Eucarestia [della chiesa dei Frati Minori a Busto Arsizio ndr] nel volume “Tue so’ le laude: i Frati Minori a Busto Arsizio 1898-1998”, Arti Grafiche Baratelli, Busto A., 1999

Recensione con illustrazione di progetti di edilizia sacra di Enrico Castiglioni in S. Benedetti “L’architettura delle chiese contemporanee: il caso italiano”, Jaca book, Milano, 2000

Presentazione degli scritti di Enrico Castiglioni da parte di Maria Antonietta Crippa e Domenico Tripodi ad introduzione del volume “Enrico Castiglioni – Il significato dell’architettura e altri scritti”, SINAI edizioni, Milano, 2000, per la collana “L’architettura e l’ideale”, con l’aggiunta di una testimonianza di Stefano Castiglioni

Articolo di S. Castiglioni “Interrogarsi sul significato dell’arte e dell’architettura”, lettura critica sulla tematica dell’Architettura e dell’Ideale nell’opera di Richino Castiglioni su “A.L.”, mensile degli Ordini Architetti Lombardi n.11 novembre 2000

Articolo di M.A. Manfredini “L’umanesimo integrale di Enrico Castiglioni”, a recensione della edizione del volume “Il significato dell’Architettura e altri scritti di Enrico Castiglioni” su “A.L.”, mensile degli Ordini degli Architetti Lombardi n. 4 aprile 2001

Articolo di P. Petrini “La rinascita della basilica: S.S. Nazaro e Celso a Gorla Minore (Varese)”, illustrativo della concezione dell’architettura religiosa e della chiesa nel rione di Prospiano a Gorla Minore, di Enrico Castiglioni, su “Chiesa oggi: architettura e comunicazione” n. 47/2001

INDICE DELLE IMMAGINI D'ARCHITETTURA

- 31 Un prospetto della palazzina d'esposizione alla "Mostra Internazionale del Cotone, del Rajon e delle Macchine Tessili" in Castellanza
- 32 Interno del modello relativo al progetto di Basilica
- 33 Un esterno del modello relativo al progetto di Basilica
- 34 La sala-conferenze della Casa della cultura cattolica in via Pozzi a Busto Arsizio
- 36 Modello strutturale del progetto di partecipazione al Concorso per la nuova stazione ferroviaria di Napoli
- 38 Plastico per il Concorso del Santuario della "Madonna delle lacrime" di Siracusa
- 39 Plastico del quartiere residenziale INA-Casa "Sant'Anna" a Busto Arsizio
- 40 Scuola elementare in rione Beata Giuliana in Busto Arsizio, particolare
- 41 Ristorante a Lisanza sul Lago Maggiore
- 42 Nuova sede prepositurale a Busto Arsizio
- 43 Interno della scuola elementare nel parco Durini a Gorla Minore
- 44 Un interno del corpo laboratori dell'Istituto Tecnico Industriale e Istituto Professionale di Stato a Castellanza
- 45 Un interno dell'Istituto Tecnico Industriale e Istituto Professionale di Castellanza
- 46 Modello per il palazzetto dello Sport di Busto Arsizio
- 46 Un interno del plastico progettuale della chiesa di Sant'Anna nel quartiere omonimo a Busto Arsizio
- 48 Il modello della chiesa di Sant'Anna a Busto Arsizio ambientato in una cava
- 50 Due vedute (una dell'esterno e una dell'interno) del modello per la nuova chiesa parrocchiale di Suna in Verbania
- 52 Plastico del progetto di partecipazione al Concorso di idee per il nuovo Centro Direzionale di Torino
- 54 Casa Apollonio a Galliate, sul lago di Varese
- 55 Un interno di Casa Apollonio a Galliate, sul lago di Varese
- 56 Il modello presentato al Concorso per il grattacielo Peugeot a Buenos Aires
- 57 Modello dell'edificio progettato per il Concorso del Palazzo dello Sport a Firenze
- 58 Una veduta esterna della chiesa parrocchiale di Prospiano in Gorla Minore
- 59 Un interno della chiesa parrocchiale di Prospiano in Gorla Minore
- 60 Modello relativo al Concorso per il nuovo cimitero di Busto Arsizio
- 62 Il plastico del progetto vincitore del Concorso nazionale relativo alla Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato nella Fortezza da Basso a Firenze
- 64 Il nuovo presbiterio nella chiesa dei Frati Minori a Busto Arsizio
- 65 Modello del progetto per il nuovo Carcere Giudiziario di Busto Arsizio
- 66 Nuovi colombari nel cimitero di Busto Garolfo
- 67 Complesso residenziale e terziario in via Fratelli d'Italia a Busto Arsizio

