

# PIETRO LINGERI

a cura di  
chiara baglione e elisabetta susani



**Electa**

*coordinamento editoriale*  
Giovanna Crespi

*progetto grafico*  
Tassinari/Vetta (CODEsign)

*impaginazione*  
Angelo Galotto

*redazione*  
Carla Ferrucci  
con Paula Billingsley

*grafica di copertina*  
CODEsign

*coordinamento tecnico*  
Andrea Panozzo

*controllo qualità*  
Giancarlo Berti

Un doveroso e gradito ringraziamento va innanzitutto a Elena Lingeri che amichevolmente ha messo a disposizione il materiale d'archivio da lei custodito: senza il suo entusiasmo e la sua paziente generosità, la ricerca, i cui esiti sono presentati in questo volume, non sarebbe stata possibile. Grazie anche a Giuseppina Lingeri, per la gentile accoglienza nella casa di Tremezzo, e a Tommaso Lingeri.

Un grazie particolare è rivolto agli autori per gli apporti scientifici e per la disponibilità al confronto. I risultati delle loro ricerche sono stati discussi con le curatrici, ma ciascun contributo è stato elaborato in autonomia, come dimostra in particolare il saggio di Elena Lingeri.

Si ringrazia inoltre il personale dell'Archivio Centrale dello Stato e dell'Archivio Capitolino di Roma, dell'Archivio di Stato di Como, dell'ufficio catasto dell'Azienda Lombarda Edilizia Residenziale di Milano, degli archivi dei Comuni di Lenno, Magreglio, Tremezzo, Darfo-Boario Terme, Garlasco e della Comunità Montana Lario Intelvese, dell'Archivio Storico Banca Intesa, dell'Archivio Edilizia Privata del Comune di Milano, dell'Archivio Fondazione La Triennale di Milano, dell'Archivio Redaelli Cappelletti, dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo. Numerose sono le persone che hanno contribuito in modi diversi al buon esito delle ricerche, nonché fornito informazioni e suggerimenti preziosi. Ringraziamo: Virna Alberti, Luciana Armani in Bortoluzzi, Angela e Pietro Baglione, Aldo Bernasconi (Comune di Campione d'Italia), Laura Bianchi (Centro Studi Giuseppe Terragni, Como), Glorja Bianchino e Maria Pia Branchi (Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma), Marisa Boschi (Società dantesca italiana, Firenze), Paolo Brambilla (Archivio Università degli Studi di Milano), Savino Campanale e Maurizio Galliani (Archivio Civico del Comune di Milano), Paolo Campanini, Claudio Camponogara (Politecnico di Milano, Biblioteca del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura), Fabio Cani,

Luca Castiglioni (Archivio Camera di Commercio), Damiano Cattaneo, Riccardo Cattaneo Vietti, Maddalena Cavadini (Archivio Cesare Cattaneo, Cernobbio), stabilimento Citterio, Giorgio Ciucci, Claudia Conforti, Giancarlo Consonni, Franco Crespi, Giovanna Curcio, Piero De Amicis, Cristina Frua De Angeli, Margherita De Carli, Carlo De Giovannini, Ugo Faconti, Giancarlo Fantoni, Paolo Galimberti (Archivio Ospedale Maggiore, Servizio beni culturali), Emma Ghirarducci, Mario Gilardoni, ditta P. Guerra, Ferruccio Luppi (Fondazione Piero Portaluppi, Milano), Fabio Mangone, Giovanna Martelli, Bruna Masciadri Lai (Museo didattico della seta, Como), Giulio Massobrio, Gianni Mezzanotte, Massimo Mocchi, Laura Montedoro, Marco Mulazzani, Giada Ortalli, Giuseppe Paletta e Eddy Moschetti (Centro per la cultura d'impresa, Milano), Paola Pettenella e Carlo Prosser (MART, Archivio del '900, Rovereto), Lucia Pini, Pier Emilio Pizzi, Andrea Pontiggia, Carlo Poss di Verbania, Raffaella Pulejo (Archivio Accademia Brera), Domenico Quartieri, Agnese Radice, Renzo Riboldazzi (Politecnico di Milano, Archivio Piero Bottoni), Antonella Robbiani (Comune di Como, Settore urbanistica, centri storici), Maria Luisa Scalvini, Andrea Sganzerla, Attilio Susani, Mario Tacchi (Archivio Fotografico Bellagino 1999 Guardoni-Tacchi), Marco Tedesi, Lillina Tempella, Carlo Terragni, Elisabetta Terragni, Emilio Terragni, Emanuela Terrile, Filippo Terzaghi, Graziella Tonon, Elena Trunveri, Livio Trivella, Monica Valdameri, Cesare Augusto Varalli, Carlo Zuccoli, Guido Zucconi.

Le curatrici sono grate al fotografo Paolo Manusardi e alla redazione di Electa: Paula Billingsley, Gabriella Borsano, Giovanna Crespi, Elena Demartini, Carla Ferrucci, Angelo Galotto, Paolo Tassinari, Federica Tommasi, che con professionalità e amichevole disponibilità si sono presi cura di questo lavoro. Un grazie particolare, infine, va a Francesco Dal Co, per i preziosi consigli e l'incoraggiamento che ha costantemente fornito nel corso della ricerca e della preparazione del volume.

## Sommario

**5** Artigiani, artisti, industriali: il mondo di Pietro Lingeri  
*Chiara Baglione*

**33** Gli anni della formazione e gli esordi professionali  
*Elisabetta Susani*

**49** Le ville: variazioni sul tema  
*Guya Bertelli*

**59** Lingeri e Terragni  
*Paolo Nicoloso*

**77** I progetti romani e l'autarchia  
*Sergio Poretti e Tullia Iori*

**99** 1938-1944: razionalismo comacino  
*Luigi Spinelli*

**111** Il gusto che si rinnova. Negozi, interni, esposizioni  
*Annalisa Avon*

**127** Lingeri e la professione a Milano negli anni cinquanta  
*Massimiliano Savorra*

**141** Attraverso il Danteum: un percorso  
*Elena Lingeri*

### 149 Catalogo delle opere

*Chiara Baglione*  
*Antonio Brucculeri*  
*Silvia Carminati*  
*Martina Carraro*  
*Anna Maria Fiore*  
*Massimiliano Savorra*  
*Marina Sommella Grossi*  
*Luigi Spinelli*  
*Elisabetta Susani*  
*Francesca Varalli*

### Apparati

**366** Regesto delle opere

**380** Biografia

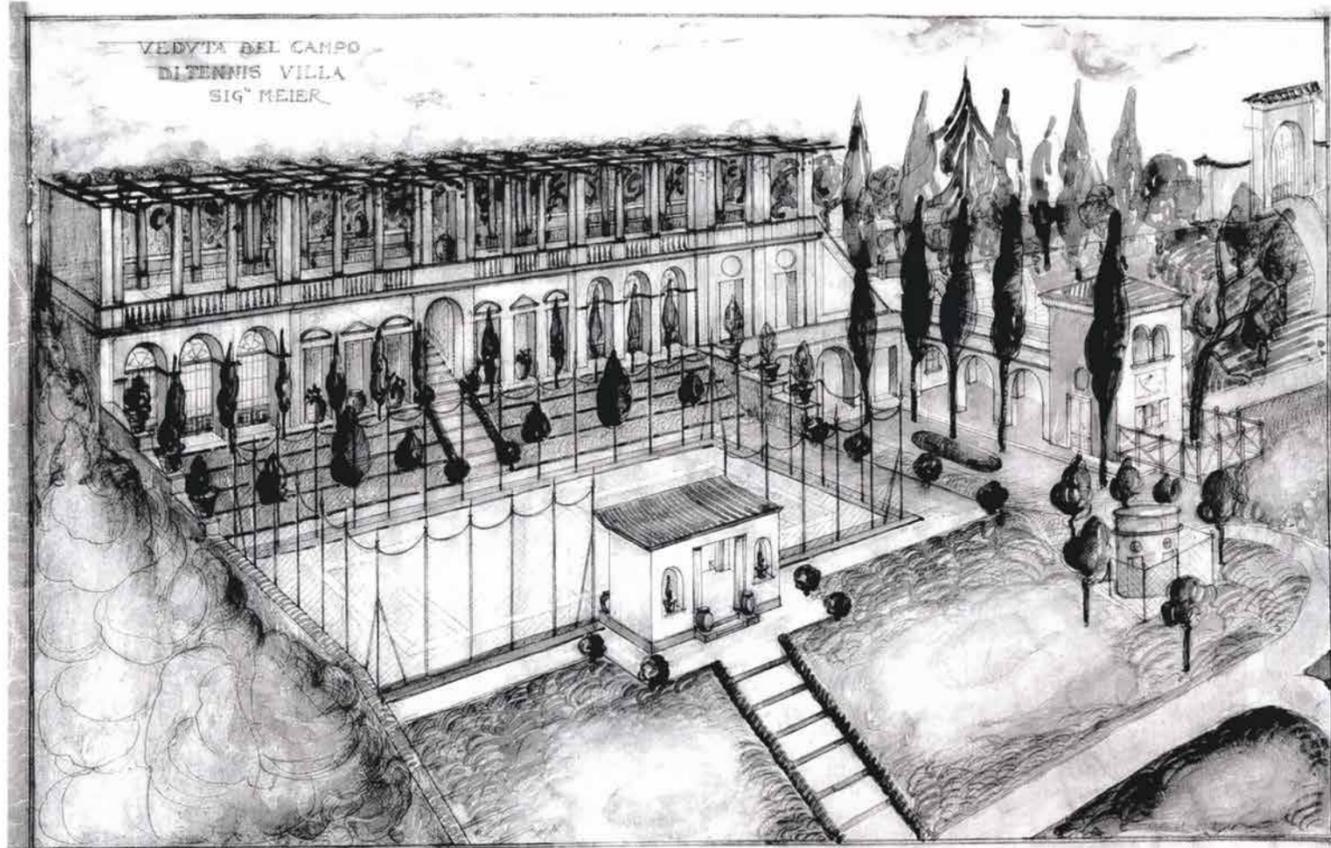
**384** Bibliografia  
*a cura di Massimiliano Savorra*

**398** Indice dei nomi e delle opere

**405** Abbreviazione archivi

## Gli anni della formazione e gli esordi professionali

Elisabetta Susani



Appena qualche lustro addietro nascere a Bolvedro di Tremezzo, o in un qualunque altro borgo della sponda occidentale del lago di Como, figli di un falegname e di una locandiera, avrebbe comportato l'apprendimento quotidiano del fluire lento della storia, subito nell'inalterabilità delle condizioni economiche e dei rapporti sociali, almeno quanto percepito nella apollinea, serena e malinconica eternità del paesaggio lacustre, incorniciato dalle familiari vedute dell'isola Comacina e della punta di Bellagio, sospinta a separare il ramo di Como da quello di Lecco, e solcato dall'antico tracciato della strada Regina, costellato da secolari testimonianze artistiche. Le ville patrizie, *in primis*, tra le più celebrate del lago, in quel tratto di costa. L'*ermitage* e il vasto parco all'inglese Mylius Vigoni a Lovenjo di Menaggio, *locus amoenus* del mecenate Enrico Mylius – banchiere tedesco intimo amico di Goethe –, centro di mecenatismo internazionale, luogo di incontro di esponenti della cultura artistica e scientifica di tutta Europa. Villa Melzi, sulla sponda opposta, con la deliziosa pagodina cinese ottagonale fronteggiante villa Carlotta, fra Tremezzo e Cadenabbia, residenza principesca del marchese Giorgio Clerici, poi appartenuta alla casa ducale di Sassonia-Meiningen, adornata con originali e copie di sculture di Canova e rinomata per la splendida sala dei marmi, con il fregio di Bertel Thorvaldsen rappresentante l'ingresso di Alessandro Magno a Babilonia. Il giardino all'italiana, realizzato su una successione di terrazzamenti, con scalinate digradanti verso il lago, era stato l'unico del Lario illustrato nell'esclusivo *Ville di delizia, o siano palagi camperucci* di Marcantonio Dal Re (1743). Architetture grandiose, inscindibili dalle gesta dei committenti, nei racconti degli storici locali, come nella memoria orale della gente, generalmente assuefatta all'incolabile divario tra le classi, come alla pittoresca rusticità paesana dell'edilizia spontanea civile e rurale, ma sedotta da ogni preclusa straordinarietà. Un "piccolo mondo antico", apparentemente statico, immutabile, non fosse che per qualche riforma o nuova *fabbrica*, inaugurata con l'avvicinarsi delle casate, con i cambiamenti di proprietà, o per un qualche capriccio di un nobile: villa Visconti, già Giulini, costruita da Giuseppe Balzaretto, con la discesa privata al lago, oltre la strada, e la fontana «dell'acqua perenne»; la casa da villeggiatura progettata da Luigi Tatti per i Litta Modignani a Portezza, con le decorazioni in terracotta della fabbrica Boni di Milano; il piccolo castello e la seicentesca villa di monsignor Tavani, vescovo di Mindo, in Asia Minore, adeguata alla moda neogotica nel 1872. Oltre a qualche opificio – come la filanda Keller, installata a Lenno, o il filatoio dei Cramer Muller a Bellagio –, frutto della predilezione di molti imprenditori protestanti milanesi, tedeschi, svizzeri per queste località, amene e ricche di energie<sup>1</sup>.

Pietro Lingeri nacque a Bolvedro di Tremezzo al volgere del secolo, nel 1894<sup>2</sup>, in una stagione proiettata verso i mutamenti accelerati che la modernità andava ormai imponendo in tutta Europa, con consistente anticipo su altre "periferie" italiane, ancora sostanzialmente agricole e arretrate. Nel primo trentennio del Novecento lo sviluppo dell'industria, il potenziamento del traffico commerciale, ma soprattutto il concomitante incremento dell'attività edilizia, indotto dallo sfruttamento della vocazione e della consolidata fama turistica, condurranno alla riorganizzazione dei tradizionali collegamenti infrastrutturali e al potenziamento delle strade carrozzabili, alla costruzione di scuole e municipi come all'ammodernamento delle parrocchiali, lambendo selve e montagne, risparmiando il tessuto edilizio dei borghi storici, ma modificando sensibilmente l'immagine delle rive e delle prime pendici costiere.

Duttile, versatile e accorto, per "decollare" Lingeri beneficerà di tali redditizie occasioni di lavoro, come del nascere di un mercato edilizio e fondiario alimentato dalla domanda di ville, villini, alberghi e decorose strutture ricettive per la borghesia, allora in ascesa e in cerca di luoghi di villeggiatura *à la page* e *d'élite*. Forestieri, in specie nordamericani, duchi, conti, principi delle più blasonate dinastie nordeuropee acquistavano, infatti, lussuo-

Parco e ville Meier, Tremezzo, 1920(?)–29. Prospettiva del campo da tennis, soluzione non realizzata (APL).



se magioni sulle coste meglio esposte di Bellagio, Tremezzo, Cadenabbia, Moltrasio, Cernobbio, oppure vi soggiornavano in hotel. A Tremezzo il più ambito era il Grand Hotel, aperto nel 1910, dotato di campo per *lawn tennis* e sbarco per piroscafi e inserito in una scenografia da operetta, atta allo svolgimento di balli, concerti e manifestazioni sportive<sup>3</sup>. Con la tradizione insediativa e costruttiva, il sentimento della natura, le proprie radici, illuminati da un reciproco confronto dialettico col valore e i prodotti del progresso Lingeri fu quindi sollecitato a misurarsi direttamente. Fin dalle prime precoci esperienze lavorative, collocabili entro un affresco *in fieri* nel quale si andava delineando una rappresentazione dinamica e operosa della storia, esaltante, intuitivamente e ragionevolmente precaria, ma non effimera, da assumere quale processo inclusivo, sostanziato dal cambiamento. Intendendo il momento presente, in atto, semmai, come susseguirsi affrettato, quasi vorticoso, di stagioni, arricchite, piuttosto che minate, dalla contaminazione culturale, dal nuovo.

Le testimonianze di familiari e amici concordano nel rimembrare l'*incipit* del percorso formativo canonico di Pietro nel 1906<sup>4</sup>, durante i restauri della imponente villa Sola Cabiani, a Bolvedro: La quiete, detta anche "La gioconda", riformata intorno al 1760 da Gabrio Serbelloni e arricchita nel 1830 da uno scenografico sbarco a lago di Francesco Bernardino Ferrari, presentava una struttura austera e disadorna, illeggiadrita da decorazioni barocchette, mentre all'interno vaste sale sovraccariche di stucchi si alternavano ad altre sale più sobrie, neoclassiche, affrescate intorno al 1780 da Francesco Corneliani.

Manovale in una squadra di stuccatori, l'inusuale sensibilità artistica di Lingeri fu notata, *tradunt*, dal «maestro stuccatore», certo Invernizzi, che convinse il padre ad autorizzarlo a trasferirsi con lui a Milano<sup>5</sup>, per accedere ai corsi di modellazione. Una eventualità contemplata dalle maestranze comacine, laboriose e mobili per tradizione, e una consuetudine piuttosto diffusa al tempo, che offriva ai giovani di talento un'opportunità formativa altrimenti impensabile.

**Il bello e l'utile, dalla rappresentazione alla composizione** Promossa dall'Associazione industriale italiana, la Scuola superiore d'arte applicata all'industria del Castello Sforzesco<sup>6</sup> era stata costituita con il filantropico intento di colmare l'assenza di formazione professionale artistica per l'artigianato di qualità e le arti minori industriali, progressivamente aggravatasi per il "dilagare" della produzione meccanica. Diretta dal 1898 da Alfredo Melani, e strutturata in laboratori, guidati da maestri e ispirati alla tradizione delle botteghe, nel 1905 contava ben cinquecento allievi, tra i quali non mancavano futuri protagonisti del rinnovamento artistico milanese, come Carlo Carrà<sup>7</sup>. Che fossero indirizzati alla pittura decorativa, alla scultura ornamentale o all'architettura applicata, i giovani operai dovevano cimentarsi in alcune materie comuni, tra cui storia dell'arte. La preminenza assoluta era riservata all'insegnamento propedeutico degli stili storici, ai quali rifarsi nella "moderna" progettazione di oggetti. Quando Lingeri vi si iscrisse, presumibilmente in qualità di stuccatore e plasticatore, la scuola aveva appena conseguito la medaglia d'oro nella competizione didattica nazionale (Roma, 1907). Ne era stata apprezzata la sintonia con la modernità di Milano, «ansiosa, fervida e urgente nel produrre»<sup>8</sup>. In città non si era ancora sopito il dibattito suscitato dalla vistosa parata per la ridondante kermesse dell'Esposizione internazionale del Sempione: testimonianza tangibile degli ostacoli frapposti al "passaggio al moderno", aveva abbigliato le conquiste dell'industria e della tecnica con emulazioni banali o grottesche delle architetture d'oltralpe. La contraddittoria parabola del liberty, benché snobbata da critica e didattica, aveva già cospirato centro e periferie di manufatti floreali, ma, eccetto rari capolavori, consumando, serializzando, prefabbricando le opere d'arte sbocciate dalla ricerca sulla stilizzazione e astrazione delle forme della natura, ruscchiate nel "ventre snaturante e fagocitante" delle fonti di ispirazione dell'eclettismo.

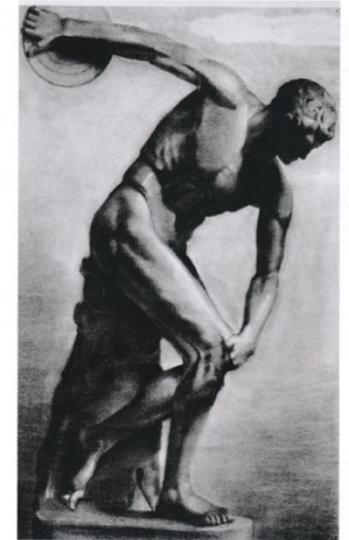
Tale repertorio di immagini sicuramente arricchì l'"enciclopedia di sguardi" che Lingeri andava componendo sulle sue sincretiche ibridazioni e declinazioni, con prevalenze neorinascimentali e neobarocche, incontrate durante la sua acerba esperienza lavorativa e ora arricchite degli originali di edifici antichi e delle Raccolte d'arte applicata dei mu-

sei civici del Castello<sup>9</sup>. A conclusione dei restauri vi erano infatti confluiti reperti di molte fabbriche milanesi, prevalentemente del Quattrocento, sfuggiti al piccone demolitore, a documentare l'interesse suscitato dagli studi di Luca Beltrami. Qui come all'Accademia di belle arti di Brera – dove Lingeri frequentò, negli stessi anni<sup>10</sup>, la Scuola degli artefici<sup>11</sup> in qualità di «decoratore scultore», insieme ai fratelli Angelo<sup>12</sup> e Giacomo<sup>13</sup> – fulcro della didattica era ancora il disegno<sup>14</sup>, non più secondo criteri di «verosimiglianza» e «buon gusto», bensì di educazione visiva, con «spirito di regolarità ed esattezza». Importavano «destrezza di mano e agilità di pensiero», «aprire le menti» e addestrare l'occhio al «sentimento della forma», «passando gradualmente dall'acquisizione di un principio formale all'atto di trasformare e plasmare la materia». Dalla «rappresentazione alla composizione», secondo la tesi boitiana: «Solo vedendo e vedendo molto è possibile formarsi un gusto fine ed un criterio esatto dei modi con cui l'arte si applica a una determinata industria e la memoria prima, poi la fantasia si arricchiscono; e si rivela a poco a poco insieme con l'immaginazione la originalità individuale»<sup>15</sup>.

