



ERNESTO  
MATTHAN  
ROGERS  
1909-1969

a cura di CHIARA BAGLIONE

ISBN 978-88-204-1942-4



## INDICE

9	L'architettura a Milano e la "continuità" di Rogers <i>Angelo Torricelli</i>	103	«Il senso della storia»: note sul pensiero teorico di Ernesto Nathan Rogers <i>Orietta Lanzarini</i>
<b>1. FRAMMENTI DI UN PROGETTO CULTURALE</b>			
18	Il mestiere dell'architetto <i>Federico Bucci</i>	112	La corsa al mare. La «creazione del paesaggio» e la questione dello sviluppo turistico delle coste italiane <i>Chiara Baglione</i>
26	"Urbanistica corporativa": Ernesto Nathan Rogers, BBPR and «Quadrante» <i>David Rifkind</i>	<b>2. CONFRONTI E RELAZIONI</b>	
36	Gli anni della formazione e la collaborazione a «Quadrante» <i>Simona Pareschi</i>	124	Ernesto Nathan Rogers: la lezione dei maestri <i>a cura di Marco Milazzani</i>
43	Una vocazione all'internazionalità: dalla Réunion Internationale d'Architectes all'UIA Congress <i>Maria Vittoria Capitanucci</i>	126	«La battaglia per l'architettura razionale». Ernesto Nathan Rogers e Piero Bottoni <i>Laura Montedoro</i>
52	Le proposte di Rogers per l'urbanistica coloniale e la persecuzione razziale (1936-1943) <i>Paolo Nicoloso</i>	138	"Accordeon". Tra Zurigo e Milano, Ernesto Nathan Rogers e Max Bill <i>Roberto Fabbrì</i>
62	«La sigla BBP avrà sempre un suono: la R andrà per il mondo solitaria e spersa». Dalle leggi razziali al periodo svizzero <i>Luca Molinari</i>	148	Ernesto Nathan Rogers ed Enzo Paci <i>Michela Beatrice Ferri</i>
71	La «Donus» di Rogers (1946-1947) <i>Luigi Spinelли</i>	156	Ernesto Nathan Rogers, Pier Luigi Nervi e «Casabella» <i>Roberta Martinis</i>
79	Immagini per parole <i>Osina Simona Pierini</i>	162	Ernesto Nathan Rogers e Aldo Rossi. La "lezione" del maestro negli scritti dell'allievo: continuità e discontinuità <i>Elisabetta Vasurni Roveri</i>
91	La collana <i>Architetti del movimento moderno</i> e l'"anormalia" italiana	171	Rogers e la cultura architettonica scandinava. Il caso della Danimarca <i>Elena Manzo</i>
91		182	«Batallas sin cuartel»: Rogers e la cultura

Progetto grafico e impaginazione  
46xy studio

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLAREdi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clarédi.org) e-mail autorizzazioni@clarédi.org).

### 3. PROGETTI DI ARCHITETTURA

- 196 Non si può fare a meno dell'architettura  
*Marco Biagi*
- 199 Gli allestimenti degli anni Trenta  
*Cecilia Rostagni*
- 210 Il palazzo delle Poste per l'E42  
*Stefano Poli*
- 221 Nel cuore della città.  
Progetto e cantiere al Castello Sforzesco di Milano (1946-1956)  
*Carolina Di Biase*
- 235 Abitare sociale e comunità:  
Borgo San Sergio a Trieste  
*Paola Di Biagi*
- 245 La tomba di Rocco Scotellaro.  
Il monumento, la tradizione,  
il "Mezzogiorno" di Rogers (1954-1957)  
*Orlando Di Marino*
- 255 BBPR on Fifth Avenue:  
The Olivetti Showroom in New York City  
*Daniel Sheer*
- 261 A Tipi in Venice:  
BBPR's Canadian Pavilion for the Biennale (1954-58)  
*Michelangelo Sabatino*
- 271 L'edificio della Hispano Olivetti a Barcellona.  
frammento di un dialogo  
*Michela Rosso*
- 283 Unbuilt Rogers. Il disegno di progetti non realizzati: del BBPR  
*Alberto Sdegno*

### 4. ATTUALITÀ DI UNA LEZIONE

- 294 Architettura, memoria, invenzione.  
Attualità di Ernesto Nathan Rogers  
*Giovanni Marras*
- 301 Ernesto Nathan Rogers e la città di Milano:  
tra internazionalismo e tradizionalismo  
*Pasquale Llovero*

311 09 - 59 - 09

*Aldo Norsa*

317 De las preexistencias ambientales  
al contexto global

*Eugenia López Reus*

329 Architettura come impegno civile

*Raffaella Neri*

337 La lezione del progetto. Attualità didattica  
del metodo di Ernesto Nathan Rogers

*Dario Casti*

349 Il concetto di preesistenza e di centralità  
nella lezione di Rogers, alla luce del progetto  
contemporaneo

*Cesare Macchi Cassia*

### 5. PUNTI DI VISTA

360 Continuità. Per un'idea di scuola

*Ennio Bordogna*

367 Esperienza e metodo. Digressione sul lascio  
di Ernesto Nathan Rogers

*Benedetto Gravagnuolo*

373 BBPR 100

*Vittorio Gregotti*

381 Rogers per noi

*Antonio Monestrio*

387 Rogers - Paci

*Fulvio Papi*

392 Alcune riflessioni su Ernesto Nathan Rogers

*Luciano Patetta*

398 «My darling little Ernests»

*Luciano Semerari*

### APPARATI

- 402 La vita di un architetto  
*Chiara Baglione*
- 408 Bibliografia





con la supervisione degli architetti, così come la direzione tecnico-amministrativa e i rapporti con le imprese. La consegna del progetto di massima era fissata per il 5 settembre 1938, i disegni necessari per la costruzione al rustico dovevano essere consegnati entro il 25 settembre, entro il 31 dicembre ogni altro dettaglio.

14 Lettera di E. Peressutti a G. Minnucci, 7 luglio 1938; relazione dattiloscritta, s.d., non firmata, entrambe in ACS, E42, 277, 4602.

15 È stato osservato come, tra le righe della relazione tecnica, emendata da numerose correzioni manoscritte, trapeli il carattere che Marcello Piacentini imprime all'intero quartiere e ai singoli edifici. Si veda E. Gaudoni, *LE42, città della rappresentazione...*, cit. pp. 17-82.

16 L'aggettivo *narrativo* è stato utilizzato da Ezio Bonfanti per definire il carattere dell'impianto urbano proposto dal BBPR per l'area del palazzo; cfr. E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 63.

17 Minuta di lettera del Servizio architettura parchi e giardini, *Relazione sul progetto definitivo del progetto delle RR. PP. 177 E TET.1, 26 novembre 1938*, firmata G. Minnucci, approvata da M. Piacentini, in ACS, E42, 277, 4602.

18 Prima di definire lo schema finale, le numerose soluzioni per l'ingresso variano da una pensilina aggettante a un portale antistante le pareti del salone.

19 Nella pianta della prima versione e nel plastico le tre fasce longitudinali in cui era suddiviso il lotto e su cui giacevano i quattro blocchi erano profonde tre moduli ciascuna, per una lunghezza variabile.

20 Dall'alto verso il blocco degli uffici, l'orditura del tetto è rigidamente collegata ai pilastri, dall'altro semplicemente poggiata sulle mensole che sporgono dalla parete d'ingresso.

21 La parete cieca è in realtà costituita da un telaio in calcestruzzo armato, rivestito in lastre di marmo di Carrara, su cui è appoggiato l'ordito delle travi inclinate della copertura.

La struttura portante è stata analizzata e modellizzata in: E. Bruno, T. Pececa, *Il palazzo delle poste all'E42. Architettura e costruzione*, testi di laurea in Ingegneria edile, relatore T. Iori, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", a.a. 2004-2005.

22 Nella prima versione la dimensione minore di ogni blocco è di tre moduli, in una intermedia viene eliminato un modulo, nell'ultima anche l'impianto modulare del corpo uffici è modificato, riducendo le tre campate longitudinali a due di maggior luce.

