

**Pilar Maria Guerrieri** è una storica dell'architettura e attualmente insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Milano. Ha vissuto e insegnato per lunghi periodi all'estero, pubblicato su diverse riviste internazionali e partecipato a conferenze nazionali e internazionali. È autrice dei volumi *Maps of Delhi* (Niyogi, 2017) e *Negotiating Cultures: Delhi's Architecture and Planning from 1912 to 1962* (Oxford University Press, 2018).

“Una tipologia di restauro è teoricamente inammissibile, quando si voglia considerare la particolare complessità di ogni problema di restauro”

[Egizio Nichelli]

€ 49,00 (V)



81.2.11

Pilar Maria Guerrieri

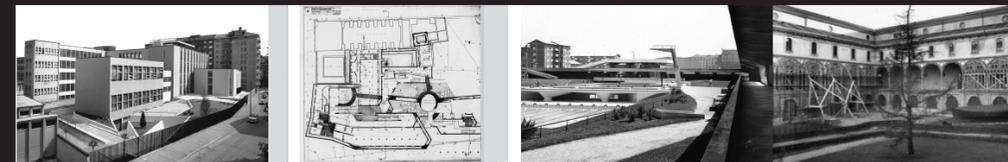
ARCHITETTURA DI EGIZIO NICHELLI (1937-1991)



Collana di architettura  
nuova serie

Pilar Maria Guerrieri

## ARCHITETTURA DI EGIZIO NICHELLI (1937-1991)



FrancoAngeli

Il volume ricostruisce l'opera dell'architetto Egizio Nichelli, analizzando sia i suoi restauri che le sue costruzioni nuove. Si tratta di un lavoro che parte da una ricerca d'archivio volta al recupero di un protagonista poco noto del panorama milanese. Il volume riscopre una figura della storia dell'architettura del dopoguerra italiano che, ispirata dalle teorie sul restauro dei maestri Camillo Boito, Gustavo Giovannoni e Ambrogio Annoni, ha contribuito a ripristinare opere storiche chiave del tessuto milanese fortemente compromesse dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. In particolare, l'architetto ha condiviso con gli archeologi milanesi l'obiettivo di ricostruire la Forma Urbis Mediolani, e dai suoi lavori – come quello del civico museo archeologico o dall'allestimento nel chiostro degli Olivetani – si evince sempre la volontà di mettere in evidenza i ritrovamenti romani. L'architetto è andato alla ricerca di un'identità primigenia del tessuto urbano, ponendosi come un argine alla ricerca di un volto esclusivamente contemporaneo della città, sebbene abbia realizzato anche molte opere moderne. Nelle costruzioni ex novo si è particolarmente impegnato nella progettazione di opere pubbliche: scuole, piscine, ospedali, centri sportivi e musei. Se la sua edilizia dei primi anni '50 fa riferimento alle migliori soluzioni del razionalismo – pensiamo a opere come l'asilo Maria Pirelli, la scuola elementare di Gorla Precotto e l'asilo di via Bezzecca –, verso la fine degli anni '60 e negli anni '70 supera l'ortodossia del moderno attuando una revisione espressiva del funzionalismo, come nei progetti per il Padiglione Aeronavale al Museo della Scienza e della Tecnica o al Poliambulatorio INAM. L'architettura di Egizio Nichelli è caratterizzata da un delicato equilibrio tra una forte volontà di restituire alla cittadinanza le tracce più antiche di Milano e la realizzazione di opere nuove a carattere sociale, con spostamenti da modelli razionalisti a quelli più organici.

Collana di Architettura  
Nuova Serie

diretta da Marco Biraghi

Comitato scientifico: Pietro Derossi, Alberto Ferlenga,  
John Macarthur, Silvia Micheli, Werner Oechslin,  
Luciano Patetta, Franco Raggi

L'intento della Collana di Architettura (Nuova Serie) è di tenere insieme argomenti e sguardi diversi, cercando però di mostrare – con il loro semplice accostamento – i nessi più o meno sotterranei che li legano. In questo senso, essa intende impegnarsi su due fronti: in primo luogo, quello della *cultura architettonica*, intesa nell'accezione più allargata, come ambito indispensabile per la formazione e la crescita degli studenti e dei giovani laureati (a cui sempre meno l'editoria italiana di settore offre punti di riferimento e spunti di riflessione), ma anche come terreno di confronto e di stimolo per studiosi e per lettori interessati alla disciplina. Accanto a titoli incentrati sulla rilettura storica e l'interpretazione critica di figure, periodi o edifici di comprovata importanza, la Collana propone dunque raccolte di scritti di architetti che abbiano dato un contributo fondamentale al dibattito architettonico (in modo particolare dal secondo dopoguerra in avanti), nonché la ripresa di testi "classici" ormai introuvabili o mai pubblicati in precedenza.

Il secondo fronte a cui la Collana di Architettura (Nuova Serie) vuole rivolgersi è quello dell'*architettura contemporanea*, intesa come pratica professionale concreta e attuale. All'interno di un panorama editoriale italiano attento all'opera degli architetti già storicizzati, o al più di quelli oggi sessantottantenni, esiste un vuoto enorme, che attende soltanto di essere colmato, riguardante le generazioni più giovani. In questo senso, la Collana propone una serie di titoli su architetti – italiani e stranieri – appartenenti a tali generazioni, con un taglio monografico e con un testo di carattere critico, e non semplicemente "presentativo". Ma si offre anche come un luogo di dialogo a distanza tra rappresentanti di generazioni diverse, per mostrare la perenne "novità" dei fondamenti e la capacità di essere fondato del nuovo.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

**Collana di architettura**  
nuova serie

Pilar Maria Guerrieri

# ARCHITETTURA DI EGIZIO NICHELLI (1937-1991)

Architettura contemporanea

**FrancoAngeli**

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031

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 CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali ([www.clearedi.org](http://www.clearedi.org); e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org)).

Stampa: Logo srl, sede legale: Via Marco Polo 8, 35010 Borgoricco (Pd).

# INDICE

Prefazione. Egizio Nichelli, tra Milano antica e Milano moderna, di <i>Marco Biraghi</i>	pag.	7
Introduzione	»	11
Egizio Nichelli nella cultura architettonica milanese	»	15
Regesto delle opere	»	43
Ricordo, di <i>Gustavo Picinali</i>	»	345
Biografia di Egizio Nichelli	»	349
Bibliografia	»	351



PREFAZIONE.  
EGIZIO NICHELLI, TRA MILANO ANTICA  
E MILANO MODERNA

di *Marco Biraghi*

Se si volesse cercare di definire una persona sulla base del nome e cognome di cui è portatore, si potrebbe affermare che Egizio Nichelli è la perfetta incarnazione dell'incontro tra antico e moderno. Sull'antichità di "Egizio" (tutt'altra cosa rispetto al moderno "egiziano") non vale probabilmente la pena di soffermarsi. In quanto alla modernità di "Nichelli", va rilevato come quest'ultimo sia privo di qualsiasi radicamento familiare, letteralmente inventato *ex novo*, essendo stato imposto dal Comune di Trieste nel 1931 alla famiglia Hicke, a cui Egizio apparteneva, in seguito all'italianizzazione voluta dal fascismo.

Come il suo nome e cognome, dunque, anche l'opera di Egizio Nichelli è perennemente tesa tra antico e moderno. Da intendersi – si badi bene – non come convivenza di passatismo e di modernismo, quanto piuttosto come capacità di rileggere e di rispettare l'antico, rendendolo fruibile per il presente, e al tempo stesso come capacità di progettare modernamente. Sede privilegiata (quantunque non unica) di questa duplice capacità è Milano, città nella quale Egizio Hicke/Nichelli approda nei primi anni '20 del Novecento e dove studia belle arti, ingegneria e architettura. Nel corso della sua esperienza al Politecnico di Milano incontra Giovanni Muzio, con cui si laurea nel 1937, mentre negli anni successivi – e fino alla metà degli anni '60 – manterrà uno stretto rapporto con il corso di Storia e Restauro dei Monumenti tenuto da Ambrogio Annoni, in qualità di assistente volontario.

Nel 1943 inizia a lavorare nell'Ufficio Tecnico del Comune di Milano, della cui Divisione Edilizia Monumentale diventerà responsabile. Ed è in questa veste che si dedicherà al recupero e alla messa in salvaguardia di numerosi edifici storici milanesi che avevano subito danni in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale (basti pensare al chiostro di Santa Maria Incoronata, a quelli di Sant'Eustorgio, al Museo di Storia Naturale, a Villa Simonetta), ma anche all'opera di valorizzazione delle aree archeologiche della Milano romana (tra i suoi numerosi interventi si possono ricordare i restauri delle colonne di San Lo-

renzo, della torre di Ansperto e del chiostro degli Olivetani, dove allestisce le tombe romane ivi rinvenute in modo da lasciarle visibili). A lui inoltre si devono la sistemazione del Museo di Milano, all'interno del Palazzo Morando Bolognini, e del Museo Archeologico in corso Magenta.

Ma altrettanto rilevante è anche il suo contributo nel campo delle nuove edificazioni: tra gli anni '50 e '60 realizza infatti (tra gli altri) diversi edifici scolastici, il Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni e il Padiglione Aeronavale del Museo della Scienza e della Tecnica. Nonostante la sua formazione muziana, Nichelli architetto è in grado di interpretare i temi che è chiamato ad affrontare in chiave perfettamente moderna, nel nome di quella "pulizia e rigore generale" che caratterizzava le "migliori soluzioni del Razionalismo degli anni '30", cui le sue opere fanno riferimento, come il libro di Pilar M. Guerrieri mette bene in evidenza. Non vi è, in questo suo richiamarsi alla stagione di Pagano e Terragni, alcun atteggiamento nostalgico; piuttosto vi si può rintracciare l'intento di riannodare i fili di un discorso che per Nichelli è del tutto sensato proseguire dopo l'interruzione causata dal fascismo e dalla guerra. Lo fa con mano al tempo stesso leggera e sicura, nella piena consapevolezza di agire individualmente sulla base però di una "volontà" collettiva. Di fondamentale importanza, da questo punto di vista, è il suo muoversi su mandato della pubblica amministrazione, che non diviene affatto uno "schermo" dietro il quale nascondere la propria personalità e in certi casi addirittura farla scomparire, bensì lo strumento mediante il quale poter rendere *attuabile* la rivelazione/costruzione della città, antica e moderna. Ciò prevede, come nel caso di Arrigo Arrighetti (a sua volta impegnato in quegli anni presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Milano nella realizzazione di un notevole numero di edifici residenziali, scuole, chiese, piscine, biblioteche), l'esercizio di una passione che va ben oltre i limiti di un pur corretto modo di intendere il proprio ruolo "pubblico", e che mette invece in gioco un rapporto diretto con l'architettura. Non per nulla, nuovamente come Arrighetti, anche Nichelli è capace di guardare agli esempi più avanzati dell'architettura contemporanea, come risulta evidente nella sua opera probabilmente migliore, il già citato Centro Balneare Scarioni, progettato con Gino Bozzetti. Qui la forte orizzontalità del volume d'ingresso e di quelli destinati agli spogliatoi e la loro icastica plasticità oltrepassano gli stilemi razionalisti per assumere movenze organiciste o che rievocano addirittura – nello slancio sinuoso di pensiline e trampolini dei tuffi – le coeve esperienze brasiliane.

Con tutto ciò, Nichelli dimostra di sapersi ben inserire in quell'aureo "momento" dell'architettura milanese che, proprio tra gli anni '50 e '60, lascerà un numero straordinariamente alto di testimonianze di sé. Non lo fa tuttavia "confondendosi" mimeticamente con l'uno o con l'altro dei tanti "maestri" della scuola milanese; al contrario, il suo tratto di riconoscibilità – pur in

un'“autografia” nel complesso meno ambiziosa rispetto a quella di altri colleghi – consiste proprio nel suo farsi custode dello spirito antico e di quello moderno, conferendo a entrambi una piena dignità, senza ingannevoli compromessi o eclettiche mescolanze.

Al panorama ormai molto articolato e complesso dell'architettura della Milano del secondo dopoguerra il libro di Pilar M. Guerrieri aggiunge un tassello che soltanto una visione idealistica e concettualmente limitata potrebbe considerare secondario o “minore”: di fatto un tassello senza il quale quel ritratto collettivo di una società e di una città non potrebbe essere considerato completo.



## INTRODUZIONE

“A Milano ogni cosa è degna di ammirazione, vi è profusione di ricchezze e innumerevoli sono le case signorili [...]. La città si è ingrandita ed è circondata da una duplice cerchia di mura: vi sono il circo, dove il popolo gode degli spettacoli, il teatro con le gradinate a cuneo, i templi, la rocca del palazzo imperiale, la zecca, il quartiere che prende il nome dalle celebri terme Erculee. I cortili colonnati sono adorni di statue marmoree, le mura sono circondate da una cintura di argini fortificati. Le sue costruzioni sono una più imponente dell'altra, come se fossero tra sé rivali, e non ne sminuisce la grandezza nemmeno la vicinanza con Roma”.

La descrizione della città cantata da Ausonio in questo celebre brano del suo *Ordo urbium nobilium* (380-390 d.C.) ci restituisce il volto e la grandezza della Milano capitale dell'impero romano, che i secoli hanno sepolto, ma non del tutto cancellato.

Egizio Nichelli è stato, nella seconda metà del Novecento, uno dei principali protagonisti del recupero delle radici storiche dell'architettura milanese; figlio di quel rinnovato interesse per gli studi archeologici che dalla metà dell'Ottocento aveva cominciato a manifestarsi in Italia.

Alla ricostruzione del suo percorso professionale è dedicato questo lavoro, che, partendo dall'analisi del suo archivio, intende ricostruirne per la prima volta le intenzioni e le realizzazioni nel campo del restauro e dell'architettura civile.

La sua paziente attività di recupero ha rappresentato infatti negli anni del dopoguerra un modello di intervento, capace di coniugare il riuso e la valorizzazione delle testimonianze del passato con le necessità di adeguamento alle nuove esigenze funzionali.

Formatosi negli anni del fascismo, quando la riscoperta dell'antico era tesa solo al retorico recupero dei fasti della romanità imperiale, Nichelli vuole piuttosto richiamarsi alle teorie sul restauro dei “maestri” Camillo Boito, Gustavo Giovannoni e Ambrogio Annoni, e al lavoro di quegli archeologi milanesi che a partire dall'inizio del Novecento avevano iniziato un prezioso lavoro di scavo

con l'obiettivo di ricostruire la *Forma Urbis Mediolani*, e di portare dunque alla conoscenza dei contemporanei le tracce storiche della città.

Un'attività resa particolarmente complessa in passato dalla continuità del tessuto insediativo, ma alla quale la ricostruzione seguita ai bombardamenti della seconda guerra mondiale offriva ora nuove opportunità.

Nichelli ha saputo così dare una concreta attuazione a quel programma di lavoro, andando oltre l'attività di indagine: intervenendo sulle architetture con un lavoro di "sottrazione" che puntava alla restituzione dell'"identità primigenia" delle diverse fabbriche o dei resti sui quali si è trovato via via a operare, avendo sempre come obiettivo finale una migliore comprensione dei manufatti e la loro fruizione da parte dei contemporanei.

Un metodo di lavoro che ha comportato certe scelte arbitrarie, seppur ben ponderate, e che verrà in seguito superato; ma che tuttavia ha rappresentato allora un argine contro le demolizioni e manomissioni del deposito archeologico, che in quegli stessi anni toccavano Milano, impegnata nella ricerca di un nuovo volto teso alla "modernità".

"L'opera dei vivi non dovrà soppiantare l'opera del passato, ma edificarsi sopra di essa" affermava John Ruskin: sebbene lontanissimo dalle teorie sul restauro dell'inglese, il lavoro di Nichelli sembra tuttavia poggiare su queste stesse basi ideali.

Se una parte dell'architettura archeologica romana è oggi testimoniata o visibile nel centro storico di Milano è dunque grazie al fondamentale lavoro di Egizio Nichelli, al rispetto con il quale nella sua attività architettonica ha saputo affrontare e valorizzare le testimonianze storiche, introducendo anche novità della fruizione *in situ* (al posto della loro musealizzazione) dei ritrovamenti di scavo. Così se ancora oggi ci è possibile visitare le tombe romane presso il chiostro degli Olivetani, se possiamo apprezzare i resti delle murature romane nell'area del Museo Archeologico, nella chiesa di Santa Maria Rossa o presso Cascina Pozzobonelli.

Possiamo così dire che l'approccio di Nichelli nei confronti dell'architettura è stato improntato su quella visione etica del mestiere fatta, da un lato, di ricerca, analisi e buone pratiche di cantiere per il recupero e la restituzione alla cittadinanza del patrimonio storico e archeologico; e, dall'altro, di impegno verso le architetture di carattere sociale come i molti: asili, scuole, centri sportivi e musei che ha realizzato sino alla metà degli anni '70.

Richiamandosi alla pratica analitica propria del lavoro di Nichelli, questa ricerca raccoglie la schedatura capillare, a partire dai documenti dell'archivio, di tutti i più significativi progetti nichelliani, con l'ambizione e la speranza di costituire così una base per le future analisi della sua opera.

Il lavoro di ricerca si è svolto, però, non solo presso l'Archivio Nichelli, dove si trovano la maggior parte dei documenti, i ritagli di giornale, le tavole di

progetto, le fotografie, relativi alle opere dell'architetto, ma anche presso l'Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA, con cui Nichelli ha collaborato per tutta la sua carriera e presso la quale sono conservati molti documenti dei lavori milanesi. Un ringraziamento particolare pertanto si rivolge all'architetto Gustavo Picinali, che dal 1992 custodisce quest'archivio presso il suo studio a Gandino, a Torquato e Giovanni Bertani, a Lina Nichelli, moglie di Egizio, a Gino Bozzetti, collaboratore e amico, e a Donatella Caporusso, ex direttrice del Civico Museo Archeologico di Milano.

Importante ricordare che la prima versione di questo volume è stata stesa durante una ricerca di Pilar Maria Guerrieri con Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino al Politecnico di Milano negli anni 2007-2009. Alcune schede e le rielaborazioni grafiche all'interno del volume sono state realizzate con la collaborazione di Chiara e Fabio. Sempre grata ai colleghi e amici senza i quali il lavoro non sarebbe mai stato possibile.

#### NOTE

- 1 Decimo Magno Ausonio, *Ordo urbium nobilium*, VII; riportato da Maria Pia Rossignani, *Milano. L'organizzazione urbanistica*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1990.
- 2 John Ruskin, *Economia politica dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991 (ed. orig. *The Political Economy of Art*, 1857).



## EGIZIO NICHELLI NELLA CULTURA ARCHITETTONICA MILANESE

### **I restauri del dopoguerra e la messa in luce della *Forma Urbis Mediolani***

Egizio Nichelli lavora principalmente nel centro storico di Milano a partire dal dopoguerra: restaura molti monumenti storici colpiti dai bombardamenti e, in particolare, è da considerarsi colui che ha dato una concretezza tangibile all'ambizioso progetto degli archeologi che, a partire dal primo decennio del Novecento, si prefiggevano di ricostruire una *Carta* della Milano romana e paleocristiana, per ricomporre l'originaria *Forma Urbis*. L'architetto, infatti, si impegna in restauri *archeologici* che hanno portato in luce e valorizzato buona parte dei reperti milanesi, assecondando la spinta che dalla seconda metà dell'Ottocento riuniva archeologi, architetti, politici e studiosi intorno al tema della "classicità".

Un rinnovato interesse verso il tema dell'archeologia in tutta Italia si sviluppa a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Nel 1861, lasciate alle spalle la Seconda Guerra d'Indipendenza e le "camicie rosse" guidate da Garibaldi<sup>1</sup>, mentre si proclama il Regno d'Italia, l'archeologo Giuseppe Fiorelli dirige gli scavi nell'area di Pompei ed Ercolano mettendo in pratica un rigore scientifico nella conduzione del lavoro: "scavò con metodo per grandi strati orizzontali, scoprendo pavimenti di case e interi isolati di abitazione"<sup>2</sup>.

Questa attenzione aveva cominciato a maturare a Milano già a partire dalla seconda metà del XVI e nel XVII secolo, grazie all'interesse collezionistico di Federico Canali, dei Trivulzio, dei Castelbarco e del cardinale Federico Borromeo<sup>3</sup>, e alle pagine di scrittori come Giovanni Antonio Castiglione, Ottaviano Archinto o Serviliano Latuada; per giungere poi, nella seconda metà dell'Ottocento, a suscitare da parte della classe dirigente la volontà di "una miglior conoscenza e un migliore apprezzamento della ricerca e della valutazione delle reliquie archeologiche della città". Non è un caso che proprio nel 1861 il Ministro Terenzio Mamiani istituisca la prima cattedra di antichità presso l'Accademia scientifico-letteraria di Milano e Carlo Bianconi<sup>4</sup>, solo sei anni dopo, inaugurati

il Museo Patrio di Archeologia presso l'ex chiesa di Santa Maria di Brera per dare alla cittadinanza l'occasione di apprezzare i reperti milanesi. Successivamente, nel 1870 Enrico Bignami promuoverà vari convegni sulle antichità al Collegio degli architetti, mentre Celeste Clericetti nel 1885 raccoglierà in una speciale pubblicazione tutti i dati relativi alla Milano archeologica.

Nel 1917, quattro anni dopo la nascita di Egizio Hicke<sup>5</sup> a Trieste, i più autorevoli archeologi milanesi come Pompeo Castelfranco, Attilio De Marchi e Giovanni Patroni si trovavano a collaborare a un progetto ambizioso: veniva infatti istituita, recuperando una proposta fatta una decina d'anni prima da Gaetano Moretti, una Commissione denominata *Forma Urbis Mediolani*, sotto la guida dell'ingegnere Augusto Brusconi, allora direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia. "Si trattava di raccogliere dati e tradizioni e di eseguire eventualmente scavi per ricostruire la fisionomia della Milano romana e paleocristiana"<sup>6</sup>, questo era l'obiettivo ambizioso della Commissione che troviamo enunciato nella prefazione della rivista *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, pubblicata regolarmente in concomitanza degli scavi e quindi dei ritrovamenti in Milano.

Questo intenso programma di scavi e di studi viene però immediatamente interrotto dalla prima guerra mondiale per riprendere negli anni '30, sotto la direzione di Aristide Calderini, archeologo e studioso tra i più eminenti della Milano romana e paleocristiana. Tra i principali membri che hanno collaborato ai lavori figurano Alberto De Capitani d'Arzago, Giuseppina Mompellio Mondini, Alda Levi, Carla Gerra, Antonio Frova, Mario Mirabella Roberti, Ermanno Arslan e Gian Guido Belloni.

La Commissione scopre e rende noti alla cittadinanza via via i sedimi dell'anfiteatro, del circo, la via porticata di Porta Romana, estende le sue indagini alla regione del Foro, alle basiliche paleocristiane di San Lorenzo e di Santa Tecla, al circuito delle mura, alla *Porta Ticinensis*, fino alle scoperte, avvenute in seguito alle distruzioni dei bombardamenti della seconda guerra mondiale e alla ricostruzione di interi settori della città, che portano all'esame di larghi tratti del suolo e del sottosuolo di Milano, soprattutto nel centro storico<sup>7</sup>. Queste zone oggetto degli scavi della Commissione sono, nella maggior parte dei casi, le stesse sulle quali interverrà Egizio Nichelli, che nel 1931, anno nel quale si costituisce anche il comitato speciale per l'archeologia e l'arte in Lombardia con lo scopo di incrementare ed estendere gli studi e le raccolte archeologiche in tutta la regione, inizia a frequentare il primo semestre del biennio di architettura alla Regia Scuola di Ingegneria di Milano.

Contemporaneamente all'interesse verso lo specifico tema archeologico è necessario ricordare come negli anni '30 si stanno mettendo a punto anche gli strumenti che sancivano le norme riguardanti la tutela dei monumenti storici in generale: la *Carta di Atene* del 1931 e la *Carta italiana del restauro* del 1932.

Questa cultura italiana del restauro tra le due guerre, sia per quanto concerne la legislatura sia per i suoi protagonisti, ha come padre Camillo Boito<sup>8</sup>. Importante architetto di fine Ottocento, è, come ci riporta Nichelli, un “critico [...] in aperta polemica con le teorie di Viollet-le-Duc e Ruskin<sup>9</sup>, contro l’allora universale metodo dell’integrazione stilistica e che si batteva per l’affermazione del principio di conservare e valorizzare i monumenti”<sup>10</sup>. Nel 1883 Camillo Boito durante il IV congresso degli ingegneri e architetti italiani era stato il promotore della *Prima carta italiana del restauro*, suggerendo direttive nuove per l’esecuzione degli interventi sui manufatti storici<sup>11</sup> e precisando la grande importanza che tali direttive vengano seguite, di volta in volta, “secondo le circostanze”<sup>12</sup>. Boito scrive della necessità di “fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico pittoresco”<sup>13</sup> assicurandosi che “le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino d’essere opere d’oggi”<sup>14</sup>. I famosi “otto punti” di Boito costituiranno per Egizio Nichelli, che ha lavorato tutta la vita nel confronto diretto con l’antico, un modello al quale fare chiaro riferimento: porrà infatti sempre grande attenzione nell’utilizzo di materiali e forme, rigorosamente moderne; descriverà minuziosamente ogni fase del suo lavoro<sup>15</sup>; e il più delle volte mostrerà, a lavori di cantiere ultimati, pezzi ritrovati o rimossi<sup>16</sup>, lasciando un’epigrafe descrittiva del monumento<sup>17</sup>.

Nel 1931, mentre nel numero di novembre di “Casabella” Giuseppe Pagano mette a confronto l’architettura ostiense moderna e le “commuoventi costruzioni di Pompei”<sup>18</sup>, ad Atene è in atto la conferenza che, con l’intervento di cultori e specialisti, porta a formulare “le legislazioni aventi per scopo, nelle differenti nazioni, la protezione di monumenti d’interesse storico, artistico o scientifico”<sup>19</sup>. La *Carta* delinea le istruzioni pratiche generali per l’esecuzione dei restauri: dall’approccio generale sull’importanza del rispetto dell’impronta di ogni epoca e la necessità di mantenere vivo l’utilizzo del monumento, a indicazioni più specifiche rispetto all’impiego, necessario ma giudizioso, di materiali innovativi come il cemento armato.

L’anno successivo, il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti è chiamato dal Regime fascista a elaborare delle norme “che debbono reggere il restauro dei monumenti, il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale”<sup>20</sup>. La *Carta* italiana si prefigge la conservazione attenta e minuziosa degli edifici storici ed elabora norme da adottare sulle antichità molto simili a quelle redatte ad Atene. Il punto fondamentale si trova nell’ultimo paragrafo, nel quale si dichiara la necessità di una *posizione critica* di chi interviene sulla preesistenza, perché “ciascun monumento e ciascuna fase del restauro presentano quesiti singolari, e la presentazione di principi generici infatti deve essere completata e fecondata, dall’esame e dalla discussione di casi specifici”<sup>21</sup>.

Figlio di questa tendenza a non generalizzare è uno dei più celebri architetti e teorici italiani vissuto a cavallo della seconda guerra mondiale, Ambrogio Annoni, che rifugge da teorizzazioni e schematizzazioni astratte a favore della cosiddetta teoria del “caso per caso”<sup>22</sup>: egli “nega la possibilità d’esistenza di un metodo generale di restauro che possa ritenersi universalmente e costantemente valido” perché ciascun caso “richiede un complesso senso di amore, di azione, di studio e di equilibrio”<sup>23</sup> da parte del progettista.

Il collegamento tra l’approccio teorico di Boito e il lavoro di Egizio Nichelli è rappresentato proprio dalla figura di Annoni. Questa volontà di analizzare ciascun monumento storico come un caso sempre diverso e ripensare, ogni volta, il metodo d’intervento, è l’impostazione pratica che Nichelli adotterà anche nei suoi lavori: non si troverà mai, infatti, una modalità d’intervento uguale per ogni monumento, perché l’impostazione del progetto dipende interamente dalla storia di ciascun corpo di fabbrica.

Nichelli si era guadagnato all’ultimo anno di studi il massimo dei voti al corso di Restauro dei Monumenti tenuto da Ambrogio Annoni, ed era rimasto poi a fianco del docente come assistente negli anni dopo la laurea, insieme ad altri nomi importanti dell’architettura del dopoguerra come Carlo Perogalli e Piero Gazzola.

La propensione dell’architetto triestino nei confronti del restauro è resa poi evidente dalla scelta della tesi<sup>24</sup>: il soggetto del lavoro è l’abbazia cistercense di Chiaravalle Milanese, complesso del XII secolo, la cui importanza è data dal fatto di essere un modello esemplare di questa tipologia conventuale<sup>25</sup>. In questo esercizio progettuale si vedono condensate molte di quelle tematiche che, declinate “a seconda dei casi”, l’architetto affronterà in seguito nella sua carriera professionale. Decide per esempio di demolire l’aggiunta secentesca del portico antistante l’ingresso dell’abbazia, riportando dunque il corpo di fabbrica alla sua verità originaria di monumento tardo-medioevale. Questa scelta è ben visibile in un fotomontaggio, ritrovato nell’archivio, che mostra la liberazione del fronte originale in mattoni lombardi dalla stridente pietra bianca secentesca.

A Milano, negli anni in cui la Commissione per la *Forma Urbis* promuove gli scavi delle aree del circo e dell’anfiteatro<sup>26</sup> ricercando la matrice romana della città e il movimento del Futurismo<sup>27</sup> e del Razionalismo italiano<sup>28</sup> propongono il superamento dell’architettura classica vista ormai come statica e monumentale, si colloca in architettura quel movimento che verrà chiamato “Novecento milanese”: “Un’avanguardia formalmente più moderata e legata alla tradizione”<sup>29</sup>, che “propone un ritorno del classicismo, ridotto a volumi puri ed elementi architettonici semplici, lontani da ogni storicismo eclettico”<sup>30</sup>, guidata da Giovanni Muzio, Giuseppe de Finetti e Alberto Alpago-Novello, e di cui fanno parte anche Gio Ponti, Emilio Lancia e Tomaso Buzzi.

Quest'ultimo gruppo di architetti (al quale si aggiungono Ottavio Cabiati, Guido Ferrazza, Ambrogio Gadola, Michele Marelli, Alessandro Minali, Pietro Palumbo e Ferdinando Reggiori) concorre, vincendo il secondo premio, nel 1927 sotto il nome di "Club degli Urbanisti" alla stesura del nuovo Piano regolatore di Milano, promosso dalla giunta Mangiagalli, con un progetto intitolato *Forma Urbis Mediolani*, omonimo di quella Commissione di archeologi che in quegli stessi anni stava portando avanti gli studi sull'origine nel centro storico milanese. Il progetto viene considerato da Marcello Piacentini, membro della commissione giudicatrice, "il migliore dal punto di vista della tutela della città storica per il suo modo di riferirsi *all'arte di costruire le città*", infatti "aveva fatto della conservazione dei monumenti antichi uno dei suoi cavalli di battaglia"<sup>31</sup>. Un aspetto che lo rende assai lontano dalla pragmatica visione urbana di Albertini e del suo piano urbanistico del 1933-34 che demolirà cospicue parti di Milano "vecchia" – anziché "antica" – perché "nulla, o quasi nulla è degno di giungere alla posterità"; acconsentendo alle tre parole d'ordine del Duce: "Sfoliare, Decentrare, Risanare [...] rispettare le memorie cittadine, ma non fare oggetto di bigotta venerazione il vecchiume che deriva la sua bellezza solo dalla ignobile lordura"<sup>32</sup>.

Soffermandosi all'architettura milanese che nel Ventennio dà importanza alle antichità, è evidente come si corra su due binari convergenti: da un lato, la volontà degli architetti novecentisti di costruire in elevazione e ammodernare la forma urbana ispirandosi ai modelli classici e, al contempo, rispettare i monumenti storici; dall'altro, la ricerca incessante degli archeologi nel sottosuolo delle origini romane di *Mediolanum*. Queste due correnti hanno come punto d'incontro proprio la classicità: gli architetti la intendono come il fondamento sul quale basare la progettazione, gli archeologi come un oggetto di studio e di analisi. Anche il Regime, seppur dichiaratamente non interessato alla conservazione integrale del tessuto cittadino, ha la volontà di proporsi al mondo come naturale continuazione dei fasti romani, investendo molto sia sulle campagne di scavo sia su quell'architettura nuova che si ricollega, nella sua magnificenza, alle opere classiche. Non è un caso che nel 1937 il Duce predisponga l'intera città di Roma per i festeggiamenti trionfali del bimillenario della nascita di Augusto.

Uno dei migliori interpreti di questa "classicità milanese" è sicuramente Giovanni Muzio, relatore della tesi di Egizio Nichelli, che tra il 1928 e il 1939, mentre Calderini rilevava la "basilicula dei Santi Nabore e Felice", si confronta direttamente con il tema delicato di uno dei più importanti edifici di origine paleocristiana della storia milanese, la basilica "Ambrosiana"<sup>33</sup>: "Ho avuto la fortuna in questi anni di lavorare intensamente nell'ultima fabbrica di Bramante a Milano, nel convento cistercense di S. Ambrogio, sino all'anno scorso occupato da poco più di un secolo dall'ospedale militare, e ora tornato a nuova vita co-

me sede dell'università Cattolica. Si può immaginare lo stato di sfacelo nel quale si trovava l'edificio, e tutte le superfetazioni e contaminazioni interne. Mi sono occorsi lunghi mesi solo per riconoscere sotto i mascheramenti le primitive forme e la distribuzione interna; ma in compenso non so dire quanto abbia imparato<sup>34</sup>. Muzio infatti procede alla liberazione del monumento dalle superfetazioni e stravolgimenti conseguenti all'utilizzo improprio per la "restituzione dell'architettura ai suoi compiti istituzionali". Il contatto con l'opera bramantesca ha per Muzio valore di *agnizione*. Muzio si confronta in un rapporto di paritetico rispetto con le tracce del passato, e dunque "restaurare non significa mai reintegrare o rifare ma piuttosto ricreare secondo un procedimento di tipo analogico che parta da un profondo sforzo di interpretazione dei valori soggiacenti il monumento antico"<sup>35</sup>.

A differenza di un altro architetto vicino al Novecento milanese come Gio Ponti, negli stessi anni non instaura un rapporto di eguale dialogo con le preesistenze: basti considerare il suo intervento per l'allestimento di un ristorante nel piano interrato dell'edificio della Borsa Italiana progettato dall'architetto Mezzanotte. Proprio qui, durante gli scavi per le fondamenta del nuovo edificio, Alda Levi e Calderini avevano trovato i resti del teatro romano; ma l'architetto, che lavora avvalendosi dell'aiuto dei ceramisti Ginori per le decorazioni, propone senza inibizioni di coprire le murature romane per costruire "lo spazio cavo [...] cinto da dieci pilastri perimetrali, sei dei quali recano la raffigurazione di altrettante figure femminili alte 2,50 metri che portano frutta, fiori, ortaggi, acqua e pesci"<sup>36</sup>.

L'approccio che avrà Nichelli durante tutta la sua carriera nei confronti dei resti antichi e in generale del restauro sarà sicuramente molto più vicino a quel "profondo sforzo di interpretazione di valori soggiacenti il monumento antico" di ispirazione muziana rispetto alla posizione presa da Ponti e da tutti quei professionisti i quali, nelle zone centrali della città, hanno fatto prevalere l'efficienza dell'architettura moderna piuttosto che la difficile mediazione con l'antico.

Il periodo di studio di Egizio Nichelli si conclude nel 1940 con l'iscrizione all'Albo degli Architetti e l'inizio della seconda guerra mondiale per l'Italia, che lo vede arruolato nell'esercito italiano nella campagna di Grecia.

L'abbandono dell'illusione di una guerra lampo, i massicci bombardamenti delle principali città italiane, la conseguente caduta del Regime e infine la guerra di liberazione sono le basi sulle quali si fonderà, sia da un punto di vista pratico sia intellettuale, la cultura architettonica italiana del dopoguerra. L'abbandono dell'ideale neoclassico e monumentale promosso dal Regime lascia spazio all'interesse per la valorizzazione dell'edilizia minore delle città e alla necessità di trovare soluzioni concrete, per esempio, al problema abitativo. La tensione della guerra, come scrive nell'articolo *Architetture italiane* Giancarlo De Carlo,

“ha liberato il pensiero architettonico da un meccanismo dogmatico astratto e lo ha aperto a un impegno di una ricerca profonda nella realtà”<sup>37</sup>.

In seguito ai bombardamenti aerei avvenuti tra il 1942 e il 1944, “Milano subì ingenti danni”<sup>38</sup> soprattutto relativi al patrimonio edilizio e ai manufatti di interesse storico-artistico. Nonostante le misure preventive<sup>39</sup> di salvaguardia a molti monumenti, che erano state prese allo scopo di ridurre gli effetti delle bombe, il bilancio dei danni stilato nel 1945 dalla Soprintendenza ai Monumenti mette in evidenza “una situazione preoccupante” del tessuto urbano milanese che risultava stravolto, molto più di numerose città italiane. I dolorosi ordigni esplosivi, dal punto di vista degli archeologi, hanno però consentito di mettere in luce parti di suolo della città mai esplorate prima d’ora; infatti, uno dei maggiori interpreti del Comitato per la *Forma Urbis Mediolani*, l’archeologo De Capitani d’Arzago, durante la costruzione di un rifugio antiaereo sottostante la piazza del Duomo, scopre la basilica romana di Santa Tecla e il battistero di San Giovanni alle Fonti<sup>40</sup>.

Nel 1945, durante il primo convegno internazionale per la ricostruzione, sono immediatamente sancite le norme di “buon senso” fondamentali per controllare la ricostruzione, che imponevano ai progettisti degli interventi che avessero un senso morale, una distribuzione funzionale che non turbasse la vita delle persone, rapporti volumetrici e cromatici compatibili con il contesto e una progettazione che tenesse conto della sensibilità nei confronti dell’ambiente. Di fronte a questo problema del ricostruire si apre però un acceso dibattito sulle modalità d’intervento, che mette in evidenza come, nonostante l’esistenza delle *Carte del restauro* antecedenti al conflitto, non vi fosse affatto una posizione condivisa in merito al recupero dei beni storico-artistici. Generalmente, lo scontro si concentra intorno alla legittimità o meno di utilizzare il “nuovo stile” nel restauro dei manufatti storici distrutti<sup>41</sup>. Affiorano, da una parte, le tendenze romantiche che vorrebbero riportare tutto “dov’era, com’era”<sup>42</sup> prima della guerra, il più delle volte per ragioni di carattere psicologico<sup>43</sup>; mentre, al contrario, vi è chi, come Agnoldomenico Pica, si batte perché i vuoti urbani lasciati dalle bombe siano sfruttati come occasioni per sperimentazioni di architettura moderna<sup>44</sup>. Molti, e tra questi Marcello Piacentini, si interrogano invece se “economicamente” convenga o meno la ricostruzione fedele. Infine, i più propensi alla mediazione seguono la lezione del “gesto dimesso”<sup>45</sup> di Gustavo Giovannoni<sup>46</sup>, che pensava che i nuovi interventi, certamente necessari, dovessero sempre rimanere subordinati, per forme e decorazioni, all’antico. Nel 1947 anche Ambrogio Annoni descrive *I monumenti danneggiati dalla guerra* per “La Rivista del Collegio degli Ingegneri di Milano”, mettendo a confronto la “consistenza monumentale” prima e dopo le bombe e riportando nuovamente le catastrofiche statistiche già elaborate dalla Soprintendenza ai Monumenti<sup>47</sup>, messe in quell’anno a disposizione

dall'amministrazione comunale per la redazione del Piano regolatore generale<sup>48</sup>: “200 erano gli edifici considerati monumentali; di essi più di 139 ebbero danni notevoli”.

I bombardamenti tanto pesanti, causa di “distruzioni così gravi” del patrimonio storico-artistico, hanno posto la comunità scientifica dei beni culturali di fronte alla necessità di revisionare i principi sanciti negli anni '30 dalle *Carte del restauro*, perché, “mai come all'ora, c'era l'urgenza di una soluzione alla questione del restauro”<sup>49</sup>.

Mentre “Costruzioni Casabella” riprende le sue pubblicazioni nel 1946, interrotte nel 1943 per la deportazione del suo direttore Giuseppe Pagano nei campi di concentramento, Egizio Nichelli vive la sua prima esperienza professionale nel cantiere dell'Ospedale Maggiore<sup>50</sup> di Milano, a fianco di Annoni. Insieme nel 1939 avevano già elaborato un rilievo dell'edificio attraverso accurate misurazioni e una campagna fotografica svolta dagli studenti del Politecnico, per sviluppare un progetto di restauro di quella fabbrica “che soffriva di incuria”<sup>51</sup>; e per questo motivo si erano guadagnati la commessa dopo la guerra.

L'edificio quattrocentesco era stato bombardato “in modo spaventoso, sì da temere per le sue sorti definitive”<sup>52</sup>. Anche se “sembra un paradosso – scrive Annoni – talune distruzioni prepararono il terreno all'opera risanatrice del restauro: giacché le aggiunte e le modificazioni posteriori furono tali e tante da alterare le forme autentiche”<sup>53</sup>. L'Ospedale Maggiore è il più antico esempio di questa tipologia a Milano e il restauro, o “rinascita dell'edificio”, viene visto quindi come l'occasione per liberare la fabbrica quattrocentesca filaretiana dalle modifiche che, nei secoli, ne avevano alterato l'aspetto originario.

Nel Cortile Grande Richiniano Annoni e Nichelli riconoscono la necessità di una ricomposizione paziente e accuratissima in posto di tutte le parti ritrovate e ricollocabili; dove le sculture autentiche sono andate perdute, però, ritengono che “la coscienziosità estrema” sia negativa. Piuttosto che lasciare dei vuoti, delle “pause nell'organismo architettonico”, laddove mancano degli elementi, preferiscono costruire “ornamenti e figurazioni moderne” per “non offendere il movimento chiaroscurale originario”<sup>54</sup>. Tutto il lavoro di ripristino non solo consente a Milano di godere nuovamente della bellezza del monumento, ma è ulteriormente giustificato dalla “ragion pratica” che conferisce all'edificio un nuovo ruolo all'interno della città.

L'esigenza di recuperare la “verità” del monumento e quella di far conciliare questa operazione con l'adattamento dell'edificio alle esigenze funzionali del presente sono le ragioni che stanno alla base della teoria annoniana del *caso per caso*. Non è possibile pensare di applicare un metodo universale d'intervento perché ogni monumento ha una propria storia e ciascuna funzione impone delle necessità particolari.

Anche se, dopo la morte di Ambrogio Annoni nel 1954, l'adattamento a Università Statale della Ca' Granda è affidato a Liliana Grassi e Nichelli viene quindi estromesso dalla realizzazione, questa esperienza rimane la sua prima, e più importante, lezione di pratica di restauro. L'architetto in questa occasione comprende quali siano gli elementi da valorizzare e perché, l'importanza della ricerca dell'origine del monumento, come differenziare il nuovo intervento dal manufatto storico per non rischiare falsi storici, l'importanza di una nuova funzione per l'edificio, la maniera di utilizzare materiali congrui al monumento, benché moderni, e infine apprende la necessità di un rigore scientifico nella pratica attuazione del restauro.

In merito alla tecnica e al cantiere nel restauro monumentale Egizio Nichelli ha pubblicato un fascicolo dettagliato dove sono descritti meticolosamente i criteri "pratici" di intervento sui monumenti antichi. A partire dalla messa in luce dell'importanza dell'accurato rilievo fotografico come mezzo per approfondire l'analisi sullo stato del monumento e per dimostrarne la condizione antecedente al restauro, si affronta nello specifico il tema dell'intera organizzazione di un cantiere, fino ad arrivare nel dettaglio di come si preferisca "adottare puntelli che offrano lo stesso comportamento termico e igroscopico delle strutture antiche da contrastare", o come "le strutture a pilastro o a colonna soggette a compressione assiale presentano, oltre certi carichi, fenomeni deformativi che impongono l'azione della cerchiatura metallica"<sup>55</sup>. La tecnica messa in luce da queste pagine sottolinea la competenza specifica che Nichelli aveva acquisito nel campo del restauro e giustifica la presenza dell'architetto anche solo come supervisore, si pensi al caso dell'Arcivescovado, in molti interventi di conservazione su edifici storici milanesi.

Nell'opera di Nichelli, a partire dalla "buona tecnica" qui descritta, è possibile rintracciare tre diversi approcci al tema del restauro: il primo puramente conservativo si riscontra negli edifici ottocenteschi che non hanno subito, essendo di recente realizzazione, modifiche sostanziali; il secondo, più complesso, riguarda invece costruzioni molto più antiche che hanno mutato nei secoli la loro funzione e le proprie forme, e richiede necessariamente, da parte dell'architetto, uno sforzo interpretativo sulla storia e l'origine del manufatto; in terzo luogo, nei casi in cui sono presenti dei reperti archeologici della Milano romana, Egizio Nichelli dimostra la costante volontà di portarli in luce e valorizzarli, privilegiando queste tracce archeologiche classiche a tutte le epoche successive.

Sono poche le occasioni in cui l'architetto si limita alla "semplice" conservazione. Questi rari casi sono riconoscibili perché tutti relativi a monumenti che, oltre a non essere stati danneggiati dalle bombe, si presentano nella loro *primitiva origine*, nel senso che ci sono pervenuti senza aggiunte o condizionamenti delle epoche che hanno attraversato. Vediamo, per esempio, l'arco ottocentesco di piazzale Principessa Clotilde che, perfettamente integro nelle sue forme neo-

classiche, è stato oggetto solamente di accorti restauri di consolidamento per via della costruzione della metropolitana, che avrebbe potuto minarne la stabilità.

Diversamente accade invece alle colonne romane di San Lorenzo dove, dopo aver consolidato le colonne per proteggerle dalle vibrazioni del tram, Nichelli decide di eliminare quel che rimaneva dei “muraglioni in mattoni” costruiti da Chierici nel 1936, lasciando in piedi solo le spalle medioevali *primitive*, sempre in mattoni, che storicamente si appoggiavano alle abitazioni<sup>56</sup>. Incontriamo la stessa “ricerca delle origini” in uno dei progetti più complessi di Nichelli, Villa Simonetta<sup>57</sup>, dove si impegna nella “rinascita del monumento cinquecentesco”<sup>58</sup>. L'architetto aveva iniziato a lavorare al progetto di restauro di questo complesso nel 1962, quasi vent'anni dopo i bombardamenti che l'avevano pesantemente danneggiato. Nel pieghevole di presentazione della mostra fotografica “Chiese e ville di Lombardia in rovina” del 1966, Nichelli lamenta non solo i danni causati dalle bombe ma anche quelli, ben più gravi, “causati dall'atteggiamento di chi non intende riconoscere il valore culturale di tali eredità storiche”<sup>59</sup>. L'architetto, di fronte alle condizioni molto precarie della villa, ritiene “opportuno proteggere definitivamente le opere cinquecentesche, garantendo in tal modo la conservazione integrale del monumento”<sup>60</sup>, e richiede una revisione del Piano regolatore, perché gli “allineamenti previsti per il nuovo asse attrezzato riducono ulteriormente la già scarsa area originaria”<sup>61</sup> del vasto parco della villa. Nichelli lavora così con metodo e grande pazienza per il recupero del volto originario del manufatto cinquecentesco, come conferma un articolo nel quale si loda la sua “meticolosa caparbieta”<sup>62</sup>. Il progettista non cerca di ricostruire “com'era, dov'era” l'intero edificio<sup>63</sup>, ma si impegna a recuperare il colonnato del fronte d'ingresso, icona della villa, “operando il fedele e insperato ricomponimento della maggior parte delle colonne vecchie, coi capitelli e i basamenti corrispondenti”<sup>64</sup>, dispersi tra le macerie. Di fronte alle poche colonne mancanti, Nichelli, lavorando come aveva fatto alla Ca' Granda con Annoni, ne progetta di nuove, opportunamente datate, “in cemento armato raschiato”. Anche i disegni del giardino mettono in luce la volontà di dare una lettura più chiara dell'originaria forma della villa: l'architetto, infatti, colloca “il prato e i cespugli nei punti più adatti”<sup>65</sup> per segnare gli spazi in origine occupati dai volumi del fabbricato<sup>66</sup>. Gli ulteriori interventi sul monumento riguardano principalmente gli interni e sono finalizzati all'“utile avvaloramento”: accogliere la nuova sede della Civica Scuola di Musica di Milano<sup>67</sup>.

Il restauro di Villa Simonetta è solo un esempio significativo dell'approccio *interpretativo* adottato in un progetto di restauro da Egizio Nichelli: tra i suoi interventi più celebri ricordiamo i chiostri di Santa Maria Incoronata, la Rotonda di San Michele ai Nuovi Sepolcri, Villa Litta o la chiesa di Santa Maria Rossa. L'architetto in queste occasioni non si relaziona mai con la preesistenza di un sito concependola come un dato “a priori”. Qualunque *atto pratico* è il risultato di

una riflessione e di una scelta, ed è perciò pienamente consapevole. La scelta di ricollocare una colonna o quella di intonacare una muratura sono frutto di un costante lavoro di mediazione “a seconda dei casi” tra l’adattamento del monumento a una nuova funzione e la sua conservazione. Tra il monumento e il progetto di restauro intercorre uno stretto rapporto, una corrispondenza biunivoca che conduce il progetto a essere condizionato dal monumento e il monumento, tramite il *proiectum*, a essere proiettato in avanti, nel futuro. Da questa complessa e intricata relazione nasce il restauro nichelliano.

Una parte consistente dei progetti di restauro di Egizio Nichelli, quelli “archeologici”, si sviluppa nel centro storico milanese proprio in corrispondenza delle aree archeologiche più significative della città. Tra queste, è importante ricordare l’area del circo tra la via omonima, via Ansperto e via Cappuccio; l’area delle terme imperiali, prospiciente via Brisa; quella del foro, accanto alla Biblioteca Ambrosiana; l’arena, nei pressi di Santa Maria della Vittoria; le basiliche paleocristiane, come San Lorenzo, San Nazaro e San Simpliciano; o infine le zone delle necropoli, che si trovano subito fuori le mura massimiane nelle aree di corso di Porta Romana, Sant’Eustorgio, dei giardini di via Palestro o presso la basilica di San Vittore al Corpo.

Queste zone, dove Nichelli lavora, sono le stesse dove, già a partire dal 1948, la Commissione *Forma Urbis Mediolani* ha ripreso attivamente gli scavi: tra i più rilevanti, nel 1950 c’è lo scavo di piazza Affari, dove lo stesso Calderini, assistito dall’architetto Alpago-Novello, scopre “detriti di pavimenti in cocciopesto, con piccoli frammenti di muri e soprattutto un buon numero di rivestimenti marmorei di pavimenti o di pareti”<sup>68</sup>; o ancora, i ritrovamenti di Carla Gerra che, nello stesso periodo, ci restituisce le fondamenta di un edificio romano in piazza Santi Pietro e Lino e un tratto di mura massimiane in via Monte Napoleone. Antonio Frova, mentre Nichelli lavora al restauro della basilica di San Sisto, indaga l’area tra la via omonima, il Carrobbio e via Medici, e svolge ricerche nella zona di piazza Borromeo, nei pressi di corso Vittorio Emanuele e in via Arcimboldi, ritrovando “colonne, capitelli in marmo e cocci di anfore”. Alberto De Capitani d’Arzago, con la collaborazione di Ferdinando Reggiori, scopre *Porta Ticinensis* ed Ermanno Arslan supervisiona i BBPR nel restauro della basilica di San Simpliciano<sup>69</sup>. Anche Emilio Lancia, come scrive Alda Levi nel suo *Contributo alla Forma Urbis della Milano augustea*, dichiara l’intenzione “di tener nota [dei resti romani] prima di formulare il suo progetto di ricostruzione dello stabile tra via Meravigli e via S. Giovanni sul Muro”<sup>70</sup>. Sfortunatamente, come troviamo scritto in *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, è raro che le murature romane scoperte rimangano poi visibili: Calderini e Reggiori lamentano infatti di essere costretti, dopo un accurato rilievo fotografico, a ricoprire i ritrovamenti fatti della basilica dei Santi Nabore e Felice a causa di ragioni economiche, e lo stesso vale per moltissimi altri casi.

Scavi più o meno importanti, oltre a quelli della Commissione, vengono condotti in tutta Milano per i motivi più svariati: la realizzazione dei condotti dell'acqua potabile, un'autorimessa (come nel caso di piazza Diaz), la manutenzione delle fognature, le fondazioni per nuovi edifici o le ricognizioni degli scantinati, recuperando così tutta una serie di reperti archeologici che vanno a incrementare la collezione del Castello Sforzesco. Generalmente, la maggior parte dei "frammenti, epigrafi, statue, capitelli, fregi, pavimenti in tessere nere bianche e rosa" ritrovati venivano consegnati per essere esposti al pubblico. Nel 1982 Nichelli, con Castiglioni, prende l'iniziativa di organizzare direttamente *in loco* a Palazzo Greppi in via San Maurilio una piccola esposizione per i passanti di tutti i materiali emersi durante i lavori<sup>71</sup>.

L'opera più significativa di scavo, che ha aperto in due il tessuto cittadino, è però la campagna di scavi a partire dal 1958 al 1990 per la costruzione della metropolitana milanese. In questa occasione sono emersi notevolissimi ritrovamenti<sup>72</sup>, e documenti ritrovati nell'Archivio Nichelli dimostrano come l'architetto abbia collaborato al consolidamento delle strutture statiche dei fabbricati ubicati al di sopra degli scavi, come nel caso di Palazzo della Ragione o gli archi di piazzale Principessa Clotilde.

Il primo dei restauri più propriamente "archeologici" di Egizio Nichelli, sempre condotti con il suo rigore scientifico, è quello del 1947 nell'area dell'ex necropoli sottostante la basilica di San Vittore al Corpo. Nel chiostro degli Olivetani, in collaborazione con Piero Portaluppi, rimuovendo i pavimenti riporta in luce cospicui tratti di muratura "in ciottoli e malta rossa"<sup>73</sup> e tombe romane, studiando poi un progetto per il loro allestimento.

Successivamente, nel 1953, in collaborazione con Antonio Frova, per gli archi di Porta Nuova immagina un sottopassaggio che consenta di rendere visibili le fondamenta romane dell'antica cerchia delle mura massimiane e studia e riprogetta l'area di Santa Maria della Vittoria che insiste sull'anfiteatro. A partire dal 1955, mentre i BBPR predispongono l'allestimento dei resti archeologici lombardi al Castello Sforzesco, Nichelli ripensa la nuova sede del Museo Archeologico di Milano prospiciente corso Magenta, dove Alberto De Capitani d'Arzago stava effettuando gli scavi archeologici. Tale progetto, in accordo con le volontà del Piano regolatore del 1953, prevedeva di liberare le torri del circo, sia quella quadrata sia quella cosiddetta di Ansperto, da tutte le costruzioni addossate e restituire il segno a terra di quello che rimaneva delle murature di collegamento. Nella stessa zona, in via Brisa, molti anni più tardi Nichelli progetterà una copertura a verde di un autoparcheggio e uno scorcio vetrato che consentiranno di vedere i resti delle terme imperiali dalla strada.

I resti romani a Milano sono stati in gran parte dissotterrati, rilevati e sepolti nuovamente durante tutto il periodo del dopoguerra, e molti di essi sono ancora nascosti nelle cantine di abitazioni private, ovvero tutti quei casi per i quali non

è stato consentito alla Commissione di procedere con le analisi. Le archeologie rimaste visibili si ritrovano per la maggior parte nella “passeggiata” che dall’arena di corso di Porta Ticinese va fino a corso Magenta, e la maggior parte sono frammenti che sono stati riportati in luce e valorizzati proprio da Egizio Nichelli.

Una costante nell’opera dell’architetto è la volontà di lasciare una testimonianza visibile dei frammenti della Milano romana: la maggior parte di quelli di cui disponiamo ancora oggi è stata oggetto dei suoi progetti. Nichelli è sicuramente l’architetto milanese che, oltre ad aver restaurato in superficie una buona parte dei monumenti bombardati, si è impegnato maggiormente nel valorizzare gli scavi archeologici della città, non solo però in funzione di comporre “la desiderata pianta archeologica” della Commissione, ma per lasciare di essi una testimonianza tangibile. Per questo motivo va considerato uno tra i maggiori protagonisti ad aver realizzato, nell’atto “pratico”, il progetto di quella *Forma Urbis Mediolani*.



FIG. 1 - Mappa dell’archeologia a Milano

## Architetture nuove

Se si rivolge uno sguardo all'opera di Nichelli per quanto riguarda i progetti che esulano dal restauro, si può suddividere la sua produzione in due periodi fondamentali: da un lato, gli anni '50 e i primissimi '60 nei quali utilizza un linguaggio che, partendo da richiami alle opere novecentiste con le quali si era formato durante i suoi studi al Politecnico, si sposta verso quella buona edilizia della cultura moderna milanese; dall'altro, le sue opere della fine degli anni '60 e di tutti gli anni '70 dove coglie quella *rinascita della tonalità* che stava attraversando l'architettura italiana attraverso le opere di maestri come Ignazio Gardella, Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola, e di molti giovani tra i quali Vittorio Gregotti e Guido Canella.

Nell'iniziare a tracciare un excursus delle sue opere è necessario ricordare come la sua formazione si sia svolta nel mezzo di quel dibattito tra il *richiamo all'ordine* che aveva attraversato il fronte delle arti italiane dopo il 1918<sup>74</sup> (che in architettura si declina con il termine *novecentismo*) e la forza della modernità espressa dal nascente Razionalismo italiano. Durante i suoi studi tutto il corpo docenti del Politecnico di Milano<sup>75</sup> era orientato verso la poetica novecentista, e quindi le loro istanze legate a un uso appropriato dei materiali e delle tecniche costruttive, la volontà di un aggiornamento nel solco della tradizione, l'opposizione strenua all'ecllettismo tardo ottocentesco sono state trasmesse a tutti i giovani allievi e quindi allo stesso Nichelli. Non è un caso perciò che nella sua prima commessa dove non interviene più solo in qualità di restauratore, il salone d'ingresso del Museo di Storia Naturale in Corso Venezia, sia evidente il suo richiamo a questi suoi maestri. Siamo nel 1950, e qui l'architetto elimina dalle colonne i capitelli e dalle volte tutte le decorazioni tipicamente ecllettiche e le sostituisce con un liscio rivestimento di marmo chiaro e un semplice intonaco bianco che rimandano, nelle forme e nei materiali, a quanto fatto nel 1933 da Muzio all'esterno del Palazzo della Nuova Triennale. L'eliminazione, all'interno del Museo di Storia Naturale, di tutte le sovrapposizioni decorative è frutto infatti di quella cultura architettonica novecentista, come testimoniano queste parole di Giuseppe de Finetti: "fissare gli elementi definitivi dell'architettura: citati con filologica accuratezza o ridotti all'essenzialità spogliandoli delle parti che le moderne tecniche hanno reso superflue, essi partecipano, per la loro razionalità anti-decorativa, alla ridefinizione che le nuove esigenze della vita nella città imponevano agli organismi architettonici"<sup>76</sup>.

A fronte di questa sua iniziale vicinanza alla poetica novecentista si hanno poi una serie di opere che si inseriscono più propriamente nelle dinamiche culturali che stavano segnando l'architettura milanese del dopoguerra, dove dopo il bagno in tanta retorica imposta dall'ultimo fascismo una buona fetta de-

gli architetti si stava spostando verso la nuda funzione: come ricordano Grandi e Pracchi nella loro *Milano: guida all'architettura moderna* “dopo un ventennio di difficoltà politiche del Razionalismo italiano, la *ricostruzione* si presentava come una occasione storica per inverarne i principi, per affermare la validità di un nuovo credo sociale, tecnico ed estetico, secondo una linea di esplicita continuità con la lotta di Persico e Pagano, nella prospettiva di radicale rinnovamento civile aperta dalla Liberazione”<sup>77</sup>.

Questo humus culturale permette quindi a Nichelli, anche se cresciuto nell'ambiente dei novecentisti, di progettare tenendo fortemente conto dei risultati ottenuti verso la fine degli anni '30 dai razionalisti italiani. Molte sue opere, soprattutto quelle di edilizia scolastica dei primissimi anni '50 come l'asilo Maria Pirelli, la scuola elementare di Gorla Precotto e l'asilo di Via Bezzecca, nello studio dei rapporti tra i singoli volumi, nel rigore dell'impianto distributivo, nell'utilizzo del cemento armato a vista, nel posizionamento delle aperture in funzione dell'esposizione solare, nella negazione del fronte su strada, nella conseguente particolare attenzione agli spazi aperti, nella serialità delle aperture e nella pulizia e rigore generale, fanno riferimento alle migliori soluzioni del Razionalismo degli anni '30. I rimandi a Giuseppe Terragni in particolar modo per l'Asilo di Sant'Elia, quelli alle realizzazioni minori del primo Franco Albini o quelli a grandi opere come l'Università Bocconi di Giuseppe Pagano sono espliciti, come stava avvenendo in fondo per tutta la cultura moderna milanese nel dopoguerra.

Un richiamo a opere del passato che si confronta sempre però con quella revisione del funzionalismo europeo che caratterizza tutta l'architettura italiana dagli anni '50 agli anni '70 e che Nichelli percorrerà a pieno. Traccia significativa ne è l'importanza data allo studio dei materiali, sia per le loro implicazioni espressive (basti pensare all'accostamento negli asili di imponenti setti in pietra locale alternati ad altri in cemento armato, o all'utilizzo di amplissime vetrate) sia per il loro radicamento al luogo e al contesto (nell'ampliamento della scuola Manzoni del 1957, come in maniera sempre più evidente nel Padiglione Aeronavale del Museo della Scienza e della Tecnica del 1963 e infine nel Poliambulatorio INAM del 1972, l'utilizzo dei mattoni in facciata è chiaro riferimento alla cultura architettonica meneghina).

La sua prima opera che dimostra la vicinanza alle esperienze coeve dei grandi maestri è la realizzazione dell'allestimento per le tombe ritrovate presso il chiostro degli Olivetani nel 1947. La finezza dell'intervento, l'utilizzo del marmo bianco per delimitare le forme regolari degli scavi e soprattutto la realizzazione di leggere balaustre in acciaio e vetro fanno riferimento, nel loro evidenziare la distinzione tra edificio-involucro antico e intervento contemporaneo chiaramente leggibile, agli allestimenti contemporanei di Franco Albini, in particolar modo per il Palazzo Bianco a Genova e quello risalente al 1948 della Galleria del-

le Pitture Venete presso la Pinacoteca di Brera. Che Nichelli fosse a conoscenza di questi interventi e ne avesse colto lo stile sobrio lo dimostra anche la sua opera di allestimento museale di maggior importanza: il Museo di Milano presso il Palazzo Morando Bolognini realizzato nella seconda metà degli anni '50. "L'architetto ha rispettato la successione degli ambienti, ha evitato di complicare eccessivamente lo spazio con strutture provvisorie, ha mantenuto quasi dovunque le sorgenti naturali luminose delle finestre, ha conservato la decorazione a stucco dei soffitti [...]"<sup>78</sup>. Non a caso queste parole di Argan per descrivere l'intervento di Albini sono perfettamente sovrapponibili a quello di Nichelli, il quale, al di là della ripresa della semplicità dei supporti e della differenziazione degli stessi a seconda delle singole opere, riprende quegli interventi nella linearità del percorso espositivo e soprattutto nel rispetto della nuova concezione di assoluta mobilità delle opere, espressione della cultura museale dei primi anni '50.

Al di là del suo impegno di allestitore gli anni '50 lo vedono impegnarsi nella progettazione e costruzione di molte opere pubbliche, nelle quali dimostra nuovamente il suo essere pienamente inserito nella cultura architettonica italiana di quegli anni. Sarà fortemente influenzato infatti da due pubblicazioni fondamentali per quegli anni, il *Manuale dell'architetto* e *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione*. Quella che ha avuto sicuramente una maggior ricaduta concreta nell'edilizia in Italia è il *Manuale dell'architetto*<sup>79</sup>, opera costituita da 264 tavole che rappresentano le tecniche costruttive consone per delle realizzazioni in un'Italia povera e tecnologicamente arretrata del dopoguerra. L'operazione è incentrata sulla volontà di porre l'attenzione sui processi tecnologici derivati dal mondo della tradizione, ma questo accento sul dato tecnologico si trasforma per gli esponenti della scuola romana<sup>80</sup> in uno strumento anche espressivo<sup>81</sup>.

Nichelli non si pone certo, nelle sue opere degli anni '50, in quest'ottica peculiare dei romani, eppur senza riprenderne assolutamente le istanze figurative coglie dal *Manuale* quelle nozioni tecniche per un'architettura tecnologicamente semplice che utilizza materiali poveri. Tutte le sue realizzazioni, soprattutto nel campo dell'edilizia scolastica, pur utilizzando un linguaggio in linea con gli sviluppi della scuola milanese, da un punto di vista tecnologico sono caratterizzate dal semplice utilizzo del cemento armato (spesso lasciato a vista e unicamente tinteggiato di bianco) per le strutture e le pareti portanti, dall'utilizzo dei mattoni forati per i tamponamenti e i tavolati interni, dalla quasi totale assenza dei rivestimenti (si trovano solo le tessere di ceramica all'interno del Centro Sportivo Franco Scarioni e l'utilizzo dei mattoncini paramano all'interno di alcuni edifici scolastici come nel vano scala del Liceo Carducci). Anche nel campo degli infissi il riferimento al *Manuale* è evidente ed esplicito: l'utilizzo di aperture standardizzate con semplici infissi in alluminio è, infatti, uno degli elementi principali di tutte le sue opere degli anni '50.

Anche se da un punto di vista tecnologico l'influenza del "romano" *Manuale dell'architetto* è evidente nelle opere milanesi di Nichelli, dal punto di vista della ricerca formale e tipologica la linea seguita dall'architetto è profondamente differente e si avvicina maggiormente all'altro libro fondamentale per la cultura architettonica della fine degli anni '40: *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* redatto nel 1948 da Diotallevi e Marescotti, espressione della continuità più diretta e ortodossa con il Razionalismo. Nonostante non abbia avuto la fortuna riscontrata dal *Manuale*<sup>82</sup>, è innegabile che fosse espressione di quel "credo" moderno che segnerà tutta l'architettura milanese degli anni '50. È evidente per esempio il richiamo del grande complesso scolastico di Gorla Precotto realizzato da Egizio Nichelli dal 1953 al 1957 alla principale opera di Franco Marescotti: il Centro Sociale Cooperativo "Grandi e Bertacchi" concluso proprio nel 1953. L'utilizzo del cemento armato a vista e la modularità delle aperture sottolineata dall'aver portato all'esterno la struttura, la realizzazione di coperture piane, la chiarezza dell'impianto tipologico, il rapporto calibrato tra i volumi sono gli elementi caratterizzanti di entrambe le opere, anche se destinate a funzioni diverse.

Questa linea caratterizzerà tutte le opere di Nichelli sostanzialmente sino alla costruzione del Padiglione Aeronavale del Museo della Scienza e della Tecnica nel 1963, quando si avvertiranno alcune novità che porteranno al diverso linguaggio dei suoi lavori degli anni '60. Infatti in tutte le sue opere degli anni '50 realizzate su lotti non ancora edificati segue l'istanza espressa nel QT8 che la disposizione degli edifici dovesse evitare la cortina continua per permettere di sistemare parchi e giardini come elemento organico della composizione. È evidente che Nichelli volesse considerare parte integrante del progetto lo spazio verde soprattutto nei suoi asili, dove i setti di suddivisione delle aule si trasformano in segni sul terreno che danno un ordine e una gerarchia agli spazi esterni. E non è un caso che l'unico suo edificio nel quale rispetta l'affaccio su strada a bordo del lotto è costituito dalla scuola Manzoni, costruita nel centro cittadino prospiciente una palazzina ottocentesca.

Una linea di evoluzione dell'architettura degli anni '30 che si riscontra anche nei suoi asili, realizzati tra il 1952 e il 1956, dove si nota un'evidente dipendenza sia nell'impianto sia nello studio dei volumi e nei loro rapporti con il refettorio-spogliatoio per operai delle Officine Elettrolchimiche Trentine realizzato nel 1943 a Calusco D'Adda da Franco Albini. Lo stesso utilizzo di alcune pareti in pietra che contrastano con l'intonaco bianco applicato sul cemento armato, lo stesso utilizzo di ampie finestre a nastro orizzontali lungo i prospetti longitudinali, la stessa suddivisione in due volumi che si differenziano per l'altezza e il maggiore dei quali ha una copertura a forma di cuneo. Ovviamente a questo raffronto con un'opera precedente si affiancano moltissime altre opere coeve alle

realizzazioni di Nichelli, anche appartenenti a scuole differenti. Legati in un certo qual modo all'*ortodossia del Razionalismo* sono anche gli architetti della scuola di Napoli, e infatti per esempio la Villa in via Orazio di Vittorio Amilcarelli realizzata nel 1953 presenta, con i dovuti distinguo determinati dalla differente funzione, gli stessi elementi precedentemente citati per gli asili di Nichelli.

Altrettanto evidente è il rapporto tra la sua opera di edilizia scolastica più importante, il Liceo Carducci, con per esempio l'Università Bocconi di Pagano del 1938 e, per altri aspetti, il Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige realizzato da Libera tra il 1954 e il 1962<sup>85</sup>. Un raffronto, quindi, con l'altro grande architetto che a Roma aveva continuato a portare avanti con coerenza le posizioni del Razionalismo degli anni '30 declinandole in funzione del nuovo contesto sociale.

Durante gli anni '50 però l'abbandono dell'esperienza ciellenistica<sup>84</sup> segnato dalla vittoria della Democrazia Cristiana nei confronti delle forze della sinistra riunite nel Fronte Popolare alle elezioni del 1948 e i fenomeni legati al piccolo boom italiano<sup>85</sup> determinano dei cambiamenti anche nella cultura architettonica, che diventa sempre più espressione eterogenea di singole personalità che attraverso opere lontane dall'intento classificatorio segnano quegli anni.

Elemento caratterizzante, un po' su tutto il territorio nazionale ma in particolar modo a Milano, sono infatti i "continui spostamenti da modelli razionalisti a modelli organici [...]. Il programma delineato dal QT8 di Bottoni, dove si mettono in gioco, sottolineati da una stessa articolazione formale, nuovi modi di progettare attraverso criteri igienici e costruttivi innovativi basati sulla serialità e sulla prefabbricazione, lascia ben presto il posto a ricerche di modelli progettuali ibridi..."<sup>86</sup>. A questa *eterogeneità* si affianca quella che viene definita la "rinascita della tonalità": a quello che stava diventando una *lectio facilior* del Razionalismo internazionale, espressione di gran parte dell'architettura contemporanea, i maestri di Milano affiancano la loro posizione caratterizzata dalla ricerca di una cifra eminentemente italiana, frutto di quella tensione per reinterpretare la storia e la tradizione locale che porterà a quella riforma e revisione delle istanze del Movimento Moderno.

"I BBPR, Albini, Gardella già mostravano, è vero, un rapporto sempre più problematico con la lettura dell'ortodossia razionale; ma a fronte delle loro poche opere si dispiegava una produzione grammaticalmente ortodossa [...] come se si trattasse ormai soprattutto di applicare i principi costruttivi e formali d'anteguerra alla favorevole congiuntura produttiva della ricostruzione"<sup>87</sup>.

Anche se Nichelli sembra appartenere, negli anni '50, proprio a questa seconda compagine di "architetti minori", due sue opere ci dimostrano invece come fosse sicuramente al corrente delle evoluzioni che la cultura architettonica italiana stava compiendo in quegli anni. Si tratta in primo luogo del Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni del 1954, il quale, anche se negli alzati dei due fronti

verso strada presenta analogie con opere coeve di Pietro Bottoni o di Adalberto Libera, ha però nei suoi oggetti plastici che determinano lo sfalso tra il piano interrato delle piscine e quello terreno degli spogliatoi un ammorbidimento in chiave plastica che già si allontana da quella ripresa formale degli stilemi del Movimento Moderno. Quindi, anche se per esempio la struttura delle grandi scale nell'incrocio tra i due assi riprende, anche formalmente, quella della palazzina centrale del Tuscolano di Libera, tutto quello che succede al piano interrato è invece dichiaratamente legato a esperienze dell'architettura organica: i piloni che sorreggono la piscina rialzata dei nuotatori dalla fase di concorso a quella esecutiva si trasformano da semplici pilastri in figure organiche, come dei grandi alberi bianchi che sostengono il piano superiore piegandosi a queste sue sollecitazioni.