Si andavano all'uopo diffondendo con successo i periodici specializzati, strumenti di formazione e informazione utilizzati quanto modelli, manuali, raccolte di *exempla* e repertori stilistici. Rapiva «Arte Italiana Decorativa e Industriale» (1890-1911), illustrata con eliotipie, cromolitografie e tavole di dettagli al vero, e con indicazioni tecnico-costruttive<sup>16</sup>. Ciò si intuisce anche dai disegni relativi a questi anni, conservati nell'archivio Lingeri<sup>17</sup>, che paiono ricalcare l'*iter* di studio compiuto dall'allievo: un biennio preparatorio, seguito dalla specializzazione in plastica ornamentale. Rilievi, grottesche e altri motivi ornamentali documentano l'obbligo all'esercizio ripetitivo sulle decorazioni, sul lumeggiare, sui contrasti e i passaggi graduali di grigi richiesto nel corso di ornato. Come Geometria elementare, tenuto da Giuseppe Mentessi, che «si distingueva dal tono di generale mediocrità della classe insegnante»<sup>18</sup>, il corso era indispensabile per accedere a figura, ove si insegnava la copia del corpo umano, generalmente dalle riproduzioni di antiche sculture disseminate tra aule e corridoi<sup>19</sup>: il *Laocoonte*, il *Galata morente* di Pergamo, la *Venere di Milo*, la *Nike di Samotraccia*, la *Testa di Seneca e Omero*, famosissimo busto antico, che oggi abbellisce una parete dell'archivio Lingeri, oltre a opere dell'amato Michelangelo.

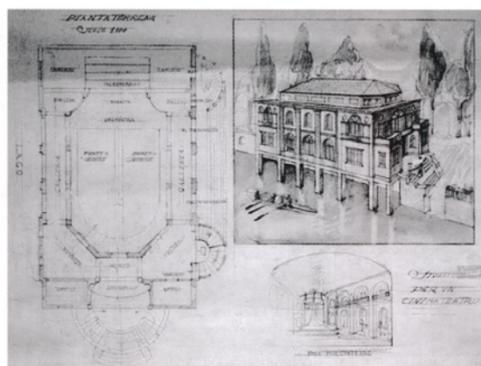
A Brera ancor più che al Castello, tuttavia, l'insegnamento della decorazione, concentrato sulla perfezione della forma e delle proporzioni e sulla virtuosità grafica, tradiva il disinteresse per gli aspetti applicativi delle arti, connessi alle proprietà dei materiali e ai sistemi di lavorazione. Nata dalla ratifica della scissione tra artigiano e artista, la Scuola degli artefici, istituita come seconda sezione dell'Accademia, per studenti lavoratori<sup>20</sup> (1879), pur intendendo rispecchiare il pensiero illuministico teresiano, secondo il quale la qualificazione della pratica artigianale, disciplinata dallo studio, poteva affrancare dall'inferiorità la categoria dei «modesti artefici», aveva piuttosto assunto, da fine Ottocento, una funzione propedeutica rispetto alla formazione riservata ai "veri e propri" artisti. Puntualmente confermata dal successivo curriculum di Lingeri. Nel 1913 menzioni e medaglie "sul campo"<sup>21</sup> suggellarono sette anni di impegno.

**Gaetano Moretti e il Palazzo legislativo di Montevideo** Alla Scuola superiore d'architettura dell'Accademia, come al Politecnico, l'insegnamento più prestigioso era notoriamente quello di Gaetano Moretti, succeduto a Camillo Boito alla cattedra di architettura civile nel 1909<sup>22</sup>. Il 31 marzo 1913 gli fu affidato il progetto esecutivo «non solo del partito architettonico interno, ma di tutto l'apparato decorativo» del Palazzo legislativo di Montevideo<sup>23</sup>, un impegno prestigioso che lo avrebbe assorbito costantemente fino all'inaugurazione, nel 1925, obbligandolo a frequenti viaggi nel nuovo mondo. Come per tutti gli importanti edifici commemorativi e celebrativi dell'America Latina, l'adozione degli stili classici era una condizione prioritaria, gradita la partecipazione di artisti italiani. Indicazioni che Moretti recepì, coinvolgendo per l'apparato pittorico e scultoreo, in gran parte ultimato negli anni venti, numerosi artisti milanesi – Giannino Castiglioni per la decorazione a rilievi e sculture (vincitore del concorso del 1921 per il timpano del portico centrale), Alessandro Mazzucotelli per i ferri, Giovanni Buffa e la ditta Beltrami per le vetrate –, oltre ad alcuni allievi, forse individuati discutendo le soluzioni ideate per contestualizzare praticamente le proprie lezioni.



Disegni di Accademia, capitello non finito, 29 giugno 1910 (APL). Decorazione, 30 aprile 1909 (APL). Dettaglio (*Il Giorno*) della tomba di Giuliano de' Medici di Michelangelo (APL).

Disegno di Accademia, *Discobolo* (APL).



Disegni di Accademia, studio per un cinema-teatro, pianta del piano terreno, prospettive (APL). Porta monumentale, prospettiva (APL).

Disegno di Accademia, padiglione per concerti sul lago, studio di prospetto (APL).

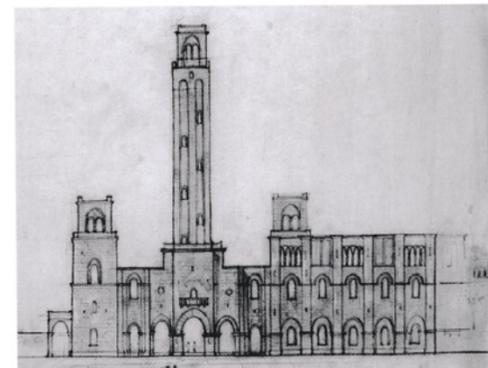
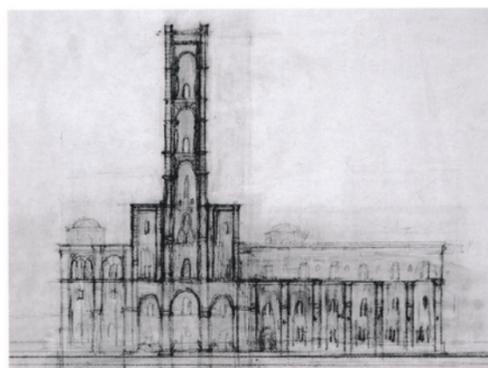
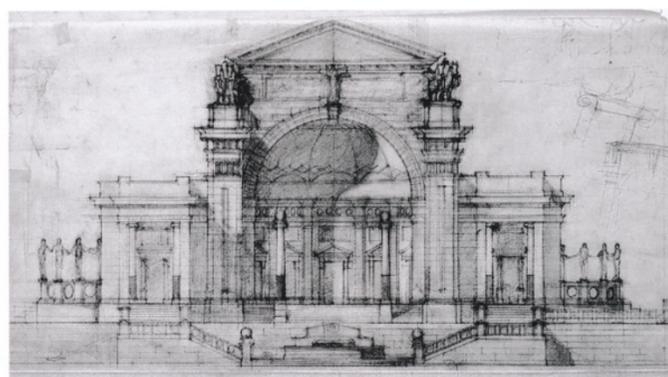
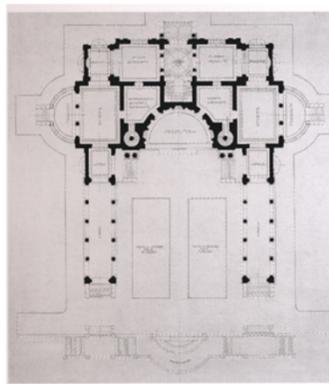
Merito della medaglia d'oro conseguita nel 1914, ovvero della fama di valente plastificatore, effettivamente tramandata dai ricordi degli amici di gioventù, Lingeri fu l'unico con un incarico di fiducia e di rilievo<sup>24</sup>. Riguardava le cariatidi per la curiosa lanterna<sup>25</sup>, aggiunta da Moretti nel 1916, «strano connubio di un tiburio profilato da pilastri angolari»<sup>26</sup> di una parata di statue, libera interpretazione della loggetta dell'Eretteo, a guisa di castelletto innalzato al centro del complesso.

Se generalmente i modelli in gesso per la costruzione venivano realizzati *in loco*, sulla base dei disegni provenienti da Milano, Lingeri li eseguì direttamente a Milano e fu lo stesso Moretti a portarli nel 1917 a Montevideo, affinché lo scultore Pasquino Bacci ne ricavasse le statue in marmo dell'Industria e dell'Agricoltura, poste, entrambe in duplice copia, rispettivamente sui fronti a sud e a ovest, a nord e a ovest. Le sole eseguite su affidamento diretto, per volere e presumibilmente sotto la direzione di Moretti, esse furono concepite come prototipi ai quali i partecipanti al concorso per le ventiquattro cariatidi, indetto nel 1920, avrebbero dovuto attenersi<sup>27</sup>. Ieratiche, composte, silenti, paiono assai più connotate dalla monumentale generica classicità dei pepli, dal disporsi dei panneggi, che non dall'evocazione del loro compito simbolico, peraltro poco percepibile dall'antistante piazza. Immemori d'ogni rigore filologico di tradizione antiquaria, quanto per nulla turbate dalle vibranti interpretazioni del tema muliebre profuse nelle allegorie della passata stagione art nouveau, che a Milano aveva sortito le note consorelle in veste di assortite ancelle di casa Campanini, come le veemenze plastiche e le esuberanti sensualità della Pace e dell'Industria di palazzo Castiglioni. L'occasione procurò all'artiere l'ambita stima di Moretti, manifestamente contrario a convertire all'arte chi non ritenesse dotato di cultura, di attitudine naturale, di spontanea intuizione estetica e ne costituisce l'esordio, ma già «alla ribalta», sulla scena accademica. Un precedente da considerare pertanto, principalmente nella genesi del susseguente, proficuo e duraturo rapporto con l'istituzione<sup>28</sup>, che affiderà a Lingeri incarichi importanti, inaugurati dal progetto per l'isola Comacina<sup>29</sup>. Le sue protratte vicende, principiate nel 1921 dal «Primo concorso di architettura C. Boito», videro inizialmente protagonista proprio Moretti, prima presidente della commissione giudicatrice, indi, nel 1926, incaricato direttamente dal presidente dell'Accademia di uno studio di massima per la sistemazione dell'isola, da predisporre in équipe<sup>30</sup>. Sarà ancora Moretti, divenuto primo preside della neonata facoltà di Architettura di Milano, a nominare Lingeri «membro della commissione giudicatrice dei saggi finali di Composizione architettonica 1, 2, 3 dei corsi di applicazione del Politecnico», nel 1934<sup>31</sup>. Una circostanza che il generoso riconoscimento di ogni seria tendenza prossima passata o presente attribuitogli dagli ex alunni non pare motiva-

re esaurientemente. Doveva sussistere una qualche affinità tra allievo e maestro. Lingeri era umile, nondimeno determinato. Pragmatico, riservato, immune da eccessi ed esaltazioni. Lo sarebbe sempre stato. Non precisamente incline al pensiero teorico né al ruolo di critico, anche Moretti era approdato alla pratica architettonica attraverso la «manualità artigianale» e l'Accademia; non era né un erudito o un conservatore aristocratico, come Beltrami, né uno storicista fondamentalista, né tantomeno un modernista. Benché insistesse sulla necessità di una continuità storica degli stili, aveva ereditato da Boito la consapevolezza che l'architettura fosse arte «obbligata» a rispondere alle esigenze sociali con un carattere proprio del tempo, «destinato ad affermare un dato periodo della storia». E per quanto intrappolato nell'*impasse* della prolungata incertezza formale dell'architettura del proprio tempo, rassegnato interprete dell'«eclettismo moderno» come alternativa perseguibile dagli «innovatori» per «sgusciare dal pantano», la «corretta applicazione degli stilemi antichi»<sup>32</sup> aggiornati, cioè adattati alle esigenze della moderna edilizia, piuttosto che arenati nelle rivisitazioni e nei citazionismi, non l'aveva pur condotto, nel 1906, a una espressione autonoma, nella centrale idroelettrica di Trezzo d'Adda? Ma, a un passo dalla guerra, era il noto *Messaggio* lanciato da Sant'Elia alla prima esposizione del gruppo Nuove Tendenze (alla Famiglia Artistica di Milano il 20 maggio 1914) a incarnare spirito e anima del nuovo tempo.

**L'accademia e l'arte** Fu il suo maestro di ornato, Giuseppe Palanti<sup>33</sup>, a introdurre nell'«Olimpo degli artisti»<sup>34</sup> Pietro Lingeri, ventisettenne decoratore, ancora privo di alcuna licenza tranne quella elementare<sup>35</sup>, il 7 ottobre 1919<sup>36</sup>, e forse a indirizzare all'architettura la sua carriera artistica, che pure si era preannunciata in ascesa<sup>37</sup>. Dell'aggiornamento della didattica nella Scuola di architettura dell'Accademia, introdotto nel dopoguerra e orientato al miglioramento della cultura tecnica<sup>38</sup>, sopravvivono scarse tracce nei materiali dell'archivio Lingeri, come non vi sono testimonianze dello studio dal vero e dei rilievi degli edifici dell'antichità classica greco-romana, che permaneva al primo anno del corso di architettura e composizione architettonica, essendo i monumenti ancora ritenuti fonte inesauribile di soluzioni spaziali e decorative. Impossibile risalire al metodo di apprendimento della composizione, che avveniva prendendo spunto dalle architetture tradizionali, come alle analisi degli aspetti tecnico-distributivi, previste al secondo e terzo anno con i corsi di scienza, tecnica delle costruzioni, architettura pratica, di Portaluppi.

Lingeri scelse probabilmente di conservare solo qualche «bel disegno», riferibile alla storia degli organismi e delle forme dell'architettura (tenuto da Ambrogio Annoni) o alle e-



sercizazioni grafiche di prospettiva e di decorazione, nonché ai «temi di attualità» affrontati all'ultimo anno, riguardanti «edifici di particolare interesse e monumentalità», «architettura delle città», «restauro degli edifici monumentali», «conservazione ed intonazione di edifici del passato nello sviluppo della città moderna»<sup>39</sup>. Ma le porte urbane, i palazzi pubblici e di rappresentanza civile immaginati dal futuro architetto, come le tipiche «fabbriche per giardino» a pianta centrale di tradizione ottocentesca, o il moderno cinema-teatro e il padiglione per concerti ambientati sul lago nulla raccontano della creatività istintiva, dell'innata sensibilità alla forma, della cultura materiale che il coro unanime dei critici e degli storici riconoscerà a Lingeri. Ingannevole acerbità: credo denunci il ruolo marginale affidato in quegli anni allo schizzo, come al disegno strettamente architettonico, che raramente disvela l'incanto o il travaglio del processo di formazione dell'idea. Quanto semmai pare volerne illustrare l'avvenuta elaborazione al professore, come al cliente. L'atto creativo si compiva in cantiere, per il «magistro comacino». Non a caso le tavole si animano laddove il tratto, le tecniche si concedono libertà e suggestioni pittoriche, dove l'interpretazione diviene artistica.

Già al termine del terzo corso comune<sup>40</sup>, del quale si conserva un disegno acquerellato di palazzo Dati a Cremona (1921), Lingeri era infatti assai impegnato professionalmente nella società costituita con i fratelli, la Decorazioni artistiche Lingeri<sup>41</sup>, per la quale progettava e realizzava personalmente elementi decorativi in gesso come figure umane. Non disdegnando alcun incarico – dall'allestimento di barconi «mascherati e fiorati» ai cartelloni pubblicitari, dai giardini agli arredamenti –, nonostante la crescente offerta di commesse di un certo rilievo. Risalgono a questo periodo gli stucchi nella villa Serbelloni a Belgio<sup>42</sup> e quelli di villa Petra a Griante, per la quale fu quasi certamente incaricato anche dei ferri battuti e dei putti, nonché della sistemazione del giardino, con palme e rocaille. Costruita dall'ingegner Carlo Mantegazza di Menaggio nel 1920-22<sup>43</sup>, villa Petra conserva all'esterno lo stile ibrido allora assai in voga, un neobarocchetto lombardo d'occasione, elegante e composto, sintonizzato sul gusto della famiglia Guaita, proprietaria di una ricca collezione d'arte italiana del Settecento, raccolta oltremarina. Ispirato dalle esigenze di ambientazione delle opere, il progetto mirava a creare un'opera d'arte totale, ottemperando al concetto di unità stilistica, alla perfetta sintesi tra organismo e decorazione, con effetti e atmosfere derivanti principalmente dalla esuberanza «capillare» dello stucco. Tanto l'ideazione quanto l'esecuzione si devono interamente a Lingeri, come si evince dalla doviziosa *naïveté*, dalla capricciosa, lieve *frivolité* delle tavole di progetto.

Al principio degli anni venti Lingeri era ormai in grado di mantenersi, applicando con impegno e originalità quanto appreso. Lo scarto dalla propria generazione si palesò allo-

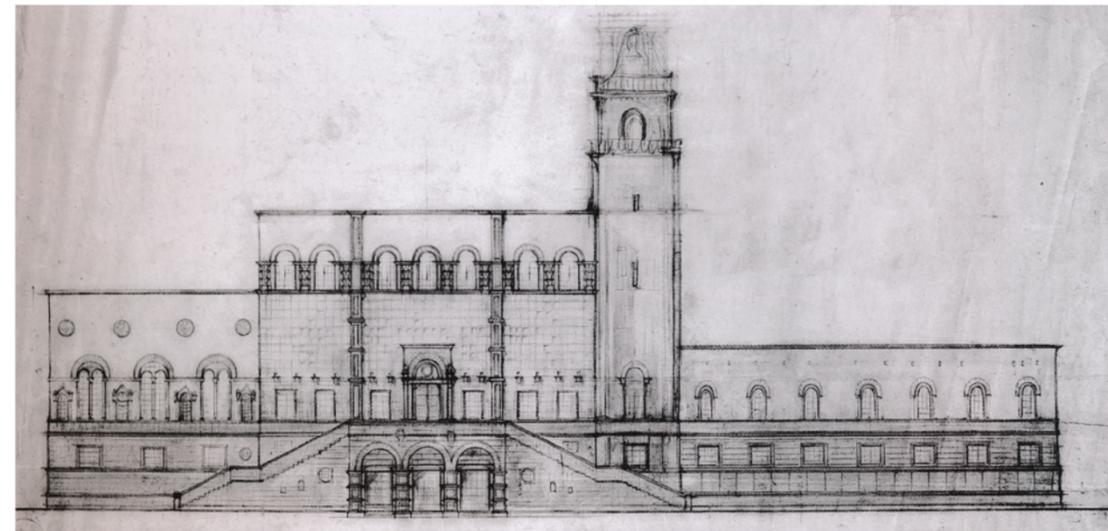
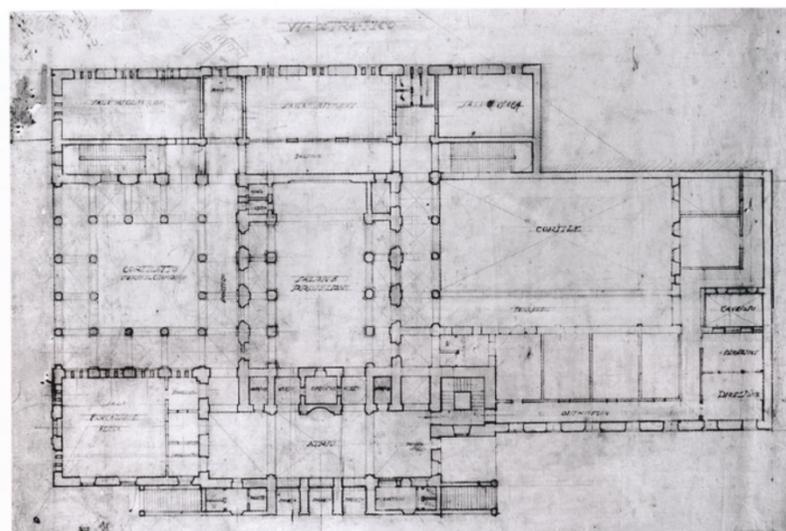
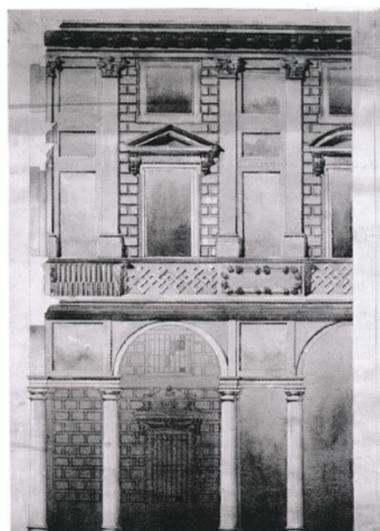
ra nella curiosità, non scontata, necessaria per non trascurare il riscontrato sincronismo con l'avvio del rinnovamento dell'ambiente culturale dal filisteismo meneghino ancora imperante nel dopoguerra e nel cauto avvicinamento verso l'intrigante opportunità di un'educazione artistica alternativa. Per un lungo tratto ancora parallela, ma autonoma, volgerà progressivamente all'emancipazione culturale dall'Accademia. La lacunosità delle testimonianze di carattere autobiografico pervenuteci non consente di accertare se le frequentazioni del «giro di Brera» abbiano indotto Lingeri a comportamenti «equilibratamente» eterodossi o agli atteggiamenti apertamente ed entusiasticamente rivoluzionari e ostentatamente eversivi propri degli esponenti della generazione successiva. Lungi dal risultare esaustivo, tuttavia, il quadro ricostruito esaminando l'alternarsi degli scambi epistolari, ricorrendo al confronto degli indizi, anche sporadicamente affiorati dai materiali d'archivio, con altre fonti dirette e indirette, ha condotto al parziale disvelamento della fitta trama di relazioni intessuta in quegli anni, anche a prescindere dalle frequentazioni in comune con l'amico Terragni.