23 Se nella redazione del progetto si misurano in maniera inestricabile le quattro personalità del BBPR, nella costruzione dell'edificio si alternano tutti i membri del gruppo. A Rogers, formalmente cancellato a causa della promulgazione delle leggi razziali, si affianca Peressutti, che richiamato sul fronte russo, è sostituito da Banfi, mentre la costruzione dell'edificio procede

sulla scorta dei disegni esecutivi, redatti in serie successive da Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

24 «Intesa l'importanza del limite economico di preme adeguate il nostro progetto ad esso, non con mutilazioni di alcune parti meno non consentite e con parziali sostituzioni di alcune parti meno in vista, ma con l'affrontare sincero e decisamente il problema onde risolverlo sopra il piano di quella sana concezione architettonica cui ci siamo finora ispirati». Lettera raccomandata di E. Peressutti a V. Cini, 20 dicembre 1938, ACS, E42, 277, 4602.

25 Minuta di lettera di V. Cini al BBPR, 27 dicembre 1938, ACS, E42, 277, 4602.

26 Gli architetti riuscirono a tenere i pilastri del corpo uffici esterni alla struttura, nascosti dietro i pilastri principali di facciata, pur di non alterare le proporzioni del telaio, e furono in grado di utilizzare negli interni una speciale vernice, tipo Fulger, sperimentata e brevettata a Milano. Per contro, il tentativo dell'aprile 1941 di evitare che le facciate laterali dell'edificio fossero rivestite in marmo di Carrara come la facciata principale, anziché in marmo Bardiglio, fallì. Il Bardiglio era già stato impiegato per i pannelli della transenna, per i quali tuttavia nel febbraio 1940 gli architetti avevano chiesto, senza successo, di eseguire prove con altri materiali. ACS, E42, 277, 4602.

27 E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura...*, cit. pp. 42-43.

28 Peressutti dichiara che la modifica è necessaria per «rivelare gli elementi costitutivi» e in una lettera successiva cercherà di «affermare almeno nelle linee principali un intento concettuale, un pensiero che vuol essere d'arte», dichiarando il «desiderio di mantenere almeno le forme sostanziali e sacrificare, se necessario, la veste esteriore». Lettere di E. Peressutti a G. Minnucci, 30 gennaio 1941 e 15 aprile 1941, ACS, E42, 277, 4602.

29 Per Rogers il principio della sincerità costruttiva è una retorica di lettura genealogica dell'architettura moderna, che ribadita ripetutamente anche negli anni seguenti: «I veri

continuatori di Perret non sono da ricercarsi tra i "perretisti" [...], ma nelle opere di coloro i quali, da Le Corbusier a Mies van der Rohe, numerosissimi (e consensuoli o no), hanno elaborato "[...] gusto della sincerità costruttiva", che è un principio generale trasmissibile con immagini personali». In E. N. Rogers, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milano 1955, pp. 10-11.

30 Cfr. E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura...*, cit., pp. 63-64. Gli autori citano a loro volta Gio Ponti, il primo a inuire il valore insieme nominativo e poetico del sistema costruttivo adottato nel palazzo.

31 G. L. Banfi, L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, *Stile*, Editoriale Domus, Milano 1936.

32 La definizione è coniata da Paolo Portoghesi nell'introduzione di E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura...*, cit., p. VIII.

## Nel cuore della città. Progetto e cantiere al Castello Sforzesco di Milano (1946-1956)

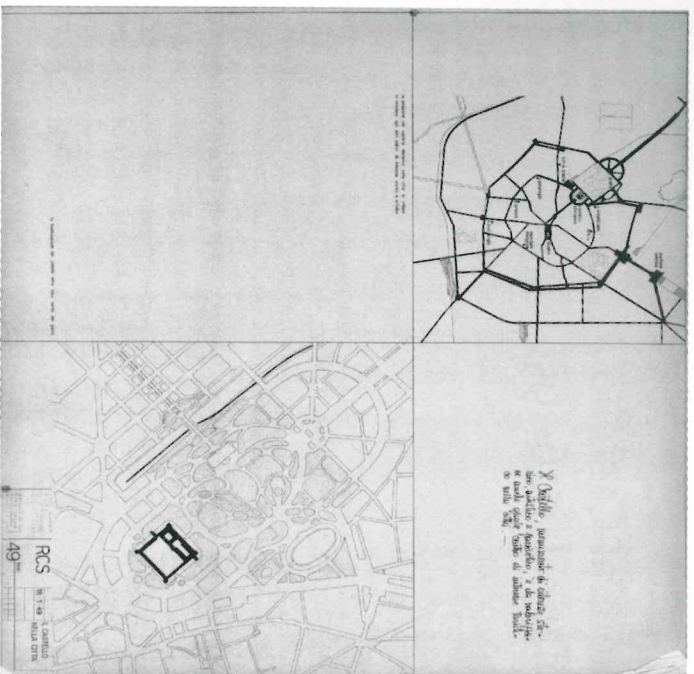
Carolina Di Biase

### Il Piano di allestimento del Museo d'Arte antica

Nel luglio del 1946 Costantino Baroni (1905-1956), storico dell'arte e direttore reggente della Sezione belle arti dei Musei civici milanesi, illustra in tredici cartelle dattiloscritte il *Piano di allestimento del Museo d'Arte antica al Castello Sforzesco*: ricorda la costituzione delle raccolte sistemate agli inizi del Novecento nelle sale recuperate all'uso da «un restauro per tanti aspetti criticabile, ma commendevole almeno nelle intenzioni e nel decoro raggiunto», la situazione antecedente alla guerra, le distruzioni provocate dai bombardamenti del 1943. Descrive i problemi legati alla necessità di «riallestire il Museo nell'edificio in ripristino» e le ipotesi di spostamento verso altre sedi di alcuni istituti che vi erano ospitati. «Non si tratta più come ai tempi di Beltrami - scrive - di rimettere in vita un edificio storico e soltanto poi trovargli un impiego; ma di rovesciare la situazione e concepire l'ambiente in funzione di un museo [...] in armonia alle specifiche esigenze di presentazione di quel dato materiale, di quelle date opere d'arte». Inoltre, «conviene arrendersi all'evidenza che, particolarmente all'interno, il Castello Sforzesco non può più essere considerato un monumento integro e come tale intangibile [...] e senza falsare il carattere del monumento, bisogna avere il coraggio di intervenire per rendere maggiormente idoneo il singolo ambiente ad uso di museo<sup>1</sup>. Quella di trasformare gli interni per dar vita a un nuovo allestimento è pratica condivisa in altri importanti musei italiani del dopoguerra. Se la Ricostruzione rappresenta una grande occasione di rinnovamento, principi ed esperienze maturati tra gli anni Venti e Trenta informano interventi di grande significato e risonanza nella storia della progettazione museale, nella storia stessa dei monumenti, che divengono luogo dell'«incontro tra la memoria e il nuovo»<sup>2</sup>.

La risistemazione del Castello Sforzesco dovrà offrire un contributo essenziale alla rinascita della città devastata dalle bombe, e il secondo monumento di Milano dopo il Duomo» dovrà diventare un grande polo





*Il Castello nella città, in Progetto di ripristino del Castello Sforzesco di Milano a sede dei Musei d'Arte Municipali, architetti: Lodovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Architettura Bertarelli", Milano).*

sorti nella vicina Svizzera. Un museo da far onore a Milano. E un *museo vivo* dove si possa girare come a casa propria senza l'ingestione affannosa di chilometri e chilometri di *roba da museo*. Un museo che parli a tutti con semplicità e chiarezza»<sup>3</sup>. Pochi decenni dopo la sistemazione iniziale, il museo di concezione positivista appare dunque del tutto desueto.

Le stanze della dimora sforzesca, dopo secoli di travagliate vicende, erano state riconosciute grazie a capillari ricerche archivistiche e indagini in sito: il "restauro storico" di Luca Beltrami le aveva sottratte al destino di alloggi militari e riportate all'"antico splendore". Esse avevano ospitato opere d'arte e oggetti d'"arte applicata" provenienti da diverse collezioni lombarde, via via accresciute da successivi lasciti e acquisti, e da iscrizioni ed elementi ornamentali salvati dalla demolizione di antiche fabbriche cittadine.