A questo intervento, realizzato in una zona di nuova espansione su un lotto completamente vuoto e per questo probabilmente lontano da alcune soluzioni che danno maggior spazio al rapporto con la storia che sperimenterà in seguito, segue il suo ampliamento della scuola femminile Alessandro Manzoni di Via Marsala del 1955. Qui l'utilizzo di un rivestimento in mattoncini paramano a vista non può non far pensare infatti all'edificio residenziale per impiegati di Borsalino ad Alessandria del 1952 di Gardella, la partizione morbida della facciata attraverso delle lesene richiama il ritmo della palazzina ottocentesca alla quale l'intervento si affianca, e questo aspetto unito al leggerissimo sporto di gronda rimanda direttamente all'edificio per gli uffici dell'INA a Parma concluso nel 1954 da Franco Albini. Inoltre la rifinitura delle finestre con dei bordi in pietra bianca inizia a segnare uno scarto con il semplice foro dell'architettura moderna e avvicina alle soluzioni trovate sempre da Gardella nella Casa delle Zattere a Venezia del 1953, e in seguito ripresa da molti altri compreso lo stesso Nichelli nel Poliambulatorio INAM del 1971.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 i maestri della prima generazione, i quali pur sottolineando un distacco rimanevano sostanzialmente legati al Movimento Moderno Internazionale (fino al 1959 si svolsero, infatti, i CIAM<sup>88</sup> con la partecipazione italiana), si trovarono affiancati dai ragazzi laureatisi negli stessi anni di Nichelli che stavano invece portando al limite l'allontanamento dall'avanguardia internazionale<sup>89</sup>. Che non fosse più possibile, in questo nuovo contesto sociale e culturale italiano, sviluppare delle correnti architettoniche ma ci si dovesse abbandonare alle singole personalità è dimostrato dalle parole dello stesso Gregotti, il quale presentando il progetto per la Bottega D'Erasmus di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola parla della loro posizione limite tra il "rinato senso della storia e l'assenza di una chiara destinazione ideale, di un nuovo tessuto socialmente credibile a cui agganciare la nostra opera"<sup>90</sup>.

Come ricordano Grandi e Pracchi in questa fine degli anni '50 "l'evidenza della frattura aperta tra la cultura dell'architettura e la realtà del Paese diveniva

sostanza di una crisi che, tra quella data e i primi anni '60, mutava sostanzialmente il profilo ideologico dell'architettura italiana<sup>91</sup>. La critica nei confronti della credibilità teorica del movimento moderno, che sempre più si stava identificando con l'International Style, iniziata negli anni '50 alla fine del decennio stava infatti arrivando alla sua conclusione. La presentazione al CIAM di Otterloo della Torre Velasca come opera dei "razionalisti" italiani sancì, oltre alla chiusura stessa dell'esperienza dei CIAM, l'uscita ufficiale dell'Italia dal Movimento Moderno. Anche se, come scrive Monestiroli, la cosa più importante di questo edificio, ancor prima del rapporto con la storia, è il "rapporto necessario tra struttura e forma"<sup>92</sup> e che "il progetto si risolve quando viene portata la struttura all'esterno riconducendo i due volumi a una forma unica"<sup>93</sup>; anche se lo stesso Rogers nel presentarla nella sede internazionale si sofferma sui particolari tecnici e funzionali, le sue linee così lontane dallo stile del Movimento Moderno sanciscono la rottura.

Quella che era stata una evoluzione dell'architettura italiana in funzione di un rinnovato rapporto con la storia viene vissuta come un vero tradimento da parte del Movimento Moderno, come testimonia il famoso articolo del 1959 di Robert Banham nel quale si parla di "ritirata italiana dall'architettura moderna".

L'ultima opera di Nichelli in questa decade, il Padiglione Aeronavale del Museo della Scienza e della Tecnica realizzato tra il 1958 e il 1963, è chiara espressione di questo cambiamento di tutta la cultura architettonica italiana. Seppur la tipologia di questo edificio a grande aula unica realizzato mediante una struttura a nove grandi pilastri centrali e la sua particolare copertura curva rimandino direttamente a un maestro del Razionalismo italiano, Adalberto Libera, e al suo Palazzo per Ricevimenti e Congressi dell'Eur, è evidente come nel trattamento delle facciate sia espressione di una totale adesione alle nuove istanze della cultura architettonica di quegli anni. L'edificio infatti, che appare galleggiare grazie alla finestratura continua del piano terreno interrotta unicamente da tre piccoli pilastri binati per lato, è un cubo completamente realizzato in mattoni. Questo massiccio rivestimento in mattoni è interrotto unicamente dalle piccole colonne in cemento armato che vanno a sorreggere la copertura nei suoi punti di minore altezza. Altro elemento di rottura della continuità del rivestimento è la finestratura continua verticale d'angolo che permette di scorgere i piani dei ballatoi interni. Al di là dei materiali utilizzati in facciata ciò che allontana quest'opera da quelle precedenti di Nichelli è che qui l'architetto abbandona per la prima volta la totale corrispondenza tra struttura e forma: la percezione dall'esterno dell'edificio non è più una dichiarazione diretta della struttura dello stesso, ma ne è anzi mascheramento. Se negli edifici scolastici la corrispondenza era già immediata, nel Centro Sportivo Franco Scarioni e in quello Bonacossa risultava essere totale. Gli spalti, le gradinate esterne, le pensiline, gli spogliatoi: ogni elemento

è realizzato direttamente in cemento armato e non c'è alcun distinguo tra la forma percepita dal fruitore e la struttura dell'opera stessa. Qui invece, come si accennava, Nichelli porta all'interno dell'edificio i grandi pilastri necessari a sorreggere i 2.000 metri quadrati di copertura, e all'esterno propone un muro in mattoni senza soluzione di continuità che ne cela la vista.

Si concludono gli anni '50, e con essi finisce anche la direzione di "Casabella" da parte di Rogers: nel 1961 la redazione rimane in mano ai giovani della seconda generazione, e nel 1964 avviene la sua definitiva estromissione. La spinta propulsiva del dopoguerra, dove centrale era l'impegno civile da associare alla cultura architettonica, e le buone realizzazioni degli anni '50 si perdono a fronte di "una deriva per cui l'unità, che appassionatamente rivendicava Rogers, non è più riconoscibile"<sup>94</sup>.

Come analizza Antonio Monestiroli nel suo *La ragione degli edifici*, la fine della spinta propulsiva e innovativa di quegli anni è dovuta alla trasformazione della cultura generale del tempo: in primo luogo "si è passati al tempo della comunicazione e della successiva egemonia delle immagini, e in questo passaggio anche l'architettura è stata ridotta a pura immagine; in secondo luogo perde importanza anche la nozione di progetto stesso, poiché la speranza in un mondo migliore non è più la sua ragione costitutiva"<sup>95</sup>.

In concomitanza con questa deriva della cultura architettonica italiana Nichelli realizza, nel 1969, un condominio in via Pontaccio che, con i suoi ampi portici a pianterreno sottolineati da un rivestimento in pietra ai quali si sovrappone una facciata piana segnata dalle regolari aperture nobilitate dai riquadri in pietra bianca, è espressione tipica dell'edilizia residenziale milanese di quegli anni. Il passaggio da grandi commesse pubbliche di interesse collettivo alla realizzazione su richiesta di privati di residenze medio-borghesi nel centro cittadino spinge Nichelli ad abbandonare in questo intervento qualsiasi tipo di ricerca sperimentale, sia da un punto di vista formale sia di distribuzione interna. Si può paragonare questa palazzina a una buona parte dell'edilizia residenziale milanese degli anni '60, e si scorge una particolare vicinanza con le opere dei fratelli Monti o ancora con alcuni edifici di Luigi Caccia Dominioni come quello per abitazioni, uffici e negozi di via Santa Marta alla Porta.

Ritornato, nel suo ultimo importante intervento nuovo, su una commessa di carattere pubblico Nichelli dimostra però di essere ancora legato alle più recenti evoluzioni dell'architettura italiana di quegli anni, e di avere ancora intatta la sua voglia di sperimentare. Seppure la sua struttura sia ancora una normalissima struttura in cemento armato tamponata da muri in mattoni, sia dal punto di vista dell'impianto sia in quello del trattamento delle facciate il Poliambulatorio INAM del 1971 presenta alcune novità. L'edificio, che si struttura al centro di un lotto rettangolare in quattro volumi rettangolari paralleli connessi tra di loro da

un volume centrale, con le sue facciate piane che non corrispondono nelle forme ai retrostanti volumi a capriate si pone in diretta relazione con l'edilizia religiosa. Se l'utilizzo dei mattoni e la rigida squadratura delle facciate lo avvicina alla nota chiesa parrocchiale dei Santi Giovanni Battista e Paolo di Luigi Figini e Gino Pollini del 1968, la mancata corrispondenza tra facciata e volume posteriore e i forti segni verticali in cemento armato dipinto di bianco che sottolineano le aperture sono un rimando diretto invece alla chiesa di San Francesco di Gio Ponti.

Nichelli dimostra definitivamente in questo intervento di aver abbracciato la "rinascita della tonalità" e quell'"eterogeneità" che stavano segnando il cammino, sempre più legato al singolo intervento e all'espressione personale, della cultura architettonica italiana; spostandosi così sensibilmente dalle prime reminiscenze presenti nelle prime opere legate alla formazione novecentista e dalla gran parte della sua produzione tipicamente espressione dell'architettura milanese degli anni '50.

#### NOTE

- 1 Cfr. Indro Montanelli, *L'Italia del Risorgimento: 1831-1861*, Rizzoli, Milano, 1978.
- 2 Frank J. Malina, Zdenek Vasicek, *Archeologia. Storia, problemi, metodi*, Electa, Milano, 1990.
- 3 Il cardinale Borromeo diede origine alla collezione privata più insigne di Milano: l'Ambrosiana.
- 4 Carlo Bianconi è segretario dal 1778 dell'Accademia di Belle Arti di Brera.
- 5 Solo più tardi il cognome di battesimo Hicke venne italianizzato in Nichelli.
- 6 Alberto De Capitani d'Arzago, in Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I-V, Ceschina, Milano, 1951-1955.
- 7 *Storia di Milano*, vol. I, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1953.
- 8 Camillo Boito (1836-1914) fu "architetto, critico, insegnante e studioso". Cfr. Camillo Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milano, 1893, ora in Camillo Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano, 1989.
- 9 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin sono i due esponenti che hanno definito le prevalenti tendenze nel restauro ottocentesco. Il primo è portavoce del *restauro stilistico*, il cui esempio più conosciuto è la ricostruzione "in stile" della rocca medioevale a Carcassonne, nella quale, egli sostiene, "le parti dell'edificio avrebbero dovuto essere ricostruite o costruite *ex novo* secondo lo stile e l'aspetto originario dell'edificio". Il secondo è invece l'esponente del *restauro romantico*, che immagina di lasciare tutti i monumenti in rovina, soggetti al naturale decoro del tempo, rinnegando qualunque intervento su di essi. Cfr. Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1958.
- 10 Ibid.
- 11 Camillo Boito suggerisce otto precise direttive per l'esecuzione di un restauro: differenza di stile fra il nuovo e il vecchio; differenza dei materiali di fabbrica; soppressione di sagome o di ornati; mostra dei pezzi rimossi; incisione su ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale; epigrafe descrittiva sul monumento; descrizione e fotografie dei diversi periodi del lavoro oppure descrizione pubblicata per le stampe; notorietà.

- 12 Cfr. Camillo Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano, 1989.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Nel suo archivio, ogni fase di progetto e di cantiere è accuratamente documentata da tavolette con fotomontaggi che riportano fotografie, piante e sezioni.
- 16 Una delle mostre più celebri di “pezzi ritrovati e rimossi” è quella progettata, in occasione dell'inaugurazione di Palazzo Greppi, in collaborazione con Achille Castiglioni.
- 17 Molte delle epigrafi non esistono più, tra queste ricordiamo quella rimossa dall'ingresso del museo archeologico di corso Magenta a Milano.
- 18 Giuseppe Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in “Casabella”, novembre 1931.
- 19 Cfr. *Carta di Atene*, 1931.
- 20 Cfr. *Carta italiana del restauro*, 1931.
- 21 Ibid.
- 22 Cfr. Ambrogio Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 23 Cfr. Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1958.
- 24 Il relatore di tesi sembrerebbe essere, dalle carte ritrovate nell'Archivio Nichelli, l'architetto Giovanni Muzio.
- 25 Bonvensin de la Riva, nel suo *De Magnalibus Urbis Mediolani*, ricordava il ruolo centrale che questa istituzione aveva svolto nel Cinquecento: “Il monastero di Chiaravalle da solo raccoglie ogni anno nei propri prati più di tremila carri di fieno, come mi assicurano i monaci che ci vivono”.
- 26 Tina Soldati Forcinella, *Milano archeologica*, s.n., Milano, 1989.
- 27 Antonio Sant'Elia pubblica nel 1914 il *Manifesto dell'architettura futurista*.
- 28 I principali rappresentanti del Razionalismo in architettura furono Piero Bottoni, Luigi Figini, Gino Pollini, Adalberto Libera, Guido Frette, Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Gianni Mantero.
- 29 Annegret Burg, *Novocento milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Federico Motta Editore, Milano, 1991.
- 30 Cesare Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino, 1981.
- 31 Renzo Riboldazzi, *Una città policentrica. Cesare Chiodi e l'urbanistica milanese nei primi anni del fascismo*, Polipress, Milano, 2008.
- 32 Cesare Albertini, *Il capo del Governo e il piano regolatore*, in “Milano”, a. XLVI, n. 5, maggio 1930.
- 33 Ferdinando Reggiori, *La basilica di S. Ambrogio a Milano*, Electa, Milano, 1945.
- 34 Cit. in Fulvio Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, collana “Documenti di Architettura”, Electa, Milano, 1996.
- 35 Ibid.
- 36 Lorenza Rotti, *Gio Ponti a Palazzo Mezzanotte*, Federico Motta Editore, Milano, 2004.
- 37 Giancarlo De Carlo, *Architetture italiane*, in “Casabella Continuità”, dicembre 1953-gennaio 1954.
- 38 *Storia di Milano*, vol. XVIII, tomo I, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Milano, 1995.
- 39 Le misure preventive consistevano nel “trasporto del materiale mobile in località ritenute sicure o la posa in opera di presidi fissi, quali puntellamenti e saccate di sabbia”. Cfr. *ibid.*
- 40 *Storia di Milano*, vol. I, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1953.
- 41 Per esempio, Giovannoni a Roma ricerca un compromesso tra passato e presente con la sua “poetica del gesto dimesso”, che incita il progettista verso “un intervento sobrio”, con ritmi, materiali e decorazioni semplificate. Agnoldomenico Pica, al contrario, critica fortemen-

- te l'atteggiamento giovannoniano, che ritiene "una forma di rinuncia alle possibilità di sperimentazione che i vuoti lasciati dalle bombe consentono". Bandinelli a Firenze, nelle aree bombardate nei pressi del Ponte Vecchio, propone l'utilizzo del nuovo come tessuto connettivo tra i vecchi edifici. Gazzola a Verona, pur non essendo a favore delle ricostruzioni stilistiche, ritiene, seguendo l'impostazione che attribuisce a ogni contesto una sua specificità, che sia necessario ricostruire il Ponte di Castelvecchio. Duilio Torres a Venezia, invece, chiede di lavorare "modernamente solo nei nuovi quartieri e con il restauro nella città storica". Su tutti questi autori, cfr. Maurizio Boriani, *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, Città Studi Edizioni, Novara, 2008.
- 42 Cfr. Ambrogio Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 43 La ricostruzione "dov'era, com'era" puntava a riportare gli abitanti, già disorientati dai bombardamenti e dalla scomparsa dei propri cari, in un ambiente apparentemente rimasto immutato che li rassicurasse; un gesto che doveva aiutare a dimenticare che la guerra era passata da lì.
- 44 Ricordiamo la posizione assunta da Agnoldomenico Pica ("la ricostruzione è un'occasione per sperimentare") nella discussione intorno alle modalità di intervento nelle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio a Firenze.
- 45 Cfr. Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, a cura di Francesco Ventura, Città Studi, Milano, 1995.
- 46 Gustavo Giovannoni (1873-1947), "figura tipica di teorico, di studioso, di polemista [...] espone la sua teoria sul restauro principalmente in 5 sue, o direttamente ispirate, opere scritte: 'Questioni d'Architettura', 'Atti della Conferenza Internazionale di Atene', 'La Carta del Restauro', la voce *Restauro* nell'Enciclopedia Treccani, 'Il restauro dei monumenti'. Egli prende nettamente posizione contro le teorie iniziali del restauro, l'una definita 'romana' riferendosi al governo napoleonico e prolungantesi nel pontificato di Pio VII, e l'altra 'francese' culminante con i restauri di Viollet-le-Duc. Con altrettanto polemico calore il Giovannoni si scaglia poi contro quella ch'egli chiama 'teoria modernista' non ammettendo che lo stile del nostro periodo compaia accanto alle espressioni d'arte del passato. [...] egli si attribuisce buona parte la 'Carta del restauro' codificando il restauro, oggi detto scientifico", cfr. Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1958.
- 47 Statistiche elaborate dalla Soprintendenza nel 1945.
- 48 "Nell'ottobre 1945 si insedia la prima commissione consultiva per il Piano regolatore voluta dalla prima Giunta Comunale con una delibera del 28 settembre 1945, nel settembre 1947 la commissione generale del nuovo PR, formula la sua decisione consultiva nei riguardi del progetto del nuovo strumento per il controllo del territorio, elaborato dalle Commissioni istituite nell'ambito del Consiglio Comunale. Il 13 luglio 1946 l'Amministrazione Comunale decise di nominare la Commissione Centrale e le Commissioni di Quartiere per lo studio e la redazione del nuovo PR. [...] L'organizzazione del nuovo PR contava 55 persone tra professionisti e tecnici di amministrazione [tra cui c'era anche Annoni]. Alle Commissioni di Quartiere era affidato il compito particolarmente oneroso di rilevare le condizioni urbanistiche delle relative aree, edificio per edificio, cercando di rilevare gli edifici e gli ambienti storico artistici pregevoli da rispettare", in *Storia di Milano*, vol. XVIII, tomo I, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Milano, 1995.
- 49 Ibid.
- 50 Sull'argomento, si vedano *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Electa, Milano, 1981 e *La Ca' Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1993.
- 51 Ambrogio Annoni, *Relazione di progetto*, 28 novembre 1946, Archivio Nichelli.
- 52 Ibid.

- 53 Ibid.
- 54 Ibid.
- 55 Cit. in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- 56 Lo spazio tra le colonne e la chiesa era occupato da case popolari, che lasciavano solo un piccolo spazio di sagrato all'ingresso della basilica. Nel 1936 Gino Chierici, per dare aria alla piazza e liberarla dagli edifici fatiscenti e insalubri, demolisce i caseggiati e costruisce dei muraglioni in mattoni che si collegavano alle canoniche. Nel primo restauro delle colonne dopo la guerra (1953) Carlo Perogalli, per consentire che il tram potesse passare anche nell'altro senso di marcia, demolisce parte dei muraglioni di Chierici, lasciando un varco. Cfr. Anna Cesare Mori, *Le Colonne di San Lorenzo. Storia e restauro di un monumento romano*, Panini, Modena, 1989 e Carlo Perogalli, *Il cantiere di restauro delle Colonne di San Lorenzo a Milano*, Milano, 1951.
- 57 Villa Simonetta (Milano, via Stilicone) venne fatta costruire verso la fine del Quattrocento da Gualtiero Bascapé, cancelliere di Ludovico il Moro. Sulla villa, si veda Egizio Nichelli, *Chiese e ville di Lombardia in rovina*, pieghevole della mostra alla Biblioteca di Baggio, 1966, in Archivio Nichelli.
- 58 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto Villa Simonetta*, 1967, in Archivio Nichelli.
- 59 Egizio Nichelli, *Chiese e ville di Lombardia in rovina*, pieghevole della mostra alla Biblioteca di Baggio, 1966, in Archivio Nichelli.
- 60 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto di villa Simonetta*, 1967.
- 61 Ibid.
- 62 Egizio Nichelli, *Risorge la famosa villa Cinquecentesca*, in "Corriere della Sera", 20 dicembre 1966.
- 63 I disegni anonimi del rilievo del 1925 ci mostrano come la villa cinquecentesca presentasse un'ala a est che non è mai stata ricostruita, in Archivio Nichelli.
- 64 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto Villa Simonetta*, 1967.
- 65 Ibid.
- 66 L'ala est della villa, infatti, non è stata ricostruita ma è segnata da un'aiuola di prato che impedisce il passaggio.
- 67 "Negli interni nei punti dove l'intonaco è crollato verrà ripassato, se quelle macchie casuali creano quel senso di abbandono. Lo stesso dicasi per le macchie di umidità. Tutti questi lavori dovranno essere fatti con grandissima cura, studiati prescritti caso per caso", Egizio Nichelli, *Relazione di progetto Villa Simonetta*, 1967.
- 68 Aristide Calderini, *Nuove indagini sul teatro romano ed edifici adiacenti*, in Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I, Ceschina, Milano, 1951.
- 69 Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I-V, Ceschina, Milano, 1951-1955.
- 70 Alda Levi, *Contributo alla Forma Urbis della Milano augustea*, s.n., s.l., 1939.
- 71 Alessandra Rozzi, *L'archeologia in vetrina*, in "il Giornale", domenica 6 dicembre 1987.
- 72 Donatella Caporusso, *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana durante la costruzione della metropolitana 1982-1990*, Edizioni ET, Milano, 1991.
- 73 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto Chiostro degli Olivetani*, 1947.
- 74 A conclusione della prima guerra mondiale si sviluppa in diversi movimenti artistici la volontà di porre freno allo spirito dissacratore che aveva caratterizzato le avanguardie delle prime due decadi del secolo. In Italia promotori di questa posizione sono gli esponenti della pittura metafisica che si raggruppano sotto la rivista di De Chirico "Valori Plastici". Un forte legame con questi viene instaurato dagli architetti novecentisti, come testimoniano queste parole del fondatore ideale di questa corrente Giovanni Muzio: "oggi ancora a noi sembra necessaria una relazione alla confusione e all'esasperato individualismo dell'architettura odierna e il

- ristabilimento del *principio di ordine* per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un Paese anzitutto essere continua nei suoi aspetti stilistici". È quindi l'ordine borghese che questa corrente vuole promuovere, ed è proprio da quel tipo di committenza che architetti come Gio Ponti, Piero Portaluppi, Giuseppe de Finetti, Emilio Lancia e molti altri riceveranno la maggior parte degli incarichi che contribuiranno a modificare il volto della città meneghina.
- 75 I professori della neonata Facoltà di Architettura erano Annoni per Storia, Portaluppi per Architettura pratica, Fratino per Architettura d'interni, Danusso per Scienze delle costruzioni e Chiodi per Urbanistica. Preside della Facoltà era Gaetano Moretti, intento a proseguire sulla tradizione di Camillo Boito.
- 76 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- 77 Ibid.
- 78 Giulio Carlo Argan, 1952.
- 79 Questo volume, redatto da una équipe di architetti con a capo Mario Ridolfi, venne pubblicato nel 1946 dal Consiglio Nazionale delle Ricerche su spinta di Bruno Zevi che aveva convinto l'Usis americano a finanziarne la stampa.
- 80 A confronto dell'appiattimento degli anni precedenti la guerra l'architettura stava vivendo in un clima di risveglio e di grande fermento culturale, testimoniato per esempio dalla pubblicazione di moltissime riviste specializzate. A indice di questo fermento si ha anche la formazione di alcune associazioni come l'APAO, l'Associazione Per l'Architettura Organica promossa a Roma da Bruno Zevi, e l'MSA, il Movimento per gli Studi sull'Architettura fondato a Milano sulla base dell'esperienza di ellenistica, le quali testimoniano la creazione in Italia di due "scuole" differenti. All'unità di intenti rappresentata dalla volontà di abbattere l'accademismo piacentiniano e da quella di riconoscere che "dalla tradizione formata da Persico e Pagano andavano raccolte principalmente le istanze morali", si affiancano subito le differenziazioni: se a Milano, alla luce della già presente tradizione razionalista cementata dalla Resistenza, si porta avanti l'*ortodossia moderna*, a Roma invece ci si sofferma sul *rinnovamento espressivo* proprio dell'architettura organica.
- 81 I limiti di questa operazione si possono riscontrare nell'opera simbolo di questa cultura architettonica, il Quartiere Tiburtino progettato a Roma nel 1949 da Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni. Qui la giusta ricerca di un "linguaggio della materia e della realtà popolare utilizzato per annullare un passato fatto di adesioni intellettualistiche" si declina nella celebrazione di un regionalismo che si è declinato in folklore, come ammette lo stesso Quaroni quando nel 1957 afferma che "nel voler dare un linguaggio italiano alle esperienze e agli insegnamenti dell'urbanistica svedese siamo arrivati a farli parlare addirittura romanesco".
- 82 Come ricordano Grandi e Pracchi, "in quegli anni la stessa cultura architettonica milanese aveva iniziato la revisione della propria esperienza razionalista, assunta nel *Problema* come unica legittima sorgente dell'architettura moderna". Le opere dei BBPR come l'edificio per abitazione e uffici di via Borgonuovo, la Palazzina per abitazioni di Gardella in via Paleocapa e molte altre opere di questi anni stavano portando avanti un ammorbidente della tonalità razionalista del linguaggio che determineranno, con l'arrivo della seconda metà degli anni '50, la definitiva crisi e rottura tra la cultura milanese e il movimento moderno internazionale.
- 83 Vedi Nichelli, *Liceo classico G. Carducci*, Milano, 1957-1959.
- 84 Termine derivante dalla sigla CLN, il Comitato di Liberazione Nazionale, che ha costituito l'elemento di comunanza tra tutte le forze partigiane di sinistra del Nord Italia. Parteciparono attivamente sul campo o attraverso varie forme di supporto tutti gli architetti che poi costituiranno la Scuola di Milano nel dopoguerra.
- 85 Il PIL ha una crescita media del 5,9% annuo ma soprattutto si ha una fortissima migrazione interna di 7 milioni di unità che porta a passare dal 50% delle persone impiegate nel mondo agricolo del 1950 al 72% legato ad attività non agricole nel 1969.

- 86 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- 87 Antonio D'Auria, *Gli anni Cinquanta: mettiamoci un po' di "bombe"*, in *Architettura italiana: 1940-1959*, collana "Electa Napoli", Mondadori Electa, Napoli, 1998, p. 182.
- 88 I Congressi Internazionali di Architettura Moderna nascono nel 1928 su spinta di un piccolo gruppo di architetti europei per promuovere uno scambio reciproco di informazioni volto allo sviluppo nei rispettivi Stati dell'architettura funzionale.
- 89 È il caso di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola che con la loro Bottega D'Erasmus si rifanno dichiaratamente all'edilizia locale torinese prerazionalista, è il caso di Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti per la casa d'abitazione in via Gavirate a Milano, di Guido Canella e Vittorio Gregotti nelle loro prime opere.
- 90 Vittorio Gregotti, *Risposta a sei domande sull'architettura italiana*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- 91 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- 92 Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010.
- 93 Ibid.
- 94 Ibid.
- 95 Ibid.



## REGESTO DELLE OPERE

- 1 *Tesi di restauro sull'abbazia di Chiaravalle*, Politecnico di Milano 1937-1938
- 2 *Restauro dell'Ospedale Maggiore*, Milano 1939-1954
- 3 *Restauro e allestimento delle tombe romane del chiostro degli Olivetani*, Milano 1947-1953
- 4 *Restauro del chiostro di Santa Maria Incoronata*, Milano 1949-1954
- 5 *Restauro e allestimento del Museo di Storia Naturale*, Milano 1951-1952
- 6 *Restauro e progetto di adattamento a museo dei chiostri di Sant'Eustorgio*, Milano 1951-1962
- 7 *Scuola materna Maria Pirelli*, Milano 1952-1955
- 8 *Restauro e adattamento a museo della casa del Manzoni*, Milano 1952-1957
- 9 *Restauro dell'arco di piazzale Principessa Clotilde*, Milano 1953
- 10 *Scuola elementare Gorla Precotto*, Milano 1953-1957
- 11 *Restauro della Rotonda di San Michele ai Nuovi Sepolcri*, Milano 1953-1963
- 12 *Restauro e spostamento della colonna di Sant'Elena*, Milano 1954
- 13 *Restauro e progetto sottopassaggio pedonale degli archi di Porta Nuova*, Milano 1954-1956
- 14 *Scuola materna via Bezzacca*, Milano 1954-1956
- 15 *Restauro e ampliamento scuola superiore femminile A. Manzoni*, Milano 1954-1957
- 16 *Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni*, Milano 1954-1958
- 17 *Restauro di Villa Litta*, Milano 1954-1958

- 18 *Museo Archeologico*, Milano 1954-1966
- 19 *Restauro e adattamento a circolo ricreativo comunale CRAL*, Milano 1956
- 20 *Restauro e adattamento ad Accademia scientifico-letteraria di Palazzo Landriani*, Milano 1956
- 21 *Restauro dell'oratorio di San Protaso*, Milano 1956
- 22 *Restauro della Pusterla di Sant'Ambrogio*, Milano 1956
- 23 *Restauro della chiesa di San Sisto*, Milano 1956-1957
- 24 *Restauro e sistemazione del verde attiguo di Cascina Pozzobonelli*, Milano 1956-1957
- 25 *Restauro e adattamento a museo di Palazzo Morando Bolognini*, Milano 1956-1958
- 26 *Liceo classico G. Carducci*, Milano 1957-1959
- 27 *Piscina Centro Sportivo Bonacossa*, Milano 1957
- 28 *Rilievo e supervisione dello strappo del Tiepolo a Palazzo Dugnani*, Milano 1957
- 29 *Progetto di valorizzazione e sistemazione dell'idroscalo*, Milano 1958
- 30 *Progetto della piscina per bambini al parco Lambro*, Milano 1958
- 31 *Padiglione Aeronavale e progetto per il Museo della Scienza e della Tecnica*, Milano 1958-1963
- 32 *Restauro e adattamento a scuola di musica di Villa Simonetta*, Milano 1962-1972
- 33 *Restauro della chiesa di Santa Maria Rossa*, Milano 1967-1970
- 34 *Stabile residenziale in via Pontaccio*, Milano 1968-1969
- 35 *Poliambulatorio INAM*, Cinisello Balsamo (MI) 1969-1972
- 36 *Restauro e ristrutturazione dello stabile in via Arena 11 e progetto di massima per l'intero complesso di Santa Maria della Vittoria*, Milano 1974-1984
- 37 *Restauro delle colonne di San Lorenzo*, Milano 1981
- 38 *Restauro e ristrutturazione di Palazzo Greppi*, Milano 1983-1990
- 39 *Restauro dell'oratorio dei Santi Bernardo e Martino*, Quinzano d'Oglio (BS) 1984-1985
- 40 *Restauro e adattamento a hotel del castello di Carimate*, Carimate (CO) 1986-1987

- 41 *Progetto per un autoparcheggio sotterraneo in via Brisa*, Milano 1989
- 42 *Restauro e progetto di una biblioteca di torre di Ansperto*, Milano 1989-1991
- 43 *Restauro e adattamento a hotel Regent dell'ex convento di Sant'Andrea*,  
Milano 1989-1991

Nell'Archivio Nichelli sono presenti materiali incompleti, insufficienti per un'analisi approfondita, che documentano la collaborazione di Egizio Nichelli ai seguenti progetti o realizzazioni: *progetto per la sistemazione dell'area compresa tra piazza San Babila e via Borgogna*, Milano, 1940; *progetto di una stazione di servizio*, Milano, 1946; *spostamento e sistemazione del monumento ai caduti di Baggio*, Milano, 1950; *Villa Piccolo*, Belgirate (VB), 1955; *studio territoriale di Suzzarra*, Suzzarra (MA), 1961-62; *Villa Bamac*, Massimo Visconti (NO), 1967-69; *Villa Rovere*, Massimo Visconti (NO), 1969-72; *illuminazione della piazzata di Capri e Villa Jovis*, Capri, 1976; *campagna fotografica svolta al fine della divulgazione culturale e la conseguente conservazione di Cisternino*, Cisternino (BR), 1979-81; *tribuna dell'Idroscalo*, Milano, 1987; *ristrutturazione ordinaria dello stabile in via Manin 13*, Milano, 1985; *piscina centro auxologico*, Piancavallo (PN); *candelabro a quattro bracci per l'illuminazione urbana*, piazza Risorgimento, Milano.



FIG. 1 - Mappa dei progetti a Milano

1937-1938

Tesi di restauro

## I **Abbazia di Chiaravalle**

rel. Giovanni Muzio

Politecnico di Milano

L'abbazia di Chiaravalle è un complesso monastico cistercense fondato il 22 gennaio del 1135 ed è uno dei primi esempi di gotico in Italia<sup>1</sup>, sebbene contaminato da linee romaniche e tardo-romaniche. I lavori per la realizzazione della chiesa proseguono per più di settant'anni, arrivando a conclusione nel 1221. In seguito i monaci provvedono a edificare il primo chiostro a sud della chiesa (del quale rimane oggi solo il lato attiguo alla chiesa, mentre i fronti est e ovest sono ricostruzioni novecentesche di Ferdinando Reggiori), il tiburio e il refettorio. Dal 1329 al 1340 si svolgono i lavori per la costruzione della torre nolare ottagonale a cuspide conica. Nel 1490 il Bramante viene incaricato, insieme a Giovanni Antonio Amedeo, della costruzione del capitolo e del chiostro grande, purtroppo demolito nel 1861 per far passare i binari della linea ferroviaria Milano-Pavia-Genova. Nel Seicento viene modificata la tradizionale facciata a capanna in mattoni con la costruzione di un portico manierista formato da cinque campate delimitate da sei lesene, sul quale corre un frontone piatto sormontato da pinnacoli. Dopo il 1798 Chiaravalle subisce, come tutte le Istituzioni religiose, la spoliazione seguita all'espropriazione dei beni da parte della Repubblica Cisalpina. Il monastero è soppresso, la comunità religiosa è dispersa e i possedimenti dell'abbazia, fatta eccezione per la chiesa, che diviene parrocchia nel 1799<sup>2</sup>, e della foresteria vengono messi all'asta e in gran parte acquisiti dal conte Belgioio-

so, che in seguito opererà una serie di trasformazioni e demolizioni.

Nel 1860-1861 il monastero subisce la distruzione di edifici a est dell'abbazia: in particolare vengono sventrati il chiostro grande bramantesco, il noviziato, il dor-



FIG. 1 - Vista dell'abbazia dai campi

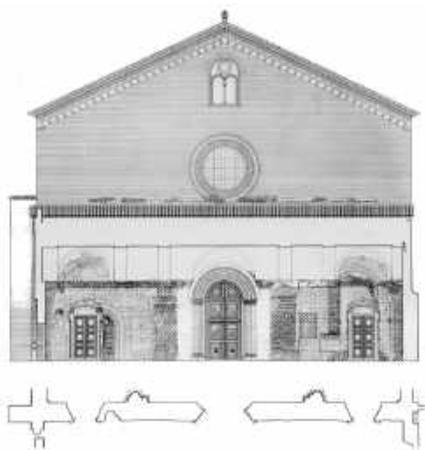


FIG. 2 - Sezione sul portico e stato di degrado delle murature



FIG. 3 - Fotografia dello stato di fatto del fronte principale dell'abbazia, senza l'ipotesi di sventramento



FIG. 4 - Montaggio del fronte principale con l'ipotesi di tesi

mitorio, la casa dell'abate, la sala capitolare e parte delle cappelle del cimitero, per far posto alla costruzione della linea ferroviaria Milano-Pavia-Genova, che ancora oggi corre a pochi metri di distanza.

L'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, tra il 1894 e il 1898, riscatta l'edificio dai privati che lo occupavano degradandolo e dà l'avvio a un restauro generale del monastero, sotto la direzione dell'architetto Luca Beltrami<sup>3</sup>. Fedele alla sua concezione di "restauro romantico" intervenendo su un edificio del passato cerca di rifarsi il più possibile all'immagine originaria dell'edificio: laddove è possibile egli ricostruisce le forme perdute, sostituisce i materiali deteriorati con quelli nuovi per esprimere quell'idea di architettura frutto di quella cultura che l'aveva prodotta.

Le prime opere, seguite da Gaetano Moretti<sup>4</sup> (allievo di Luca Beltrami), riguardano il chiostro, ove tra il 1894 e il 1900 vengono liberate e integrate le parti superstiti. Si passa in seguito ai lavori sulla torre nolare: nel 1904 Arcaini, per conto di Moretti, presenta un progetto di restauro della trecentesca torre, in cui viene proposta l'eliminazione delle aggiunte e delle modificazioni del XVII e XVIII secolo, resasi allora necessaria so-

prattutto per la condizione statica precaria. Si eliminano la fasciatura in ferro, il tamponamento di parti della loggia superiore, la recente intonacatura nonché il parapetto in stile classico con sfere in ceppo. Le nuove opere di consolidamento sono state celate alla vista ed è stata effettuata una sostituzione degli elementi estranei all'origine del monumento stesso, ispirandosi per analogia ad altre parti dell'edificio e a monumenti coevi. La commissione ministeriale Boito-D'Andrade<sup>5</sup>, chiamata nel 1905 ad approvare i lavori e per erogare i finanziamenti, critica il progetto. È Boito, soprattutto, a sostenere una posizione rigorosamente conservativa: "Non diciamo troppo male dei seicentisti, che in fondo preservavano la torre, pur di uno stile che non amavano e non intendevano. Noi non vorremmo vedere cancellata dalla torre di Chiaravalle ogni traccia di restauro barocco. Togliendo tutte le riparazioni grossolane e affrettate, ma spontanee, e rifacendo tutto appuntino, anche dove la stabilità non lo esige, noi scerneremmo l'aspetto pittoresco alla singolarissima torre. Le cose vecchie, ridotte inappuntabili, diventano supremamente noiose e sopra tutto diventano sospette: il restauratore si so-

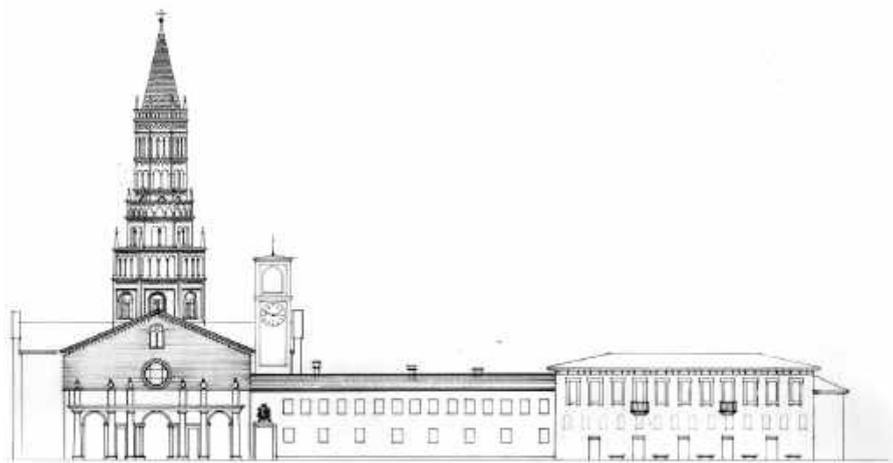


FIG. 5 - Prospetto del fronte principale dell'abbazia nell'ipotesi di progetto di F. Reggiori e E. Nichelli

vrappone al monumento; le parti rinnovate rubano credibilità alle parti genuine<sup>76</sup>.

I restauri continuano lo stesso e nel 1926 si ha addirittura la proposta (ripresa poi anche nella tesi di Nichelli) di ripristinare la facciata originaria eliminando il portico manierista risalente al Seicento.

A seguito di questa proposta sui giornali dell'epoca<sup>77</sup> si è sviluppato un dibattito acceso e studiosi come l'architetto Perogalli<sup>78</sup> hanno scritto sulla volontà di preservare la natura del monumento, cercando di non fare falsi storici o inutili demolizioni che potrebbero compromettere la natura storica e simbolica dell'abbazia. Infatti Perogalli scrive, scontrandosi con la stampa: "In Italia non esiste una coscienza, né una reale conoscenza, del restauro architettonico. [...] Una tremenda mancanza di aggiornamento. Voglio dire che sessanta-novant'anni fa, ai tempi del restauro romantico probabilmen-

te si sarebbe liberata la fronte della chiesa dell'attuale portico (che invece, e giustamente, il restauro testè attuato ha conservato) e non si sarebbe pensato sconveniente ricomporre, come allora si usava dirsi, nel ripristino in stile, i lati non più esistenti del chiostro. [...]. Esiste un solo lato? Altri due si rifanno! [...] Che il restauro si giustifichi sul piano culturale pare non valga la pena di dimostrarlo<sup>79</sup>.

In questa fase di restauro degli anni '30 partecipano il professore Chierici<sup>80</sup>, Soprintendente all'Arte medioevale e moderna, e l'architetto Ambrogio Annoni, al quale viene affidata la direzione del cantiere.

Data l'importanza e l'interesse che l'abbazia ha non è un caso che nel 1938 la tesi di laurea di Nichelli, nella quale viene seguito come relatore da Muzio, sia relativa proprio a questo monumento locale. In questo progetto si concentra sul rilievo dello stato di degrado e sulla ristrutturazione degli edifici del convento,



FIG. 6 - Pianta dell'abbazia alla fine del XVIII secolo

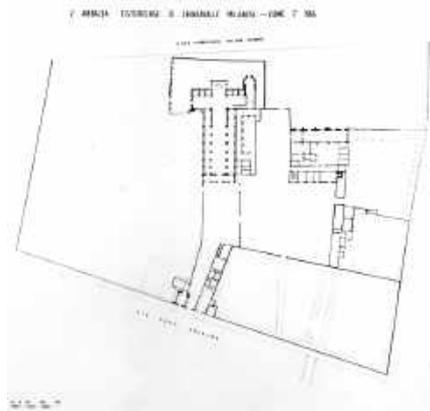


FIG. 7 - Pianta dell'abbazia nel 1955

particolarmente nella ricostruzione della sala capitolare con l'inserimento di una piastra e colonne in cemento per il sostegno dei dormitori soprastanti. L'intervento principale consiste poi nell'ipotesi di abbattimento del portico barocco per restituire alla facciata il suo aspetto romanico, soluzione particolare se si considera che Nichelli era allievo di Annoni, il quale teorizzava la necessità di conservare tutte le fasi che testimoniano l'evoluzione storica di una fabbrica.

Finalmente il 1° marzo 1952, per interessamento del cardinale Ildefonso Schuster<sup>11</sup>, tornano a Chiaravalle i monaci cistercensi. Grazie a questo sostegno della Diocesi di Milano, il Comune concede in uso alla comunità cisterciense gli immobili dell'antico monastero di Chiaravalle, nonché gli orti vicini, a condizione che il monastero venisse ricostruito nel suo aspetto monumentale, edilizio e architettonico, con il restauro degli ambienti e porzioni degradate. Naturalmente il progetto doveva essere approvato dalla Soprintendenza ai Monumenti e in questo contesto ricomincia la ricostruzione secondo le connotazioni odierne, con gli

interventi di restauro diretti dall'architetto Ferdinando Reggiori<sup>12</sup> tra il 1954 e il 1965. Questi ricolloca il coro ligneo nella navata centrale, da tempo spostato presso la Certosa di Pavia. Oltre ad analizzare, con la collaborazione dell'architetto Nichelli (ormai non più studente ma professionista avviato), la struttura e un progetto di massima per la rinascita dell'abbazia di Chiaravalle, Reggiori propone di reintegrare il chiostro piccolo ricorrendo, per i lati est e ovest, all'impiego di materiali giacenti in luogo o tramite resti abbandonati nel deposito del Museo Archeologico al Castello Sforzesco. Per il quarto lato a sud, limitrofo al refettorio, in mancanza di altri frammenti da reimpiegare propone una soluzione più libera, ad arcate a sesto acuto. In questo caso è stato necessario ricostruire nove capitelli su modelli delle foglie ripiegate "riprodotte, per l'occorrenza, in materiale diverso e con diversa tecnica, chiaramente ponendo in vista l'imitazione intervenuta ai giorni nostri. E ciò proprio per non volere compiere falsificazioni di tecnica esecutiva, o di patine o d'altro: i nove capitelli nuovi furono montati su altrettante colonnine origi-

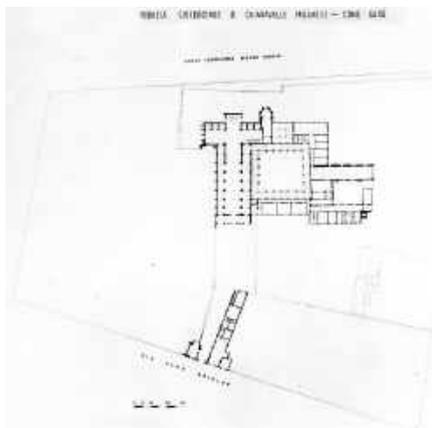


FIG. 8 - Pianta dell'abbazia nell'ipotesi di progetto di F. Reggiori e E. Nichelli

nali. D'altro canto, anche usando mattoni nuovi per la costruzione degli archi a sesto acuto sopra i sostegni delle colonnine, nessuno sarebbe stato tratto in inganno nel riconoscere l'antico autentico dalla imitazione attuale<sup>73</sup>.

È interessante notare l'intervento sul portico barocco che Nichelli, a differenza di quanto aveva ipotizzato nella sua tesi, lascia antistante la chiesa e restaura solo dal punto di vista materico. Mentre nella tesi cerca una restituzione storica dell'edificio alle sue origini medioevali, nel lavoro concreto sceglie l'integrazione tra le parti, utilizzando addirittura un materiale nuovo come il cemento. In base a questo cambiamento si potrebbe essere portati a dedurre che ci sia una forte discordanza tra la teoria e la pratica del restauro, ma è più opportuno ricollegare queste scelte compiute da Nichelli in fase di realizzazione alla sua volontà di seguire il metodo "caso per caso" teorizzato da Annoni: "però quindi il non metodo è rischioso e lo può usare solo chi di metodo non ne ha bisogno, ovvero chi ha la capacità di crearsene uno di fronte a ogni nuovo caso"<sup>74</sup>. Si trova co-

si ad accettare questa concezione secondo la quale, usando le parole di Armando Dillon, si è portati a "negare regole di restauro se non a posteriori come giustificazione e conforto a chi ha saputo agire senza il loro bisogno. Servono solo per dettare limiti agli uffici di tutela, per dove inizia il lavoro dell'architetto artista che, di fronte al monumento, elabori l'opera vincolata solo dalla concepita aderenza e unità"<sup>75</sup>.

Nichelli propone inoltre di ripristinare la famosa sala capitolare, ricostruita secondo la forma quadrata a nove campate originali ma attraverso nuove colonne in cemento senza decorazioni, e di far sorgere qui la biblioteca con sale studio collegate al refettorio. La palazzina di aspetto settecentesco ma di struttura medioevale che sorge a destra dell'abbazia è pensata come foresteria con un nuovo corpo di fabbrica che la collegherà alla chiesa. I due architetti prevedono al secondo piano venti celle per i Padri, due cameroni per i novizi, sette camerate, un appartamento per il Priore con i necessari servizi igienici.

Con questo intervento Nichelli inizia a operare nell'ambito del restauro, ponendo i primi passi per la sua teoria e tecnica del restauro<sup>76</sup> elaborata nel 1939 per guidare gli studenti durante le sue lezioni al Politecnico di Milano. Nell'abbazia di Chiaravalle si può percepire la tendenza verso un restauro di completamento dove le aggiunte ammissibili sono relative a pezzi mancanti per demolizioni, manomissioni, crolli o dove necessario per ricollegare parti autentiche, usando una chiara differenziazione degli elementi aggiunti. Un tale metodo di lavoro è conseguente a uno studio sul monumento e non è possibile dare precisi suggerimenti riguardo a una linea guida da perseguire perché è la fabbrica stessa che suggerisce al restauratore, di volta in volta, la via da seguire.

Questo intervento, il primo di Nichelli di una lunga serie su edifici storici milanesi, permette all'architetto di sviluppare le basi per una professione basata sui principi della valorizzazione dell'antico, del rispetto della storia, dell'attenzione al contesto in funzione delle nuove esigenze e contemporaneamente sulla fiducia verso la nuova architettura, soprattutto verso i nuovi materiali, per un intervento che mira alla solidità della fabbrica tramite l'inserimento di elementi complementari a quelli preesistenti. Fa tesoro degli insegnamenti ricevuti e li usa per formare la sua idea di restauro volta a operare nella pratica senza timore, con la regola di lavorare per l'edificio, e insieme alla salvaguardia di quelle preesistenze che lo rendono unico, in modo da ridargli vita attraverso una nuova funzione.

#### NOTE

- 1 Cfr. Angiola Maria Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano, 1964.
- 2 Oggi l'abbazia, retta dai frati cistercensi e precisamente da san Bernardo sin dal 1135, è uno dei simboli della Zona 5 e di tutta Milano, dopo che Chiaravalle Milanese, un tempo Comune a sé, è divenuto un borgo del Comune di Milano. Anzi, per la zona il suo celeberrimo campanile (la Ciribiciaccola) è "il simbolo" per eccellenza dell'abbazia, tanto da divenire il logo della Zona 5. Cfr. Giancarlo Ottani, *L'abbazia di Chiaravalle milanese e la sua storia*, Ed. Selecta, Pavia, 2002 e *L'abbazia di Chiaravalle. La Commissione all'opera per la rinascita del tempio*, in "Corriere della Sera", mercoledì 30 giugno 1937.
- 3 Luca Beltrami è attivo nelle opere di restauro: delegato del Ministero e poi direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia 1892-95.

- 4 Luca Rinaldi, *Gaetano Moretti*, Guerini e associati, Milano, 1993.
- 5 Dal 1904 Alfredo D'Andrade è membro della Commissione centrale per l'Antichità e Belle Arti, massimo organo consultivo in materia di tutela.
- 6 Cfr. Ugo Nebbia, *I recenti restauri della Badia di Chiaravalle Milanese*, E. Calzone Editore, Roma, 1910.
- 7 Roberto Cecchi, *All'Abbazia di Chiaravalle si va a lezione di restauro*, s.n., Milano, 1958, in Archivio Nichelli.
- 8 Carlo Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1954.
- 9 Cfr. Carlo Perogalli, *Allarme a Chiaravalle*, in "Rivista di Arte Cristiana", n. 6, Milano, 1958, in Archivio Nichelli.
- 10 Nel dicembre del 1935 Gino Clerici assume la direzione della Soprintendenza di Milano e diventa professore di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano. All'inizio del secondo conflitto predispone un piano per la difesa antierea dei monumenti.
- 11 Il cardinale Schuster fu nominato da Papa Pio XI arcivescovo di Milano il 26 giugno 1929 e insignito della berretta cardinalizia il 15 luglio 1929.
- 12 Proprio a Ferdinando Reggiori si deve la pubblicazione di questo saggio, *La rinascita dell'abbazia di Chiaravalle milanese* (Milano, 1955, in Archivio Nichelli), dal quale si evincono la maggior parte delle informazioni sul monastero. Cfr. Ferdinando Reggiori, *L'abbazia di Chiaravalle*, Banca Popolare di Milano, Milano, 1970.
- 13 Ibid.
- 14 Ambrogio Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 15 Armando Dillon, *Del Restauro: saggio con nota critico-informativa sulla ricostruzione e il restauro degli edifici monumentali della Sicilia danneggiati per le azioni di guerra del 1941-43*, F. Agate, Palermo, 1950.
- 16 Egizio Nichelli, *Interventi, cantieri e statica speciale nel restauro architettonico*, in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.

1939-1954

Restauro

## 2 Ospedale Maggiore

via Francesco Sforza 28, Milano

progetto e direzione lavori Egizio Nichelli (da ora EN, NdA) con Ambrogio Annoni

L'Ospedale Maggiore di Milano è stato progettato da Antonio Averlino, detto "Filarete", a partire dall'aprile del 1456, quando Francesco Sforza, da pochi anni duca di Milano, decide con un decreto di donare l'area vicino alla chiesa di San Nazaro per erigervi un grande ospedale<sup>1</sup>.

Il progetto antico si sviluppa su un'area rettangolare di 268x97 metri occupata al centro da un corpo di fabbrica che separa i due cortili laterali quadrati. Questi a loro volta sono divisi da una crociera, andando a definire ciascuno quattro cortiletti anch'essi porticati. Su di un lato del cortile centrale è posizionata la chiesa a pianta quadrata.

Il Filarete riesce a realizzare unicamente il piano terreno dell'impianto generale e la crociera nel cortile di destra, infatti è noto come l'architetto nel 1465 lascia



FIG. 1 - Particolare della relazione di progetto; supporto cartaceo



FIG. 2 - Vista chiostro filaretiano, durante il cantiere

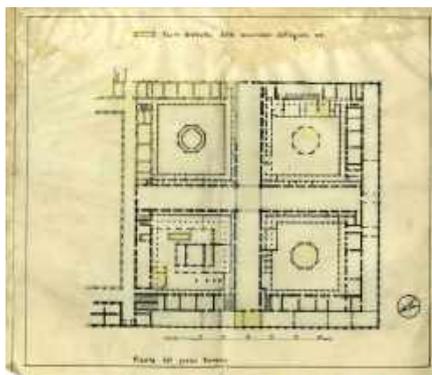


FIG. 3 - Cortili filaretiani, pianta piano terreno, stato di fatto prima dei lavori di restauro (giallo-parte distrutta dalle incursioni del 1943); tavola su lucido

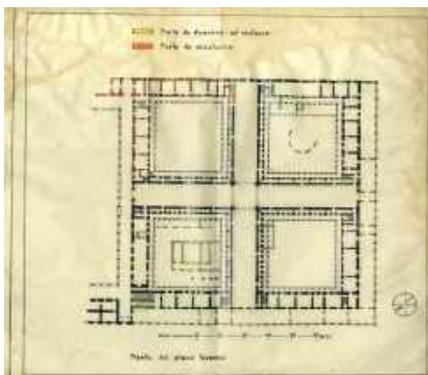


FIG. 4 - Cortili filaretiani, pianta piano terreno, progetto di restauro (giallo-demolizioni, rosso-ricostruzioni); tavola su lucido

la città anche perché non aveva attecchito a Milano il suo “modernismo classico” che aveva portato all’introduzione per la prima volta nell’edilizia milanese dell’arco a tutto sesto. L’impianto da lui studiato è risultato però talmente funzionale che tutti i progettisti che si sono susseguiti sino al completamento dell’opera nei primi anni dell’Ottocento hanno mantenuto valida questa impostazione, modificando unicamente lo stile degli interventi.

Nel cantiere gli succede Guinoforte Solari<sup>2</sup>, il quale mantiene la direzione dei lavori sino alla morte, avvenuta nel 1481. Noncurante delle nuove forme architettoniche, egli inserisce al piano superiore delle bifore gotiche che non tengono conto del passo delle arcate inferiori. Altro elemento sicuramente del Solari è l’ampio cornicione che si ripete per tutto l’edificio e ne costituisce una sorta di marchio di fabbrica.

Alla morte del Solari risultarono edificate le quattro corti minori della crociera destra chiamate poi della farmacia (nord), dei bagni (ovest), della ghiacciaia (est) e della legnaia (sud).

I lavori nella fabbrica riprendono nel 1494 quando Ludovico il Moro, nuovo duca di Milano, incarica Antonio Amadeo<sup>3</sup> di continuare i lavori. La realizzazione del cortile centrale e della chiesa, però, si conclude solo nella prima metà del Seicento, a opera di Francesco Maria Richini<sup>4</sup>. L’effetto della costruzione richiniana è imponente: diciannove arcate in ciascuno dei lati minori e ventuno in quelli maggiori, per un totale di ottanta colonne. Molti sono stati i rimaneggiamenti minori che si sono susseguiti nel tempo come per esempio la tamponatura delle arcate delle crociere e dei terrazzi al primo piano.

Solo nel 1798 vengono ripresi i lavori di costruzione su disegno dell’architetto Giuseppe Macchi, il quale realizza con

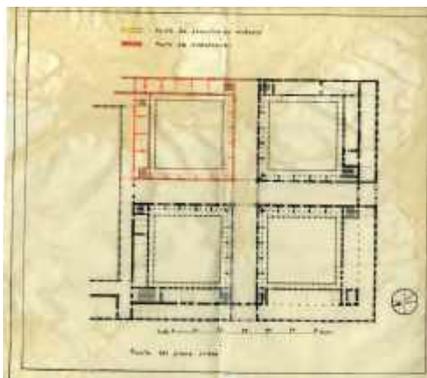


FIG. 5 - Cortili filaretiani, pianta piano primo, progetto di restauro (giallo-demolizioni, rosso-ricostruzioni); tavola su lucido



FIG. 6 - Chiostro sud detto “della legnaia”, dopo i bombardamenti



FIG. 7 - Chiostro sud, vista prospettica di progetto; supporto cartaceo



FIG. 8 - Cortile centrale, dopo i bombardamenti



FIG. 9 - Cortile centrale, durante il cantiere



FIG. 10 - Cortile centrale, fase avanzata del cantiere (ricomposizione per anastilosi dei portici)

uno stile neoclassico i quattro cortiletti della crociera sinistra, simmetrici a quelli filaretiani<sup>5</sup>. Nel 1939, dopo molti anni di incuria, viene affidato ad Ambrogio Annoni<sup>6</sup> un primo studio di massima per il restauro di questa fabbrica, e risale all'anno successivo il rilievo completo e il progetto organico per trasformare l'edificio, ceduto nel frattempo al Comune, nell'Università Statale di Milano. Il rilievo vie-

ne realizzato attraverso un'accurata campagna fotografica da parte degli studenti del Politecnico di Milano, seguiti direttamente presso la fabbrica da Egizio Nichelli, allora assistente di Annoni.

L'impostazione su cui si è fondato questo primo progetto di restauro è in linea con le teorie espresse in quegli anni secondo le quali si iniziava a considerare l'edificio come il risultato di aggiunte cronologicamente successive che vanno necessariamente studiate per poter procedere ai lavori.

Annoni evidenzia infatti ogni riferimento storico: di ogni parte riconosce l'epoca di appartenenza, lo stile e i riferimenti ai monumenti coevi. Dopo questa analisi preliminare procede alla stesura del progetto, nel quale sceglie di asportare tutti quegli elementi che non contribuiscono a tracciare la storia e l'evoluzione del monumento, scelta che ben rispecchia il concetto di restauro che veniva definito di *liberazione*, del quale si occupa la *Carta del restauro* del 1931: "che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte e di storico ricordo a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga a escluderne alcuni a detrimento di altri e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolunni di portici, che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili: ma che il giudizio su tali valori e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimessi a un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro<sup>7</sup>".

L'approfondito lavoro di rilievo, sia fotografico sia geometrico, si è rivelato fondamentale per la ricomposizione e la corretta ricostruzione dell'edificio, dopo la parziale distruzione dovuta ai bombardamenti dell'agosto del 1943 quando l'Ospedale viene gravemente colpito: le bombe

lasciano intatti solo i primi due piani della facciata su via Festa del Perdono, mentre tre dei quattro portici del cortile principale sono completamente distrutti, e gravemente mutilati risultano essere anche i quattro cortili minori filaretiani, in particolare i due lati est della ghiacciaia<sup>8</sup>.

Così descrive quei bombardamenti Salvatore Quasimodo nel 1943: “La condanna della guerra, macchina infernale di violenza, distruzioni, omicidi; morte degli affetti, dei desideri, della voglia di vivere, / Invano cerchi tra la polvere, / povera mano, la città è morta. / È morta: s’è udito l’ultimo rombo / sul cuore del naviglio. / E l’usignolo è caduto dall’antenna, alta sul convento, / dove cantava prima del tramonto. / Non scavate pozzi nei cortili: / i vivi non hanno più sete. / Non toccate i morti, così rossi, così gonfi: / lasciateli nella terra delle loro case: / la città è morta, è morta”<sup>9</sup>.

I giornali dell’epoca riportano con drammaticità gli avvenimenti di quei giorni: “di quella settimana che di Milano fecero un cimitero di case [...], bombe e spezzoni caddero sull’imponente costruzione nelle notti del 13 e 14 agosto e in quella straziante notte di Ferragosto che nessun milanese dimenticherà più”<sup>10</sup>.

I bombardamenti impongono ad Annoni, il quale si avvale della collaborazione di Nichelli e Castiglioni<sup>11</sup>, allora giovani architetti e suoi ex studenti, un approccio completamente differente nei confronti del restauro e del riadattamento di questa fabbrica. Di fronte al crollo di parti considerevoli dell’edificio, Annoni decide di procedere ove possibile alla ricollocazione dei resti dei materiali originali ricavati in sito; mentre negli altri casi dove questo non risulta possibile, piuttosto che lasciare delle lacune, ricostruisce parti dichiaratamente nuove allo scopo di restituire l’effetto originario del gioco di luci e ombre del cortile richiniano.

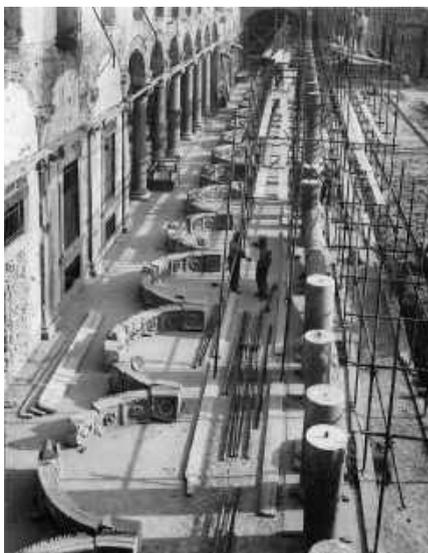


FIG. 11 - Frammenti del portico ricomposti a terra



FIG. 12 - Frammenti del portico ricomposti a terra



FIG. 13 - Ricomposizione del portico



FIG. 14 - Sculture del fregio del portico

Sotto la direzione artistica di Annoni<sup>12</sup> a Nichelli viene affidata la direzione dei lavori. Questo gli permette di coordinare le operazioni di riordino, catalogazione e ricomposizione dei frammenti, nonché di seguire l'impegnativo compito di controllare le maestranze, non specializzate per operazioni di questo tipo.

È su due lati del cortile centrale, completamente rasi al suolo, che l'opera di ricostruzione si dimostra maggiormente necessaria: gli archi, le sagome, le cornici e i profili delle aperture vengono fedelmente ricostruiti tramite la ricomposizione, *in loco*, di tutti gli elementi ritrovati e ricollocabili. Per quanto riguarda gli apparati scultorei e decorativi, invece, la ri-

composizione risulta essere più complessa poiché l'unicità di ogni elemento, a differenza delle decorazioni continue o delle colonne, non può essere riproposta se non attraverso un arbitrario ridisegno. Per questo motivo, in caso di assenza di medaglioni, statue, formelle, si decide di lasciarne unicamente la traccia sulle mura.

Da un punto di vista tecnico nella fase di ricostruzione dei portici si utilizza una tecnica che prevede la perforazione della colonna e dei capitelli e l'inserimento di un sostegno in acciaio per migliorare la resistenza di questi frammenti allo sforzo di compressione; per la ricostruzione delle volte a vela interne ai porticati si utilizzano le stesse tecniche antiche e, in larga misura, i mattoni recuperati dal crollo.

I corpi di fabbrica su via Festa del Perdono e verso San Nazaro erano rimasti in piedi solo per quanto riguarda le facciate, mentre erano andati distrutti tutti i locali interni; sui quali però già il rilievo del 1939 aveva evidenziato come avessero subito moltissimi rimaneggiamenti. Qui gli architetti rinsaldano le facciate e rinnovano le murature interne, garantendo il sostegno della nuova copertura.

Per quanto riguarda i cortili filaretiani va specificato come l'intervento non ha riguardato, in questa prima fase nella quale collabora anche Nichelli, le due ali crollate del cortile della ghiacciaia, ma solamente la crociera centrale. Intervento molto importante, oltre alla completa eliminazione degli edifici minori che si erano innestati al centro dei cortiletti, è la riapertura delle arcate che circondano i lati della crociera, permettendo così di rividerla in tutta la sua importanza denotata dal doppio ordine di arcate. Il tetto della crociera era infatti crollato, ma i muri perimetrali erano rimasti in piedi e questo permette nel restauro la ricostruzione del tetto a capriate formalmente identico

all'originale ma realizzato in cemento armato. L'utilizzo di questo materiale è dovuto soprattutto alla volontà di rendere la copertura l'elemento di rinsaldo di tutta la struttura dei quattro cortilette.

La spesa complessiva dell'intervento sino a questa fase fu di 220 milioni di lire: sono stati infatti sgombrati 45.000 metri cubi di macerie, coperti 10.000 metri quadrati di edificio, ricostruiti 8.000 metri quadrati di solai, 2.500 metri quadrati di volte, 1.500 metri cubi di muratura, gettate strutture di cemento armato per consolidamento per oltre 1.000 metri cubi di calcestruzzo, rimessi in opera circa 8.500 metri cubi di pietre naturali.

Per quanto riguarda ciò che è crollato qui l'Annoni specifica come "è questo uno di quei casi nei quali il cosiddetto restauro di integrazione, o totale ripristino, non costituisce un arbitrio per la storia né un falso per l'arte"<sup>3</sup>, poiché il rilievo di pochi anni prima garantiva, ove non fosse possibile recuperare i frammenti di colonne, capitelli e decorazioni, una riproduzione fedele.

Conclusasi questa prima fase inizia quella dello studio dell'adattamento dell'Ospedale a sede universitaria: il primo progetto, datato 29 maggio 1949, è a firma dello stesso Nichelli. Qui la crociera dei cortili filaretiani è occupata dalle biblioteche e dai relativi servizi di magazzino, consultazione e lettura. Nella parte ottocentesca trovano spazio l'Aula Magna al centro mentre tutto intorno si trovano al primo piano le aule della Facoltà di Lettere e al secondo quelle di Giurisprudenza. Il fronte su via Festa del Perdono ospita il Rettorato e tutti gli uffici e le segreterie necessari al funzionamento dell'Università.

Nel 1954 Annoni muore, e alla sua scomparsa segue anche l'allontanamento di Nichelli da questo cantiere<sup>4</sup>. A breve subentrano Portaluppi, Belloni, Borromeo e Liliana Grassi, che portano avanti i lavori



FIG. 15 - Chiesa dopo i bombardamenti

sino al 1979. Sino ai primi anni '60 si procede soprattutto all'adattamento dei locali all'interno della parte ottocentesca, tramite anche la costruzione dell'Aula Magna al centro del cortile a ovest.

Dal 1958 al 1967, anno nel quale muore Portaluppi, i lavori si concentrano sulla costruzione di un nuovo corpo di fabbrica su via Sforza e l'edificazione *ex novo* dei due lati del cortile della ghiacciaia per i quali era stato impossibile recuperare materiali originali<sup>5</sup>.

L'architetto Grassi, che nel frattempo aveva presentato un progetto generale di adattamento a sede universitaria che viene accolto dalla Soprintendenza<sup>6</sup>, è la progettista di questi nuovi interventi nei cortili filaretiani. I concetti di base del lavoro della Grassi sono i medesimi da cui erano partiti Annoni e Nichelli: si dà spazio a un restauro critico nei casi dove risulta possibile e al contempo si predilige l'espressione moderna dove sono necessarie integrazioni *ex novo*. La differenza tra il lavoro della Grassi e quello di Nichelli è sicuramente dovuta alla diversa mansione all'interno del cantiere: Nichelli era alla sua prima esperienza lavorativa e si trovava a confrontarsi con una delle fabbriche più importanti di Milano; questo lo ha spinto a concentrarsi sul ripristino per anastilosi di colonne ed elementi



FIG. 16 - Chiesa, durante la ricomposizione del porticato

decorativi e a consolidare tutte le strutture rimaste in piedi. L'architetto Grassi ha lavorato successivamente con il fine di completare le opere di adattamento a sede universitaria, ponendo la propria attenzione soprattutto sulla ricostruzione delle parti rase al suolo dei cortili filaretiani, e andando a ricucire l'antico con il nuovo. Qui risulta evidente l'idea di reversibilità di questo intervento: la nuova struttura non si congiunge alle preesistenze ma rimane autonoma, cerca una continuità nei pesi e nei rapporti tra i volumi, tra i pieni e i vuoti ma non va mai a imitare o invadere le preesistenze.

L'intervento è sempre giocato su una dialettica tra l'analogia, consistente nella ripresa delle volumetrie, delle altezze e dei materiali, e il contrasto, espresso principalmente nelle asimmetrie delle aperture e dei balconi. Elemento caratterizzante nella ricostruzione è il gioco costituito mediante le grandi mensole che aggettano rispetto al piano della facciata e che riprendono, con altre forme, i portici della crociera centrale.

I lavori sono proseguiti per i lati che affacciano su via Festa del Perdono sino al 1985, poco dopo la morte di Liliana Grassi<sup>17</sup>.

#### NOTE

- 1 Liliana Grassi, *Lo "Spedale di poveri" del Filarete: storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano, 1972.
- 2 Ibid.
- 3 Janice Shell e Liana Castelfranchi, *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino Editore, Milano, 1993.
- 4 Costantino Baroni, *L'Architettura lombarda da Bramante al Richini: Questioni di metodo*, Edizioni de l'Arte, Milano, 1941.
- 5 Vincenzo Bevacqua, *Milano: la Ca' Granda: vita e personaggi dell'Ospedale Maggiore*, Terre di Mezzo, Milano, 2010.
- 6 Ambrogio Annoni, *L'edificio sforzesco dell'Ospedale maggiore di Milano e la sua rinascita*, in "L'Arte", Milano, 1941.
- 7 *Atti della conferenza internazionale d'Atene per il restauro dei monumenti*, Atene, 1931.
- 8 *Così la Ca' Granda*, in "Cronaca di Milano", domenica 8 febbraio 1948.
- 9 Salvatore Quasimodo, *Milano in inchiostro di china*, Mondadori, Milano, 1975.
- 10 *La preziosa malata risorge dal suo letto di pietra*, in "La Gazzetta di Milano", sabato 27 marzo 1948, in Archivio Nichelli.
- 11 *Il riordino artistico dell'Ospedale Maggiore nei progetti della Podesteria*, in "L'Italia", venerdì 29 novembre 1948.
- 12 *La Cà Granda risorge giorno per giorno dalle macerie*, in "Corriere della Sera", giovedì 1° giugno 1950.
- 13 Ambrogio Annoni, *L'edificio sforzesco dell'Ospedale maggiore di Milano e la sua rinascita*, in "L'Arte", Milano, 1941.
- 14 Aa.Vv., *La Ca' Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1993.
- 15 Ibid.
- 16 Liliana Grassi, *La Ca' Granda: storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano, 1958.
- 17 Cfr. Maurizio Boriani, *Progettare per il costruito*, Città Studi Edizioni, Novara, 2008.

1947-1953

Restauro e allestimento delle tombe romane

### 3 Chostro degli Olivetani

via San Vittore 21, Milano

progetto e direzione lavori EN

I chiostrini degli Olivetani sono parte del complesso monastico di San Vittore. Quest'ultimo insiste sull'area antistante a via Olivetani, al cui centro si affaccia la basilica di San Vittore al Corpo che, nel periodo paleocristiano, costituiva il cimitero "ad Martyres", dove erano sepolti i martiri cristiani. Si trattava in origine di un cimitero pagano di rango imperiale, dove giacevano le spoglie delle nobili famiglie romane. Come riportano gli studi su questo sito, in particolare quelli di Ferdinando Reggiori<sup>2</sup>, questa zona apparteneva alla famiglia imperiale, e lì sorgeva il loro mausoleo. Infatti, durante recenti restauri eseguiti nella seconda metà del XIX secolo dal professore Aristide Calderini<sup>3</sup>, sono state ritrovate almeno una trentina di tombe attribuite al IV e V secolo e un muraglione di pietra, oggi conservato all'interno dei chiostrini del monastero, che sembrerebbe il muro di cinta del sepolcreto. Sui resti romani, viene edificata nell'XI secolo la basilica di San Martino, antesignana dell'attuale monastero di San Vittore al Corpo. Quest'ultimo sviluppato per conto dei monaci olivetani nel 1500, come documenta la carta di Lafayette del 1572-1573, era direttamente connesso alla pusterla di Sant'Ambrogio<sup>4</sup> e al relativo complesso romanico. Il vasto programma di lavori sul convento prevedeva l'ampliamento dei chiostrini preesistenti e la progettazione del nuovo refettorio. Il suddetto complesso rimane invariato fino al decreto napoleonico del 1805, quando viene confiscato, come mol-



FIG. 1 - Chostro interno tamponato, prima dei lavori di restauro

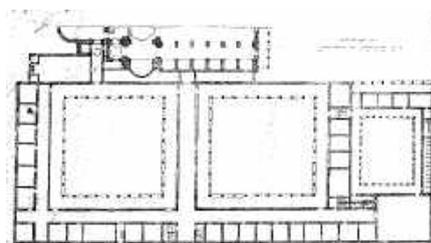


FIG. 2 Pianta dei chiostrini

ti altri luoghi di culto, e trasformato nel giro di soli tre anni in ospedale militare. Sotto la giurisdizione del Genio militare, si avviano i lavori per adeguare gli ambienti conventuali alle nuove esigenze, lavori che si svolgono tra il 1807 e il 1808. La funzione ospedaliera rimase per buona parte dominio francese, fino a quando il corpo di fabbrica diventa la *Caserma delle Voloire*, sede del reggimento artiglieria a cavallo. Il complesso inizia in quegli anni a espandersi anche sull'ampio terreno che lo collega a via Olona, e passa nelle mani degli austriaci sino alla fine del seco-







FIG. 8 - Murature esterne, dettaglio fessurazioni

riguardano una fabbrica fortemente degradata: l'edificio principale sul sagrato, al momento dei lavori, si trova puntellato in tutta la sua corte e le aperture ad arco secentesche della stessa sono quasi totalmente tamponate proprio per evitarne il crollo, mentre le ali del chiostro presentano i tetti completamente divelti. La chiesa è segnata da profonde fessurazioni che denotavano serie difficoltà statiche, tra l'altro documentate e usate da Nichelli quali esempi nella sua pubblicazione *Quaderni di teoria, tecnica e cantiere del restauro monumentale*<sup>11</sup> per le lezioni da lui tenute al Politecnico di Milano.