Emblematico il caso di Mario Baccocchi, il più brillante tra i compagni di corso, che tentò di avvicinarlo al mondo milanese della professione e delle imprese edilizie, nonché di coinvolgerlo nel concorso per il monumento ai caduti di Milano<sup>44</sup>. Non è quindi da escludere la partecipazione ufficiosa di Lingeri a gruppi guidati da ingegneri che, mantenendo la responsabilità del funzionamento degli edifici, demandavano, talvolta ufficiosamente, ad artisti o architetti, creatori di forme, l'ideazione di facciate, apparati decorativi, come l'esecuzione dei plastici. Evenienza assolutamente frequente, ieri come oggi. È il caso, forse, del concorso per la costruzione di una fabbrica complessa come quella dell'ospedale di Niguarda di Milano, in cui è documentata la partecipazione di Baccocchi, mentre quella di Lingeri e Terragni non è mai stata incontrovertibilmente documentata.

Pur trascurando, quali affettuose comparse, alcuni compagni di scuola, come Bruno Savorgnan, Napoleone Montorfano<sup>45</sup> o Antonio Maiocchi<sup>46</sup>, spuntano «carsici» amici finora sottovalutati, come il conterraneo Aldo Galli, il «professor Carpi», Piero Saibene, lo scultore Ivo Soli<sup>47</sup>, i futuri chiaristi Umberto Lilloni e Angelo Del Bon, che, si dà il caso, avrebbe condiviso lo studio con Edoardo Persico, appena questi fosse giunto a Milano. E, pur lamentando la rarità di puntuali riscontri documentari, una constatazione appare inconfutabile: per quanto non necessariamente «perseguiti insieme uno stesso ideale d'arte»<sup>48</sup>, Lingeri, percettivo e aperto, non operò discriminazioni. Poté quindi assistere al declino della battaglia futurista e della sua romantica distruzione del passato; assimilare l'inquietudine dall'ermetica riflessione sugli enigmi del quotidiano di *Pittura metafisica* di Carrà (1919), dalle implicazioni «della metafisica architettonica italiana» sottolineate da De Chi-

Disegni di Accademia, padiglione per concerti sul lago, pianta e studio di prospetto (APL).

Disegni di Accademia, studi di palazzo in stile medievale, prospetto con sezione e prospetto (APL).



rico su «Valori Plastici»; partecipare del nascere e del compiersi della «nuova età» di «classicità moderna» del Novecento milanese, assistere al definirsi della sua poetica di «sintesi» e «composizione»<sup>49</sup>, sostenuta da Margherita Sarfatti<sup>50</sup>, e «flirtare» un poco con la «restaurazione», il «ritorno all'ordine» dei neoclassici, affratellati dall'amico Muzio<sup>51</sup>. Familiarità e contiguità imprescindibili anche per valutare e avvalorare l'interesse per l'astrattismo, condiviso con gli amici per la vita – Cristoforo De Amicis<sup>52</sup> e i «praticanti» Oreste Bogliardi, Peppino e Virginio Ghiringhelli –, e l'approdo nel 1930 all'allestimento della Galleria del Milione, luogo di ritrovo e fabbrica di idee in sintonia con le avanguardie artistiche europee. Non è da escludere che Lingeri possa avervi introdotto gli astrattisti comaschi con epicentro Carla Badioli, rientrata da Parigi nel 1927, e i razionalisti del Gruppo 7, conosciuti tra gli allievi del Politecnico iscritti ai corsi comuni<sup>53</sup>, come noto inneggianti, dall'ottobre del 1926, allo «spirito nuovo», al «nuovo arcaismo», alla «purezza astratta del ritmo», al trasformarsi della tradizione<sup>54</sup>. A discriminazioni anagrafiche e sociali, connesse all'estraneità al *milieu*, all'estrazione men che piccolo borghese, come alle compromissioni culturali e ai compromessi formali riscontrabili nel suo curriculum, per il sostentamento familiare e l'affermazione professionale, almeno fino al 1928, penso sia ascrivibile l'esclusione ufficiale dal gruppo. Dalle comuni frequentazioni, seppure non assidue, ritengo provenga, gradualmente, l'aggiornamento<sup>55</sup> assai più che da una personale intimità con libri e riviste, il che non esclude che conoscesse i classici del moderno<sup>56</sup>.

**Il monumento ai caduti e la svolta** L'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole medie, pur non garantendo alcuno sbocco professionale, consentiva di partecipare ai concorsi pubblici di architettura. Dal gennaio del 1923, tuttavia, «per non aumentare ancora il numero pletorico degli abilitati», gli esami furono sospesi a tempo indeterminato<sup>57</sup>: era il prodromo della nota riforma.

Lingeri fortunatamente riuscì, tra gli ultimi, a ottenere la patente il 26 luglio 1922<sup>58</sup>. Gli effetti tangibili non tardarono: se nel 1921 a Tremezzo si affidava ancora il progetto del

monumento ai caduti ad Achille Alberti, noto scultore e docente all'Accademia, nel 1924 il «professore e giovanissimo scultore» vinceva i corrispondenti concorsi per Colonno<sup>59</sup> e, soprattutto, per Ossuccio. Un'occasione che suggerì l'amicizia con Cristoforo De Amicis, diplomatico e premiato in quell'anno, e inaugurò una vicendevole collaborazione che avrebbe condotto, dopo il matrimonio di De Amicis con Maria Lavezzari, loro compagna di corso, al progetto dell'omonima casa.

Destinato al lotto irregolare retrostante l'abside della chiesa paleocristiana di Sant'Eufemia, il monumento di Ossuccio non rispettò la prolifica tradizione degli obelischi e delle statue<sup>60</sup>. Anticipando quanto sarebbe accaduto a Como, il concorso fu infatti precocemente interpretato come progetto di uno «spazio urbano», che valorizzasse i vincolanti caratteri topografici del luogo<sup>61</sup>. Fulcro della rappresentazione civile, la statua: ma introdotta da un contratto preludio – la breve scalinata – e preceduta da una breve pausa, nei *parterres*, prosцениci elementi del raccolto palcoscenico urbano, delineato sulla piccola piazza e delimitato con inusitata essenzialità metafisica da una «quinta architettonica» a emiciclo<sup>62</sup>.

Il distacco dal citazionismo storicistico, dall'imitazione dell'antico, pareva compiuto, tanto da non suggerire immediatamente all'osservatore alcun modello. Non del tutto compiuto appariva invece il superamento della commemorazione storica, affidato da Lingeri all'ambiguità del linguaggio novecentista, che gli consentiva di isolare gli elementi architettonici classici dall'originario contesto di riferimento, sfrondandoli dei dettagli loro propri, enfatizzandone unicamente il valore evocativo.

Tema antico e intrigante quello dell'emiciclo: sicuramente il più ricorrente nei disegni d'Accademia, riapparirà nelle variazioni da «colossal» del tennis di villa Meier e nel disegno per la facciata dell'edificio principale dell'ospedale Maggiore di Niguarda, connesso alle vicende del già accennato concorso di Milano del 1926<sup>63</sup>.

Se la perdurante incertezza attributiva del progetto consiglia di sospendere ogni considerazione concernente la sua appartenenza a quella fase cruciale e transitoria della riflessione critica sulla tradizione che introduce l'elaborazione del pensiero razionalista, illumi-

Disegni di Accademia, rilievo di palazzo Dati a Cremona, particolare del prospetto, 1921 (APL).

Studio di palazzo con torre, pianta del piano terreno (APL).

Disegno di Accademia, studio di palazzo con torre, prospetto (APL).



Villa Petra, Griante,  
fronte principale (APL).  
Decorazioni in stucco (APL).

Studi di decorazioni, scala  
e interno, prospettive (APL).

nante in tal senso risulta l'opzione di Lingeri e Terragni al concorso per il monumento ai caduti di Como, bandito nell'agosto del 1925<sup>64</sup>, a due mesi dagli esami finali del quarto anno, anticipati da Lingeri all'ottobre del 1925, risolto a raggiungere al più presto la vetta dell'interminabile percorso previsto dal piramidale progetto di governo di tutte le arti di boiana memoria<sup>65</sup>. Scrollata ogni certezza, vissuto il lato oscuro della fede indiscriminata nel progresso e nella cultura scientifica, il «periodo di formazione» era «giunto a maturità»<sup>66</sup> per entrambi, unitamente alla coscienza dell'improcrastinabilità del cambiamento.

Il progetto per Como, dibattuto tra «angoscia» e «speranza»<sup>67</sup>, cercò nel metodo un riparo dal senso di «disorientamento» che ne conseguiva, e nel quale infatti si inserisce perfettamente. Spogliare l'architettura da ogni orpello e «artificio decorativo», rinverdire il «culto delle tradizioni classiche»? Non bastava. La *tabula rasa* avrebbe comportato smarrimento al cospetto del vuoto. Occorreva allora fondare la propria legittimità esclusivamente sulla ricerca, sull'analisi archeologica e filologica dei grandiosi, classici monumenti antichi comaschi, sugli *exempla* e sui «documenti» del palinsesto dell'Urbe, che Terragni aveva appena ammirato, invocata esplicitamente nelle tavole del secondo grado, per risolvere il problema urbano locale<sup>68</sup>.

La condizione necessaria al rinnovamento era quindi ripartire *ab origine*, nutrendo l'«ammirazione» per la storia con il rilievo e lo studio, non con la generica trasmissione di stilemi. Bandito il rovesciamento, verso il ritorno a una «radicale antichità»<sup>69</sup>, verso «una nuova epoca arcaica»<sup>70</sup>. «Come è devota alle bellezze dell'architettura lombarda così degnamente illustrata da De Dartein, che i progettisti mostrano di ben conoscere»<sup>71</sup>, rilevò la commissione, nel commentare la proposta dei progettisti. Ma la filologia non era che uno strumento del trapasso all'*esprit nouveau*.

**Il nuovo e l'antico** Se il «cliente» era «sempre stato selvaggina ardua da cacciare»<sup>72</sup>, Lingeri era un ottimo cacciatore. A Tremezzo l'agiata committenza industriale e imprenditoriale era ormai catturata dalla sua certificata esperienza nel padroneggiare gli aspetti materiali e organizzativi, come dall'affidabilità, dalla compiacenza e dalla camaleontica poliedricità, virtù indispensabili per un duraturo rapporto fiduciario, come per battere la spietata concorrenza degli ingegneri, nonché, per Lingeri, astuti escamotage per arrivare al «bello» dell'Architettura<sup>73</sup>. Sarebbe accaduto con la signora Comolli Rustici, divenuta proprietaria della «Casa di ferro» nel 1928<sup>74</sup>, per le celebri case moderne in Milano<sup>75</sup>. Accadde al principio degli anni venti con Roberto Meier, appartenente alla ricca comunità protestante meneghina ove in seguito lo avrebbe introdotto: per lui Lingeri lavorò ininterrottamente per circa dieci anni, trasformando la proprietà La Mainona in luogo di *loisirs* secondo la *nouvelle vague* nordeuropea<sup>76</sup>.

Paradigmatico epilogo dell'impresa architettonica fu la tribuna del tennis «a scaglioni di prospettiva», costruita nel 1929 utilizzando quale «guida» – imposta – *Il giardino italiano*<sup>77</sup>, una raccolta di tavole edita nel 1924 con immediato successo. Non sarebbe punto infruttuoso rintracciarvi le fonti iconografiche alle quali l'architetto attinse sistematicamente per i dettagli, assecondando i coercitivi *desiderata*<sup>78</sup> dei Meier, affascinati dagli splendori barocchi delle ville di Frascati<sup>79</sup>. Lingeri tuttavia non poteva avere dimenticato predilezioni e insegnamenti accademici. Né il Belvedere del Vaticano di Donato Bramante<sup>80</sup>, il primo a «condurre a bene un compito di prospettiva», concepito per l'*otium* di Giulio II e della corte, i cui «concetti» e «le forme inventate per esprimerli» erano divenuti «canoni universali»<sup>81</sup>. Lo studio del rapporto tra realtà concreta e apparenza scenica della prospettiva illusionistica<sup>82</sup> era fondamentale nel disegno di un'architettura di pura rappresentazione, un'immagine da guardare, i cui valori quindi divenivano artistici, in quanto visivi e spettacolari. Se Bramante aveva immaginato lo spazio in prospettiva, l'*ingeniorum acu-*

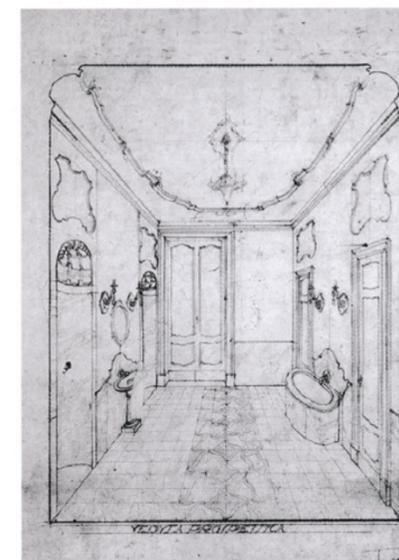
*men* di Lingeri, ragionando solo su disegni, ne contrasse la scenografia tridimensionale tutta in una quinta. Ma, in assenza di profondità, demandato totalmente e insufficientemente al dinamismo delle condonate il movimento controllato da Bramante con piani e livelli diversi<sup>83</sup>, l'effetto esageratamente «parietale» oggi percepibile era inevitabile.

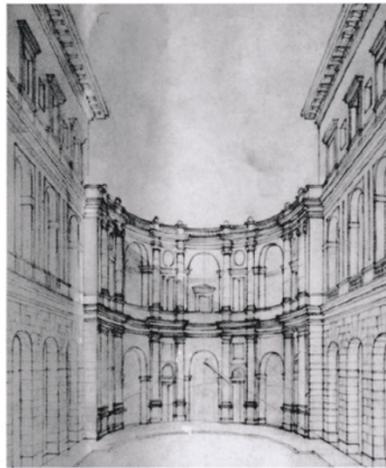
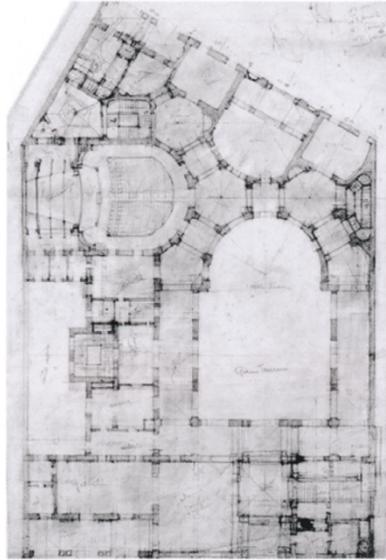
Le neoclassiche influenze muziane<sup>84</sup>, inoltre, ancora rintracciabili – benché non inequivocabilmente, come nel «rustico» del tennis<sup>85</sup>, edificato solo un paio d'anni prima e al quale la «quinta» doveva connettersi –, suggerivano una convergenza di intenti verso un *divertissement* da «avanguardia della tradizione»; non disgiunte dalle oscillazioni proprie della temperie del gusto dagli incerti confini che gli storici si sono preoccupati di definire tra déco, Novecento e «eclettismo di ritorno»<sup>86</sup>. Ciò è avvertibile anche nell'attenuazione di ogni effetto plastico, ottenuta con il trattamento bidimensionale delle membrature, esteso al corpo a tre piani dell'adiacente «Belvedere»<sup>87</sup>. Ed è evidente nelle piccole ville<sup>88</sup>; nella «vulgata» del lessico déco del «villino»; nell'elegante linearismo calligrafico della «casa del custode», lontanamente evocativo del gusto rococò, ma erede della parsimonia del Settecento lombardo nel dosare i compiacimenti esornativi; nelle polimeriche recinzioni decorative e nel trionfo neobarocco della discesa al lago<sup>89</sup>. Tendenze riscontrabili anche nelle riviste come «Domus» e «La Casa Bella», inviate da Lingeri ai committenti nel 1928 o nei primi mesi del 1929<sup>90</sup>, e quindi nella cultura decorativa di Lingeri<sup>91</sup>, incline allo «stile d'invenzione, vagamente all'antica», dei fondatori de «il Labirinto», come si desume da arredamenti e allestimenti del periodo. Nell'osteria di lusso di Ambrogio Cassè, per esempio, il «papà degli artisti e dei giornalisti», che entusiasma i milanesi per il Novecento «genialmente leggero», per l'«ispirazione classica, trattata con novità d'intenti», per «certi fregi di figurine rilevate che rammodernano originalmente certi motivi pompeiani», in parte eseguiti personalmente da Lingeri<sup>92</sup>.

**L'esprit nouveau** Così come avvenne per Pollini, il messaggero fu probabilmente un pittore: Oreste Bogliardi, generalmente associato alla prima esposizione interamente dedicata a opere astratte, organizzata a Milano con Ghiringhelli e Reggiani nel 1932, e alla «astratta» *Dichiarazione degli espositori*, pubblicata sul bollettino del Milione nel 1934. Nei primi anni venti, dopo gli studi all'Accademia<sup>93</sup>, Bogliardi aveva trascorso il suo periodo *bohémien* a Parigi: l'Esposizione internazionale delle arti decorative del 1925 era stata una folgorazione, un'occasione unica di contatto con il nuovo che, pur defilato, spiccava fra tanta ridondanza ornamentale. Rientrato a Milano nel 1926<sup>94</sup>, Lingeri lo coinvolse insieme con De Amicis<sup>95</sup> nell'abbellimento di villa Meier<sup>96</sup>. Non sappiamo se portò agli amici *Vers une architecture* o immagini del padiglione dell'Esprit Nouveau, ma di certo le novità parigine lo avevano conquistato<sup>97</sup>. Tale concomitanza con la «vinta imperiale» di Lingeri verso l'ambita rotta della modernità non può quindi essere sottovalutata: l'AMILA fu progettata nel 1927<sup>98</sup> e le innovative suggestioni lecorbusieriane calzarono a pennello con le esigenze di un club che con spirito pionieristico e mezzi economici limitati praticava lo sport motonautico.

Il suo stile prettamente marinaresco, moderatamente ripreso nella villa Silvestri, consacrò la fortuna del «magistro comacino» nella storiografia razionalista. Pur tra inattuali inevitabili omissioni<sup>99</sup>, essa non ne avrebbe mai smentito il senso individuato da Bardi in questa «opera prima»: la concezione dell'architettura «come fatto squisitamente plastico»<sup>100</sup>.

Un'interpretazione che le recenti ricerche avvalorano, contestualizzandone tuttavia la lezione di equilibrio, quale esito di una «sensibilità artistica istintiva», plasmata da un lungo cammino tracciato nel solco della tradizione. Sapendola dimenticare, come insegnarono Picasso e Stravinskij.