Allo scopo di migliorare la percezione dei reperti affollati nelle sale, tra le due guerre erano state effettuate operazioni di riordino e di promozione. Raffaello Giolli aveva scritto nel 1934 che i milanesi tornavano a visitare il Castello grazie alle mostre temporanee allestite in occasione dell'acquisizione di nuove collezioni, o per celebrare, fianco a fianco, i trattatisti ottocenteschi lombarde come i fratelli Induno e opere di Umberto Boccioni, «con quella semplicità che hanno tutti i musei davanti alla storia»<sup>4</sup>. Forse il Castello, che tra i «musei più pittoreschi, è anche uno dei più complicati» non si sarebbe trasformato in un museo di avanguar-

un edificio chiaro e lucido. Il bar non vi stona [...] le vetrine sono di metallo bianco cromato». Nondimeno, la catalogazione critica aveva prece-duto il "disciplinamento" di raccolte eterogenee (etnografiche, orientali, ceramiche, di oreficeria, di armi), e dei pezzi medievali «senza false ricostruzioni archeologiche e senza scenarietti metafisici [...] Chi ricorda tutti i frammenti romani, prima ammassati nell'ombra?»<sup>5</sup>.

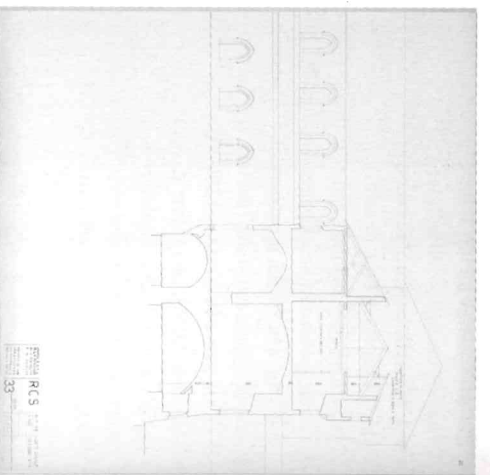
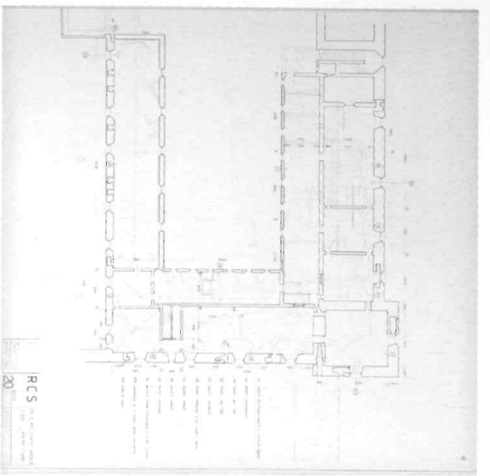
Sull'importanza del museo come centro della vita culturale, non più galleria di oggetti ma spazio sociale, il dibattito ferveva da tempo. Henri Focillon aveva lavorato nel 1926 al progetto dell'Office International des Musées (OIM), con il fine di coordinare le attività museali di città piccole e grandi in un'unica rete interconnessa che rappresentasse il «primo strumento di una coscienza europea e mondiale». Ai musei è riconosciuto un ruolo educativo essenziale: «[I]ls doivent être ... des milieux où l'on apprend à aimer la vie, l'histoire, les maîtres et à connaître la diversité du monde»<sup>6</sup>. Nel 1934, il simposio internazionale OIM di Madrid è dedicato alla *nouvelle Muséographie*<sup>7</sup>.

Nel dopoguerra, storici e critici tornano a esaltare il valore unico e irripetibile delle grandi opere: «Erravano tutti crociati», dirà Giulio Carlo Argan, rimarcando, nel variegato arco di posizioni, la capillare diffusione dell'estetica neorealista nella storia italiana dell'arte<sup>8</sup>. Costantino Baroni affida il rilancio dei musei sforzeschi alla valorizzazione delle opere maggiori presenti nelle raccolte: la testa marmorea della *Teodora*, il monumento equestre a Bernabò Visconti, e i quadri del Lotto, del Giambellino, del Foppa, e il *Mantegna Trivulzio*. Arriverà nel 1952, con la michelangiolesca *Pieta Rondanini*, il capolavoro per il quale «d'ora innanzi il pubblico verrà al Castello»<sup>9</sup>.

### **I progetti per i Musei del Castello dello "Studio architetti BBPR"**

Nel 1939 si era aperta al palazzo dell'Arte di Milano la mostra su Leonardo. Il suo allestimento, coordinato da Giuseppe Pagano, aveva impegnato studiosi e architetti milanesi di varie generazioni, e tra essi Baroni con Ambrogio Annoni e Ezio Cerutti, e Giorgio Nicodemi con i giovani Banfi, Belgiojoso e Peressutti (Rogers assente, dopo la promulgazione delle leggi razziali). In questa occasione Baroni aveva incontrato professionalmente l'architetto «di buona notorietà, capace di assumersi la responsabilità di un'impresa così obbligata e che richiede rara sensibilità ai valori storico-stilistici [...] che dovrebbe disporre di un proprio ufficio-progetti e collaborare assiduamente con gli organismi amministrativi per le procedure di esecuzione dei lavori», non fa precisi riferimenti. Un anno prima, era sembrato ben impressionato da Ottavio Cabiani, e dopo averlo incontrato, aveva scritto a Giovanni Rocco, commissario alla Soprintendenza ai monumenti: «Mi sembra veramente all'altezza del compito, e credo possa impegnarsi per un restauro che tenga conto degli ardui problemi museografici da affrontare»<sup>10</sup>. Tra i documenti consultati non sono emerse trac-





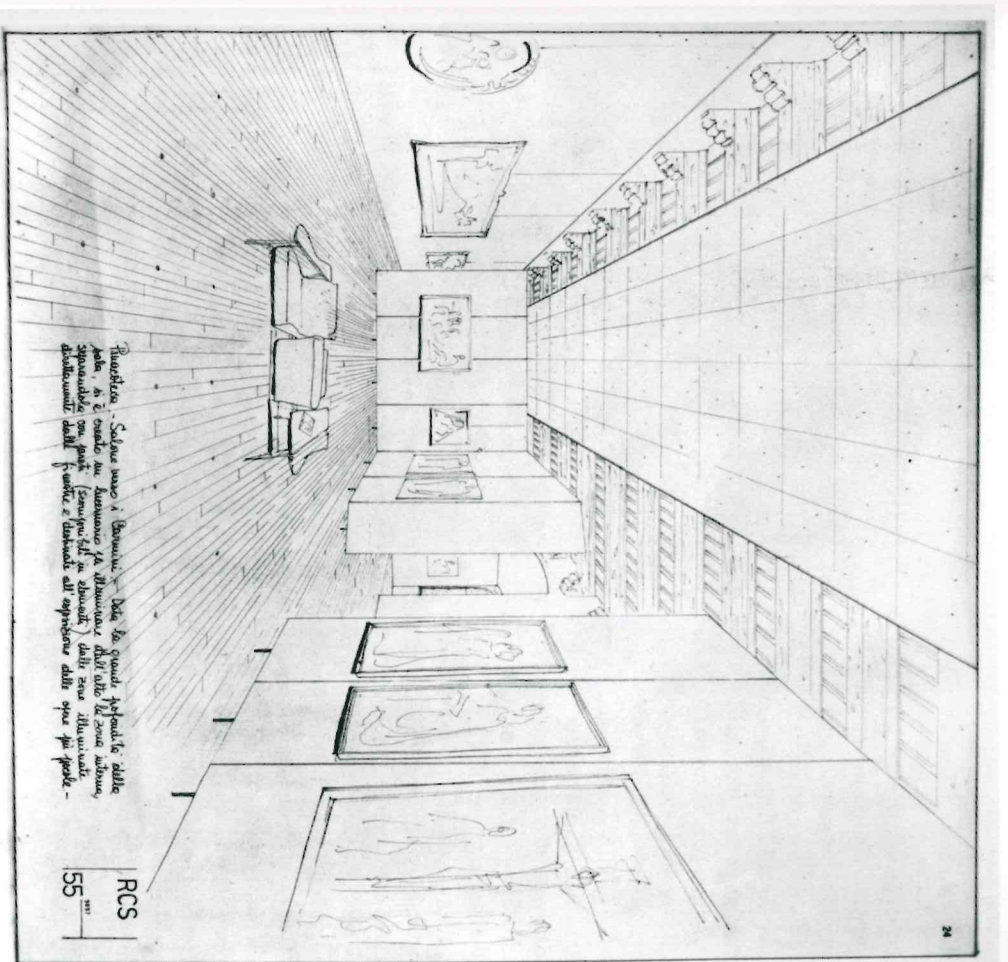
Il Piano di allestimento redatto da Baroni è sottoposto al parere di una commissione consultiva di grande prestigio, membri gli architetti Giuseppe De Finetti ed Emilio Lancia, i soprintendenti ai Monumenti e alle Gallerie, e, tra altri studiosi eminenti quali Francesco Flora e Rodolfo Pallucchini, Roberto Longhi, grande referente di Costantino Baroni. Una sottocommissione presieduta dallo stesso Longhi indicherà