Nichelli apre nuovamente le arcate del chiostro grazie a un preventivo consolidamento statico, che gli permette anche di ricostruire *ex novo* quasi tutta la copertura, realizzando la travatura in cemento ar-

mato in modo da evitare il possibile fuori-piombo delle murature.

Un'operazione simile, anche se di diverse dimensioni e applicata a una fabbrica che presentava crolli molto più considerevoli, era stata pochi anni prima compiuta da Nichelli anche nel restauro della Ca' Granda<sup>12</sup>, a dimostrazione del fatto che l'architetto aveva già in quegli anni acquisito una valida esperienza nel restauro, nel consolidamento statico e nella liberazione delle murature da superfetazioni.

Un altro intervento di Nichelli presso il chiostro degli Olivetani è l'allestimento dei resti romani messi in luce da Aristide Calderini<sup>13</sup>, comprendenti tracce di muri e tombe che emergono al piano interrato del museo stesso. I resti archeologici vengo inseriti nella visita del museo e dalle tavole di progetto si può apprezzare l'interesse per i particolari mostrato dal



FIG. 9 - Murature interne, dettaglio degrado

progettista, il quale valorizza i reperti con delle mirate operazioni. Questi si trovano un metro al di sotto del piano di calpestio e Nichelli li circonda per evidenziarli, con uno scavo di forma rettangolare o circolare, bordato di pietra bianca. Intorno al riquadro, realizza delle balaustre in tubolari in acciaio concluse da un corrimano in legno sul quale si innestano, tramite delle piccole “pinze” anch’esse in acciaio, delle lastre di vetro. Nichelli ritaglia degli affacci che svelano la storia del sito. Questo gesto compositivo ha in sé la riflessione riguardo all’importanza della memoria e al tema della reintegrazione dei resti archeologici nel presente. Nichelli opta per un segno modesto, rifugge dalla ricostruzione delle tombe o dalla loro

“messa in vetrina”, preferendo un semplice scavo che assuma un valore di testimonianza. L’importanza della testimonianza viene ripresa in quegli stessi anni anche da Ignazio Gardella, il quale agli inizi de-



FIG. 10 - Centina archi, struttura di sostegno

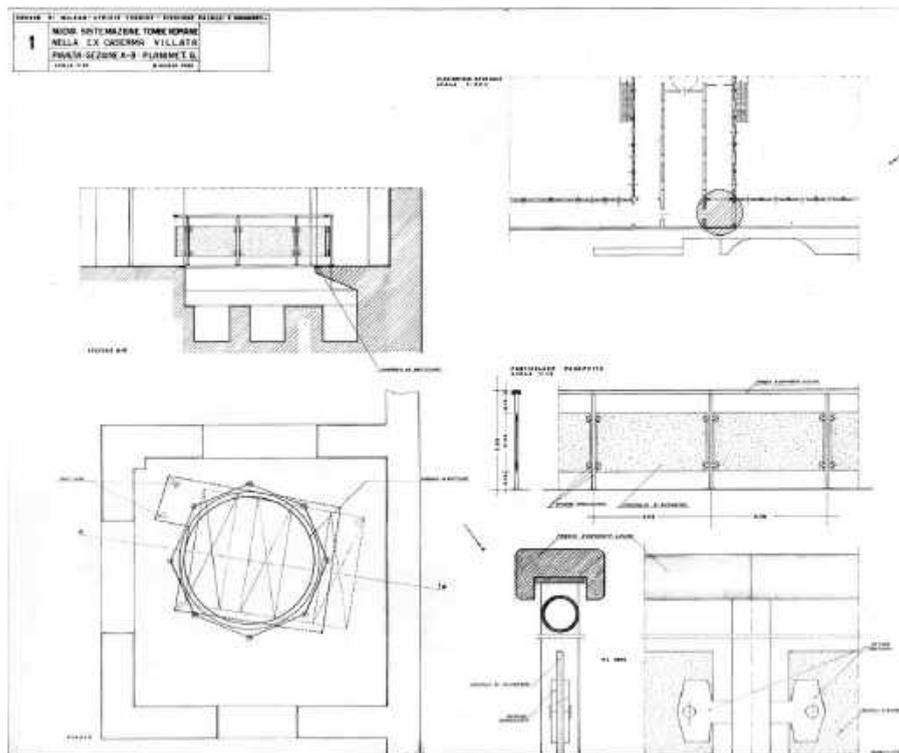


FIG. 11 - Pianta di sistemazione delle tombe romane



FIG. 12 - Sistemazione tombe romane



FIG. 13 - Sistemazione tombe romane

gli anni '50 scrive in un suo saggio: "Progettare nell'oggi vuol dire rendersi conto che le due dimensioni del tempo non presente (passato e futuro) sono unite da una segreta parentela di cui il presente è l'anello. Perché un'architettura di oggi assuma questo suo valore di anello, occorre che ci sia in essa la cosciente presenza del passato, nella prospettiva del futuro. Coscienza perché la memoria è, e deve essere, un atto critico. L'esperienza di chi ci ha preceduto non è un punto di arrivo ma un punto di partenza per andare oltre. Storia, memoria, tradizione, coerenza, continuità non vogliono dire statico immobilismo, sono anzi il dinamico continuum che hanno le acque del fiume nel loro fluire. Se l'acqua non scorre, il fiume, l'architettura, diventa stagno"<sup>14</sup>.

Per Nichelli riportare alla luce l'eredità storica ha un grande valore. Il progetto di restauro dei chiostri degli Olivetani non rinuncia a valorizzare i resti romani: lasciandoli *in situ*, li incornicia, mettendoli in relazione con tutte le costruzioni a essi posteriori. Questo allestimento si colloca all'interno del percorso del mu-

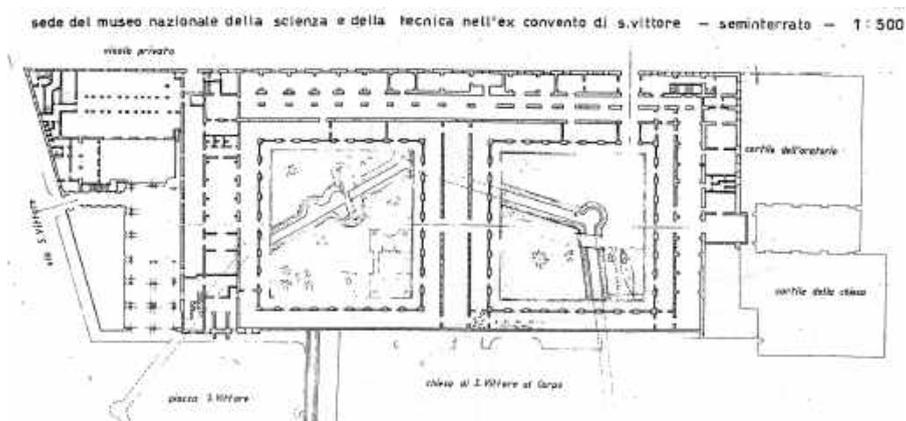


FIG. 14 - Monastero olivetano sistemato a sede del Museo della Scienza e della Tecnica dall'arch. P. Portaluppi, pianta piano dei chiostri

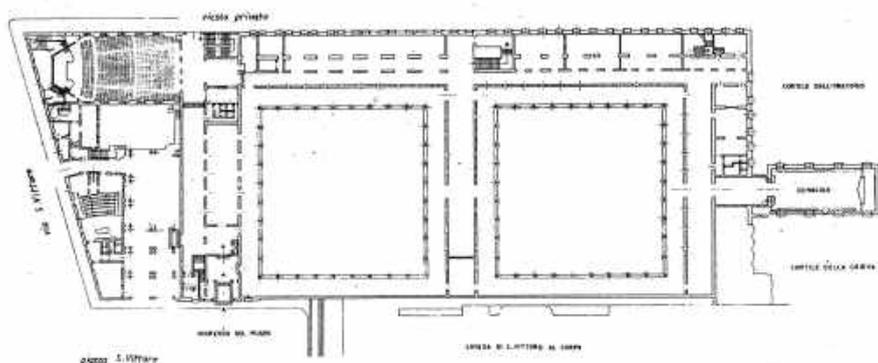


FIG. 15 - Monastero olivetano sistemato a sede del Museo della Scienza e della Tecnica dall'arch. P. Portaluppi, pianta piano rialzato

seo perché anch'esso fa parte del complesso, anzi, ne ricorda l'origine. La storia del convento, il nuovo museo e i resti romani convivono nello stesso luogo, per sottolineare la continuità cronologica del complesso e ricordare al visitatore la sacralità dell'area sulla quale si trova.

Nel febbraio del 1953, alla presenza del Presidente del Consiglio De Gasperi, avvenne l'apertura del Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, polo didattico incentrato sull'opera ingegneristica di Leonardo da Vinci<sup>15</sup>.

#### NOTE

- 1 Donatella Caporusso, *Immagini di Mediolanum: archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Edizioni ET, Milano, 2007.
- 2 Ferdinando Reggiori, *Il monastero olivetano di San Vittore al corpo in Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1954.
- 3 Lafayette, *Veduta prospettica di Milano, 1572-73*, in Virgilio Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Officina di Arte grafica Lucini, Milano, 1987.

- 4 Luca Beltrami, *Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del XVI secolo*, 1890.
- 5 Ferdinando Reggiori, *Il monastero olivetano di San Vittore al corpo in Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1954.
- 6 Ibid.
- 7 Agnoldomenico Pica, Piero Portaluppi, *La Basilica Porziana di San Vittore al Corpo*, Officine Grafiche Esperia, Milano, 1934.
- 8 Luca Molinari, *Piero Portaluppi*, Skira, Milano, 2003.
- 9 *Una sede per il nuovo Museo della Scienza e della Tecnica*, in "Corriere della Sera", domenica 27 aprile 1947.
- 10 Luca Molinari, *Piero Portaluppi*, Skira, Milano, 2003.
- 11 Egizio Nichelli, *Quaderni di teoria, tecnica e cantiere del restauro monumentale*, Politecnico di Milano, Milano, 1939.
- 12 Daniela Mazzuconi, Giorgio Cosmacini, *La Ca' grande dei milanesi: storia dell'ospedale maggiore*, Laterza, Roma, 1999.
- 13 Aristide Calderini, *Recenti scoperte archeologiche a Milano*, in "Rendiconti Istituto Lombardo Scienze e Lettere", vol. LXXXI, Milano, 1948.
- 14 Stefano Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*, Skira, Milano, 2002.
- 15 *Una sede per il nuovo Museo della Scienza e della Tecnica*, in "Corriere della Sera", domenica 27 aprile 1947.

1949-1954

Restauro

4 **Chiostro di Santa Maria Incoronata**  
corso Garibaldi 112, Milano  
progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Chiostro; schizzo, supporto cartaceo

Il chiostro e l'annessa chiesa di Santa Maria Incoronata sorgono su una primigenia chiesetta edificata intorno al 390 d.C. da sant'Agostino. Solo agli inizi del XV secolo l'edificio viene ampliato dai Padri Agostiniani qui residenti, che hanno aggiunto il chiostro in stile gotico'.

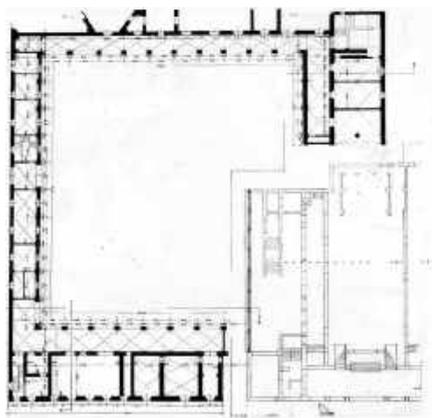


FIG. 2 - Chiostro, pianta piano terra, prima dei lavori di restauro

Poiché i lavori terminano proprio nel 1451, anno dell'incoronazione a duca di Milano di Francesco Sforza, il complesso viene intitolato a Santa Maria Incoronata. Nove anni dopo, Bianca Maria Visconti, duchessa di Cremona e moglie di Francesco Sforza, con il fine di suggellare pubblicamente la fedeltà al consorte, ha voluto costruire una chiesa contigua a essa identica in tutto e per tutto.

Il complesso agostiniano si struttura quindi alla fine del XV secolo in quattro grandi chiostri, intorno ai quali si svolge la vita conventuale e dove trovava spazio anche un'importante biblioteca istituita nel 1487 e riportata alla luce da un recente restauro<sup>2</sup>.

All'interno della chiesa trovano spazio diverse opere di grandi pittori, come il Bergognone con l'affresco del Cristo di

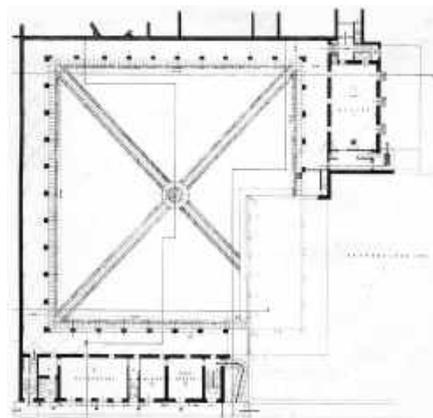


FIG. 3 - Chiostro, pianta piano terra, progetto di restauro

fronte alla prima cappella. Questa ospita inoltre una preziosissima lastra tombale di Giovanni Bossi, consigliere di Francesco Sforza, attribuita ad Agostino Busti, detto il Bambaia<sup>3</sup>. A quest'artista sono attribuite anche le lapidi di Francesco Sforza e del figlio Giovanni, sempre all'interno della prima cappella, mentre la lastra tombale in marmo di Candoglia dell'arcivescovo Gabriele Sforza, fratello di Francesco, è attribuita a Francesco Solari. Nella seconda cappella, la serie di affreschi barocchi della vita di san Nicola da Tolentino è una probabile opera di Ciro Ferri<sup>4</sup>.

La fisionomia quattrocentesca dell'edificio venne alterata, cancellando la primitiva armonica compostezza, dalle modifiche e dai rifacimenti intrapresi a partire dal 1654. Fortunatamente la nuova veste barocca ha comportato una ridotta alterazione delle strutture esistenti a favore di una sovrapposizione di nuovi elementi, cosicché non è stato difficile, nei recenti restauri, rilevare le diverse fasi di intervento.

La soppressione degli Agostiniani con l'invasione napoleonica nel 1776 e la conseguente trasformazione in caserma modificano ulteriormente il complesso religioso, che nel 1827 viene completamente rivisto nei suoi interni per ospitare l'accademica per la Scuola di Agraria, aggiungendo nuove alterazioni che hanno modificato maggiormente le tracce antiche<sup>5</sup>.

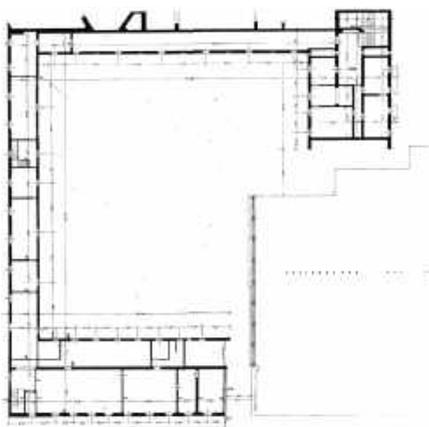


FIG. 4 - Chioostro, pianta piano primo, prima dei lavori di restauro

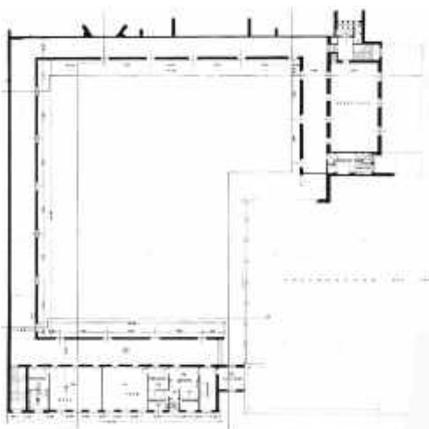


FIG. 5 - Chioostro, pianta piano primo, progetto di restauro

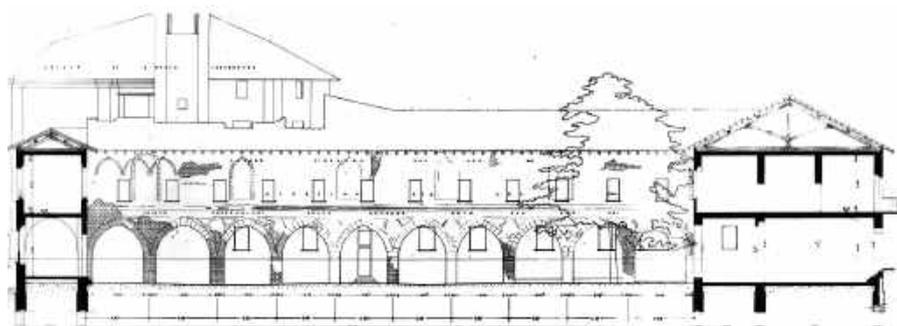


FIG. 6 - Sezione del chioostro ovest, prima dei lavori di restauro

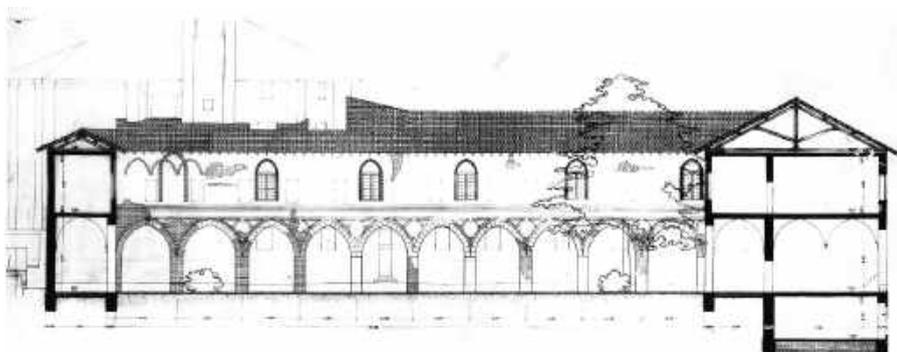


FIG. 7 - Sezione del chiostro ovest, progetto di restauro



FIG. 8 - Fronte ovest interno, prima dei lavori di restauro

Fino ai primi anni del Novecento il complesso originario, ormai costituito unicamente dalla chiesa binata e dal grande chiostro gotico, rimane abbandonato a se stesso finché i restauri del Pellegrini, effettuati dal 1910 fino al 1923, riportano la chiesa alla situazione così come la possiamo apprezzare ancor'og-

gi<sup>6</sup>. L'architetto consolida le volte, riporta in evidenza le cappelle laterali, demolisce i muri che inglobavano le colonne del chiostro e le pavimentazioni ottocentesche, riportando alla luce le monofore originarie e la finestra circolare centrale della chiesa per ridonarle l'illuminazione naturale.

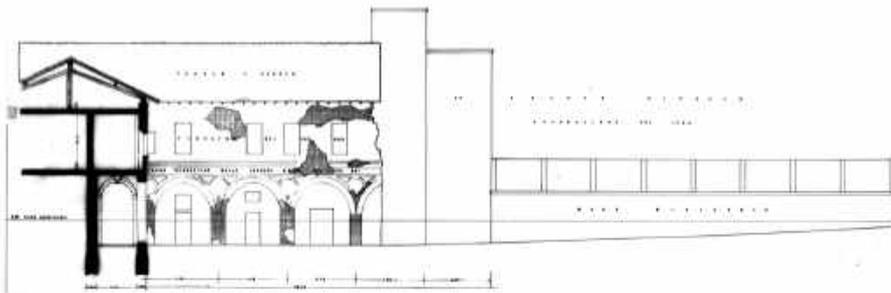


FIG. 9 - Sezione del chiostro nord, prima dei lavori di restauro

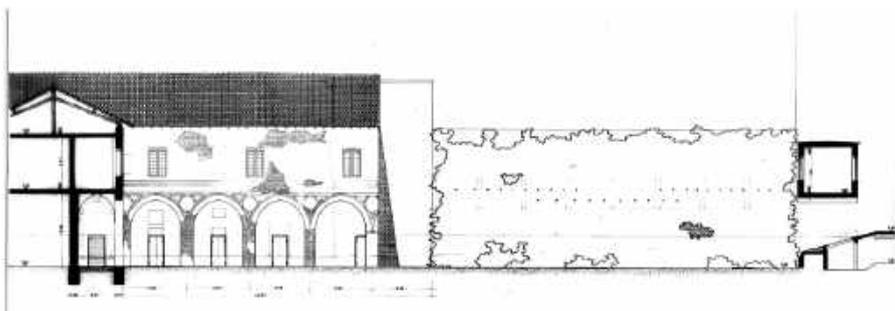


FIG. 10 - Sezione del chiostro nord, progetto di restauro



FIG. 11 - Fronte nord interno, prima dei lavori di restauro

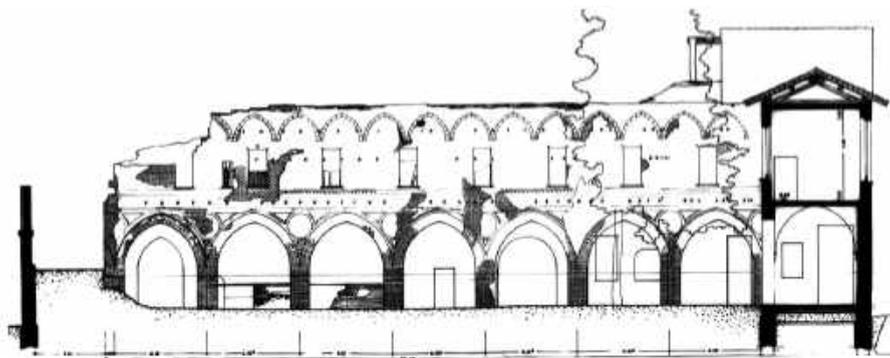


FIG. 12 - Sezione del chiostro est, prima dei lavori di restauro

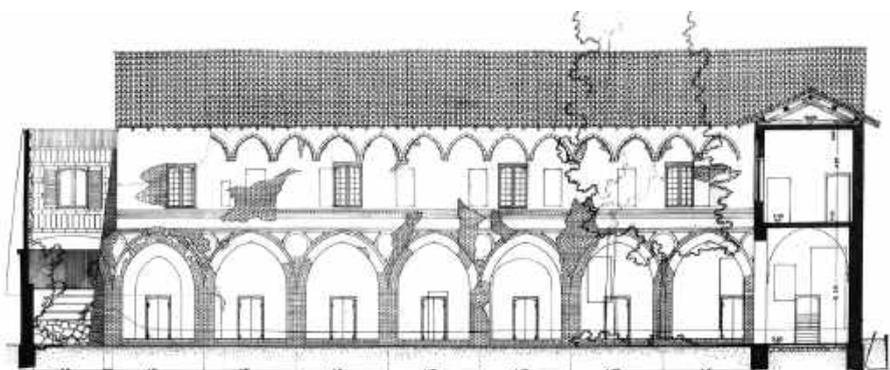


FIG. 13 - Sezione del chiostro est, progetto di restauro



FIG. 14 - Fronte est interno, prima dei lavori di restauro

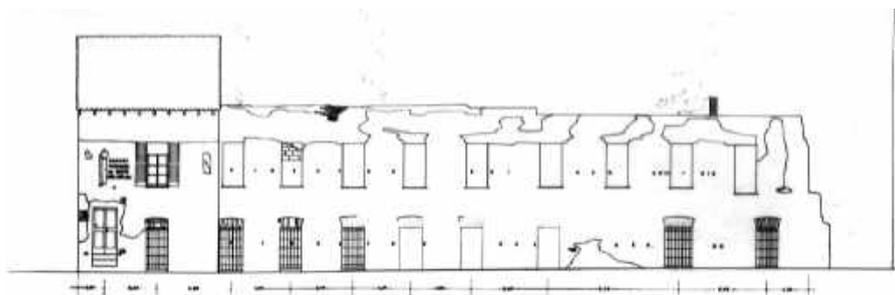


FIG. 15 - Fronte est su strada, rilievi stato di fatto prima dei lavori di restauro

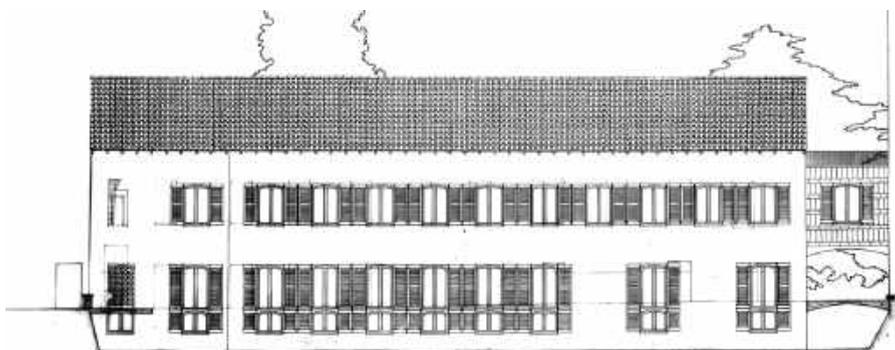


FIG. 16 - Fronte est su strada, progetto di restauro



FIG. 17 - Chiostro, vista interna verso la chiesa, durante il cantiere per l'abbassamento della quota di calpestio



FIG. 18 - Chiostro sud-est, lavori di restauro ultimati

Il chiostro, privo di una funzione pre-stabilita, rimane in uno stato d'abbandono, sino a quando viene adattato a sede della Scuola Superiore di Agricoltura, poi Liceo Artistico e infine definitivamente abbandonato alla decadenza.

Ma l'offesa più grave e irrimediabile al chiostro, che per quanto variamente manomesso era rimasto fino ad allora integro, viene arrecata nel periodo fascista. Nel 1938 l'Istituzione del regime intitolata a Gabriele D'Annunzio aveva infatti avuto il permesso di ampliare la propria sede di via Garibaldi, andando a invadere l'a-



FIG. 19 - Fronte est, lavori di restauro ultimati



FIG. 20 - Chiostro, vista interna verso la chiesa, prima dei lavori di restauro

rea di pertinenza del chiostro e abbattendo in questa maniera buona parte del fronte nord e una parte minore di quello est<sup>7</sup>. Lo squarcio dei due monconi è rimasto abbandonato alle intemperie senza neppure il più elementare accorgimento protettivo.

A seguito dei bombardamenti del 1943 l'edificio subisce ulteriori danni, e nell'immediato dopoguerra diventa, come gran parte di queste fabbriche, ricovero per sfollati e sede per attività artigiane che, nel corso degli anni, hanno portato a tamponamenti delle arcate del pianterreno per potervi collocare le proprie sedi.

Nel 1949 l'amministrazione comunale decide di intervenire per ripristinare il chiostro dedicato a Santa Maria Inconornata, adibendo la costruzione a scuola materna. L'incarico del restauro viene affidato a Nichelli, il quale parallelamente stava concludendo la sua collaborazione per l'altra importantissima fabbrica milanese sorta sotto la spinta di Francesco Sforza, l'Ospedale Maggiore. Il riscatto del chiostro monumentale dallo stato di rovina in cui si trovava e la valorizzazione delle forme originarie doveva passare innanzitutto dalla sua destinazione a una funzione viva che ne giustificasse nel tempo la conservazione e l'avvaloramento. Solo dopo essere stata accettata la proposta dell'adattamento a scuola, dunque, si è potuta realizzare quella speranza di rinascita dell'antico chiostro, attraverso un restauro conservativo che in ogni caso apparve problematico a causa delle gravi condizioni del fabbricato, sia a livello operativo sia finanziario.

Le opere di ripristino iniziano nel 1950: "per evitare possibili arbitri o interpretazioni personali", scrive Nichelli nella sua pubblicazione su Santa Maria Inconornata, "il giudizio sul criterio da adottare nel restauro viene rimesso al risultato dei saggi e delle indagini più accurate da effettuarsi sulle murature, doverosa analisi, stu-

dio di osservazione minuta che non deve prescindere dal sempre prezioso aiuto dato dai rilievi grafici e fotografici. La diagnosi delle condizioni statiche del fabbricato è importante per determinare quel consolidamento cautelativo delle strutture, indispensabile prima di qualsiasi intervento<sup>78</sup>.

Sulla scorta di tali premesse il porticato viene liberato dai tamponamenti e ripristinato in tutto il suo valore, soprattutto tramite l'abbassamento della quota di calpestio che viene riportata a quella originaria eliminando i 70 centimetri aggiunti nel tempo all'interno del chiostro e permettendo così di recuperare le proporzioni del Quattrocento.

La facciata sul chiostro è oggetto di un intervento estremamente complicato a causa delle numerose sovrapposizioni cronologiche delle aperture. Gli elementi del XV secolo apparsi sulla facciata dopo l'eliminazione dell'intonaco indirizzano i lavori verso la chiusura delle finestre del XVIII secolo e la riapertura di quelle arcuate del XV secolo, che avevano sostituito il preesistente loggiato. Quest'ultimo viene messo in evidenza soltanto in traccia, rifuggendo dalla tentazione di una sua riapertura.

Quanto alle fratture del lato nord ed est, causate dalle mutilazioni di epoca fascista, vengono contraffortate ma non occultate, in modo da evidenziare l'avvenuto taglio e quindi suggerire la primitiva continuazione del portico. Sul fronte nord Nichelli preferisce concludere la quarta arcata e mantenersi staccato dall'edificio moderno, sottolineando la cesura con un oggetto di mattoni posti in diagonale, soluzione che riprenderà poi anche nel chiostro del Museo Archeologico.

Sul fronte est, quello maggiormente martoriato dai bombardamenti, l'architetto propone un'altra soluzione: al primo piano crea un piccolo volume, che dichiara apertamente il suo essere un corpo aggiunto, che unisce l'edificio storico con quel-



FIG. 21 - Chiostro, vista interna verso la chiesa; plastico di progetto



FIG. 22 - Chiostro, vista generale, prima dei lavori di restauro

lo del 1938, e al di sotto del quale c'è spazio per una gradinata che raccorda il piano stradale alla quota ribassata del chiostro.

Negli interni al pianterreno molte pareti divisorie vengono abbattute per dare spazio alle cucine e all'appartamento del custode a nord, mentre a est trovano posto l'atrio d'ingresso, la guardiola per il medico e l'aula per la ricreazione. Ai lati di queste aule si trovano i vani scala, rifatti *ex novo* da Nichelli, che collegano con il piano superiore.

Questo intervento di restauro rimanda alla *Carta di Atene*, elaborata nel 1931, dove al punto 5 si sostiene "... che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qual-



FIG. 23 - Chioostro, vista da est; plastico di progetto



FIG. 24 - Particolare decorazioni delle murature del chioostro

siasi tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica e il ritorno alla primitiva forma intervenga a escludere alcuni a deperimento di altri<sup>9</sup>. Dai suoi scritti sappiamo infatti che Nichelli propone "l'elaborazione di un progetto e pazienti opere di saggio delle murature, nell'intento di documentare e valorizzare le preesistenti linee architettoniche, in vista di una ricerca dell'unità stilistica, obiettivo non obbligato, ma non da escludere, come possibilità, qualora si fosse presentata senza sacrificio indiscriminato delle architetture successive"<sup>10</sup>.

Questa ricerca di una unità, nel rispetto comunque della stratificazione del-

le differenti epoche, è evidente in questo suo cantiere: a fianco della restituzione della monumentalità dell'intervento gotico, riconosciuto comunque come la fase più importante da riportare in luce, Nichelli lascia però affiorare tracce delle stratificazioni successive che hanno segnato il chiostro e la sua vicenda storica. Esempio evidente è la presenza ben visibile di alcune murature non celate dal nuovo intonaco esterno ma lasciate a vista e molte decorazioni in cotto, successive al XV secolo, che si ritrovano soprattutto sotto il livello della gronda e che Nichelli ha provveduto a riportare alla luce.

Rispetto quindi del passato ma anche del suo tempo; visto non come soluzione ma come ultimo tassello di una storia, e primo per una continuazione futura della fabbrica.

#### NOTE

- 1 Antonio Bollani, *S. Maria incoronata in Milano*, s.n., Milano, 1952.
- 2 Gruppo artistico Taccuino democratico (a cura di), *Monasteri e conventi in Lombardia: ricerca e documentazione dalle origini al 1500*, G. Mazzotta, Milano, 1983.
- 3 Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino, 1990.
- 4 Gruppo artistico Taccuino democratico (a cura di), *Monasteri e conventi in Lombardia: ricerca e documentazione dalle origini al 1500*, G. Mazzotta, Milano, 1983.
- 5 Antonio Bollani, *S. Maria incoronata in Milano*, s.n., Milano, 1952.
- 6 Ibid.
- 7 Egizio Nichelli, *Il chiostro di Santa Maria Incoronata e il suo restauro*, in "Città di Milano", novembre 1958.
- 8 Ibid.
- 9 *Atti della conferenza internazionale d'Atene per il restauro dei monumenti*, Atene, 1931.
- 10 Egizio Nichelli, *Il chiostro di Santa Maria Incoronata e il suo restauro*, in "Città di Milano", novembre 1958.

1951-1952

Restauro e allestimento

## 5 Museo di Storia Naturale

corso Venezia 55, Milano

progetto e direzione lavori EN

Il Museo di Storia Naturale di Milano, inaugurato nel 1892<sup>1</sup>, è il primo edificio in Italia a essere progettato ed edificato esclusivamente allo scopo di ospitare un museo naturalistico. Sorto sull'area che occupava il monastero delle Carcanine<sup>2</sup>, è stato costruito dall'architetto Giovanni Ceruti<sup>3</sup>. Nell'esterno dell'edificio sono fuse diverse epoche: romanico nell'imposta degli archi e archetti pensili, neogotico nei pinnacoli chi si innalzano ospitando le statue, composito nei capitelli delle colonne, il tutto ricomposto, legato e sottolineato da elementi quattrocenteschi come cornici, marcapiani e riquadri in cotto.

La costruzione iniziale del museo era limitata al corpo centrale e all'ala sud-occidentale, mentre l'ala sud-orientale venne costruita nel 1906-1907, per un totale di 86x62 metri e un'altezza di circa 30 metri<sup>4</sup>. L'interno dell'edificio è composto da sei saloni di esposizione per il pubblico che occupano a doppia altezza il piano rialzato e il secondo piano delle ali esterne. Il corpo centrale, invece, è su sei piani, destinato agli uffici, ai laboratori e a parte della collezione di studio<sup>5</sup>.

La collezione ospitata del museo, dopo essere stata allestita tra il 1841 e il 1882 nell'ex convento di Santa Marta in via Circo, è stata poi sistemata nelle sale di Palazzo Dugnani, e infine nel 1889 è stata spostata definitivamente nell'attuale complesso per renderla adeguatamente visitabile.

Come illustra il volume *Il Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, pubbli-



FIG. 1 - Vista ingresso, dopo i lavori di restauro



FIG. 2 - Vista ingresso, prima dei lavori di restauro

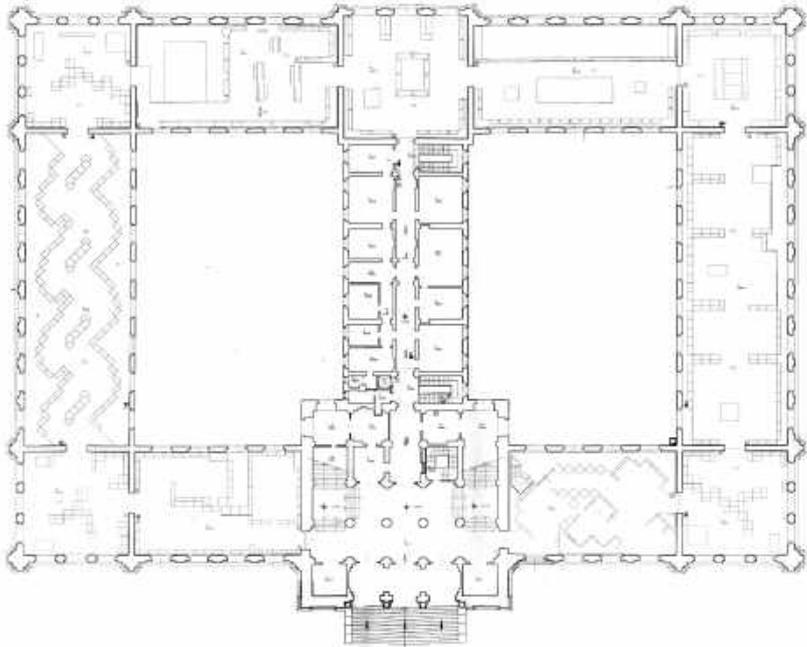


FIG. 3 - Pianta piano terra

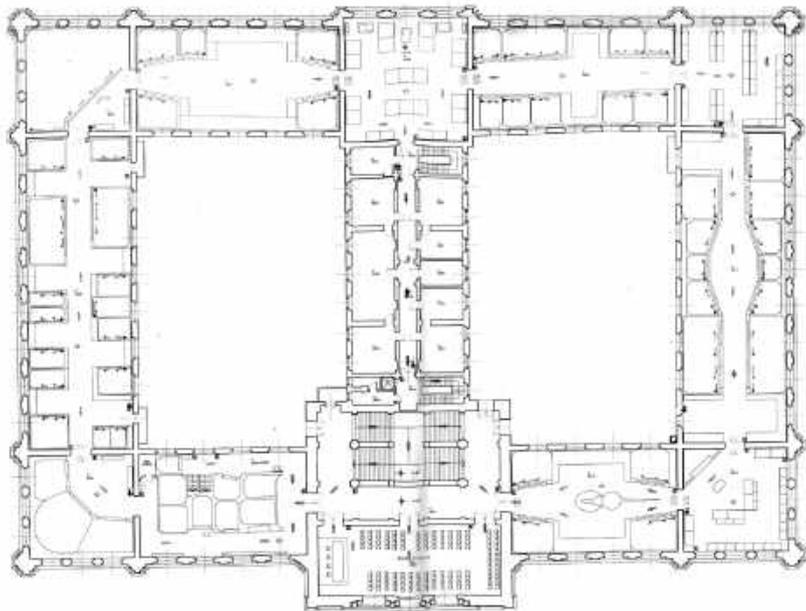


FIG. 4 - Pianta piano secondo

cato dalla Banca Popolare di Milano nel 1978, l'appellativo "civico" è stato dato nel 1937 alla morte del naturalista Giuseppe De Cristoforis, proprietario della collezione, il quale ha lasciato in eredità le sue proprietà al Comune di Milano.

L'edificio è stato devastato nel 1943 da un incendio causato dal bombardamento aereo su Milano. Il museo resta completamente inagibile sino al 1950, quando a seguito di un'importante donazione economica<sup>6</sup> di Vittorio Ronchetti, primario dell'Ospedale Maggiore di Milano, s'iniziano i lavori di restauro.

Le fasi per il ripristino dell'edificio sono state principalmente tre: l'amministrazione del museo richiede innanzitutto una rapida riapertura di alcune sale, per dare immediatamente alla città un segno tangibile della rinascita di questa istituzione; si passa poi al recupero strutturale delle parti danneggiate e, solo dopo aver riaperto tutte le ali, iniziano infine i lavori di restauro delle facciate, in particolare delle decorazioni in cotto<sup>7</sup>.

Come primo intervento Nichelli realizza la nuova copertura e in seguito buona parte dell'interesse è volto al consolidamento statico mediante il rinforzo all'estradosso dei solai e tramite l'ingabbiatura inferiore delle travi.

Se nelle sale l'opera di Nichelli è volta a un sostanziale ripristino del percorso museale, nell'atrio e nello scalone principale, dando all'ingresso un nuovo aspetto più pulito e scarno, le forme e le proporzioni utilizzate rimandano a uno stile classico e lineare, coerente con al sua formazione novecentista da studente del Politecnico. Per questo l'architetto sostituisce i pesanti infissi dell'ingresso proponendo delle ampie vetrate a tutta altezza ed elimina la tripartizione, le decorazioni delle colonne in favore di al-



FIG. 5 - Atrio ingresso, prima dei lavori di restauro



FIG. 6 - Atrio ingresso, dopo i lavori di restauro



FIG. 7 - Scalone d'ingresso, dopo i lavori di restauro



FIG. 8 - Ingresso, particolare disegni Gino Bozzetti

tre colonne alte 2,5 metri in marmo di Carrara. Questo materiale è usato anche per le pareti interne, le quali si concludono con un semplice intonaco bianco tirato a liscio che prosegue lungo tutte le arcate. Le stesse arcate caratterizzano anche il grande vano scala, al posto di tutte le vecchie decorazioni in stucco sia sulle murature sia sulla balaustra. Sempre nell'atrio si può apprezzare "l'arioso volo di fenicotteri sul soffitto e i dieci pannelli decorativi fatti da Gino Bozzetti"<sup>8</sup>, che sono stati apposti nelle nicchie presenti tra una lesena e l'altra e che testimoniano il rapporto di amicizia che intercorreva tra Nichelli e Bozzetti, i quali collaboreranno infatti ancora in altri progetti come il Centro Scarioni<sup>9</sup>.

Per quanto concerne la distribuzione interna, sopra l'atrio d'ingresso è stata situata un'aula conferenze, e al secondo piano la biblioteca. Dall'atrio d'ingresso, al piano rialzato, si entra a sinistra in due sale dedicate alla mineralogia, con vetrine centrali lungo le pareti. Si prosegue nel percorso in un grande salone con petrografia, mineralogia e zoologia; seguite da tre sale con paleontologia e dinosauri. Le sale a destra dell'atrio vengono destinate invece a mostre temporanee e agli insetti. Il secondo piano è interamente destinato agli animali vertebrati e alle mostre.

Nel 1952, a pochi mesi dall'inizio dei lavori vi è la riapertura di sei sale e della sistemazione dell'atrio d'ingresso e dello scalone principale.

Nichelli passa quindi al restauro delle facciate, anch'esse danneggiate soprattutto per quanto riguarda le decorazioni in cotto. Per questo scopo lavora in maniera simile a quanto aveva fatto pochi anni prima all'Ospedale Maggiore con Annoni<sup>10</sup>, realizzando un rilievo completo delle facciate nel quale indica con precisione quali e quanti sono i pezzi mancanti, al fine di ricomporre e ricollocare le decorazioni trovate *in situ* ancora utilizzabili e poi realizzando un rilievo completo delle facciate nel quale indica con precisione quali e quanti sono i pezzi mancanti. Le tavole di questo rilievo, ritrovate nell'Archivio Nichelli, dimostrano l'attenzione particolare che l'architetto pone nell'ambito della ricostruzione, descrivendo con precisione le dimensioni e le decorazioni di ciascun elemento. Una volta appurata la funzionalità e l'originale posizione dei resti, l'operazione di ricomposizione viene legittimata e si possono reintegrare i pezzi mancanti con un materiale congruo all'esistente.

Se negli interni l'architetto non ha voluto inserire decori, se non le opere di Bozzetti, limitandosi solo a un radicale rinnovamento architettonico<sup>11</sup> e a un nuovo percorso museale, negli esterni attua invece un ripristino del carattere originario dell'edificio, sia per forma sia per materia. In questo caso si può parlare di *ricostruzione filologica*, termine usato da Annoni<sup>12</sup> per evidenziare un metodo di lavoro che riprende il gioco chiaroscuro della facciata, usando i resti trovati *in situ*, senza falsi e interpretazioni personali.

Anche Giovannoni<sup>13</sup>, come Annoni, usando il termine *restauro di ricomposizio-*

ne, ammette questa operazione anche se sconsiglia questo metodo quando manca una sufficiente documentazione sulla consistenza e la forma originaria della fabbrica. Questo rischio può essere circoscritto da un'accurata ricerca analitica precedente al lavoro concreto sull'edificio: "L'arte del restauratore non è fatta per voli; è fatta d'osservazione, di lavoro silenzioso e paziente, di studio, analitico e minuziosamente ordinato, di abnegazione umile, che lo spinga a dedicare se stesso al restauro e a considerarlo fatto per il monumen-



FIG. 9 - Ricomposizione in cantiere, decorazione

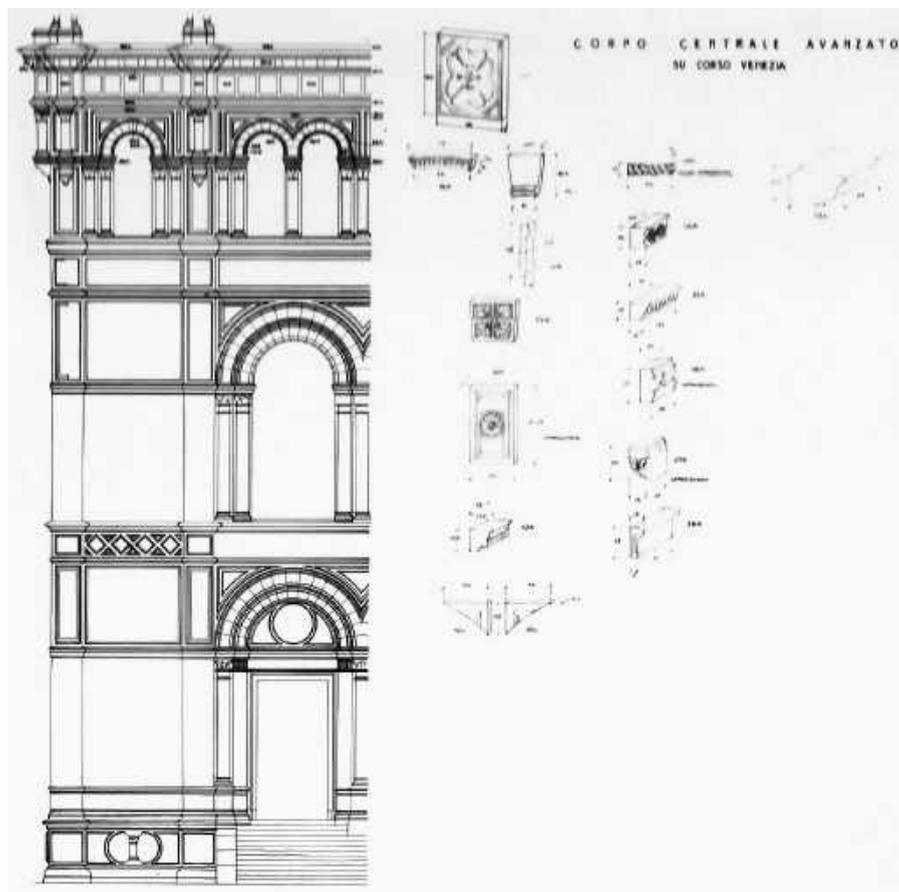


FIG. 10 - Rilievo fronte ingresso, particolari decorazione

to e non per il restauratore. Il lavoro è faticoso e difficile, ed è il lavoro ignorato dal pubblico, al quale tanto più il restauro sembra semplice e ovvio, quanto più è bene ideato e coscienziosamente eseguito<sup>14</sup>. Questa citazione non va intesa come volontà della ricostruzione in stile ma come ricerca storica finalizzata alla conservazione degli elementi che dettano il carattere della precedente esistenza del fabbricato. Per questo Nichelli non aggiunge niente di personale o moderno che può compromettere l'armonia o l'estetica precedente dell'edificio e ciò consente di conservare il più possibile l'antico in modo da ricostruire la veridicità della storia, perché il Museo di Storia Naturale è il manifesto di un'architettura che si pone al servizio della cultura, un manufatto da rispettare e trasmettere ai posteri.

#### NOTE

- 1 Cfr. Enrico Banfi e altri, *Il Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, a cura di Cesare Conci e altri, Banca Popolare di Milano, Milano, 1978.
- 2 Nel 1549 sulle rovine del ricovero di San Dionigi, Giovanni Pietro Carcano costruisce il monastero delle Carcanine, dette Turchine dall'abito, con chiesa a Santa Maria dei Sette Dolori. Il monastero fu soppresso nel 1782 e fu convertito nel Salone dei Giardini pubblici, poi abbattuto per costruire il Museo di Storia Naturale.
- 3 Enrico Banfi e altri, *Il Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, a cura di Cesare Conci e altri, Banca Popolare di Milano, Milano, 1978.
- 4 Ibid.
- 5 Giorgio Chiozzi, Carlo Leonardi, *Guida al museo di storia naturale di Milano*, a cura di Anna Alessandrello, Electa, Milano, 1997.
- 6 A integrazione di questa donazione privata si aggiunge anche lo stanziamento di 20

milioni di lire da parte del Provveditorato alle Opere Pubbliche, ente che ha affidato a Nichelli la progettazione e la direzione dei lavori.

- 7 *Scampolo ai giardini pubblici del museo di storia naturale di Milano*, in "Corriere d'informazione", venerdì-sabato 8-9 febbraio 1952.
- 8 Ibid.
- 9 Vedi Nichelli, *Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni*, Milano, 1954-1958.
- 10 Ambrogio Annoni, *L'edificio sforzesco dell'Ospedale maggiore di Milano e la sua rinascita*, Hoepli, Milano, 1941.
- 11 *Risorge il museo di storia naturale*, in "Corriere d'informazione", mercoledì-giovedì 10-11 gennaio 1951.
- 12 Ambrogio Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 13 Gustavo Giovannoni, *Questioni d'architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Soc. Ed. d'arte illustrata, Roma, 1925.
- 14 Ibid.

1951-1962

Restauro e progetto di adattamento a museo

## 6 Chiostri di Sant'Eustorgio

piazza Sant'Eustorgio 3, Milano  
progetto e direzione lavori EN

La fondazione della basilica di Sant'Eustorgio, posta su un'area cimiteriale risalente al III-IV secolo d.C., per tradizione coincidente con il luogo in cui si riteneva che l'apostolo Barnaba avesse battezzato i primi cristiani, è stata per lungo tempo attribuita a Eustorgio I, vescovo di Milano dal 344 al 350 d.C.<sup>1</sup>

I resti di una prima chiesa di epoca paleocristiana (VI secolo) sono visibili sotto l'abside, la cui muratura, databile alla prima metà dell'XI secolo, testimonia le successive trasformazioni in età romanica. La basilica primitiva ha impianto longitudinale, forse coperta da volta a botte, conclusa da tre absidi semicircolari. A sud della chiesa vi era la sede dei canonici. Il convento annesso alla basilica di Sant'Eustorgio, edificato tra XIII e XV secolo, è ritenuto un importante esempio d'architettura religiosa dell'Europa occidentale<sup>2</sup>.

La protezione della famiglia Visconti e il sostegno fornito alla loro politica da parte dell'ordine dei Predicatori sono attestati dalle numerose donazioni a favore della basilica e del convento documentate nel XIV secolo<sup>3</sup>: Gian Galeazzo Visconti dona importanti somme per la costruzione della nuova biblioteca e commissiona scene della Passione di Cristo per l'altare maggiore nel 1335-1402.

Molte famiglie influenti in questi anni manifestano quindi il proprio patronato sulle cappelle della basilica, commissionando anche monumenti funebri che in seguito spesso sono stati scompo-



FIG. 1 - Tiburio della chiesa

sti e rimontati in modo arbitrario. Nel settimo decennio del Quattrocento il nobile fiorentino Pigello Portinari fa costruire una cappella con funzione di sepoltura, destinata a contenere la reliquia del capo di san Pietro Martire<sup>4</sup>. Tra il 1483 e il 1489 è stata la volta della cappella Brivio, nella quale vengono collocati il polittico della Madonna col Bambino e il sepolcro di Giacomo Stefano Brivio, opera di Tommaso Cazzaniga e Benedetto Briosco<sup>5</sup>.

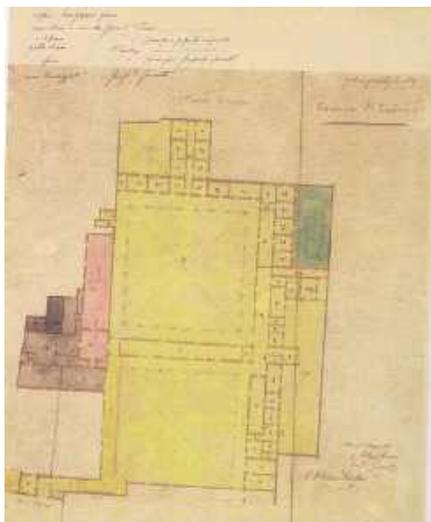


FIG. 2 - Caserma di Sant'Eustorgio, 12/05/1901, supporto cataceo



FIG. 3 - Primo chiostro lato ovest, prima degli interventi di restauro



FIG. 4 - Secondo chiostro, durante il cantiere 1955

Il Fiamma, letterato e frate domenicano del secolo seguente, ha lasciato le prime documentazioni che ci rimangono riguardo alla storia dell'ordine e del monastero stesso<sup>6</sup>. Da queste sappiamo che il primo chiostro è stato costruito tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento e ritenuto opera del Sitoni, iscritto dal 1582-1583 al Collegio degli Ingegneri Architetti di Milano<sup>7</sup>.

La costruzione del secondo chiostro risale all'ultima decade del XVI secolo, e infatti già appare nel 1603 nella pianta di Milano del Richini e nel 1608 nel Disegno della chiesa e Parrocchia di Santo Lorenzo Maggiore di Milano, conservato presso la Biblioteca Ambrosiana<sup>8</sup>.

Alla fine del XVIII secolo il complesso ha seguito il destino di altri numerosi monasteri e conventi, i quali hanno subito nella maggioranza dei casi, dall'epoca delle soppressioni in poi, devastazioni di ogni tipo, spesso ulteriormente aggravate in epoche più recenti. Dagli inizi dell'Ottocento, con l'occupazione da parte delle truppe francesi guidate da Napoleone, il complesso diviene prima caserma, poi ospedale militare austro-russo e successivamente, all'epoca della Repubblica Cisalpina, prigione<sup>9</sup>.

Iniziano in questi anni i primi interventi di manutenzione della chiesa e del monastero: nel cantiere di Sant'Eustorgio, come in tanti altri, le modifiche, le alterazioni, le correzioni e i ripristini si sono rincorsi ciclicamente, portando alla continua riprogettazione del complesso che ha determinato una minore leggibilità della sequenza storica. Gli interventi di ripristino avvengono negli anni successivi, ispirati soprattutto dall'attività della Consulta per il Museo Patrio di Archeologia, che interviene nel 1889. Fra il 1917 e il 1920, però, l'intero secondo chiostro viene occupato da attività produttive so-



FIG. 5 - Secondo chiostro lato est, prima degli interventi di restauro



FIG. 6 - Secondo chiostro, durante il cantiere

prattutto di piccoli artigiani. Il lato est diventa infatti appannaggio delle società artigiane, i due rimanenti lati ospitano la Siderurgica Milanese e la biblioteca è adattata a scuderia. Il primo chiostro diviene sede dell'Archivio di Stato di Milano. Purtroppo, però, non è possibile rintracciare un filo di ordinata continuità e convincente corrispondenza tra le costruzioni originarie e gli edifici esistenti, all'interno della pur abbondante documentazione storica. Dagli studiosi e dai restauratori degli ultimi due secoli, inoltre, non ereditiamo tentativi significativi di lettura stilistica o stratigrafica<sup>10</sup>.

Negli anni tra le due guerre, mentre il lato orientale dei chiostri viene occupato da famiglie di senzatetto, si inizia a porre seria attenzione ai beni artistici contenuti nel complesso, grazie a interventi diretti dalla Soprintendenza come il restauro della cappella degli Angeli, eseguito sotto la direzione di Ambrogio Annoni<sup>11</sup>.

Durante la seconda guerra mondiale, "i bombardamenti del 1943 avevano scopercchiato e distrutto completamente – lasciando solo qualche lacerto delle pareti perimetrali – il primo piano del corpo di spina tra i due chiostri. Avevano completamente raso al suolo il corpo nord

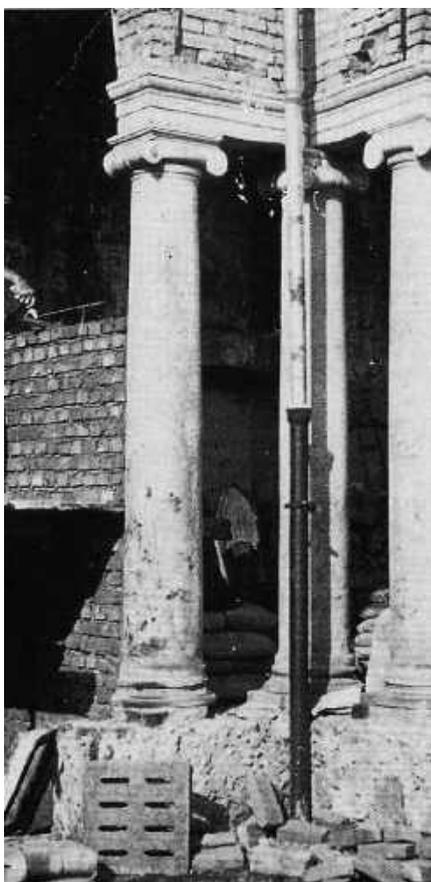


FIG. 7 - Secondo chiostro, particolare colonne

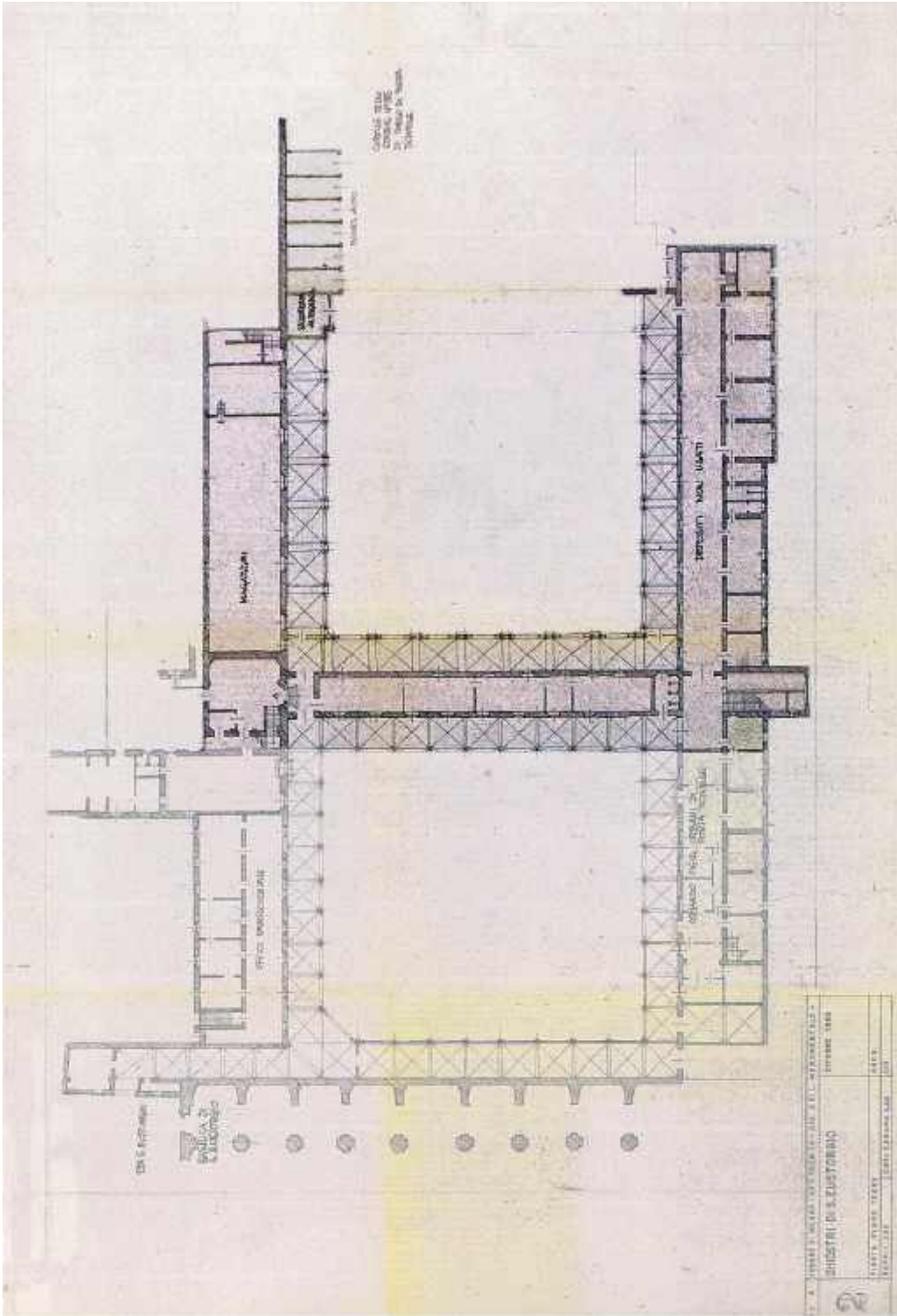


FIG. 8 - Chiostri, pianta piano terreno, rilievo prima dei lavori di restauro 1952 (rielaborazione); supporto cartaceo

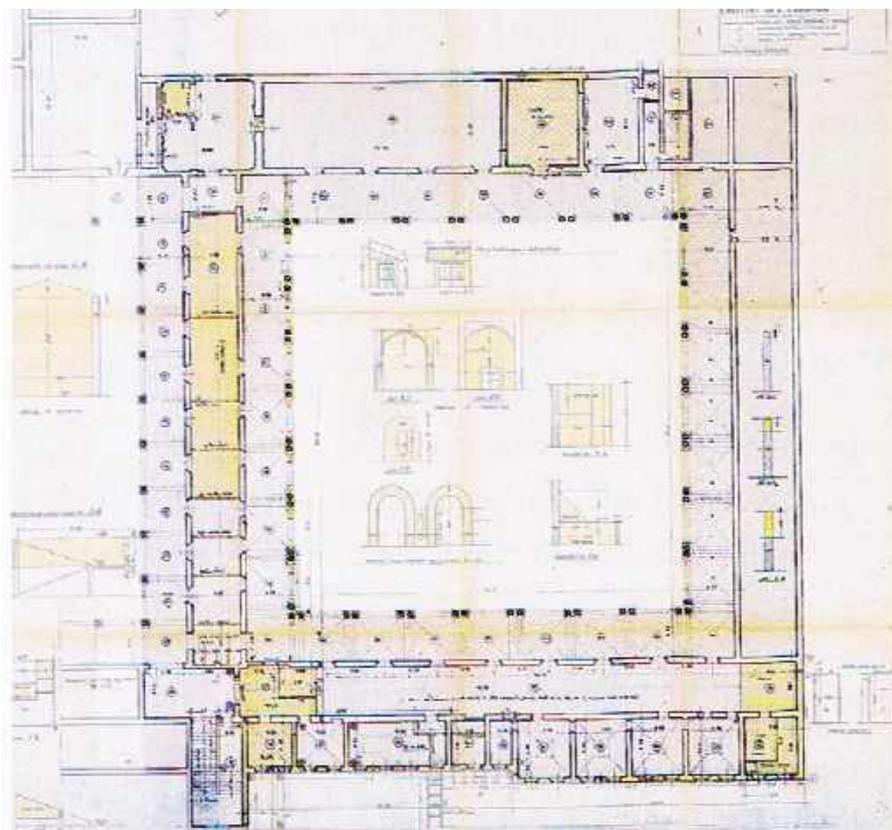


FIG. 9 - Secondo chiostro, piano terreno, studio delle parti sia da demolire (giallo) sia da costruire *ex novo* (quarto lato) 1959; supporto cartaceo

del secondo chiostro e avevano eliminato il primo piano del volume a est. Il primo chiostro invece, molto meno danneggiato, venne subito recuperato all'uso<sup>712</sup>. Per quest'ultimo infatti Nichelli provvide solo al rilievo, al consolidamento delle strutture e alla riapertura delle arcate che erano state tamponate.

Il secondo chiostro, che sarà oggetto di restauro da parte di Nichelli negli anni che vanno dal 1951 al 1954, ha un aspetto più nobile rispetto al primo: porticato con colonne binate in granito e capitelli ionici, presenta il particolare della pre-

senza di un motivo decorativo a tre colonne negli angoli.

Da questo momento le proposte per la sua ricostruzione o meno cominciano ad avvicinarsi, e con esse le discussioni per la futura destinazione del complesso. L'ipotesi intorno alla quale si elabora il progetto su Sant'Eustorgio riguarda la possibilità che, tramite una transazione gratuita da parte del Comune di Milano agli Organismi Diocesani, i chiostri possano divenire di proprietà ecclesiastica, per essere destinati a sede del Museo Diocesano, come auspicato già a partire

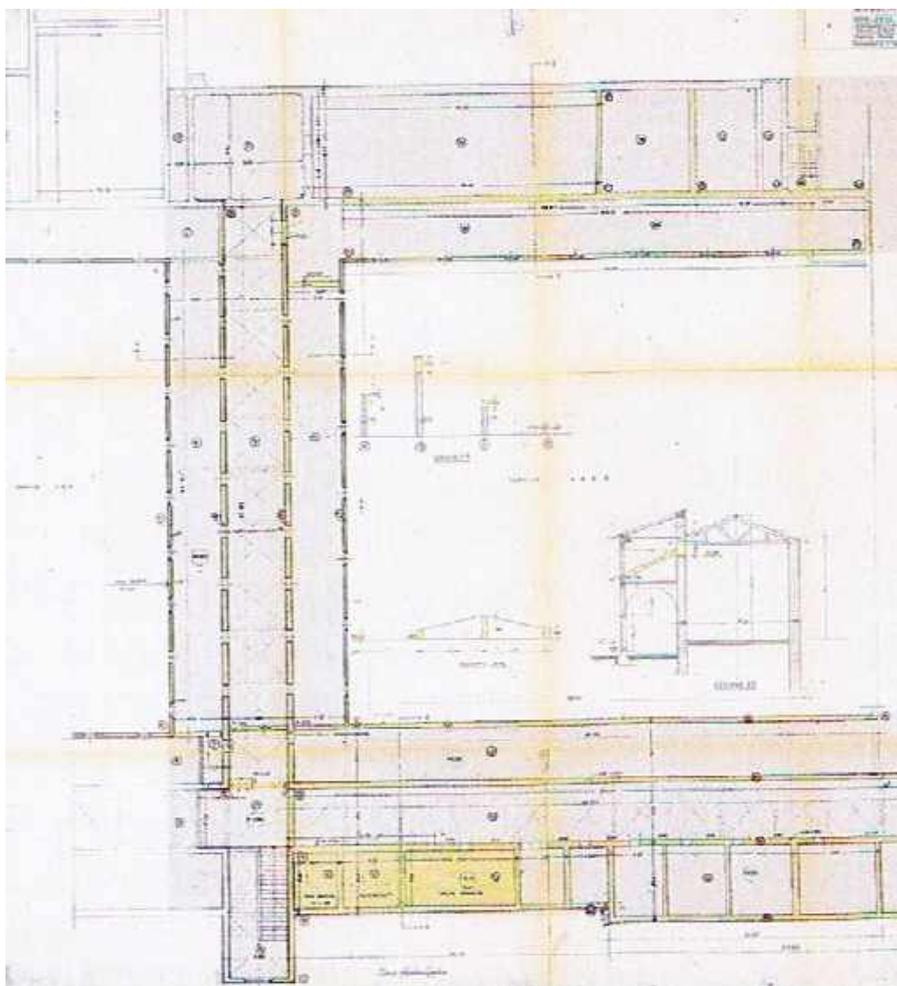


FIG. 10 - Secondo chiostro, piano primo (giallo-demolizioni) 1959; supporto cartaceo

dal 1931 dal cardinal Schuster, in modo da ridare valore funzionale al complesso.

Nichelli, allora Capo della Divisione per l'Edilizia Monumentale dell'Ufficio Tecnico del Comune di Milano, elabora le prime linee generali per il recupero presentando un adeguato inquadramento agli indispensabili lavori di consolidamento statico e un progetto preliminare, non realizzato poi da lui, per l'adattamento a

museo. Come scrive Nichelli in *Interventi, cantieri e statica speciale nel restauro architettonico* nel 1961, questo tipo di intervento consta nella "conservazione dell'edificio mettendo a profitto tutti i moderni mezzi costruttivi che consentono di ridurre al minimo l'intervento o di evitare inserimenti e alterazioni dannose all'architettura del monumento"<sup>13</sup>. Questa operazione doveva servire a salvare una significativa testimonianza

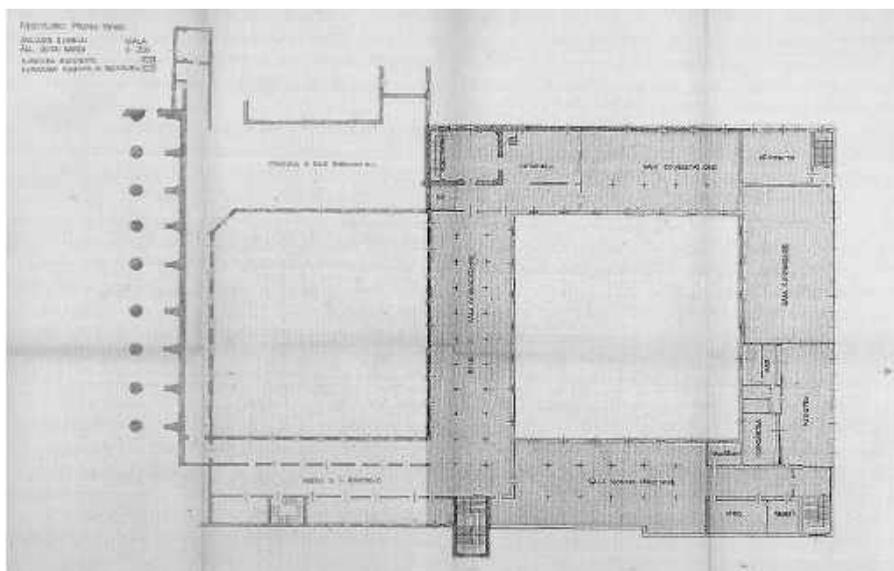


FIG. 11 - Chiostri, pianta piano primo, progetto museale con l'arch. Nardi (rielaborazione); supporto cartaceo

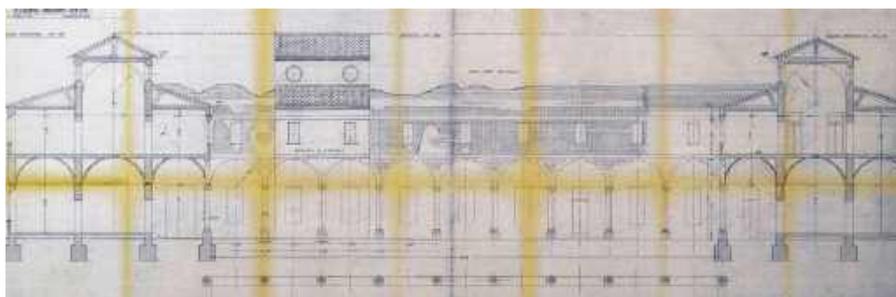


FIG. 12 - Secondo chiostro progetto di restauro; supporto cartaceo

za della memoria urbana. Queste buone intenzioni si scontrano però, in un primo momento, con carenze economiche, problemi organizzativi e burocratici; e infatti il problema principale per il Comune è stato risolvere tempestivamente i gravi cedimenti strutturali sgomberando le botteghe e i depositi che invadevano il complesso.