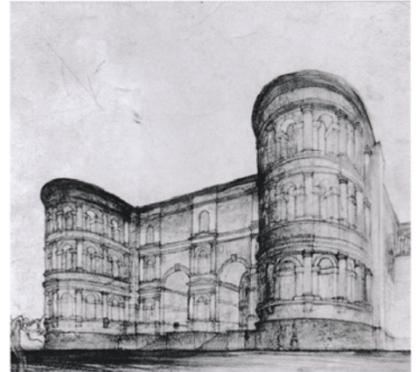
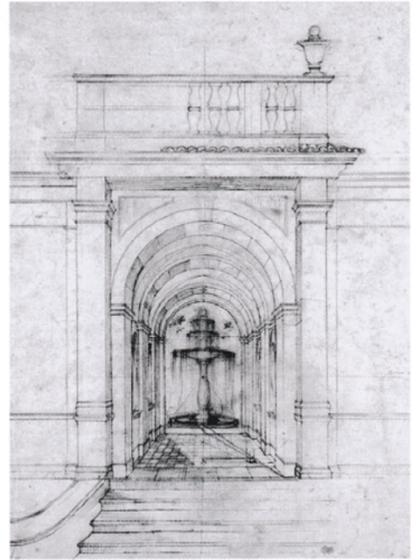


- 1** Cfr. C. Martignone, *Imprenditori protestanti a Milano. 1850-1900*, Milano 2001, pp. 73-92.
- 2** Cfr. APLT, Mutuo, 4 maggio 1909, notaio Emanuele Aureggio: la casa di famiglia, con "esercizio di trattoria", strada provinciale Regina 50, era disposta su tre piani e suddivisa in dodici vani.
- 3** Cfr. L. Pini, *Tremezzo. Il paese dove fioriscono i limoni. Guida storico artistica*, Tremezzo-Cinisello Balsamo 2003; *Madame Solario*, Milano 2003.
- 4** Iniziò a lavorare dopo le scuole elementari, cfr. APLT, attestati di frequenza e promozione (15 agosto 1901-21 luglio 1904).
- 5** L. Zuccoli, *Ricordo di Pietro Lingeri*, in «Quadrante Lariano», 3, maggio giugno, 1968, pp. 65-69; F. Irace, *Terragni e Lingeri: un quesito storiografico*, in G. Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Milano 1996, pp. 161-171; A. Achler, L. Travella, *Pietro Lingeri. L'uomo e l'architetto*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, a.a. 1987-88.
- 6** G. Moretti, *La nuova sede della Scuola Superiore d'Arte Applicata alle Industrie*, in «L'Edilizia Moderna», 1, gennaio, 1897, pp. 5-7; L. Beltrami, *La Scuola Superiore d'Arte Applicata nel Castello Sforzesco*, in «Città di Milano», aprile, 1916, pp. 183-187; *Centenario della Scuola d'Arte applicata all'Industria. Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, Milano, 1982; G.A. Dell'Acqua, *Vicende e prestigio di una Scuola d'Arte*, e C. Salsi, *La Scuola e il Museo d'Arte Applicata al Castello Sforzesco: un rapporto storico da rinnovare*, in *100 anni nel Castello. Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria*, Milano 1996, pp. 9-22, 22-29; L. Mattioli Rossi, *Il Castello Sforzesco sede di istituzioni culturali*, in G. Lopez, A. Scotti Tosini (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1986, pp. 71-94.
- 7** Cfr. M. Carrà (a cura di), *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Milano 1978; C. Carrà, *La mia vita*, Milano 1981; A. Monferini (a cura di), *Carlo Carrà 1881-1966*, Milano 1994.
- 8** O. Selvafolta, *L'arte operosa. Nascita e sviluppo delle scuole per l'insegnamento artistico industriale, in Cento anni. Scuola d'arte applicata Andrea Fantoni*, Bergamo 1998, p. 65.
- 9** E. Bairati, *Il Museo d'Arte industriale: il museo della città*, in C. Mozzarelli, R. Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano 1991, pp. 47-58.
- 10** Dal 15 ottobre 1907, cfr. *Alumni delle Scuole per Artefici*, 1907-08-09-19; *Alumni Scuola Artefici*, 1888-1918, D-M, vol. II, 5755.
- 11** Cfr. *La scuola degli artefici dell'Accademia di Belle Arti di Brera: una istituzione milanese*, catalogo della mostra, Milano 2003.
- 12** Nato il 3 novembre 1895, decoratore (1908-14), cfr. *Alumni delle Scuole per Artefici*, 1907-08-09-19; *Alumni Scuola Artefici*, 1888-1918, D-M, vol. II, 5751.
- 13** Nato il 28 dicembre 1896, stuccatore (1909-14), medaglia d'oro nel 1912, *Alumni Scuola Artefici*, 1888-1918, D-M, vol. II, 5753.
- 14** G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997, pp. 255-261.
- 15** Le citazioni sono tratte da O. Selvafolta, *op. cit.*, pp. 51-53.

- 16** Cfr. E. Tea, *La biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano*, Roma 1940.
- 17** Cfr. APL, disegni dal 6 dicembre 1907 al 29 giugno 1910 (ma date e timbri rari).
- 18** G. Marangoni, *L'insegnamento artistico in Italia: la scuola dell'Accademia di Brera*, in «Emporium», 218, febbraio, 1913, pp. 110-112; G. Mentessi, P. Chiesa, A. Cattaneo, *Relazione e programmi per l'insegnamento del disegno nelle scuole professionali e operaie*, Milano s.d.
- 19** G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze 1997; P. Mola, *Copie dall'antico. Comunicazioni in margine alla produzione di Adolfo Wildt*, in *Scritti in onore di Graziella Massari Gabello e di Umberto Tocchetti Pollini*, Milano 1986, pp. 407-412; E. Pontiggia (a cura di), *L'arte del marmo*, Milano 2002.
- 20** Lezioni diurne (l'estate, all'alba), serali (l'inverno), festive. Si frequentavano anche architettura, prospettiva, belle lettere, per accedere a colorito, modellatura e storia dell'arte.
- 21** Diplomi in APLT: 7 luglio 1913, al Castello, medaglia d'argento e menzione onorevole, sezione modellazione; 12 luglio 1913, a Brera, primo anno, corso di applicazione alla decorazione, medaglia di bronzo. Oltre alla "menzione onorevole", corso di modellazione del Castello, 1909.
- 22** Cfr. *Studi di Architettura della Scuola Superiore nella R. Accademia di Belle Arti e nel R. Politecnico di Milano*, Roma-Milano s.d. [ma 1913].
- 23** Cfr. L. Rinaldi, *Gaetano Moretti*, Milano 1993; sul progetto pp. 65-66, 202-205.
- 24** Cfr. *Palacio legislativo de Montevideo. Plan Regulador de la plaza y afluencia de las callas adyacentes*, Montevideo 1921; *Palacio legislativo de Montevideo*, Milano-Roma 1933; L. Bausero, *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*, Montevideo 1987.
- 25** L. Bausero, *La linterna del Palacio Legislativo de Montevideo*, in «Dialogo», 9-10, 1961, pp. 29-34.
- 26** L. Rinaldi, *op. cit.*, p. 65.
- 27** L. Bausero, *Los escultores italianos del Palacio Legislativo de Montevideo*, Montevideo 1965, pp. 7, 34, 21-22.
- 28** Cfr. nomine nelle commissioni didattiche, APL, lettere: 25 maggio, 5 e 7 giugno 1935, 10 luglio 1939, da presidenti Valdameri e Marchini; 6 luglio 1936, da Gino Moro; 19 maggio 1960 da presidente Candiani.
- 29** Cfr. la scheda relativa di Chiara Baglione nel presente volume.
- 30** *Concorso per il piano regolatore dell'Isola Comacina*, Milano 1922; G. Moretti, *L'Isola Comacina. I ricordi storici, le nuove sorti e le vicende edili*, in «Rassegna di architettura», 12, dicembre, 1929, pp. 452-456; G. D'Amia, *Il concorso per l'Isola Comacina: un "giardino" per artisti agli inizi del novecento*, in G. Guerci (a cura di), *Il giardino lombardo tra storia e attualità. Tutela, valorizzazione e restauro*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 75-82.
- 31** APL, lettera 15 giugno, commissari effettivi Portaluppi e Annoni, supplenti Lingeri e Camus.
- 32** L. Rinaldi, *op. cit.*, pp. 31, 32.

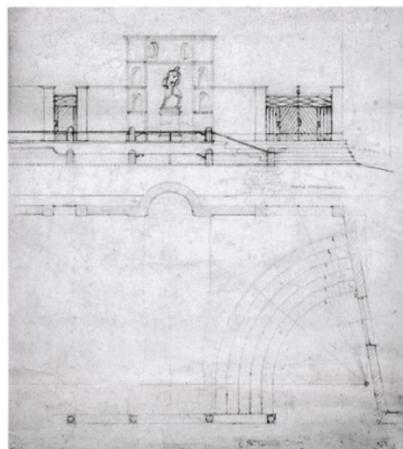
- 33** Dal 1907 primo aggiunto all'Accademia e al Castello; direttore disciplinare della Scuola degli artefici. Cfr. R. Bossaglia, *Un pittore a Milano tra scapigliatura e Novecento. Giuseppe Palanti*, Milano 1972; V.C. Morbio, *Giuseppe Palanti: pittura, teatro, pubblicità, disegno*, Torino 2001.
- 34** Cfr. E. Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera-Milano*, Firenze 1941; V. Fontana, *La Scuola speciale di architettura*, e O. Selvafolta, *L'istituto tecnico superiore di Milano: metodi didattici ed ordinamento interno (1863-1914)*, in *Il Politecnico di Milano (1863-1914)*, Milano 1981, pp. 228-247; 87-119; G. Ricci, *La formazione degli architetti e degli ingegneri e la scuola di ornato a Brera*, in C. Mozzarelli, R. Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, Atti del convegno, Milano 1991, pp. 201-218; G. Ricci, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in id. (a cura di), *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Atti del convegno, Milano 1992, pp. 253-281.
- 35** APLT, 16 luglio 1921, R. Scuola Tecnica R.B. Cavalieri, Diploma, licenza tecnica, indirizzo "comune", privatista (marzo 1920, sessione straordinaria per militari): voto 77/120.
- 36** Pur essendo iscritto all'Accademia, Lingeri frequentò ancora per un anno la scuola del Castello: menzione nel 2° corso (composizione), sezione modellazione, cfr. APLT, diploma 19 luglio 1920.
- 37** Cfr. APL, lettere: 6 aprile 1918 al padre; 13 novembre 1918, dal papà e dal fratello, con accenni all'"abbozzo del tenente" (proprietà Elena Lingeri); cfr. anche l'intervista a Giorgio Avogadro, 3 febbraio 1988, A. Achler, L. Travella, *op. cit.*, p. 11.
- 38** Cfr. L. Rinaldi, *Gaetano Moretti e la formazione degli architetti tra eredità boitiana e rinnovamento*, in *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, Milano-Bari 1989, pp. 613-642; F. Lori, *Storia del Politecnico di Milano*, Milano 1941, pp. 73-81.
- 39** Cfr. in APL, tra gli altri, il Progetto 1° anno scuola (piante prospetti sezioni 1:200, 1:100, prospettiva, studi).
- 40** Cfr. AAB, Tea G II 8, Esami ammissione e riparazione Accademia 1920-21 (da ora E, seguito dagli anni). Registro delle iscrizioni alle scuole artistiche 1920-91 (da ora R, seguito dagli anni): al 3° anno (42 su 252 iscritti totali) con Lingeri: Emilio Aschieri, Elena Campi, Maria Lavezzari, Luigi Moro, Cristoforo De Amicis, Aldo Banfi, Claudio Vender, Bruno Fontana, Carlo Marelli, Giuseppe Pizzigoni.
- 41** Cfr. AAB, Tea G II 8-9, E1920-21, R1920-21, 3° corso comune. voti: Scuola di architettura 8; Scuola di prospettiva e scenografia 7; Scuola di anatomia: orale 7, grafico 6; Figura 7%.
- 42** Intervista a Giuseppe Travella, Tremezzo, 26 ottobre 1987, A. Achler, L. Travella, *op. cit.*, p. 118.
- 43** Cfr. G. Grigioni Della Torre, *Ville storiche sul lago di Como*, Torino 2001, p. 125.
- 44** Cfr. APL, lettere: s.d. e 9 ottobre 1924.
- 45** Cfr. APL, lettera 20 agosto 1922.

- 46** Cfr. APL, lettere: 22 novembre 1925, da Maiocchi; 9 marzo 1926; 20 giugno 1926.
- 47** Dal 1921 a Milano. Cfr. APL, progetto per la piazza di Vignola.
- 48** P. Mezzanotte, *La prima Mostra d'Architettura promossa dalla Famiglia Artistica di Milano*, in «Architettura e Arti Decorative», 3, settembre-ottobre, 1921, pp. 298-304. Cfr. anche APL, lettera 27 agosto 1924 di Mario Musa per pubblicizzare la mostra di Greppi, Biasi, Oprandi, Clerici, Pandolfi, Persicalli all'Istituto Giosue Carducci di Como.
- 49** Cfr. E. Pontiggia, «Novecento» milanese, *Novecento italiano*, in E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari (a cura di), *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano 2003, pp. 9-30.
- 50** Cfr. E. Pontiggia (a cura di), *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra, Milano 1997.
- 51** Cfr. G. Zucconi, *Il "Novecento Lombardo": equivoci e vocazioni dell'architettura*, in S. Boidi (a cura di), *L'architettura di Giovanni Muzio*, catalogo della mostra, Milano 1994, pp. 45-50.
- 52** Cfr. E. Introzzi, P. De Amicis (a cura di), *Cristoforo De Amicis: catalogo generale*, Clusone 2003; *Cristoforo De Amicis*, catalogo della mostra, Alessandria 2003; APL, lettere: 21 luglio 1943, 17 maggio 1946, 10 luglio 1949, 1 luglio 1958; ACDA, lettere: 24 marzo 1926, 7 aprile 1928, 24 agosto e 23 settembre 1943.
- 53** Cfr. AAB, Tea G II 9, E1921-22, R1921-1922, voti: 10; 7%; 7. Tra gli altri: Bottoni, Figini, Terragni, Rava, Frette, Vietti, Castagnoli, Ursic, Pizzigoni, Buffa, Biella, Gnechchi, Gerla, Baldessari, Reggiori, Quarti.
- 54** F. Irace, *Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale*, in V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Milano 1996, pp. 33-54.
- 55** Cfr. M. Talamona, *Primi passi verso l'Europa (1927-1933)*, in V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, pp. 55-62.
- 56** Cfr. APL, *Denuncia per la liquidazione provvisoria dei danni di guerra alle cose mobili* (9 febbraio, 6 maggio 1944), con elenco di libri e riviste dello studio. Nessun "classico", tranne l'*Encyclopedie de l'architecture: constructions modernes* e l'edizione completa dell'*Architecture Vivante* di Albert Morancé (ma poteva anche trovarvisi dal 1932, anno in cui pubblicò edifici di Terragni e Lingeri).
- 57** Circolare ministeriale, 26 gennaio 1923, cfr. AAB, Carpi C IV 4, Maestri di disegno, esami di diploma 1922-23.
- 58** In APLT; cfr. AAB, Carpi C IV 4, Maestri di disegno, esami di diploma 1922-23, fasc. Lingeri Pietro: 4 luglio 1922, domanda di ammissione.
- 59** *Colonna ai suoi morti in guerra*, in «La Provincia di Como», e *Colonna inaugura il monumento ai suoi caduti*, in «L'Ordine», 10 dicembre 1924.
- 60** Cfr. D. Vitale, *La solennità delle pietre*, in «Abitare», 278, ottobre, 1989, pp. 238-241; per Como, cfr. ASBAPM, P/5669, 10 novembre 1927, lettera riservata dal sovrintendente Ettore Modigliani al prefetto di Como.



Disegni di Accademia, studio di palazzo con teatro, pianta del piano terreno (APL). Quinta a esedra, prospettiva (APL).

Parco e ville Meier, 1920(?) - 29, prospettiva illusionistica con fontana (APL). Disegno di Accademia, palazzo con ali semicilindriche (riproduzione in APL).



Monumento ai caduti, Ossuccio, 1924. Studio di pianta e prospetto (APL).

Villa Silvestri, Tremezzo, 1929-32. Pianta della prima soluzione (APL).

**61** APL, prospettiva Concorso per il monumento ai caduti di Ossuccio. Sistemazione della località; cfr. la scheda relativa di Silvia Carminati nel presente volume.

**62** Sul tema, ma per anni successivi, cfr. G. Ciucci, *Terragni e l'architettura*, in G. Ciucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 19-75.

**63** Cfr. la scheda relativa nel presente volume.

**64** Cfr. la scheda relativa nel presente volume.

**65** Cfr. APLT, 4 marzo 1926, diploma; AAB, Tea G III 9, Scuola di architettura dal 1889 al 1934, fasc. Esami professori di disegno architettonico ottobre 1925: 25 agosto, ammissione, «sentito il parere favorevole del prof. G. Moretti»; voto 27/4, portato a 28/40. Per gli anni precedenti, cfr. Tea G II 10-11-12.

**66** Il Gruppo 7, *Architettura*, in «La Rassegna Italiana», 103, dicembre, 1926, p. 849.

**67** Cfr. M.A. Crippa, *Le provocazioni inattuali di Le Corbusier*, in P.V. Turner, *La formazione di Le Corbusier. Idealismo e Movimento moderno*, Milano 2001, pp. 9-14.

**68** Terragni possedeva i tre volumi con i rilievi di P.M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Parigi 1840, cfr. A. Albertini, *La biblioteca di Giuseppe Terragni*, e E. Terragni, *I viaggi di architettura di Giuseppe Terragni. Appunti e immagini dai taccuini*, in G. Ciucci (a cura di), *op. cit.*, pp. 87-92 e 75-86.

**69** V. Gregotti, *Un prisma di cielo*, in V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

**70** Il Gruppo 7, *Architettura (IV). Una nuova epoca arcaica*, in «La Rassegna Italiana», 108, maggio, 1927.

**71** *La relazione della giuria sul concorso per il monumento ai caduti approvata all'unanimità dal comitato esecutivo*, in «La Provincia di Como», 7 novembre 1926; F. De Dartein, *Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines del l'Architecture romano byzantine*, Parigi 1865-82. Ma Lingeri possedeva anche G.T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'Oltralpe*, Roma 1901, Milano 1908.

**72** G. De Finetti, *L'architetto e il cliente*, in «L'Ambrosiano», 13 maggio 1938: in APL, nella rassegna stampa sui propri progetti.

**73** APL, lettera di Roberto Meier, 26 dicembre 1936.

**74** Lingeri ne era il fiduciario, cfr. intervista a Leone Vigezzi, 10 novembre 1988, A. Achler, L. Travela, *op. cit.*, vol. I, p. 122; L. Pini, *op. cit.*, pp. 27, 29.

**75** Cfr. le schede relative di Martina Carraro nel presente volume.

**76** Cfr. la scheda relativa nel presente volume.

**77** Cfr. L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano 1924. Lo possedevano sia Lingeri sia Terragni.

**78** I suggerimenti iniziali erano: «A pag. CCVI giardino Colonna Roma»; «a Lei tocca la decorazione dei muri con motivi semplici nella parte centrale (come giardino Colonna) ed eleganti», cfr. APL, lettera di Angela Meier, non datata, ma post ottobre 1928, ante 14 marzo 1929.

**79** Cfr., in particolare, anche per la discesa a lago: la fontana delle rampate e il muro di recinzione di C. Bizzaccheri, villa Aldobrandini; il Teatro, villa di Mondragone; cordonate, terrazze, scalee, fontane, villa Torlonia Ludovisi (cfr. l'appunto riferito alla relativa tavola CLXXIV), oltre alla scala dei delfini di Caprarola.

**80** Cfr. il notissimo disegno degli Uffizi (disegni Arch. 2559) riprodotto in L. Dami, *op. cit.*, tav. XXVII. Si confronti anche la «variazione sul tema» del fondale a emiciclo per la facciata del fabbricato principale dell'ospedale Maggiore di Milano, ammesso che il disegno si debba a Lingeri.

**81** L. Dami, *op. cit.*, p. 14.

**82** L'interesse per il tema è documentato, cfr. APL, prospettiva illusionistica con fontana per il muro al confine con la parrocchiale.

**83** Cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 291-416.

**84** Cfr. F. Irace, *Giovanni Muzio*, Milano 1994, pp. 7-60.

**85** M.P. Belski, *Tennis club Milano*, in S. Boidi (a cura di), *op. cit.*, pp. 162-163; G. Canella, V. Gregotti (a cura di), *Il Novecento e l'Architettura*, in «Edilizia Moderna», numero monografico, 81, dicembre, 1963, p. 25.

**86** Cfr. E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari (a cura di), *op. cit.*; M.G. Folli, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Milano 1991; A. Burg, *Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Milano 1991.

**87** Cfr. le analogie con il cortile inferiore del Belvedere progettato da Bramante (prospetto e veduta prospettica del partito, codice Coner, f. 42, in A. Bruschi, *op. cit.*, pp. 335-336).

**88** Cfr. F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano 1988, pp. 57-72; su fonti d'ispirazione «locali», da non trascurare benché *démodé*, cfr. C. Bianchi, *Le ville moderne in Italia. Ville del lago di Como e della Lombardia*, Torino s.d.; sul tema, F. Bucci, *La villa italiana tra le due guerre. Un orientamento bibliografico*, in «Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura del Po-

litecnico di Milano», 16, 1993, pp. 202-204.

**89** Ricalca esattamente la descrizione del tema d'esame per la licenza di professore architettonico a Brera, nella sezione autunnale del 1920: imbarcadero per una villa di stile classico su di un lago lombardo, cfr. AAB, Tea G III 9.

**90** Cfr. lettera di Northia Pinelli Gentile, da Tremezzo, senza data, ma post nascita di entrambe (per «Domus», cfr. i sommari commentati dal 1928 al 1930, in R. Bossaglia, V. Terraroli [a cura di], *Milano Déco. La fisionomia della città negli anni Venti*, Milano 1998, pp. 118-127).