nei BBPR<sup>11</sup> gli autori di un progetto tanto complesso e carico di implicazioni. Il destino del Castello coinvolge i maggiori protagonisti della cultura storico-artistica italiana del dopoguerra. Né sfugge alle autorità cittadine la rilevanza che i temi del restauro e del riadattamento museale di uno dei luoghi-simbolo della capitale lombarda rivestono agli occhi della comunità. *La città risorge* con momenti di partecipazione corale e intensa, nei quali il progetto d'architettura diviene progetto per la città. Nella vicenda del Castello, prima che i BBPR ne diventino protagonisti, hanno un ruolo voci diverse e vive, tra esse quelle delle "autorità tuttora": la documentazione conservata negli archivi pubblici milanesi restituisce in tal senso un racconto forse eccentrico rispetto a quello reso a suo tempo dagli architetti, o più tardi consentito dal loro archivio, ma che spiega il tormento lungo di proposte e controproposte, di ipotesi e ripensamenti, che troverà soluzione soltanto nella fase di cantiere.

L'incarico per la progettazione di massima a Belgiojoso, Peressutti e Rogers (19 aprile 1948) accoglie, a seguito di trattative intercorse, la proposta per il «ripristino del Castello Sforzesco e per l'adattamento a sede dei musei municipali» avanzata dagli architetti. Il progetto dovrà definire la distribuzione, l'*ambientazione* e la dotazione dei servizi complementari più idonei a favorire «l'interessamento del pubblico non soltanto cittadino, ma nazionale e internazionale». Il numero e il tipo di elaborati è quello «proposto con la lettera di codice Studio», e così le date di consegna: tre mesi dall'incarico per la versione provvisoria, cin-

*Corte Ducale, primo piano, pianta con destinazione delle sale del mobilio e della pinacoteca, in Progetto di ripristino... (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*

*Corte Ducale, sezione A-A, la nuova copertura in vetro e il velario della pinacoteca, in Progetto di ripristino... (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*



*Pinacoteca, sala verso i Carmine, studio prospettico, in Progetto di ripristino... (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*

alla giunta comunale e ai soprintendenti.

Prima della guerra, il Castello si presentava come un intricato insieme di fabbriche medievali, rinascimentali, secentesche, più volte trasformate, accresciute, demolite, cui il grande calco del restauro di fine Ottocento aveva impresso forme presunte dell'età sforzesca, anche se fin dagli anni a cavallo del Novecento nuove tecniche e materiali avevano convissuto con le preesistenze, come nel caso dei serbatoi in acciaio e in cemento armato inseriti nei torrioni rotondi rivolti alla città.

I danni causati dalle bombe dell'agosto 1943 erano stati ingenti. Nel descrivere le distruzioni, Paolo Mezzanotte annotava: «Il cortile fu gravemente offeso dalle incursioni aeree: arsa la biblioteca comunale»; «gli interni della Rocchetta, escluso il pian terreno, andarono distrutti»<sup>12</sup>. La



quelle di mezzo secolo avanti, verranno celate dietro le forme antiche di muraglie e coperture.

Baroni sollecita interventi di emergenza. Il ministero dei Lavori pubblici finanzia i lavori alla biblioteca civica, la prima delle opere di ricostruzione ad essere compiuta. Tre quarti delle teche museali erano state distrutte: «speciali cure devono essere dedicate alla progettazione delle vetrine e dei plinti; di una sobria e snella linearità, nonché del materiale tutto di montaggio», scrive Baroni, mentre, «alle pareti non occorrono costose tappezzerie; ma intonaci lavabili o semplici tele di juta, sempre però chiari e a tonalità fredde»<sup>14</sup>.

Il progetto di massima, «elaborato in stretta collaborazione» con la Direzione e con i tecnici comunali, non può che misurarsi con questi temi e i BBPR ne appaiono acutamente consapevoli: la nota che accompagna l'edizione provvisoria esplicita le finalità degli interventi: «ripri- stinare le pareti esterne dell'edificio nell'aspetto precedente alle distru- zioni belliche; eseguire all'interno delle parti poco sinistrate le aggiunte e gli adattamenti tenendo in conto, in particolare, delle necessità tecni- che di una moderna pinacoteca, senza alterare il carattere architettoni- co attuale degli ambienti; nelle parti da ricostruire, progettare le siste- mazioni con accorgimenti tecnici atti a risolvere i problemi espositivi, con particolare riferimento all'illuminazione»; in breve, essi conclu- dono, «ci si è preoccupati al massimo grado di non introdurre elementi in contrasto con l'organismo e l'ambiente del Castello». Certo, le proposte andranno approvate dalle autorità tutorie, forse per questo gli autori trovano nel vocabolario appreso alla lezione di Anmoni e di Moretti le espressioni più adatte a presentarle. Di certo, fin dalle prime battute il progetto fonde elementi di innovazione e tradizione del moderno alle memorie e al racconto popolare che le forme *fin de siècle* del Castello di Milano conservano agli occhi dei cittadini, anche quando milanesi di adozione, come Rogers, e costituisce un fondamentale approccio al tema delle "preesistenze ambientali". Il ripristino riguarderà gli esterni; il nuovo allestimento, disegnato «con moderna tecnica museografica», avrà per contrappunto, nell'«esaltazione poetica del Vaso ambientale»<sup>15</sup>, i caratteri stilistici degli interni.

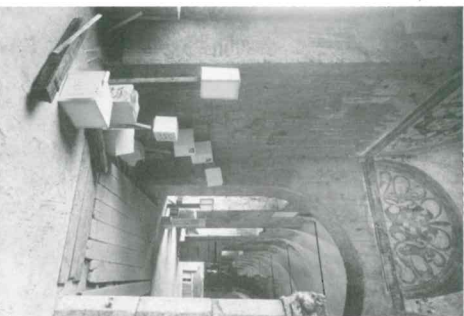
Con il viatico di Baroni e dei soprintendenti Pacchioni e Wittgens, l'edizione definitiva del progetto è inviata a Roma nel maggio del 1949. Tutte le migliorie possibili per «rendere gradevole la visita al pubblico» sono state introdotte, pur mantenendo «il carattere antico e artistico dell'ambiente»<sup>16</sup>. Copia del progetto, rapidamente approvato dal mini- stero<sup>17</sup>, è l'album di cinquanta tavole conservato al Castello: il *Proget- to di ripristino del Castello Sforzesco di Milano a sede dei musei d'arte municipali*<sup>18</sup> si compone di piante e sezioni a scala diversa, di schizzi assonometrici e prospettici disegnati da Peressutti, e coinvolge gli spa- zii esterni e interni al Castello, dai sotterranei ai sottotetti. Se l'accesso principale resta alla base della torre del Filarete, dalla porta di Santo



La sala I dei Musei civici nell'assetto di inizio Novecento (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).