Nichelli, nei disegni per il restauro dei chiostri conservati presso il suo studio,

propone la ricostruzione completa delle coperture, del doppio corpo di spina tra i due chiostri e del lato nord del secondo chiostro. Indica la necessità di un innalzamento generale del secondo chiostro, che era a un piano solo, per uniformarlo al primo, in quanto ritenuto la compagine più antica, ai fini di un utilizzo unitario dell'edificio: il sopralzo è infatti funzionale a un più ampio progetto di riuso che prevede il

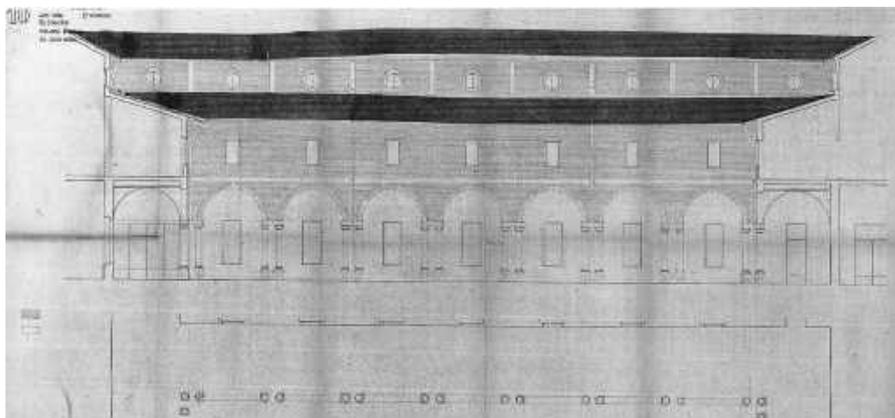


FIG. 13 - Primo chiostro, prospetto est, progetto di restauro



FIG. 14 - Chiostrì dal parco delle basiliche prima dell'intervento di restauro, da notare corpo a est non ancora realizzato



FIG. 15 - Chiostrì dal parco delle basiliche dopo l'intervento di restauro, da notare corpo a est con lo scalone d'onore ricostruito

collocamento degli spazi espositivi. Avvia un ordinamento e un recupero delle colonne e dei pezzi scultorei trovati tra le macerie, perché potessero tutti essere ricomposti e ricollocati correttamente *in situ*.

Tralasciando la mancata realizzazione del progetto di allestimento che è stato affidato all'architetto Piva, Nichelli inizia la campagna per rinvenire i resti tra le macerie e ricostruisce il corpo di spina, il relativo scalone d'onore su parco delle basiliche e il primo piano dei fabbr-

cati che non erano stati demoliti. Per la ricostruzione del corpo di spina l'architetto mantiene il passo delle aperture, collocandole in asse con i colonnati del piano terreno, ma utilizza serramenti semplici e moderni. Realizza i nuovi solai con travi all'intradosso e infine rifà completamente le coperture, usando una struttura in cemento armato.

La compagine muraria delle parti rimaste in piedi di questo chiostro è stata completamente scrostata e risanata, usan-

do poi un nuovo intonaco volto a evidenziare le superstiti porzioni del rivestimento antico.

La documentazione relativa allo stato di fatto dei chiostri, l'intervento di consolidamento e il progetto di ricostruzione che Nichelli aveva in mente sono conservati presso l'Archivio Storico comunale, a testimonianza del fatto che l'architetto sperava concretamente di realizzare anche il quarto lato del secondo chiostro.

Come riporta Pagano nel dibattito sul restauro nel dopoguerra: "Un edificio leggermente danneggiato può riprendere la sua testimonianza, assolto da qualsiasi soprintendenza, mentre un edificio gravemente o totalmente danneggiato o addirittura distrutto non può venir ricostruito tale e quale, se non in circostanze eccezionali o per esigenze ambientali assolute"<sup>14</sup>. Il caso di Sant'Eustorgio sembra essere inserito da Nichelli in uno di quei casi eccezionali, per cui la ricostruzione viene contemplata in virtù di non ledere la natura del monumento: un monastero con i suoi chiostri. Per compiere questa operazione, in mancanza di documenti certi, come abbiamo visto Nichelli si basa soprattutto sui rapporti e le misure della compagine più antica, quella addossata al fianco della basilica, riprendendoli per le sue opere di ricostruzione. Nichelli riscatta così il monumento dalla rovina, certe volte anche sovrapponendosi a esso in maniera dichiaratamente moderna, sempre con l'obiettivo di adeguare e non snaturare i principi fondanti di quel corpo di fabbrica.

- logo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990.
- 2 Laura Airlaghi, *La basilica di S. Eustorgio in Milano da canonica a convento domenicano*, estratto da "Aveum", n. 2, Milano, 1981.
  - 3 Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Electa Credito artigiano, Milano, 1985.
  - 4 Ibid.
  - 5 Gruppo artistico Taccuino democratico (a cura di), *Monasteri e conventi in Lombardia: ricerca e documentazione dalle origini al 1500*, G. Mazzotta, Milano, 1983.
  - 6 Paolo Biscottini (a cura di), *I chiostri di Sant'Eustorgio in Milano*, testi di Annamaria Ambrosioni e altri, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1998.
  - 7 Gian Alberto Dell'Acqua (a cura di), *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, testi di Giulio Bora, Banca popolare di Milano, Milano, 1984.
  - 8 Ibid.
  - 9 Egizio Nichelli, *Quaderni di teoria, tecnica e cantiere del restauro monumentale*, Politecnico di Milano, Milano, 1939, in Archivio Nichelli.
  - 10 Gian Alberto Dell'Acqua (a cura di), *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, testi di Giulio Bora, Banca popolare di Milano, Milano, 1984.
  - 11 Ibid.
  - 12 Ibid.
  - 13 Elisabetta Susani (a cura di), *Milano dietro le quinte: Luigi Lorenzo Secchi*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1999, Electa, Milano, 1999; cfr. anche Egizio Nichelli, *Quaderni di teoria, tecnica e cantiere del restauro monumentale*, Politecnico di Milano, Milano, 1939.
  - 14 Paolino Spreafico, *La basilica di S. Eustorgio: tempio e museo*, Grafiche Gelmini, Milano, 1976.

#### NOTE

1 Maria Silvia Lusuardi Siena, *S. Eustorgio. La basilica*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, cata-

1952-1955

## 7 **Scuola materna Maria Pirelli** via F.lli Grimm 11, Milano-Bicocca progetto e direzione lavori EN

Nel 1952 Egizio Nichelli, in qualità di tecnico comunale, riceve il suo primo incarico per la realizzazione di un nuovo edificio. L'occasione è fornita dalla famiglia Pirelli che devolve alle casse comunali 80 milioni di lire per la realizzazione di una scuola materna nel quartiere Bicocca, alla periferia nord di Milano. Il quartiere, posto tra le zone Greco e Sesto San Giovanni, ospitava dal 1906 le fabbriche di pneumatici e cavi elettrici della Pirelli, oltre che le acciaierie Falk, la Magneti Marrelli e molti altri insediamenti industriali. Per questo motivo, soprattutto una volta conclusosi il secondo conflitto mondiale, il quartiere conosce una ingente crescita demografica che porta necessariamente l'amministrazione comunale a doversi occupare dello sviluppo dei servizi. Questa trasformazione è sostenuta dai dati che, negli anni del piccolo boom italiano, riscontrano una ingente tras migrazione interna che porta ad avere nel 1969 solo il 22% della popolazione addetto a mansioni contadine a differenza del 50% del 1950<sup>1</sup>.

L'asilo intestato a Maria Pirelli<sup>2</sup> risulta essere il primo di questi servizi nel



FIG. 1 - Vista generale sud-ovest; fotomontaggio

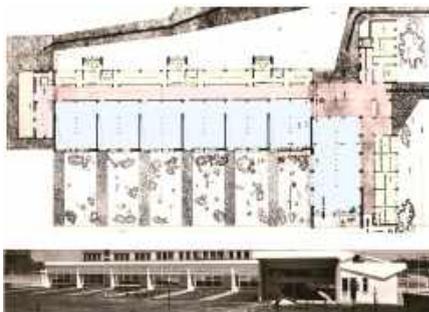


FIG. 2 - Pianta piano terra (rielaborazione, rosso-spazi distributivi, giallo-servizi, blu-aule)

quartiere Bicocca, e l'importanza di questo progetto è confermata dalla presenza all'inaugurazione, avvenuta il 18 maggio del 1955, dell'arcivescovo Montini<sup>3</sup> e del Sindaco socialista Ferrari.

L'asilo è realizzato su un'area di più di 6.000 metri quadrati dei quali 1.900 vengono edificati per far spazio alle sei sezioni che ospitano 240 bambini, mentre il resto è dedicato allo spazio verde, considerato da Nichelli parte integrante del progetto.

La distribuzione si basa su un impianto a T nel quale la prima ala, più alta e disposta secondo l'asse nord-sud, è composta dall'atrio centrale sul quale affacciano la cucina, gli ambienti dedicati alla direzione e il grande salone per le libere attività; mentre la seconda ala, ortogonale alla precedente, è composta da un corridoio di distribuzione che a sud permette l'accesso alle aule e a nord quello per gli spogliatoi e i bagni.

Dalla rampa di accesso su via Grimm, si possono già notare alcune caratteristiche del progetto, come la forte presenza del tetto piano in cemento armato intonacato bianco e l'utilizzo di diversi materiali, quali i mattoni paramano e i blocchi di pietra grigia che delimitano il volume dedicato alle libere attività. Questo ampio volume è caratterizzato da grandi aperture sul lato ovest e sul lato sud, fronte dal quale si può uscire e accedere al giardino attraverso una rampa di scalini in cemento armato.

Dal salone si accede poi all'ampio corridoio distributivo ben illuminato sia dalle aperture sul fronte nord sia dalla particolare illuminazione utilizzata in tutto l'asilo composta da semplici tubi al neon che corrono lungo tutto l'edificio.

A destra del corridoio si trovano gli spogliatoi, delimitati semplicemente dagli armadietti in legno, e i bagni, mentre a sinistra si ha l'accesso alle aule. Queste sono caratterizzate dall'apertura pressoché totale del fronte sud attraverso due file di finestrate: quelle inferiori che si possono aprire "a vasistas" per il ricambio dell'aria e quelle superiori, fisse e caratterizzate all'esterno da grandi fenditure longitudinali che fungono da frangisole. Elementi innovatori sono le "finestre interne" che consentono a ogni singolo insegnante di controllare visivamente più ambienti contemporaneamente e, dal punto di vista materico, l'uso della gomma per le pavimentazioni.

Elemento caratteristico del progetto è il rapporto tra interni ed esterni, sottolineato dalle pavimentazioni in ciottolato bianco che proseguono nel giardino la traccia della suddivisione delle aule interne, e vanno così a creare sei piccoli giardinetti dove i bambini "svolgeranno parte dei loro giochi e le stesse lezioni, imparando anche a coltivare la terra e ad amare i fiori"<sup>4</sup>. Questi piccoli spazi verdi confluiscono in un giardino vero e proprio dove



FIG. 3 - Ingresso su via F.lli Grimm



FIG. 4 - Prospetto sud



FIG. 5 - Salone interno libere attività



FIG. 6 - Fronte sud salone libere attività



FIG. 7 - Corridoio distributivo

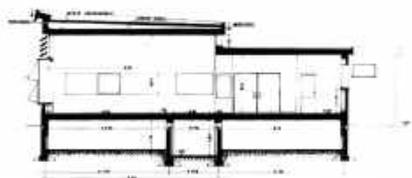


FIG. 8 - Sezione longitudinale aula e interno di un'aula



FIG. 9 - Servizi igienici

una piccola collina naturale ospita i giochi all'aperto.

Rispetto alle altre opere già analizzate, è evidente come in questo caso Nichelli si allontani dai tratti caratteristici dei novecentisti e si avvicini, sia per il linguaggio formale sia per l'impianto tipologico, alle esperienze più mature dei maestri del Movimento Moderno<sup>5</sup> a cavallo tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40. Ne sono dimostrazione alcuni immediati paragoni come quello con l'asilo Sant'Elia<sup>6</sup>, una delle opere più significative di Giuseppe Terragni realizzato nel 1937, o con il Refettorio delle Officine Elettrolchimiche Trentine a Calusco d'Adda<sup>7</sup>, realizzato nel 1943 da Franco Albini.

Con l'edificio di Terragni si possono trovare alcune strette dipendenze: anche nell'edificio comasco l'ingresso dà direttamente sul grande salone delle libere attività, il quale si affaccia, insieme alle aule, sullo spazio verde destinato al gioco dei bambini, trattato con molta cura come parte integrante del progetto. E anche qui si ha un sistema di schermatura per le grandi finestrate delle aule esposte a sud, risolto da Terragni con una struttura in cemento armato alla quale si agganciano delle tende da esterni che possono essere tese a seconda dell'utilità.

Se il rapporto con l'asilo Sant'Elia è significativo, anche perché applicato alla stessa tipologia d'intervento, quello con il meno noto refettorio del 1943 di Franco Albini ha però delle caratteristiche che lo rendono ancora più diretto. Anche qui infatti "l'edificio è costituito da due corpi di fabbrica di differenti altezze e composti in pianta in forma di L. Il corpo basso, [...] è caratterizzato dalle ampie finestre a nastro orizzontali lungo i prospetti longitudinali. [...] Il volume maggiore, in forma di cuneo, è destinato a refettorio o sala per le proiezioni e conferenze [...]"<sup>8</sup>. È eviden-

te come la descrizione offerta dell'opera di Albinì sia calzante per l'asilo Maria Pirelli, e inoltre l'utilizzo nel refettorio di pareti longitudinali in pietra che si staccano fortemente da quelle in cemento armato bianco è un elemento che Nichelli riprenderà e farà suo in questo progetto, e in seguito in altre realizzazioni come l'asilo di via Bezzacca<sup>9</sup> o il Museo Archeologico in corso Magenta<sup>10</sup>. Non deve certo stupire che un architetto con una formazione tipicamente novecentista<sup>11</sup> si sposti, agli inizi degli anni '50, verso un'architettura differente. Da un lato, infatti, i novecentisti e i razionalisti, pur appartenendo a due correnti separate, avevano forti caratteristiche in comune<sup>12</sup>. Oltre a questa vicinanza tra i due movimenti che hanno caratterizzato gli anni della formazione di Nichelli, la quale ha di certo permesso un più facile passaggio di questo architetto da un linguaggio all'altro, ciò che sicuramente lo ha spinto verso questo tipo di realizzazione è il contesto culturale architettonico nel quale si trovava Milano nei primi anni '50. Anche se la storiografia afferma che i BBPR<sup>13</sup>, Franco Albinì, Ignazio Gardella<sup>14</sup> e i futuri maestri della *Scuola di Milano* avevano già mostrato, attraverso i loro scritti e le loro opere, un primo allontanamento dall'ortodossia razionale, è evidente che la quasi totalità dei professionisti era rimasta fedele invece a quel tipo di produzione. Nichelli si pone certo in questo secondo campo, alla luce anche del fatto che a portare avanti quella che era una posizione di un più ortodosso Razionalismo erano rimasti anche molti maestri tra i quali spicca Piero Bottoni, il quale esercita una forte influenza sui giovani architetti che in quegli anni si stavano affacciando alla professione. È infatti un dato oggettivo che il più importante intervento sia da un punto di vista quantitativo sia di influenza sull'architettura milanese



FIG. 10 - Vista complessiva della scuola

di quegli anni è l'esperienza del quartiere sperimentale QT8<sup>15</sup>, redatto nella fase definitiva sostanzialmente dal solo Bottoni.

Nichelli quindi con quest'opera dichiara la volontà di inserirsi in questo solco, seguendo la strada di coloro che proponevano una continuità più diretta, anche da un punto di vista formale, con il Movimento Moderno. Dipendenza dal modello bottoniano resa evidente, oltre che dalle soluzioni stilistiche, nell'aver posizionato l'edificio al centro del lotto, e non lungo la cortina edilizia, e aver dato di conseguenza un'importanza peculiare al trattamento del verde.

Questa linea di continuità con le opere del Razionalismo maturo degli anni '30, tracciata da esponenti milanesi come Bottoni, Diotallevi e Marescotti<sup>16</sup>, verrà seguita da Nichelli sostanzialmente in tutte le sue opere sino alla costruzione del Padiglione Aeronavale del Museo della Scienza e della Tecnica nel 1963, quando inizierà a rendere evidente la sua volontà di dare spazio a quell'eclettismo e a quella "rinascita della tonalità" tipici degli sviluppi della cultura architettonica italiana della fine degli anni '50.

## NOTE

- 1 Camilla Cederna, *Nostra Italia del miracolo*, Longanesi, Milano, 1980.
- 2 Figlia primogenita di Alberto Pirelli, Maria Giovanna Pirelli (1915-1970) è stata una filantropa italiana.
- 3 Appartenente a una cospicua famiglia borghese, di forti tradizioni cattoliche, G.B. Montini entrò nel seminario di Brescia dove fu ordinato sacerdote il 29 maggio 1920.
- 4 *L'arcivescovo stamane al rito inaugurale*, in "Corriere Lombardo", mercoledì-giovedì 18-19 maggio 1955.
- 5 Il Movimento Moderno è un movimento architettonico teso al rinnovamento dei caratteri, della progettazione e dei principi dell'architettura e ne furono protagonisti quegli architetti che improntarono i loro progetti a criteri di funzionalità piuttosto che estetici, manifestati nei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). Il movimento si identificò nel momento della sua massima espressione, negli anni '20 e '30 del XX secolo, con l'International Style, soprattutto in ambito anglosassone.
- 6 L'asilo d'infanzia Antonio Sant'Elia è un edificio riconducibile allo schema a U su griglia di pilastri in calcestruzzo armato e muri di tamponamento in laterizio, solai in laterocemento e copertura piana. La struttura sorge nei pressi di un grande quartiere operaio costruito, a partire dal 1914, dalla Società Cooperativa Edificatrice.
- 7 Antonio Piva, Vittorio Prina, *Franco Albini (1905-1977)*, collana "Architetti moderni", Mondadori Electa, Milano, 1998.
- 8 Ibid.
- 9 Nichelli progetta l'asilo di via Bezzacca nel 1954-1956.
- 10 Nichelli lavora al Museo Archeologico di Milano nel 1963.
- 11 Giovanni Muzio è stato il suo relatore di tesi, e tutte le sue collaborazioni all'inizio della professione sono legate a esponenti di quella corrente, come per esempio quella con Piero Portaluppi nel restauro del chiostro degli Olivetani.
- 12 Vittorio Gregotti e Guido Canella, nello scritto *Il Novecento e l'architettura*, affermano che "indubbiamente ordine, ragione, chiarezza costruttiva e semplificazione linguistica furono elementi lungamente comuni ai due movimenti, anche se ordine e ragione erano per i razionalisti soprattutto funzione e uso mentre per il Novecento questo significava prevalentemente classicità e avanguardia; anche se semplificazione del linguaggio espressivo era per questi ultimi semplificazione stilistica mentre per i razionalisti era instaurazione di un nuovo linguaggio, risultato di una nuova metodologia"; e nello stesso anno Vincenzo Caldarelli scrive: "in alcune premesse francamente utilitarie, perché anti decorative, implicite nel classicismo di Muzio ed evidenti nella sua architettura, era già in atto il razionalismo". Cfr. Guido Canella, Vittorio Gregotti, *Il Novecento e l'architettura*, in "Edilizia Moderna", n. 81, dicembre 1963.
- 13 Gruppo d'architetti composto da Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. Cfr. Serena Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994.
- 14 Gardella si laurea in ingegneria al Politecnico di Milano nel 1928 (mentre ottiene la laurea in architettura all'IUAV nel 1949). Nel periodo universitario entra in contatto con gli altri giovani protagonisti della scena milanese assieme ai quali prende parte attiva alla creazione del Movimento Moderno italiano. Cfr. Antonio Monestiroli, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano, 2009.
- 15 Il quartiere QT8 nasce come quartiere modello sperimentale. Il progetto per il QT8 viene presentato nel 1945 e attuato a partire dall'anno successivo con il coordinamento dell'architetto Piero Bottoni, protagonista del Razionalismo architettonico italiano. Cfr. Piero Bottoni, *La sperimentazione QT8 a Milano*, in "Metron", nn. 10, 26, 27, 1950.
- 16 Irenio Diotallevi, Franco Marescotti, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, a cura di Maristella Casciato, Officina Edizioni, Roma, 1948.

1952-1957

Restauro e adattamento a museo

## 8 Casa del Manzoni

via Morone 1, Milano

progetto e direzione lavori EN

Il palazzo, che ha l'ingresso su via Morone e l'affaccio sud sulla centralissima piazza Belgioioso, è stato acquistato da Alessandro Manzoni nel 1813, che vi ha abitato fino alla sua morte avvenuta nel 1873<sup>1</sup>.

Durante la sua permanenza nello stabile sono state effettuate opere di ordinaria manutenzione, ma i lavori di restauro più importanti sono stati eseguiti nel 1863, quando è stata rifatta la facciata esterna: i prospetti verso la piazza e su via Morone sono stati realizzati con l'intonaco a graffito<sup>2</sup> con la ricca ma equilibrata decorazione di Andrea Boni, che recupera gli stilemi della tradizione rinascimentale lombarda con marcapiano e decorazioni in cotto.

Venduto dagli eredi della famiglia Manzoni, l'edificio viene acquisito nel 1937 dalla Fondazione Cariplo che lo dona al Comune perché lo destinasse, in conformità a un decreto legislativo di quell'anno, al Centro Nazionale di Studi Manzoniani<sup>3</sup> con l'intento di fare della casa un museo sul Manzoni.

Il progetto di riuso rimane bloccato dalla seconda guerra mondiale sino al 1952, quando il Comune affida a Nichelli la direzione lavori di restauro con l'esplicita richiesta che l'appartamento padronale dovesse essere riportato "alla vera forma domus"<sup>4</sup> in cui si trovava alla morte dello scrittore. L'obiettivo di Nichelli è duplice: è il riutilizzo della casa a museo e il ripristino di una verità storica dell'edificio all'Ottocento.

Per svolgere l'incarico Nichelli si documenta sulla storia dello stabile e, gra-



FIG. 1 - Cortile interno, prima dei lavori di restauro

zie al supporto dello stesso Centro di Studi Manzoniani e del suo direttore Claudio Cesare Secchi<sup>5</sup>, riesce a recuperare alcuni arredi originali che permettono la fedele riproposizione delle sistemazioni interne dello studio privato, della biblioteca privata con più di tremila volumi e della camera da letto dello scrittore, tutti posti nell'ala che affaccia su piazza Belgioioso.

Gli interventi effettuati da Nichelli volti a ripristinare le condizioni ottocentesche dello stabile partono dall'analisi delle murature, con l'asportazione degli intonaci e delle controsoffittature, al recu-



FIG. 2 - Pianta piano primo, progetto di restauro



FIG. 3 - Pianta piano secondo, progetto di restauro



FIG. 4 - Pianta piano terzo, progetto di restauro

però di diverse aperture e passaggi originali che erano stati tamponati nel tempo. Provvede a eliminare il piccolo ballatoio vetrato che occupa l'affaccio sud ed est del cortile, ed elimina tutte le aggiunte successive all'Ottocento.

Nel corso del restauro successivo a Nichelli, curato negli anni '80 dall'architetto Giovanni Varesi<sup>6</sup>, è stato rilevato che le uniche decorazioni originali rimaste dell'epoca manzoniana sono quelle dei soffitti, mentre tutte le superfici interne



FIG. 5 - Pianta piano terra, stato di fatto prima dei lavori di restauro 1952 (rielaborazione)



FIG. 6 - Pianta piano terra, progetto di restauro (rielaborazione)

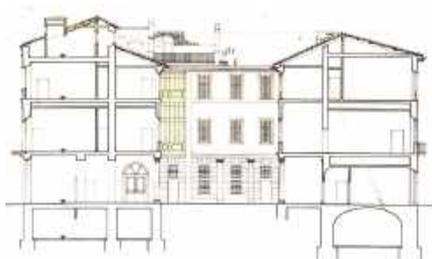


FIG. 7 - Sezione sud-est, stato di fatto prima dei lavori di restauro (rielaborazione)

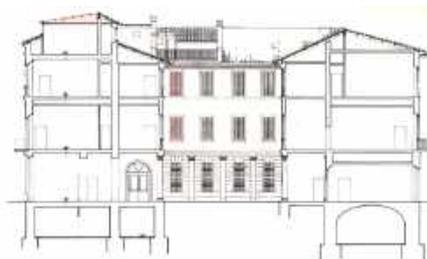


FIG. 8 - Sezione sud-est, progetto di restauro (rielaborazione)

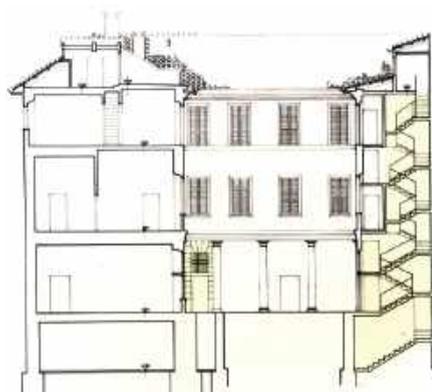


FIG. 9 - Sezione sud-ovest, stato di fatto prima dei lavori di restauro (rielaborazione)



FIG. 10 - Sezione sud-ovest, progetto di restauro (rielaborazione)

delle pareti sono state sanate dal restauro nichelliano.

Da queste osservazioni si può rilevare che Nichelli interveniva senza timore nelle opere di ristrutturazione, con operazioni mirate sia alla conservazione sia al ripristino dell'edificio, come peraltro era esplicitamente richiesto dalla committenza, con intonaci, rivestimenti e materiali il più possibile congruenti alla parte esistente. Casa Manzoni è stata così riportata com'era ai tempi di Alessandro Manzoni, dalle sue murature ai suoi pavimenti, rilevati e integrati da un'impresa veneta. Nichel-

li infatti non falsifica nulla, dichiara tutte le aggiunte fatte e non cade nella tentazione di reinventare una situazione passata: la rielabora con il linguaggio del suo tempo, intervenendo a fianco e dentro l'architettura del passato.

Le nuove aggiunte riguardano sostanzialmente i vani scala: Nichelli elimina i due vani scala eseguiti nei primi anni del Novecento nella zona ovest del palazzo, e ne abbatte un terzo nell'ala nord, ricostruendo poi qui delle nuove scale orientate ortogonalmente alle precedenti. Questa modifica gli permette di



FIG. 11 - Camera da letto di A. Manzoni, prima dei lavori di restauro



FIG. 12 - Camera da letto, dopo i lavori di restauro



FIG. 13 - Scala nord, prima dell'abbattimento



FIG. 14 - Scala nord, nuovo intervento

creare un passaggio che collega le due ali del palazzo e alle spalle della nuova scala pone i bagni che servono tutto lo stabile, in modo da rendere più fluido il percorso museale. Affacciati su via Morone, inserisce i servizi e gli uffici del Centro di Studi Manzoniani. Al secondo piano vengono collocati l'ufficio di direzione, alcune sale dedicate all'esposizione di stampe ispirate agli scritti del Manzoni e la nuova biblioteca pubblica manzoniana. Infine, alza parte del sottotetto per dare maggior spazio all'appartamento del custode del terzo piano: i lavori sono infatti volti a migliorare la funzionalità dell'edificio, laddove era necessario e senza mai intaccare la struttura preesistente.

Casa Manzoni grazie ai lavori di Nichelli riacquista una nuova funzione, che gli permette di continuare a essere un simbolo importante per il centro di Milano. La funzione è infatti per un edificio il principale carattere vitale: dando all'antico un nuovo scopo, l'architetto gli ridà vita. Ambrogio Annoni ammetteva e praticava tale concetto, giungendo ad affermare che se "il monumento non si presta più al vecchio uso o comunque un uso nuovo garantirebbe la conservazione"<sup>7</sup> è lecito intervenire su di esso a discrezione dell'architetto restauratore. La difficoltà di questo tipo di intervento è

quella di non cadere nell'imbalsamazione delle stanze e in una banale ricostruzione storica. Il riuso è stato risolto sistemando gli spazi come se Manzoni dovesse di nuovo abitare in quella casa e concependo i visitatori come fossero suoi ospiti: le pareti sono schiarite dalle macchie del tempo, i soffitti liberati dalle aggiunte e riportati all'originale splendore e l'arredo sistemato nelle stanze, che diventato non isolate vetrine ma luoghi vissuti pregnanti di storia.

#### NOTE

- 1 Umberto Colombo, *Alessandro Manzoni*, collana "Tempi e figure", Paoline Editore, Roma, 1985.
- 2 Tale tecnica consiste nel sovrapporre uno o più strati d'intonaco colorato e da sabbia o altro inerte, grassello di calce che funge da legante e terre naturali che rendono colorato l'impasto. È una tecnica che adottata sulle superfici esterne permette di ottenere un accentuato effetto plastico-decorativo, mentre negli interni permette di ottenere superfici decisamente materiche. Andrea Boni è un architetto e scultore che ha lavorato nel 1800 a Milano e in Lombardia.
- 3 Centro Studi Manzoniani che ha sede in via Morone 1 con un'ampia biblioteca manzoniana e un centro di ricerca letteraria.
- 4 Egizio Nichelli, *Relazione tecnica*, 1952, Archivio Nichelli.
- 5 Claudio Cesare Secchi, *La casa di via Morone 1 in Milano*, a cura del Centro Nazionale Studi Manzoniani, De Silvestri, Milano, s.d., in Archivio Nichelli.
- 6 Jone Riva (a cura di), *Immagini di casa Manzoni*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano, 1998.
- 7 Ambrogio Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.



FIG. 15 - Fronte principale

1953

Restauro

9 **Arco di piazzale Principessa Clotilde**  
piazzale Principessa Clotilde, Milano  
progetto e direzione lavori EN

La piazza dove si colloca l'arco neoclassico di Porta Nuova è intitolata alla principessa Clotilde, moglie del re Emanuele II di Sardegna defunta nel 1911. Questo luogo urbano è caratterizzato da due secoli dall'inconfondibile arco centrale, tipico degli archi trionfali, realizzato in blocchi di arenaria con i quali è stato costruito nel periodo dal 1810 al 1813 su progetto dell'architetto Giuseppe Zanoia<sup>1</sup>. È un esempio di arco a tre fornici di cui i due laterali minori rispetto a quello centrale, costruito in contemporanea con l'Arco della Pace di Milano ubicato all'inizio di corso Sempione.

L'arco di piazza Clotilde è un monumento isolato dei bastioni dell'ultima cerchia milanese, posizionato sulla stessa direttrice della omonima porta del IV secolo, tuttora visibile e ubicata al termine di via Manzoni. Quest'ultima è una porta medioevale, alla quale si addossano le case adiacenti, anch'essa oggetto di restauro da

parte di Nichelli nel 1954-1955, nonché di altri architetti dell'epoca come Portaluppi<sup>2</sup>, de Finetti<sup>3</sup> e Secchi<sup>4</sup>.

Porta Nuova neoclassica è stata risparmiata dai bombardamenti del 1943 ma nonostante ciò, nel 1953, presentava visibili decadimenti a causa della fragilità della pietra arenaria. Con le oscillazioni dovute al passaggio sotto piazza Clotilde della linea metropolitana milanese<sup>5</sup>, la struttura è a rischio di ulteriori cedimenti e per questo nel 1953 è stato affidato a Nichelli il lavoro di consolidamento della struttura e la reintegrazione delle lacune materiche dell'arco, per restituire alla città il monumento come lo vediamo oggi.

Il progetto statico dell'arco di piazzale Principessa Clotilde è solo un esempio dei lavori di consolidamento di Egitto Nichelli<sup>6</sup>, nel quale l'architetto non ha ritenuto opportuno nessun altro lavoro se non quello di sanare la struttura e i



FIG. 1 - Vista d'insieme, durante il cantiere



FIG. 2 - Particolare del degrado dei fregi



FIG. 3 - Vista d'insieme, durante il cantiere

rivestimenti del monumento. Il semplice consolidamento è dovuto al fatto che l'arco non presenta aggiunte successive che ne modificano il suo aspetto originale, non implicando così alcuno sforzo interpretativo sulle stratificazioni da parte del progettista.

Nichelli usa un'impalcatura temporanea fatta da tubolari metallici Innocenti<sup>7</sup>, che permettono di avvicinarsi al manufatto consentendo un attento lavoro sul degrado. I pezzi decorativi vengono puliti e stabilizzati con ganci metallici interni, mentre le parti murarie sono consolidate dall'interno e reintegrate le lacune con materiale congruo all'esistente, senza indebolire la stabilità della struttura. Queste tecniche, allora all'avanguardia, hanno consentito di ottenere un notevole miglioramento dal punto di vista estetico e strutturale senza intaccare sensibilmente l'opera. Lo scopo è quindi la cura dell'edificio dall'interno, con tecniche meno lesive possibile, senza alterare l'organismo antico, per renderlo di nuovo attore partecipe e attivo nella storia. Le opere

di consolidamento sono considerate, dallo stesso Nichelli, come il restauro che più rispetta l'antico, perché sono volte a "dare nuovamente al monumento la resistenza e la durezza tolta dalle menomazioni o dalle disgregazioni"<sup>8</sup>.

Come lo considera Giovannoni, l'intervento di consolidamento è "il vero restauro"<sup>9</sup>, cioè quell'operazione che ha la caratteristica di operare sui punti vitali delle strutture antiche con l'obiettivo della conservazione, laddove non sia necessario intervenire con un'opera di demolizione di parti aggiunte per ritornare all'origine della fabbrica.

Ovviamente, però, il consolidamento deve essere seguito anche da interventi di manutenzione ordinaria continua per non vanificare il lavoro fatto. Infatti la *Carta del restauro di Atene* del 1931<sup>10</sup> si dimostra favorevole al restauro volto al consolidamento statico nell'ottica che venga seguito da quelle cure volte alla stabilità e durezza che non intacchino la sua forma decorativa o la sua natura.

## NOTE

- 1 Giuseppe Zanoia (1752-1817), abate, architetto e poeta, allievo e amico di Parini, fu professore di Architettura e poi segretario nell'Accademia di Brera. Lavorò al Palazzo Borromeo nell'Isola Bella, realizzò l'arco di Porta Nuova a Milano e collaborò alla facciata del Duomo.
- 2 Luca Molinari, *Piero Portaluppi*, Skira, Milano, 2003.
- 3 Giuseppe de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, a cura di Giovanni Cislaghi, Mara De Benedetti, Piergiorgio Mirabelli, Etas Kompass, Milano, 1969.
- 4 Elisabetta Susani (a cura di), *Milano dietro le quinte: Luigi Lorenzo Secchi*, catalogo mostra tenuta a Milano nel 1999, Electa, Milano, 1999.
- 5 Per il progetto della metropolitana, elaborato ai primi del Novecento dall'ingegnere Borioli Sarre, si prospetta la demolizione della stazione principale (la Centrale di piazza Repubblica) e la stazione di Porta Nuova, ove giungono le linee varesine, dove verrebbero traghettate nelle nuove stazioni.
- 6 Egizio Nichelli ha lavorato nel 1957 sulla Pusterla di Sant'Ambrogio e nel 1981 al consolidamento delle colonne di San Lorenzo.
- 7 La Innocenti è stata una delle più note aziende meccaniche italiane, fondata a Milano da Ferdinando Innocenti negli anni '30, e in attività fino al 1997. Dal piccolo commercio, passò poi alle costruzioni meccaniche, con il brevetto del Turbo Innocenti, ovvero gli snodi da impalcature che ancor oggi sono comunemente utilizzati.
- 8 Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, s.n., s.l., 1939, appunti in Archivio Nichelli.
- 9 Gustavo Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Ed. Cremonese, Roma, s.d. (forse 1946).
- 10 *Atti della conferenza internazionale d'Atene per il restauro dei monumenti*, Atene, 1931. Cfr. Le Corbusier, *Carta di Atene*, Edizioni di Comunità, Milano, 1965.

1953-1957

10 **Scuola elementare Gorla Precotto**  
via Gianfranco Mattei 12, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Nel 1953 Nichelli riceve l'incarico per progettare e dirigere i lavori della nuova scuola elementare di Gorla Precotto sita su un terreno che affaccia su via Mattei, via traversa di viale Monza, l'importante asse viario che attraversa questo quartiere.

L'intervento è distante poco più di un chilometro dall'asilo Maria Pirelli, e assume una particolare importanza simbolica perché è proprio in quel quartiere che il 20 ottobre del 1944 un bombardiere americano in azione diurna colpì l'allora scuola elementare, provocando la morte di 184 bambini che vengono ancora oggi ricordati dall'importante monumento eretto da Remo Brioschi.

Siamo nel pieno della ricostruzione, e, come ci ricordano Maurizio Grandi e Attilio Pracchi nella loro *Milano: guida all'architettura moderna*, "dopo un ventennio di difficoltà politiche del razionalismo italiano, la ricostruzione si presentava come una occasione storica per inverarne i principi, per affermare la va-

lidità di un nuovo credo sociale, tecnico ed estetico, secondo una linea di esplicita continuità con la lotta di Persico e Paganò, nella prospettiva di radicale rinnovamento civile aperta dalla Liberazione". Quindi, dopo il bagno in tanta retorica imposta dall'ultimo fascismo, si sviluppa la passione per la nuda funzione da parte di una grande fetta degli architetti italiani, e questo progetto di Nichelli ne è un felice esempio.

Come si può notare dalle vedute generali l'intervento venne collocato in una zona ancora scarsamente edificata di questa periferia a nord-ovest di Milano, la quale però di lì a poco sarà interessata da un grande incremento demografico: siamo infatti negli anni del *boom italiano*<sup>3</sup>, il PIL cresce a una media del 5,9% annuo ed elemento caratterizzante è la forte migrazione interna che ha portato 7 milioni di persone a trasferirsi dalle campagne alle periferie delle grandi città, Milano *in primis*.



FIG. 1 - Vista generale fronte d'ingresso su via Mattei

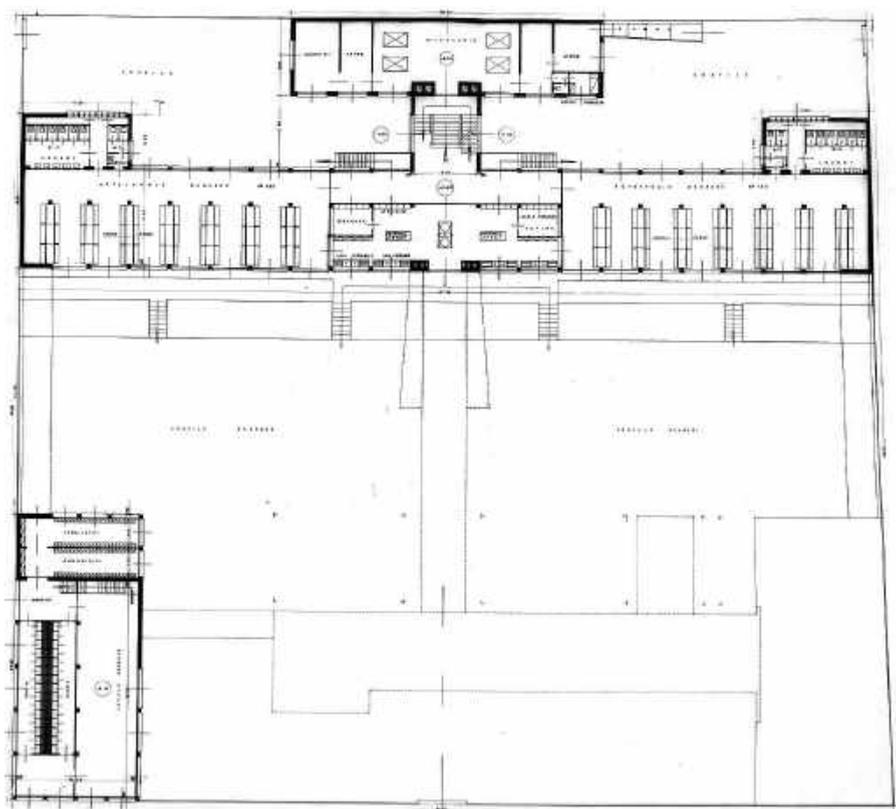


FIG. 2 - Pianta piano interrato

L'edificio, progettato e realizzato in meno di quattro anni, è composto dai due principali corpi di fabbrica, uno minore a una sola altezza per i servizi, l'altro a tre altezze per il refettorio e le aule, posti parallelamente tra di loro e collegati da una passerella chiusa che raccorda il dislivello; e da un terzo corpo rettangolare posto ortogonalmente ai primi due nel quale trova spazio la palestra ed è collegato a loro da due camminamenti coperti. Sull'angolo tra via Mattei e via Soffredini era prevista la realizzazione di una seconda palestra, specchiata rispetto alla prima, che non venne però mai realizzata.

Il corpo minore affaccia su via Mattei e, oltre a fungere da atrio per tutto il complesso, racchiude nei suoi locali la casa del custode, le stanze dedicate alla direzione, al ricevimento dei genitori e all'infermeria.

Dall'atrio si prosegue lungo la passerella centrale che collega l'edificio minore a quello dedicato alla didattica e contribuisce a dividere lo spazio aperto in due grandi giardini principali ai quali i bambini possono accedere attraverso alcune scale esterne che raccordano la quota dell'interrato, dove trovano spazio le cucine e l'ampio refettorio, al piano dei giardini.

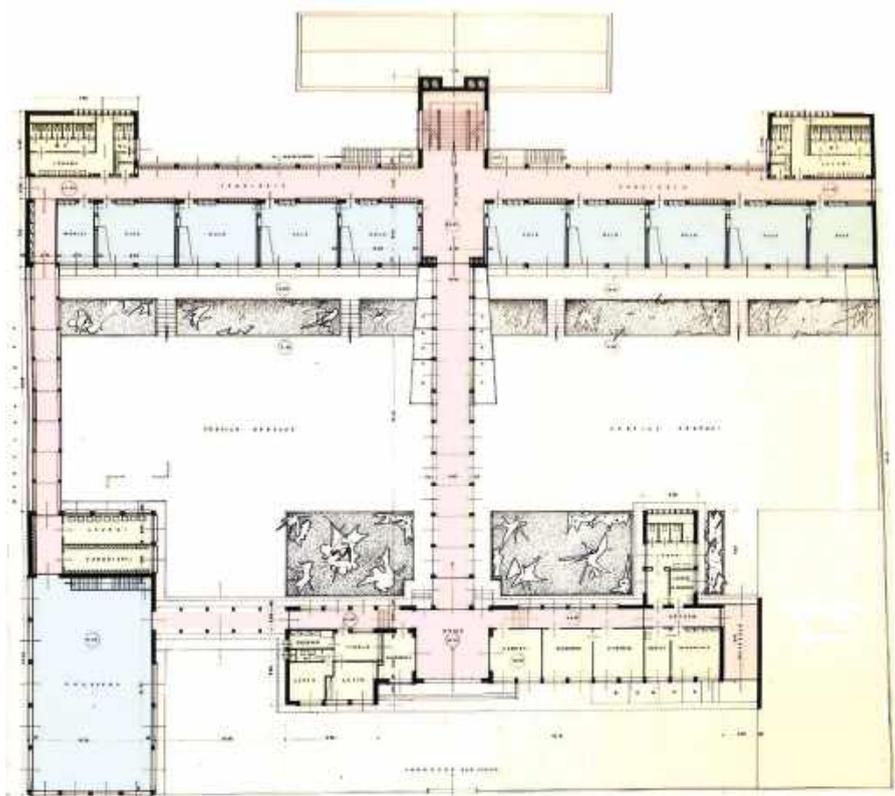


FIG. 3 - Pianta piano terra (rielaborazione, rosso-spazi distributivi, giallo-servizi, blu-aule)

A conclusione di questo grande asse centrale di distribuzione si trova l'unico vano scale presente nella scuola che permette di raccordare i tre piani e le ventiquattro aule. Ogni piano ha quindi un corridoio distributivo, posto ortogonalmente alla passerella centrale, che dà verso sud l'accesso alle aule, le quali rimangono così ampiamente illuminate, mentre a nord si affacciano due vani servizi.

Il piano terra è collegato, attraverso una seconda passerella esterna non tamponata, al terzo volume che racchiude la palestra. Anche questo edificio si presenta a tre altezze ed è caratterizzato da tre file

di ampie aperture lungo tutto il fronte sud e per metà dei fronti ovest ed est.

Questa architettura è dichiaratamente inserita nel contesto della produzione edilizia milanese della prima metà degli anni '50: l'utilizzo del cemento armato a vista, la regolarità e ripetitività delle aperture rettangolari, la presenza di infissi ugualmente modulari e standardizzati, la realizzazione di coperture piane, smentite solo dal tetto a falde nell'edificio più alto dove l'effetto vernacolare era, data l'altezza, meno visibile, la partizione in lesene di cemento armato che percorrono i prospetti lungo tutta l'altezza, sono infatti tutti ele-



FIG. 4 - Atrio d'ingresso

menti peculiari che collegano direttamente quest'opera al Centro Sociale Cooperativo "Grandi e Bertacchi" eretto sui Navigli nel 1953 su progetto di Franco Marescotti. La scelta su questo edificio non è casuale perché quest'opera è indice di come Nichelli si posizioni chiaramente nel dibattito interno all'architettura a Milano in quegli anni, avvalorando la tesi di una continuità più diretta con il movimento moderno internazionale espressa ne *Il problema sociale ed economico dell'abitazione*, redatto nel 1948 per l'appunto dallo stesso Marescotti in collaborazione con Diotallevi. Perfettamente inserito nella linea della continuità promossa dal mondo accademico milanese nei confronti del miglior Razionalismo anteguerra, il libro non riscontra il successo della pubblicazione romana *Manuale dell'architetto* poiché in quegli anni "la stessa cultura architettonica milanese iniziava la revisione della propria esperienza razionalista, assunta nel *Problema* come unica legittima sorgente dell'architettura

moderna<sup>3</sup>. Non a caso le opere dei BBPR<sup>4</sup> come l'edificio per abitazione e uffici di via Borgonuovo, la palazzina per abitazioni di Gardella<sup>6</sup> in via Paleocapa e molte altre opere di questi anni stavano portando avanti un ammorbidimento della tonalità razionalista del linguaggio che porteranno, con l'arrivo della seconda metà degli anni '50, alla definitiva crisi e rottura tra la cultura milanese e il Movimento Moderno.

Oltre agli aspetti formali già ricordati, anche l'aver portato la struttura all'esterno, aver dato estrema chiarezza all'impianto tipologico e infine aver creato un rapporto calibrato tra differenti volumi che dialogano tra di loro pone in stretto legame la scuola progettata da Nichelli e il Centro Sociale di Marescotti.

Anche se dal punto di vista della ricerca formale questo nesso è evidente, è altrettanto innegabile che, se si considerano gli aspetti costruttivi, l'edificio è frutto delle conoscenze tecniche espresse nel *Manuale dell'architetto*, libro pubblicato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche nel 1948 il quale racchiude 264 tavole che presentano le tecniche costruttive più consoni alle realizzazioni di un'Italia povera e tecnologicamente arretrata quale quella della fine degli anni '40. I limiti di questa operazione sono stati il portare a una cultura architettonica di certo maggiormente nazional-popolare, ma purtroppo segnata dall'evidente provincialismo. Nichelli non si pone certo, nelle sue opere degli anni '50, in quest'ottica peculiare della scuola romana, eppur senza riprenderne assolutamente le istanze figurative coglie dal *Manuale* quelle nozioni tecniche per un'architettura tecnologicamente semplice che utilizza materiali poveri. Come vediamo esemplarmente in questa scuola elementare, da un punto di vista tecnologico usa semplicemente il cemento armato per le strutture, lasciato a vista, la tamponatu-

ra è realizzata in mattoni forati intonacati, l'interno è interamente intonacato e pitturato di bianco, i pavimenti sono in gomma e, come espresso chiaramente nel *Manuale*, realizza solo aperture standardizzate con semplici infissi in alluminio.

#### NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Scuola materna Maria Pirelli*, Milano, 1952-1955.
- 2 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, p. 229.
- 3 Camilla Cederna, *Nostra Italia del miracolo*, Longanesi, Milano, 1980.
- 4 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 229.
- 5 Cfr. Serena Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994.
- 6 Gardella si laurea in Ingegneria al Politecnico di Milano nel 1928 (mentre ottenne la laurea in Architettura all'IUAV nel 1949). Nel periodo universitario entra in contatto con gli altri giovani protagonisti della scena milanese assieme ai quali prende parte attiva alla creazione del Movimento Moderno italiano. Cfr. Antonio Monestirolì, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano, 2009.
- 7 Mario Ridolfi, *Manuale dell'architetto*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1946.



FIG. 5 - Passerella centrale



FIG. 6 - Dislivello refettorio, quota giardino ed esterno passerella



FIG. 7 - Vano scale



FIG. 8 - Palestra



FIG. 9 - Vista generale

1953-1963

Restauro

## 11 **Rotonda di San Michele ai Nuovi Sepolcri**

via E. Besana 12, Milano

progetto e direzione lavori EN

La Rotonda della Besana è stata realizzata nel 1689. L'opera, chiamata anche *Foppone dell'Ospedale*, è formata dalla chiesa di San Michele, edicola a quattro braccia con ottagono centrale, intorno alla quale viene creato un porticato circolare in mattoni lasciati a vista. Questo edificio è stato costruito in supporto all'Ospedale Maggiore di Milano. Nel 1693, data la necessità di allontanare, per motivi igienici e per l'insufficienza dei sotterranei, il luogo di sepoltura dall'interno dell'Ospedale in una zona più periferica, viene scelta l'area della chiesa di San Michele a questo scopo. Su progetto di Attilio Arrigoni<sup>2</sup> si costruisce il cimitero i cui lavori si protraggono fino al gennaio del 1725, anno in cui la chiesa all'interno della Rotonda viene consacrata a san Michele.

L'impianto della chiesa è a forma di croce greca, sormontata da una cupola ottagonale coperta da un tetto piramidale, nelle forme del tiburio lombardo. Il portico di cinta è stato invece completato nel 1732 su ampliamento di Francesco Raffagno<sup>3</sup>. Le pareti esterne presentano lesene e arcate in lieve risalto che incorniciano ampie finestre, il tutto realizzato in mattoni a vista. All'interno, il porticato, di forma esaedrica, racchiude un ampio prato, dominato dalla centralità della chiesa e sotto il pavimento dell'intero complesso si estendono profonde cripte destinate ai morti dell'ospedale, che in mezzo secolo raggiunsero le 150.000 unità.

Risale al 1809 un progetto che prevede la trasformazione della Rotonda in Pantheon del Regno Italico<sup>4</sup>: l'incarico



FIG. 1 - Vista generale, dopo i lavori di restauro

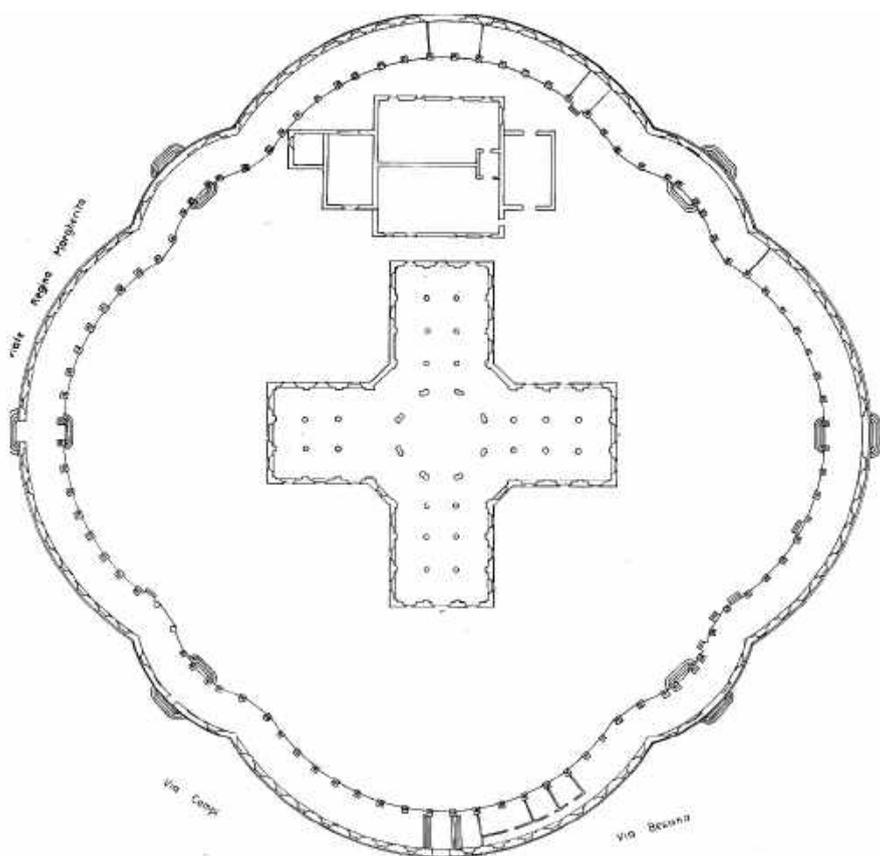


FIG. 2 - Pianta piano terra, prima dei bombardamenti

della presentazione di un'ipotesi di adattamento dell'edificio a mausoleo per i cittadini più illustri fu affidato a Luigi Cagnola<sup>5</sup>, ma il progetto non è stato mai realizzato. Dopo il 1814 il porticato viene adibito a magazzino, a deposito, infine a luogo di raccolta delle merci infette. Nel 1848 il complesso è occupato dall'autorità militare e il porticato adibito in scuderia, mediante la chiusura delle arcate interne. Solo nel 1858 l'Ospedale Maggiore ne rientra in possesso e lo converte dapprima in cronicario, poi in reparto d'isolamento per malattie contagiose con la capienza di 230 ammalati, e infine in lavanderia<sup>6</sup>.

Per un periodo l'edificio è stato usato anche come deposito dei ritratti dei benefattori della Ca' Granda, ossia dell'Ospedale Maggiore.

Nel 1939 il complesso viene infine acquistato dal Comune, ma la mancanza di fondi seguita alla seconda guerra mondiale causò nel dopoguerra un lento e progressivo degrado sino alla fine degli anni '50 quando la Rotonda è stata sottoposta a importanti lavori di restauro, destinando gli spazi aperti a parco pubblico e trasformando la chiesa in un centro permanente di manifestazioni culturali e artistiche.

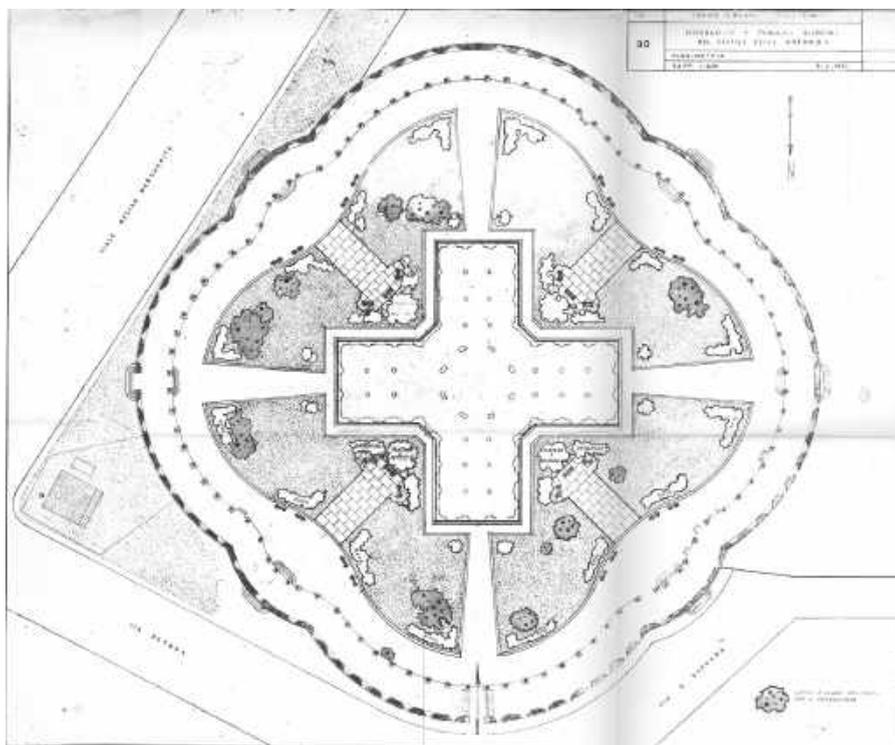


FIG. 3 - Pianta piano terra



FIG. 4 - La Rotonda di San Michele ai Nuovi Sepolcri, Raccolta Bertarelli



FIG. 5 - Vista generale, dopo i bombardamenti

Egizio Nichelli, incaricato dei lavori di ristrutturazione, in un primo momento redige una relazione storica completa del corpo di fabbrica con il fine di studiare l'evoluzione del manufatto. Nei primi anni d'intervento, dal 1953 al 1956, svolge

le fasi di rilievo e di consolidamento delle parti pericolanti riguardanti soprattutto il porticato esterno, usando la tecnica della puntellatura per sopperire ai problemi statici. Le operazioni eseguite sotto la sua guida risanano lo spazio dalle aggiun-



FIG. 6 - Arcate del portico tamponate, prima dei lavori di restauro



FIG. 7 - Finestre del portico tamponate, prima dei lavori di restauro

te succedutesi nel tempo a causa delle varie destinazioni d'uso.

Da un punto di vista teorico, nell'affrontare questa commessa, Nichelli si appoggia alla definizione di restauro di consolidamento del Giovannoni: "Cioè il rinforzo statico e di difesa dagli agenti esterni, provvedimenti tecnici affini ai lavori di manutenzione e di riparazione, [che] rappresentano lo stadio più umile dei restauri, che non accende la fantasia, ma che appunto per questo è più utile e dovrebbe essere oggetto di massime cure"<sup>7</sup>. Nichelli non ha qui la necessità di costruire *ex novo* delle parti di edificio, si tratta piuttosto di un consolidamento e di un corretto inserimento degli impianti, campo nel quale sceglie di utilizzare tubi esterni senza intaccare così le murature storiche.

Una volta completati i lavori di consolidamento, Nichelli ripulisce le murature dai segni di degrado, con integrazioni delle parti mancanti, soprattutto per la copertura. Oltre ad azioni mirate all'illuminazione, all'impiantistica e alla messa a norma di tutta la struttura per renderla adatta a ospitare eventi artistici e manifestazioni culturali, il restauro riporta alla luce alcuni dei caratteri originari del complesso coperti da precedenti interventi: alcune porte tornano a essere finestre, il co-



FIG. 8 - Corpo centrale, durante il cantiere



FIG. 9 - Fronte verso via Besana, durante il cantiere

lor mattone che copriva le colonne viene rimosso per mettere in evidenza i conci in pietra intonacata e i sotterranei della chiesa, dove erano situate le originarie sepolture, ora consolidati nella struttura muraria, rivelano uno spazio molto suggestivo



FIG. 10 - Copertura bombardata, prima dei lavori di restauro



FIG. 11 - Portici, prima dei lavori di restauro

e adatto a ospitare esposizioni di piccole dimensioni<sup>8</sup>.

L'importanza del lavoro di Nichelli nella Rotonda di San Michele risiede nel fatto che riporta alla città un simbolo milanese, altrimenti distrutto o lasciato a un lento degrado. Il lavoro di restauro ha un carattere pratico di ripristino di un edificio, e una valenza simbolica perché la Rotonda è un manifesto di un'e-

poca passata, pregno di valore per la storia locale. La Rotonda rappresenta infatti il Seicento milanese, gli anni della dominazione spagnola e della peste; restaurare questo monumento, per Nichelli, significa responsabilità civile di restituirlo alla città. Conferire una nuova funzione consente al manufatto di rimanere un punto di riferimento e di avere un ruolo chiave per la cittadinanza. Infatti, dopo il periodo dei lavori di restauro, numerose sono state le mostre ospitate a partire dalla fine degli anni '60. L'importanza degli artisti esposti e la diversificazione dei generi – pittura, scultura, grafica, disegno, fotografia, architettura, fumetto, videoarte e design – hanno fatto della Rotonda uno dei punti di riferimento della cultura contemporanea milanese ancora oggi<sup>9</sup>.

#### NOTE

- 1 Egizio Nichelli, *Relazione storica*, 1953, in Archivio Nichelli.
- 2 Paolo Mezzanotte, *L'architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1959.
- 3 Francesca Faccioli, *Milano riscopre la sua Rotonda*, in "Fragmenta", n. 3, gennaio 2003.
- 4 Egizio Nichelli, *Relazione storica*, 1953, in Archivio Nichelli.
- 5 Paolo Mezzanotte, *Le architetture di Luigi Cagnola*, Associazione tra i cultori d'architettura, Milano, 1930.
- 6 Paolo Mezzanotte, *L'architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1959.
- 7 Gustavo Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Ed. Cremonese, Roma, 1946.
- 8 Egizio Nichelli, *Relazione storica*, 1953, in Archivio Nichelli.
- 9 Francesca Faccioli, *Milano riscopre la sua Rotonda*, in "Fragmenta", n. 3, gennaio 2003.

1954

Restauro e spostamento

## 12 Colonna di Sant'Elena

piazza Sant'Eufemia, Milano

progetto e direzione lavori EN con arch. Balerio (Soprintendente)

La colonna di Sant'Elena si trova sulla via che conduce al santuario di Santa Maria Vergine presso San Celso. Le vicende storiche di questo monumento riportano al fatto che la colonna è stata eretta per volontà di San Carlo Borromeo nel 1581<sup>1</sup>, in nome dell'antico fondatore della chiesa vicina, San Salvatore<sup>2</sup> che sorregge la statua di Sant'Elena<sup>3</sup> con la croce di Cristo e la corona di ferro.

Dalla sua elevazione fino alla metà del Novecento la colonna è rimasta intatta, ma varia invece il suo contesto: l'apertura di corso Italia la porta a essere inglobata nel traffico cittadino, recando così danni alle pietre e alla struttura anche a causa di alcuni incidenti automobilistici<sup>4</sup> che ne hanno sbrecciato il basamento. Perciò nel Piano regolatore generale di Milano del 1954 si indica come necessario lo spostamento della colonna dalle due carreggiate di corso Italia<sup>5</sup>.

Sant'Elena ha mantenuto quindi la sua forma originale durante i secoli, ma ha perduto lo scopo con la quale era stata costruita: un obelisco cristiano su di un sagrato, affiancato da una strada di pellegrinaggio costellata da chiese<sup>6</sup>, che dalla periferia andava al centro città.

Come trascrivono i giornali dell'epoca<sup>7</sup> il problema non era marginale, tanto che l'intervento è stato richiesto con urgenza dalla Commissione Urbanistica per motivi di organizzazione cittadina, la quale si è fatta subito stanziare i cinque milioni necessari.

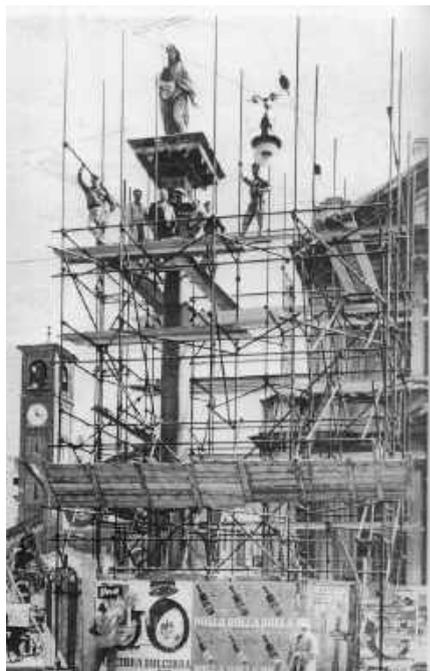


FIG. 1 - Nuova sistemazione in piazza Sant'Eufemia, durante il cantiere di restauro

Il lavoro viene affidato nel 1954 a Nichelli, il quale, nella sua relazione iniziale, descrive la colonna: "Il basamento è di forma quadrangolare con mensole e figure di termini mentre la base e i capitelli hanno geometrie corinzie. Al capitello dà corona un pezzo cubico di trabeazione su cui si adagia la statua di Sant'Elena che stringe una corona di ferro, scolpita in marmo da Giovanni Pietro Lavagna, eseguita, e vuolsi, secondo il disegno del Crespi-Cerano"<sup>8</sup>.



FIG. 2 - Nuova sistemazione in piazza Sant'Eufemia, durante il cantiere di restauro

L'intervento di Nichelli è volto quindi a integrare il basamento dai materiali perduti e consiste nel trasporto della colonna e della statua a meno di 100 metri di distanza, nella piazzetta di Sant'Eufemia, davanti alla chiesa di San Paolo. In questo modo ha restituito alla colonna una consona ambientazione e allo stesso tempo ha rispettato il volere del PRG, migliorando sensibilmente le condizioni del traffico. La nuova posizione infatti, pur nascendo da un'esigenza moderna, rispetta

la statua e la valorizza con un adeguato riconoscimento.

Le fasi di cantiere hanno previsto lo smontaggio dei singoli pezzi: la statua, il capitello, il fusto della colonna, il basamento e la nuova posa in opera.

Però, subito dopo aver montato i ponteggi, Nichelli si accorge che un attento lavoro avrebbero allungato i termini previsti per il lavoro. In merito a questo ritardo il "Corriere della Sera" del 7 novembre 1954 riporta: "Ci vorrà dunque, a quanto pare, almeno un mese, perché, prima di rimuovere qualcosa, anche la sola statua, occorre eseguire fotografie e rilievi ravvicinati, per ogni particolare. La ricostruzione avverrà senza fretta perché bisognerà restaurare i pezzi mandati. Ma lo smontaggio, assicura il direttore dei lavori l'architetto Egizio Nichelli dell'Ufficio Edilizia Monumentale del Comune, sarà fatto senza intralciare il Corso Italia"<sup>9</sup>.

Dopo le analisi e i rilievi, l'architetto imbriglia la statua, e il 22 novembre 1954, "dopo due secoli e mezzo che vedeva Corso Italia dall'altezza di 12 metri"<sup>10</sup>, San'Elena viene calata a terra. In seguito vengono smontati il capitello, la colonna e il basamento, "una forma quadrangolare con mensole e figure di termini, che tiene al piede un altro zoccolo di pietra che, al tempo dell'erezione, serviva da mensa d'altare"<sup>11</sup>. Nonostante l'aggiornamento nel 1938 della *Carta del restauro* nel quale si mette in discussione la legittimità delle operazioni di smontaggio e ricostruzione in altro luogo (si tratta l'argomento anche in una pubblicazione di Annoni<sup>12</sup>), per la colonna di Sant'Elena Nichelli ha optato ugualmente per questo tipo di intervento. Questo perché lo spostamento viene comunque giustificato in casi eccezionali se volto alla valorizzazione del monumento, ed è questo il ca-

so di Sant'Elena. L'intervento infatti non presuppone un falso, in quanto non aggiunge né rimuove nulla alla colonna, e inoltre ridona con questa nuova sistemazione dignità a un'opera che altrimenti sarebbe rimasta al centro di uno svincolo stradale.

In questo intervento, molto seguito dai cittadini e dalla cronaca locale, Nichelli tratta il reperto storico con rispetto, curando le ferite dettate dal tempo con mezzi specifici di pulitura. Il restauro non si limita perciò alle operazioni sulla materia ma cerca il compromesso a un più ampio raggio: dalla viabilità, al contesto urbano, alla ricerca di un equilibrio tra la tradizione e le necessità della modernità.

#### NOTE

- 1 Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano [...], III, nella regia ducal corte: a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri*, Milano, 1737-1738.
- 2 Giuseppe Mongeri, *L'arte in Milano*, A. Forni, Sala Bolognese (BO), 1989 (ed. orig. Milano, 1872).
- 3 Sant'Elena nel suo percorso di conversione costruì diverse chiese e basiliche e quindi è probabile che la sua posizione vicino a edifici religiosi fosse simbolo di cristianità.
- 4 *Sant'Elena trasloco difficile*, in "La Notte", sabato-domenica 20-21 novembre 1954.
- 5 Corso Italia è l'asse aperto nel 1910 sulle tracce della contrada di San Celso che arrivava fino alla piazza di Sant'Eufemia.
- 6 Iniziando dalla periferia: Sant'Eufemia, San Paolo, San Sisto, San Michele alla Chiusa e San Celso.
- 7 *La colonna di S. Elena sfrattata da piazza Bertarelli*, in "Corriere della Sera", domenica 7 novembre 1954.
- 8 Egizio Nichelli, *Ricerca storica*, 1954, in Archivio Nichelli.

- 9 *La colonna di S. Elena sfrattata da piazza Bertarelli*, in "Corriere della Sera", domenica 7 novembre 1954.
- 10 *Corso Italia ore 12. Scesa dal cielo S. Elena*, in "La Notte", lunedì-martedì 22-23 novembre 1954.
- 11 Ibid.
- 12 Ambrogio Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.

1954-1956

Restauro e progetto sottopassaggio pedonale

### 13 Archi di Porta Nuova

piazza Cavour, Milano

progetto e direzione lavori EN con A. Terzaghi e supervisione di F. Reggiori, G. Muzio, O. Cabiati

Le prime fortificazioni con porte e pusterle risalgono alla Milano romana e svolgevano la funzione difensiva e d'ingresso alla città. La prima cerchia romana viene ampliata dall'imperatore Massimiliano ERCULEO nel 300 d.C.; suc-

cessivamente nel IX secolo l'arcivescovo Ansperto fortifica le mura di Milano con altre porte, affidandole a custodi con il titolo di capitani o valvassori e obbligandoli ad abitare nelle vicinanze delle stesse'.

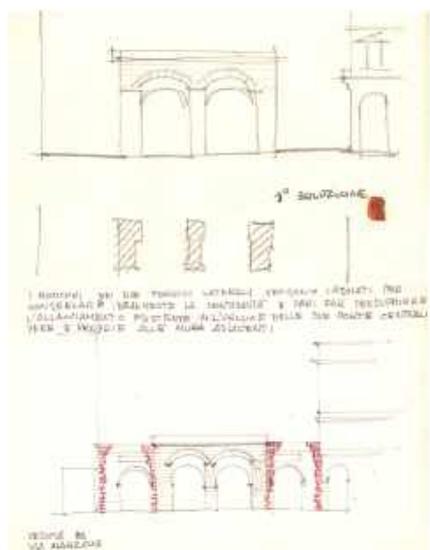


FIG. 1 - Soluzione 1, abbattimento passaggi laterali

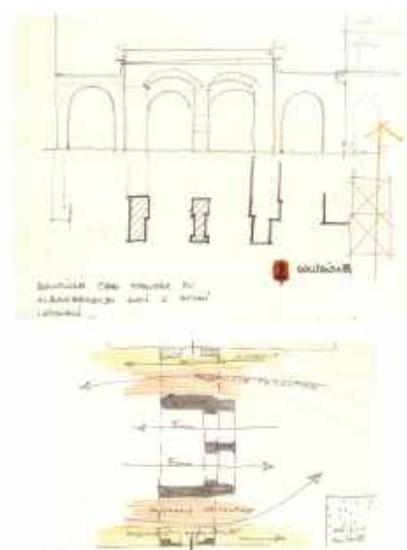


FIG. 2 - Soluzione 2, allargamento forni laterali

Porta Nuova, opera del basso medioevo, viene distrutta nel 1161 dal Barbarossa; riedificata in epoca comunale, infine rivestita con marmi nel 1338 da Azzone Visconti, il quale inserisce anche il tabernacolo marmoreo che rappresenta la Madonna col Bambino e i santi Ambrogio e Protaso<sup>2</sup>.

Dagli inizi dell'Ottocento le vicende legate a questa Porta sono molteplici: nel 1839 l'Imperiale Regia Delegazione austriaca dispone il totale abbattimento degli archi per permettere un più agile passaggio dei loro carri da guerra, demolizione che fortunatamente non si realizzerà grazie all'intervento di personaggi milanesi influenti come Carlo Cattaneo.

Solo pochi anni più tardi si ha invece il primo consolidamento strutturale mediante l'aggiunta di due arcate minori al di sotto di quelle esistenti. Risale al 1860, data siglata sui mattoni<sup>3</sup>, l'abbattimento delle case attigue che ormai invadevano la porta e la conseguente aggiunta di due fornici laterali, opera eseguita in stile medioevale da Gaetano Besia, che realizza i due imponenti atri lì dove anticamente sorgevano le torri a guardia della Porta<sup>4</sup>. Questa rimane così collegata alle nuove abitazioni che riprendono il sedime della cinta muraria cittadina, mantenendo in questo modo intatta l'impressione di fortificazione della stessa.

Solo pochi anni più tardi, nel 1869, il Consiglio Comunale propone di eliminare questi atri, ma la Regia Accademia di Belle Arti blocca il progetto sostanzialmente sostenendo che "due archi isolati, così monchi, perderebbero del tutto la loro indole militare e monumentale, e non serberebbero nessun significato di storia e archeologia"<sup>5</sup>.