**91** Cfr. in APL i disegni e le foto d'epoca degli arredi interni con quelli di villa Minetti-Frattini (cfr. S. Gambirasio, *Villa Minetti-Frattini*, in S. Boidi [a cura di], *op. cit.*, pp. 160-161); i mobili di F. Ferrario, su disegno di Muzio, alla seconda biennale di Monza del 1925; le soluzioni studiate per gli interni del pulvinare per Tennis (in APL), con le decorazioni del bar della Famiglia Artistica a Milano (R. Bossaglia, V. Terraroli [a cura di], *op. cit.*, p. 41).

**92** Cfr. L.M. Belloni, *Ricordi di una Milano scomparsa. L'osteria di lusso Cassé*, in «Ca' de Sass», 132, dicembre, 1995, pp. 46-51; per l'inaugurazione, cfr. gli articoli sul «Popolo d'Italia» e sul «Corriere della Sera», 28 agosto 1928.

**93** Cfr. *La scuola degli artefici dell'Accademia di Belle Arti di Brera: una istituzione milanese*, catalogo della mostra, Milano 2003, p. 142.

**94** La prima lettera di Bogliardi da Milano è datata 24 luglio 1926, cfr., Archivio Cristoforo De Amicis (a cura di), *De Amicis-Bogliardi. Carteggio di due pittori 1945-1952*, Clusone 1997; Lingeri vi è ricordato anche al 3 e al 15 giugno 1947, pp. 97-100; cfr. le lettere tra Bardi e Bogliardi, in R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milano 1989.

**95** P.M. Bardi, *Due giovani pittori, Bogliardi e De Amicis*, in «La rivista di Lecco», 1, gennaio, 1928, pp. 11-13; ricordati anche da E. Persico, *Tutte le opere, 1923-1935*, a cura di G. Veronesi, vol. I, p. 132.

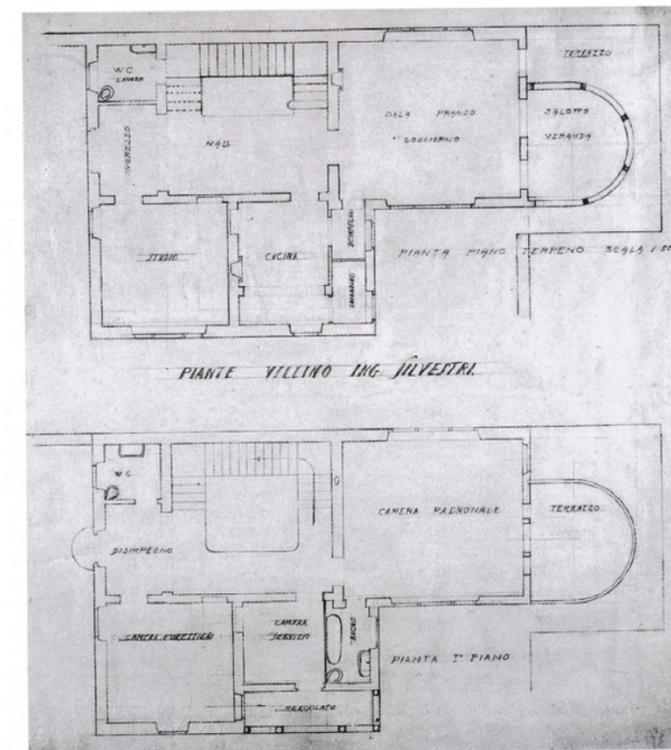
**96** Cfr. APL, lettera 27 luglio 1926, con il primo accenno a un pittore proposto da Lingeri.

**97** Ringrazio Emma Ghirarducci e Piero De Amicis per l'utile confronto in merito.

**98** Cfr. la scheda relativa di Luigi Spinelli nel presente volume.

**99** Cfr. Leader [E. Persico], *Un Club sul lago di Como dell'arch. Pietro Lingeri*, in «La Casa Bella», 48, dicembre, 1931, p. 11-15.

**100** B. [P.M. Bardi], *Razionalismo sul Lago di Como*, in «L'Ambrosiano», 19 ottobre 1931.



## Catalogo delle opere

**Parco e ville Meier**

Tremezzo (Como)

Benché “rimossa” dalle proprie memorie, l’opera prestata da Lingeri per la famiglia Meier a Tremezzo risulta documentata nei materiali del suo archivio quale prima occasione compiuta “da architetto”, invidiabilissima e pressoché ineguagliata.

I primi progetti riguardano presumibilmente sia la sistemazione della vasta proprietà ex Riva, adagiata sul dolce declivio della collina, e acquistata il primo gennaio 1918 da un commerciante di cotone originario di Zurigo, Roberto Meier, con l’intento di trasformarla in vero e proprio luogo di delizie e di villeggiatura, sia la dimora padronale, villa Ortensia, ribattezzata Mainona. Edificata intorno al 1850, la villa era stata danneggiata da un incendio nell’ottobre del 1919, durante la smobilitazione dopo l’occupazione militare, unitamente al giardino, allora adibito ad autoparco e deposito carburante. Lingeri fu probabilmente incaricato di ristrutturarla e di ambientarne la composta architettura neoclassica in un parco romantico adornato da vialetti, fontane, episodi architettonici, ove possibile riutilizzando gli edifici esistenti e provvedendo alla realizzazione degli ingressi monumentali e degli impianti di conduzione e scarico delle acque, di irrigazione e illuminazione. Pur in assenza di documenti attestanti lo stato pregresso della villa, appare ragionevole attribuirgli sia l’attuale copertura a padiglione, in luogo del

precedente coronamento piano con balaustra (si veda in APL il disegno intitolato *Studio per la sistemazione del giardino*), sia la riforma dei collegamenti verticali, attuata separando la scala principale, “imperiale”, da quella di servizio, a chiocciola. Entrambe le scale furono inserite modificando visibilmente solo le facciate della villa rivolte verso la collina, cioè verso la parte più privata del parco e verso il retro della casa parrocchiale, rispettivamente scompaginandone le proporzioni con l’introduzione di un sottile avancorpo, eterodosso benché appena pronunciato, e la giustapposizione al volume netto e compatto della villa di una sorta di torretta cilindrica esterna, nella quale paiono convergere e convivere reminiscenza urbinata e “moderna” esigenza di denuncia formale della funzione. A Lingeri si deve inoltre sicuramente il rifacimento di interi ambienti e l’ideazione in due fasi di un nuovo apparato decorativo interno, eseguito anche dal fratello (cfr. APL, lettere di Roberto Meier, 2 e 25 giugno 1928). Ancora oggi parzialmente visibile, nonostante le radicali modificazioni indotte dalle successive variazioni d’uso, fu in principio forse suggerito dai motivi affrescati sul soffitto del salone al piano terreno, ove festoni di fiori, frutti e nastri cingono giochi di putti tra le nuvole (cfr. APL, lettera di Roberto Meier, 27 luglio 1926). Ciò spiegherebbe la percezione di discontinuità con il

piano superiore, laddove la sensibilità eclettica appare sospinta fino ai modi del Novecento, nella delicata figurina femminile a stacciato del salone o nelle riquadrature dalle losanghe sinuosamente intrecciate a tratteggiare fiori stilizzati. Esperimenti di aggiornamento giudizioso e moderato, ancor più evidentemente riscontrabile negli arredi, dei quali i disegni e le fotografie d’epoca denotano la sostanziale omogeneità stilistica, orientata verso una generica “attitudine moderna”, piuttosto che verso un’esasperata ricerca del *dernier cri*. Effetto di una fortunata consonanza tra esigenze del committente e attitudine dell’architetto nell’escludere interni di rappresentanza, sfarzo, orpelli, e nel propendere per durata, sobrietà, funzionalità, privilegiando il sentirsi a proprio agio nella propria casa? Forse per l’eccessivo protrarsi dei lavori nella villa Lingeri attese anche alla ristrutturazione del «villino» – inizialmente destinato all’utilizzo provvisorio della famiglia durante i fine settimana (cfr. APL, lettera di Roberto Meier, 16 maggio 1927) – ritengo con interventi strutturali contenuti ed economici, se si esclude l’aggiunta di un volume emicilindrico aderente al corpo centrale (contenente la cucina, al piano interrato), probabilmente demandando a una superficiale operazione di *maquillage camouflant* l’arduo compito di conferire unitarietà e di dissimulare gli originari i-

Villa Ortensia, studio per la sistemazione del giardino (APL). Spaccato assonometrico dello scalone (APL).

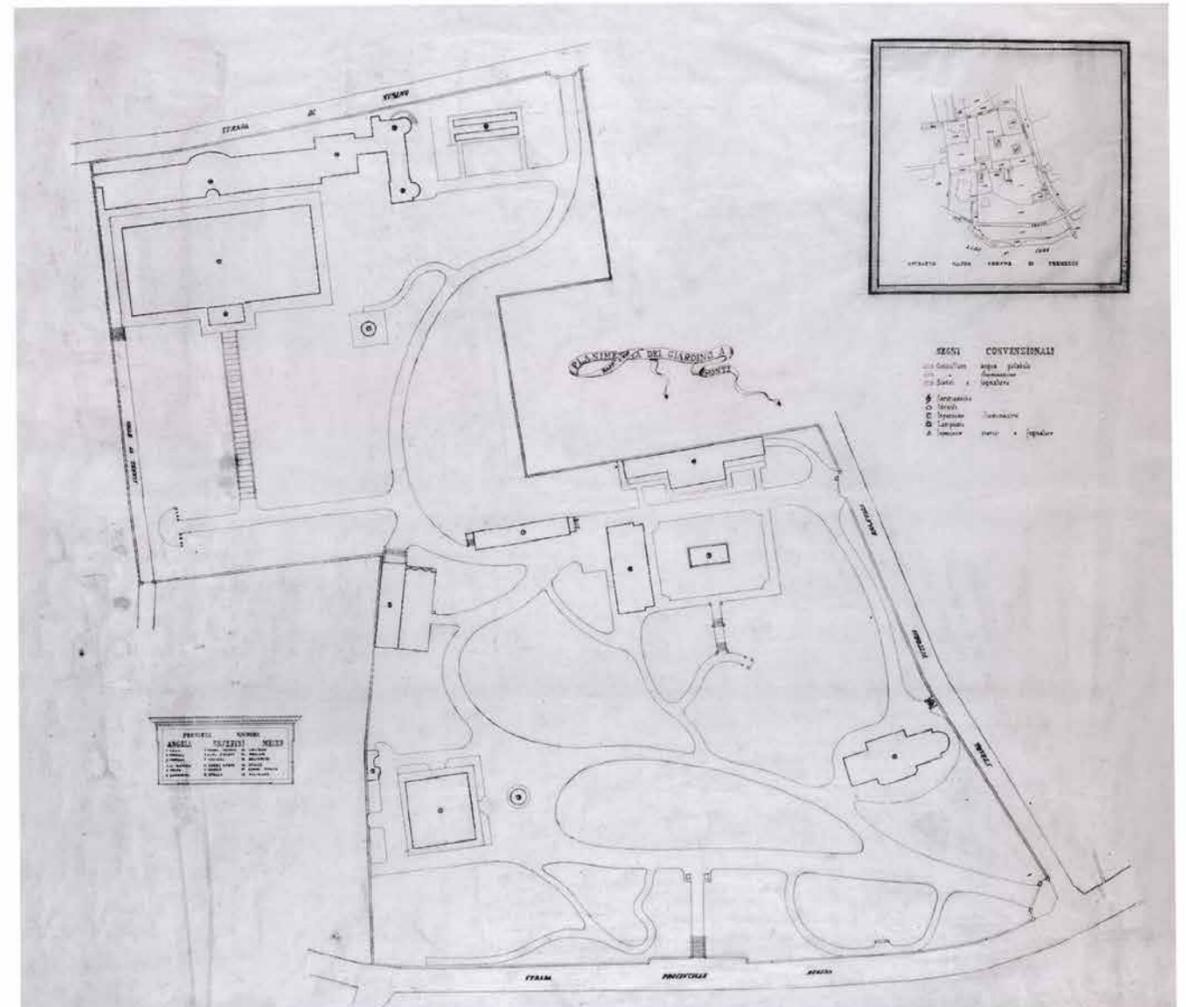


nestetismi dell'edificio, regolarizzandone il disordine compositivo col ricorso all'applicazione di elementi tratti dalla vulgata del lessico déco. L'inaccessibilità dell'interno impedisce di verificare la genesi compositiva del prospetto principale, timpanato e impostato su una palese simmetria, cui corrisponde un retro, ove essa appare intaccata con ambiguità: incomprendibile trasgressione nel dispiego di un principio classico, alle cui regole compositive e di rappresentazione Lingeri non si sottrasse, se non costretto, in alcun progetto per i Meier. Vi ricorse per nobilitare la rimessa per automobili e carrozze, trasformata in casa del custode, sopralzandola di un piano e anteponendovi un portico con soprastante balconata, raggiungibile da due scale esterne simmetriche all'asse centrale, principale dispositivo ordinatore della facciata. Una veduta prospettica d'insieme ne dipinge l'euritmia e il sereno e sommerso dialogo con la nuova serra, le prospicienti aiuole all'italiana e la piccola fontana al centro, ove lo sfondo allude alla vastità ordinata della proprietà, come la si sarebbe intravista dal nuovo ingresso bugnato. Ma il raffronto con il manufatto edificato testimonia il processo di elaborazione delle familiari morbidezze dell'architettura plastica del barocchetto lombardo, divenute citazioni rarefatte, stilizzate,

immote, atemporali in una declinazione d'autore dei modi del Novecento, che accentua il carattere bidimensionale degli elementi, privandoli di chiaroscuro, movimento e profondità, in un edificio in cui rilevanza e consistenza sono solo apparenti. La irrisoria profondità del corpo di fabbrica ne avvalorava la lettura come quinta scenografica, concepita per lo sguardo dello spettatore, segno del permanere negli esterni del vincolante retaggio di quel borghese decoro ottocentesco che obbligava l'architetto a privilegiare l'affaccio pubblico e a operare per gerarchie di dignità nei prospetti, nel verso di una rappresentanza che concorre alla magnificenza civile. A tale regola Lingeri non sfuggì, neppure nel progetto della serra, oggi assai alterata, proposto in due versioni, sostanzialmente identiche nell'impianto e delineate su una rigorosa simmetria bilaterale, che tradisce un criterio di imposizione formale anche nella distribuzione interna delle zone funzionali (limonaia, aranciera, palmizi, bancali, «litturini» riscaldati, fontana [si veda in APL, la pianta dello «studio definitivo» in scala 1:50]). La prima soluzione – con leggiadra cupoletta vetrata nel corpo centrale d'ingresso, concessione un poco frivola nello stile delle serre ottocentesche – fu scartata, preferendo la variante più severa e coerente, appesantita

da linee irrigidite e squadrate, stretta tra setti pieni laterali, nei quali si aprono gli ingressi. Solo con l'acquisto della proprietà Becker Struth già Mack (24 ottobre 1924) e la demolizione (1925) della neoclassica villa Eletta (1860-65), della casa del custode e di tutti i fabbricati di servizio, i Meier poterono disporre di un esteso affaccio sull'acqua, provvisto di darsena e spiaggia: tramutato nel delizioso «parco a lago», è oggi aperto al pubblico insieme al settecentesco «casino di figura ottagonale», denominato «la tarocchiera», arredato da Lingeri e decorato da Cristoforo De Amicis con losanghe prospettiche nella cupoletta e paesaggi *trompe-l'œil* sulle pareti, alternati alle aperture reali sulla natura circostante (1926). L'esigenza di oltrepassare la strada provinciale Regina che divideva le due proprietà non fu per i Meier che il pretesto per un progetto assai più ambizioso (cfr. APL, lettera di Roberto Meier, 16 maggio 1927). Al fine di congiungere visivamente e fisicamente le due porzioni e godere di un unico giardino «ornato di conifere d'alto fusto, comprendenti esemplari di cedri, abeti, tuje, ed essenze pregiate come un raro sughero, un faggio atropurpurea, un pino del Monte Summa» (cfr. Pini 2003, p. 120), Lingeri ideò due recinzioni artistiche non occlusive, su livelli e con altezze e materiali diversi, con andamento ir-

Planimetria generale della ex proprietà Riva (APL). La serra (APL).



regolare e ondulato, gradevolmente oscillante tra neobarocco e déco, connesse a un monumentale sovrappasso teatralmente digradante verso il lago, con una doppia scalea, trionfo di leggere modulazioni concave e convesse in una sinfonia di volute, conchiglie, oculi e cartelle, culminante in una fontana dal nitido profilo mistilineo. Fulcro della composizione è una statua muliebri; ai lati della vasca putti zampillanti cavalcano delfini (si veda in APL una variante in scala 1:10, con pigne e putti). Sullo sfondo il riverbero dell'acqua ormai prossima e lo sbarco emiciclico, fiancheggiato da pittoreschi lampioni.

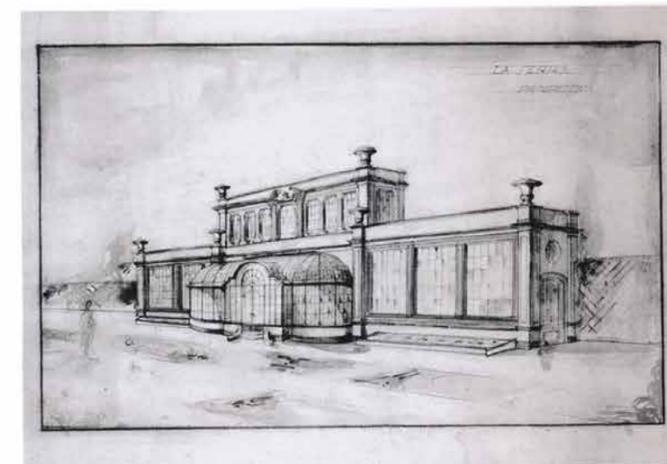
L'antico è saccheggato e l'architetto ottempera al rito, imposto dai committenti, dell'imitazione, "indiscrета" e a tratti acritica ma non prescinde dal rispetto della *concinnitas*. Eccetto nell'"inquietante" gesto "fuori scala", edificato per volere della signora Meier dopo l'acquisto (28 ottobre 1928) e la demolizione (dicembre) dell'antico collegio di proprietà ex Peduzzi: un'imponente «costruzione a scaglioni di prospettiva» (cfr. APL, lettera di Roberto Meier, s.d. ma post ottobre 1928, ante 14 marzo 1929), una sorta di tribuna monumentale longitudinale al campo da tennis, atta a eliminare il dislivello rispetto al terreno costeggiante la strada comunale del cimitero, limite a monte della proprietà. Fortunatamente in archivio si conservano nu-

merose versioni del progetto, ultimato entro il 14 marzo 1929; ma sono le lettere di Angela Meier (APL) a certificare le sue arroganti pressioni, la pedanteria nelle indicazioni progettuali e nei modelli di riferimento. A una prima ipotesi, ritenuta troppo contenuta in altezza, seguirono altre non gradite alla committente, benché sviluppassero l'idea concordata di un «giardino all'italiana, con limoni e fiori» e nonostante, come richiesto, il «belvedere» adiacente al fabbricato di raccordo col rustico preesistente raggiungesse i tre piani, «in modo da chiudere a qualsiasi visuale». La "quinta scenografica" fu pertanto uniformata all'altezza di quest'ultimo, così da incomberre sulle pertinenze della retrostante villa Rustici. Fulcro dell'opera un imponente ninfeo al centro, con nicchione absidato, fiancheggiato da un ordine gigante di colonne binate incassate, nicchiette, tondi e riquadri leggermente sfondati, dal quale si dipartono due cordonate simmetriche che conducono solennemente all'attico, ove si apre, in asse, una piccola cavea, delimitata da un'edicola e sorretta da sottili colonnine doriche, il cui ritmo appare contratto e gravato dall'intercalare di brevi setti murari e da un frangisole architravato nel punto di congiunzione con i due pergolati laterali rettilinei.