INDICE DEI DIPINTI

- 74 Il bagno al torrente con l'infermo
- 75 Deposizione di Cristo dalla croce
- 76 Pescatori sulla riva
- 78 Il Cristo miracoloso
- 80 Il mulino del borgo
- 81 L'impasto del pane
- 82 La cottura del pane
- 84 La vita nel borgo sul rivo
- 85 L'anziana con rosario
- 86 Il sofferente
- 87 Madre con bambino sulla soglia
- 88 Tre donne e l'uomo col cilindro
- 89 Lo sposalizio sulla barca
- 90 Crocifissione
- 91 Crocifissione con paesaggio naturale in piena luce
- 92 Crocifissione (abbozzo)
- 94 Donna che procede in gramaglie
- 95 Il canto accompagnato al pianoforte
- 96 Ciechi sul muretto
- 97 Il cieco col merlo in gabbia sul muretto
- 98 Il pescatore sul muretto con immagine riflessa
- 99 Il Cristo sul muretto con lanterna
- 100 Il pescatore sulla barca
- 102 Il Cristo nel sudario
- 104 L'annunciazione
- 105 L'annunciazione imminente
- 106 Cristo che spezza il pane
- 107 Anse del fiume (abbozzo)
- 108 I due ciechi incolori
- 109 La festa nel borgo sognata (abbozzo)

INDICE DELLE SCULTURE

In copertina: L'annunciazione

- 116 L'uomo a cavallo
- 117 L'uomo alla fonte
- 118 I 4 gruppi scultorei del monumento funerario Milani nel cimitero di Busto
- 119 La cacciata dal Paradiso terrestre
- 120 Portale di cattedrale
- 121 Formella per portale di cattedrale
- 122 Gruppo implorante, bronzo per la cappella Pensotti nel cimitero di Busto
- 123 La deposizione, granito per la tomba Pogliana nel cimitero di Fagnano Olona
- 124 La collocazione sulla croce, stazione di Via Crucis
- 125 La morte in croce, stazione di Via Crucis
- 126 La condanna, la fustigazione, la consegna della croce, la prima caduta, 4 stazioni della Via Crucis
- 127 L'incontro con la madre, l'aiuto di Simone, l'incontro con la Veronica, la seconda caduta, 4 stazioni della Via Crucis
- 128 La terza caduta, la spogliazione, la sepoltura, 3 stazioni della Via Crucis
- 130 La deposizione, stazione di Via Crucis
- 131 La sepoltura, stazione di Via Crucis
- 132 La Madonna, dal monumento funerario Bonfanti nel cimitero di Busto
- 133 Figura implorante, dal monumento funerario Bonfanti nel cimitero di Busto
- 134 Il mendico ironizzato (Giuanén mangialisèrti)
- 135 Il battesimo di Giovanni Battista
- 136 Due vedute del bozzetto per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio
- 137 Pianta del progetto per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio
- 138 Disegno per le membrane in cemento a vista per un monumento alla Resistenza a Busto Arsizio
- 140 Il supplizio di Cristo, bronzo per la tomba Carnaghi al cimitero di Busto Arsizio
- 141 Lampada per il presbiterio della basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio

INDICE DEI DISEGNI

- 37 Uno schizzo per l'interno della chiesa di Prospiano
- 49 Uno schizzo per la chiesa parrocchiale di Suna in Verbania
- 53 Due schizzi per l'inserimento ambientale della Casa Apollonio a Galliate, sul lago di Varese
- 63 Due schemi a schizzo dell'organizzazione spaziale per il nuovo cimitero di Busto Arsizio
- 79 La corrispondenza degli atti personali nella essenza (schizzo filosofico)
- 83 Materia, spirito, storia (schizzo filosofico)
- 93 La perdizione della persona (schizzo filosofico)
- 103 La restaurazione. Il momento centrale della storia (schizzo filosofico)
- 129 I versi contrapposti del bene e del male prima dell'avvento del Figlio (schizzo teologico)
- 139 I versi contrapposti del bene e del male dopo l'avvento del Figlio (schizzo teologico)

Il presente volume è stato stampato da
Magicgraph s.r.l. – Busto Arsizio
per la Famiglia Bustocca,
in occasione del cinquantésimo
anniversario della sua fondazione
ottobre 2001

Impostazione del volume e definizione grafica
a cura di Giuseppe Magini
con la collaborazione di Fulvio Farina
per la definizione grafica