La stessa sequenza di eventi si ripropone nel 1931 quando, a fronte della richiesta di abbattimento avanzata dal Comune a causa del forte impedimento che le ope-

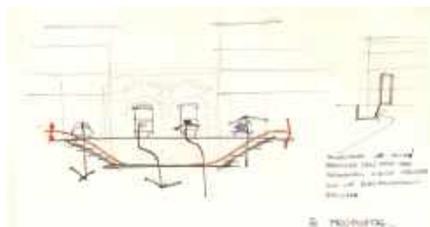


FIG. 3 - Soluzione 3, progetto sottopassaggio pedonale



FIG. 4 - Stampa 1930



FIG. 5 - Stampa 1846

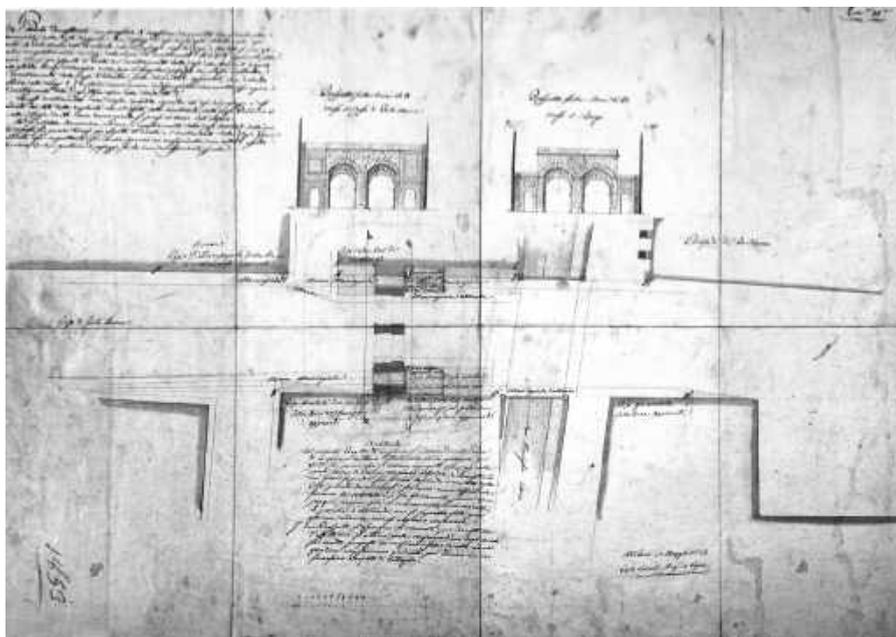


FIG. 6 - Disegno progetto, 1954; supporto cartaceo

re ottocentesche presentavano per il traffico crescente, il Ministero dell' Educazione Nazionale boccia il progetto, proponendo un' ipotesi nella quale i passaggi laterali pedonali vengono ricavati sotto gli edifici attigui tramite l' apertura di portici.

Molti progetti vennero avanzati in questa occasione, e tra questi quello di de Finetti, il quale non concepì l' idea di togliere i passaggi laterali per isolare la torre ma preferì sostituirli con due passaggi moderni ad architrave, continuando a conservare l' immagine della Porta, senza omaggi stilistici<sup>6</sup>.

Nel 1954 per attuare i lavori previsti dal Piano particolareggiato, viene affidato a Nichelli l' incarico, approvato dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, per risolvere i problemi legati al sempre maggior traffico con la proposta di apertura di due carreggiate ai lati della porta medioevale.



FIG. 7 - Articolo sul "Corriere lombardo", 18-19 marzo 1955

1954

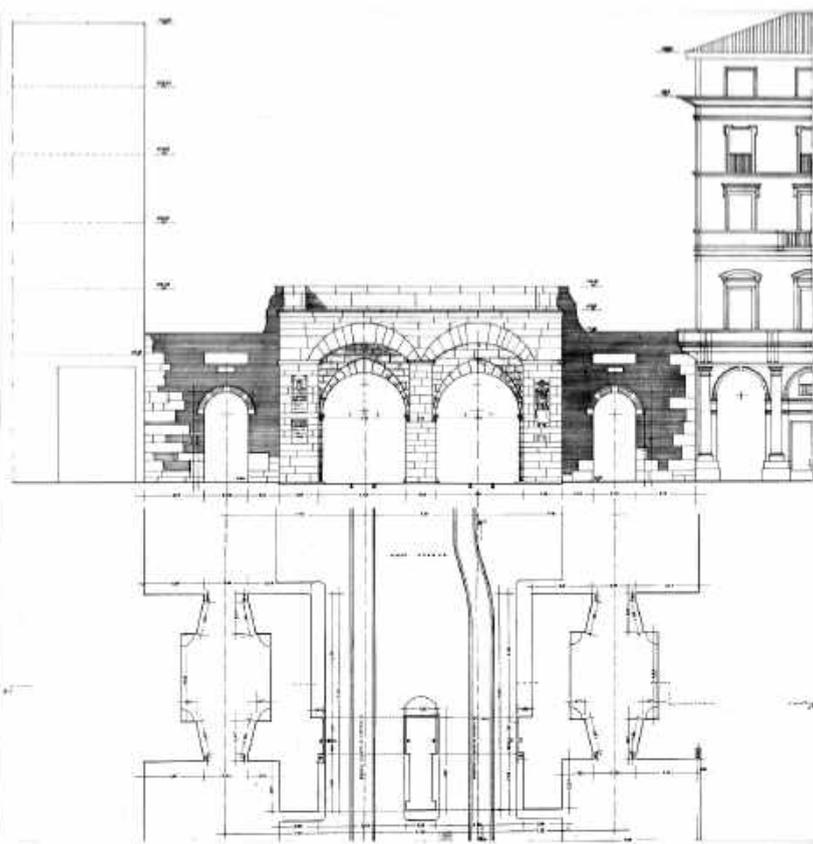


FIG. 8 - Archi guardando verso piazza Cavour, rilievo prima dei lavori

Nella fase iniziale di progetto, Nichelli prevede il parziale abbattimento delle mura ottocentesche, lasciandone una traccia ai lati che permetta il mantenimento ideale della continuità della cinta muraria. Inoltre, prevede l'apertura di portici al piano terreno dei condomini prospicienti alla Porta per permettere il deflusso del traffico pedonale.

Durante i lavori, Nichelli si rende però conto che le fornici minori non sono propriamente ricostruzioni ottocentesche ma presentano sicuramente alcuni elementi originali: fondazioni risalenti al

XIII secolo e tracce di un primo vallo romano scavato per difendere i sobborghi dalle invasioni barbariche<sup>7</sup> in linea con la Porta. L'architetto si raffronta con la Soprintendenza che richiede, in data 19 novembre 1954, di fermare le operazioni di restauro<sup>8</sup> a causa dei ritrovamenti. Inoltre, pochi giorni dopo, gli architetti Reggiori, Cabiati e Muzio, che costituiscono l'associazione "il Carrobbio", scrivono una lettera nella quale specificano che l'intervento ha già "inconsultamente manomesso" la torre a destra e sta per investire quella a sinistra<sup>9</sup>. Dal loro punto di vista, è ne-



FIG. 9 - Archi guardando verso piazza Cavour, dopo i lavori 1956

nessario mantenere completamente quelle strutture, che assicuravano il carattere storico di sbarramento, e ritenevano che il problema si potesse risolvere tramite un semplice allargamento dei fornic laterali.

A queste critiche Nichelli risponde in primo luogo che “è evidente che bisogna meglio riflettere a quello che una simile e raccomandatissima continuità diventerebbe quando i due fornic laterali prendessero una luce di 4 metri, e quando, per di più, con i portici, si venisse a creare una nuova foratura nelle case alle quali la barriera poggia le spalle. Proporzioni vistose dei fornic più larghi e spazi vuoti aperti dai portici provocherebbero uno squilibrio che dell'impressione prospettica e ambientale di uno sbarramento lascerebbe ben poco. Gli archi veri e propri, al centro, non avrebbero allora niente da guadagnare rispetto alla soluzione dell'isolamento di essi”<sup>10</sup>. Per rispettare l'immaginario comune e l'equilibrio che ha avuto per tanti anni Porta Nuova, considerando le sue proporzioni con l'intorno e inserendola tra

gli edifici come passaggio urbano, Nichelli propone delle aggiunte. A suggerire la continuità delle mura basterebbero quindi anche solo due speroni laterali in materiale visibilmente moderno e non in stile come le torri precedenti, che servirebbero inoltre a esercitare una contropinta statica a quella degli archi.

Queste posizioni di Nichelli suscitano la già citata critica, che peraltro è stata in larga misura alimentata dalla stampa. Nichelli non ha mai voluto arrecare danni alla struttura storica, anzi conferma che il suo lavoro: “si è fondato sul criterio di non rompere l'attuale continuità del fronte del monumento, isolando quest'ultimo”<sup>11</sup>.

Il conflitto principale risiede solamente nel rapporto tra la Soprintendenza e lo stesso Nichelli: “Fino a oggi non sono stati compiuti vandalismi né demolizioni incaute o arbitrarie. Si è trattato semplicemente di scrupolose indagini condotte su murature ottocentesche che, in tal modo, hanno rivelato tracce notevoli di una antica struttura ignorata e, almeno in par-

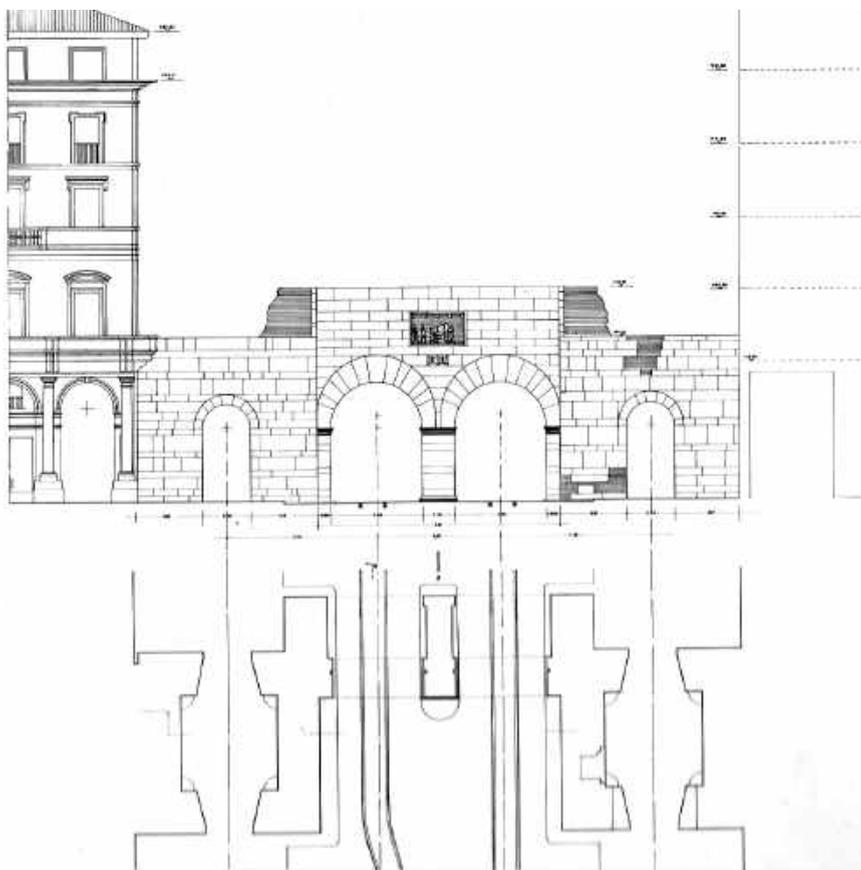


FIG. 10 - Archi verso via Manzoni, rilievo prima dei lavori

te, degna di studi e di conservazione. Le rimozioni fatte non pregiudicano neppure l'attuazione del piano particolareggiato da tempo approvato e caldeggiato dalla soprintendenza. Proprio in vista della realizzazione di questo piano sono sorte sostanziali divergenze tra me e la soprintendenza, giacché essa, pur considerando opportune le indagini sinora svolte e pur ritenendo importanti ritrovamenti fatti, non intende assolutamente derogare dal piano in precedenza definito. Le divergenze sono peraltro circoscritte al campo del restauro architettonico e vertono

sul modo di realizzare l'intervento: non mettono in causa l'utilità dell'intervento stesso, da tempo concordato da soprintendenza e comune per le note ed evidenti esigenze di viabilità<sup>712</sup>.

Inizialmente per la visibilità dei resti si pensa a una semplice apertura di griglie nel suolo, ma in questo caso la profondità dello scavo non avrebbe permesso la visione di alcunché e così Nichelli propone una soluzione che è quella di pensare a una passerella posta a -3 metri che permettesse la visita ravvicinata dei resti.



FIG. 11 - Archi verso via Manzoni, dopo i lavori 1956

Nel marzo del 1955 Nichelli presenta quindi alcune tavole che hanno come punto di forza la creazione di un sottopassaggio che collega i due marciapiedi opposti di via Manzoni, permettendo di vedere le importanti fondamenta romane e poi medioevali delle torri, le quali si spingono sino a 8 metri sotto il suolo.

Il progetto del sottopassaggio elaborato da Nichelli per la visita pubblica ai resti romani sotterranei alla Porta è una soluzione che mette d'accordo tutti: l'architetto che voleva mantenere i resti e renderli di pubblica conoscenza, il Ministero delle Infrastrutture che puntava alla viabilità su via Manzoni e la Soprintendenza che non voleva catalogare ma poi nascondere i resti per l'impossibilità di variare il PRG<sup>3</sup>.

La proposta viene apprezzata anche sulle pagine dei giornali e da Reggiori, il quale in un'iniziativa promossa dalla Famiglia Meneghina definisce "brillantissima" la proposta di Nichelli: "Queste sono

soluzioni comuni ed efficienti nelle grandi città estere. A Stoccolma c'è persino un sottopassaggio di quattro piani diversi, ciascuno per un tipo di traffico"<sup>4</sup>.

Nichelli procede senza più impedimenti nel progetto, calcolando e poi realizzando la grande soletta in cemento armato che varca la zona di scavo, e nel frattempo procede al definitivo allargamento dei fornici laterali con l'apertura di due carreggiate di 4 metri ciascuna destinate sia al passaggio delle vetture sia, nello spazio occupato da un piccolo marciapiede di un metro, a quello dei pedoni.

La soluzione doveva essere provvisoria, sia perché si dovevano concludere i lavori per il sottopassaggio, sia perché il vero passaggio pedonale sarebbe dovuto essere quello nato dall'apertura dei portici al pianterreno dei condomini: l'aver dato una soluzione immediata, seppur parziale, al problema dello smaltimento del traffico sposta tuttavia l'attenzione da quest'area, che non viene più presa in considerazio-

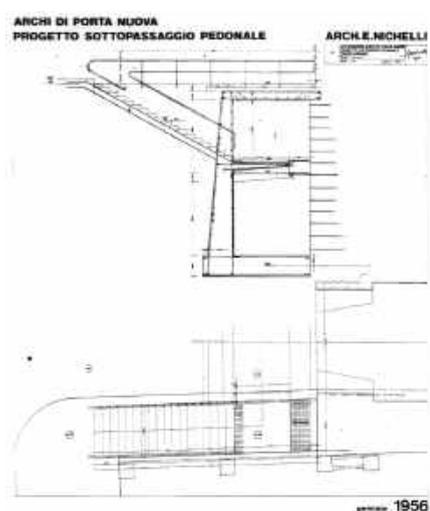


FIG. 12 - Progetto sottopassaggio pedonale

ne. L'ipotesi del sottopassaggio resta purtroppo soltanto un progetto. E il progetto è quello che rimane dell'intervento di Nichelli sugli archi di Porta Nuova, i quali sono sopravvissuti anche a questa "battaglia" teorica del XIX secolo tra nuove esigenze e rispetto dell'antico.

#### NOTE

- 1 P. Necchi, *Mura, porte e pusterle milanesi e di una torre detta arco romano*, in "Famiglia Meneghina", Milano, 1969, in Archivio Nichelli.
- 2 Gian Piero Calza, *Le mura e le porte di Milano*, Milano, 2004.
- 3 *Gli archi di via Manzoni liberati dai falsi laterali*, in "Corriere della Sera", venerdì 12 novembre 1954.
- 4 P. Necchi, *Mura, porte e pusterle milanesi e di una torre detta arco romano*, in "Famiglia Meneghina", Milano, 1969, in Archivio Nichelli. Cfr. anche: Civiche raccolte archeologiche e numismatiche, *La porta Nuova delle mura medioevali di Milano: dai Novelli a oggi venti secoli di storia milanese*, Edizioni ET, Milano, 1991.
- 5 *Gli archi di via Manzoni liberati dai falsi laterali*, in "Corriere della Sera", venerdì 12 novembre 1954.
- 6 Ibid.
- 7 *Un sottopassaggio archeologico nella sistemazione degli archi di via Manzoni*, in "Corriere della Sera", venerdì 11 marzo 1955.
- 8 Corrispondenza tra Nichelli e la Soprintendenza di Milano rappresentata da Crema, 19 novembre 1954, in Archivio Nichelli.
- 9 *Via libera ai pedoni e alle auto di fianco agli archi di via Manzoni*, in "Corriere della Sera", giovedì 2 dicembre 1954.
- 10 *Gli archi di via Manzoni liberati dai falsi laterali*, in "Corriere della Sera", venerdì 12 novembre 1954.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 *Via libera ai pedoni e alle auto di fianco agli archi di via Manzoni*, in "Corriere della Sera", giovedì 2 dicembre 1954.
- 14 *Reggiori difende gli archi di porta Nuova*, in "Corriere della Sera", venerdì 11 novembre 1955.

1954-1956

14 **Scuola materna via Bezzecca**  
via Bezzecca 16, Milano  
progetto e direzione lavori EN

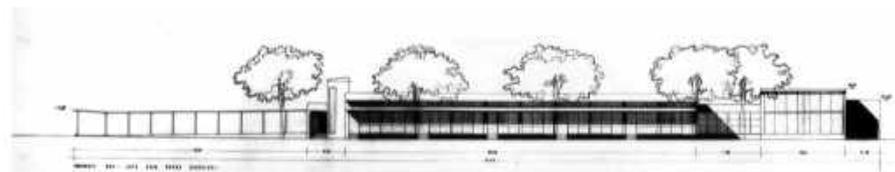


FIG. 1 - Prospetto sud-ovest

La commessa della costruzione dell'asilo in via Bezzecca, poco distante da piazza Cinque Giornate e Parco Marinai d'Italia, segue di un solo anno quella per l'asilo Maria Pirelli del 1952<sup>1</sup>, e le analogie tra i due progetti sono evidenti. L'impianto è sostanzialmente identico perché hanno entrambi due corpi ortogonali tra di loro: il corpo d'ingresso, d'altezza maggiore, è disposto lungo l'asse nord-sud e include la sala delle libere attività, la direzione, l'infermeria e i servizi; mentre il secondo permette, attraverso un corridoio, l'accesso alle cinque aule e ai bagni. Dal punto di vista distributivo, l'elemento innovativo

nella pianta di via Bezzecca è rappresentato dall'atrio che qui, oltre a non avere un volume proprio perché comune al salone delle libere attività, non è in linea con il corridoio finale ma ne è perpendicolare. Questa tipologia ha permesso a Nichelli di collegarsi al fronte strada su via Bezzecca con il primo edificio e di allontanarsene con quello dedicato alle aule, così da creare davanti a esso un piccolo giardinetto triangolare e sul fronte sud mantenere il grande spazio verde per le attività dei bambini. Il corpo maggiore dell'asilo è rivestito all'interno da listelli in legno verticali a tutta altezza, e conduce subito in un corridoio distributivo che permette sul fronte sud l'accesso alle cinque aule, attraverso una zona cuscinetto dedicata agli spogliatoi, e su quello nord l'ingresso al piccolo volume centrale dei bagni.

Le aule, come nel caso dell'asilo Maria Pirelli, si rivolgono verso la parte retrostante del giardino e si presentano a una quota leggermente più alta. Il raccordo tra le due quote è composto da un piccolo "balcone" che dà accesso a cinque rampe le quali proseguono nel giardino trasformandosi in pietre bianche sempre più pic-



FIG. 2 - Vista sulle aule

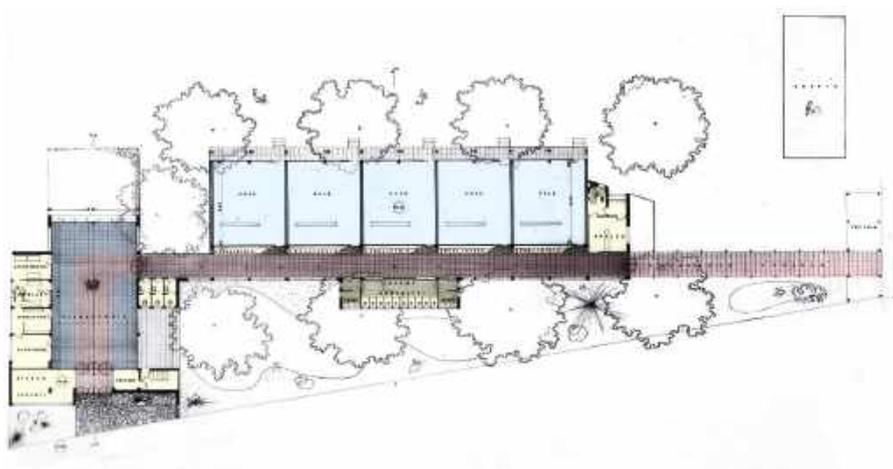


FIG. 3 - Pianta della scuola materna via Bezzecca

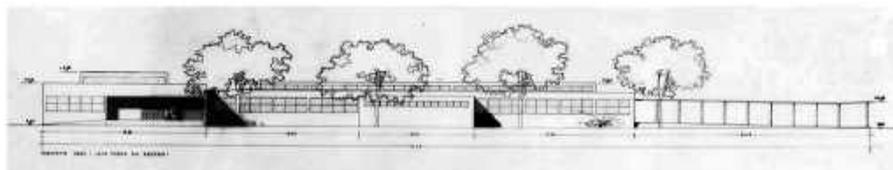


FIG. 4 - Prospetto nord, ingresso su via Bezzecca

cole che danno il pretesto all'architettura per segnare una continuità tra gli spazi interni e quelli esterni. Questa sistemazione è andata oggi perduta per permettere l'adeguamento dell'edificio alle nuove norme sulla sicurezza. La continuazione su traccia dell'interno sul giardino è ripresa dall'asilo in Bicocca, insieme alla presenza di una doppia fila di finestrate per l'illuminazione delle aule, con la differenza che nel caso di via Bezzecca quelle superiori sono schermate da un grande solaio spiovente che è prosecuzione del tetto. Rispetto all'asilo Maria Pirelli, probabilmente a causa della minor disposizione di fondi<sup>2</sup> che qui sono unicamente pubblici, si nota

in alcuni particolari l'utilizzo di materiali meno nobili: un esempio su tutti è proprio la soluzione utilizzata per schermare il fronte sud delle aule, la quale nell'edificio della Bicocca risultava essere effettuata tramite sottili lame d'acciaio che conferivano un aspetto molto leggero e arioso alla composizione della facciata mentre in questo caso risulta essere un elemento in cemento armato aggettante oltre la copertura piana che risulta un po' troppo invadente e pesante.

A questa analogia distributiva si aggiunge una somiglianza con un altro lavoro di Nichelli, la scuola di Gorla Precotto del 1953<sup>3</sup>, ovvero la presenza di una pas-



FIG. 5 - Fronte ingresso via Bezzeca



FIG. 6 - Corridoio distributivo

serella esterna che, se nel caso precedente collegava le aule alla palestra, qui serve per dare un accesso pedonale coperto su via Morosini.

La soluzione e la modalità di realizzazione di questa passerella, composta da dei sottili pilastri rotondi in cemento armato che scandiscono con il loro passo regolare lo spazio esterno, sono tipiche di alcune opere degli anni '30, come per esempio la Villa Donizetti<sup>4</sup> a Uriso ristrutturata da Franco Albini nel 1935. Sia la leggera pilastratura, anche se nell'esempio comasco questa è realizzata in

“pilastrini di ferro verniciati, il resto della muratura, bianca”<sup>5</sup>, sia la pavimentazione realizzata con pietre rettangolari irregolari grigie, tra le quali cresce dell'erba, mettono in diretta relazione questi due progetti. Un altro riferimento all'opera di Albini si rintraccia nella copertura del volume contenente il salone, a falda inclinata che va a concludersi sulla parete sud, completamente vetrata, racchiudendosi tra due muri in pietra. Che Nichelli fosse a conoscenza delle opere di Albini è dimostrato anche da questo particolare tipo di copertura, “a cuneo”, ripreso dal suo refettorio di Calusco sull'Adda<sup>6</sup>. Questa conferisce al locale un'ampia illuminazione, che è possibile controllare con un sistema di veneziane a tutta l'altezza, rafforzata dalla presenza di uno shed, soluzione che Nichelli adoterà qualche anno dopo nel progetto del Museo Archeologico<sup>7</sup>.

L'opera dell'asilo di via Bezzeca, pur presentando riferimenti a progetti antecedenti, è espressione chiara di un certo modo di fare architettura tipico di quegli anni: a dimostrazione di questo si possono guardare due opere sostanzialmente coeve che, pur appartenendo alla tipologia della villa privata, presentano notevoli analogie stilistiche e compositive con questa realizzazione di Nichelli. La prima è una villa in via Orazio a Napoli<sup>8</sup>: un progetto del 1953 di Vittorio Amicarelli, esponente della Scuola di Napoli in quegli anni molto vicina, nella volontà di mantenere quella continuità con le esperienze del Movimento Moderno, alle istanze dei milanesi. Un percorso comune in ogni caso tra due scuole geograficamente lontane che si riscontra per l'appunto nel confronto tra questo asilo di Nichelli e la Villa di Amicarelli: entrambi gli edifici sono segnati da una forte orizzontalità, de-



FIG. 7 - Passerella



FIG. 8 - Salone libere attività

scritti da rigide geometrie, caratterizzati dall'utilizzo di pareti in cemento armato intonacato di bianco alle quali si contrappongono, soprattutto alla luce delle esperienze di poco precedenti legate ai Paesi Scandinavi e allo studio di Alvar Aalto<sup>9</sup>, delle pareti in massicce pietre locali che segnano fortemente i semplici volumi.

Un secondo interessante raffronto, anche per sottolinearne le diversità che derivano dalle diverse scuole di prove-

nienza, è la Casa di Elisabeth Mann Borghese<sup>10</sup> realizzata a Forte dei Marmi da Leonardo Ricci nel 1957. Tutti gli elementi poc'anzi citati si ritrovano qui: stesse pareti in cemento armato intonacato di bianco, stesse lame di pietra locale che danno una gerarchia ai volumi. Le differenze, qui più evidenti rispetto all'esempio napoletano, come la maggior complessità formale dell'opera e la conseguente minor leggibilità dell'impianto tipologico – mentre negli edifici di



FIG. 9 - Salone libere attività



FIG. 10 - Aula

Nichelli, soprattutto alla luce della conoscenza del *Problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione*, la chiarezza dell'impianto tipologico è caratteristica imprescindibile – sono dovute invece alla formazione di Ricci nella Facoltà di

Firenze, impostata sulle ricerche formali più vicine a una architettura organica portate avanti da Giovanni Michelucci<sup>11</sup>. Non a caso alcuni di questi elementi che accomunano l'opera di Nichelli a quella di Leonardo Ricci si riscontrano anche nel primo progetto per la Borsa d'Alessandria<sup>12</sup> del grande maestro fiorentino. Questi due esempi, scelti tra i moltissimi altri possibili, sono indice di come la produzione di Nichelli fosse pienamente inserita all'interno degli sviluppi della cultura architettonica italiana di quegli anni.

#### NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Scuola materna Maria Pirelli*, Milano, 1952-1955.
- 2 *Un nuovo asilo per Milano*, in "Corriere della Sera", martedì 14 settembre, 1954.
- 3 Vedi Nichelli, *Scuola elementare Gorla Precotto*, Milano, 1953-1957.
- 4 Antonio Piva, Vittorio Prina, *Franco Albini (1905-1977)*, collana "Architetti moderni", Mondadori Electa, Milano, 1998.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.
- 7 Nichelli ha lavorato nel Museo Archeologico di Milano nel 1963, coprendo l'aula principale del museo con un sistema a shed.
- 8 Giovanni Menna, *Vittorio Amicarelli 1907-1971. Progetti e ricerche nella Napoli del Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000.
- 9 Dal punto di vista tecnico, quindi, il contributo più originale di Aalto consiste nell'utilizzazione del legno, ma con procedimenti nuovi (come per esempio quello del legno modanato che mise a punto fin dagli anni '30), dimostrando così che questo materiale aveva un suo posto nell'architettura moderna. Aalto credeva fortemente in un design "umanistico"; per questo, forse, rifiutò materiali artificiali come il tu-

bolare metallico nei mobili, che secondo lui non si accordavano con la condizione umana.

- 10 Ubicata nel retroterra di Forte dei Marmi, non lontano dal mare, la casa si relaziona organicamente al sito sulla base di un doppio principio – integrazione ed esternazione – connaturato alla logica progettuale dell'architetto. La committente ne rimase talmente entusiasta da dedicarle una presentazione su "L'architettura. Cronache e storia" del 1959 in cui paragonava la casa a un transatlantico pronto a salpare per le montagne (le Alpi Apuane), cfr. Corinna Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze, 2005.
- 11 Leonardo Lugli, *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, introduzione di Fernando Clemente, R. Patron, Bologna, 1966.
- 12 Corinna Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze, 2005.

1954-1957

Restauro e ampliamento

15 **Scuola superiore femminile A. Manzoni**

via Marsala 8, Milano

progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Vista corte interna

Questo istituto femminile, risalente al 1861, aveva la sua sede presso Palazzo Dugnani', il quale è stato però fortemente danneggiato dai bombardamenti del 1943. Le condizioni dell'edificio nel dopoguerra impongono il cambio di sede, il quale avviene dislocando la scuola in tre luoghi differenti: la scuola media in via Rossari, quella umanistica in via Manin e quella aziendale al civico 8 di via Marsala.

L'incarico per la realizzazione di quest'ultima sede viene affidato a Nichelli, probabilmente perché prospiciente a questo edificio aveva appena concluso con

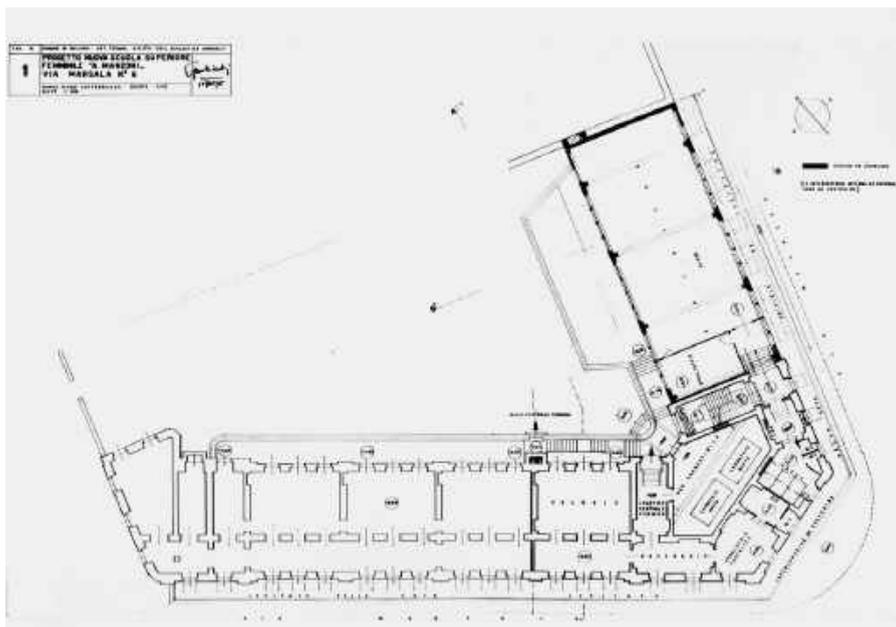


FIG. 2 - Pianta piano interrato

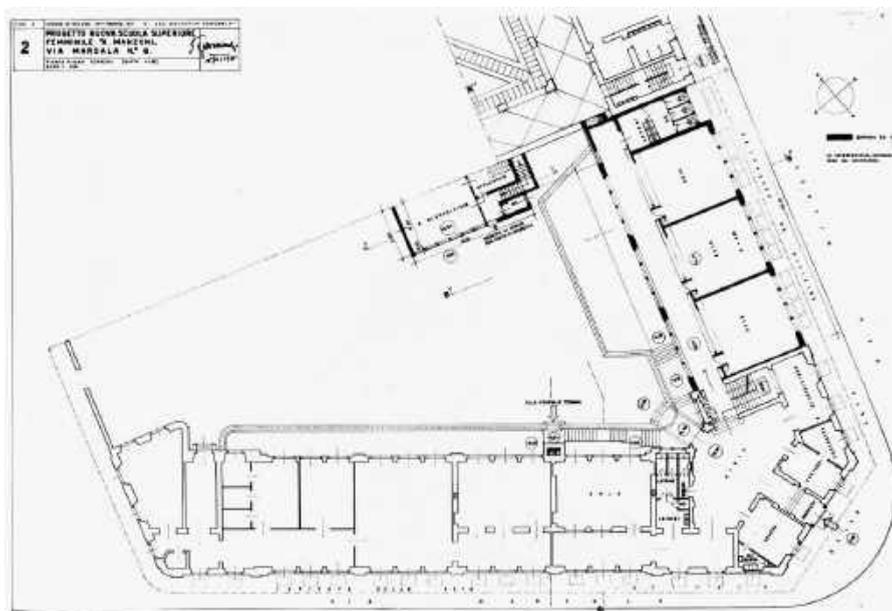


FIG. 3 - Pianta piano terra

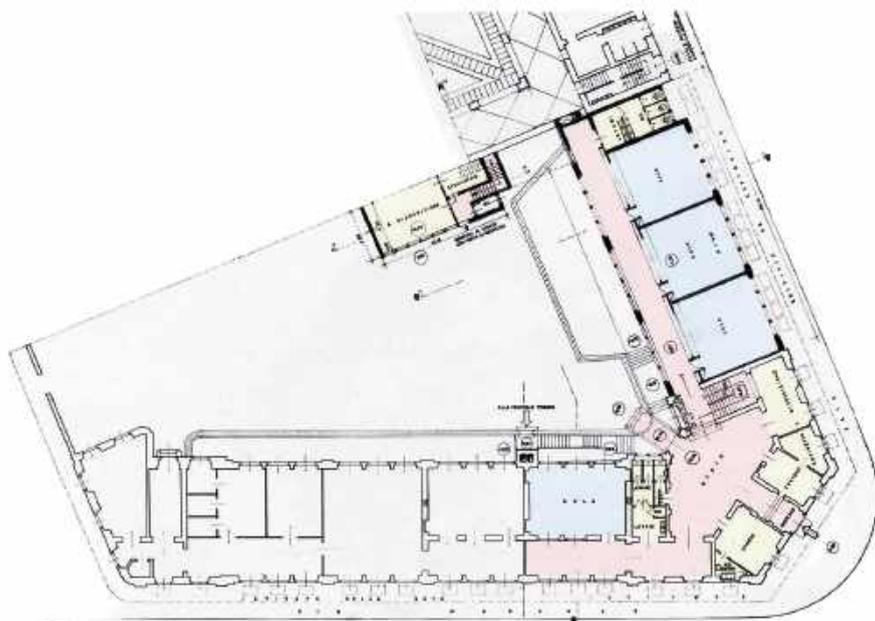


FIG. 4 - Pianta piano terra (rielaborazione, rosso-spazi distributivi, giallo-servizi, blu-aule)

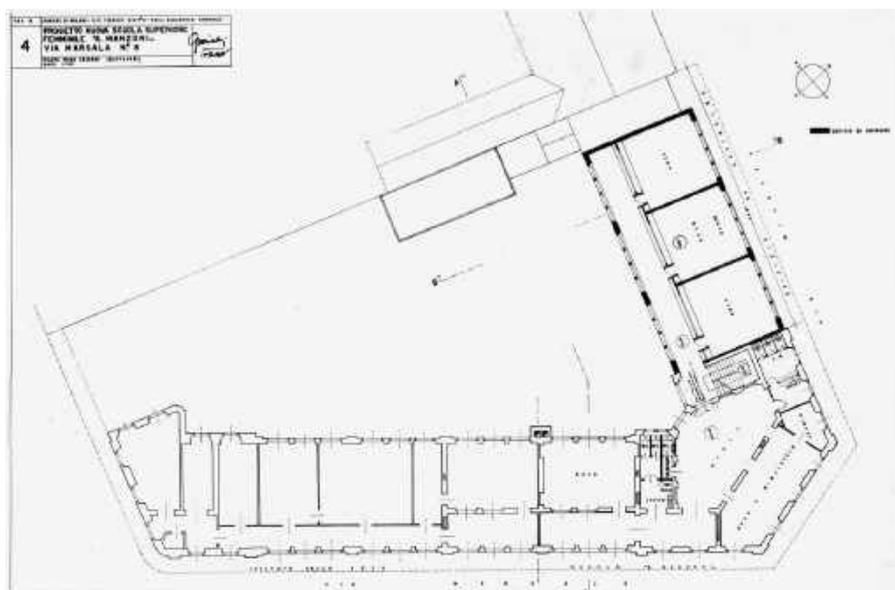


FIG. 5 - Pianta secondo piano

successo i lavori, durati sei anni, per il restauro del chiostro dell'Incoronata<sup>2</sup>.

L'intervento prevede la sistemazione dell'edificio ottocentesco già esistente ad angolo tra via Marsala e via Milazzo e la costruzione di una nuova ala su quest'ultima via; ampliamento che costa tra l'altro l'abbattimento di un piccolo fabbricato esistente.

L'ingresso ad angolo conduce nell'atrio sul quale affacciano la residenza del custode, l'accesso al cortile interno, la scala di raccordo dei quattro piani e i due corridoi distributivi che collegano alle aule: una per piano nell'ala vecchia, tre per piano in quella nuova.

Al piano interrato di questo nuovo edificio trova spazio la palestra la quale, per ricevere la giusta illuminazione naturale, ha spinto Nichelli verso due forti scelte progettuali: la realizzazione di una grande bocca di lupo profonda 4 metri che eccede sulla corte interna e l'aver su-

perato in altezza la quota originaria del pianterreno di 70 centimetri. Quest'ultima soluzione ha portato necessariamente a una differenza di quote tra il nuovo edificio e quello esistente, e quindi alla conseguente creazione di gradini che collegano la quota dell'atrio dei quattro piani a quella dei corridoi che danno accesso alle aule.



FIG. 6 - Edificio demolito su via Milazzo



FIG. 7 - Palestra



FIG. 8 - Cortile interno, scala esterna

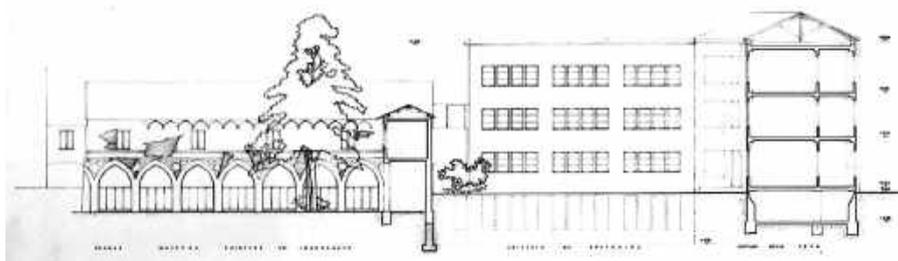


FIG. 9 - Sezione nord

All'interno della corte si trova poi una nuova piccola edificazione a due piani che racchiude le cucine e degli spazi di servizio, come troviamo indicato nelle tavole, la quale è messa in connessione con l'edificio principale mediante una scala il cui volume eccede all'esterno, caratterizzandone fortemente il prospetto.

In questo caso, in maniera ancora più evidente di quanto stesse facendo al Centro Balneare Franco Scarioni<sup>3</sup>, Nichelli dimostra di essere a conoscenza e di saper cogliere i cambiamenti che stavano caratterizzando lo sviluppo dell'ar-



FIG. 10 - Corte interna

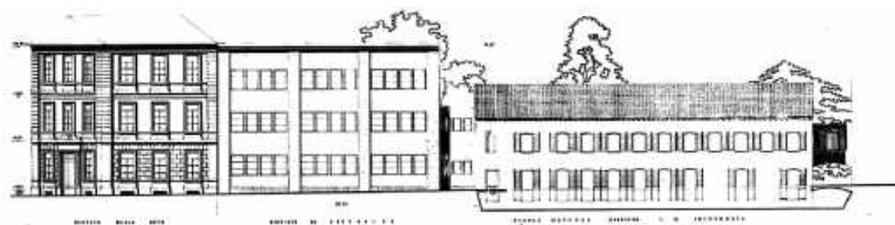


FIG. 11 - Prospetto su via Milazzo

chitettura italiana, e in particolar modo milanese, negli anni '50. All'eterogeneità delle realizzazioni di quegli anni si affianca la "rinascita della tonalità": la ricerca di una linea eminentemente italiana, di quella tensione per reinterpretare la storia e la tradizione locale, porta a quella riforma e revisione del Movimento Moderno che è ben visibile soprattutto nel prospetto su strada di questa opera di Nichelli.

La cifra stilistica usata per la facciata esterna, che si pone in continuità con l'edificio ottocentesco alla quale è prospiciente, con quell'utilizzo di un rivestimento in mattoncini paramano a vista è rimando all'edificio per impiegati di Borsalino ad Alessandria del 1952 di Gardella, che sicuramente Nichelli aveva potuto apprezzare dalle pagine di "Casabella Continuità", rivista alla quale in quegli anni era abbonato. Inoltre la partizione morbida della facciata attraverso delle lesene, volta a richiamare il ritmo del vicino edificio storico, e il leggerissimo sporto di gronda a cui queste arrivano direttamente come a sostenerlo, è frutto dell'osservazione di un progetto come l'edificio per gli uffici dell'INA a Parma concluso nel 1954 da Franco Albini. Infine la rifinitura delle finestre con dei bordi in pietra bianca inizia a segnare uno scarto con il semplice foro tipico dell'architettura precedente anche da lui utilizzata e lo pone in relazione con le soluzioni trovate sempre

da Gardella per esempio nella Casa delle Zattere a Venezia del 1953, e in seguito ripresa da molti altri.

Eterogeneità e ritorno alla tonalità, elementi caratterizzanti di questi anni '50, si riscontrano quindi perfettamente in questo piccolo progetto di Egizio Nichelli.

In ogni caso l'architetto è certo ancora lontano da quel rapporto dialettico, e a tratti mimetico, con la storia che esponenti come Gabetti, Isola, Gregotti e molti altri stavano portando avanti definendo quello che sarà poi chiamato il "Neoliberty", né approderà mai a quel tipo di soluzioni, ma di certo con questo intervento dimostra che, se posizionato a



FIG. 12 - Fronte su via Milazzo

diretto confronto con edifici già esistenti, si pone il problema della convivenza con il suo nuovo intervento e trova soluzioni congrue.

Una posizione per la “riscoperta della storia” come antidoto nei confronti delle forze disgreganti che iniziavano a minacciare la società italiana in quegli anni portata avanti, come è noto, da E.N. Rogers sulle pagine di “Casabella Continuità”. Emerge infatti tra le tematiche trattate quella delle “preesistenze ambientali”, mediante l’attacco a quello che oramai era diventato un nuovo accademismo indiscriminato a favore di una architettura che nascesse dalla conoscenza della storia e dalla geografia del luogo dove doveva sorgere. Un richiamo alla tradizione, alla storia, al metodo che permettevano di dare spazio a una architettura razionale; che non fosse però mai semplicemente la declinazione della scelta linguistica del Movimento Moderno, trasformando in stile e moda ciò che non lo doveva essere.

#### NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Affresco del Tiepolo*, Milano, 1957.
- 2 Vedi Nichelli, *Chiostro di Santa Maria Incoronata*, Milano, 1949-1954.
- 3 Vedi Nichelli, *Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni*, Milano, 1954-1958.
- 4 Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura. Editoriali di Casabella*, Einaudi, Torino, 1986.
- 5 Cfr. Ernesto N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, Ginevra-Milano, 1997.

1954-1958

16 **Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni**  
via Valfurva 9, Milano  
progetto e direzione lavori EN con G. Bozzetti

Nel novembre del 1953 viene bandito il concorso nazionale per la costruzione di un grande centro balneare all'aperto, intitolato a Franco Scarioni<sup>1</sup>, nei pressi di viale Zara, alla periferia nord di Milano. La zona è interessata in quegli anni da un grande sviluppo, come testimoniano queste parole della "Gazzetta dello Sport" del gennaio del 1958: "il nuovo impianto si affaccerà su una strada in costruzione che immetterà sulla via Cà Grandà, il grande viale alberato che unisce viale Zara all'ingresso principale dell'Ospedale Maggiore a Niguarda. Le linee tranviarie n. 31 e n. 4 e la filovia serviranno il complesso balneare".

Il 30 giugno del 1954 la commissione appositamente nominata dal Comune e presieduta dal Sindaco Virgilio Ferrari ratifica ufficialmente la vittoria al progetto



FIG. 1 - Vista vasche principali e spalti

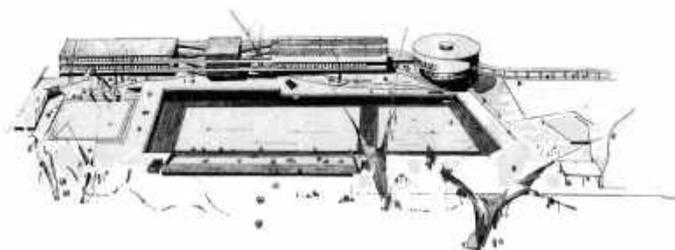
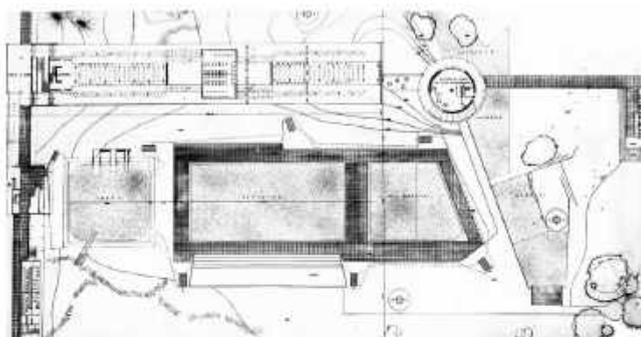


FIG. 2 - Pianta piano primo, vista generale e plastico di concorso

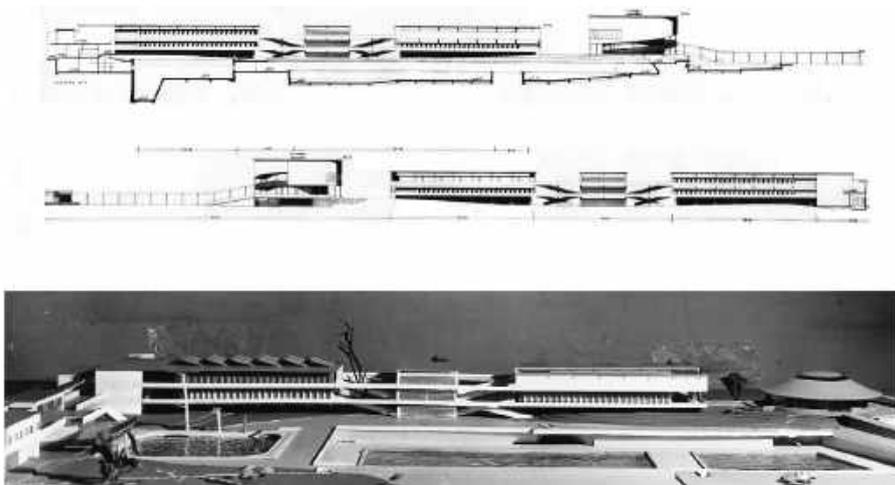


FIG. 3 - Sezione nord, prospetto nord e plastico di concorso

to redatto da Egizio Nichelli e Gino Bozzetti, entrambi tecnici degli uffici comunali, ai quali viene conferito il premio di un milione di lire. La scelta di questo progetto tra i dodici presentati alla commissione è stata dettata, a detta dello stesso Gino Bozzetti, dalla netta e chiara superiorità in fatto di modernità e qualità delle attrezzature del progetto dei due tecnici comunali. Effettivamente il giudizio dei giornali dei tempi è sostanzialmente unanime: “il progetto di questa grande piscina risulta un compendio dei criteri e delle esperienze offerte dagli impianti del genere finora costruiti in Italia e all'estero, sicché essa – concepita con larghezza d'intenti – sarà tra le più razionalmente attrezzate d'Europa”, come si trova sul “Corriere della Sera”, oppure “un nuovo grande impianto balneare, certamente unico nel suo genere, una realizzazione di cui Milano e l'Italia potranno ben menar vanto, sta per sorgere” sono le parole di apertura di un articolo della “Gazzetta dello Sport”.

L'interesse di entrambi i progettisti per il mondo del nuoto<sup>6</sup> ha sicuramente contribuito all'ideazione di un complesso che risulta essere all'avanguardia nel suo settore.

L'area a disposizione è di 28.000 metri quadrati: un rettangolo di 260x160 metri che gli architetti sfruttarono progettando due grandi corpi perpendicolari che cingono a Nord e a Ovest le quattro piscine all'aperto che costituiscono il complesso.

L'assessore ai lavori pubblici ingegnere Giambelli ha subito stanziato 300 milioni dei 497 necessari per la realizzazione dell'opera, il che porta all'immediata apertura del cantiere che sarà quello di maggiori dimensioni seguito dall'architetto Nichelli: il sistema di vasche e dei servizi annessi “consente infatti, con una permanenza media di tre ore, la fruizione dello stesso da parte di 15.000 bagnanti al giorno”.

Il progetto, che subisce alcune modifiche tra la fase di concorso e quella del-

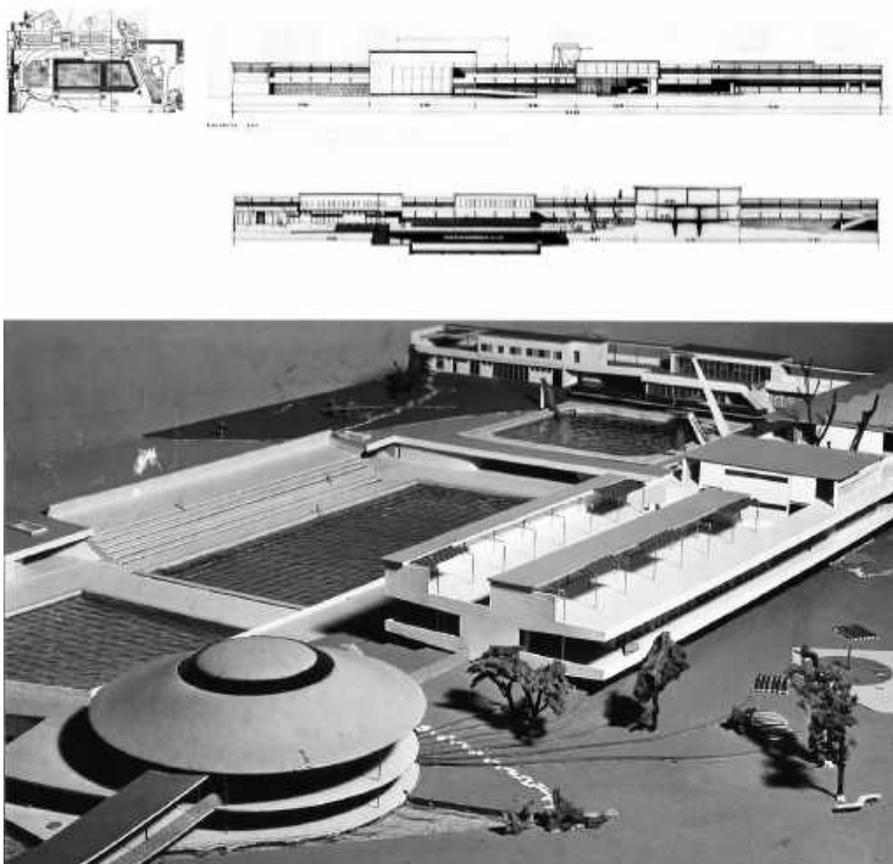


FIG. 4 - Sezione est, disegno di concorso-prospetto est, plastico di concorso

la realizzazione, si struttura in due edifici posti perpendicolarmente tra di loro: la stecca esposta a ovest, sulla quale si trova l'ingresso principale, ospita negli interrati gli impianti di alimentazione e depurazione, a piano terra la biglietteria<sup>8</sup> e i servizi di ritiro biancheria, al primo piano delle terrazze solarium, un belvedere con bar e gli uffici della direzione. L'altro edificio, su via Val Maira, ospita le 144 cabine a rotazione al piano terra per gli uomini e al piano primo per le donne, nella parte centrale si trovano le docce, attraverso le quali è obbligatorio così passare

per poter accedere alle piscine, e sul tetto si trovano terrazze solarium. L'incontro tra i due edifici è occupato da delle grandissime scale dove si è espressa al meglio la capacità dell'ingegnere Armando Edallo: qui si trovano delle imponenti pilastature in cemento armato, evidentemente memori nel loro diventare anche travi di recenti opere di Pierluigi Nervi come per esempio il coevo Palazzetto dello Sport di Roma, che sorreggono la doppia rampa di scale. Un utilizzo formale delle strutture, di questi pilastri che si trasformano in travi senza soluzione di continuità, che ri-

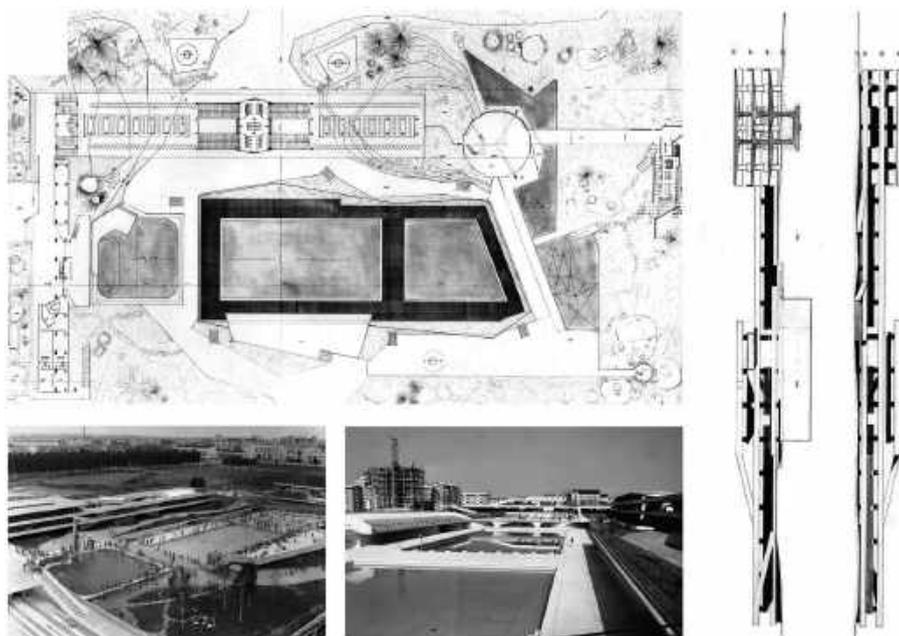


FIG. 5 - Sezione est, prospetto est verso l'ingresso su via Valfurva e pianta piano primo, disegni di progetto, vista fronte est-vista generale fronte nord e spalti



FIG. 6 - Vista del cantiere



FIG. 7 - Vista dal piano piscine

corda anche quanto fatto da Adalberto Libera per la palazzina centrale del suo intervento al quartiere Tuscolano di Roma.

A conclusione della seconda stecca, a pochi metri di distanza, si trova in progetto un edificio circolare con tetto a pagoda nel quale trovano posto un dancing, un ristorante e un bar, edificio che fa anche da raccordo tra le quote diverse al quale sono poste le piscine e i giardini all'aperto dedicati alle cure elioterapiche.

La differenza tra le diverse quote è funzionale agli architetti per usare due registri stilistici differenti, andando incontro a quella "eterogeneità" che viene indicata dalla storia dell'architettura come la cifra degli anni '50. Elemento caratterizzante, in particolar modo a Milano, sono infatti i "continui spostamenti da modelli razionalisti a modelli organici [...]". Il programma delineato dal QT8 di Bot-



FIG. 8 - Fronte est lato interno



FIG. 9 - Fronte est su strada

toni, dove si mettono in gioco, sottolineati da una stessa articolazione formale, nuovi modi di progettare attraverso criteri igienici e costruttivi innovativi basati sulla serialità e sulla prefabbricazione, lascia ben presto il posto a ricerche di modelli progettuali ibridi”.

Nichelli sembra cogliere questo passaggio, e in questo progetto inizia a spostarsi dal suo “ortodossismo razionalista” di stampo bottoniano verso un approccio che contempra l’“eterogeneità” e il “ritorno alla tonalità” caratteristici di questi anni. Questo si rende evidente nel raffronto immediato tra le soluzioni trovate per gli edifici fuori terra e quelle per le strutture al livello del piano della piscina. Seppure da un punto di vista dei materiali si ha ovunque l’utilizzo del cemento armato a vista e all’interno è tutto a intonaco civile o rivestito in tessere di ceramica, le soluzioni formali per le due parti sono molto differenti.

Le due stecche sono caratterizzate da una forte orizzontalità data dall’utilizzo di fasce in cemento che le abbracciano lungo tutta la lunghezza e che contribuiscono a offrire l’immagine di un complesso unitario. Le lunghe prospettive orizzontali che si vanno a creare rimano con le verticali sagome per i trampolini e pongono questa realizzazione in stretta vicin-

anza con le opere del Movimento Moderno.

Il registro usato per il piano interrato è invece dichiaratamente diverso: gli aggetti plastici che determinano lo sfalzo tra questo piano delle piscine e quello terreno degli spogliatoi presentano un evidente ammorbidimento in chiave plastica. Il rimando qui all’architettura organica è abbastanza evidente: basti pensare ai piloni che sorreggono la piscina per i tuffatori, posta a un piano rialzato di 2 metri per permettere, attraverso un cristallo, di far vedere le evoluzioni dei nuotatori immersi, i quali si trasformano dalla fase di concorso a quella di realizzazione da semplici pilastri in figure modellate, di ispirazione organica, quasi fossero dei grandi alberi bianchi che sostengono il piano superiore e per questo si piegano alle sue sollecitazioni.

Le piscine presenti nel complesso sono quattro: questa appena indicata dei tuffatori è la prima, ha forma di un quadrato di 25 metri per lato ed è profonda fino a 10 metri; a questa segue una grande piscina olimpionica di 25x50 metri sulla quale si affacciano le gradinate degli spalti. Riducendosi sempre di dimensione si ha una terza piscina per i principianti e infine l’ultima, alta da 20 centimetri a 1 metro, specificatamente per i bambini.



FIG. 10 - Piano piscine, particolare scale e trampolino tuffi



FIG. 11 - Fronte nord dalla rotonda



FIG. 12 - Piscina bambini e spogliatoio



FIG. 13 - Trampolino tuffi dalla piscina olimpionica

L'aspetto igienico è stato preso fortemente in considerazione: Nichelli studia un sistema per non permettere di sottrarsi dal pediluvio creando dei grandi canali d'acqua ai bordi delle piscine. A questo scopo in fase di cantiere fa addirittura modificare le gradinate degli spalti le quali inizialmente scendevano direttamente verso la piscina, permettendo così una facile scorciatoia a chi voleva evitare il pediluvio.

I lavori si svolgono celermente: da "Il Giorno" del gennaio del 1957 sappiamo che "proseguono i lavori per la creazione del complesso di piscine di viale Zara: compiute le due vasche principali, e quasi terminate le opere murarie dell'edificio destinato agli spogliatoi, avrà inizio nei prossimi giorni la costruzione del ristorante e del lungo e sottile edificio d'ingresso"<sup>10</sup>. Nel luglio del 1958 il complesso viene inaugurato, e in quella occasione gli architetti "hanno tenuto presente anche l'eventualità, in un non lontano domani, di trasformare il Centro in un complesso di attrezzature completamente coperte, in grado di funzionare così tutto l'anno"<sup>11</sup>.

Purtroppo questa, che risulta essere una delle realizzazioni più interessanti di quel periodo, viene sostanzialmente modificata alla fine degli anni '80 con

l'abbattimento di gran parte della stecca esposta a sud e con una serie di nuove tamponature che hanno distrutto l'effetto di orizzontalità dato in origine al complesso. Al posto della zona dedicata alle cure elioterapiche è stato costruito un nuovo edificio di scarsissima qualità architettonica che inficia l'effetto di pulizia generale che segnava la felice realizzazione degli anni '50.

- 10 *Pediluvio forzato per i nemici delle norme igieniche*, in "Il Giorno", lunedì 28 gennaio 1957.
- 11 *Da oggi si nuota nelle piscine del Centro balneare Franco Scarioni*, in "Corriere della Sera", sabato 18 luglio 1958, in Archivio Nichelli.

#### NOTE

- 1 Aviatore morto nella prima guerra mondiale che creò le "Popolari di nuoto", coinvolgendo più di 20.000 milanesi.
- 2 Spartaco Trevisan, *L'imponente complesso balneare di Viale Zara*, in "La Gazzetta dello Sport", martedì 21 gennaio 1958.
- 3 Paolo Brambilla (a cura di), *Itinerari/Architetture d'acqua. Le piscine milanesi nel Novecento*, Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Milano, Milano, 7 giugno 2008 (testo informatizzato sul web).
- 4 *Un centro di ritrovo sorgerà in Viale Zara*, in "Corriere della Sera", sabato 1° maggio 1954; *La Milano di domani avrà un super-centro di ritrovo estivo*, in "Cronache del Mattino", mercoledì 19 maggio 1954.
- 5 Spartaco Trevisan, *L'imponente complesso balneare di Viale Zara*, in "La Gazzetta dello Sport", martedì 21 gennaio 1958.
- 6 Egizio Nichelli era stato alla fine degli anni '30 campione italiano di nuoto nei Giovani Universitari Fascisti, e insieme a Gino Bozzetti praticava abitualmente la pesca subacquea.
- 7 *Quattro ampie piscine collegate potranno ospitare 15.000 bagnanti*, in "Corriere della Sera", [1958], in Archivio Nichelli.
- 8 Il costo fissato per l'ingresso è di sole 200 lire per tre ore.
- 9 Antonio D'Auria, *Gli anni Cinquanta: mettiamoci un po' di "bombè"*, in *Architettura italiana: 1940-1959*, collana "Electa Napoli", a cura di Michele Capobianco, Mondadori Electa, Napoli, 1998, p. 182.

1954-1958

Restauro

17 **Villa Litta**

viale Affori 21, Milano

progetto e direzione lavori EN con ingegnere Amorosi

Villa Litta è sorta nel 1687 per volontà di Pietro Paolo Corbella, allora marchese del feudo di Affori<sup>1</sup>, nella periferia nord di Milano.

Si sviluppa su tre piani ed è composta da un grande volume centrale che racchiude, alle spalle di un piccolo portica-

to a cinque arcate, il salone d'ingresso e la scala monumentale che porta al piano nobile e a due ali laterali minori, a due altezze, con i locali privati. L'ala est si espande con la costruzione di una lunga stecca dedicata alle stalle che si sviluppa sino all'ingresso laterale su viale Affori,

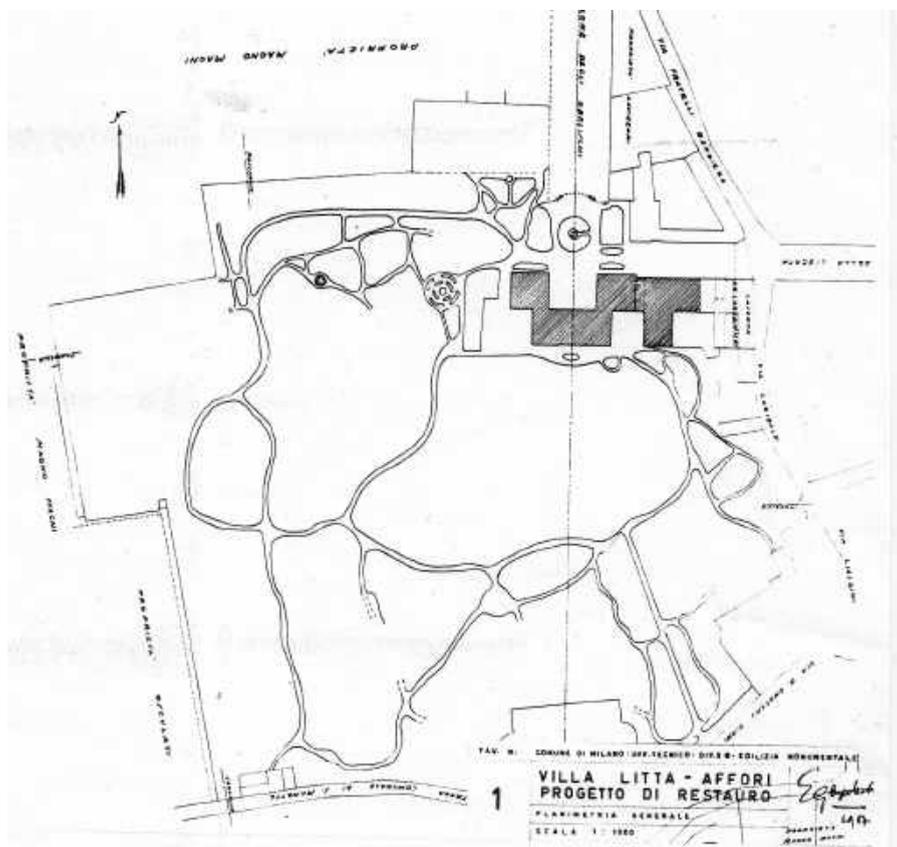


FIG. 1 - Planivolumetrico, disegno del parco



FIG. 2 - Fronte d'ingresso

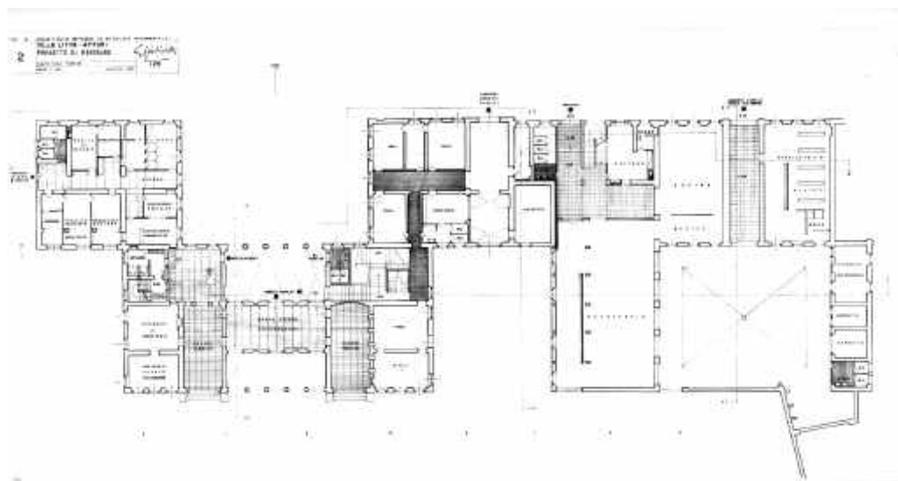


FIG. 3 - Pianta piano terreno

nel dopoguerra l'unico rimasto utilizzabile. L'interno è riccamente decorato, con soffitti cassettonati in legno dorato, stucchi e marmi.

Dopo essere passata da diverse proprietà, alla metà dell'Ottocento il manufatto viene acquisito dalla famiglia Taccioli. Luigi Taccioli nel 1884 ha tra l'altro

lasciato alla chiesa parrocchiale di Santa Giustina in Affori un prezioso dipinto settecentesco appartenente alla villa, la *Vergine delle Rocce* del Luini<sup>2</sup>, provando la ricchezza delle opere lì conservate. Passata alla famiglia Litta Modignani la villa è stata poi venduta alla Provincia nel 1905 e da questa ceduta nello stesso anno



FIG. 4 - Sezione sud



FIG. 5 - Rilievo prospetto sud



FIG. 6 - Prospetto sud, prima dei lavori di restauro

al Comune<sup>3</sup>, ma per mancanza di fondi è stata lasciata all'incuria sino al dopoguerra quando è diventata ricovero di sfollati e senzatetto: sessanta famiglie costruiscono piccole abitazioni di fortuna e gli interni della villa, compresa l'ala delle stalle, vengono così suddivisi e adattati alle neces-

sità di molti nuclei familiari, mettendo a rischio le decorazioni. Oltre ai danni arrecati alla villa si sommarono quelli relativi al grandissimo parco, 80.000 metri quadrati, che venne spogliato di più di duemila piante, abbattute per ricavarne legname durante il secondo conflitto mondiale.



FIG. 7 - Primo cortile prospetto sud, prima dei lavori di restauro

Colpito da questa situazione di degrado del monumento, Nichelli, insieme all'ingegnere Amorosi, propone lo sgombero e il ripristino della villa che viene approvata dalla Giunta Comunale il 20 maggio del 1954<sup>4</sup>.

Nichelli aveva probabilmente già studiato quest'edificio perché era stato inserito nel 1910 da Annoni, suo docente al Politecnico di Milano, in un ambizioso studio di collegamento<sup>5</sup> dei parchi e delle ville settecentesche milanesi attraverso grandi viali alberati, elaborato durante le sue lezioni universitarie e promosso per molti anni in Facoltà.

Dopo la decisione da parte della Giunta, l'Ufficio Alloggi del Comune avvia una trattativa con l'Istituto Case Popolari per il ricollocamento adeguato delle famiglie sfrattate, a seguito dello sgombero infatti iniziano i lavori di recupero, alimentati da uno stanziamento iniziale di 150 milioni per la sistemazione del parco a verde pubblico<sup>6</sup>.

Un articolo apparso sul "Corriere d'Informazione" il 20 maggio 1958<sup>7</sup> testimonia che questo parco, inaugurato il giorno prima dal Sindaco di Milano, era

inserito insieme a molti altri nel Piano regolatore del 1953 come verde cittadino, ma rappresenta una felice eccezione, visto che per gli altri non si era poi avuto alcuno stanziamento, e anzi iniziavano già a cedere il passo alle prime speculazioni edilizie.

La sistemazione del parco, curata direttamente da Nichelli, consiste nel ridisegno dei percorsi con vialetti in ghiaia e nella definizione di tre macroaree: le due laterali con piante di alto fusto, cespugli e boschetti adibiti a zone di riposo con l'installazione di cinquanta panche in legno, e la parte centrale destinata a giardino all'italiana, come in origine.

In concomitanza stavano procedendo i lavori per il restauro della villa, dove Nichelli, progettista e direttore lavori, segue in particolare "due principi", trascritti nella sua relazione di progetto: "Anzitutto, quello di ridare all'edificio la struttura e il volto più genuini senza che i nuovi impianti tecnici e condutture risultassero visibili. E in secondo luogo far sì che le esigenze di sistemazione degli uffici e dei servizi non contraddicessero la reviviscenza artistica del monumento"<sup>8</sup>. Per questo colloca la biblioteca e gli uffici che meno



FIG. 8 - Secondo cortile prospetto sud, prima dei lavori di restauro



FIG. 9 - Prospetto nord, progetto di restauro



FIG. 10 - Prospetto nord ala ex stalle, prima dei lavori di restauro

avevano necessità di installazioni particolari nel volume centrale della villa, permettendo così di restituirne il pregio senza troppe interferenze dovute alle nuove funzioni; mentre posiziona nelle ali laterali, storicamente meno importanti e prive di decorazioni, tutti gli altri reparti che necessitano di un maggiore adattamento. La proposta del 1954 prevedeva in realtà inizialmente la destinazione d'uso a centro culturale, ma la villa è stata poi adibita invece a sede di delegazioni comunali decentrate quali l'Ufficio d'Igiene e Sanità, la caserma dei Vigili Urbani e la sede della scuola di giardinaggio (poste nelle ali laterali), mentre viene lasciato a uso pubblico della biblioteca il salone centrale, più consono al prestigio dei locali.

Si possono notare le principali opere di ripristino apportate dall'architetto mediante il raffronto tra i suoi disegni di progetto e le foto antecedenti ai lavori.

Guardando il fronte sud si vede come, oltre a un generale ripristino degli intonaci e alla volontà di riportare a una coerenza il sistema delle aperture, completamente rivoluzionato dall'insediamento dei vari nuclei familiari, le modifiche sostanziali sono l'eliminazione di un balcone, la demolizione di una struttura in mattoni e di un altro balcone in legno nella corte che si viene a creare tra la caserma dei vigili del fuoco e la scuola di giardinaggio.

Per quanto riguarda il fronte nord, si nota la ridefinizione delle aperture nella zona un tempo adibita a stalle per adattarla alla nuova funzione di caserma dei Vigili Urbani, oltre alla rimozione delle piccole finestrelle che erano poste tra il primo e il secondo piano sulle due ali del fronte principale della villa.

Negli interni del volume centrale, oltre alle linee guida precedentemente citate dalla relazione dello stesso Nichelli, l'architetto provvede a recuperare l'a-



FIG. 11 - Soffitto a cassettoni, durante i lavori di restauro

spetto nobile dei locali: rimuove le tamponature in cannette che coprono la vista dei solai a cassettoni settecenteschi e, ove possibile, recupera parte degli affreschi che decoravano i saloni principali, lasciandoli a vista in prossimità dei solai e rifacendo invece completamente l'intonaco alle altezze minori, per questioni legate anche alla salubrità e al pratico utilizzo del manufatto.