namento delle merlate, alla "sala di ritrovato" situata nel sottotetto della torre del Tesoro, e all'attiguo ristorante. Il piano terreno della Rocchetta è sede dell'archivio civico, e intorno alla Corte d'Armi, come richiesto dal ministero, sono riuniti gli uffici, le biblioteche e altre funzioni non strettamente museali. Seguendo le indicazioni dell'ordinatore, il per- corso si snoda in senso cronologico attraverso i corpi di fabbrica di Cor- te Ducale e della Rocchetta; secondo una tecnica museografica ormai invalsa, l'illuminazione della pinacoteca, al primo piano della Corte Du- cale, è zenitale, e i tetti sono modificati dall'inserimento di una coper- tura trasparente, completata da un velario, disegnata in modo da non essere percepibile dal basso. Ai piani superiori della Rocchetta si acce- de mediante un nuovo sistema di collegamenti. Gli studi di Peressutti descrittivo, accompagnati da lunghe didascalie, gli ambienti ricostruiti e quelli ancora integri, la disposizione degli arredi e delle opere esposte, e alcuni di essi rispecchiano un assetto tuttora riconoscibile. Le tavole illustrano un'idea di museo considerata dagli autori esemplificativa, e che dovrà essere dettagliata e perfezionata «avvalendosi delle indi- spensabili sperimentazioni in luogo». La tavola n. 49 (gennaio 1949) che apre l'album, inquadra il Castello rispetto all'immediato contesto e rispetto alla città storica, sintetizzata nel suo schema viario e nei suoi monumenti, Santa Maria delle Grazie, Sant'Ambrogio, San Lorenzo, Sant'Eustorgio, l'ospedale Maggiore, il Duomo, Brera, San Simpliciano, l'Arena; esterna, a nord-est, la stazione Centrale collega la grande Mila- no all'Europa, e la diascalcia recita: «Il Castello, monumento di interes- se storico, artistico e paesistico, è da valorizzare anche quale centro di interesse turistico nella città».





*La sala I dei Musei civici durante le opere di ripristino e allestimento, 1954. La muratura che inglobava la colonna centrale è stata demolita parzialmente, e la sagoma del monumento a Bernabò è collocata in asse con la colonna ottagonata, in primo piano, le sculture "veinmate"*

*(Raccolte Gruglike e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*

*Prove di allestimento nella sala I (Raccolte Gruglike e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*

sulla sua idea di architettura, sul metodo e sulla sperimentazione "caso per caso", è inutibile. Non sono forse i monumenti luoghi essenziali di quella continuità proposta nel sottotitolo di «Casabella»? Essi attendono, dopo le devastazioni della guerra, di essere reinseriti nella vita delle città e in quella sovraterritoriale della cultura e rappresentano il luogo di una tradizione progettuale interpretabile come "continuo mutamento". Un trasparente, mutuo passaggio connette i concetti e le teorie alle pietre e agli spazi dell'architettura monumentale. L'evoluzione del progetto per il Castello è parallela alla riflessione che Rogers proporrà nella sua rivista, e su quelle stesse pagine troverà conclusione. Si intreccia con la vicenda costruttiva della Torre Velasca. Si incrocia con l'esperienza internazionale interna al CIAM, specie quando, nel 1951, nella «lonely Victorian mansion» di Hoddesdon «not far from London thou-gh without rail connection with it» (Giedion)<sup>19</sup>, gli architetti moderni si interrogano intorno a *The Heart of the City*, meditando la lezione dei cuori antichi in rapporto alla vita individuale e collettiva delle comunità. "The Core as a Centre of the Arts" ne rappresenta una possibile accezione. Il Castello può rappresentare, in una città monocentrica e congestionata – così Rogers definisce Milano – un ideale centro delle arti e un grande spazio collettivo da percorrere assaporando nella sua varietà di sfumature la ricchezza del vivere quotidiano: nello stesso modo, Saul Steinberg, negli *Atti di Hoddesdon*, ha rappresentato la Galleria Vittorio Emanuele.

Anche oggi, particolarmente nelle giornate di sole, milanesi e turisti amano intrattenersi nelle corti del Castello, e un flusso continuo di adulti e bambini attraversa le sale delle raccolte d'arte antica inondate dalla luce.

## Un cantiere difficile

La realizzazione del progetto non sarà immediata né agevole. L'incarico



*La sala della scultura romantica completata, 1956 (Raccolte Gruglike e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).*

al nuovo soprintendente Luigi Crema, collega alla facoltà di architettura del Politecnico «dacché la Soprintendenza si prende carico dei lavori»: «Lei sa, caro professore, con quanto entusiasmo ci dedichiamo, da mesi e mesi, a questa opera, ben consapevoli dell'importanza che essa ha nell'attività edile cittadina». Crema sarà un costante appoggio per lo studio BBPR<sup>20</sup> e il prezioso tramite nella contesa che opporrà Rogers a Baroni, i museografi al museologo.

Delle tre figure riconosciute essenziali dalla conferenza OIM di Madrid del 1934, il museografo (architetto, responsabile del progetto espositivo), il museologo (storico dell'arte, conservatore), il museotecnico (ingegnere strutturista, impiantista), la terza corrisponde, nel caso del Castello, all'ingegner Enrico Ghiringhelli capo dell'ufficio tecnico comunale che, come al tempo di Beltrami, è anche direttore dei lavori. Il suo contributo alla risoluzione dei problemi di ordine strutturale, legati al ripristino dell'edificio e alla disposizione delle opere, è salutato con grande favore. In un'epoca di fiducia sconfinata nelle qualità del cemento armato, Ghiringhelli introdurrà con larghezza quella tecnica, nel consolidamento strutturale – plinti, pilastri, travetti, telai e stralli –, nel rinforzo dei grandi portali-sculture collocati nelle sale del piano terreno (saldati a telai in cemento armato lavorato a martellina), e proporrà



tata nella prima sala del nuovo museo. Quando nella sala sud-est di Corte Ducale i saggi esplorativi riscoprono, murate al centro dei setti trasversali, le antiche colonne poligonali, e Baroni ne attribuisce a Beltrami l'occoltamento, Ghiringhelli, per consentirne la "liberazione", realizza strutture in calcestruzzo armato in estradosso alle volte sovrastanti.

I tre componenti dello studio BBPR, ai quali è delegata la direzione artistica, si alternano nelle visite in cantiere. Lo attestano i verbali della "sottocommissione per la ricostruzione dei musei"<sup>21</sup>, composta dal direttore reggente, dagli stessi architetti, da tecnici comunali e dai soprintendenti, e istituita per approvare in via definitiva le opere da eseguirsi conciliando dispareti e vertenze. Nell'estate del 1953, resta ancora aperta la questione della sistemazione della *Pietà Rondanini*, giunta da Roma un anno prima tra clamori e polemiche: sono ancora da decidere la collocazione del mausoleo di Bernabò Visconti, il dispositivo di separazione dell'accesso della prima sala, la sistemazione della sala delle Asse, il supporto della testa della *Teodora*. Tali problemi lasciano indefinita, scrive Baroni, «la fisionomia stilistica del Museo d'arte antica». Dopo la chiusura al pubblico concessa dal sindaco Ferraris<sup>22</sup>, e a poche settimane dalla riapertura dei Musei, le questioni essenziali restano irrisolte.

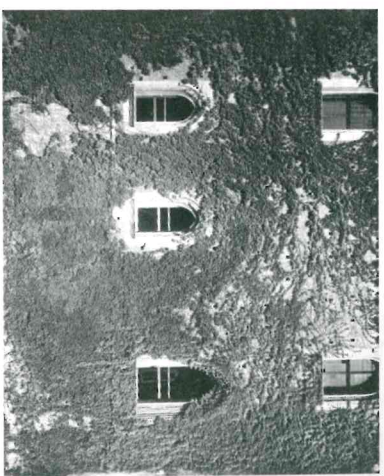
Convocati d'urgenza i soprintendenti Crema e Dell'Acqua, Baroni procede con loro a esaminare «l'allestimento in corso di esecuzione al piano terra della Corte Ducale alla stregua di progetti di ordine esecutivo elaborati dallo Studio architetto», per stabilire «punti fermi e non più negoziabili»<sup>23</sup>: non è accettato il diaframma di separazione previsto nell'atrio, che impedisce «una prima veduta centrale sull'intera inflata di sale diminuendo l'effetto [...] felicemente conseguito mediante l'apertura delle arcate originarie ritrovate in opera»; si ritiene arbitraria la presentazione di scorcio della statua equestre di Bernabò, da collocare invece al centro assiale dell'ambiente, e scostata da sculture cronologicamente distanti; per la sala delle Asse va approntato un campione al vero della sistemazione parietale proposta.