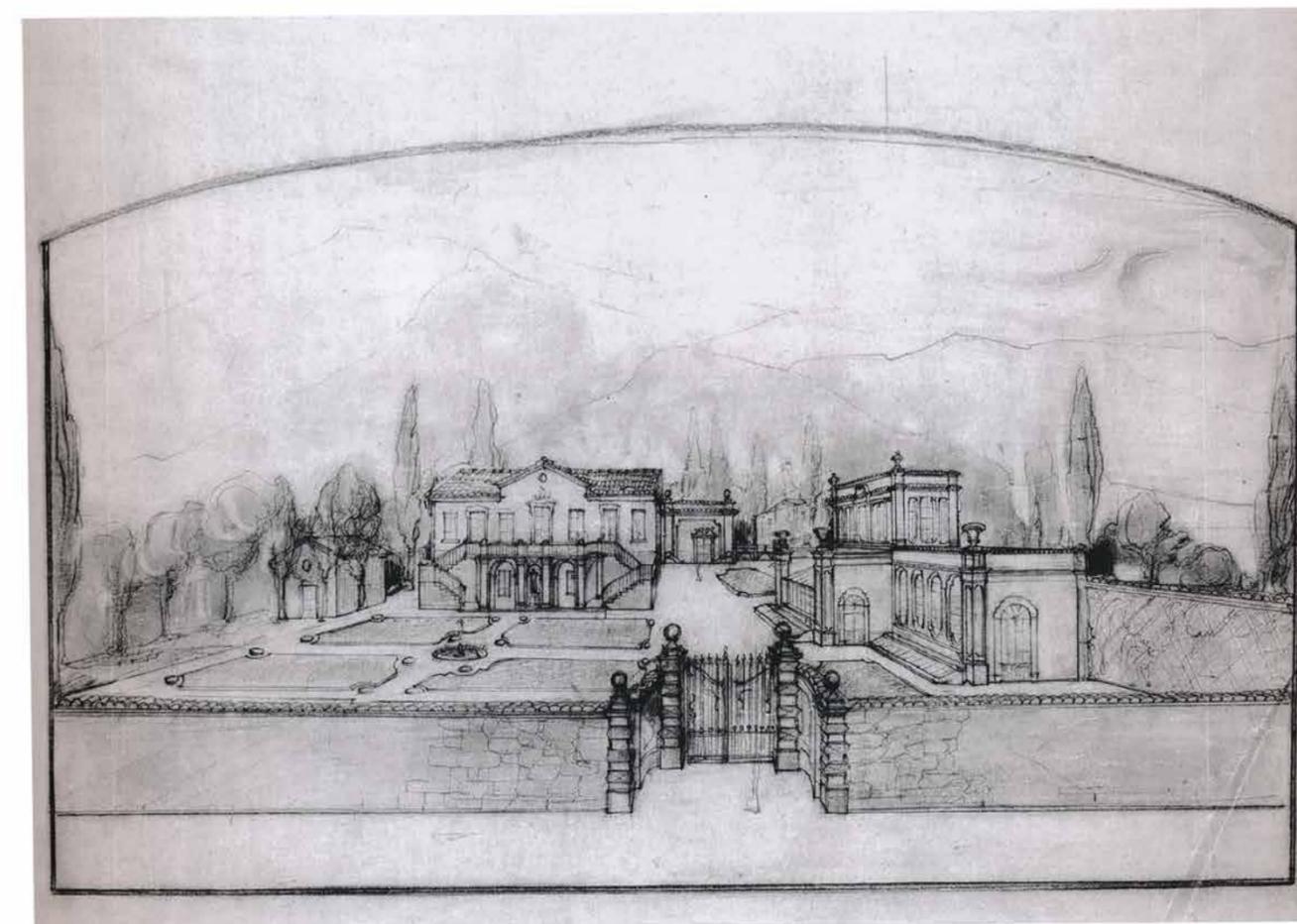
Illuminante il confronto con l'elegante padiglione circolare adibito a canile e il «piccolo pulvinare per

tennis»: anch'esso oggetto di molte varianti, con le più curiose coperture (a pagoda o con timpanetto centrale), venne infine realizzato a una sola falda a leggero spiovente. Lingeri propose i più fantasiosi arredi (si vedano in APL gli «studi per bar privato» e gli «studi per bar variante»), che paiono mutuati dalle oscillazioni dei *desiderata* dell'esigente committente. Ove vi è svago tutto è permesso: da un'ispirazione inizialmente echeggiante ambienti rustico-tirolesi, chissà se venata d'ironia, certo kitsch, il sentire poetico di Lingeri, sbrigliato da riferimenti imprescindibili, pervenne a un incanto dai toni fiabeschi, giovandosi delle "leggerezze" concesse al fantastico dal capiente alveo del déco e dalla mano dell'amico pittore De Amicis. Se ne stanno deteriorando il sopravvissuto bancone circolare del bar, con scene di vendemmia e personaggi da commedia dell'arte (si vedano in APL i bozzetti per lo spolvero in scala 1:10: «raccolto», «trasporto uva», «bevuta», «pigiatura», «ospitalità», «offerta» «abbondanza»), e la poetica decorazione, a svolazzi di angioletti tennisti, oggi esposta alle intemperie.

**Bibliografia** Canella, Gregotti 1963, p. 25; *Anni creativi* 1980, p. 105; Bertelli 1995, pp. 41-57; Spinelli 2001, p. 46; Pini 2002, p. 43; Pini 2003, pp. 110-126. [Elisabetta Susani]



Studio prospettico della serra, soluzione non realizzata (APL). Casa del custode e serra, prospettiva d'insieme (APL).



**Progetti di concorso per il monumento ai caduti**

Como

con Giuseppe Terragni

Dibattuto fin dall'epilogo del conflitto, partecipe tutta la cittadinanza, «dal popolano all'erudito», il tema dell'erezione di un monumento in onore ai caduti era andato sconfinando in una delicata «questione d'arte e d'edilizia» per il sovrapporsi di valenze urbane connesse al ridisegno del "centro storico" comasco. Risale infatti al 31 gennaio 1919 la decisione della Fabbriceria di attuare un progetto di riforma della torre comunale, steso da Luigi Perrone nel 1914, cui seguì la nomina di una commissione consultiva, composta da Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini e dall'ingegnere Federico Frigerio (ACCo, cat. 10, cl. 10, fasc. 2). Al 29 gennaio 1919 risale pure la deliberazione della Commissione per le onoranze ai

concittadini morti per la patria di indire un concorso per un monumento da porre in una piazza o giardino pubblico. Prescelta piazza Cavour, il bando, studiato dall'ingegnere Antonio Giussani e approvato il 5 novembre 1920, ricalcava, nella sua versione definitiva, modalità e prescrizioni dei concorsi dell'Accademia di belle arti di Brera (ACCo, cit.). Frattanto, di commissione in comitato, si era diffusa la convinzione di poter risolvere con un unico progetto anche la definizione del contesto monumentale della piazza del Duomo, alla quale concorrevano l'isolamento del monumento dal «pietoso mucchio di casupole» addossate «alla meravigliosa massa architettonica», il ripristino della torre – liberata dalla cella campanaria «posticcia»

aggiunta nel 1485 – oltre alla sorte dei resti del pronao di San Giacomo. Lo attestano gli studi di un autorevole membro del comitato, lo stesso Frigerio, assistente per la parte artistica e architettonica ai rilievi sul monumento (diretti da Giussani, segretario), nonché progettista del palazzo della Banca Commerciale insistente sulla piazza. Le sue proposte sfociarono in un «progetto di massima» che prevedeva un sacello, «una specie di piccolo sacrario nella torre stessa, al livello del gran salone superiore», illustrato ai cittadini il 2 marzo 1923, in una seguitissima conferenza, non senza suscitare perplessità (ACCo, cit., verbale seduta del Comitato per le onoranze ai caduti in guerra della città di Como, 15 settembre 1923).



Progetto di primo grado, particolare del modello (APL).

Oltre al posizionamento del sacello, il fulcro spinoso del dibattito era evidentemente il pronao, del quale, una volta distrutta la contigua casa già Rezzonico, era emerso lo scheletro pericolante sotto l'intonacatura della bottega del farmacista occupante abusivamente l'atrio. Nonostante fosse stato dichiarato monumento nazionale e malgrado il parere contrario all'abbattimento espresso dal ministero, disposto persino a contribuire alle spese di consolidamento (ASBAPM, Como, Monumento ai Caduti, P/5669, parere del 26 maggio 1924), pareva proprio che in città tutti volessero abbattere «il grande arcone con inseriti tre piccoli archi, ultimo avanzo del pronao di quella veneranda basilica, eretta intorno al 1117 e mutilata verso la fine del sec. XVI della sua parte anteriore, che in origine si prolungava fin quasi ad allinearsi con la torre». Contro ogni «feticismo conservatore», prevalse «il partito di sopprimerli» (*Concorso* 1926b). Il provvedimento non sarebbe stato attuato che all'inizio del 1926. Con mossa astuta, il comitato preferì affidare lo studio e le direttive per il monumento, cioè il progetto esecutivo, a un personaggio *super partes* di chiara fama, il senatore e scultore Leonardo Bistolfi (cfr. AC-Co, cit., lettera, 17 giugno 1924; *Per le onoranze* 1924; *Il pronao* 1924; *Il monumento ai caduti* 1924b; *Per il monumento ai caduti* 1924). Tuttavia, nonostante la disponibilità di quest'ultimo a collocare «le sacre reliquie nel vano terreno sottostante alla cella campanaria», l'idea di «dedicare al ricordo dei caduti il restauro della torre» suscitava dissensi nel Collegio degli ingegneri e architetti della provincia (cfr. *Il monumento ai caduti* 1924a, e l'ordine del giorno votato il 24 maggio). Dopo aver «liquidato», nell'agosto 1925, anche Bistolfi, mentre si disponeva a mandare il bozzetto, il comitato, pur esponendosi a una vertenza e a un'azione giudiziaria, bandiva il 15 ottobre un nuovo «concorso per l'erezione di un Ri-

cordo Monumentale ai Caduti in guerra», con scadenza 31 maggio 1926 (cfr. «L'Ordine», dal 30 aprile 1926 al 14-15 novembre 1926; «La provincia di Como», dal 5 giugno al 7 novembre 1926; «Corriere delle Prealpi», dall'8 giugno al 9 novembre 1926). Membri della giuria sono Ugo Ojetti (presidente), Antonio Giussani e Gianni Mantero (comitato). Ludovico Pogliaghi, già professore di ornato all'Accademia di Brera e membro della Commissione conservatrice provinciale (Comune di Como), Luigi Catelli (Collegio degli ingegneri e architetti della Provincia), oltre ai docenti dell'Accademia di Brera, lo scultore Achille Alberti e Adolfo Zacchi, architetto della Fabbrica del duomo di Milano, poi sostituito per convalescenza da Angelo Cattaneo di Milano (Accademia di Brera di Milano). Finalmente, dunque, dal 6 al 27 giugno la cittadinanza può discutere, confrontare, sentenziare e acalorarsi di fronte ai trenta bozzetti in gesso, disposti «su fondo rosso cupo» nel salone del Broletto. Il progetto di Terragni e Lingeri, denominato «Sacra tego-tecta sacro» – «ispirato alla maschia e nuda architettura comacina del secolo decimoprimo» –, «reintegra la torre e affianca due arconi sovrapposti», inseriti esattamente «sull'area dell'antico pronao di San Giacomo», evocato da una ricostruzione, parziale ma fedele, nell'arco inferiore, che protegge «un sarcofago di gusto longobardo»; «sui due lati più lunghi sono scolpite a poco rilievo figure di carattere bizantino» (*La mostra* 1926a). Pur lodando l'«insieme decoroso e armonico» del monumento – leggermente arretrato rispetto alla contigua torre, alla quale è riservato il primo piano sulla piazza –, unitamente agli altri «grandiosi, classici monumenti», pur apprezzando il «richiamo alle vetuste arcate di porta Vittoria» (cfr. l'incisione di Terragni) e «il proposito di far risorgere almeno in parte quella vetusta costruzione Lombarda», la commis-

sione sottolinea l'ingombro del portico con il sarcofago, i «rilievi bassissimi» bisognosi «di miglior dettaglio al vero», come anche il «difficile problema architettonico» non del tutto risolto. Si sofferma sulla «parete di tramontana che sorge affatto nuda in mezzo alla piazza e a chi arriva dal lago presenta un fianco morto che ha l'aspetto di un edificio incompiuto e crudamente tagliato» (*La relazione* 1926a). Nel proliferare dei commenti curiosamente cauti, il «Corriere delle Prealpi» sottolinea l'inattuabilità del progetto in quanto «nella eventualità della scelta, bisognerebbe rinunciare alla piazzetta rinnovata ed alla visuale del fianco-Duomo» (*Fervore di opere* 1926). Lo scultore Guido Bianchi sentenzia: «A parte il fatto di riammannirci l'abbattuto pronao di San Giacomo senza poterne aver più manco lo scarso e generico pregio dell'autenticità, in questo bozzetto, la parte archeologica è, senza confronti, preminente sulle qualità onorarie e commemorative. Questo bozzetto, architettonicamente commendevole per molti versi, non è un monumento ai Caduti» (*Per il monumento ai caduti* 1926). Né voleva esserlo, stando alla sottolineatura apposta da Terragni a un articolo de «L'Ordine», conservato nel suo archivio: «Troppe statue ormai in tutte le attitudini ci ha regalato il dopoguerra, troppi obelischi e templi, la città desidera qualcosa di diverso, di nuovo, di più altamente espressivo della sua devozione e riconoscenza» (*Il monumento ai caduti* 1926a). Un'aspirazione allineata con la critica alla «monumentomania italiana» esposta da Carrà fin dal 1920 e in parte condivisa dall'ambiente intellettuale e artistico milanese e dal «giro di Brera» frequentato da Lingeri, verso i quali si indirizzano le speranze di Terragni (APL, lettera di Terragni a Lingeri, s.d., ma post 22 ottobre e ante 4 novembre 1926, inerente l'eventuale visita di Carrà o di Margherita Sarfatti, Muzio, Ponti, «Cassi e Biella, offertisi di pubblicizzare le fotografie»).

Progetto di primo grado, il modello, veduta da piazza del Duomo (APL).



Non propriamente a un edificio, bensì a una quinta architettonica (si veda a questo proposito il progetto di Lingeri per il monumento ai caduti di Ossuccio del 1924), a un diaframma, mutuato dai caratteri del contesto ambientale, indagato per evincerne le permanenze, è affidato l'imprudente ruolo di manifesto dimostrativo, emblematico del travaglio, delle discontinuità, delle incoerenze e delle contraddizioni insite nel percorso di ricerca e costruzione di un metodo progettuale. Il concorso diviene così occasione di sperimentazione e di verifica sul campo urbano dell'applicabilità delle nuove idee in corso di elaborazione («noi non vogliamo rompere con la tradizione, è la tradizione che si trasforma», Il Gruppo 7 1926, p. 851).

Le sobrie tavole del primo grado rivelano l'essenzialità geometrica dell'idea: un manufatto arcaico, ma evocativo di un tempo astratto, memento, eppure silente, il cui impianto, pur rappresentando la pro-

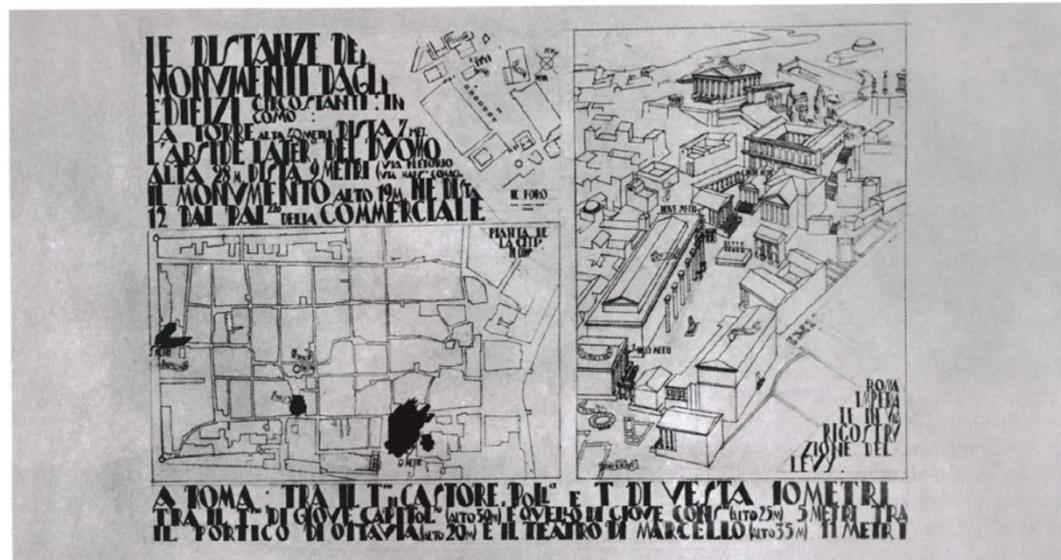
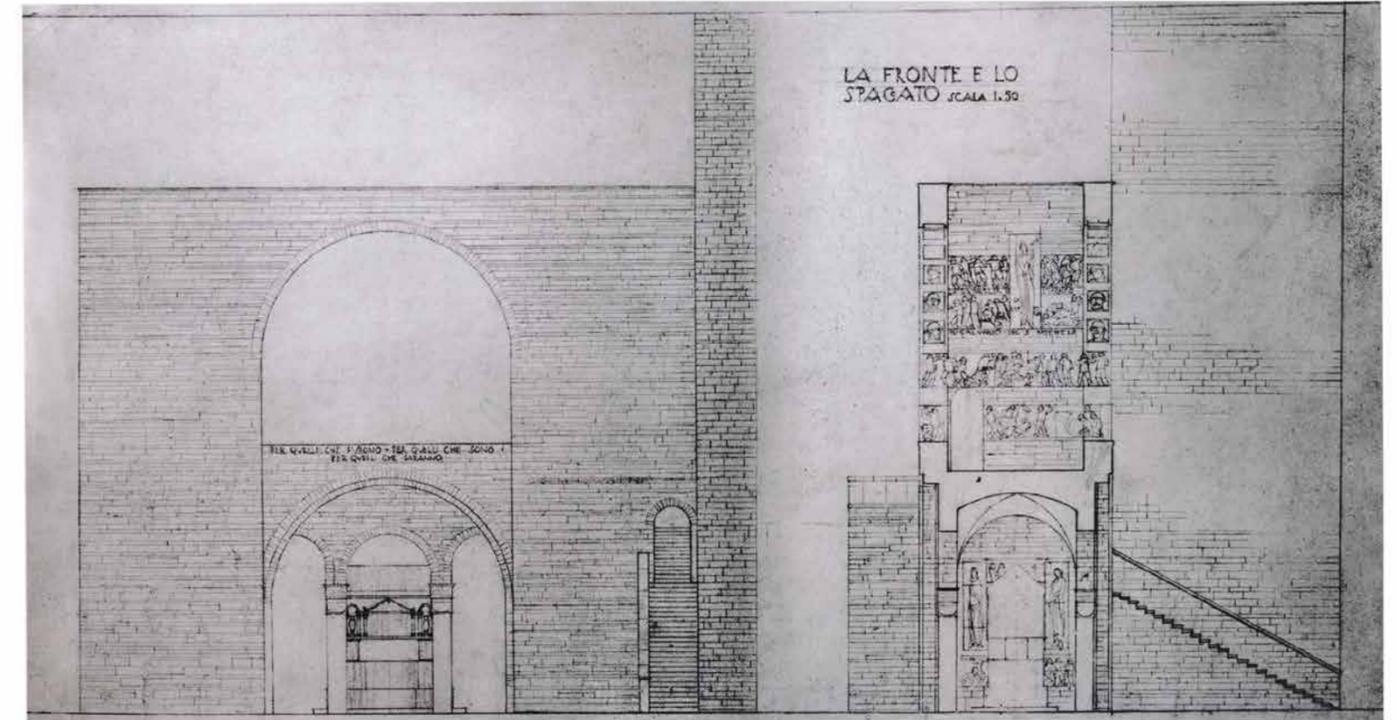
pria genesi, rimane estraneo, non imitativo, né eclettico, né novecentesco, nonostante l'inserimento episodico di citazioni paradigmatiche. Inquietano la severità e l'assenza di orpelli, l'ambiguità nell'uso strumentale della storia, il rinnovamento, avvertibile nell'inusitato "misurarsi" con le sue testimonianze. Le percepibili assonanze con la pittura metafisica e le istanze di «Valori Plastici» non possono che disorientare la commissione. Riunita il 19 giugno 1926 la giuria, Terragni e Lingeri sono invitati, assieme a Mario Asnago, Claudio Vender e Nino Zanotta, a presentare, entro il mese di settembre, «un nuovo progetto ben definito e sviluppato con particolari architettonici e scultorei atti a garantire il valore tecnico e artistico dell'opera» (*La relazione* 1926a), che la volontà di mediazione con le «richieste mimetiche e passatiste del concorso» contamina ulteriormente. Con blandizia nicodemiteca (quanto consapevole?), la relazione

che accompagna il progetto di Terragni e Lingeri sciorina documentati riferimenti "storici": nel portico inferiore al pronao; nell'arcone superiore alla torre di porta Vittoria e all'atrio interno di Sant'Abbondio, come nelle due semicolonne del piano terreno alle quattro esistenti sulla facciata della basilica, «superstiti del portico che un tempo vi si appoggiava». Si appella al «diligente studio dei bassorilievi», della «grandiosa arcata» e delle nicchie, forzatamente «sovrapposte nella parete di tramontana, inferiore architravata, superiore a tutto sesto». «Ma le nicchie», obietta la giuria, «non parlano all'osservatore nessun linguaggio chiaro e significativo, le semicolonne che vi sono applicate non hanno scopo perché non rispondono a nessuna necessità architettonica o decorativa» (*La relazione* 1926c). Il verdetto finale svela le vere ragioni del rifiuto: «L'edificio frammentario proposto, di buon aspetto scenografico, ma privo di carattere chiaro e deciso,

sprovisto di coperture» è «inutilizzabile»; incidono le «notevoli dimensioni (m. 23,50 di lung., 7 largh., 19,30 h.), a soli 12 m. dal nuovo palazzo della Banca Commerciale, togliendo gran parte della veduta del fianco settentrionale del Duomo, uno dei migliori effetti della demolizione del pronao» (*La relazione* 1926d).