Quando poi il monumento diventa noto e la stampa descrive l'evoluzione dei restauri, ai lettori non specializzati questa "ripulitura" sembra un intervento troppo "semplice", tanto che alcuni giornali si sono sentiti autorizzati a criticare l'opera. Non si approva, per esempio, la scelta di collocare l'ingresso non più perpendicolare alla villa, come alle origini, ma parallelamente su via Affori, andando così a sminuire la monumentalità dell'edificio<sup>9</sup>.



FIG. 12 - Inaugurazione di fine dei lavori

Soprattutto si critica un intervento che da un lato, sulle parti di rilevanza artistica, appare una semplice “ripulitura” e dell’altro, sulle ali laterali, sembra concedere troppo alla modernità con le sue importanti modifiche.

Queste obiezioni nascono dalla mancata conoscenza delle teorie che stavano attraversando il campo del restauro in quegli anni: Nichelli non si ripropone infatti di effettuare un “restauro stilistico”, che tende a ripristinare l’immagine monumentale dell’edificio, ma si affida al “restauro innovativo”, che rispetta il più possibile gli aspetti stilistici ma apporta delle modifiche necessarie all’adeguamento del monumento alle esigenze della contemporaneità. Il dibattito tra questi fronti era nel dopoguerra ancora acceso, basti ricor-

dare come Pica arriva a sostenere che tra i due approcci c’è in ogni caso il rischio dell’estremo e che “Il monumento finisce in una sorta di atmosfera, in un limbo che non è veramente suo e non è veramente nostro. Finisce per essere guardato e salvato e rimesso in sesto più come una preziosa scheda per specialisti, nella quale tutto è leggibile e chiaro, che come cosa viva”<sup>10</sup>.

Nichelli in ogni caso opta per il secondo metodo, mediante un intervento che rende possibili le operazioni di intonacatura, volte a preservare gli affreschi sottostanti, o demolizione di parti aggiunte relative ai periodi in cui l’edificio aveva perso la sua funzione di villa. Non vuole quindi snaturare il carattere dell’edificio o cambiarne l’immagine, ma

lo adatta a “un ambiente rispettosamente moderno e funzionale”. Come leggiamo in un articolo, di Raimondo Aresi, *Villa Litta Modigliani ad Affori*<sup>11</sup>, spariti i tavolati, i soppalchi e gli arrangiamenti di fortuna, gli ambienti hanno ritrovato, là dove era rintracciabile, la loro signorile fisionomia.

Questo è l’obiettivo che si pone, di riuscire a restituire alla comunità la villa come simbolo di questa zona a nord di Milano, riportando alla luce quanto più possibile le sue storiche decorazioni e rendendola, attraverso alcuni adattamenti il meno possibile invasivi, di nuovo funzionale tramite l’istituzione di servizi utili alla cittadinanza.

- 9 *Nel parco di Villa Litta libero accesso al pubblico*, in “Corriere d’informazione”, lunedì 19 maggio 1958.
- 10 Agnoldomenico Pica, *Italian reficere*, in “Spazio”, n. 3, 1950.
- 11 Raimondo Aresi, *Villa Litta Modigliani ad Affori*, in Archivio Nichelli.

#### NOTE

- 1 *Villa Litta ritornerà ad antico splendore*, in “Milano sera”, giovedì-venerdì 20-21 maggio 1954.
- 2 Ambrogio Annoni, *Una villa della fine del Seicento* [La villa Litta Modigliani], in “Ville e Castelli d’Italia. Lombardia e Laghi”, Edizioni della Tecnografica, Milano, 1907.
- 3 *Nel parco di Villa Litta libero accesso al pubblico*, in “Corriere d’informazione”, lunedì 19 maggio 1958.
- 4 *Villa Litta ritornerà ad antico splendore*, in “Milano sera”, giovedì-venerdì 20-21 maggio 1954.
- 5 Ambrogio Annoni, *Una villa della fine del Seicento* [La villa Litta Modigliani], in “Ville e Castelli d’Italia. Lombardia e Laghi”, Edizioni della Tecnografica, Milano, 1907.
- 6 *È permesso calpestare le aiuole nel nuovo parco di Villa Litta*, in “La Notte”, martedì 20 maggio 1958.
- 7 *Nel parco di Villa Litta libero accesso al pubblico*, in “Corriere d’informazione”, lunedì 19 maggio 1958.
- 8 *Villa Litta ritornerà ad antico splendore*, in “Milano sera”, giovedì-venerdì 20-21 maggio 1954.

1954-1966

18 **Museo Archeologico di Milano**  
corso Magenta, Milano  
progetto e direzione lavori EN

A distanza di ormai dieci anni dalla seconda guerra mondiale, superata l'emergenza e nel pieno della ripresa economica del Paese, Milano comincia a ritenere imprescindibile dotarsi di un nuovo museo archeologico che potesse dare una degna collocazione al patrimonio dei resti romani fino ad allora disordinatamente disperso per la città.

Il Museo Patrio di Archeologia di Milano, aperto al pubblico dal 27 aprile 1867, si trovava in origine nell'ex chiesa di Santa Maria di Brera e aveva il compito di "raccolgere, ordinare e disporre nel Museo tutti gli oggetti meritevoli di essere conservati per importanza storica o artistica, specialmente relativi all'archeolo-

gia patria, di proprietà dello stato, come depositati o donati dal Municipio, o da privati [...] provvedere alla vigilanza e alla conservazione della suppellettile scientifica del Museo, come a quella dei monumenti che si trovano nel territorio di Milano (ed a) pubblicare degli scritti illustrativi dei monumenti". Nel 1887 l'aumentare di materiale, sia archeologico sia artistico, si scontrava con spazi inadeguati e fu nominata una Commissione incaricata di avanzare proposte per l'ingrandimento del MPA<sup>2</sup>, la quale suggerì l'ipotesi del suo trasferimento al Castello Sforzesco (all'epoca temporaneamente occupato dal Genio militare). La consegna del Castello alla civica amministrazione avvenne tra il 25 ottobre e il 9 novembre 1893<sup>3</sup>. Questo trasferimento non risulterà però risolutivo fino in fondo perché sessanta anni dopo il problema della collocazione del materiale archeologico si ripresenterà; come possiamo leggere dalla prima relazione tecnica di Egizio Nichelli: "Il progressivo aumento del materiale archeologico milanese, ora accantonato al Castello Sforzesco o disperso in più luoghi nella città, imponeva anzitutto l'attuazione di un programma edilizio che consentisse la realizzazione di un'adeguata sede-museo"<sup>4</sup>.

Gianguido Belloni in un articolo sulla rivista "Città di Milano" scrive che "il desiderio di fare il Museo Archeologico è così severo da non ammettere di essere considerato una pleonastica aggiunta ad attività di esigenza contingente ma do-



FIG. 1 - Progetto 1954, plastico

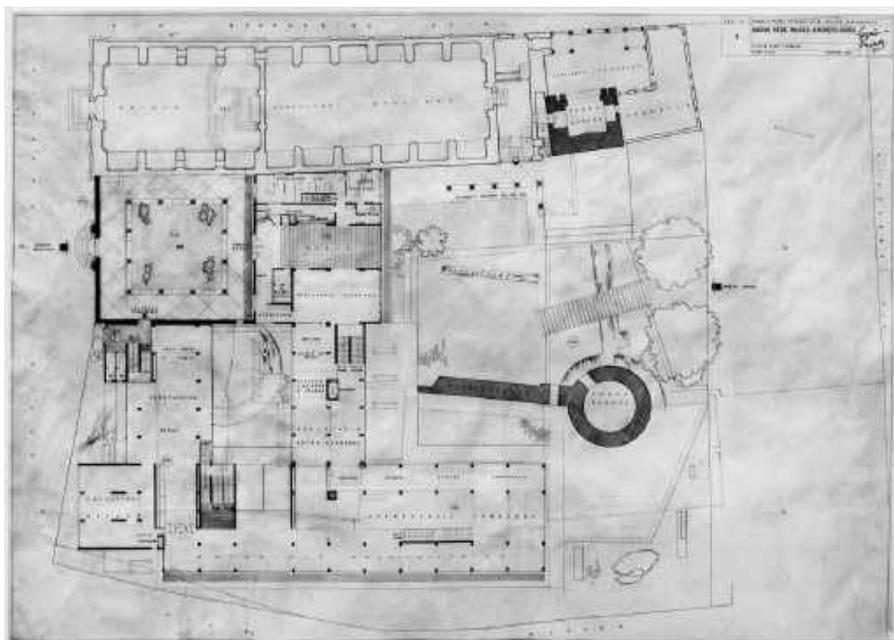


FIG. 2 - Piano terra, progetto 1954

manda per sé il grado delle necessità imprescindibili<sup>75</sup>. L'obiettivo era quello di dare una degna collocazione a tutte le collezioni dalla preistoria alla fine dell'impero romano del V secolo d.C. e raccogliere i materiali di zone anche "extralombarde e persin ticinesi", "offrendo a Milano una vivida immagine dell'archeologia non solo romana, ma con straordinariamente ricca documentazione preistorica e, inoltre, greca ed etrusca". La speranza era quella di creare "un nesso archeologico di tutta l'Italia settentrionale con le sue propaggini transalpine [...]"<sup>76</sup>.

Nel 1954 l'architetto Nichelli viene chiamato dal Comune di Milano a ideare un progetto nell'area compresa tra corso Magenta, via Nirone, via Ansperto e via Luini.

La scelta dell'ubicazione non è stata affatto casuale, essa infatti "rappresenta

per vetustà, storia e valore artistico dei monumenti che comprende, una zona archeologica delle più importanti<sup>77</sup>. Nell'area è presente il Monastero Maggiore, ritenuto il più antico cenobio milanese, che si pensa risalga addirittura all'epoca longobarda, interamente affrescato dal Luini. Ma l'attrattiva che ha spinto a scegliere questa come sede è costituita dalla presenza della torre romana poligonale detta di Ansperto<sup>8</sup>, delle fondazioni di una seconda torre circolare, del campanile romano-medioevale a base quadrata, di un tratto della cinta muraria di difesa della città<sup>9</sup>, di una "domus"<sup>10</sup>, di tracce dei "carceres"<sup>11</sup> e delle mura del Circo<sup>12</sup>.

L'architetto Nichelli si è trovato a operare in un luogo molto ricco di tracce storiche e carico di preesistenze, a partire dai consistenti reperti archeologici appena elencati, passando per il Monastero Mag-

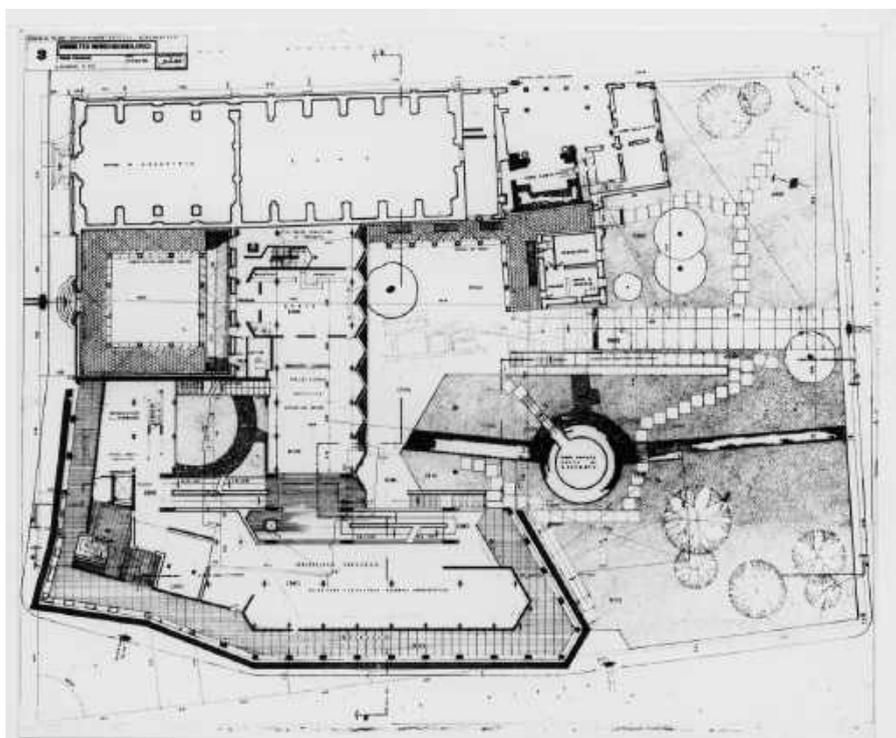


FIG. 3 - Piano terra, progetto 1959

giore e il chiostro, arrivando a costruzioni relativamente più recenti come i portali settecenteschi, le abitazioni d'inizio e fine Ottocento<sup>13</sup> e l'edificio, allora scolastico oggi del museo, del 1902<sup>14</sup>.

La notevole complessità dell'area mette l'architetto Nichelli nella condizione di confrontarsi con temi ed esigenze molto in contrasto tra di loro: la progettazione di una sede-museo nuova e perciò efficiente, difficilmente si concilia con la conservazione integrale dei monumenti storici e la valorizzazione delle archeologie.

La fase di progettazione infatti non risulta affatto lineare, essa si articola in versioni molto diverse tra di loro: a partire dal progetto di massima del 1954 e a quello dell'anno successivo, seguono una

serie di modifiche sostanziali nel 1959 e 1964 dettate dalla necessità di migliorare il rapporto con la preesistenza o valorizzare i nuovi reperti archeologici ritrovati durante i lavori, come era prevedibile dalle caratteristiche insite nel sito. La struttura sarà destinata, come ci dicono le parole stesse dell'architetto nella relazione tecnica, "sia alla coesistenza che alla sovrapposizione della struttura punto per punto nella variazione"<sup>15</sup> e sarà questo continuo dibattito a dar luogo alla qualità del lavoro.

Egizio Nichelli arriva a lavorare nell'area all'incirca nel 1953 e, come possiamo capire dalla pianta di Giuseppe de Finetti del 1946 e dalle stesse descrizioni dello stato attuale di Nichelli<sup>16</sup>, le condizioni

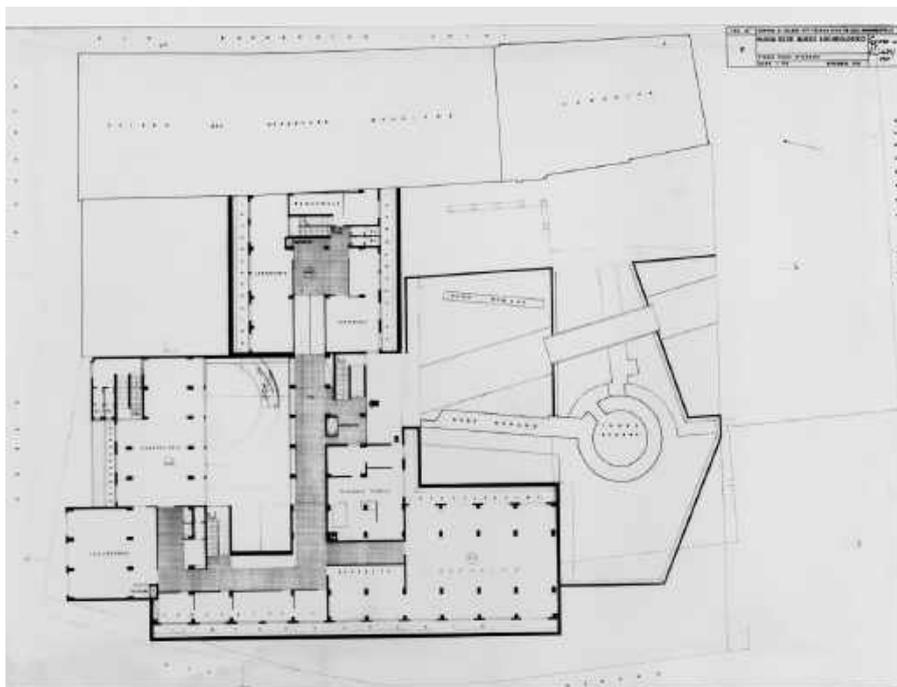


FIG. 4 - Piano interrato, progetto 1954

edili sono discrete<sup>216</sup>, nessuno degli stabili era stato demolito del tutto dalle bombe anche se alcuni presentavano ingenti danni<sup>17</sup> e la chiesa affrescata “necessitava restauri urgentissimi<sup>218</sup>”.

In questo contesto discretamente risparmiato dalla guerra, un primo progetto concepisce un’ipotesi assai ardita: essa prevedeva la demolizione di tutti i fabbricati di epoca non romana con l’eccezione di gran parte del Monastero Maggiore e di un portale settecentesco, entrambi sottoposti a vicolo ambientale dalla Soprintendenza. I nuovi fabbricati atti a essere il futuro scrigno archeologico milanese dovevano, come leggiamo dalla relazione di progetto, “risultare necessariamente contenuti entro moderati limiti di altezza e

di volume, inserendosi nell’ambiente senza turbarlo, accettando cioè il vincolo ambientale senza alterarlo<sup>219</sup>”.

Le scelte progettuali dell’architetto, che in un primo momento sembrerebbero mosse da un’incuranza totale nei confronti della preesistenza, si rivelano, al contrario, a uno sguardo più attento e a una lettura puntuale delle sue intenzioni, nella loro consapevolezza e logica. Nelle prime pagine della relazione di progetto infatti, a proposito delle demolizioni di parte del chiostro cinquecentesco leggiamo che “quell’ampia zona verde predisposta fra le due torri consentirà una maggiore valorizzazione dell’ambiente archeologico esistente<sup>220</sup>”. Egizio Nichelli privilegia un preciso punto di vista sul contesto pur

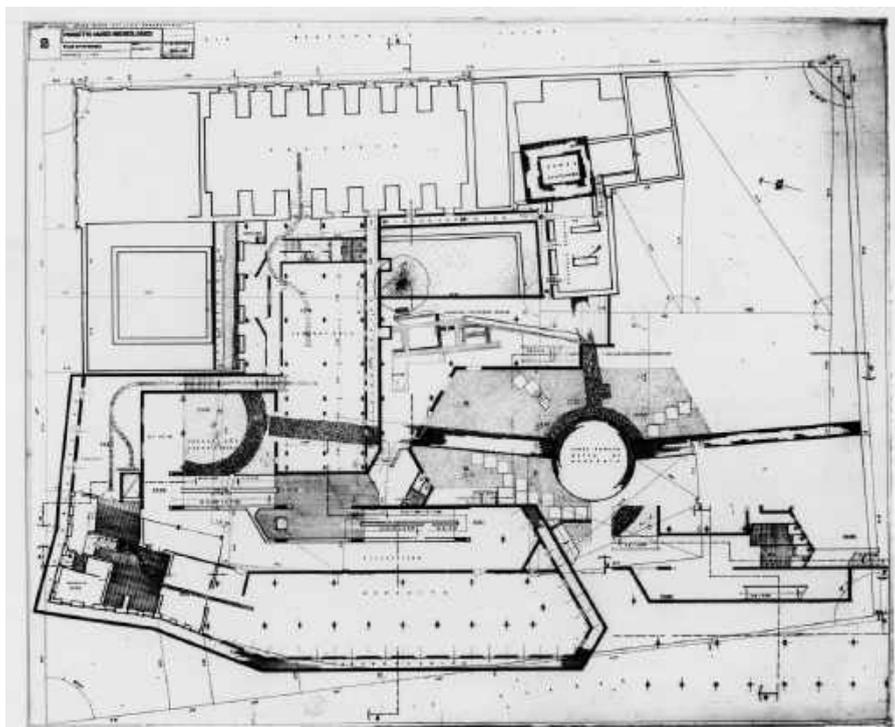


FIG. 5 - Piano interrato, progetto 1959

“non profanando l’ambiente e i monumenti stessi con ricomposizioni stilistiche o imitazioni esteriori di forme e di colore, oggi inaccettabili”<sup>21</sup>. Dimostra di aver perfettamente appreso la lezione di Annoni e Boito denunciando ogni tipo di falsificazione come un oltraggio all’architettura, ricostruzioni storico-stilistiche come quelle di Beltrami del Castello Sforzesco<sup>22</sup> sono totalmente superate a favore di un progetto, evidentemente calato nella sua epoca per l’uso dei materiali e delle forme, che alternativamente contiene o si collega a frammenti di antichità: come un muro romano, una torre, la chiesa o un portico barocco.

Il tema dell’esposizione museografica, come ci scrive Belloni nel 1956, “deve

preoccuparsi di svolgersi seguendo la presente esigenza dei tempi: oggi questa esigenza si può compendiarla nei concetti della linearità e dei piani”<sup>23</sup>. Il progettista del museo, negli esterni, privilegia forme molto rigorose e volumi puri, mentre negli interni, con l’impiego di pilastrature, schermi e pareti mobili, concepisce uno spazio fluido generato dalla successione ininterrotta di ambienti compresi in un unico itinerario. Il percorso espositivo si dirama a partire da un corpo di fabbrica a un piano che si affianca da un lato alla chiesa e dall’altro al chiostro. Da questa prima costruzione si sviluppano normalmente e perpendicolarmente, verso via Nirone, altri tre corpi di fabbrica su due piani progettati con gli stessi princi-

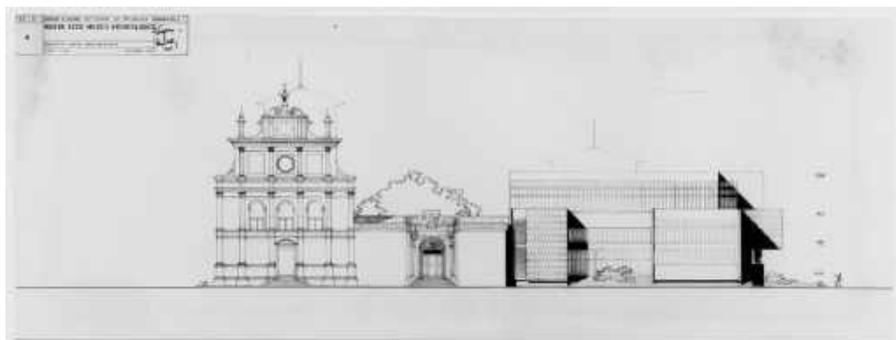


FIG. 6 - Prospetto d'ingresso, progetto 1954

pi. La ricerca della massima flessibilità negli spazi museali, e in particolare di quelli contenenti pezzi archeologici, era un tema molto sentito dagli architetti contemporanei a Nichelli<sup>24</sup>. Al Castello Sforzesco, nel dopoguerra, i BBPR<sup>25</sup>, che sono anch'essi chiamati a risolvere l'allestimento di parte della collezione archeologica lombarda, ricercano la massima flessibilità nella disposizione dei pezzi, infatti in tutte le sale si predispongono fori sulle pareti per consentire lo spostamento delle teche e nella sala dei Ducali e della Cappelletta delle croci scavate nel pavimento consentono anche un movimento orizzontale delle strutture espositive. Questa ricerca della possibilità di cambiamento della disposizione museale era nata nel dopoguerra, in seguito alla doppia ripartizione che avevano subito le collezioni; esse infatti, invece di essere tutte riversate nel museo, venivano in parte conservate nei depositi. I progettisti immaginavano la rotazione delle opere esposte che, di tanto in tanto, consentisse di rinnovare gli spazi e destasse nuove curiosità nel visitatore.

Nel 1959, in seguito alla sopraggiunta necessità di conservare per ragioni ambientali i due stabili ottocenteschi, all'angolo dell'isolato tra corso Magenta e via Nirone, prevista dal Piano Regolatore, e l'accertata

presenza di una domus romana di epoca successiva a quella massimiana alla quota del piano interrato, Egizio Nichelli si trova costretto a rivedere il primo progetto. In questa seconda versione la presenza del contesto, non solo di epoca romana, assume maggiore importanza. La preesistenza ottocentesca, con le sue caratteristiche di architettura muraria tipiche di inizio IX secolo, diventa parte del nuovo edificio costituito da pilastrature cadenzate<sup>26</sup>. In prospetto, come in pianta, rimane chiarissima la distinzione tra le parti anche se il percorso espositivo resta unitario. La distribuzione spaziale e il principio secondo cui le "opere non sono vincolate all'ambiente" tra i due progetti rimangono sostanzialmente gli stessi con l'aggiunta di una galleria percorribile anche dall'esterno su via Nirone per l'alloggiamento delle epigrafi. Questa galleria denuncia chiaramente la volontà dell'architetto di creare un museo per la città di Milano, infatti questo espediente espositivo mette direttamente "in vetrina", a disposizione dei cittadini, il patrimonio archeologico. Nella revisione del 1959 il numero di spazi espositivi viene incrementato: viene aggiunto un piano fuori terra a tutto il museo (fatta eccezione del corpo d'ingresso addossato al chiostrino), ingrandito il pia-

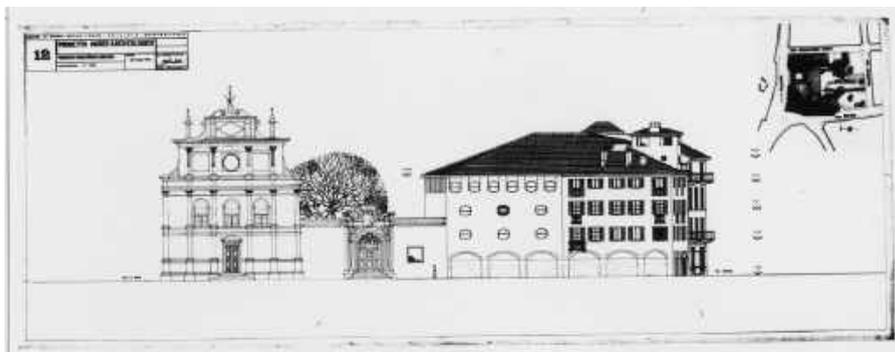


FIG. 7 - Prospetto d'ingresso, progetto 1959

no interrato per contenere la domus romana e consentire la creazione di ampi locali di deposito-laboratorio per la conservazione del materiale archeologico e, infine, a ridosso della torre quadrata, costruito un corpo di fabbrica destinato agli impianti generali del museo e al necessario servizio di guardiana.

Questo secondo progetto porta Egizio Nichelli più vicino al linguaggio architettonico del Padiglione Aeronavale del 1960<sup>27</sup>, se possiamo azzardare, al suo secondo periodo stilistico; questo cambiamento lo si capisce bene dal fronte su via Nirone che non presenta più lo scarto tra volumi puri in calcestruzzo, finestre a nastro e pilotis, ma un prospetto duro con poche aperture ovali e la galleria percorribile che genera l'unico elemento di continuità con i due edifici ottocenteschi.

Per realizzare la struttura museale progettata dall'architetto si poneva il problema dell'acquisizione totale dell'area destinata al Museo Archeologico; per ragioni pratiche e di finanziamento, la costruzione era stata pensata mediante un predisposto frazionamento a lotti<sup>28</sup> che consentisse di appropriarsi man mano dei fabbricati privati sull'area. Nel 1964, Nichelli prepara i disegni esecutivi

per il corpo di fabbrica a un piano, attiguo alla chiesa di San Maurizio, e ipotizza una parziale sistemazione del giardino con gli spazi di guardiana al limite del chiostro cinquecentesco. Purtroppo il corpo d'ingresso, inaugurato nel 1965, che doveva essere il primo tassello di un ambizioso museo, è stato l'unico realizzato sino a oggi. I fondati motivi che portavano a ritenere che era possibile avere nuovi rinvenimenti archeologici nelle zone occupate dai fabbricati privati non sono stati in grado di superare la difficoltà di acquisizione e demolizione di tali caseggiati.

Nonostante la mancata realizzazione del Museo, Egizio Nichelli è stato chiamato a lavorare nel quadrilatero tra Magenta-Nirone-Ansperto-Luini nel 1972 per un progetto di ristrutturazione della scuola in via Nirone 7<sup>29</sup> e nel 1989 per il restauro della torre di Ansperto<sup>30</sup>.

In seguito a una lettura attenta dei due progetti principali per il Museo Archeologico, quello del 1955 e quello del 1959, siamo portati a sentire quest'ultimo, che in fase di progettazione ha la tendenza a conservare il più possibile del contesto, più vicino alla nostra sensibilità. Lo sconcerto che genera in noi l'aggressività

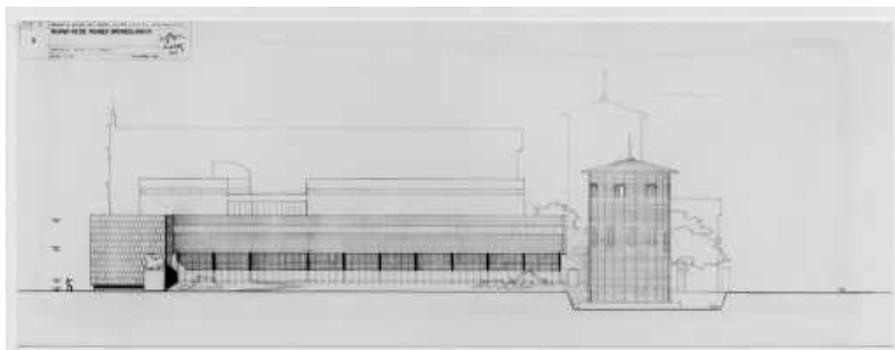


FIG. 8 - Prospetto su via Nirone, progetto 1954

del primo progetto ci porta a riflettere sul nostro modo di relazionarci con la preesistenza. La nostra mentalità estremamente conservativa ci fa percepire come inconcepibile la demolizione di fabbricati, anche se non particolarmente antichi e di valore, per far spazio a una nuova costruzione. La storia dell'architettura del passato, invece, si basa il più delle volte sulla scelta, la sovrapposizione o il riuso di parti di fabbricati storici, anche a scapito della conservazione integrale del monumento, infatti "sino alla metà dell'VIII secolo non vi fu mai una consapevole valorizzazione del monumento antico come tale, una coscienza del valore artistico e storico del monumento quale noi possediamo ora"<sup>31</sup>. La gloria del passato di un preciso momento storico continuava a vivere, trasformata anche radicalmente dall'epoca successiva, per un "concetto progressista"<sup>32</sup>, sono frequenti infatti le trasformazioni radicali o di adattamento di un edificio, con parti completamente diverse dalle "primitive"<sup>33</sup>, dettate da ragioni di indole pratica, per esempio si pensi allo stesso Monastero Maggiore sorto utilizzando le mura massimiane, agli anfiteatri romani trasformati in case d'abitazione o alle pietre intarsiate con miti pagani riutiliz-

zate capovolte dal cristianesimo. Così come nell'antichità il tempio di Minerva a Siracusa veniva trasformato nel VII secolo in chiesa cristiana<sup>34</sup>, Nichelli, privilegiando e valorizzando la romanità del sito, rielabora l'intero isolato, tra corso Magenta-Nirone-Ansperto-Luini, in un nuovo museo archeologico efficiente per la città di Milano. Le mura e le torri romane, infatti, hanno perso il loro ruolo originale ma hanno acquisito una nuova finalità: riscoperti ed esposti come un'opera d'arte, danno la possibilità ai fruitori del museo di intravedere e capire uno scavo e l'origine di quel sito. Ci siamo finora concentrati su quanto nel passato fossero normali, e inconsapevoli, la demolizione e la sovrapposizione delle architetture ma non possiamo dimenticare che anche uno dei più grandi maestri del Novecento italiano come Carlo Scarpa, in una delle sue migliori opere, il Museo Civico di Castelvecchio a Verona, ha "liberato dalle aggiunte napoleoniche"<sup>35</sup> un edificio medioevale, per far spazio al punto più alto di tutto il percorso espositivo. Questa "invenzione architettonica"<sup>36</sup> è oggi legittimata all'unanimità per la capacità di coniugare coerenza dell'operazione di restauro e museografia; questo varco infatti ha consentito, oltre

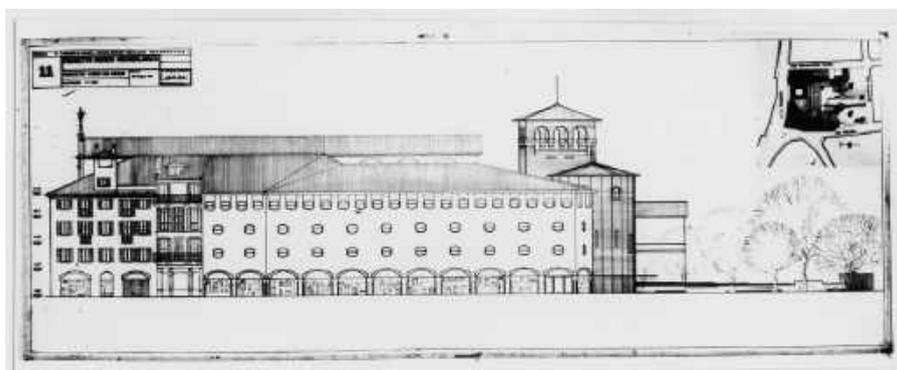


FIG. 9 - Prospetto su via Nirone, progetto 1959

che a rendere visibile la sezione originale del corpo di fabbrica, la collocazione della statua di Cangrande, punto di cerniera dell'intera visita.

L'atteggiamento iperconservativo che ci contraddistingue oggi nasconde un timore reverenziale nei confronti dell'antichità e una sfiducia nella capacità degli architetti di generare bellezza. La conservazione integrale, che da parte delle Soprintendenze è diventata lo strumento per ovviare agli scempi di architetti ignoranti, è anche la via più semplice per non prendersi la responsabilità di una scelta, anche se criticabile, nel contesto di progetto.

Egizio Nichelli non si può certo definire un architetto disattento alla storia, si pensi solo allo sforzo fatto dal progettista a Villa Simonetta per recuperare tutte le colonne originali del portico d'ingresso dopo i bombardamenti o alla battaglia per scoprire i resti romani del chiostro degli Olivetani. In queste, come in molte altre occasioni<sup>17</sup>, il progettista ha dimostrato di dare grande importanza al recupero e alla valorizzazione della "verità della fabbrica"<sup>18</sup>. Voler restituire il modello di una villa cinquecentesca in un caso o evidenziare le fondamenta romane del *situ*

nell'altro. Egizio Nichelli ha il merito di averci restituito, dopo la guerra, una parte considerevole delle architetture storiche di Milano lavorando "onestamente", senza produrre falsi storici, e cercando sempre di trovare un equilibrio tra conservazione e funzionalità. Un buon progetto di architettura, forse, non si misura nella maggior quantità di stabili conservati ma nella capacità dell'architetto di progettare uno spazio che, pur selezionando le tracce del tempo, riscriva e renda trasmissibile quella storia.

#### NOTE

- 1 Regolamento della Consulta, artt. 1, 2, 3. Il Museo Patrio di Archeologia di Milano fu istituito, con decreto ministeriale, il 13 novembre 1862. La sua direzione fu affidata a una Consulta permanente, suddivisa in tre sezioni (archeologica, artistica e storica).
- 2 MPA – Museo Patrio Archeologico.
- 3 Cfr. Paola Galbiati, rel. Guido Canella, cor-rel. Domenico Chizzoniti, Luca Monica, *Tesi sull'Ampliamento del museo archeologico sull'area della Milano romana tra via Luini e via Gorani*, Politecnico di Milano, 1998/99.

- 4 Egizio Nichelli, *Relazione del progetto*, 1955, in Archivio Nichelli.
- 5 Gianguido Belloni, *Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore*, in "Città di Milano", settembre 1956.
- 6 Ibid.
- 7 Egizio Nichelli, *Relazione del progetto*, 1955, in Archivio Nichelli.
- 8 "Torre di Ansperto", poiché creduta parte delle mura di Ansperto da Biassono (che fece rialzare le mura massimiane soprattutto sul lato occidentale della città e presso il Monastero in questione).
- 9 Cinta muraria di difesa fatta erigere, probabilmente, dall'imperatore Massimiano tra la fine del III e gli inizi del IV secolo d.C. quando Milano era diventata una delle quattro capitali poste alla testa dell'impero romano per meglio governare gli estesi territori minacciati dai barbari e dalle sedizioni interne.
- 10 La domus si pensa risalga all'epoca paleocristiana, successiva alle mura massimiane.
- 11 I *carceres* sono locali dai quali partivano i cavalli per le gare e gli animali per i giochi a ridosso delle mura del Circo.
- 12 Il Circo è di epoca massimiana e partiva con le bighe proprio da via Ansperto.
- 13 Risalgono alla prima metà dell'Ottocento le case d'angolo tra corso Magenta e via Nirone che avevano sostituito l'antica chiesa di San Rocco, mentre sono databili nella seconda metà dell'Ottocento le costruzioni al n. 5 e 9 di via Nirone e il n. 3 su corso Magenta.
- 14 Nel 1902 è stato costruito l'edificio scolastico, ora parte del Museo Archeologico, al n. 7 di via Nirone.
- 15 Egizio Nichelli, *Relazione del progetto*, 1955, in Archivio Nichelli.
- 16 Egizio Nichelli, *Scheda sintetica: stato attuale*, 1955, in Archivio Nichelli.
- 17 Lo stabile della scuola era inutilizzabile, l'edificio al n. 7 e il secondo chiostro erano fortemente danneggiati, sulla prosecuzione di via Ansperto, nell'isolato verso via Brisa, nell'incrocio con via Luini, gli edifici erano invece completamente crollati.
- 18 Egizio Nichelli, *Scheda sintetica: stato attuale*, 1955.
- 19 Egizio Nichelli, *Relazione del progetto*, 1955, in Archivio Nichelli.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 "Negli anni dal 1893 al 1911 il Beltrami attese alla sua opera di restauro: il Castello Sforzesco di Milano. Il restauro è quasi tutto un rifacimento, costituisce un tipico esempio di restauro storico. [...] Beltrami vagliò il maggior numero di documenti, di qualunque genere, che riguardassero il monumento per poter arrivare a una, il più possibile, esatta ricostruzione". Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Quaderni del Politecnico, 1949.
- 23 Gianguido Belloni, *Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore*, in "Città di Milano", settembre 1956.
- 24 Un altro maestro che nel dopoguerra ha lavorato con la ricerca della "flessibilità museale" è Franco Albini a Palazzo Bianco a Genova.
- 25 Gruppo di progettisti costituito nel 1932 da Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers; anche se il compagno Banfi era stato vittima dei campi di concentramento nazisti la sigla viene mantenuta completa anche dopo la guerra.
- 26 L'architetto franco-svizzero Le Corbusier (1887-1965), dopo aver conosciuto le opere del maestro Auguste Perret, fu tra i primi a comprendere le potenzialità innovative del calcestruzzo armato nell'ambito del Movimento Moderno e a sfruttarne ampiamente le possibilità. Una delle novità che offre il nuovo materiale è quella di non richiedere più muri portanti ma poter avere una struttura puntiforme su pilotis che dà maggiori possibilità di movimento e flessibilità degli spazi. Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milano, 1955 e Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2006.
- 27 Il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica nel 1953 vuole rinnovarsi e chiede a Egizio Nichelli di disporre dell'area

- dell'ex Caserma Villata tra via San Vittore e via Olona per un ampliamento. Egizio Nichelli progetta l'intero planivolumetrico dell'area con una serie di fabbricati disposti "a scacchiera". Di questi verrà realizzato solo il Padiglione Aeronavale nel 1960. Lo schema strutturale degli interni del Padiglione Aeronavale "si adegua al criterio della massima flessibilità degli ambienti, con la realizzazione di ampi saloni su pilastrate a grande luce", mentre per gli esterni i prospetti sono duri e realizzati con "strutture portanti in cemento armato e muratura di mattoni paramano a vista, coerentemente inserita in una concezione unitaria dell'organismo architettonico". Da Egizio Nichelli, *Padiglione Aereo-navale. Relazione tecnica*, 1958-59, in Archivio Nichelli.
- 28 Il frazionamento a lotti prevede la realizzazione del museo per parti disgiunte che al termine ci restituiscono il progetto completo.
- 29 Nel 1990 lo stabile viene ristrutturato con il metodo, allora in voga, dello "svuotamento", che consentiva di non modificare la facciata sottoposta a vincolo ambientale e ricostruire gli interni. I piani dello stabile sono diventati, con un'operazione indegna, quattro anziché tre. Oggi questo edificio è diventato parte del Museo Archeologico e il progetto di allestimento di Andrea Bruno cerca di sistemare l'abuso edilizio.
- 30 Nel 1989 Nichelli viene chiamato a lavorare al restauro della torre di Ansperto e dei suoi affreschi. L'architetto realizza la scala di accesso dal giardino e presenta dei progetti, mai realizzati, per una biblioteca all'interno della torre.
- 31 Cfr. Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Quaderni del Politecnico, 1949.
- 32 Ibid.
- 33 Per "primitive" si intendono le parti originali della fabbrica, quelle di fondazione.
- 34 Cfr. Egizio Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, Quaderni del Politecnico, 1949.
- 35 Cfr. Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale, Venezia, 1991.
- 36 Cfr. Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzaril, *Carlo Scarpa 1906-1978*, collana "Electa architettura", Mondadori Electa, Milano, 2006
- 37 Nichelli lavora più volte su monumenti storici milanesi: Monastero di Santa Maria della Vittoria, Ospedale Maggiore, chiostro di Santa Maria Incoronata, Cascina Pozzobonelli ecc.
- 38 Per "verità della fabbrica" si intende la parte originaria o più significativa del manufatto, chiaramente la scelta di quale sia quella verità ha il rischio di essere, anche se supportata dall'analisi del monumento, nelle mani del progettista.

Il testo è stato scritto con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

1956

Restauro e allestimento

19 **CRAL (Circolo Ricreativo Comunale)**  
Galleria Vittorio Emanuele II, Milano  
progetto e direzione lavori EN

L'Ufficio Tecnico del Comune, su progetto dell'architetto Egizio Nichelli, ha realizzato nel 1956 la nuova sede del CRAL, un centro ricreativo per i dipendenti del Comune che è stato ricavato al primo piano del numero 11 in Galleria Vittorio Emanuele. L'amministrazione socialista, fortemente legata alla rilevanza sociale dei suoi interventi, decide di dedicare un centro gratuito ai dipendenti di Palazzo Marino, collocandolo a due passi dallo stesso nel pieno centro cittadino. Una scelta d'attenzione nei confronti dei lavoratori smentita, in anni recenti, dal trasferimento di questa sede in via Bezecca, zona fortemente decentrata, a pochi passi da dove Nichelli aveva progettato il suo asilo.

Per adattare i locali alla nuova destinazione è stato redatto un progetto volto alla creazione di un salone centrale per riunioni e conferenze, una biblioteca e delle sale di lettura, delle sale predisposte al gioco del biliardo e giochi da tavolo, un bar, i bagni, un deposito e i guardaroba; il tutto senza stravolgere la già presente suddivisione interna dei locali, separati da murature portanti. Il cambiamento dal punto di vista distributivo è costituito unicamente dalla nuova scala a chiocciola che Nichelli inserisce per collegare l'ingresso del pianterreno al primo piano. Questa piccola scala si sviluppa intorno a un sottile pilone centrale in anelli sovrapposti di diverse tonalità di legno dai quali dipartono direttamente le pedate dei gradini che risultano così essere un tutt'uno con la struttura portante. Questi sono



FIG. 1 - Scala elicoidale in legno



FIG. 2 - Sala conferenze, fase di cantiere

racchiusi tra due sottili fasce di legno curvato che segue il profilo della scala, contribuendo a creare insieme al pilone e ai

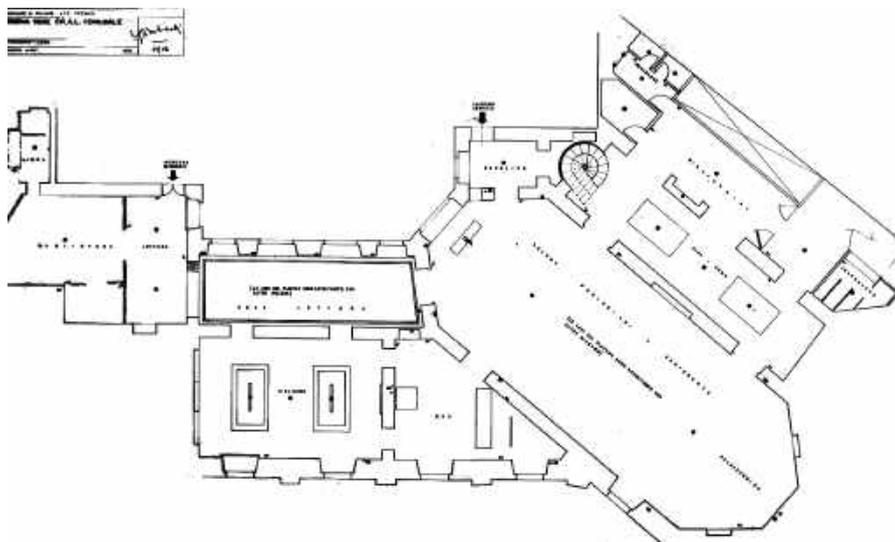


FIG. 3 - Pianta piano primo



FIG. 4 - Sala conferenze, lavori di cantiere ultimati



FIG. 5 - Sala da giochi da tavolo, a lavori ultimati

gradini un elemento unitario e al contempo molto leggero, grazie all'assenza delle alzate. L'eleganza dell'intervento è sottolineata dal semplice corrimano, realizzato con un tubolare in ferro che accompagna la salita, agganciandosi alla scala sul primo e sull'ultimo gradino.

L'attenzione iniziale da parte dell'architetto è relativa alle necessarie opere di restauro sugli interni che, essendo stati adattati a semplice residenza, gli permettono una maggiore libertà di intervento rispetto agli altri suoi progetti di restauro. Rimuove quindi tutte le pavimentazioni e compie opere di risanamento delle murature interne (fortemente degradate), mantenendo unicamente le decorazioni in stucco del soffitto e delle pareti laterali dell'ampio salone delle conferenze, dove re-intonaca le superfici verticali riprendendo i particolari delle cornici, aggiunge una perlinatura alla base della muratura e colloca il nuovo pavimento a piastrelle ciotolate.



FIG. 6 - Vetrina



FIG. 8 - Sala biliardo, a lavori ultimati



FIG. 7 - Sala conferenze, dettaglio pavimentazione

È interessante notare come Nichelli studia attentamente tutte le rifiniture e gli arredi delle singole sale, proponendo una soluzione pulita, elegante, sobria, figlia di quella Milano degli anni '50 che stava uscendo dal dopoguerra e grazie al *piccolo boom* stava iniziando a sperare in un futuro migliore.

Realizza così nelle nicchie ricavate negli spessi muri portanti delle vetrinette rivestite internamente in legno e chiuse da un semplice cristallo nelle quali si collocano statue e premi, rifà completamente gli infissi e utilizza delle veneziane a tutta altezza per regolare l'illuminazione dei locali interni.

Tutti i locali vengono controsoffittati con pannelli fonoassorbenti per ridurne l'altezza e per celare, nell'intercapedine, i cavi e i tubi degli impianti elettrici e di condizionamento completamente rifatti.

Ogni sala presenta per l'illuminazione artificiale degli elementi di design differenti, e lo stesso vale per gli arredi come i tavolini e le sedie. Esempio ne è la piccola sala dedicata al bar, dove Nichelli propone un ulteriore abbassamento del soffitto rivestendolo in legno e creando un'inquadratura sul bancone, facendolo risaltare anche grazie all'illuminazione diretta sullo stesso.

Un'ultima soluzione innovativa, che testimonia l'interesse di Nichelli per le tecnologie moderne, è l'utilizzo di un impianto di condizionamento a fancoils, inseriti alla base delle strombature in corrispondenza delle finestre.

Una volta spostato il CRAL in via Bezzecca, il Comune ha smantellato completamente la sistemazione di Nichelli per utilizzare questi spazi diversamente.

#### NOTE

Il testo è stato scritto basandosi sull'osservazione dei disegni data la mancanza di documenti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

1956

Restauro e adattamento ad Accademia scientifico-letteraria

20 **Palazzo Landriani**

via Borgonuovo 25, Milano

progetto e direttore lavori EN

L'origine di Palazzo Landriani a Milano è imprecisata, ma si ritiene che sia stato edificato all'inizio del Cinquecento: l'edificio è infatti attribuito al Cesarino (XVI secolo), come si può evincere dal confronto tra il doppio ordine di pilastrate nel prospetto di questo edificio e un suo disegno presente nel "Commento a Vitruvio".

Il palazzo fu comprato nel 1513 da Tomaso Landriani dai Bossi e da lui subito modificato<sup>1</sup>.

La facciata del corpo minore, all'estrema sinistra di via Borgonuovo, è divisa in tre comparti da un doppio ordine di lesene, nel piano inferiore a capitello dori-

co, cornice a triglifi, terminanti a goccia, che occupano tutta la sottostante fascia dell'architrave<sup>2</sup>. L'ordine superiore termina con una cornice a guisa di capitelli. Lesene, cornici, capitelli, pareti con fini decorazioni pittoriche sono ormai quasi scomparsi.

Questo lato corto su via Borgonuovo è quanto resta della facciata originaria, mentre il lato più lungo del palazzo è di fattura secentesca e risolta in via Fiori Scuri. L'androne sfocia in un portico ad archivolti sostenuto da capitelli rinascimentali scudati, con le insegne degli Aliprandi e dei Landriani, proprietari del palazzo<sup>3</sup>. Il muro di fondo del portico di



FIG. 1 - Angolo Borgonuovo, prima dei lavori di restauro

**PALAZZO LAMBERTINI**  
 Via Salaria, 214 - Roma  
 Gruppo di Progettazione  
 1998

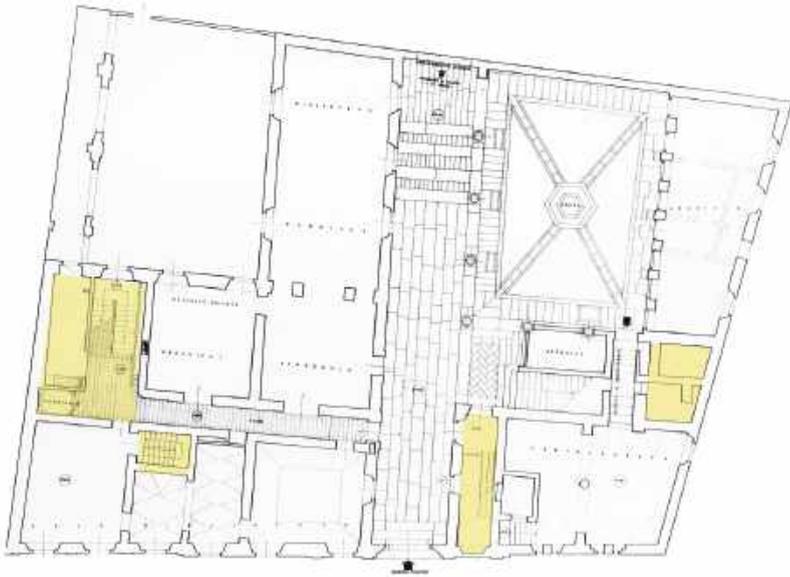


FIG. 2 - Pianta piano terra, progetto di restauro (rielaborazione, giallo-demolizioni)

**PALAZZO LAMBERTINI**  
 Via Salaria, 214 - Roma  
 Gruppo di Progettazione  
 1998

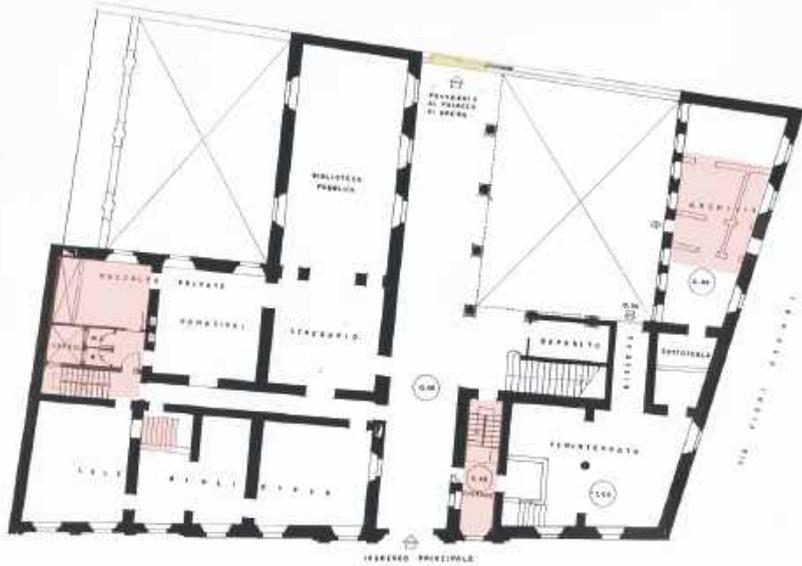


FIG. 3 - Pianta piano terra, progetto di sistemazione (rielaborazione, rosso-nuovi interventi)





FIG. 6 - Cortile, prima dei lavori di restauro



FIG. 7 - Biblioteca ufficiale, dopo i lavori di restauro e sistemazione

fronte all'ingresso ha un affresco monocromo, ora conservato al Castello Sforzesco, raffigurante due giganti, di cui uno regge un planisfero mentre l'altro lo misura col compasso. I proprietari successivi, nel 1880, cedono il palazzo al Demanio che vi istituisce l'Accademia scientifico-letteraria, direttamente collegata al contiguo palazzo di Brera. Nel 1956 diviene necessario ristrutturare l'edificio, che aveva nel frattempo subito delle modifiche, per adattarlo alle nuove esigenze e mettere in sicurezza la struttura.

Al momento dei lavori l'esterno del palazzo si presenta più degradato rispetto all'interno, a causa della perdita di malta e intonaci è stato necessario intervenire con iniezioni di materiale e rintonacatura, prendendo sempre come campione l'originale rivestimento in modo da non discostarsi troppo dall'esistente.

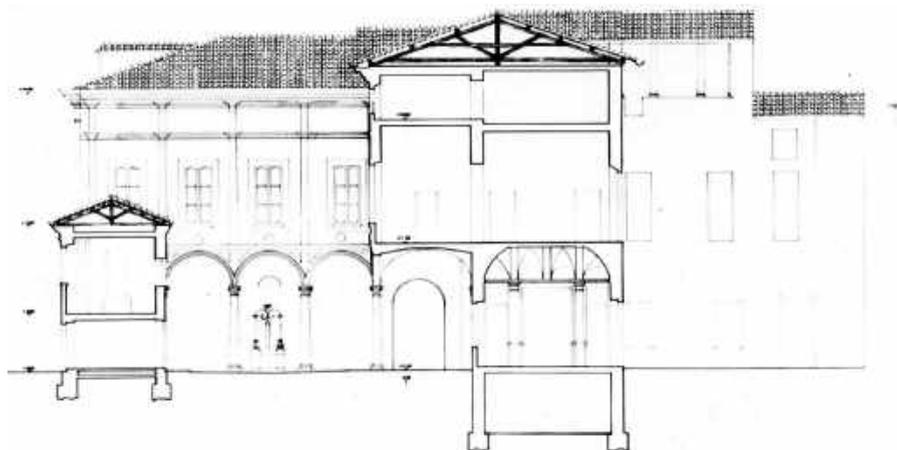


FIG. 8 - Cortile principale, sezione sud

Nei due piani dell'edificio, oltre che in quello ammezzato, ripristina i solai lignei, consolida le pareti e rende a norma la scala interna in ferro. Particolare attenzione viene posta da parte di Nichelli alle decorazioni sui paramenti murari interni, con greche ed elementi naturalistici che riprendono anche gli intarsi del soffitto ligneo<sup>4</sup>. Nella sala biblioteca la copertura voltata e decorata viene restaurata, il tutto è rintonacato e i serramenti cambiati ove necessario. A livello planimetrico la modifica sostanziale è la demolizione dello scalone sulla sinistra del corpo di fabbrica, sostituito da un corpo scale di dimensioni più ridotte che permette qui l'inserimento anche di servizi igienici. La distribuzione delle funzioni all'interno del palazzo rimane pressoché intatta: una biblioteca pubblica, un archivio, delle sale lettura, una sala raccolte private e donazioni, un deposito e la zona custode al piano terreno.

Al piano cantinato, primo, mezzanino e secondo ha portato avanti il progetto di restauro secondo gli stessi principi adottati a piano terra, intervenendo con



FIG. 9 - Sala, prima dei lavori di restauro



FIG. 10 - Sala, dopo i lavori di restauro



FIG. 11 - Prospetto su via Borgonuovo, dopo i lavori di restauro

il consolidamento delle murature e il rifacimento dei rivestimenti. L'intervento progettuale sulla distribuzione dei locali risulta però in questi casi praticamente nullo, a parte la modifica sulla rotazione della scala di sinistra che si ripercuote su tutti i piani. Per quanto concerne i percorsi, Nichelli copre una parte di passaggio esterno sfruttando le colonne esistenti del chiostro e riapre lo storico passaggio verso il palazzo di Brera riposizionando un portale barocco già esistente nell'edificio.

Alla luce dei lavori, Palazzo Landriani riesce a essere un esempio di intervento dove Nichelli integra la parte di progetto all'opera di restauro, per restituire una nuova funzione e un degno aspetto a un monumento milanese. Nuove esigenze e ristrutturazione di un edificio fanno parte di un lavoro cooperante dove entrambi mirano alla conservazione e al riuso del palazzo.

#### NOTE

- 1 Maria Luisa Ferrari, *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo*, in "Paragone", n. 211, settembre 1967.
- 2 Paolo Mezzanotte, Giacomo C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia: storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Bestetti, Milano, 1948.
- 3 Angela Ottino Della Chiesa, *La decorazione affrescata di Palazzo Landriani*, in "L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere", Milano, 1959, pp. 37-38 e cfr. anche Carlo Perogalli, *Palazzi privati di Milano*, Ente Provinciale per il Turismo, Milano, 1985.
- 4 Barbara Di Castri, *Milano: palazzi, figure e racconti*, Rizzoli, Milano, 1994.

1956

Restauro

## 21 Oratorio di San Protaso

via Lorenteggio 31, Milano  
progetto e direzione lavori EN

La chiesa di San Protaso è ubicata su un rialzo erboso, in via Lorenteggio, porzione di Milano risalente all'inizio dell'Ottocento che indicava un tempo il termine territoriale dell'antico borgo del Lorenteggio. L'osservatore attento distingue subito la sua tipologia per il lieve rigonfiamento dell'abside e la piccola croce presente sul colmo degli spioventi. Ubicata sull'arteria che dalla pusterla di Sant'Ambrogio<sup>1</sup> va verso Vigevano, all'altezza del borgo di San Protaso quando la strada fa una deviazione angolare verso ponente. Poiché la chiesetta è stata costruita sul limite di questa, ci si dà la ragione del suo orientamento lievemente obliquo rispetto alla via che oggi la ospita<sup>2</sup>. Questa rustica chiesetta, paragonata durante una messa da un canonico della Cattedrale di Assisi alla famosa porziuncola francescana<sup>3</sup>, custodisce tra le sue mura una suggestiva eredità storica e di leggenda<sup>4</sup>. Non è chiara l'epoca in cui sia stato fondato il manufatto, un fregio e dei graffiti sembrerebbero attribuirlo al periodo etrusco romano anche se la sua "agreste semplicità" la inquadra tra l'XI e il XII secolo. Testimonianza di un fervore religioso d'altri tempi<sup>5</sup>, l'oratorio ha accolto per secoli fedeli e contadini nei momenti di maltempo.

Di vano rettangolare di 4,20 metri per 7 metri, la chiesa è illuminata da una finestra medioevale tonda, aperta sul fronte, e da due laterali quadrate, ricavate in epoca posteriore a pieno danno dei fregi che adornavano le pareti. Per quanto riguarda le opere artistiche,



FIG. 1 - Oratorio di San Protaso, prima dei lavori di restauro

l'interno presenta decori di epoche diverse. Il più antico è il fregio arcaico attribuibile al periodo romano, al quale seguono una sceneggiatura della Crocifissione di epoca medioevale e pitture che raffigurano la cronaca della chiesina. All'interno del manufatto, ai piedi dell'affresco che risulta subito alla sinistra di chi entra, si legge che un tale "Frà de Porta Vercellina" ha compiuto l'opera il 14 luglio 1428 su commessa di "Michele de Zeni Grando" che ha inteso dedicarla a Santa Caterina da Siena<sup>6</sup>.

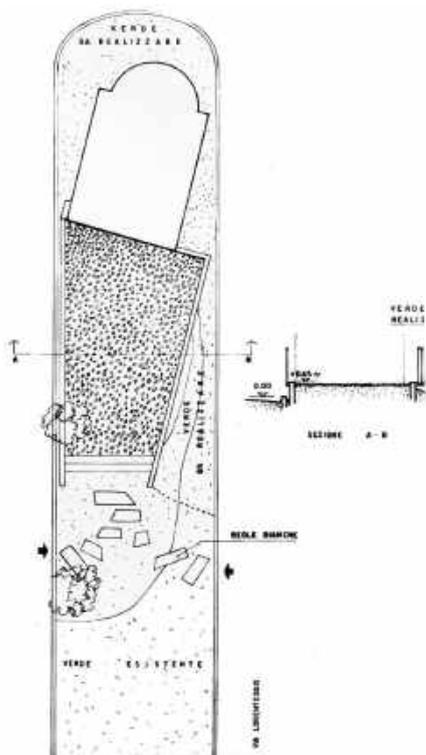


FIG. 2 - Planimetria generale



FIG. 3 - Impalcature durante i lavori di cantiere

Sulla medesima parete esiste una figurazione gemella, ridotta in lembi a causa dell'inserimento di una finestra. La decorazione barocca dell'abside è la parte più cronologicamente vicina a noi. Il

soggetto nel riquadro della pala d'altare, eseguita tra il Settecento e l'Ottocento, ritrae la *Madonna dell' Aiuto*, con il Bambino in braccio. A proposito di questa immagine, gli abitanti dell'attigua Cascina Lorenteggio, che conserva impronte medioevali, tramandano la seguente leggenda: "avendo deciso i borghigiani del tempo di sfruttare il vano della chiesetta, non si sa se a uso di abitazione o come ripostiglio per le scorte, tolti i polverosi segni del culto e imbiancate le pareti di calce, si ripromettevano di occuparla a superfici asciutte. Ma l'indomani rimasero del tutto interdetti quando si accorsero che nel riquadro dell'immagine la calce non aveva attecchito, mentre la dolce figura della Vergine, sul risalto bianco dello sfondo, sembrava emergere come ravvivato splendore di contorni e di tinte"<sup>7</sup>.

Nel 1955 è stata proposta la demolizione della chiesina ma gli abitanti del quartiere si sono opposti con energia per conservare uno dei simboli della zona: "Il tempo darà ragione a chi l'ha e torto a colui che se l'è buscato. Sia lecito, tuttavia, con buona pace dei modernisti, che concepiscono le strade cittadine unicamente in funzione della velocità, confessare il nostro tenero attaccamento per quei pochi segni di un passato, non del tutto spregevole, che di Milano è riuscito a conservare, a malgrado dell'invadenza sempre più opprimente degli stabili moderni. I quali, in carenza di superficie, pare tendano alla conquista degli spazi siderali, in gara di primato. Facciano pure! Elevarsi è senza dubbio encomiabile cosa"<sup>8</sup>.

Per il grande interesse locale suscitato da questa edicola, il Lions Club Milano Host in collaborazione con l'Associazione Commercianti del Lorenteggio, AsCoLoren, offrendolo alla città quale

contributo culturale e sociale, ha promosso nel 1955 il restauro della stessa affidato a Egizio Nichelli.

Innanzitutto, l'intervento sulla chiesetta di San Protaso, nel complesso del manufatto, si è basato sull'analisi materica e sulla volontà di pulire le murature dalle infiltrazioni per riportare in luce le varie decorazioni.

L'opera di conservazione ha comportato lavori sia sulle pareti esterne, tramite l'utilizzo di un nuovo intonaco, e il rifacimento della copertura; sia negli interni dove ha rifatto la pavimentazione e ha riportato alla luce il soffitto a cassette in legno, le aperture originali e gli affreschi; oltre all'inserimento dell'impianto elettrico. Tutte queste opere sono state condotte con la collaborazione e il benessere della Soprintendenza ai Monumenti.

La presa di posizione di Nichelli in questo intervento è molto forte e consolida la sua figura di progettista che integra un bene del passato con le esigenze attuali: usa infatti materiali moderni per la nuova parte e tratta l'esistente con rispetto. Infatti ha deciso di non trasportarla in altro luogo perché, anche se il metodo del trasporto era concepito dallo stesso Annoni<sup>9</sup>, qui Nichelli pensa sia fondamentale lasciarla nella sua sede, rispettandone così la storia e il significato.

La chiesa si trovava prima in mezzo ai campi e poi su uno spartitraffico, l'intervento di Nichelli è il primo progetto che contempla la valorizzazione dell'area sulla quale insiste l'edificio. L'architetto ha progettato un basamento completamente moderno in quanto non vi era nessun elemento preesistente che potesse dettarne lo stile. L'ingresso alla chiesetta si trova leggermente più in alto del piano stradale e sono stati creati quindi due gradini



FIG. 4 - Fronte principale, durante i lavori di cantiere



FIG. 5 - Ingresso, prima dei lavori di restauro



FIG. 6 - Abside, prima dei lavori di restauro

che accedono a uno slargo pavimentato e circoscritto da un muretto progettato parallelo all'aula. Alla porzione di verde retrostante si accede mediante cinque gradini per un dislivello di 65 centimetri, posti



FIG. 7 - Lato sud, prima dei lavori di restauro



FIG. 8 - Lato nord, prima dei lavori di restauro

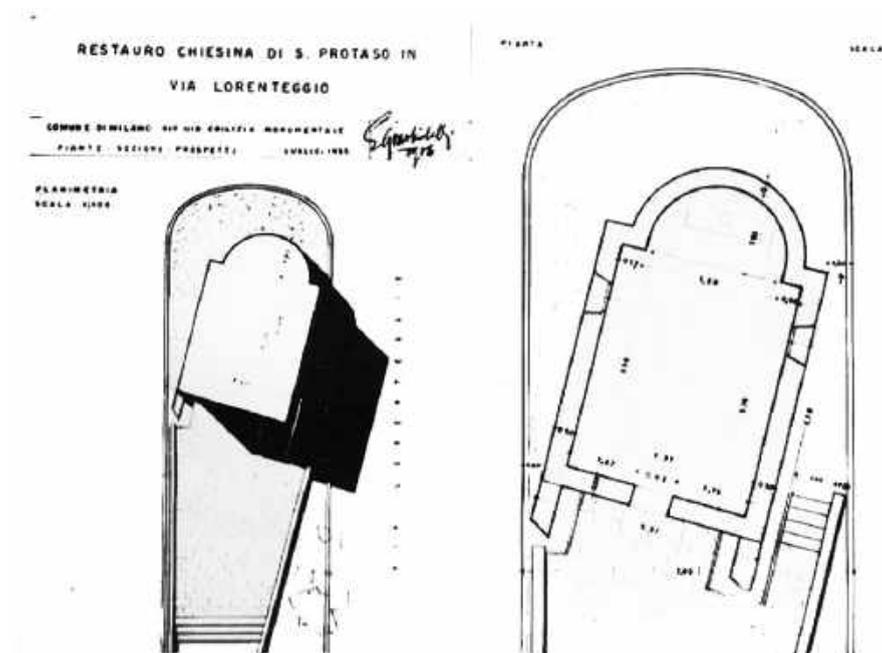


FIG. 9 - Planimetria con le ombre e pianta piano terra

lungo il fianco destro della chiesetta. Un elemento erboso è stato creato a contenimento del dislivello e come raccordo dello slargo nella parte destra del lotto. In questo modo si è sviluppato un movimento di quote che delimita e valorizza la chiesetta, come se fosse messa in mostra per i passanti lungo la via.

Per il lavoro di restauro degli interni, l'architetto Nichelli è intervenuto sul solaio in legno con atti di pulitura e integrazioni delle parti mancanti, sugli affreschi con la rimozione della calce che li ricopriva e la riscoperta dell'originale affresco e pala d'altare della *Madonna dell' Aiuto* e del secondo strato

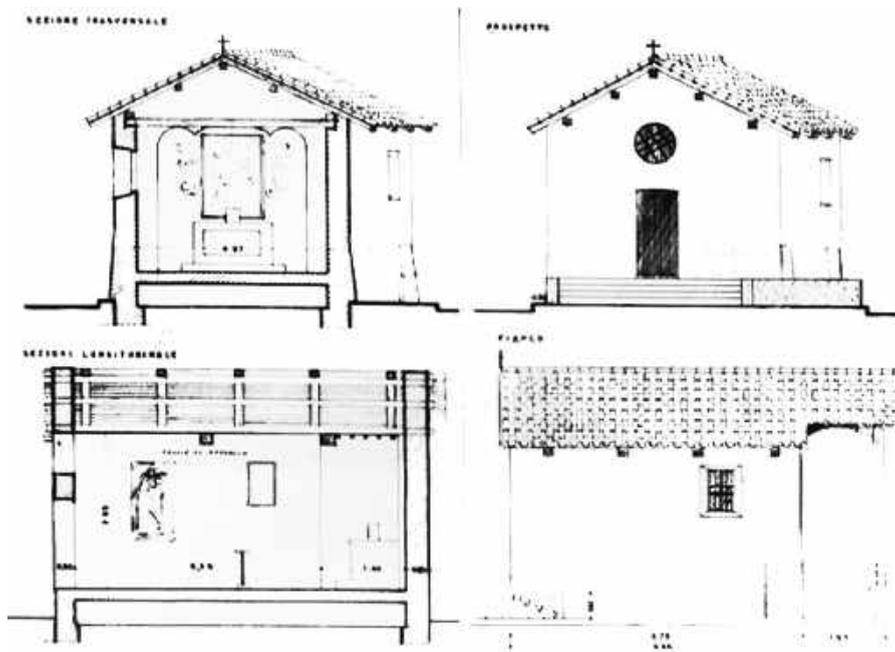


FIG. 10 - Sezione trasversale, prospetto d'ingresso; sezione longitudinale, prospetto laterale

della Crocifissione. Inoltre ha riportato in superficie la pittura romana. Le opere sugli affreschi sono operazioni molto delicate e per le pitture ha scelto di valorizzare tutte le epoche, perché contribuiscono tutte alla memoria locale della chiesetta, oltre a essere decorazioni sacre e quindi preferibilmente da mantenere. I paramenti murari sono stati consolidati e integrati con malta e intonaco nelle parti intaccate dal degrado. In più ha tamponato la finestra che tagliava un affresco e ha messo in luce quattro feritoie ogivali, riportando un'atmosfera di penombra e ridando vita alle nicchie che le ospitano.

L'opera di risistemazione segue in chiara linea alcune direttive di Boito<sup>10</sup>: Nichelli infatti differenzia fortemente

il nuovo e l'antico, creando un sagrato completamente moderno a fronte di un edificio storico, e fa questo differenziandosi, oltre che nelle forme, anche nei materiali. Sopprime inoltre elementi che non rispettavano la struttura originaria, come nel caso della riapertura delle finestre ogivali, e nella chiusura di quelle laterali, volta a restituire l'illuminazione naturale nel manufatto. Seguendo quanto dice Boito, inoltre, incide la data del restauro sui nuovi gradini, documenta fotograficamente tutte le fasi di lavoro e lavora con il fine di restituire quell'opera a una funzione, assicurandone così la sua durata nel tempo.



## NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Pusterla di Sant'Ambrogio*, Milano, 1956.
- 2 *Cenni sommari sull'Antica Chiesina di S. Protaso in Lorenteggio*, s.n., Milano, 1960, in Archivio Nichelli.
- 3 Pietro Messa, *San Francesco e la porziuncola. Dalla "chiesa piccola e povera" alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, Porziuncola Editore, Assisi, 2008.
- 4 L'antico sobborgo di San Protaso è stato il cardine di una battaglia del famoso assedio operato da Federico il Barbarossa nel corso della seconda Campagna italiana. Da qui l'asserzione che il Barbarossa in persona ha messo piede in questa chiesa per un atto di devozione o, piuttosto, di superstizioso auspicio circa l'esito della battaglia. Col tempo diviene simbolo del borgo e si sostiene che Federico Confalonieri, attorno al 1820, si recava saltuariamente in questa chiesetta a quel tempo ancora sperduta tra i campi, per tramare complotti risorgimentali contro l'oppressore austriaco.
- 5 *Cenni sommari sull'Antica Chiesina di S. Protaso in Lorenteggio*, s.n., Milano, 1960, in Archivio Nichelli. È stata sede anche dell'ordine degli Olivetani.
- 6 Ugo Weiss, *Anche a Milano è nascosta una Porziuncola*, La Martinella di Milano, Milano, 1956.
- 7 *Cenni sommari sull'Antica Chiesina di S. Protaso in Lorenteggio*, Milano, 1960.
- 8 Ugo Weiss, *Anche a Milano è nascosta una Porziuncola*, La Martinella di Milano, Milano, 1956.
- 9 Ambrogio Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 10 Camillo Boito, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in "Nuova Antologia", LXXXVII, Milano, 1886.