I "punti fermi" saranno accolti a dispetto di una lettera risentita di Belgiojoso, e sono tuttora riconoscibili nella sistemazione delle sale al piano terreno. All'origine dei dissidi è proprio il leggendario "elogio dell'incertezza" di Rogers. Baroni scrive ai due soprintendenti: «Invece di ascoltare e esaminare i punti di impostazione da noi fissati, qui si rovesciano le carte in tavola, portando noi a dover esaminare le soluzioni che al momento gli passano per il capo, e i punti di vista risultano così opposti, da rendersi impossibile un punto d'incontro. E intanto il tempo passa. Ove non si vedesse una via d'uscita, un allestimento museale che qualunque Consiglio Superiore possa collaudare, mi vedrei costretto a chiedere al Comune di passare ad altri l'incarico di curare l'allestimento dei nuovi Musei». La minacciata frattura sarà scongiurata dall'intervento di Crema<sup>24</sup>. In un crescendo di ostilità, telegrammi e raccomandate, una dura lettera di Rogers restituisce più di quanto possa fare un articolo

rimmentazione *in medias res* che lo hanno sostanziato: il supporto alla testa della *Teodora* non sarà il marmo antico acquistato da Baroni, che - scrive Rogers - «ebbe subito, da parte nostra, una critica negativa dovuta alle sue dimensioni insufficienti», ma un candelabro di bronzo dorato, ed «è possibile che si possa valorizzare quest'opera favorendo la vista da altre parti (dal retro), che possono rispondere alla sensibilità moderna capace di apprezzarne le bellissime forme. Questo di attualizzare i valori di un'opera antica, è metodo costante dei museografi più aggiornati»; inoltre, continua, «abbiamo costantemente perseguito un metodo di ricerca sollecitato da un'ideale di perfezione e pertanto basato su continui cambiamenti dei nostri disegni. Abbiamo sempre pensato che tale impostazione fosse nella natura stessa del lavoro e non ci siamo mai sottratti all'enorme fatica di adeguarci a profondi e talvolta fondamentali varianti dell'insieme e di ogni minimo particolare. Solidale, pertanto, deve essere la responsabilità del metodo di lavoro [...] E allora cos'è questo parlare offensivo intorno alle nostre "elaborazioni in vitro senza un formale scambio di idee con lo scrivente, messo nel più vivo imbarazzo da questo continuo trasformismo"<sup>25</sup>.

A suggello del percorso museale, una sistemazione "di ambiente" della *Pietà Rondanini* potrebbe trasformare, secondo Baroni, la sala "delli Scarlioni", infelice, buia e deturpata da «una volta secentesca di rifacimento». Nella stessa sala, gli architetti avevano previsto di isolare la *Pietà* mediante quinte o pannelli. «La "Pietà Rondanini" esige di essere presentata entro un vano architettonico espressamente dimensionato - asserrisce Baroni - e tale da suscitare un raccoglimento quasi religioso attorno al grande capolavoro, un "architettura nell'architettura" da realizzarsi con muri, coperture e pavimenti di nuova progettazione nella seconda zona della sala [...] A questo vano, si dovrebbe accedere mediante una porta di particolare dignità stilistica [...] quella che proviene da una casa di corso Magenta, ulteriormente ristretta mediante intelaiatura lignea come d'uso nel cinquecento veneziano»<sup>26</sup>.

La soluzione essenziale adottata dai BBPR, la nicchia aperta e il soffitto in doghe di legno che copre interamente il vano - convincerà a prezzo di estenuanti prove la sottocommissione, e costerà il sacrificio sia della volta soprastante, che, per metà, di quella sottostante. Il soprintendente Crema, presente Peressutti, aveva suggerito per la sala delle Asse «l'idea di svolgere il pavimento in più gradini»<sup>27</sup>. Una soluzione interpretata con sapienza dagli architetti, ma applicata alla sala "delli Scarlioni", dove nella penombra, e nel tratto più solenne del percorso museale, si svolge la gradinata mistilinea che discende alla *Pietà*, protetta dallo schermo-paravento in pietra serena.



Inserimento dei nuovi serramenti al piano terreno; al piano superiore sono ancora visibili le finestre disegnate da Luca Beltrami (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).



tata nella prima sala del nuovo museo. Quando nella sala sud-est di Corte Ducale i saggi esplorativi riscoprono, murate al centro dei setti trasversali, le antiche colonne poligonali, e Baroni ne attribuisce a Beltrami l'occoltamento, Ghiringhelli, per consentirne la "liberazione", realizza strutture in calcestruzzo armato in estradosso alle volte sovrastanti.

I tre componenti dello studio BBPR, ai quali è delegata la direzione artistica, si alternano nelle visite in cantiere. Lo attestano i verbali della "sottocommissione per la ricostruzione dei musei"<sup>21</sup>, composta dal direttore reggente, dagli stessi architetti, da tecnici comunali e dai soprintendenti, e istituita per approvare in via definitiva le opere da eseguirsi conciliando dispareti e vertenze. Nell'estate del 1953, resta ancora aperta la questione della sistemazione della *Pietà Rondanini*, giunta da Roma un anno prima tra clamori e polemiche: sono ancora da decidere la collocazione del mausoleo di Bernabò Visconti, il dispositivo di separazione dell'accesso della prima sala, la sistemazione della sala delle Asse, il supporto della testa della *Teodora*. Tali problemi lasciano indefinita, scrive Baroni, «la fisionomia stilistica del Museo d'arte antica». Dopo la chiusura al pubblico concessa dal sindaco Ferraris<sup>22</sup>, e a poche settimane dalla riapertura dei Musei, le questioni essenziali restano irrisolte.

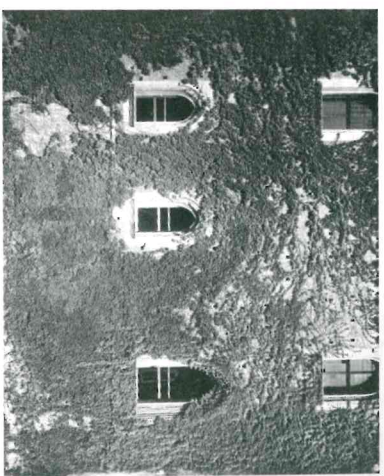
Convocati d'urgenza i soprintendenti Crema e Dell'Acqua, Baroni procede con loro a esaminare «l'allestimento in corso di esecuzione al piano terra della Corte Ducale alla stregua di progetti di ordine esecutivo elaborati dallo Studio architetto», per stabilire «punti fermi e non più negoziabili»<sup>23</sup>: non è accettato il diaframma di separazione previsto nell'atrio, che impedisce «una prima veduta centrale sull'intera inflata di sale diminuendo l'effetto [...] felicemente conseguito mediante l'apertura delle arcate originarie ritrovate in opera»; si ritiene arbitraria la presentazione di scorcio della statua equestre di Bernabò, da collocare invece al centro assiale dell'ambiente, e scostata da sculture cronologicamente distanti; per la sala delle Asse va approntato un campione al vero della sistemazione parietale proposta.