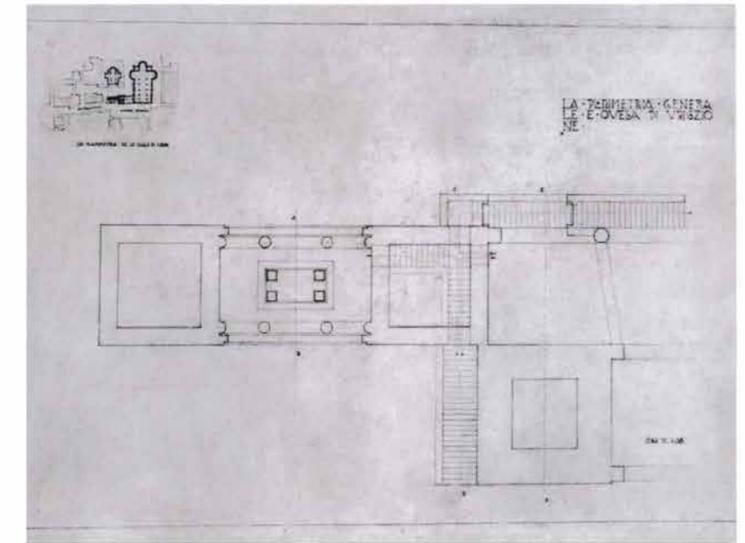
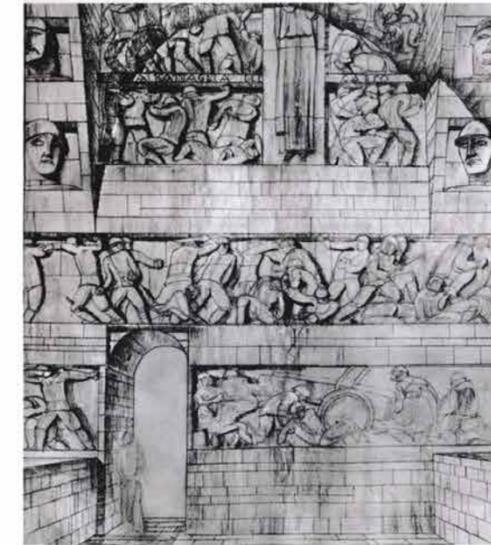
**Bibliografia** Comitato 1926; *Concorso* 1926b; *Fervore di opere* 1926; *Il monumento ai caduti* 1926a; *La mostra* 1926a; *La relazione* 1926a; *La relazione* 1926c; Terragni 1926; *La ricostruzione della torre* 1927, p. 3; *Concorso* 1968a, pp. 150-151; Zuccoli 1968, p. 67; Argan 1969, p. 6; Mantero 1969, pp. 18, 34, 35, 190; Zevi 1980, pp. 22-23; Fosso, Mantero 1982, pp. 18, 69, 76-77; Marcianò 1987, pp. 18-20, 294; Schumacher 1991, 1992, pp. 58, 60-61, 280; Zucconi 1996, pp. 297-300; Artioli, Roda 2001, pp. 12-21.

[Elisabetta Susani]



Progetto di secondo grado, tavola raffigurante le «distanze dei monumenti dagli edifici circostanti in Como» (riproduzione in APL).

Progetto di primo grado, prospetto su piazza del Duomo e sezione trasversale (riproduzione in APL). Particolare dei rilievi del piano superiore, prospettiva (riproduzione in APL). Planimetria e pianta del piano terreno (riproduzione in APL).



**Progetto per l'ospedale Maggiore**

Milano  
con Giuseppe Terragni

Né l'Archivio civico (ACM, fasc. 15/1929, Dir. II, Div. II, benef.) né quello degli Istituti ospitalieri conservano traccia alcuna del nutrito "incartamento" riguardante il concorso per la costruzione dell'ospedale Niguarda di Milano, forse distrutto durante i bombardamenti del 1943 o disperso nei successivi traslochi.

Dai verbali delle sedute del consiglio ospedaliero, presiedute dall'avvocato Gigi Lanfranconi (AIOM, Deliberazioni, atti al n. 2142 del 1926), si evince che le sue annose vicende furono inaugurate dalla pubblicazione del bando, il 20 ottobre 1926, inerente il progetto di un organismo con tipologia a padiglioni e complessivi 1500 posti letto. Termine per la presentazione dei progetti era il 30 luglio 1927, scaduto il quale si sarebbe provveduto alla nomina della commissione, all'assegnazione di tre premi e di non più di dieci rimborsi spese, nonché alla pubblica esposizione degli elaborati. Il consiglio sarebbe divenuto proprietario dei progetti premiati come di quelli segnalati: «Potrà disporre o no, in tutto o in parte, con modificazioni o senza, o farne quell'uso che crederà conveniente per la costruzione dell'opera», recitavano le condizioni per la partecipazione, e «se il concorso risultasse non riuscito

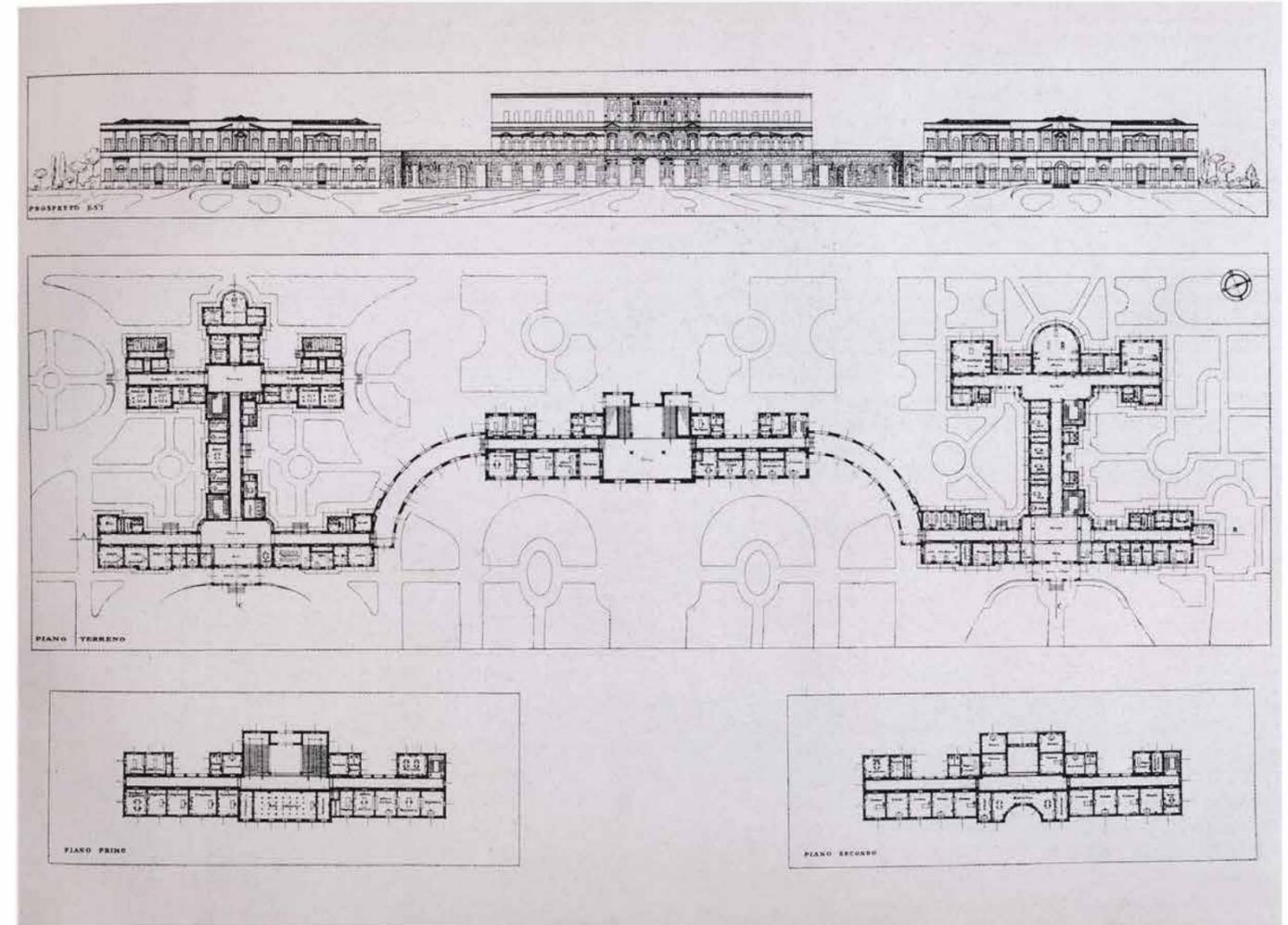
per insufficiente valore od idoneità dei progetti presentati, il consiglio sarà libero di provvedere all'attuazione del programma del nuovo ospedale Maggiore nel modo e forma che riterrà più opportuni, nell'assoluta libertà di procedere o meno all'esecuzione del progetto vincitore e di apportarvi in sede di esecuzione quelle modificazioni o varianti che gli fossero suggerite da insindacabili apprezzamenti di carattere tecnico o finanziario, o da speciali considerazioni pratiche, senza che l'autore del progetto stesso possa comunque sollevare eccezioni di sorta, così pure si riserva l'assoluta libertà di affidarne, colle modalità ed i procedimenti di legge, l'esecuzione e la direzione a tecnici di sua esclusiva scelta» (Consiglio 1926, pp. 127-128, artt. 15 e 16).

Oltre a una relazione particolareggiata sulle soluzioni igienico-sanitarie adottate, e a un preventivo sommario della spesa, si richiedevano ai concorrenti due planimetrie in scala 1:2000 (per l'ubicazione di fabbricati e pertinenze e degli impianti), le piante dei singoli piani dei fabbricati, le sezioni e i prospetti principali in scala 1:200, il prospetto del fabbricato principale di ingresso in scala 1:100, rigorosamente «chiarissimi e geometrici, senza effetti di om-

bre e di colore». Per la sola prospettiva d'insieme, facoltativa, il bando concedeva «libertà di scelta dei mezzi e degli effetti».

Forse non casualmente, gli archivi Terragni e Lingeri conservano solo l'originale e la riproduzione di una veduta prospettica del fabbricato d'ingresso, esclusa, quindi, dalle tavole ammesse dal suddetto bando. Fu pubblicato per la prima volta da Bruno Zevi nel 1969, con una datazione successiva al concorso, il 1929, probabilmente sottovalutata poiché riaffiorata dai lontani ricordi di Luigi Zuccoli, non supportati da precisi riscontri (*Disegni* 1969, p. 17). Nel dubbio, pertanto, prevalse in seguito l'interpretazione del disegno quale testimonianza di un'adesione al concorso, presumibilmente avviata, ma non necessariamente conclusa. Il sospetto era avvalorato dall'assenza di accenni in merito nella bibliografia edita poco dopo la scomparsa di Terragni, evidentemente sostanziata dalla conoscenza diretta e sovente basata sulla condivisione delle esperienze, per quanto non del tutto attendibile, viste le ineludibili interferenze "agiografiche". L'incertezza era confermata da documenti, sia di carattere privato sia motivati da ragioni di promozione professionale, come i *curricula*,

Edificio principale d'ingresso, prospetto est, pianta del piano terreno, piante del primo e del secondo piano del corpo centrale (da Ufficio tecnico degli Istituti ospitalieri di Milano. Progetto del nuovo ospedale maggiore di Milano, Milano 1929).



non sempre immuni da "sacrifici" imposti dalla volontà di auto-costruzione del mito della modernità, in linea con il contemporaneo fronte storiografico della critica operativa.

Neppure dalla scarsa corrispondenza personale tra i due architetti emergono ulteriori indizi. L'occasione era ghiotta e prestigiosa ma, non essendo Lingeri e Terragni né sprovveduti né avventati, e sapendoli in quei mesi molto impegnati, le perplessità rilevate fino a oggi appaiono condivisibili. Il tema, inoltre, si presentava «arduo e enormemente vasto», gravato da pesanti vincoli di rispetto del budget e della tipologia imposti dall'ente, e richiedeva necessariamente un'aggiornata preparazione specialistica sui «concetti più modernamente accettati e riconosciuti in fatto di costruzioni ed ordinamenti ospitalieri» (Consiglio 1926, p. 129, art. 2).

Si dovette attendere il 6 febbraio 1928 perché il consiglio deliberasse e pubblicasse i risultati con i nomi degli autori dei progetti premiati e il solo motto di quelli segnalati, dichiarando di non aver aperto le rimanenti buste e impedendo di conseguenza anche ai posteri l'identificazione di tutti i partecipanti. Sebbene con verdetto non unanime, la commissione esaminatrice, composta dai professori Edoardo Ligorio, Andrea Scarpellini, Gaetano Moretti e dagli ingegneri Angelo Radaelli e Giuseppe Gorla, pur sostenendo che nessuno degli elaborati aveva soddisfatto pienamente le prescrizioni del bando, in particolare riguardo al fronte principale, neppure «nei più modesti limiti» (AIOM, Verbali del 2 febbraio e del 31 marzo 1928), decretò vincitore il progetto dell'ingegnere Antonio Bertolaia e dell'architetto Sandro Carnelli, seguiti dal geometra Giovanni Rubini e dall'ingegnere Antonio Spandri, nonché dagli ingegneri Cesare Chiodi e Giuseppe

Merlo, con Giovanni Brazzola; tra i segnalati gli architetti Cesare Scoccimarro e Piero Zanini; gli ingegneri Erminio Annoni e Virgilio Riva, con l'architetto Pietro Mascagni; gli architetti Giovanni Crescini, Arturo Monticelli, Enrico Perdomini e, infine, l'ingegnere Cesare Dorici con l'architetto Mario Bacciocchi.

Se escludiamo l'«Avenire sanitario» e il «Monitore tecnico», la stampa "stranamente" ignorò l'importante concorso e il suo riprovevole epilogo, segnato da una serie di documentati ricorsi, respinti, intentati per la presenza del vincitore, Antonio Bertolaia (1872-1951), ingegnere capo dell'ufficio tecnico degli Istituti ospitalieri, nella commissione incaricata di formulare il programma e il bando di concorso, nonché per la sua duplice partecipazione, mascherata da un improbabile prestanome, scelto con disarmante noncuranza (AIOM, Origine e dotazione case di residenza, Ospedale Maggiore, Fabbrica, Cart. 39).

Senza curarsi dei ricorsi, il 26 febbraio 1929 il commissario prefettizio incaricava Bertolaia di compilare, insieme a un altro concorrente, Virgilio Riva (1876-1946), suo ingegnere aggiunto, il progetto definitivo ed esecutivo, «in base ai risultati del concorso pubblico e tenuti presenti i progetti acquisiti all'Amministrazione Ospitaliera» (AIOM, Deliberazioni, atti al n. 1461 del 1929).

La storiografia ha sempre sorvolato su questa fase intermedia della progettazione del nuovo ospedale. In realtà il confronto tra la tavola prospettica rinvenuta presso l'archivio Terragni e la nuova soluzione sviluppata, presto archiviata perché ritenuta inidonea, ma apparsa in una pubblicazione del 12 ottobre 1929 (Ufficio tecnico 1929), ne suggerisce inequivocabilmente l'appartenenza alla stessa serie dei disegni editi, dai quali differisce solo per alcune soluzioni di dettaglio.

Riferendosi alle disposizioni del bando rimaste inevase dai concorrenti premiati, Bertolaia e Riva proposero un edificio per l'ingresso principale «decoroso anche per stile architettonico e degno del grandioso nuovo ospedale e della città», con un fronte imponente lungo circa 70 metri, atrio passante carrozzabile al centro e, ai lati, gli ingressi pedonali e i collegamenti verticali, simmetrici rispetto all'ampio salone dei benefattori, situato al primo piano, e alla biblioteca, al secondo. Alle due estremità, «porticati ad esedra», con funzione di raccordo con i fronti laterali di due edifici identici e speculari, disposti ad ampliare longitudinalmente la vastissima piazza antistante la cittadella "ideale", piuttosto che a racchiuderla e conferirle profondità.

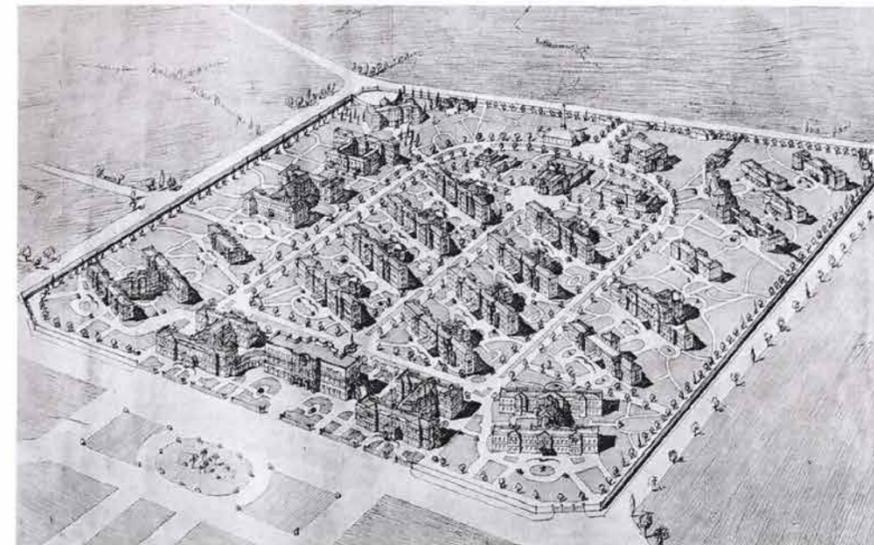
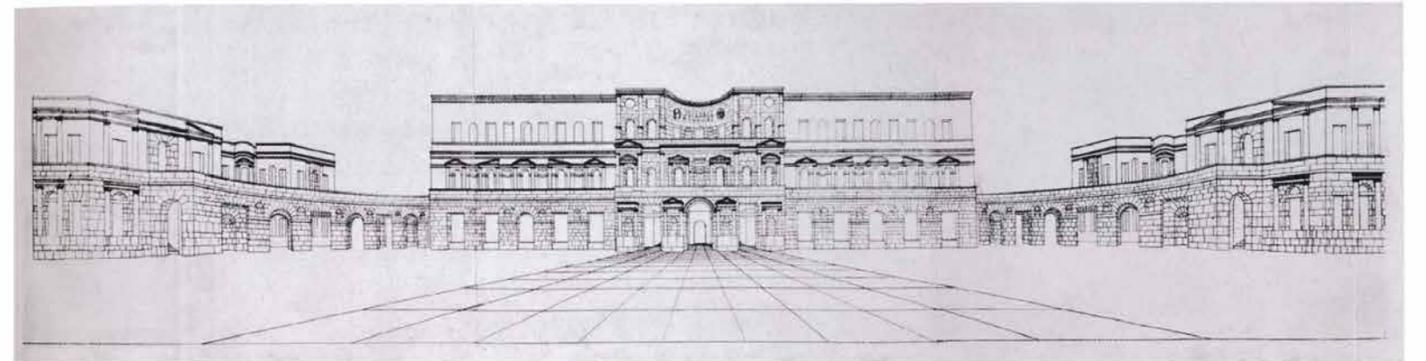
Purtroppo, anche il ricongiungimento della suddetta tavola alla relazione e agli altri elaborati del progetto nulla rivela sull'attribuzione a Lingeri e Terragni, circa la quale, quindi, si possono solo azzardare ipotesi. Considerata l'indimostrabilità di rapporti diretti tra i due architetti e i due più anziani ingegneri, che svolsero la loro carriera professionale esclusivamente all'interno dell'ente ospedaliero, la supposizione più probabile mi pare suggerita dalla presenza, tra i concorrenti del concorso «segnalati e rimborsati», di Mario Bacciocchi, compagno di Lingeri fin dal primo corso speciale di architettura (tenuto proprio da Gaetano Moretti) all'Accademia di belle arti di Brera (dal 1919), un caro amico, sempre pronto a coinvolgere Lingeri in audaci «imprese architettoniche» (cfr. APL, lettere di Bacciocchi a Lingeri, s.d. e 9 ottobre 1924). In quella breve stagione, il clima aperto alla discussione e al confronto instauratosi tra quei giovani e ricostruibile dalle fonti ci autorizza a non escludere una prima redazione del progetto di Bacciocchi in collaborazione con Lingeri e Terragni "die-

tro le quinte", e un successivo riutilizzo, una rielaborazione o una copia "autorizzata" da parte di Bertolaia e Riva.

Né ci smentirebbe la grammatica classico-novecentista, monumentale e rigorosa, modulata senza alcuna esuberanza sulla reiterazione di pochi elementi con misurate variazioni, sicuramente indotta dalla serietà del tema come dall'invocata parsimonia. La si compari con il linguaggio, con la sintassi dell'architettura costruita da Lingeri negli anni venti, allorché interpretava aspirazioni ed esigenze della committenza prossime a quelle dell'ente ospedaliero (si vedano in particolare il monumento ai caduti di Ossuccio e le opere per i coniugi Meier): «che, al di sopra di una sterile e scolastica ricomposizione stilistica, poteva essere legittimo il desiderio che la parvenza dell'ospedale nuovo recasse, come in echeggiante risonanza, l'impronta dell'antico. Ma all'infuori di tale risonanza, non era meno desiderabile che la fisionomia del gruppo di ingresso dei nuovi edifici portasse liberamente i segni di una grandiosità di forma e di significato, se non superbamente superiori, pari di nobiltà a quella del "palazzo d'origine"» (Ufficio tecnico 1929, p. 2).