1956

Restauro

22 **Pusterla di Sant'Ambrogio**  
piazza Sant'Ambrogio 25, Milano  
progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Vista della pusterla da piazza Sant'Ambrogio, dopo i lavori di restauro

La Pusterla di Sant'Ambrogio è stata costruita dopo il 1171 durante la costruzione della cinta medioevale e affiancata da subito da due torri laterali; nel corso dei secoli ha subito notevoli modifiche<sup>1</sup>.

Alla fine del XIV secolo viene aperto il doppio fornice a sesto acuto, meno di un secolo dopo s'inserisce nella testata di via Carducci un tabernacolo, ancora presente, proveniente dall'ospedale di Sant'Ambrogio, e pochi anni più tardi è stata rivestita la base di serizzo.

Alla vicenda della pusterla si affianca quella del prospiciente istituto delle suore orsoline di San Carlo, le quali avevano trovato sede sin dal 1373 nel complesso che

ruota intorno alla attigua chiesa di San Michele sul Dosso<sup>2</sup>. Con l'avvento dei monaci olivetani<sup>3</sup> nel Cinquecento, il cenobio delle Orsoline diviene importante e si crea così un percorso verso San Vittore: una strada passante dalla porta per congiungere i due edifici religiosi. Da qui in poi gli ampliamenti si susseguono e nel XVI secolo la pusterla non si ritrova più nei rilievi perché inglobata nelle costruzioni civili. L'ultimo rilievo cartografico è del Galvano Fiamma relativo al XIV secolo.

Il complesso viene poi fortemente modificato alla fine dell'Ottocento quando,

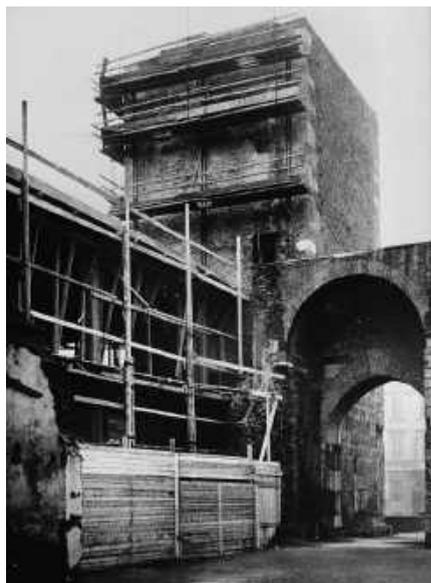


FIG. 2 - Vista della pusterla da piazza Sant'Ambrogio, durante il cantiere



FIG. 3 - Vista della pusterla da piazza Sant'Ambrogio, prima dei lavori di restauro

acquisito definitivamente dalle suore orsoline, è stato adattato a scuola tramite l'aggiunta dell'edificio che affaccia su via Carducci e verso la pusterla stessa.

Il primo restauro generale della pusterla risale a pochi anni prima della seconda guerra mondiale, indicato direttamente nel nuovo Piano regolatore di Milano<sup>4</sup>. Nel 1938 Gino Chierici con il suo intervento vuole ridare al monumento il suo valore di porta cittadina sistemando la situazione precaria dell'arco e delle torri, soprattutto da un punto di vista statico, e per questo isola la pusterla dalle abitazioni che nel corso dei secoli gli si erano addossate<sup>5</sup>, stessa operazione che aveva effettuato nei riguardi delle vicine colonne di San Lorenzo. Egli segue la linea del restauro storico: ogni intervento rappresenta un nuovo problema, la cui soluzione deve essere lungamente meditata con lo spirito dello storico supportata da documentazione e riportando il più possibile quanto viene descritto. Per questo

sceglie di isolarla come era in origine con il vallo del fossato e la riporta stilisticamente alla sua immagine originaria.

Nella sistemazione delle due torri e dell'ingresso a doppio fornice, sono stati riutilizzati laterizi originali dell'antica cinta muraria del 1171. Durante i lavori Chierici ha approfittato per predisporre nei locali interni alla torre nord un piccolo museo delle armi. In questi anni la porta viene anche rilevata e studiata da Luca Beltrami per i suoi studi sui monumenti milanesi<sup>6</sup>.

Durante il secondo conflitto mondiale la pusterla subisce danni e le sue condizioni di degrado impongono un'immediata sistemazione dell'arco. Nel 1948 vengono svolti dei lavori all'interno della torre più alta per adattarla a Museo delle Armi Antiche, in modo da restituirla funzionalmente alla città.

Successivamente nel 1956 Nichelli viene incaricato dal Comune di Milano sia per risolvere i problemi statici relativi alla



FIG. 4 - Vista della pusterla da piazza Sant'Ambrogio, dopo i lavori di restauro

torre maggiore, all'edificio delle suore orsoline, danneggiato sensibilmente per via dei bombardamenti bellici, e alla pusterla; sia per liberare la stessa da un piccolo magazzino che era stato costruito durante la guerra davanti alla sua apertura di sinistra<sup>7</sup>.

Le opere iniziano proprio dalla demolizione di quest'ultimo stabile, in modo da liberare il monumento, e proseguono con l'abbattimento dell'edificio scolastico danneggiato e la sua ricostruzione su due piani, ortogonale alla pusterla. De Angelis d'Ossat, architetto protagonista nel dopoguerra milanese, afferma che: "per gli edifici minori la ricostruzione sarebbe limitata o comunque possibile, approfittando di una modernazione interna"<sup>8</sup>.

Nel frattempo l'attenzione di Nichelli si concentra sul consolidamento statico della torre e sul rifacimento del tetto piano della torre, soluzione che si rende necessaria per mantenere salubri i locali interni del piccolo museo delle armi.

In seguito Nichelli ripulisce la pusterla mettendo in evidenza la stratificazio-

ne che aveva subito nel corso dei secoli, e al fine di renderla più sicura da un punto di vista statico costruisce due piccoli contrafforti laterali in laterizio, ancora oggi visibili. Questa operazione è di natura più conservativa perché interviene sulla materia dell'edificio senza aggiungere o demolire delle parti. Come riporta Pane in un dibattito sul restauro: "acuta poi e anzi propria di architetto più che di critico, la differenziazione che egli fa in seguito circa la sostanziale diversità fra il carattere di un unico monumento, che può essere improntato a una unità stilistica che ne costituisca l'espressività e un ambiente, il quale può essere formato, pur in una armoniosa sintesi, da elementi fra loro anche molti diversi"<sup>9</sup>.

La porta ritorna a essere usata come passaggio pedonale, e l'intervento di Nichelli si può anche delineare come un ripristino della funzione urbana della pusterla, perché riporta alla luce il significato che aveva per la zona, ossia un varco che unisce Sant'Ambrogio, le Orsoline e gli Olivetani. L'ambiente in cui nasce un monumento va



FIG. 5 - Copertura, durante il rifacimento

salvaguardato tanto quanto l'edificio stesso proprio per il loro costante rapporto: l'antico recupera valore nel suo contesto. La sistemazione della pusterla e del suo intorno è stata poi successivamente ridisegnata nel 1973 da Piero Gazzola nelle sue analisi urbane dei centri storici, dove la descrive con la "nuova messa in luce dell'arco, del fossato e della torre, alta 19 metri per 1,80 metri di larghezza e rivestita in bugnato"<sup>10</sup>. Il lavoro di Nichelli viene così documentato e diventa un ulteriore tassello a testimonianza della storia milanese.

#### NOTE

- 1 Ferdinando Reggiori, *La pusterla di S. Ambrogio*, Tip. Esperia, Milano, 1938.
- 2 Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Electa Credito artigiano, Milano, 1985. Eretta in età longobarda e rimaneggiata significativamente nel XVI secolo quando si costruisce un cortile porticato secondo linee architettoniche di ispirazione bramantesca.
- 3 Ferdinando Reggiori, *Il monastero olivetano di San Vittore al corpo in Milano e la sua rinascita quale sede del museo nazionale della scienza e della tecnica "Leonardo da Vinci"*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1954.
- 4 *Revisione del Piano regolatore di Milano del 1930*.
- 5 Letizia Galli, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici. 1877-1961*, FrancoAngeli, Milano, 1989.
- 6 Luca Beltrami, *Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del XVI secolo*, 1890.
- 7 Ferdinando Reggiori, *La pusterla di S. Ambrogio*, Tip. Esperia, Milano, 1938.
- 8 Guglielmo De Angelis d'Ossat, *Ripristiniamo le nostre antiche e belle città*, in "Urbanistica", maggio-dicembre 1946.
- 9 Roberto Pane, *Il restauro dei monumenti*, in "Aretusa", n. 1, 1944.
- 10 Pietro Gazzola, *Analisi culturale del territorio: il centro storico urbano*, Marsilio, Venezia, 1973.

1956-1957

Restauro

### 23 Chiesa di San Sisto

via San Sisto 10, Milano

progetto e direzione lavori EN

A poche centinaia di metri di distanza dal cantiere della Pusterla di Sant'Ambrogio, e vicino alla sua abitazione-studio di via Nerino, Nichelli progetta e dirige i lavori del restauro della chiesa di San Sisto: chiesa secentesca salvata dalla demolizione prevista dal Piano regolatore del 1953<sup>1</sup>.

La chiesa è citata nei *Notitia Cleri* del 1398<sup>2</sup> come cappella della parrocchia di Porta Ticinese, ma l'edificio a due ordini è stato eretto in epoca barocca, e risente nel suo impianto degli influssi delle piccole opere borrominiane<sup>3</sup>. Sconsacrata nel 1787 a seguito del nuovo compartimento territoriale delle parrocchie cittadine e dei Corpi Santi, durante la grande guerra è stata adibita a magazzino militare sino a diventare, nel secondo dopoguerra, laboratorio di un artigiano mobi-

liere. Questi avvenimenti hanno fatto sì che le condizioni del manufatto fossero disagiate tanto che il Piano regolatore ne aveva decretato l'abbattimento per timore di un crollo e con il fine di allargare la sede stradale che collega via Torino a via Santa Marta.

L'intervento dell'Ufficio Tecnico Comunale, e in particolare di Nichelli, ha permesso di non perdere questa opera che è diventata, negli anni '80, atelier e museo dello scultore Francesco Messina<sup>4</sup>. Nella richiesta di non abbattimento si specifica chiaramente che la volontà è quella di "rompere la volgarità delle massicce geometrie che avrebbero altrimenti invaso la scena di lì a due passi dalla torre romana"<sup>5</sup>, frase che dimostra il fondato timore dell'architetto che da questo abbattimento, come da molti altri, si sviluppassero



FIG. 1 - Prospetto est, prima dei lavori di restauro



FIG. 2 - Prospetto est, dopo i lavori di restauro

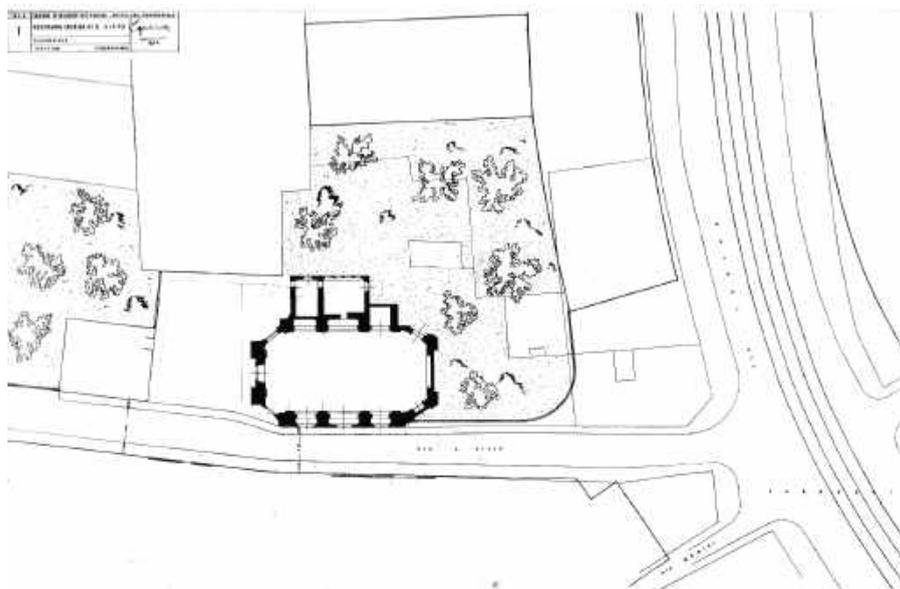


FIG. 3 - Pianta piano terra



FIG. 4 - Prospetto d'ingresso, prima dei lavori di restauro



FIG. 5 - Stato di degrado delle murature degli esterni prima dei lavori di restauro

gli interessi economici dei molti speculatori edilizi.

Le condizioni del manufatto prima dei lavori di restauro sono però di un gravissimo degrado: le decorazioni esterne, per la maggior parte realizzate in stucco e

intonaco, sono completamente scomparse lasciando a vista la struttura in mattoni, le aperture sono state tutte tamponate per il timore del crollo nel dopoguerra, il piccolo campanile posto sul lato orientale mancava quasi completamente della ba-

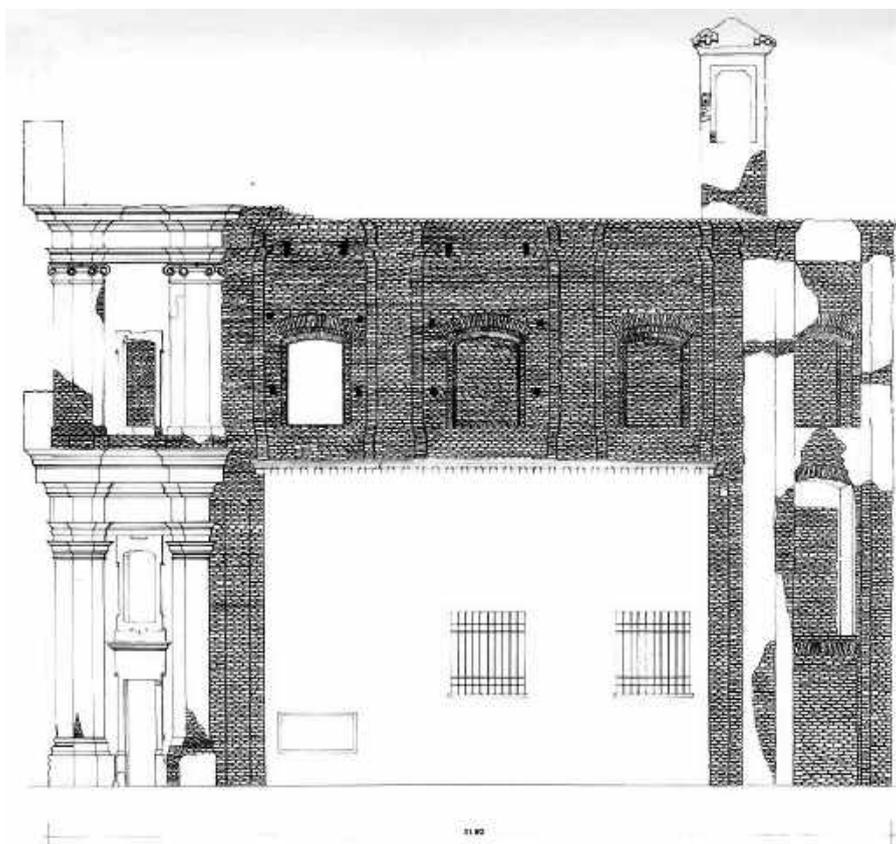


FIG. 6 - Prospetto su via San Sisto, prima dei lavori di restauro

se e per sei anni il dosso della volta è rimasto esposto alle intemperie portando a un veloce degrado anche le decorazioni interne.

Nel 1956 l'intervento di Nichelli si struttura in diverse fasi, la prima delle quali è volta alla posa di una copertura, con cocci nuovi, che permettesse di preservare la volta e gli interni.

In un secondo momento l'architetto procede a un consolidamento strutturale attraverso il rinforzo mediante delle nuove ingabbiate e iniezioni in cemento, e questo gli permette conseguentemen-

te di eliminare tutte le tamponature alle aperture.

Per preservare le decorazioni esistenti utilizza, ove possibile, delle iniezioni sottocutanee di resine leganti, mentre quello che caratterizza maggiormente questo intervento, e che dimostra come Nichelli stesse al passo con le nuove teorie del restauro, è la parte relativa alla reintegrazione degli intonaci. Qui l'architetto, attraverso un lavoro chirurgico di plastica muraria volto a ricreare l'effetto generale dell'opera, utilizza un nuovo intonaco grigio per colmare le lacune ma che al-

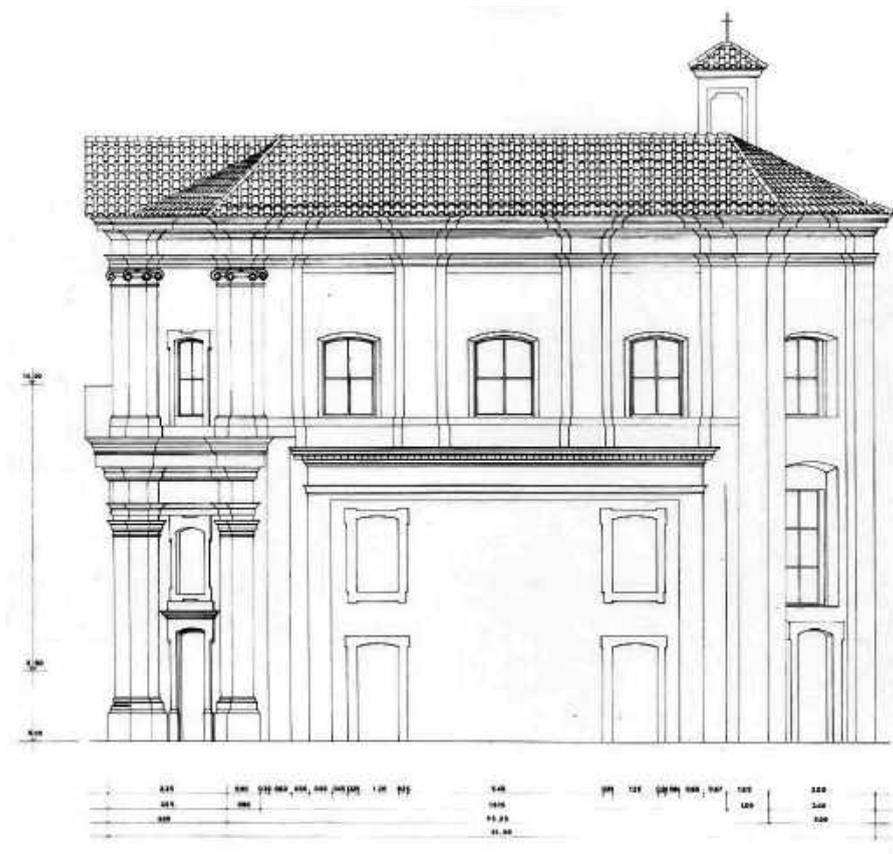


FIG. 7 - Prospetto su via San Sisto, dopo i lavori di restauro

lo stesso tempo denuncia la sua estraneità rispetto alla malta originale. Nichelli segue la linea teorica della conservazione: “Restauro che si limita alla conservazione dell’edificio mettendo a profitto tutti i moderni mezzi costruttivi che consentono di ridurre al minimo l’intervento e di evitare inserimenti o alterazioni dannosi all’architettura del monumento”<sup>6</sup>. L’indagine storica e il rilievo fotografico sono comunque passi fondamentali prima dell’intervento pratico.

In questo tipo di intervento il problema principale è stato l’assenza di mano-

dopera specializzata che obbliga il direttore dei lavori a sorvegliare direttamente le fasi di cantiere insegnando “a non far prendere la mano al muratore che, per onor dell’arte sua, non saprebbe tenersi dallo scalzare via quelle vecchie croste residue per poi tirare su un bello strato liscio e nuovo”<sup>7</sup>.

Concluse le opere, dopo aver salvato la chiesa dall’abbattimento, il Comune ha deciso che l’edificio dovesse rimanere visibile anche dal Carrobbio, e per questo stabilisce che i nuovi edifici “dovranno mettere radici in posizione arretrata e



FIG. 8 - Fronte d'ingresso, prima e dopo i lavori di restauro



FIG. 9 - Prospetto sud, prima dei lavori di restauro



FIG. 10 - Prospetto sud, dopo i lavori di restauro



FIG. 11 - Copertura, prima dei lavori di restauro



FIG. 12 - Copertura, dopo i lavori di restauro

discreta”<sup>8</sup>, istanza mantenuta nei termini ma tradita poi dall’incuria che subì la chiesa a causa, probabilmente, della mancanza iniziale della destinazione d’uso. Infatti il concetto del riuso di un edificio per salvaguardare la sua esistenza all’interno della società, dove non è più possibile recuperare la sua funzione, è già avanzato da Viollet-le-Duc, il quale affermava che il miglior modo di conservare un edificio è quello di trovare per esso una destinazione<sup>9</sup>.

Quindi negli anni ’80, come si preannunciava, la chiesa di San Sisto diviene atelier dello scultore Francesco Messina e oggi l’edificio, curato dal FAI, Fondo per l’Ambiente Italiano, è sede del museo dello scultore catanese.

#### NOTE

- 1 Vedi *Variante al Piano Regolatore di Milano* del 1953.
- 2 *Notitia Cleri* è l’elenco del clero milanese da parte della Diocesi di Milano nel 1398.
- 3 Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Electa Credito artigiano, Milano, 1985.
- 4 Flaminio Gualdoni (a cura di), *Francesco Messina. Le opere e i libri*, Electa, Milano, 1999.
- 5 *Due volte salvata la chiesetta di San Sisto*, in “Corriere della Sera”, sabato 21 luglio 1956.
- 6 Egizio Nichelli, *Interventi, cantieri e statica speciale nel restauro architettonico*, in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- 7 *Due volte salvata la chiesetta di San Sisto*, in “Corriere della Sera”, sabato 21 luglio 1956.
- 8 Ibid.
- 9 Cfr. Eugene Viollet-le-Duc, *Essai sur l’architecture religieuse du Moyen Age*, Parigi, 1824.

1956-1957

Restauro e sistemazione del verde attiguo

## 2.4 Cascina Pozzobonelli

via Andrea Doria 4, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Nel Piano regolatore di Milano del 1884-1889, "redatto a favore dell'utilizzo e della tutela del territorio", si è commessa un'inosservanza nei confronti della Cascina Pozzobonelli. La via Caiazzo, ora Andrea Doria, di raccordo tra l'attuale piazza Duca d'Aosta e piazzale Loreto ha avuto rapida esecuzione e, per rispettare fedelmente il suo tracciato, si è decretato l'abbattimento della Cascina Pozzobonelli, della sua cappella attigua e di buona parte del portico che le congiungeva. Quest'ultimo è un collegamento rettilineo, voltato a crociera e interamente dipinto a graffito con immagini sacre della Vergine, aperto solo sul fianco a est, con arcate a tutto sesto rifinite in mattone lombardo, colonne in pietra serena e capitelli corinzi. La cappella,



FIG. 1 - Cascina sovrastata dall'hotel, dopo i lavori di restauro

costruita con gli stessi materiali, dal punto di vista architettonico si presenta come una composizione di elementi geometrici puri: una pianta centrale quadrata sulla quale affacciano tre absidi semicirculari, sormontata da un tamburo ottagonale e da una lanterna. L'armonia e le scelte compositive, che ricordano la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Milano, la includono nelle costruzioni in stile bramantesco del Quattrocento milanese. Le decorazioni custodite nella cappella, eseguite con una tecnica del XV secolo che consisteva nell'incidere i contorni delle figure direttamente sull'intonaco, rappresentano pulite geometrie, conchiglie, semplici motivi floreali, figure e vedute, la più importante delle quali (perché l'unica rimasta in tutta Milano) raffigura il Castello Sforzesco con la torre originale del Filarete, distrutta da un'esplosione nel 1521 e ricostruita alla fine dell'Ottocento dal Beltrami proprio grazie a questa incisione<sup>2</sup>.

Luca Beltrami, che ha descritto le origini di questo monumento, ipotizza che sia stato costruito insieme a un complesso ecclesiastico nella metà del XV secolo, ma le ricerche storiche smentiscono questa prima idea. Infatti c'è un'incisione su una pietra della cappella dalla quale si deduce il nome della famiglia Pozzobonelli: "JOH. JAC. POTEOBONELLUS - EREXIT AN 1498"<sup>3</sup>, che documenta la proprietà dell'edificio della casata dei Pozzobonelli, togliendo ogni dubbio sulle origini del corpo di fabbrica. Beltrami stesso dichiarò in seguito che "l'esame

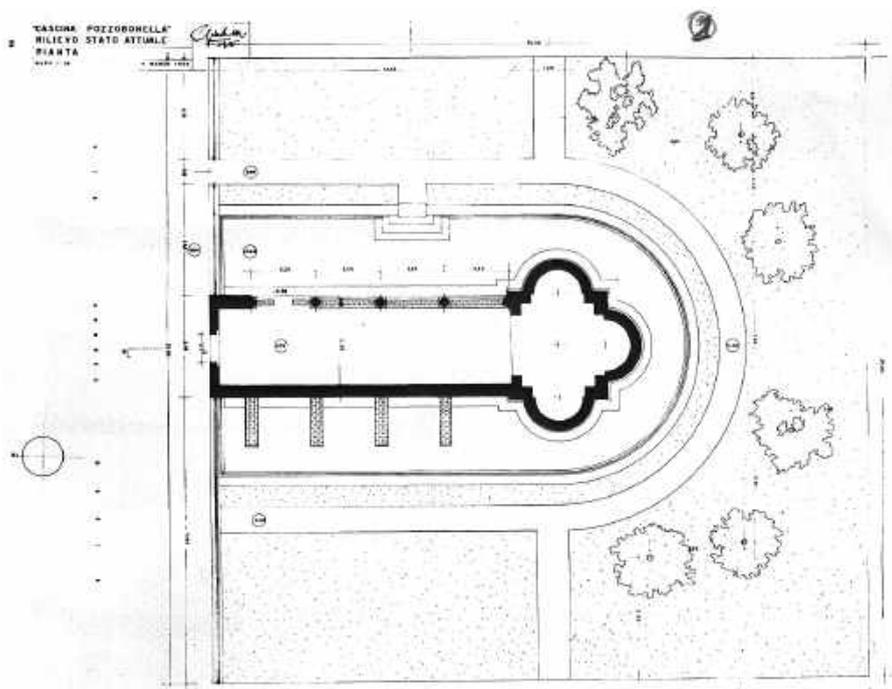


FIG. 2 - Pianta piano terra, prima dei lavori di restauro

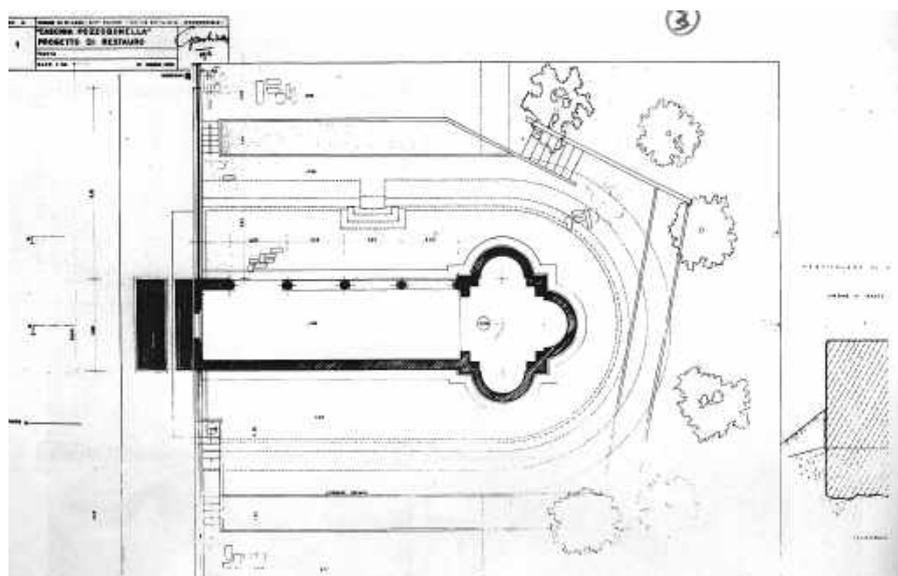
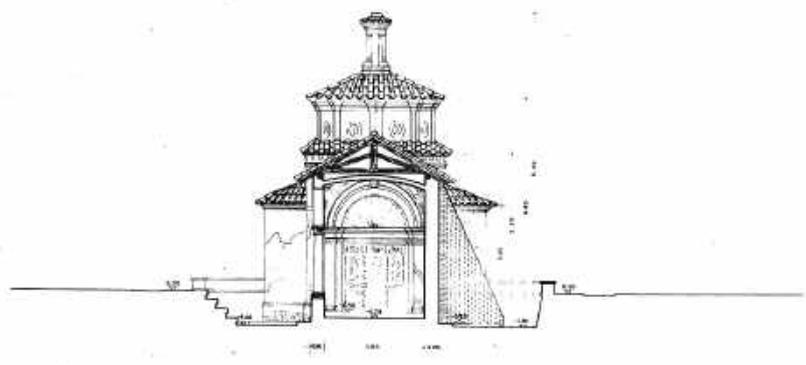


FIG. 3 - Pianta piano terra, progetto di eliminazione dei contrafforti, sistemazione a verde

TAB. 4 TORINO DI MILANO - OFFICIO TECNICO - 01177 - SERVIZIO MONUMENTALE  
**"CASCINA POZZOBONELLA"**  
 RILIEVO STATO ATTUALE  
 SEZIONE TRASVERSALE C-D  
 MAPPA 1/250 8 MARZO 1987



TAB. 4 TORINO DI MILANO - OFF. TECNICO - 01177 - SERVIZIO MONUMENTALE  
**"CASCINA POZZOBONELLA"**  
 PROGETTO DI RESTAURO  
 SEZIONE TRASVERSALE C-D  
 MAPPA 1/250 18 DICEMBRE 1988

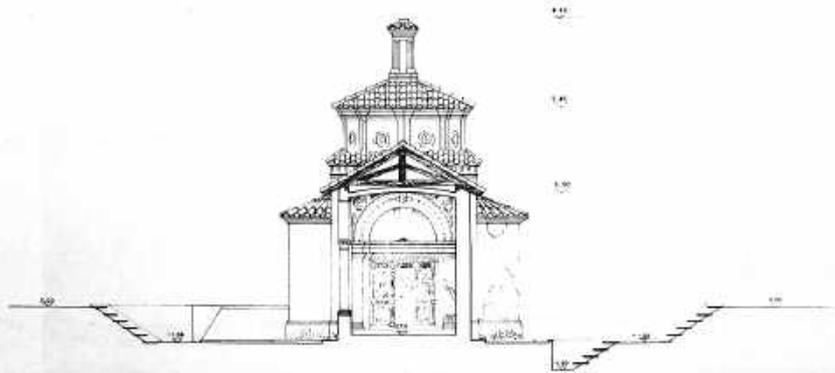


FIG. 4 - Sezione trasversale, prima dei lavori di restauro e sezione trasversale, progetto

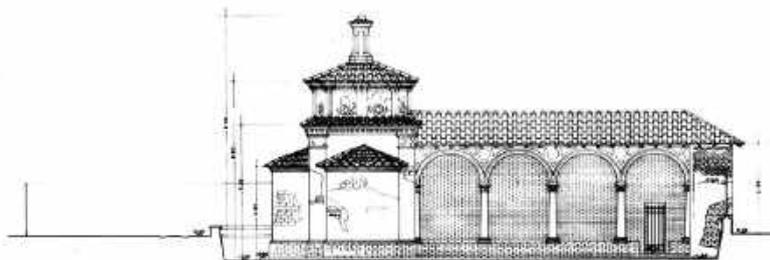


FIG. 5 - Prospetto est, prima dei lavori di restauro

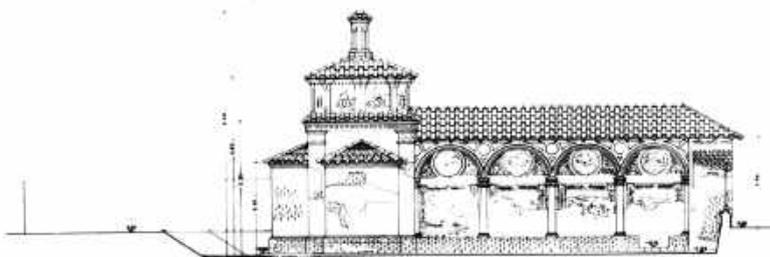
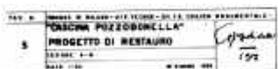


FIG. 6 - Prospetto est, progetto di eliminazione delle tamponature

architettonico lasciava dubbio trattarsi, anziché di carattere civico, esso sia stato chiesistico fin dall'origine. Un capitolo a forma di triangolo messo con la punta in basso, quali di consimili non se ne vedevano che nelle case degli Umiliati<sup>24</sup>. I Pozzobonelli erano una ricca famiglia milanese che usava la villa come dimora

estiva ma l'ultimo discendente, l'arcivescovo di Milano Giuseppe Pozzobonelli, sperperò le proprietà del casato, facendo cadere la cascina in degrado e abbandono. È rimasta abbandonata sino al principio del secolo scorso, quando la villa e l'oratorio furono adattati ad abitazioni coloniche.



FIG. 7 - Fronte est, prima dell'eliminazione dei tamponamenti



FIG. 8 - Fronte est, dopo l'eliminazione dei tamponamenti



FIG. 9 - Vista generale, prima dei lavori di restauro

L'architetto Pier Olinto Armanini<sup>5</sup> rivela l'opera nel 1848, ma nonostante l'interessamento architettonico rimane deteriorata e manomessa fino al 1898, quando con il programma del PRG la cascina va

incontro alla sua demolizione. Rimase, quale testimonianza dell'originale e pregevole documento rinascimentale, le quattro campate del portico e la cappella. In questa occasione nel 1898, l'architetto Gaetano Moretti, allora Preside della Scuola di Architettura, esaltò la cascina illustrando, in una pubblicazione del 1898<sup>6</sup>, tutti gli studi e rilievi dell'Armanini sull'edificio.

Sempre nell'anno 1894, Boito scrive: "L'Armanini era un artista. Torna artista a Milano nel 1844 facendo rilievi e cercando il facile restauro di una villa del rinascimento, la cascina Pozzobonelli, accanto alla città"<sup>7</sup>. Moretti aggiunge: "Con la sua fantasia egli si riportava ai tempi in cui né comignoli, né officine, disturbavano il sereno di quel cielo, né fischi di locomotive rompevano i silenzi di quei luoghi solitari, e la sua mente immaginava la caratteristica campagna che si stende tra porta Venezia traversata dalla Martesana e dal Seveso e, soddisfatto di aver evocato intorno all'edificio che si proponeva di descrivermi il suo ambiente natale, mi comunicava la sorpresa provata alla vista di un gentile pinnacolo erigersi tra la fitta vegetazione e con la curiosità poté ammirare gli avanzi di quel grazioso edificio"<sup>8</sup>.

Successivamente, nel 1936, anche Ambrogio Annoni<sup>9</sup>, docente di Storia e stili dell'architettura e restauro dei monumenti, analizza la cappella e tutti i suoi elementi architettonici, strutturali e decorativi, attraverso un rilievo fotografico e un'analisi eseguita con degli studenti del Politecnico di Milano, tra i quali probabilmente figura Egizio Nichelli, proprio in quegli anni allievo del corso di restauro di Annoni. Lo studio analitico sulla cascina, finalizzato a trovare una soluzione per salvarla da manomissioni ulteriori, ne simulava un ipotetico smontaggio, secondo le geometrie principali, e il trasporto altrove.

All'inizio della seconda guerra mondiale, quando sono state adottate delle misure preventive da parte della Soprintendenza per la salvaguardia dei monumenti, si è pensato di tamponare le arcate a est del portico e nel contempo di collocare dei contrafforti a ovest. Nonostante questi provvedimenti, gli spostamenti d'aria provocati dalle bombe del 1943 hanno comunque gravemente danneggiato le murature e portato fuori asse i fusti delle colonne e i capitelli dell'edificio, tanto che si è dovuto ricorrere d'urgenza ad armature di sostegno per evitarne il collasso.

Nichelli nel 1955, a fronte dello studio con Annoni, si trova a lavorare sui resti della cascina, ormai ridotta a piccolo edificio storico all'interno di un lotto moderno: a due passi dalla stazione centrale, circondato alle spalle da un Grand Hotel dei primi del Novecento. Come si deduce da un primo plastico di progetto Nichelli inizialmente consolida le strutture ed elimina le fessurazioni nelle murature per poter procedere successivamente all'eliminazione delle tamponature e dei contrafforti<sup>90</sup>. Per riportare in asse le colonne e restituire la concavità degli archi a tutto sesto, l'architetto progetta delle apposite centinature in legno che sospendono la struttura sino a restituirgli gli allineamenti corretti e, con l'utilizzo di materiale legante, li fissa in posizione. La struttura d'ancoraggio posta al di sotto della copertura ha permesso, durante i lavori, di tenere saldamente insieme tutto il complesso.

A seguito di queste opere di consolidamento, iniziate nel gennaio del 1955 e concluse nel giro di un anno, Nichelli pensa che l'edificio non fosse ancora valorizzato quanto meritava, data la sua posizione di subordinazione rispetto al contesto e la penalizzante trincea, che rivela



FIG. 10 - Vista generale, durante la fase di cantiere



FIG. 11 - Scala del giardino



FIG. 12 - Giardino sul retro



FIG. 13 - Intercapedine con i ritrovamenti

la quota di pavimento originaria, intorno al monumento. A fronte di ciò propone la sistemazione dell'intero giardino attiguo al manufatto, che viene conclusa nel 1958. L'architetto dà una nuova forma al dislivello di un metro tra il piano stradale e la base della cappella, realizzando uno scavo di forma trapezoidale al quale si accede tramite tre differenti rampe di scale: le prime due, simmetriche e di servizio, sono posizionate subito parallelamente all'ingresso, mentre la terza, più importante e posta di taglio, porta alle spalle dell'abside<sup>11</sup>. I tagli geometrici del terreno contenuti da muri rivestiti in grandi pietre a taglio liscio, le scale in calcstruzzo bianco realizzate dalle sole pedate e gli inserti nel verde a pietre libere sono elementi architettonici in linea con lo stile del Movimento Moderno di quel periodo. Nichelli sfrutta la sistemazione esterna per progettare un piedistallo sul quale appoggiare e valorizzare l'edicola. Quello che fa maggiormente comprendere le intenzioni di questo progettista e la sua attenzione verso la storia del manufatto è la creazione di uno scavo al di sot-

to del giardino che mostra le fondazioni del porticato. Solo quattro delle dieci arcate originarie erano rimaste in piedi, e l'architetto progetta due grandi vetrate di cristallo, poste a quota  $-1$  metro, che ne permettevano la vista, oltre a un accesso pedonale vero e proprio posto a  $-1,9$  metri per permettere di entrare a vedere quelle murature in mattoni quattrocentesche che reggevano le altre sei arcate. In questo modo il progetto di architettura ha consentito di rendere nuovamente leggibile la costruzione originaria andata distrutta. Cascina Pozzobonelli è manifesto di un'architettura quattrocentesca milanese e l'architettura moderna lavora a valorizzarne le caratteristiche. Questo edificio è da sempre un punto importante per la città di Milano e, anche se il PRG insieme alle nuove costruzioni adiacenti alla cappella l'hanno relegato in una piccola porzione di lotto, Nichelli ha accolto questa sua condizione di risulta come stimolo per un progetto teso a restituirlo ai cittadini, esaltarne le forme e darle il suo valore di "tesoro nascosto". L'intervento può essere letto quasi come un "allestimento teatrale", dove i palazzi del contesto diventano la scenografia mentre il giardino e le sue diverse quote costruiscono il palco nel quale il monumento è protagonista.

#### NOTE

- 1 *Piano Beruto*, Piano regolatore della città di Milano 1884-1889.
- 2 Moretti commentò l'opera di distruzione nel volume: Gaetano Moretti, *Quarta relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia: anno 1895-96*, Tip. Commerciale in Lombardia, Milano, 1896.
- 3 Luigi Guagliumi, *Studio per il rilievo, disegno, restauro, trasporto di un antico monu-*

- mento, *la cascina Pozzobonelli in Milano*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1953.
- 4 Ibid.
  - 5 Pier Olinto Armanini, pittore e architetto che operò a Milano nella seconda metà dell'Ottocento, stimato da Boito e studiato dall'Annoni.
  - 6 Camillo Boito, Gaetano Moretti e altri, *In memoria di P.O. Armanini. La Cattedrale di Nardò: La Cascina Pozzobonelli in Milano*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano, 1898.
  - 7 Egizio Nichelli, *Il restauro della cascina Pozzobonelli*, in "Città di Milano", 1959, in Archivio Nichelli.
  - 8 Luigi Guagliumi, *Studio per il rilievo, disegno, restauro, trasporto di un antico monumento, la cascina Pozzobonelli in Milano*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1953.
  - 9 Ambrogio Annoni, *In tema di trasporto degli antichi edifici*, C. Colombo, Roma, 1941.
  - 10 Luigi Guagliumi, *Studio per il rilievo, disegno, restauro, trasporto di un antico monumento, la cascina Pozzobonelli in Milano*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1953.
  - 11 Egizio Nichelli, *Il restauro della cascina Pozzobonelli*, in "Città di Milano", 1959, in Archivio Nichelli e cfr. anche Luisa Chiappa Mauri, *Il mondo rurale lombardo nel Trecento e nel Quattrocento*, in Aa.Vv., *La Lombardia delle Signorie*, Electa, Milano, 1986.

1956-1958

Restauro e adattamento a museo

25 **Palazzo Morando Bolognini**

via Sant'Andrea 6, Milano

progetto e direzione lavori EN

Nel 1945 Lydia Bolognini ha donato all'amministrazione comunale il Palazzo Morando Bolognini, sito in via Sant'Andrea a Milano, con l'esplicito intento di farne un museo<sup>1</sup>.

Nel 1956, su spinta dell'allora assessore Lino Montagna, si è deciso di costituire in questo palazzo la sede del *Museo di Milano*. Questa istituzione, nata nel 1904, si è trasferita nel 1924 dalla sua prima sede presso il Castello Sforzesco al cortile della Rocchetta e, in seguito all'importante donazione della raccolta Beretta, per questioni di spazio si è sistemata a metà degli anni '30 presso Palazzo Sormani. Le opere sono state fortunatamente spostate in una locazione provvisoria prima che il palazzo, divenuto poi sede dell'importante biblioteca, venisse bombardato nel 1943<sup>2</sup>.

Da qui la necessità di trovare un nuovo spazio espositivo e la scelta di utilizzare Palazzo Morando Bolognini che, con le sue ventiquattro sale del primo piano, si mostrava idoneo a ospitare la collezione.



FIG. 1 - Ingresso piano terra

La presenza di altre raccolte precedenti, la permanenza di inquilini e antiquari che occupavano il cortile del palazzo come galleria hanno ritardato l'inizio delle opere di ristrutturazione, ma questo non è stato d'intralcio al lavoro svolto da Egiizio Nichelli nel palazzo.

Il piano dell'allestimento studiato dalla Direzione delle Raccolte Civiche, sotto la guida dell'assessore all'istruzione Montagna e Foli, capo della Ripartizione<sup>3</sup>, ha trovato nella figura di Nichelli un progettista che ha saputo superare le difficoltà della ristrutturazione e creare un insieme che, da un lato, valorizza le caratteristiche architettoniche e ornamentali degli ambienti e, dall'altro, risalta il materiale raccolto.

L'intervento di Nichelli su questo edificio secentesco si è risolto dal punto di vista distributivo nell'abbattimento dei tamponamenti che, durante i secoli, hanno modificato la struttura originaria dell'edificio, e dalla costruzione al pianterreno di una nuova rampa di scale che si connettesse a quella già esistente al piano primo. Negli interni l'architetto ha liberato in tutti gli ambienti le originarie cassonettature dalle controsoffittature più recenti, eseguite con le cannette, e ha ripristinato le pavimentazioni. Queste ultime, di creazione secentesca, sono state eseguite su un semplice manto di copertura poi dipinto: metodo di realizzazione precario e per cui nel 1956 si presentavano molto danneggiate. Nichelli sceglie di rifare completamente questi pavimen-



FIG. 2 - Pianta piano terra, prima dei lavori di restauro (rielaborazione)

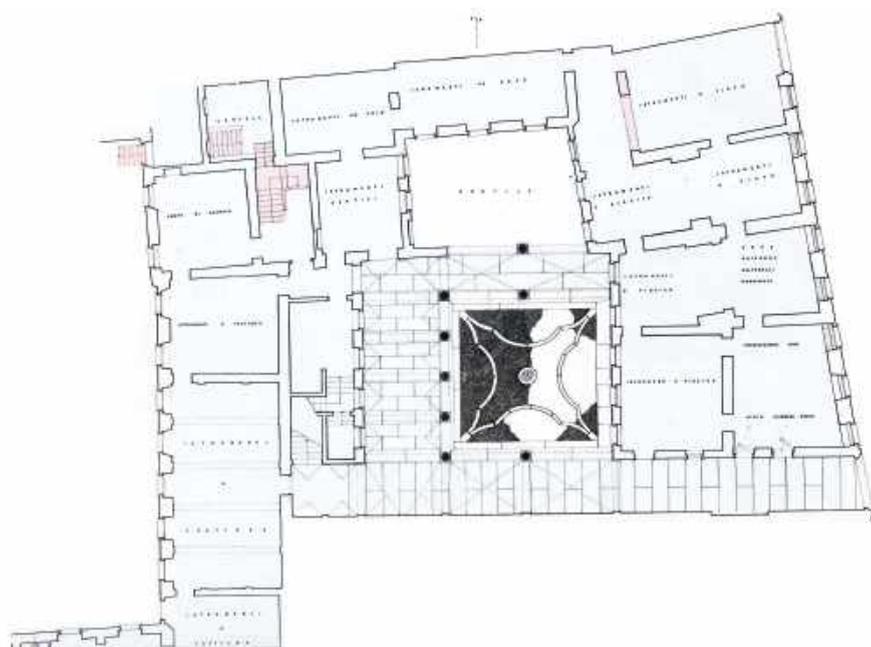


FIG. 3 - Pianta piano terra, progetto di restauro (rielaborazione)

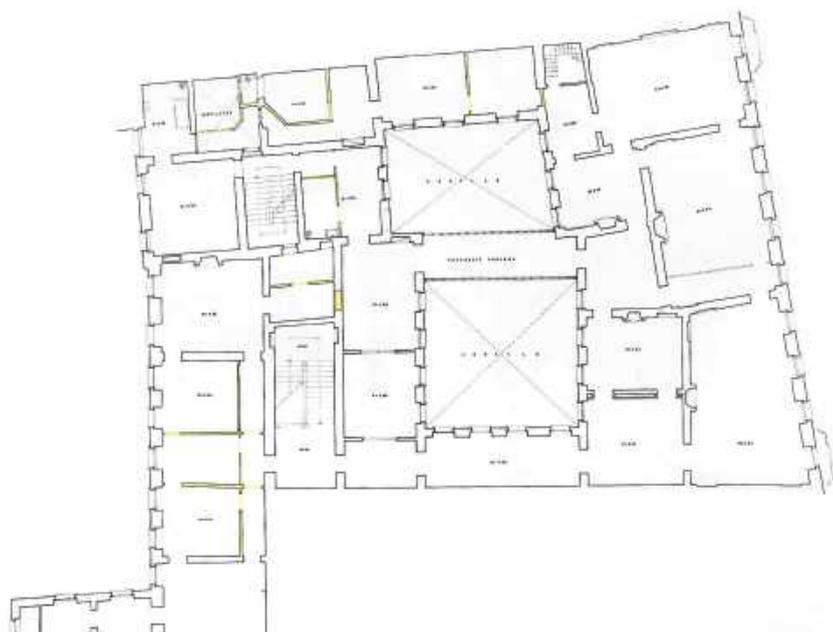


FIG. 4 - Pianta piano primo (sede del museo), prima dei lavori di restauro (rielaborazione)

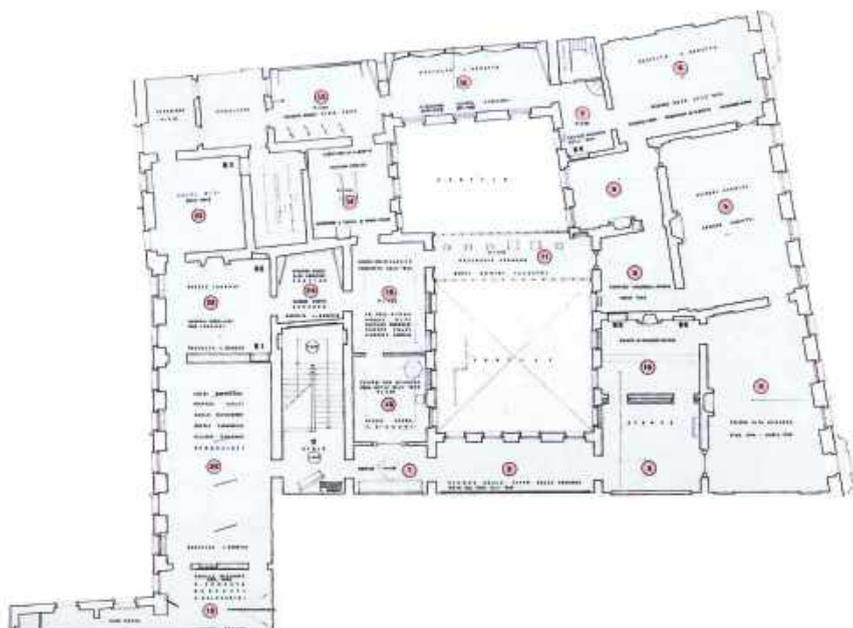


FIG. 5 - Pianta piano primo, progetto di restauro (rielaborazione)

ti: dopo l'opportuna documentazione fotografica rileva e ridisegna i decori delle pavimentazioni per creare riproduzioni al vero in forme di cartone che sono poi servite per formare degli stampi in gesso nei quali è stata poi colata la graniglia di marmo<sup>4</sup>.

Nichelli si è poi concentrato infine sull'allestimento interno, mentre gli arredi sono stati eseguiti in collaborazione con gli architetti Sergio Cossovich e Aldo Monzeglio<sup>5</sup>.

Per mettere in relazione le ventiquattro sale, costellate da opere e documenti di epoche diverse, Nichelli ha progettato vari espositori, cercando però di mantenere una linea estetica comune.

A questo scopo ogni tipologia della collezione, in funzione anche alla stanza nella quale si trova, ha il suo specifico allestimento. Lo stesso approccio nei confronti del rapporto tra il nuovo allestimento inserito in un palazzo storico lo si ritrova negli importanti interventi coevi di Franco Albini, in particolar modo in quel Palazzo Bianco a Genova che viene trattato da Carlo Perogalli come esempio di superamento del dualismo architettura antica e nuova: "la persistenza della differenziazione tra parte antica e parte nuova deve essere oltrepassata per giungere alla concezione dell'opera unitaria, dove vecchio e nuovo non sono più parti distinte, quasi opposte, ma componenti d'una unitaria nuova espressione nella loro unione. Quindi creazione di un nuovo fatto d'arte"<sup>6</sup>. In questo senso il vecchio termine di restauro rimane insufficiente, più adatto è quello di avvaloramento concepito da Ambrogio Annoni<sup>7</sup>, sebbene ancora incompleto "perché non rinuncia a considerare l'antico come parte viva distinguibile". In questo senso l'allestimento di Palazzo Bianco del 1949 "è una completa identità di vedute tra conserva-



FIG. 6 - Pavimentazione sala, prima dei lavori di restauro

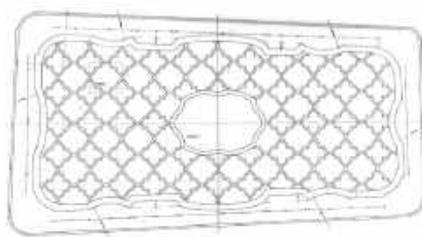


FIG. 7 - Pavimentazione sala, progetto di restauro



FIG. 8 - Pavimentazione sala, progetto di restauro ultimato

tore e architetto (Albini e Mercenaro – direttrice delle Belle Arti di Genova): essi considerano la flessibilità come uno dei punti qualificanti del rinnovamento del museo che deve diventare agile e aperto



FIG. 9 - Immagini dell'allestimento sala 2



FIG. 10 - Immagini dell'allestimento sala 13



FIG. 11 - Immagini dell'allestimento sala 12

alle innovazioni e al futuro. Albinri ribalta il problema, ambienta il pubblico, introducendolo in un luogo in cui sia in condizione di riconoscere se stesso e il presente per poi potersi avvicinare al-

le testimonianze del passato, interpretarle e farne tesoro. Rapporto tra opera e edificio, spazialità in termini attuali riproposta<sup>28</sup>.

Nichelli nel 1956 conosceva questo intervento e condividendo il metodo di progetto crea spazi diversi, in modo da avvalorare al meglio le opere esposte, perché non siano soltanto in "vetrina" ma instaurino un rapporto con il visitatore. Gli spazi del Palazzo Morando Bolognini riescono a indurre questa relazione grazie alla loro intrinseca qualità spaziale e artistica, con dipinti e soffitti in legno.

Le stampe storiche di Milano sono appese all'interno di vetrinette realizzate mediante l'utilizzo di un fondo in legno e un vetro incernierato a questo con eleganti giunti in acciaio. Queste vetrinette possono essere appese lungo tutta la stanza, oppure si possono trovare in mensole inclinate inserite nel muro senza alcun sostegno a terra, o infine le si incontra incassate nei muri con un pannello grigio come fondale. I quadri, quando non sono esposti singolarmente tramite delle catenelle appese al soffitto, vengono affissi su pannelli inclinati che creano moti ondulati separandosi dalle pareti di fondo, o su singoli pannelli esposti al centro delle stanze come piccole pareti che determinano il percorso. Le vignette satiriche, coerentemente con la loro "povertà" rispetto ai più importanti dipinti, sono appese semplicemente con delle graffette su lastre di compensato anch'esse inclinate rispetto alle mura della stanza.

Gli oggetti d'arredo, come le sedie e le scrivanie, sono innalzate su appositi piedistalli realizzati in legno scuro, mentre le insegne tipiche dei negozi del XIX secolo sono inserite su pannelli di tela ancorati al soffitto e al pavimento con un pilastro in acciaio che, fungendo da perno, ne permette differenti inclinazioni. Infine i

busti scultorei di uomini illustri sono stati collocati nello spazio della veranda su alti piedistalli di legno chiaro di differenti altezze e spessori.

L'allestimento di Nichelli, ora non più esistente nelle sale del palazzo, è documentato dalle sue tavole di progetto e da stampe fotografiche dei lavori ultimati. Al piano terreno, intorno al piccolo cortile colonnato, è stato collocato il *Museo degli Strumenti Musicali*, inaugurato anch'esso nell'ottobre del 1958 dopo soli due anni di lavori, alla presenza dell'allora Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi<sup>9</sup>.

L'attenzione di Nichelli si è rivolta in modo particolare all'allestimento, senza però mettere in secondo piano il palazzo antico. Lavora sul *contenuto* e sul *contenitore* con il fine di valorizzare entrambi e attua due scelte di lavoro differenti: mentre per l'allestimento segue una linea fortemente moderna allontanandosi dalla tradizionale visione di museo a teca e concentrando la sua attenzione sui percorsi museali, nei confronti del palazzo ha un approccio conservatore volto a sottolineare le fattezze del palazzo settecentesco. Questo metodo di lavoro fa comprendere ancora di più l'approccio alla professione di Nichelli, il quale si muove nel delicato campo dove si intrecciano il rispetto dell'antico e la volontà del moderno. Architetto figlio dei suoi tempi, viene influenzato dalla storia dell'edificio ma coglie dal presente le basi per essere anche anticipatore di una nuova fase.

La sua analisi sul Palazzo Morando Bolognini ha evidenziato la caratteristica borghese dell'edificio e per questo Nichelli l'ha spogliato delle aggiunte successive per riportare l'originale immagine: quadro del tipico palazzo settecentesco della vecchia Milano, adatto a conservare il Museo di Milano. Quindi, conservazione e allestimento del palazzo per un uni-



FIG. 12 - Immagini dell'allestimento sala 20



FIG. 13 - Immagini dell'allestimento sala 19



FIG. 14 - Immagini dell'allestimento sala 14



FIG. 15 - Immagini dell'allestimento sala 13



FIG. 16 - Immagini dell'allestimento sala 11

co scopo: mostrare. Si visita il palazzo e si espone la collezione, entrambi degni di nota, soprattutto protagonisti di tempi diversi, il primo di *un Milan* al tempo di feste e ricevimenti e il secondo di quella Milano laboriosa, proiettata verso l'Europa e il futuro, degli anni '50.

L'ultimo restauro è stato commissionato dal Comune di Milano nel 2004 con l'inserimento di una sala conferenze al piano terra e un nuovo allestimento nelle sale superiori: soltanto pochissimi pezzi dell'allestimento di Nichelli sono stati conservati.

#### NOTE

- 1 *La Milano dei Temp indrée rivivrà a palazzo Morando*, in "Il Giorno", domenica 21 settembre 1958.
- 2 *Per ottobre l'inaugurazione del risorto Museo di Milano*, in "Corriere della Sera", domenica 10 agosto 1958.
- 3 *La storia di Milano in un nuovo museo*, in "Corriere d'informazione", giovedì 2 ottobre 1958.
- 4 *Cinque secoli di vecchia Milano nei ventiquattro saloni del nuovo museo*, in "La Notte", giovedì 2 ottobre 1958.
- 5 Ibid.
- 6 Carlo Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione: saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal medioevo a oggi*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1954.
- 7 Ambrogio Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- 8 Augusto Rossari, *Leggerezza e consistenza: i musei genovesi*, in *I musei e gli allestimenti di F. Albini*, a cura di Augusto Rossari e Federico Bucci, Electa, Milano, 2005.
- 9 *La storia di Milano in un nuovo museo*, in "Corriere d'informazione", giovedì 2 ottobre 1958. Cfr. anche: Paola Zatti (a cura di), *Museo di Milano. Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Skira, Milano, 2009.

1957-1959

26 **Liceo classico G. Carducci**  
via Bertoldo 9, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Nel 1957 l'amministrazione comunale affida a Egizio Nichelli la progettazione della nuova sede del Liceo G. Carducci sito a Milano in via Bertoldo (posta tra viale Brianza e viale Monza), a pochi passi da piazzale Loreto e dalla sede storica di via Lulli.

Questa scuola, con i suoi cinque volumi principali, le sue quaranta aule e gli ampi spazi comuni, rappresenta di certo l'opera di maggiori dimensioni con la quale l'architetto Nichelli si è trovato a confrontarsi; e sia nell'impianto sia negli aspetti più tipicamente formali è frutto ed evoluzione delle esperienze maturate nei complessi scolastici di dimensioni ridotte realizzati negli anni precedenti.

Dal punto di vista dell'impianto il complesso è composto da due edifici principali disposti parallelamente a via Bertoldo collegati tra di loro da un lungo corridoio-passerella che genera quindi due cortili centrali che danno luce alle diverse ali. I due corpi principali raccolgono funzioni differenti: quello su fronte strada è destinato agli spazi pubblici e di servizio come l'ingresso, la biblioteca, le palestre e le segreterie; mentre la stecca retrostante lunga 60 metri ospita le aule (otto per piano) collegate tra di loro da un corridoio longitudinale che si conclude su entrambi i lati nei servizi. A questi due volumi principali si va ad aggiungere, in ingresso, quello separato destinato all'Aula Magna.

L'edificio d'ingresso, seppur in pianta risulta essere sostanzialmente un ret-



FIG. 1 - Fronte ala aule

tangolo, nel suo sviluppo volumetrico si caratterizza in tre parti distinte identificabili dalle differenti altezze e da un trattamento diverso delle facciate. Si ha così una palestra a doppia altezza illuminata da ampi finestroni rettangolari collegata, tramite un corpo di dimensioni ridotte caratterizzato da piccole finestre quadrate dove trovano spazio gli spogliatoi, a un più alto edificio di quattro piani segnato da profonde scanalature verticali poste senza soluzione di continuità da terra alla copertura. Il ritmo dato dall'alternanza di uguale peso tra le lame verticali di

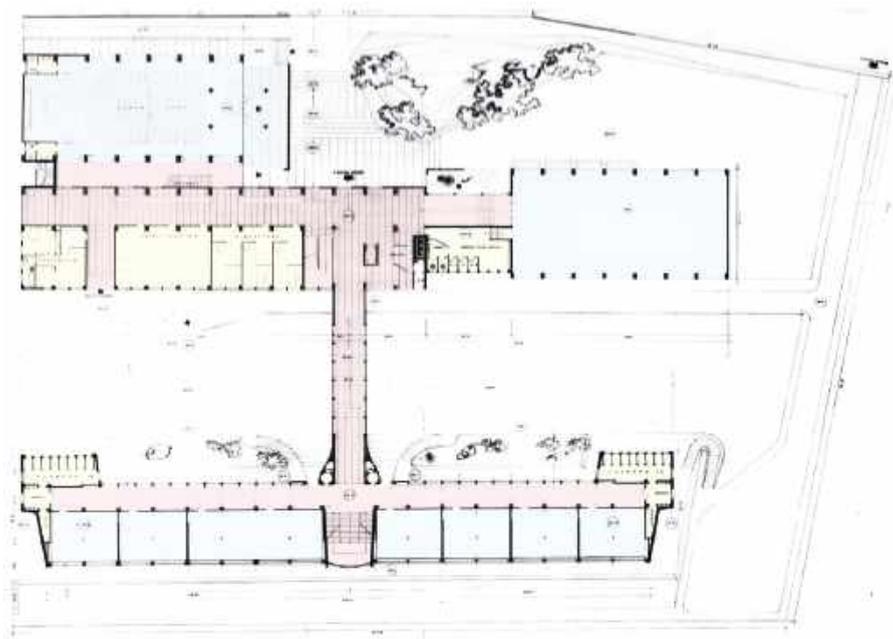


FIG. 2 - Pianta piano terra (rielaborazione, rosa-corridoi, giallo-servizi, blu-aule)

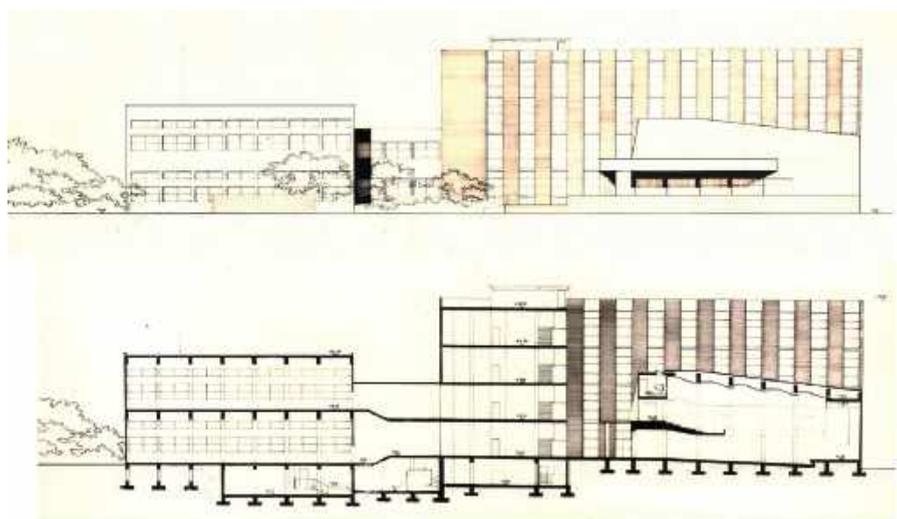


FIG. 3 - Prospetto nord-ovest (ingresso) e sezione nord-ovest

cemento armato e quelle delle finestrate viene poi ripreso da Nichelli nella facciata dell'antistante Aula Magna. Se per questi volumi dell'ingresso lo studio dell'architetto si sofferma sulla volontà di creare, all'interno dell'unitarietà dell'insieme, elementi di movimento e differenti fuochi visivi grazie all'utilizzo di differenti altezze, aperture e cromatismi (la palestra e l'Aula Magna sono in cemento armato a vista, mentre il volume di raccordo è intonacato bianco), il resto del complesso si caratterizza per una maggiore uniformità. La lunga stecca destinata alle aule è infatti un unico corpo segnato, nel fronte che dà sui cortili della scuola, dalla serialità costante delle grandi aperture rettangolari interrotto solamente agli estremi dai due volumi aggettanti destinati ai bagni, che si distinguono sia per il diverso cromatismo sia per l'utilizzo di sottili finestre verticali. A questo fronte interno si contrappone quello esterno che, con la soluzione di presentare una leggerissima partizione sia verticale sia orizzontale con lesene e marcapiani bianchi che contengono i tamponamenti e le ampie finestrate continue, richiama per esempio la pulizia dell'edificio, realizzato solo quattro anni prima alle spalle del Tribunale di Milano, destinato alla sede di un'altra scuola: la Società Umanitaria. Un nesso tra le due realizzazioni che si riscontra anche nell'impianto scelto: anche l'edificio di via San Barnaba è composto da due stecche parallele, una uniforme e l'altra articolata in tre volumi, collegate da una passerella centrale che in quel caso però si estende andando a costituire un ulteriore corpo che racchiude i servizi.

Come nel caso della sua precedente scuola di Gorla Precotto Nichelli invece predilige la creazione di una passerella di collegamento a tutta altezza che abbia l'u-



FIG. 4 - Fronte ingresso



FIG. 5 - Prima ipotesi di progetto

nica funzione di collegare le due ali. Come gli altri volumi, anch'essa è segnata da sei colonne di finestre rettangolari seriali e questo contribuisce a renderla, sia da un punto di vista funzionale sia formale, l'unico elemento debole della composizione. Infatti, se come nel caso di Gorla Precotto presenta il difetto di dividere lo spazio esterno in due ambienti che non possono comunicare, a questo si aggiunge che qui, a causa dell'altezza, risulta molto più



FIG. 6 - Prospetto cortili interni

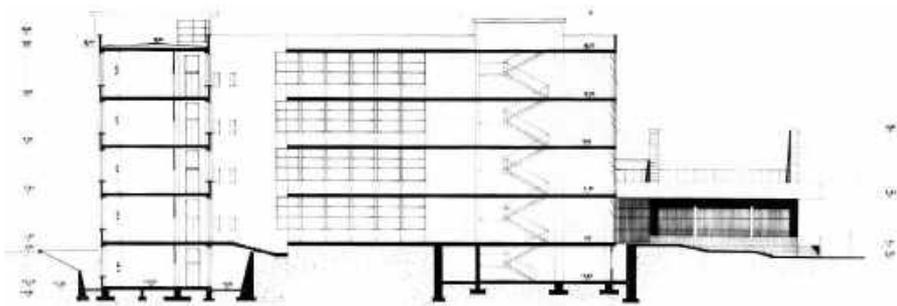


FIG. 7 - Prospetto Aula Magna e passerella

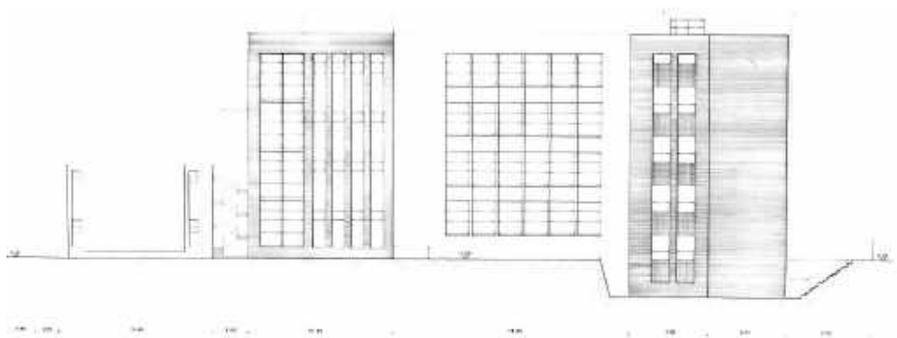


FIG. 8 - Prospetto sud-ovest

ingombrante e manca perciò della pulizia formale che caratterizzava positivamente la precedente composizione.

Questa passerella va infine a innestarsi sul corpo di fabbrica che contiene le aule, dando accesso al corridoio distributivo che si rivolge all'interno del cortile e si

conclude nel grande scalone di raccordo dei quattro piani fuori terra e dell'interato. Questo nodo è l'unico che si discosta dal resto della composizione, e infatti è sottolineato da una forma curva che fa comprendere come si tratti di un perno del progetto.

Oltre alla già citata sede della Società Umanitaria, il riferimento antecedente più immediato per questo progetto è certamente la sede dell'Università Bocconi realizzata nel 1937 da Giuseppe Pagano. La descrizione che ne fanno Grandi e Pracchi nel loro *Milano: guida all'architettura moderna* può essere infatti tranquillamente sovrapposta a questo edificio di Nichelli: "l'edificio è articolato, con nitida aderenza all'organizzazione funzionale, in corpi di fabbrica di volume differente, ricondotti all'unità attraverso gli elementi espressivi più semplici – superfici piane, profili netti, omogeneità del rivestimento, scansione modulare delle aperture – controllati, in pianta e in prospetto, dallo studio dei rapporti armonici della composizione".

Ovviamente i vent'anni di distanza tra le due realizzazioni segnano anche qualche differenza, che si nota soprattutto nella maggior variazione dei tipi di aperture e nei ritmi delle facciate del Liceo Carducci. Scomporre l'edificio in blocchi, proponendone uno minore su strada e altri alle spalle che ne sono rimando da un punto di vista formale ma che si differenziano per le dimensioni e le funzioni, è elemento caratteristico dell'architettura degli anni '50 a Milano. Infatti, anche se non si tratta di edifici scolastici, sono molti gli esempi di questo tipo che con i loro blocchi di diverse altezze trattati diversamente in facciata andranno a segnare questi anni. Basta pensare al Centro Svizzero in piazza Cavour realizzato nel 1952 da Armin Miel, oppure al contemporaneo intervento di Pietro Lingeri per l'edificio destinato ad abitazioni e uffici in Melchiorre Gioia. Blocchi di differenti altezze (in entrambi i casi una torre posteriore e volumi minori, caratterizzati da una forte orizzontalità, su strada), segnati



FIG. 9 - Primo cortile



FIG. 10 - Secondo cortile



FIG. 11 - Foto durante il cantiere

da una lineare alternanza di pieni e vuoti che concorrono a sottolineare la volontà di appartenenza di questi interventi, e quindi di Milano, al linguaggio architettonico internazionale. Nichelli, pur riprendendo questi impianti e lo stesso tipo di linguaggio, dimostra già, soprattutto



FIG. 12 - Viste d'insieme



FIG. 13 - Primo piano, palestra maschi



FIG. 14 - Primo piano, passerella centrale



FIG. 15 - Corridoi



FIG. 16 - Aule

nella facciata su via Bertoldo segnata da quelle lame verticali, una volontà di rinnovamento rispetto alle più rigide geometrie di Pagano prima, di Mieli, Lingeri o lo stesso Bottoni poi.

Come in tutti i suoi interventi, particolare importanza viene conferita allo studio degli spazi esterni con un accento sui collegamenti tra le quote differenti. Per permettere una corretta illuminazio-

ne e aerazione al piano interrato Nichelli pone tutto il complesso a una quota di poco superiore rispetto al piano strada, accorgimento che gli consente di sfruttare le sue capacità nel trattare gli esterni dove il verde è segnato da bianche scale di raccordo sempre poste di taglio rispetto all'orientamento dell'edificio.

Attualmente l'inserimento nel cortile delle scale antincendio e una serie di piccoli interventi successivi sulle pareti esterne (oltre al naturale degrado delle intonacature) hanno reso questo complesso, che può essere annoverato tra i più felici di quella buona architettura degli anni '50 a Milano, meno coerente e piacevole.

#### NOTE

- 1 Maurizio Grandi, Attilio Pracchi, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.

Il testo è stato scritto basandosi sull'osservazione dei disegni data la mancanza di documenti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

1957

27 **Piscina Centro Sportivo Bonacossa**  
via Mecenate 74, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Il Comune di Milano decide nel 1957 di dotare la vicina periferia a sud-ovest di Milano di un Centro Sportivo Comunale, e a questo scopo chiama in causa l'architetto Egizio Nichelli il quale, conclusa l'esperienza relativa alla costruzione di asili e scuole dell'obbligo, si trova in questi anni a seguire progetti per la realizzazione di piscine all'aperto soprattutto grazie all'indiscutibile successo ricevuto con l'apertura del Centro Scarioni<sup>1</sup>.