I "punti fermi" saranno accolti a dispetto di una lettera risentita di Belgiojoso, e sono tuttora riconoscibili nella sistemazione delle sale al piano terreno. All'origine dei dissidi è proprio il leggendario "elogio dell'incertezza" di Rogers. Baroni scrive ai due soprintendenti: «Invece di ascoltare e esaminare i punti di impostazione da noi fissati, qui si rovesciano le carte in tavola, portando noi a dover esaminare le soluzioni che al momento gli passano per il capo, e i punti di vista risultano così opposti, da rendersi impossibile un punto d'incontro. E intanto il tempo passa. Ove non si vedesse una via d'uscita, un allestimento museale che qualunque Consiglio Superiore possa collaudare, mi vedrei costretto a chiedere al Comune di passare ad altri l'incarico di curare l'allestimento dei nuovi Musei». La minacciata frattura sarà scongiurata dall'intervento di Crema<sup>24</sup>. In un crescendo di ostilità, telegrammi e raccomandate, una dura lettera di Rogers restituisce più di quanto possa fare un articolo

rimmentazione *in medias res* che lo hanno sostanziato: il supporto alla testa della *Teodora* non sarà il marmo antico acquistato da Baroni, che - scrive Rogers - «ebbe subito, da parte nostra, una critica negativa dovuta alle sue dimensioni insufficienti», ma un candelabro di bronzo dorato, ed «è possibile che si possa valorizzare quest'opera favorendo la vista da altre parti (dal retro), che possono rispondere alla sensibilità moderna capace di apprezzarne le bellissime forme. Questo di attualizzare i valori di un'opera antica, è metodo costante dei museografi più aggiornati»; inoltre, continua, «abbiamo costantemente perseguito un metodo di ricerca sollecitato da un'ideale di perfezione e pertanto basato su continui cambiamenti dei nostri disegni. Abbiamo sempre pensato che tale impostazione fosse nella natura stessa del lavoro e non ci siamo mai sottratti all'enorme fatica di adeguarci a profondi e talvolta fondamentali varianti dell'insieme e di ogni minimo particolare. Solidale, pertanto, deve essere la responsabilità del metodo di lavoro [...] E allora cos'è questo parlare offensivo intorno alle nostre "elaborazioni in vitro senza un formale scambio di idee con lo scrivente, messo nel più vivo imbarazzo da questo continuo trasformismo"<sup>25</sup>.

A suggello del percorso museale, una sistemazione "di ambiente" della *Pietà Rondanini* potrebbe trasformare, secondo Baroni, la sala "delli Scarlioni", infelice, buia e deturpata da «una volta secentesca di rifacimento». Nella stessa sala, gli architetti avevano previsto di isolare la *Pietà* mediante quinte o pannelli. «La "Pietà Rondanini" esige di essere presentata entro un vano architettonico espressamente dimensionato - asserrisce Baroni - e tale da suscitare un raccoglimento quasi religioso attorno al grande capolavoro, un "architettura nell'architettura" da realizzarsi con muri, coperture e pavimenti di nuova progettazione nella seconda zona della sala [...] A questo vano, si dovrebbe accedere mediante una porta di particolare dignità stilistica [...] quella che proviene da una casa di corso Magenta, ulteriormente ristretta mediante intelaiatura lignea come d'uso nel cinquecento veneziano»<sup>26</sup>.

La soluzione essenziale adottata dai BBPR, la nicchia aperta e il soffitto in doghe di legno che copre interamente il vano - convincerà a prezzo di estenuanti prove la sottocommissione, e costerà il sacrificio sia della volta soprastante, che, per metà, di quella sottostante. Il soprintendente Crema, presente Peressutti, aveva suggerito per la sala delle Asse «l'idea di svolgere il pavimento in più gradini»<sup>27</sup>. Una soluzione interpretata con sapienza dagli architetti, ma applicata alla sala "delli Scarlioni", dove nella penombra, e nel tratto più solenne del percorso museale, si svolge la gradinata mistilinea che discende alla *Pietà*, protetta dallo schermo-paravento in pietra serena.



Inserimento dei nuovi serramenti al piano terreno; al piano superiore sono ancora visibili le finestre disegnate da Luca Beltrami (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Milano).



minuziosamente dalla straordinaria campagna fotografica voluta da Baroni<sup>29</sup>. Ma nel processo di continua ricomposizione, ogni passaggio, misura, elemento, frutto di acceso confronto, concorre a determinare lo "stile del museo", la composita bellezza del suo insieme.

La lettura dei documenti conservati al Castello, per quanto lacunosi, non cela l'angoscia del direttore reggente, che si sente espropriato del suo ruolo, e sente il tempo passare. La sua malattia gli impedirà di vedere completato l'assetto dei Musei. Forse anche da questo nasce l'accusa al "regista invadente" mossa da Antonio Cederna, che critica duramente proprio le sale consacrate ai capolavori di Michelangelo e Leonardo. Le divisioni sul modo di dare risalto a pezzi di antica fattura come ai "capolavori", sono generate da concezioni profondamente diverse: una visione neoclassicista ma influenzata da immagini legate al passato, quella di Baroni; una concezione problematica del rapporto con la preesistenza, quella degli architetti, per i quali "attualizzare i valori di un'opera antica" equivale a rimuovere dalla parete esterna della biblioteca d'arte la Pusterla de' Fabbri, per rimontarla in un interno, come un "arco trionfale" che introduce ad altri, più fragili frammenti; a inserire nei cristalli delle finestre di nuovo disegno<sup>30</sup>, brani di storie, narrate a colori, tratti da "vetrate artistiche di varie epoche" e montate su piccoli telai neri; o a disegnare in una sala del primo piano i pannelli di supporto agli affreschi provenienti dal Castello di Roccabianca.

Gli oggetti custoditi nei musei, per definizione decontestualizzati, in tal modo rivivono, secondo Marcel Proust, la condizione di nudità e astrazione spaziale nella quale l'artista li ha concepiti<sup>31</sup>. La presentazione dei frammenti in un contesto costituito di brani diversi, come le stanze della Corte Ducale, evoca le riflessioni di Walter Benjamin sulla funzione della citazione e sulla forza inquietante con cui si inserisce nel presente. Ma la varietà delle soluzioni, cercate lungamente e risolte "caso per caso", o il disegno e la dura materia dei supporti destinati a esaltare le opere "minori" non esauriscono il significato del restauro modernamente inteso che Ezio Bonfanti e Marco Porta restituiscono nelle pagine intense del loro testo<sup>32</sup>. Il mondo del restauro, ricamante popolare al Castello, segue vie talvolta contraddittorie anche nelle tante, costose operazioni affidate da Rogers e Belgiojoso, da Baroni e Paolo Arrighi ad artigiani di altissima specializzazione. Al restauratore Ottemi Della Rotta, per unanime accordo, sarà affidata la rimozione dello strato pittorico che, col favore di Beltrami, Ernesto Rusca (mai pagato dal Comune) aveva sovrapposto in modo arbitrario ed esuberante alle venerabili tracce lasciate da Leonardo nella sala delle Asse. Egli ritocca, integra e ravviva gli affreschi delle lunette, delle volte, di alcune pareti, fino a impiegare quarantasette metri quadrati di oro zecchino giallo a vendite carate nel fregio della cappella Ducale, secondo l'idea degli architetti, «prescindendo da considerazioni filologiche e senza voler troppo discriminare tra le parti autentiche e quelle apocriefe»<sup>33</sup>. Tutti i

stauri più o meno conservativi. Lacerati di affreschi, strappati dalle sale "degli egizi" e "dei bronzi", e dalla "saletta nera", sono restaurati e diversamente ricollocati. Mentre gli intonaci giudicati non particolarmente preziosi sono rimossi fino a lasciare scoperta la muratura, in omaggio alle pareti chiare e alla tinteggiatura "lavabile" volute da Baroni: una giustapposizione di età e di mondi tuttora percepibile, attraversando le sale, che rimanda a modi diversi e compresenti di avvertire e di manipolare l'eredità del passato.

Le belle immagini in bianco e nero, pubblicate da «Casabella Continuità», ritraggono le sale nell'aspetto elegante e rarefatto che ha fatto scrivere di un allestimento metafisico. La visione dal vero svela la dimensione multicolore e "surreale" dei nuovi materiali sapientemente accostati alle pietre antiche, ai dipinti murali, ai quadri, al cotto delle mura e delle torri del Castello, che, inquadrati dalle finestre rivolte alla corte, scorrono davanti al visitatore.

Questo mondo affascinante, testimone della cultura progettuale del suo tempo, ha poche possibilità di essere modificato. Questo mondo siamo indotti a conservare con cura.