**Bibliografia** Consiglio 1926, pp. 125-132; Griffini, Manfredi, Bertarelli 1927; *L'Esposizione* 1927, pp. 145-156; Annoni, Mascagni 1928; Commissione giudicatrice 1928, pp. 39-47; *Echi del concorso* 1928, p. 1; *I progetti* 1928, pp. 65-72; *I risultati del Concorso* 1928, pp. 28-29; *Il concorso* 1928a, p. 5; *Il concorso* 1928b, p. 3; *Il nuovo Ospedale* 1928, p. 1; *Per il nuovo Ospedale* 1928, p. 3; Ufficio tecnico 1929; Ronzani 1939, pp. 7-12; *Disegni* 1969, p. 17; Zevi 1980, p. 203; Vitale 1982a, p. 74; Marciànò 1987, p. 297; Schumacher 1991, 1992, pp. 61-62; Irace 1996, pp. 301-302.

[Elisabetta Susani]



Prospettiva dell'edificio principale (riproduzione in APL).  
Prospettiva a volo d'uccello del complesso degli Istituti ospitalieri di Milano, Progetto del nuovo ospedale maggiore di Milano, Milano 1929).

**Villa Silvestri**

Portezza di Tremezzo (Como)

Luglio 1932: «La Casa Bella» dedica un servizio illustrato al progetto di villa Silvestri, corredandolo di un breve testo esplicativo, impersonale ed evasivo riguardo alla realizzazione dell'opera, a quel tempo però sicuramente ultimata, come attestano le date dei pagamenti agli esecutori delle finiture (cfr. APL, 11 marzo, con saldo 28 settembre 1932 a Giacomo Lingeri per gli stucchi ecc.). Si tratta forse di una garbata risposta alla pubblicazione, avvenuta nel marzo precedente, del «progetto di villa al mare, o sul lago con darsena» di Terragni (cfr. Avon 1996a, pp. 377-378)? L'episodio non può che incuriosire, considerate le innegabili analogie fra i due progetti e l'interesse già dimostrato dalla rivista nei confronti della sede dell'associazione motonautica AMILA, le cui vicende sono da ritenersi inscindibili da quelle di villa Silvestri. Il luogo: lo stesso tratto del lago di Como, sulla sponda occidentale; il committente: l'ingegnere Carlo Silvestri, personaggio di spicco della comunità tremezzina, come Lingeri appassionato al nuovo sport e assiduo frequentatore del club; i tempi: mentre i lavori fervevano a villa Silvestri, il 18 ottobre 1931 l'AMILA fu inaugurata. E, soprattutto, la precoce opzione per la modernità, sia pure meno ostentata nella villa, leggibile come il risultato di una graduale opera di convincimento del committente, piuttosto che come imposizione di un'idea. Un convincimento non esente, forse, da quella sorta di accondiscendenza al compromesso di cui può godere chi, come Lingeri, vanta ormai «pionieristici» primati, non disgiunti dalla saggezza acquisita con l'esperienza di professionista. Lo rivelano anche

alcuni indizi con i quali Lingeri anima i propri studi prospettici, conservati tanto dal committente quanto dal progettista. Nulla di avveniristico, bensì una manzoniana «battella» fa capolino nella prima proposta, tale per la acritica adesione al gusto e al lessico imperante, forse ligia e obbediente alle esigenze espresse dal committente, sulla quale intervenire, inserendo varianti migliorative dello «stile», solo dopo aver ottenuto l'approvazione di massima sulla concezione generale e gli aspetti strutturali e distributivi del progetto. Questi infatti rimarranno pressoché immutati, in parte indotti dai pesanti condizionamenti del lotto, dalla superficie limitatissima e dalla configurazione infelice: ridotto nella zona frontale, poco profondo, presenta un dislivello superiore al venti per cento tra sponda e lago.

Riutilizzando le fondazioni in pietra a vista di un vecchio cantiere nautico e conservandone la darsena, Lingeri, dovendo isolare la villa dalle pubbliche strade e desiderando affacciare sul lago gli «ambienti destinati alla contemplazione» e il giardino, addossa alla strada il corpo del garage e della serra, assieme ai servizi, lungo il muro di recinzione a monte e a lato dell'ingresso. Provvisto di tetti in tegole a una falda, il «villino» tradizionale si protende verso il lago con un bow-window e un terrazzo, nel caos generato dall'assemblarsi irregolare dei volumi e dal casuale disporsi degli elementi del giardino, tra i quali una improvvisata fontana circolare. Il procedimento adottato da Lingeri, in cui la precedenza è accordata allo studio planimetrico inteso quale matrice del progetto, si evince dal-

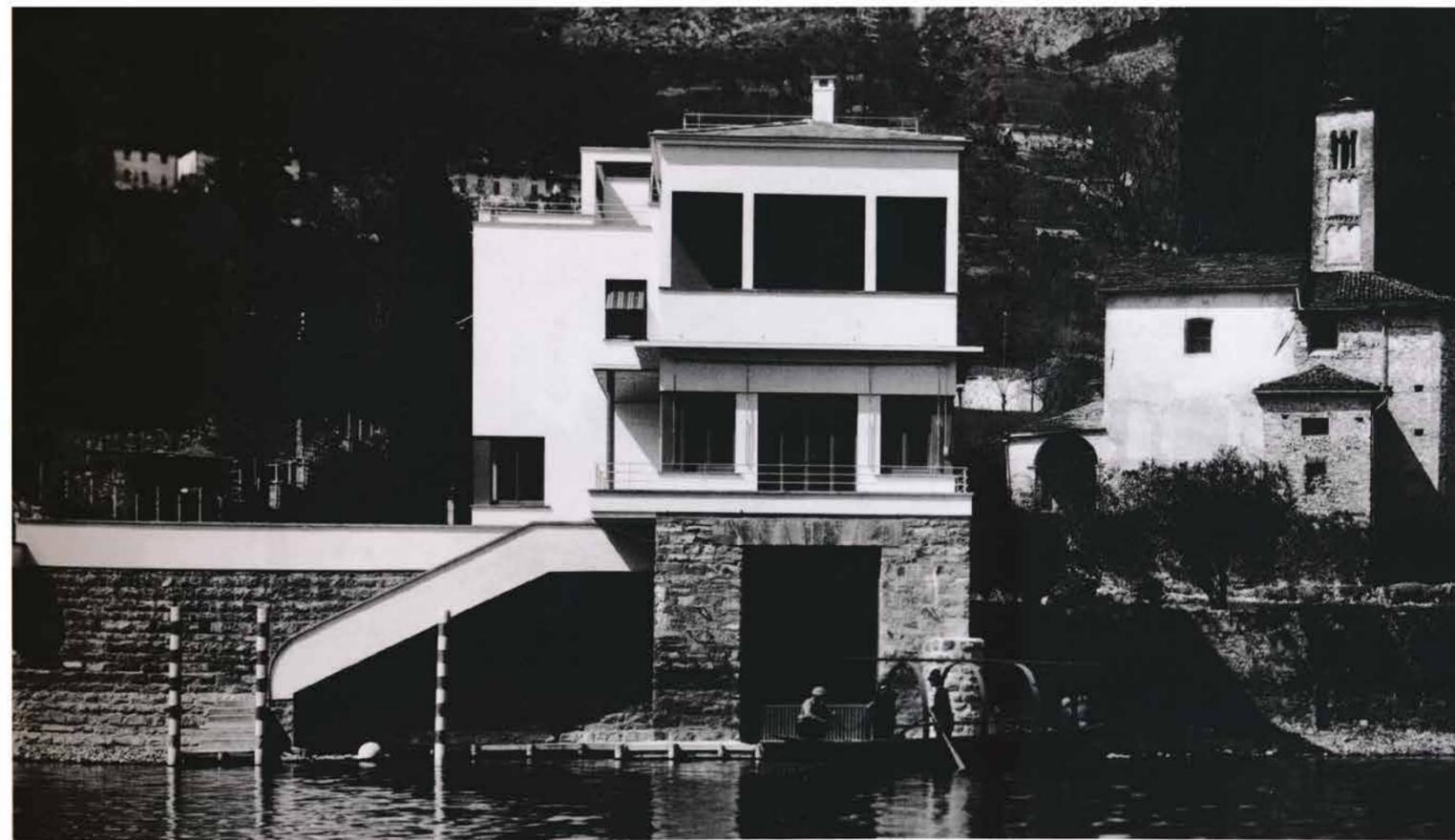
le piante pervenuteci in scala 1:50; già vi inserisce anche la soluzione della scala interna, affacciata sulla hall e addossata al lato corrispondente al confine cieco di proprietà, presumibilmente illuminata da un lucernario. Appartengono a questa prima fase di studio anche una variante con quattro prospetti assolutamente tradizionali, nonché una soluzione della facciata verso il lago, in stile ancora più «classico», con composizione impostata sulla simmetria centrale, tetto a due falde e timpano in corrispondenza con l'imbocco della darsena.

Dalla presenza di una affilata canoa si deduce l'avanzamento del progetto verso una definizione moderatamente moderna, in una prospettiva che si rivelerà più prossima alla versione realizzata, cosparsa di elementi di ispirazione e «di stile prettamente marinairesco»: parapetti e una scaletta da piroscampo, un paio di oblò, un pennone, una sorta di coffa di avvistamento.

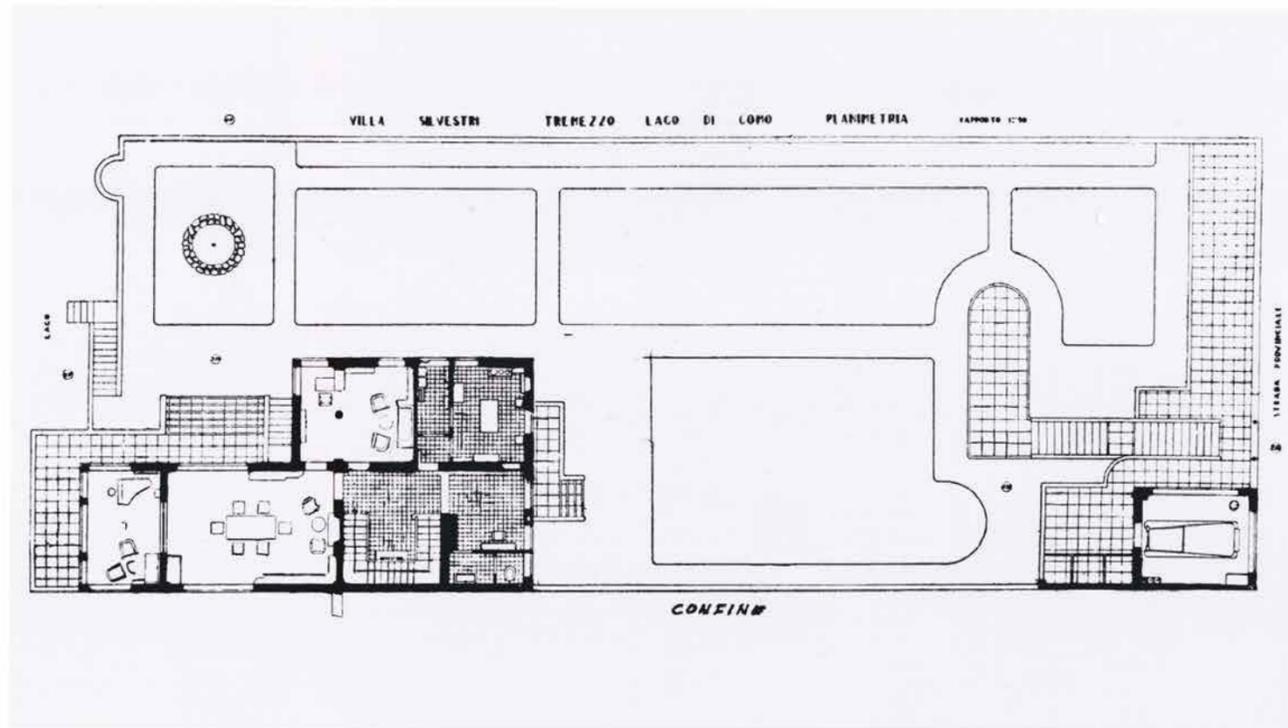
Lingeri azzarda solo in un'altra prospettiva, ancor più esplicitamente navale; la stessa che, ridisegnata con contorno purista, sceglierà per la divulgazione, ove *concinnitas* impone un motoscafo: volumi rettificati digradano verso il lago dal «quadrato» contenente il corpo scale; le coperture sono tutte piane come tolde; un oblò, del tutto esente da preoccupazioni funzionali, si apre in bella vista sulla parete della darsena, la cui pietra si dispone in modo «naturale», così come la natura circostante, ove solo alberi dall'apparenza non propriamente composta, di specie che parrebbe spontanea, «incorniciano» l'architettura, in luogo di un superato impianto di aiuole e cipressi in buon

ordine. Le descrizioni pubblicate sulle riviste illustrano la suddivisione verticale in livelli funzionali: al piano terreno la zona giorno, con ingresso, cucina, bagno, uno studio con finestra d'angolo, il soggiorno-pranzo con ampia veranda aperta su un terrazzo che disimpegna tutta la fronte e il fianco; al superiore quattro camere, due bagni e la camera padronale con loggia che domina tutto il centro del lago; all'ultimo i locali guardaroba e l'essiccatoio per la biancheria, la stileria e tutti gli accessori degli impianti sanitari e di riscaldamento. Ma una «battella» ricompare nella fotografia scattata dal lago a costruzione ultimata, riprodotta ovunque, dove l'obiettivo indaga il rapporto con il volume dell'antica chiesetta di San Vincenzo, colto in equilibrato dialogo con la nuova presenza. Proprio su questi aspetti insistono i reportage sulla villa: «Merita rilievo il modo col quale l'architetto ha saputo intonare l'architettura al paesaggio e all'abitato. Per quanto di carattere moderno, la villa deriva il suo aspetto dalle costruzioni tipiche del lago e ripete il motivo del loggiato, qui aperto al primo piano e chiuso al piano terra» (*Villa S.C. a Tremezzo* 1934, p. 100).

**Bibliografia** *Una villa* 1932, pp. 18-19; *Una nuova villa* 1933, pp. 627-631; *Villa a Tremezzo* 1933, tav. III; Moretti 1934, pp. 148-149; *Villa S.C. a Tremezzo* 1934, pp. 100-104; Pica 1936, p. 63; Cavallotti 1957, pp. 69, 72; Koulermos 1963, p. 109; Zucconi 1968, p. 69; Cavadini 1989, pp. 30-32; Spinelli 1994a, pp. 130-134; Bertelli 1995, pp. 41-57; Spinelli 2001, p. 47. [Elisabetta Susani]

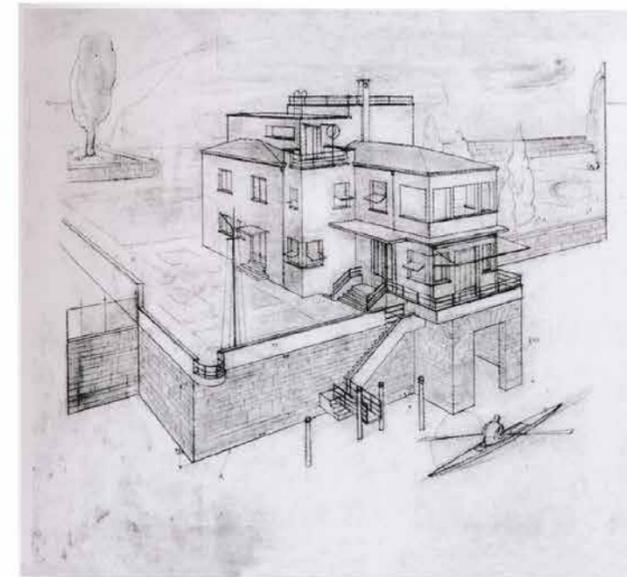


Veduta dal lago (APL).



Progetto definitivo,  
 pianta (Studio fotografico  
 Perotti-Colnaghi).  
 Il vano scale (Studio fotografico  
 Perotti-Colnaghi).

Studi prospettici con "battella",  
 canoa e motoscafo (APL).



## Regesto delle opere

### Nota metodologica

Il regesto delle opere proposto rappresenta la narrazione sintetica della prolifica carriera di Pietro Lingeri, durata quasi mezzo secolo. Abbraccia le realizzazioni e i progetti, noti e inediti, le opere di esclusiva paternità dell'architetto, come quelle nate dalla collaborazione con altri architetti, ingegneri, artisti, ovvero prodotte all'interno del proprio studio professionale. Sono state espunte, pertanto, le opere non architettoniche, pur se rilevanti, riguardanti prevalentemente l'attività di stuccatore, decoratore e scultore, nonché quelle di carattere gestionale e manutentivo.

Un "racconto" il più possibile esaustivo, ricostruito a partire dalle prime esperienze, risalenti agli anni venti, e protratto fino al 1968, anno della morte dell'architetto, quando l'attività dello studio è proseguita dai figli: Angelo, anch'egli architetto, e Pier Carlo, ingegnere, disegnatore presso lo studio «arch. Lingeri & ing. Pini» fin dal 1949. Le testimonianze di amici e collaboratori concordano nel rammentare che «dell'antico lavoro di decoratore Lingeri conservò sempre l'amore per il mestiere, il piacere di creare da sé e di disegnare lui stesso le sue architetture fin nei più minuti particolari» (Zuccoli 1968, p. 68). Un metodo desumibile anche dall'analisi di tutti i documenti riguardanti l'*iter* di elaborazione progettuale, qualora non ci si affidi esclusivamente ai dati ufficiali emersi dagli atti pubblici. Ciò avvalorava l'ipotesi che la collaborazione dei figli, documentata come continuativa dopo il 1954, ma inizialmente in totale subordinazione, abbia comportato un affiancamento

progressivo, seppur molto lento, del loro contributo creativo a quello del padre, in un crescendo di responsabilità, comunque non sempre semplici da certificare inequivocabilmente.

Le fonti primarie utilizzate per ripercorrere l'attività di Lingeri sono state la sua biblioteca e il suo archivio professionale, conservati con cura dalla nipote Elena Lingeri a Milano, in via Sacchi 12, in quello che fu lo studio dell'architetto. Il precedente studio-abitazione milanese di corso Vittorio Emanuele II 26, condiviso con Giuseppe Terragni, fu infatti distrutto interamente dai bombardamenti dell'agosto 1943, costringendo Lingeri a un'assenza di qualche anno, che trascorse a Como, nell'atelier dei Terragni, grazie all'ospitalità offertagli dal fratello di questi, Attilio. Una piccola parte del materiale documentario è infine custodita a Tremezzo, sul lago di Como, nella casa (ex villa Trento) che Lingeri acquistò e ristrutturò (1963-64), per trasferirvi l'attività negli ultimi anni di vita. L'archivio è costituito da circa 3600 disegni, 800 fotografie, divise per progetto, 600 lettere (tra il 1918 e il 1969), una rassegna stampa, quattro registri di contabilità, *curricula* e altri documenti, prevalentemente riguardanti la fase postbellica della professione, a causa della distruzione del materiale nei suddetti bombardamenti (ACDA, lettera di P. Lingeri, 24 agosto 1943; APL, lettere di Mario Labò e di Pietro Lingeri, 7 agosto 1947 e 29 agosto 1947).

Le informazioni riguardanti i progetti illustrati nel catalogo delle opere sono state fornite dagli autori dei relativi testi, mentre la ricerca su opere e pro-

getti non presenti in catalogo è stata svolta secondo una suddivisione tematica tipologica. In particolare, Francesca Varalli si è occupata dei negozi e degli allestimenti temporanei; Silvia Carminati degli interventi residenziali, delle tombe e dei monumenti ai caduti in provincia di Como; Micaela Casiraghi delle tombe in provincia di Milano; Anna Maria Fiore dell'edilizia residenziale pubblica; Martina Carraro dell'edilizia residenziale privata del secondo dopoguerra. Supportata da sopralluoghi e interviste a committenti e collaboratori, la costruzione del regesto ha riguardato tutte le opere, dagli edifici di rappresentanza pubblica fino all'arredo, che Lingeri ha realizzato anche in tarda età, verificando anche gli accenni più fugaci affiorati dalle carte d'archivio come dai contributi esistenti (Lingeri, Spinelli, 1995; Achler, Travella 1987-88).

Per la gestione delle informazioni è stato ideato un database relazionale, predisposto grazie alla fondamentale collaborazione di Francesca Varalli.

Per ogni opera sono quindi indicati: datazione sintetica, denominazione, luogo, indirizzo, eventuali coautori/collaboratori (riportati integralmente, ai quali vanno ad aggiungersi i nomi di artisti, strutturisti e impiantisti – non riportati nelle voci di catalogo –, ove indicati direttamente sui disegni di progetto o ricostruiti da altre fonti), eventuale demolizione, documentazione presente in APL (Archivio Pietro Lingeri, Milano) e APLT (Archivio Pietro Lingeri, Tremezzo) o in altri archivi. I numeri tra parentesi quadre rimandano alla pagina del catalogo delle opere. [E. S.]