## Note

- 1 C. Baroni, *Piano di allestimento del Museo d'Arte antica al Castello Sforzesco*. Le planimetrie allegare confrontano l'ordinamento anteriore alla guerra a quello proposto dalla Direzione. Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio, Milano (ASBAP), Castello, 1945-1948, 2994-A.V.137. Negli stessi anni, Baroni sovrintende anche alla realizzazione del PAC (1947-1953) progettato da Ignazio Gardella.
- 2 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 64.
- 3 C. Baroni, *Piano di allestimento...*, cit.
- 4 R. Giolli, *Musei e la vita al Castello Sforzesco di Milano*, in «Emporium», febbraio 1934, pp. 94-102.
- 5 R. Giolli, *Musei...*, cit., passim. Nel 1934 era uscito negli Stati Uniti il testo di John Dewey *Art as Experience*, pubblicato in italiano nel 1951 con prefazione di Corrado Maltese, che avrà grande influenza sull'attività di molti conservatori e nella riflessione teorica sull'arte e sul restauro.
- 6 L'OM nasce sulla base del programma redatto da Focillon nell'ambito dell'Istituto de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations. Cfr. «Museum», 1, aprile 1927, pp. 3-14.
- 7 Alla conferenza (8 ottobre - 4 novembre 1934), che segue quella di Arene sulla conservazione dei monumenti (1931), partecipa Giorgio Nicodemi, soprintendente capo dei Musei civici, che vi segnala il contributo di Baroni *L'ordinamento delle raccolte ceramiche del Castello Sforzesco a Milano*. Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Milano (ACHA), Civico Archivio
- 8 Giulio Carlo Argon, *Un dizionario per citazioni*, Argon in 54 voci, Croce Benedetta (<http://www.giuliocarloargon.org/archivazioni.htm>)
- 9 C. Baroni, *Interesse del museo*, in «Città di Milano», 3, marzo 1956, p. 184.
- 10 Lettera del 21 luglio 1945 ASBAP Castello, 1945-1948, cit.
- 11 S. Mocerri, *Storia dell'arte e architetti: un dialogo necessario*, in «Nuova Museologia», 8, giugno 2003, p. 4.
- 12 La lettera di incarico è indirizzata a Ernesto N. Rogers. ASBAP Castello, Pratica monumentale, 2994 A.V. 204.
- 13 ASBAP Archivio Monumenti, Mod. 50 bis, Immobili danneggiati dagli eventi bellici, Milano, Castello Sforzesco.
- 14 Dopo aver diretto le "operazioni di sgombero e ricovero delle civiche raccolte d'arte", e aver ricondotto le opere al Castello dall'ultimo rifugio, il villaggio sanatoriale di Sondalo, Baroni ne aveva proposto l'allestimento provvisorio nelle sale scampate alla distruzione, promouendone l'accurata schedatura. Lavorerà da allora senza sosta per accrescere il patrimonio originario. ACRPA, Direzione Baroni, Documenti, 1953 - 1956, passim.
- 15 L. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in «Casabella Continuità», 211, giugno-luglio 1956, p. 63.
- 16 Parere di Fernanda Wittgens del 28 maggio 1949, ASBAP Castello, Pratica monumentale, 2994, 204.
- 17 Ministero P.I., Direzione generale antichità e belle arti, pratica esaminata da Paolo D'Ancona e trasmessa a Mario Salvini,



Pratica monumentale, 2994 A.V. 204.

18 ACRÀ, Raccolla Bertarelli, Album K33. Una serie di schizzi aggiunti in elicotipo, probabilmente rifiniti o sospesi, mostrano le primissime soluzioni per ambienti e snodi fondamentali, come la leonardesca sala delle Asse.

19 J. Tyrwhitt, J.L. Serit, E.N. Rogers a cura di, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, atti dell'VIII CIAM, Humphries, London 1952, p. 160.

20 Ne sono testimonianza numerosi innumerosi innumerosi rapidamente alle proposte del BBPR, e la corrispondenza intercorrente tra i protagonisti della vicenda. ASBAP, Castello, Pratica monumentale, 2994 A.V. 204.

21 *Ivi*; cf. anche ACRÀ, Direzione Baroni, Documenti, 1953-1956, ove mancano i documenti relativi al 1953.

22 A prezzo di grandi fatiche, si ricoverano le opere nella sala della Balla, coperta provvisoriamente da lastre di eternit.

23 Verbale in data 8 settembre 1953. ASBAP, Castello, Pratica monumentale, 2994 A.V. 204.

24 Lettere private di Baroni, 15 ottobre 1953 e di Crema, 19 ottobre 1953, *ivi*.

25 Riguardo l'allestimento restante: «le basi per le emme a pianoterra della sala B o le pareti divisorie ad elementi scomponibili e le pedane delle sale dei mobili, o i pannelli per la Pinacoteca e la Sala delle Asse ecc., preferisco non rilevare l'accento tanto poco amichevole delle tue parole, ma ricordarti che, di tutte queste parti, hai più volte discusso numerosi disegni e che se la decisione non è stata definitiva, ciò non è dovuto certo più alla nostra indecisione che alla tua. Da parte nostra, tu sai, non sono mancati

l'entusiasmo, l'abnegazione e la fertilità di lavoro e una costante affettuosa stima per te, che reputiamo guida competente e sagace». Lettera del 28 novembre 1955. ACRÀ, Direzione Baroni.

26 Il consiglio di Piero Sampaollesi, soprintendente ai Monumenti per la Toscana Occidentale, impegnato in opere di salvataggio, allestimento e restauro, avrebbe guidato maestranze toscane nella scelta di materiali e tecniche murarie.

27 Verbale del 28 marzo 1954. ACRÀ, Direzione Baroni, dal quale è tratta anche la citazione precedente.

28 L'intervento di ricostruzione della Rocchetta, negli anni Sessanta, manca di questa tensione, del dibattito che nel progetto del Museo d'arte antica oppone, in molte forme, antico e nuovo, e forse anche per questo ci appare meno attraente.

29 Le fotografie di Mario Perotti sono conservate al Civico Archivio Fotografico, Castello Storzese, Milano.

30 I cristalli Saint-Gobain di oltre 12 mg, sono trasportati da Pisa su speciali automezzi e introdotti "in verticale" dai vani delle finestre, i cui telai metallici hanno cerniere in bronzo.

Archivio Storico Comune di Milano (ASCOM), Castello Storzese, II, P.P. fasc. 384, 1958.

31 Cf. T.W. Adorno, *Valéry Proust Museum* (1955), ed. it. *Valéry, Proust e il museo*, in Id., *Prisma. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.

32 E. Bonifanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 155-156.

33 L. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, cit., p. 63.

## Abitare sociale e comunità: Borgo San Sergio a Trieste

Paola Di Biagi

Arrivando a Trieste da quello che è stato il "confine orientale", percorrendo la strada statale 15 via Flavvia, la città si annuncia con le sue espansioni novecentesche. Se verso il mare affianchiamo il porto industriale, in direzione dell'entroterra collinare corriamo ai piedi di estesi settori residenziali, tra i quali Borgo San Sergio. Una vera e propria adozione urbana ancor più riconoscibile a una vista dall'alto, come parte urbana "compiuta" essa infatti spicca per il suo disegno di insieme, che organicamente asseconda l'andamento del terreno, e per la sua articolazione in nuclei di edifici rivolti verso spazi aperti di varia misura e conformazione. Queste diverse aggregazioni si raccolgono attorno a un'area verde centrale, sul bordo della quale si dispongono alcune attrezzature collettive.

Borgo San Sergio rappresenta oggi una rilevante parte della Trieste contemporanea, e in particolare della sua "città pubblica"<sup>1</sup>, un luogo che intreccia storie e temi significativi per il secondo Novecento, non solo triestino. Ritornare su quelle vicende permette di collocare il progetto e il ruolo svolto qui da uno dei suoi autori, Ernesto Nathan Rogers, entro orizzonti più vasti. Un ritorno che aiuta a leggere le attuali condizioni di questo ampio settore urbano anche nella prospettiva di un eventuale progetto per una sua riqualificazione.

Il 1954 rappresenta un anno cruciale per la realizzazione di Borgo San Sergio. Il 26 ottobre 1954 si concludono i nove anni durante i quali Trieste è stata amministrata da un governo militare alleato<sup>2</sup>. Con il suo ricongiungimento all'Italia, si chiude un periodo di tensioni e incertezze che qui, sul confine orientale, ha rappresentato un'appendice del secondo conflitto mondiale<sup>3</sup>, un «lungo difficile dopoguerra»<sup>4</sup> durante il quale era stata avviata la ricostruzione della città tra alterne e complicate vicende.

Il prendere forma di «un'altra città»<sup>5</sup> in direzione sud-est sarà uno degli esiti più evidenti degli interventi di quegli anni. Un'espansione che si realizzerà con l'affiancarsi di quelle "due ricostruzioni" che, in