Il luogo destinato alla realizzazione di questo centro sportivo è un ampio terreno nel quartiere di Taliedo, in prossimità della via Mecenate che collega questa zona industriale a viale Forlanini.

Da zona di campagna ricca di orti e cascine – infatti il nome deriva dalla tuttora esistente Cascina Taliedo – il quartiere si trasforma a partire dal 1910 in zona industriale, quando si stabiliscono le Officine Caproni che costruiscono qui il primo aeroporto milanese<sup>2</sup>. Solo pochi anni più tardi questo campo di aviazione inizia a perdere la sua importanza, in concomitanza con la costruzione di Linate, e con esso le Officine Caproni e l'intero quartiere di Taliedo, che è stato infine cinto tra via Oreste Salomone e la tangenziale est.

La volontà da parte del Comune, improntato in quegli anni su una forte politica sociale, è quella di dimostrare attenzione anche nei confronti delle zone periferiche della città, e la costruzione di un centro sportivo popolare era certamente uno di quei provvedimenti utili a

portare sviluppo e svago. Il centro è stato intitolato al conte Alberto Bonacossa<sup>3</sup>, importante figura per la cultura sportiva cittadina, scomparso soli pochi anni prima.

L'impianto progettato da Nichelli è una sorta di riproposizione, in chiave sensibilmente ridotta e semplificata, del Centro Scarioni, al quale si ispira sostanzialmente per le forti geometrie sottolineate dall'uso costante del cemento armato come strumento che, determinando le strutture, al contempo definisce l'aspet-



FIG. 1 - Planimetria, plastico

to formale dell'opera, portando così a una corrispondenza totale tra struttura e forma. Disposto ortogonalmente a via Meceenate, il complesso è composto da una serie di volumi nei quali trovano spazio in sequenza le docce, gli spogliatoi maschili e femminili, posti al di sotto delle gradinate degli spalti, il deposito attrezzi, la copertura dell'ingresso e l'ultimo edificio per gli spogliatoi dei bambini.

Di fronte a questi tre edifici, caratterizzati da coperture piane aggettanti e dalle forme geometriche fortemente spigolose, poiché è costante la chiusura lungo una diagonale dei singoli volumi, si trovano le due vasche. La prima, olimpionica, è destinata a un pubblico adulto mentre la seconda, di dimensioni ridotte, è dedicata ai più piccoli e inesperti.

Nello spazio che si viene a creare tra le vasche Nichelli pone due volumi a base quadrata, di grandi dimensioni, che emergono per poco più di un metro dal piano di calpestio e racchiudono al loro interno gli impianti di riscaldamento e depurazione dell'acqua. A conclusione di questo lotto viene disposta un'ampia zona trattata a verde e destinata in larga misura a dei campi da tennis.

Si affina ancora di più in questo progetto la capacità di Nichelli di sfruttare le differenze di quota, risolvendole attraverso la realizzazione di scalinate o rampe poste di taglio rispetto all'asse principale del progetto. Su questo schema realizza la rampa che dall'ingresso principale porta alla sommità delle gradinate, i gradini che collegano gli spo-

gliatoi al bordo vasca, i gradoni esterni che mettono in collegamento la quota delle vasche a quella superiore dei campi da tennis. A queste soluzioni formali, che si riscontrano già in molti altri suoi progetti, si aggiunge la particolarità di aver posto, al centro della composizione, tre quadrati che dialogano tra di loro. Il primo è semplicemente la copertura che funge da ingresso coperto e collegamento tra lo spogliatoio degli adulti e

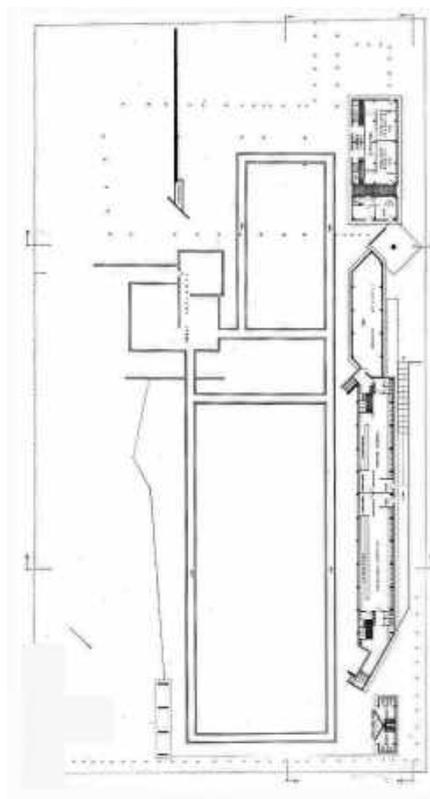


FIG. 2 - Pianta piano terra

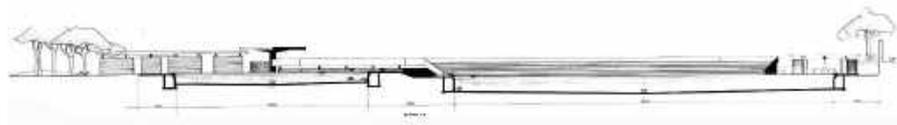


FIG. 3 - Sezione longitudinale

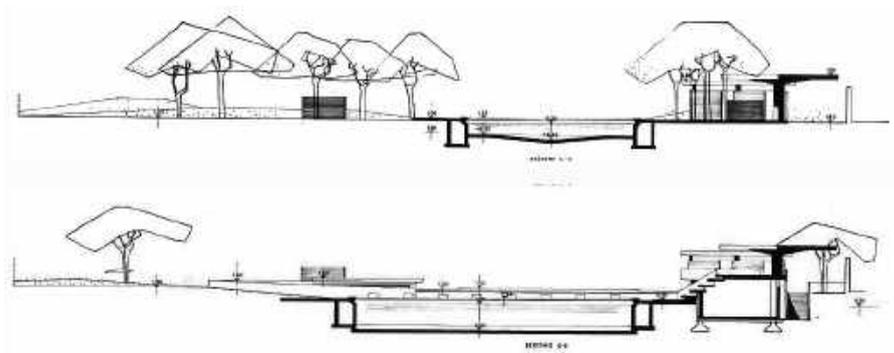


FIG. 4 - Sezioni trasversali



FIG. 5 - Vasca grande, durante il cantiere

quello dei bambini, mentre gli altri due sono delle piccole terrazze che nascondono all'interno i locali degli impianti. Il gioco che si viene a creare tra la pulizia formale dei rettangoli e dei quadrati centrali e l'interruzione costante ma

mai gratuita degli stessi tramite dei tagli diagonali dove Nichelli risolve coerentemente i dislivelli è sicuramente una soluzione felice che mostra la maturità raggiunta dall'architetto in questo periodo.



FIG. 6 - Spogliatoi, durante il cantiere



FIG. 7 - Vista d'insieme, plastico

#### NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni*, Milano, 1954-1958.
- 2 L'aeroporto di Taliedo, nella seconda metà degli anni '30, venne abbandonato come aeroporto civile, pur rimanendo fino a tutto il periodo della seconda guerra mondiale a disposizione delle società aeronautiche che vi si erano insediate, *in primis* le Officine Caproni. Quando era stato redatto il progetto del nuovo aeroporto di Linate era stato anche proposto di creare un collegamento diretto fra l'area delle Officine Caproni e il nuovo aeroporto (inaugurato nel 1937), scavalcando con un'ampia copertura il Lambro, ma l'idea non fu mai realizzata. Cfr. Gianni Caproni, *Gli aeroplani Caproni: studi, progetti, realizzazioni dal 1908 al 1935*, Edizioni del Museo Caproni, Milano, 1937.
- 3 Si ricordi che Alberto Bonacossa è stato editore della "Gazzetta dello Sport" e organizzatore dei Campionati di Tennis nel suo Tennis Club realizzato tra l'altro nel 1928 da un giovane Giovanni Muzio.

1957

Rilievo e supervisione strappo

## 28 **Affresco del Tiepolo**

Palazzo Dugnani, via D. Manin 2, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Palazzo Dugnani è un edificio del XVII secolo che affaccia su via Manin 1. In questo palazzo nel 1730 il Tiepolo, su commissione di Carlo III Archinto, protagonista della vita intellettuale lombarda di quel tempo, e del conte Giuseppe Casati che aveva recentemente acquistato il palazzo secentesco dalla famiglia Cavalchini<sup>1</sup>, ha affrescato il salone da ballo su due piani. Affiancato nella commessa dal bolognese Vittorio Maria Bigari e da Stefano Orlandi, il Tiepolo ha affrescato la volta e le pareti con le vicende di Ester, moglie ebraica del re persiano Assuero<sup>2</sup>.

Vista l'importanza dei 150 metri quadrati dipinti dal pittore veneziano, nel 1942 per il timore dei danni di guerra è

stato preventivamente strappato dai tecnici della Soprintendenza per poi essere portato nei sotterranei del Castello Sforzesco<sup>3</sup>. È appurato però che il Tiepolo, per permettersi dei tempi più lunghi nella veloce tecnica dell'affresco, usava ripassare più volte la pittura con tinte grasse e soprattutto adoperava uno spessore di intonaco molto elevato (6-7 centimetri), composto da uno strato sottostante in polvere di mattone e uno superiore più finemente lavorato. Questa sua tecnica volta a lavorare con maggiore tranquillità ha fatto sì che lo strappo preventivo mettesse in salvo solo lo strato più superficiale dell'opera. La tecnica utilizzata dal pittore veneziano ha permesso che rimanesse, al di sotto del primo strato ormai strappato,

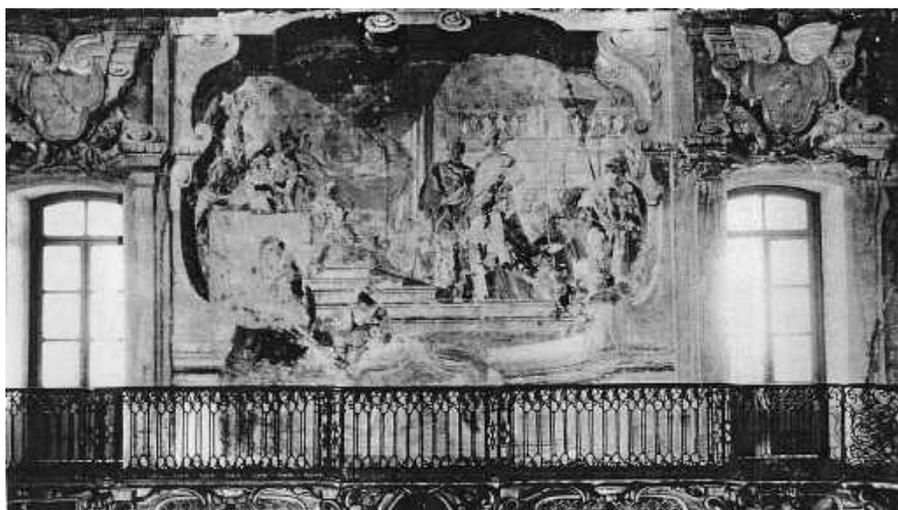


FIG. 1 - Parete affrescata

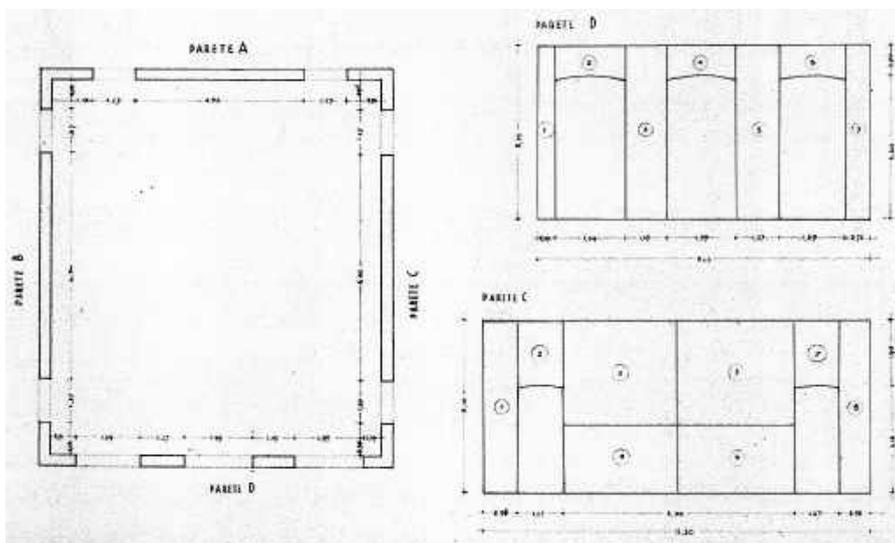


FIG. 2 - Pianta della stanza e prospetti delle pareti

un secondo strato, anch'esso chiaramente inciso e colorato, dove trovava dimora una seconda copia del dipinto con le figure preliminari dell'affresco definitivo. Durante la guerra ha preso fuoco il tetto di Palazzo Dugnani e si è danneggiata proprio la sala dove ha lavorato il Tiepolo, "ma patì di più a causa dell'acqua che vi rovesciarono sopra prima i pompieri e poi le piogge torrenziali dei giorni seguenti, che per l'effetto dell'incursione"<sup>24</sup>. Un secondo bombardamento, quello del 14 febbraio del 1943, ha colpito nuovamente Palazzo Dugnani. Fortunatamente non si sono registrati gravi danni, ma è stata riproposta l'idea di mettere al riparo le pareti affrescate visto che sulle murature del salone erano affiorati i dipinti della prima stesura del Tiepolo.

Si deve aspettare la fine degli anni '50 per questo ulteriore intervento, quando il Comune, proprio su spinta di Nichelli, ha stanziato i fondi necessari. Dalle copiose fotografie ancora conservate in archivio



FIG. 3 - Strappo dell'affresco, fase di cantiere



FIG. 4 - Strappo dell'affresco, fase di cantiere



FIG. 5 - Telaiatura in legno per lo strappo

possiamo immaginare il valore e l'importanza che ha avuto quest'opera per Nichelli, soprattutto perché le sue continue sollecitazioni sono servite a salvare il "secondo Tiepolo".

Il lavoro di rilievo delle dimensioni dei dipinti, volto alla creazione dei telai in legno destinati a tenere le tele sulle quali stendere la colla, è stato eseguito da Nichelli, mentre l'opera di strappo è stata seguita dal prof. Raffaele Albertella<sup>6</sup>, specialista della conservazione in particolare sulle operazioni riguardanti gli affreschi. La prima operazione è quella di fissaggio dei colori, in mancanza della pellicola protettiva della calce venuta via con il primo strappo. Infine si è applicata la colla alla superficie dipinta e si è proceduto allo strappo.

In questo intervento non si parla quindi di architettura, ma si devono tradurre le teorie del restauro sul piano dell'arte. Nichelli, architetto eclettico e creativo, in nome delle ricchezze del passato non si fa spaventare dalla difficoltà di una simile operazione, e dimostra ancora una volta il suo interesse per la storia e le arti, cercando in ogni modo di permettere la salvaguardia e la trasmissione della sua memoria.

È solo grazie al suo intervento, infatti, che oggi possiamo ancora apprezzare, oltre a questi affreschi, opere milanesi come la chiesa di San Sisto o la chiesa Rossa, altrimenti destinate alla demolizione.

In particolare con questo intervento dimostra come per lui l'interesse per la storia e la memoria della città non si limiti ai soli edifici, ma si estenda anche a beni artistici, come in questo caso, o a semplici simboli della tradizione, come per esempio la chiesetta di San Protaso.

Sperimenta inoltre in questo caso il lavoro congiunto con tecnici altamente specializzati in altri campi, portandolo tra l'altro a un progressivo avvicinamento alle arti: infatti, dopo l'esperienza a Palazzo Dugnani, si dedica per esempio all'allestimento nel 1958 di Palazzo Morando Bolognini e, negli anni '80, fa restaurare gli affreschi medioevali nella torre di Ansperto.

#### NOTE

- 1 Attilia Lanza, Marilea Somarè, *Milano e i suoi palazzi*, Meravigli-Libreria milanese, Milano, 1993.
- 2 Antonio Morassi (a cura di), *G.B. Tiepolo*, Sansoni, Firenze, 1955.
- 3 [P.Bg.], *Il mistero di un secondo Tiepolo a Palazzo Dugnani*, articolo in Archivio Nichelli.
- 4 Ibid.
- 5 Giovanni Treccani degli Alfieri, *Enciclopedia italiana Treccani: come e da chi è stata fatta*, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano, 1947.
- 6 [P.Bg.], *Il mistero di un secondo Tiepolo a Palazzo Dugnani*, articolo in Archivio Nichelli.

1958

Progetto di valorizzazione e sistemazione

## 29 **Idroscalo**

circonvallazione Idroscalo, Segrate (MI)  
progetto EN (3° premio regionale)

“L'amministrazione provinciale di Milano in data 10 giugno 1954 bandisce un concorso di idee per la sistemazione delle zone adiacenti all'idroscalo e per l'utilizzazione del bacino con apprestamenti sportivi e di svago, permanenti e stagionali”.

Risale al 15 ottobre 1955 la presentazione del progetto di Egizio Nichelli, in collaborazione con Gino Bozzetti, come si può notare dai disegni delle viste prospettiche realizzati da quest'ultimo, al concorso, al quale si aggiudicano il terzo posto.

Il bando richiede la progettazione nell'area a est compresa tra lo specchio d'acqua artificiale e via Mondadori di infrastrutture che trasformassero questo luogo in un grande centro ricreativo. In realtà lo spirito del concorso va incontro a ciò che i milanesi già avevano posto in essere: trasformare il centro nato nel 1934 per gli idrovolanti nel “mare di Milano”, uno specchio d'acqua dove praticare sport e trovare refrigerio nei mesi estivi.

Il progetto, esteso su un'area di 700.000 metri quadrati, è delimitato a nord dalla linea ferroviaria che collega Lambrate a Segrate, e si sviluppa a sud per 2.600 metri sino a quando lo specchio d'acqua si allarga dagli iniziali 250 metri ai 400 finali<sup>2</sup>. Il piano di lavoro riguarda principalmente la sponda est dove, definiti in uno spazio compreso tra lo specchio d'acqua e una nuova strada panoramica che raggiunge i 20 metri di quota ideata da Nichelli, in sequenza si trovano i principali servizi.

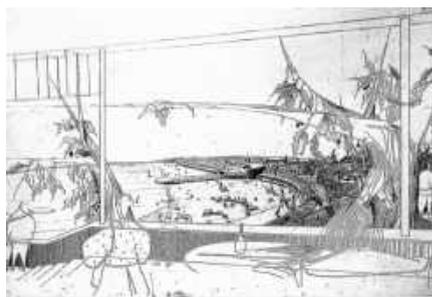


FIG. 1 - Schizzo dell'idroscalo di Gino Bozzetti

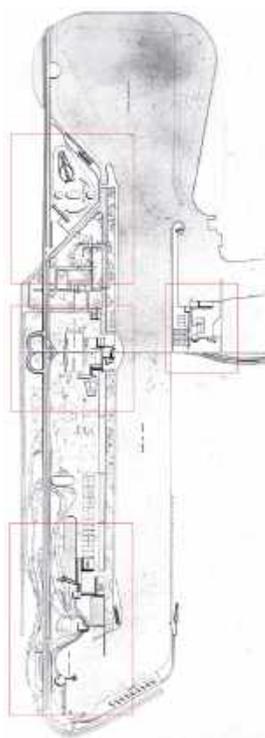


FIG. 2 - Pianta

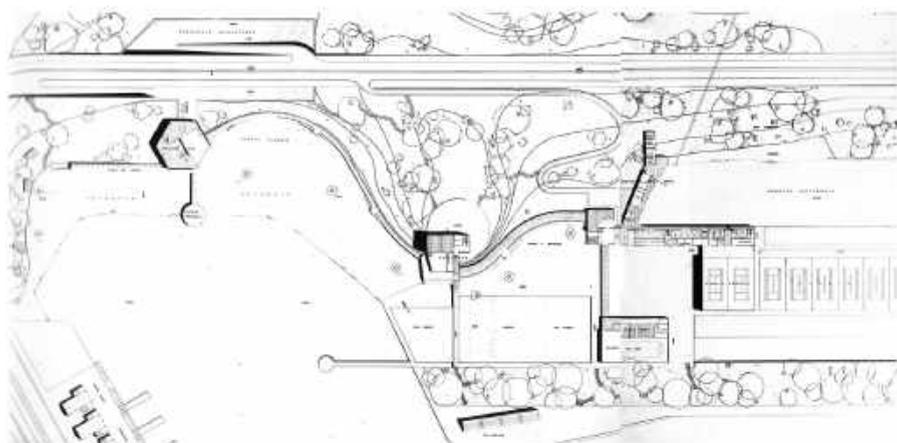


FIG. 3 - Planivolumetrico, parte 1

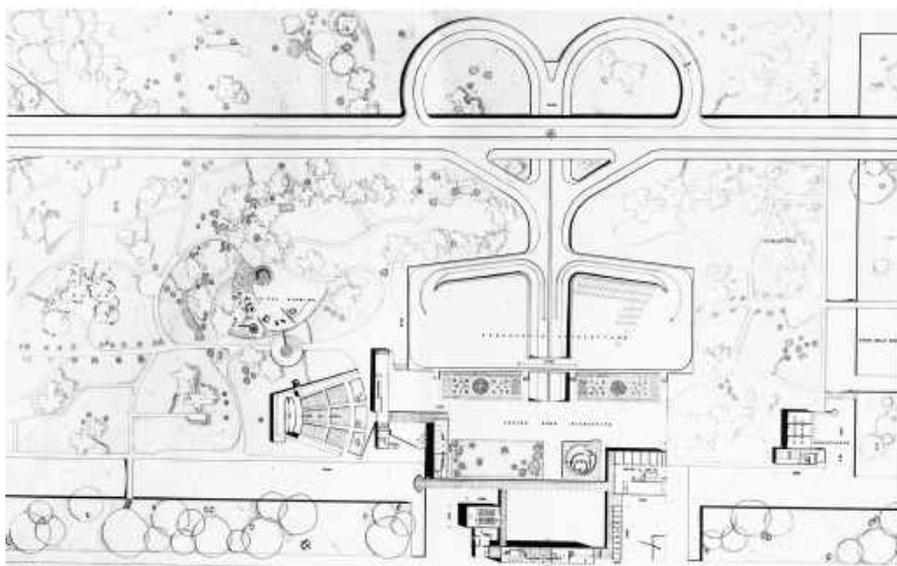


FIG. 4 - Planivolumetrico, parte 2

Il complesso verte sul posizionamento di uno stabilimento balneare a pianta esagonale direttamente collegato a un grande nuovo parcheggio posto al di là della nuova strada dal quale si sviluppa-

no le cabine e un camminamento rialzato per raggiungere una rotonda sullo specchio d'acqua, che anche a detta della commissione giudicatrice del concorso di idee per questa valorizzazione

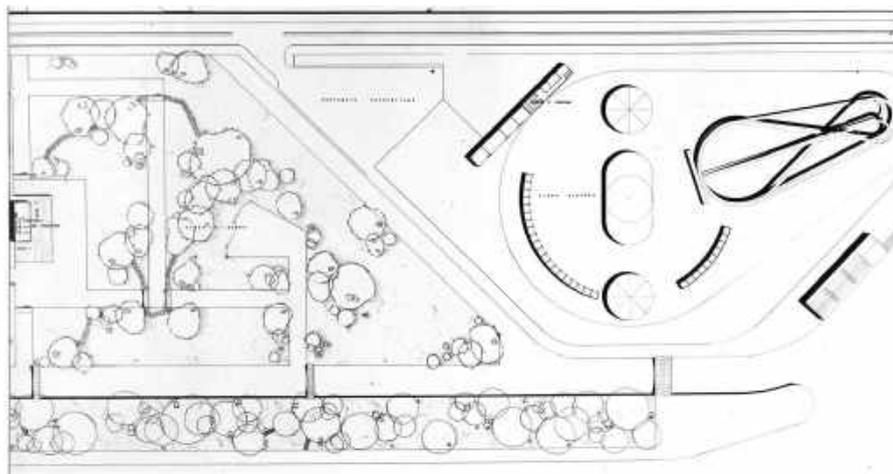


FIG. 5 - Planivolumetrico, parte 3

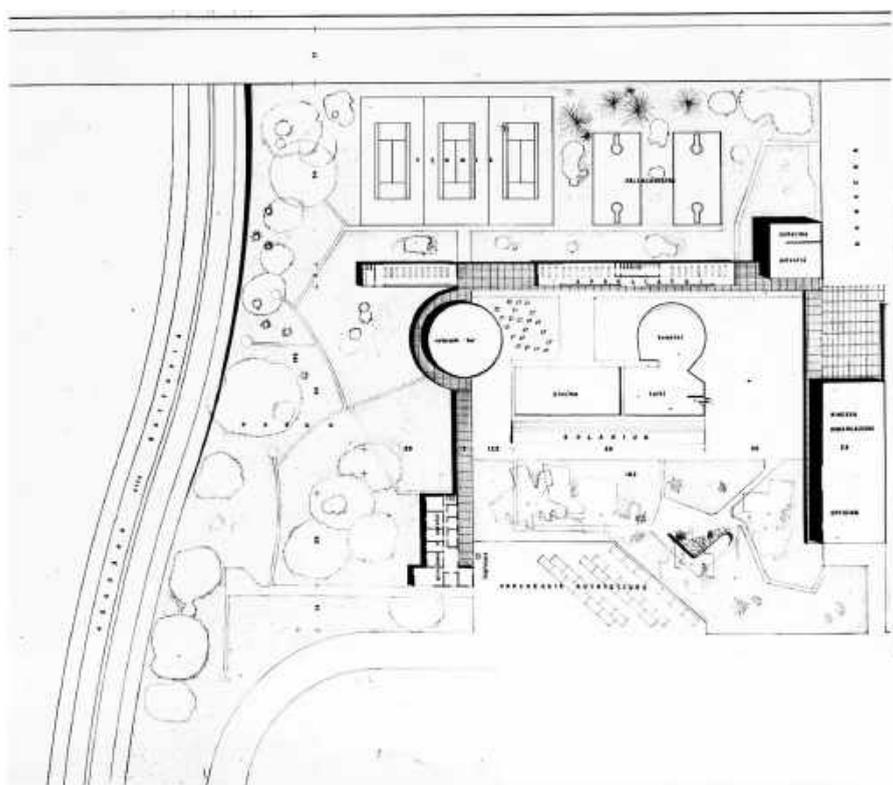


FIG. 6 - Planivolumetrico, parte 4

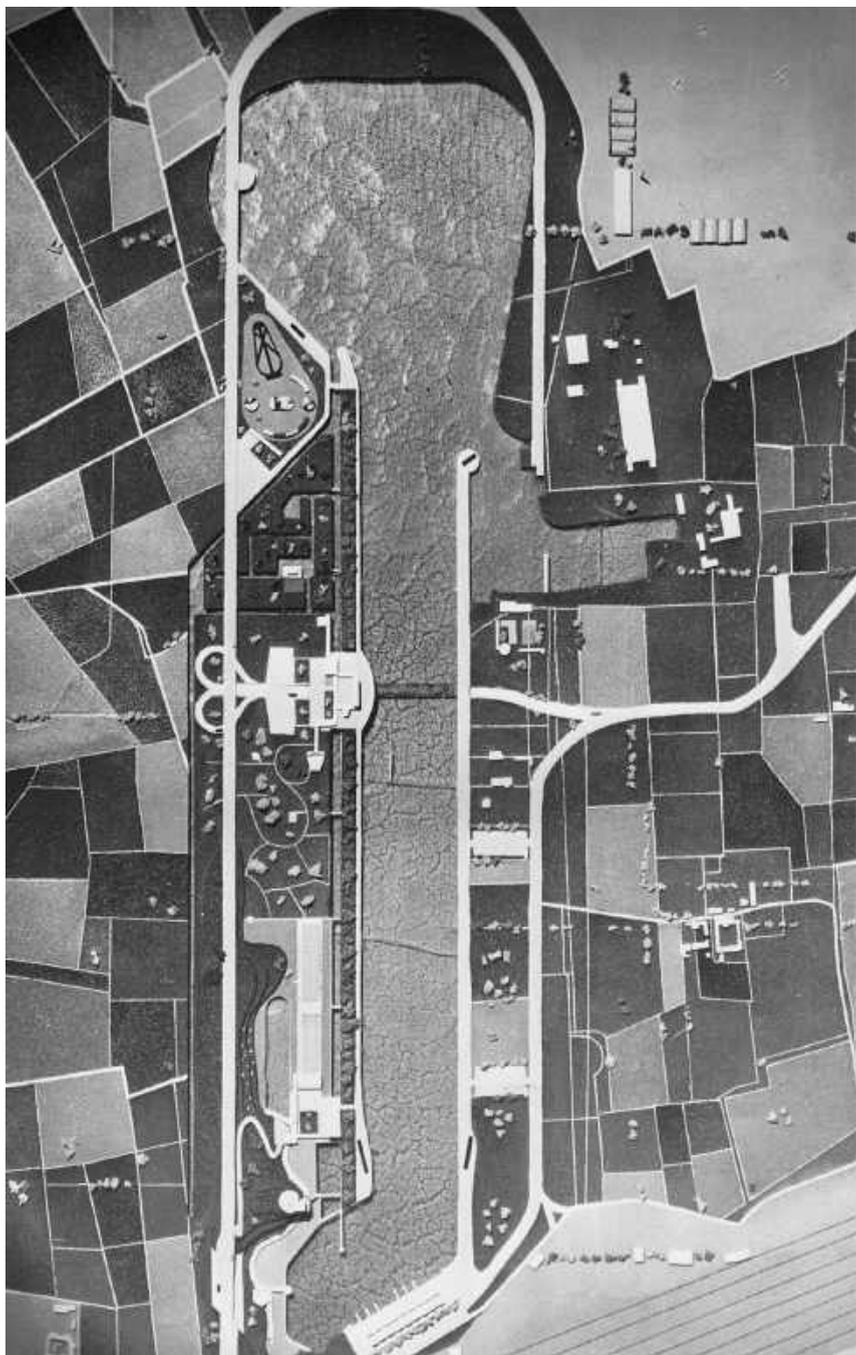


FIG. 7 - Vista, plastico

dell'idroscalo è in questa parte “molto più limpido e idoneo alla balneazione”. Le cabine proseguono il loro percorso sinuoso sino al belvedere, che affaccia su un'area dove trovano posto due piscine con tribuna, e che conduce infine verso la palestra che funge anche da cesura tra questa zona e quella dedicata ai campi da tennis. Conclusi questi si accede a un parco all'inglese, dove nelle geometrie curvilinee dei tracciati trovano spazio un laghetto destinato al pattinaggio su ghiaccio e un ovale per il pattinaggio a rotelle.

Nella zona centrale si trova il cuore di questi servizi, raggiungibili anche grazie a due nuovi svincoli che Nichelli prevedeva per dare accesso a due ampi parcheggi e per collegare questa parte alla sponda opposta del bacino mediante un sottopassaggio che “è una proposta di difficile attuazione e inopportuna”.

In questa area Nichelli posiziona un teatro all'aperto, il centro direzionale, una piazza adibita a zona ricreativa e un albergo per la gioventù. Più a sud si trova, dopo uno spazio destinato alla ristorazione, un parco di 150.000 metri quadrati definito da corsi d'acqua che delineano geometrie molto regolari, il quale mette in comunicazione con un'area vastissima dedicata allo svago dei bambini attraverso le giostre, il circo, le montagne russe; il tutto concluso da un'altra grande tribuna che guarda lo slargo finale dell'idroscalo.

Le sponde sud e ovest sostanzialmente non sono prese in considerazione da questo progetto, esclusa la parte centrale dove sarebbe arrivato il sottopassaggio carraio presentato in concorso, zona nella quale si pone la darsena dedicata alla motonautica. Secondo una relazione redatta da Nichelli il 21 luglio 1959, “non era stato realizzato alcun progetto esecutivo”, e

l'ostacolo alla realizzazione sarebbe dipeso dal mancato accordo con la “Riviera di Milano”, che deteneva allora in concessione ventennale il bacino e ne aveva l'esclusiva gestione degli impianti.

#### NOTE

- 1 Egizio Nichelli, *Relazione tecnica Idroscalo di Milano*, 21 luglio 1959, in Archivio Nichelli.
- 2 Mara Campana, *L'idroscalo: il parco azzurro di Milano nella storia e nel costume dei milanesi*, Assessorato sport-turismo, Peschiera Borromeo (MI), 1982.
- 3 Amministrazione Provinciale di Milano, *Estratto del verbale dell'ultima seduta della commissione giudicatrice del concorso di idee per la valorizzazione dell'Idroscalo di Milano*, s.n., Milano, 1954, in Archivio Nichelli.
- 4 Ibid.
- 5 Egizio Nichelli, *Relazione tecnica Idroscalo di Milano*, 21 luglio 1959.

1958

Progetto

30 **Piscina per bambini al parco Lambro**

parco Lambro, Milano

progetto EN

Il parco Lambro, istituito nel 1936, è un grande polmone verde di quasi 1.000.000 di metri quadrati nella periferia a nord-est di Milano. Verso la fine degli anni '50 l'area diviene di grande interesse per le ricerche urbanistiche e architettoniche dell'epoca, e non è un caso se questo progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale per la realizzazione di una piscina pubblica è contemporaneo alla realizzazione del quartiere popolare Feltrè. Gli enti preposti all'edilizia sovvenzionata commis-



FIG. 1 - Vista generale, plastico

sionano a Gino Pollini la costruzione di un grande complesso residenziale in prossimità del parco, complesso che diviene centro per lo sviluppo delle ricerche degli architetti italiani di quegli anni. Con Pollini lavorano infatti anche Angelo Mangiarotti, Ignazio Gardella, Giancarlo De Carlo, Luciano Baldessarri e altri importanti esponenti milanesi che colgono quella volontà di rinnovamento all'interno della tradizione che stava segnando la cultura architettonica meneghina di quegli anni. Da un punto di vista strettamente figurativo questa nuova volontà si esplica attraverso un sostanziale cambio di rotta rispetto a quanto avvenuto per esempio per mano dello stesso Gino Pollini al quartiere Harar-Dessiè o sotto la direzione di Bottoni al QT8 solo pochi anni prima: a quella serialità delle aperture, a quell'uniformità e ripetitività delle forme, all'utilizzo costante del cemento armato a vista e al tetto piano si contrappone qui l'uso del mattone come elemento costruttivo principale, associato al ritorno delle persiane in legno, dei tetti a falde, e di molti altri accorgimenti che intervengono a definire una nuova poetica. L'uniformità del complesso non è più ricercata mediante la serialità e la ripetitività costante delle forme ma attraverso una variazione sul tema: definiti i materiali, le volumetrie e gli aspetti generali comuni, ogni architetto ha poi sviluppato il proprio progetto andando così a creare un quartiere residenziale unitario ma al contempo arricchito dalla diversità.

Non sappiamo se Nichelli nel progettare questa piscina ha avuto modo di seguire direttamente questi processi che a pochi passi da lì si stavano compiendo, ma quello che è evidente, alla luce soprattutto dei suoi progetti da questo ultimo scampolo degli anni '50 sino agli anni '70, è che l'architetto è ampiamente a conoscenza di queste evoluzioni e, coerentemente con la sua eterogeneità, le farà proprie modificando la sua cifra stilistica.

Il progetto della piscina, che poi non è stato realizzato, è ancora però saldamente ancorato a uno stile geometrico e di pulizia formale, anche se la destinazione unicamente ludica per un pubblico di soli bambini ha permesso a Nichelli di allontanarsi dal rigore delle precedenti soluzioni per un complesso maggiormente articolato nel quale è difficile scorgere le gerarchie.

A differenza degli altri centri balneari nei quali gli edifici di servizio contribuiscono a cingere lo spazio dove trovano sede le piscine, qui si ha invece una divisione in due blocchi. Nel primo blocco si trovano i vari edifici, raggruppati in tre sedi principali, dove hanno sede il par-

cheggio delle biciclette, i bagni, il ristorante, le cabine e il bar, mentre nel secondo blocco si notano dei particolari tagli geometrici nel terreno (similmente a ciò che aveva proposto in una zona del suo progetto per l'idroscalo) che danno vita alle piscine e ai solarium.

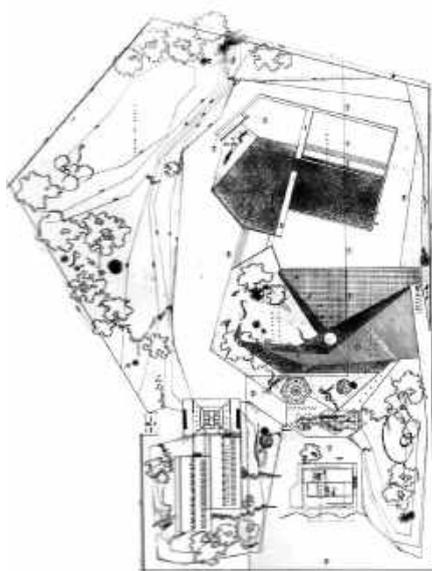


FIG. 2 - Planivolumetrico



FIG. 3 - Vista, plastico

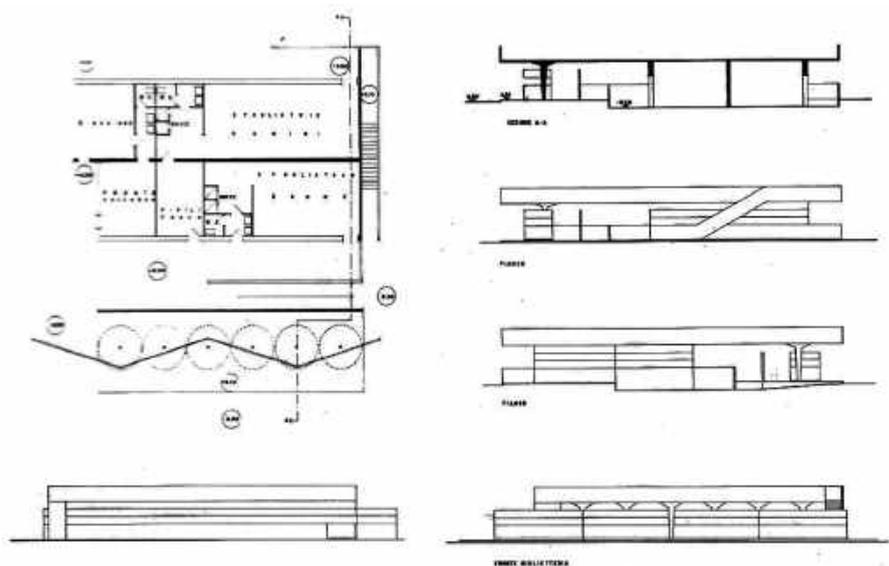


FIG. 4 - Ristorante e belvedere

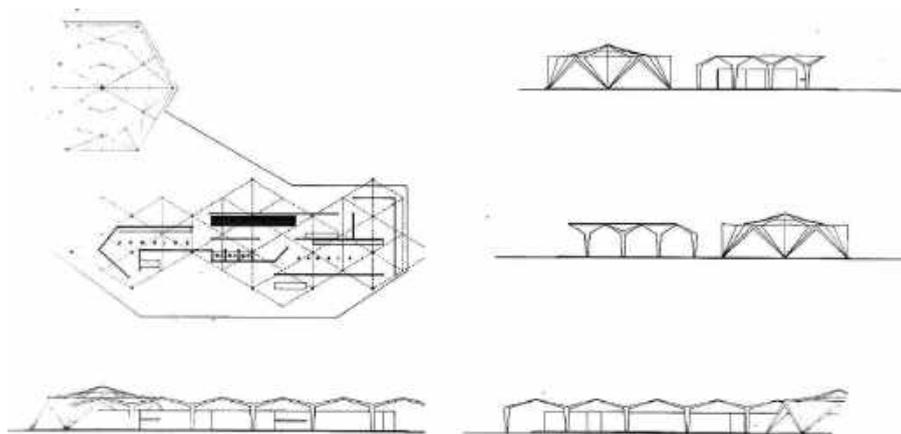


FIG. 5 - Spogliatoi bambini

Seppur profondamente diversi, gli edifici sono accomunati da un unico principio che Nichelli stava sviluppando sempre di più: l'elemento principale è la struttura che diventa talmente presente da diveni-

re la cifra architettonica di ogni edificio, mentre le funzioni sono racchiuse da semplici tamponature poste al centro di tali strutture. È questa la caratteristica che lo avvicina nelle sue ricerche alla posizio-

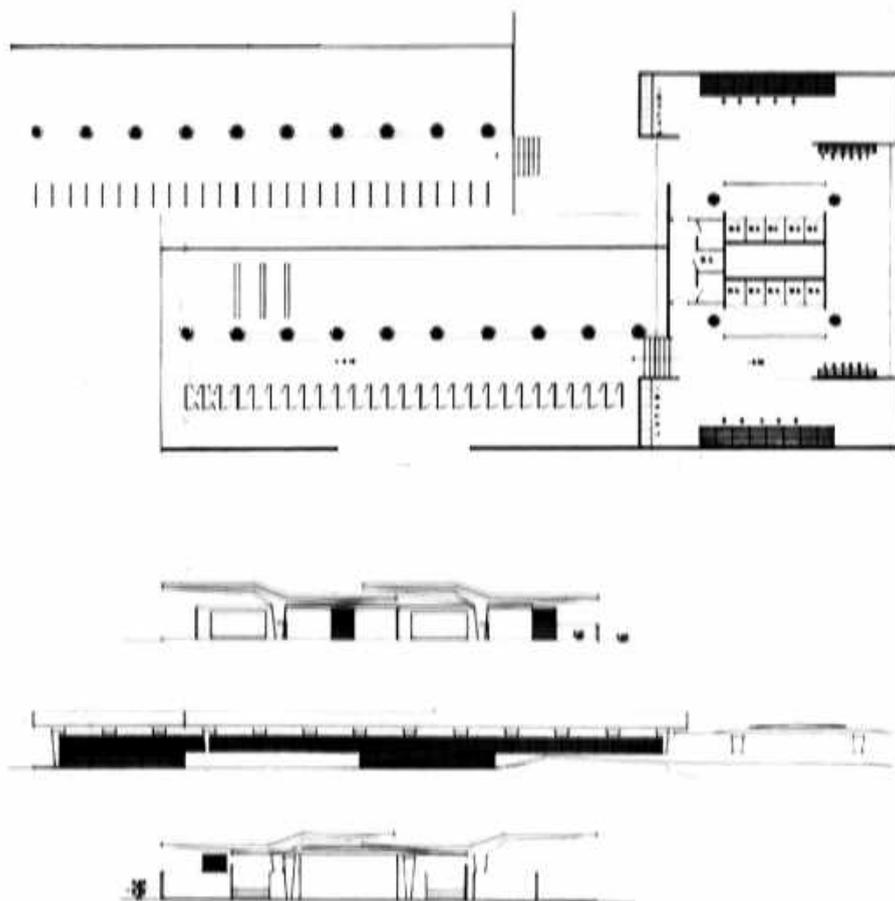


FIG. 6 - Spogliatoi adulti e bagni

ne di molti i quali, sulle orme di quanto stava facendo Pierluigi Nervi, iniziano a dare una sempre maggiore importanza al dato strutturale sino a trasformarlo nell'edificio stesso.

La prima fabbrica, a base rettangolare, racchiude al suo interno gli spogliatoi ed è preceduta da un muro a zig-zag che invita verso l'ingresso ed è affiancata da una rampa di scale che porta sulla copertura piana, adibita a solarium e belvedere.

Più a ovest il secondo gruppo di edifici è composto da un volume a base quadrata che si innesta con la sua copertura al di sotto di quella dei due corpi rettangolari realizzati unicamente da due file di pilastrature centrali che sorreggono le coperture piane dal disegno ondulato. Sotto queste coperture trovano spazio un parcheggio di biciclette e le cabine, le quali sono messe in comunicazione con il volume cubico dove si trovano i bagni.

Di fronte a questi edifici, più in pros-

simità degli specchi d'acqua, si trova il terzo gruppo di volumi che anche da un punto di vista formale fa da tramite tra le rigide geometrie iniziali e il particolare disegno delle piscine. Anche in questo caso tutto è demandato alla struttura la quale regge una copertura che ricorda un foglio accartocciato, con molti angoli acuti e un susseguirsi di piccole falde, e sotto la quale si trovano i tamponamenti che determinano gli spogliatoi e i bagni per i bambini.

Da questa postazione, idonea anche come luogo coperto dal quale controllare le vasche, si accede attraverso dei camminamenti che tagliano lungo delle diagonali il prato a delle piattaforme, adibite a solarium e poste a tre altezze leggermente differenti, le quali danno accesso ai tre specchi d'acqua. Il primo, molto irregolare, è una sorta di percorso che si snoda con diverse ramificazioni ai lati di queste piattaforme; mentre il secondo e il terzo sono più regolari rimandando a un rettangolo e a un trapezio.

Il progetto porta soluzioni tecniche e formali di interesse, anche se queste sono riproposte in un insieme che non appare ben collegato e idoneo a un funzionamento reale, ma sembra più di diretta dipendenza dal carattere tipico dei progetti di concorso.

#### NOTE

Il testo è stato scritto basandosi sull'osservazione dei disegni data la mancanza di documenti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

1958-1963

31 **Padiglione Aeronavale**  
e progetto **Museo della Scienza e della Tecnica**  
via San Vittore 21, Milano  
progetto e direzione lavori EN con A. Castiglioni

Il Museo della Scienza e della Tecnica, sito presso il chiostro degli Olivetani<sup>1</sup> dopo i restauri curati da Piero Portaluppi<sup>2</sup> e dallo stesso Egizio Nichelli nel 1953, pochi anni più tardi fa richiesta all'amministrazione comunale di poter avere a disposizione l'area prospiciente del compendio dell'ex Caserma Villata<sup>3</sup>, compresa tra le vie San Vittore e Olona, area che era quasi completamente già di proprietà pubblica.

La richiesta è accolta nel 1958, e lo studio del progetto di massima è da subito affidato a Egizio Nichelli che propone varie soluzioni.

Le tre soluzioni principali, presentate come proposta A, B e C, hanno molte caratteristiche che le accomunano: nel mezzo della grande area si trova l'asse principale dell'intervento che collega via Olona direttamente al lato est dell'antico chiostro, e su entrambi i lati di questo asse si sviluppa il giardino e i tredici nuovi padiglioni.

Tra le tre soluzioni, che differivano sostanzialmente per la dimensione e l'orientamento dei volumi, viene scelta quella nella quale la distribuzione "a scacchiera" è adattata a grandi padiglioni cubici per le aree espositive affiancati a stecche rettangolari di minor altezza destinate agli uffici e ai servizi.

L'asse centrale in questa soluzione si conclude con una rampa, denominata "Galleria Leonardo da Vinci"<sup>4</sup>, che collega la quota di questi nuovi interventi a quella del piano primo del chiostro. Un utilizzo di una passerella come elemento di



FIG. 1 - Padiglione Aeronavale a lavori ultimati; fotomontaggio

comunicazione tra differenti zone dell'intervento che, seppur a scala molto minore e per tipologie d'intervento diverse, Nichelli aveva già utilizzato in molti dei suoi edifici scolastici.

All'ingresso si trovano affacciati su strada gli edifici per gli uffici e i servizi, alti 6 metri, seguiti a destra dal grande centro congressi, un cubo alto 18 metri e planimetricamente molto più ampio dei padiglioni espositivi, da due padiglioni e la stecca dedicata alla biblioteca, unico edificio non realizzato *ex novo*. Nella par-



FIG. 2 - Planivolumetrico del progetto per il Museo della Scienza e della Tecnica

te di sinistra si trovano quattro padiglioni in sequenza, anch'essi cubi di 20 metri per lato e 16 di altezza.

Questo progetto di massima è presentato il 2 marzo al Presidente della Repubblica che lo apprezza, stanziando i 300 milioni necessari per l'inizio delle opere, che partirono dalla costruzione del Padiglione Aeronavale posto a sud su via Olona<sup>5</sup>.

L'iter per la progettazione e realizzazione di questo primo padiglione presenta sin da subito molte criticità: le differenti esigenze della committenza hanno spinto Nichelli a proporre nel corso di quattro anni tre progetti diversi. Queste successive variazioni sul tema hanno portato ad alcune incomprensioni con l'istituzione museale, legate principalmente alla

parcella del professionista, e questo porta nel 1962 a una causa promossa dallo stesso Nichelli che si era visto apportare alcune modifiche all'edificio senza la sua approvazione. Il difficile iter progettuale segna quindi questo edificio, ma ci permette al contempo di tracciare quell'evoluzione stilistica che proprio qui si rende evidente. Il cambio di dimensioni dell'edificio nelle tre soluzioni comporta infatti una revisione totale della struttura che da normali pilastrature intervallate ogni 6,5 metri della soluzione iniziale diventa composta da nove grandi pilastri a fungo che reggono l'ampia copertura. Questa modifica, oltre a permettere una maggiore libertà nella distribuzione interna, consente la realizzazione di una copertura non più piana come nella prima soluzione

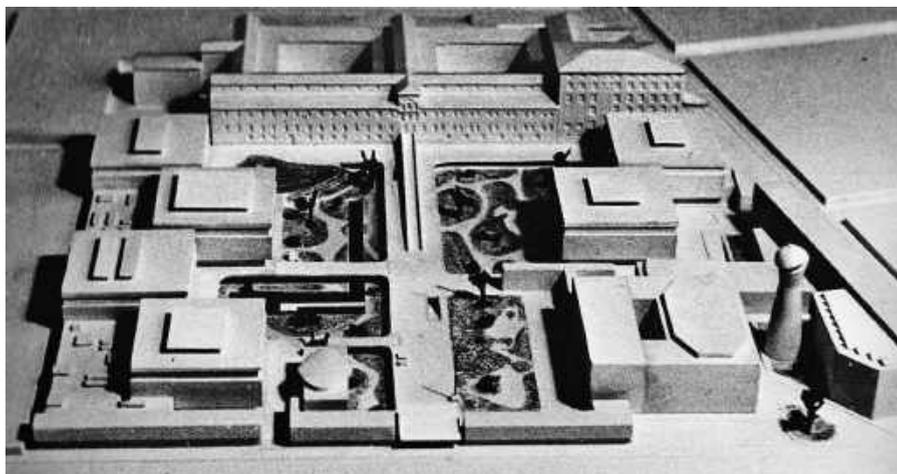


FIG. 3 - Planivolumetrico del progetto per il Museo della Scienza e della Tecnica; plastico

ma in cemento armato modellato a onde, tratto distintivo di questo intervento. A questa variazione sostanziale si affiancano modifiche minori anch'esse indice del cambiamento in atto nell'architettura in quegli anni: da una prima proposta di un cubo sostanzialmente in cemento armato a vista non interrotto da alcuna apertura l'architetto passa a un edificio completamente rivestito in mattoni e segnato al pianterreno e in copertura da ampie finestrate.

L'impianto tipologico sul quale Nichelli qui lavora è quello del grande edificio ad aula: questo campo di ricerca, oltre che la soluzione finale trovata, rende evidente il suo riferimento al più importante architetto che si è confrontato durante tutta la sua vita con questo tema: Adalberto Libera<sup>6</sup>. Come si è notato per altri interventi l'avvicinamento ideale di Nichelli "al più milanese degli architetti romani"<sup>7</sup> è evidente: Libera è infatti uno dei più importanti esponenti di quell'"ortodossia del moderno" che Egizio Nichelli aveva seguito sin dall'inizio degli

anni '50, seguendo un percorso comune a Piero Bottoni e a molti altri. Ciò che forse avvicina ancora maggiormente Nichelli a Libera è l'utilizzo in tutti i suoi progetti di tecniche costruttive molto semplici, tipiche di quel *Manuale dell'architetto*<sup>8</sup> che entrambi avevano preso a modello per le questioni tecnico-costruttive riuscendo a rimanere immuni dalle sue implicazioni stilistiche. Ne è esempio, per l'architetto romano, l'insediamento al Tuscolano dove a forme e ricerche tipologiche in linea con quanto stavano teorizzando Diotallevi e Marescotti<sup>9</sup> unisce l'utilizzo di tecniche costruttive artigianali e di materiali poveri.

Questa vicinanza di ricerche è qui resa evidente da un richiamo di questo edificio a quel Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi dell'Eur: lo stesso impianto quadrato, la stessa presenza di una grande sala unica il più aperta possibile, la stessa assenza di finestrate all'interno di una muratura chiusa, lo stesso ingresso di luce permesso dalla forma ondulata della copertura. Ovviamente da un punto di vista

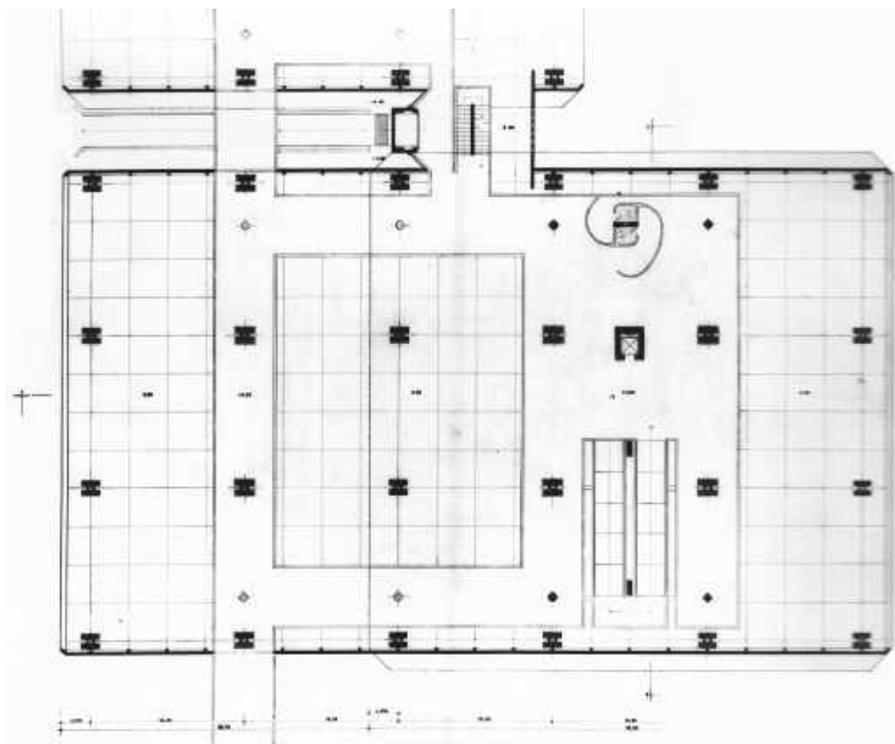


FIG. 4 - Padiglione Aeronavale, pianta piano primo, prima soluzione

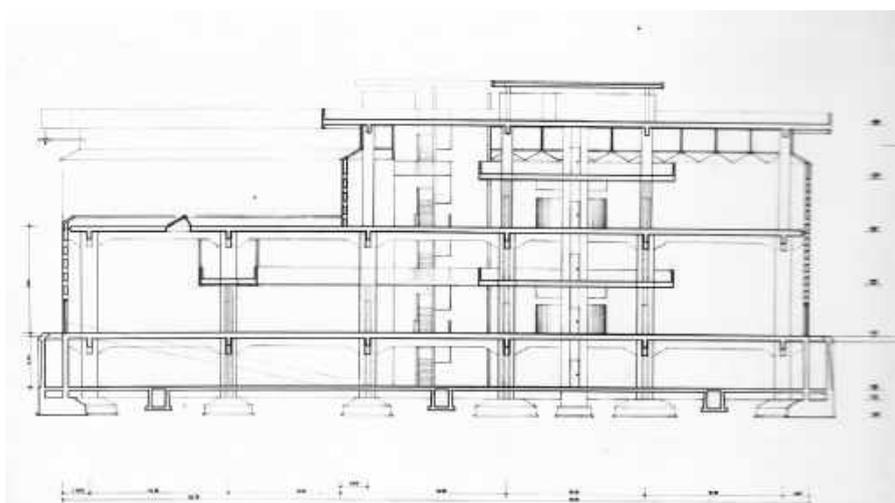


FIG. 5 - Padiglione Aeronavale, sezione longitudinale, prima soluzione

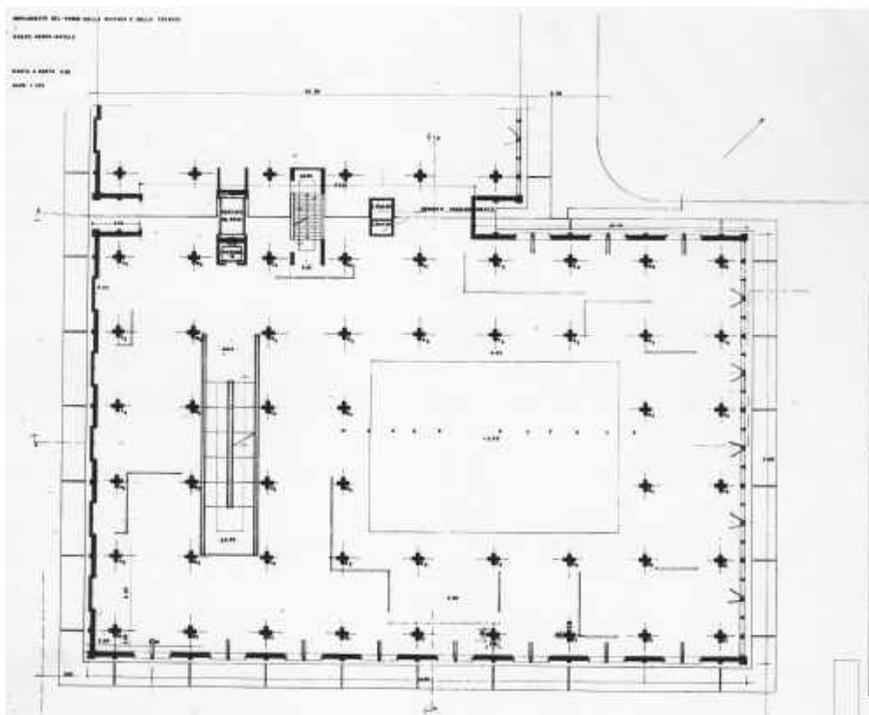


FIG. 6 - Padiglione Aeronavale, pianta piano terra, seconda soluzione

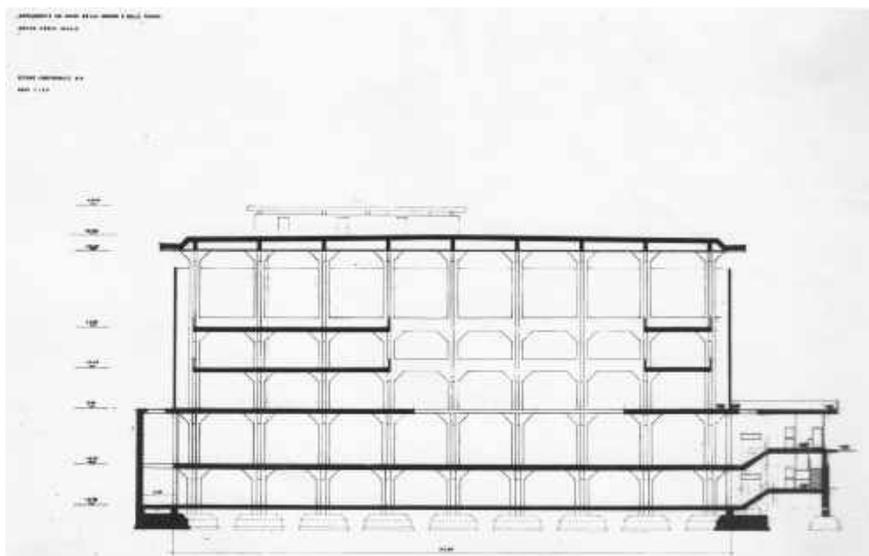


FIG. 7 - Padiglione Aeronavale, sezione longitudinale, seconda soluzione

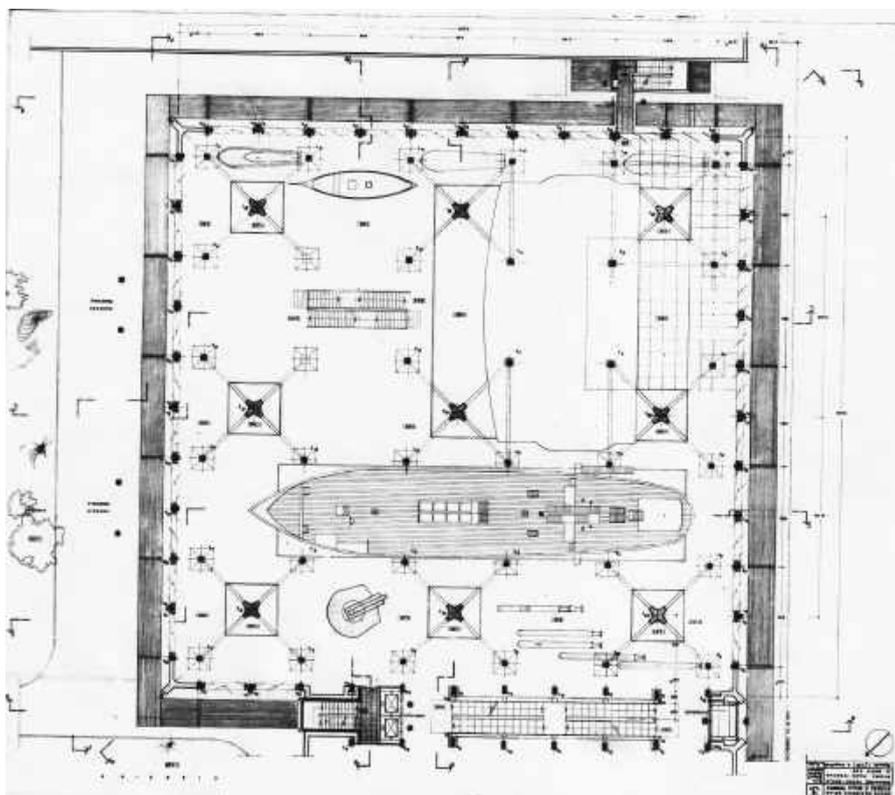


FIG. 8 - Padiglione Aeronavale, pianta piano terra, soluzione realizzata

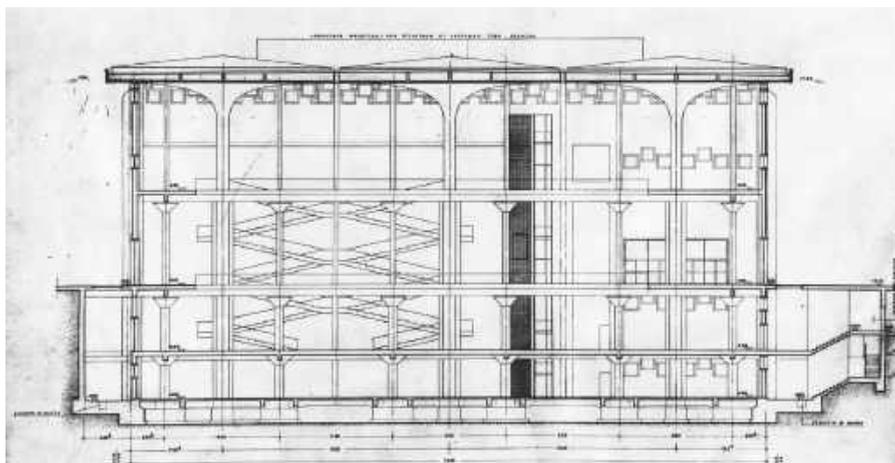


FIG. 9 - Padiglione Aeronavale, sezione, soluzione realizzata

formale gli edifici si trovano poi a differire: da un progetto segnato dalla volontà di magnificenza per descrivere un'Italia fascista e imperiale, e quindi caratterizzato da enormi colonne all'ingresso e da un rivestimento marmoreo, si passa a un padiglione degli anni '60 di una Milano democratica e laboriosa che punta a essere promotrice di cultura per tutti, il che determina un edificio meno appariscente, di più facile lettura e rivestito da discreti mattoncini paramano.

Da un punto di vista tecnico l'evoluzione dei tre progetti è la seguente: il primo esempio di padiglione tipo si caratterizza per essere un incastro tra due volumi il primo dei quali ha dimensioni 35x35 metri e altezza di gronda di 16 metri, mentre l'altro ha dimensioni 20x35 metri e altezza di 8 metri. Il volume più alto ha due ampi saloni a quota 0,00 metri e 8,00 metri, dove trovano spazio le opere più grandi, intervallati da passerelle che permettono di esporre oggetti minori e di apprezzare gli altri da vari punti di vista, mentre il corpo più basso è un unico salone fortemente illuminato da ampi lucernari sul soffitto. C'è inoltre un seminterrato per i laboratori e i magazzini.

Questo primo studio di massima viene modificato nel giugno del 1960, quando si impone la necessità di un volume di maggiori dimensioni. Adesso il padiglione è un unico corpo a pianta rettangolare di 55x35 metri, alto ovunque 16 metri. L'interrato raddoppia, e si destina la quota -5,50 metri all'esposizione e quella a -0,50 metri a magazzini e laboratori.

Sostanzialmente all'interno l'idea di fondo rimane simile: un unico piano espositivo che copre tutta l'area viene integrato da ampie passerelle ai piani superiori dove si collocano opere di minor ingombro e si permette la visione dall'alto della nave che sarà posta nel centro del



FIG. 10 - Vista generale

padiglione. La struttura è realizzata con pilastri cruciformi posti a una distanza di 6,5 metri l'uno dall'altro.

Già a settembre si rende necessaria una terza modifica, che porterà al progetto definitivo. La differenza sostanziale è il passaggio da un volume di 55x35 metri a un volume nuovamente quadrato di 54x54 metri, e il conseguente adattamento della struttura che regge la copertura che si trasforma in nove pilastri a fungo a grande luce e autoindipendenza. Questa modifica porterà, oltre a una maggiore libertà nella distribuzione interna delle passerelle, a una evoluzione dello studio stesso della copertura che in esecuzione diventerà una struttura in cemento armato dal profilo regolarmente sinuoso che genera al di sotto dello stesso lo spazio per tre grandi vetrate arcate che illuminano tutto il volume interno. I solai che costituiscono il piano del salone e le passerelle sono retti da pilastri minori a sezione quadrata disposti a un interasse di 9,5 metri.

L'edificio ha all'interno complessivamente 14.000 metri quadrati dei quali 9.000 sono dedicati all'esposizione. È possibile accedere ai superiori piani tramite una doppia rampa a gradoni disposta sul lato nord-ovest del fabbricato dove si trovano anche gli ascensori e i servizi, mentre al centro del padiglione si trova una

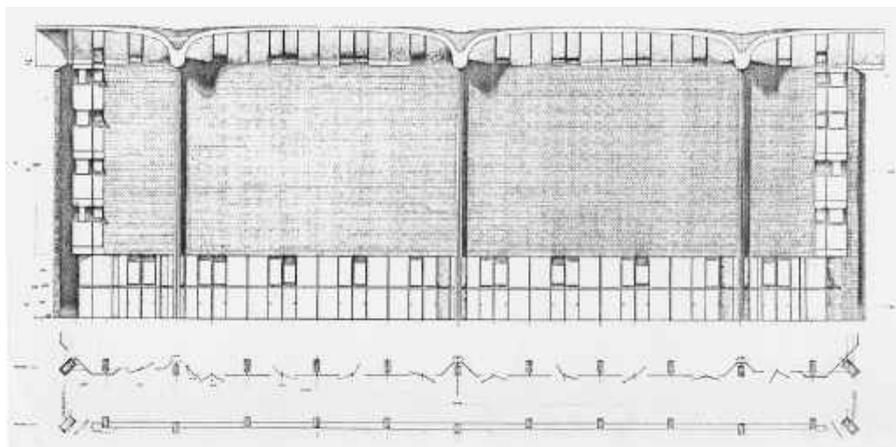


FIG. 11 - Prospetto, particolare studio delle aperture

scala minore che conduce al secondo piano interrato. Altre due scale di servizio, poste ai due estremi dell'edificio, servono per le emergenze e per un eventuale rapido sfollamento del pubblico.

L'effetto complessivo è quello di un edificio che appare galleggiare grazie alla finestratura continua del piano terreno interrotta unicamente da tre piccoli pilastri binati per lato. Il rivestimento in mattoni coinvolge completamente le facciate, elegantemente interrotto solo da tre colonnine binate per lato che si congiungono ai rispettivi punti più bassi della copertura ondulata. Il tutto segnato in angolo da una finestratura verticale continua che mette in evidenza i piani e dà un ritmo alle facciate altrimenti volontariamente afone.

#### NOTE

- 1 Vedi Nichelli, *Chiostro degli Olivetani*, Milano, 1947-1953.
- 2 Agnoldomenico Pica, Piero Portaluppi, *La Basilica Porziana di San Vittore al*

*Corpo*, Officine Grafiche Esperia, Milano, 1934.

- 3 Ferdinando Reggiori, *Il monastero olivetano di San Vittore al corpo in Milano* [...], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1954.
- 4 Intitolata a Leonardo da Vinci perché il Museo della Scienza e della Tecnica illustra le sue opere e invenzioni.
- 5 *Un nuovo padiglione per l'aereonautica*, in "Corriere della Sera", giovedì 6 giugno 1963.
- 6 Adalberto Libera, *La mia esperienza di architetto*, a cura di Alessandro Franceschini, La Finestra, Lavis (TN), 2008.
- 7 Gaia Remiddi, Antonella Greco, *Il moderno attraverso Roma. Guida alle architetture romane di Adalberto Libera*, Palombi, Roma, 2003.
- 8 Mario Ridolfi, *Manuale dell'architetto*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1946.
- 9 Ireneo Diotallevi, Franco Marescotti, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, a cura di Maristella Casciato, Officina Edizioni, Roma, 1948.

1962-1972

Restauro e adattamento a scuola di musica

### 32 **Villa Simonetta**

via Stilicone 36, Milano

progetto e direzione lavori EN

Sorta alla fine del XV secolo con il nome di *La Gualtieria* e diventata nel Cinquecento la villa di piacere di Ferrante Gonzaga, Villa Simonetta è l'unico esempio rimasto in Lombardia di villa patrizia rinascimentale suburbana<sup>1</sup>.

Il nucleo principale della villa, a pianta rettangolare, è stato costruito fra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI per volere di Gualtiero Bascapé, cancelliere di Ludovico il Moro, che aveva acquistato il terreno allora agricolo dall'Ospedale Maggiore di Milano. Dopo la sua morte la villa passò di proprietà in proprietà, e nei successivi decenni sono documentati, a partire dal 1531, molti lavori di ampliamento e ristrutturazione. Nel 1547 l'architetto pratese Domenico Giunti amplia la villa, trasformandola in una lussuosa residenza di rappresentanza. Se la villa nasce come unico corpo rettangolare, dalla metà del XVI secolo, si impone come esempio in città di edificio con pianta a U, con un corpo centrale e due perpendicolari a esso alle estremità, che creano un rapporto con il paesaggio circostante aprendosi verso di esso. La facciata principale, in forme classicheggianti, presenta un massiccio portico a nove arcate, con pilastri ingentiliti da semicolonne toscane poggianti su basamenti quadrangolari, sul quale insiste un doppio ordine di logge: il primo scandito da colonne tuscaniche, il secondo da colonne con capitelli corinzi. La volta del porticato è a botte in origine completamente affrescata, e il fronte verso il giardino è alleggerito da loggiati all'ultimo piano<sup>2</sup>. Nel 1555 la villa



FIG. 1 - Fronte principale, 1925

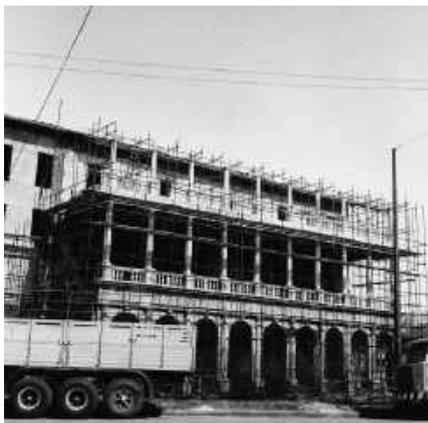


FIG. 2 - Fronte principale, durante i lavori di ricostruzione, 1966

passò alla famiglia Simonetta, diventando uno degli edifici più prestigiosi della Milano secentesca. L'aspetto di Villa Simonetta nel XVII e XVIII secolo è documentato dal trattato di Marc'Antonio Dal Re in cui si legge: "in distanza di quasi due mi-

glia dalla città di Milano verso tramontana vedesi la celebre villa detta la Simonetta, per essere posseduta dalla nobilissima Casa Simonetta. Questa è di struttura antica mentre fu fabbricata verso la metà del decimo sesto secolo, e di quei tempi porta-



FIG. 3 - Sala interna, prima dei lavori di restauro



FIG. 4 - Corpo laterale, prima dei lavori di restauro



FIG. 5 - Fronte d'ingresso, prima dei lavori di restauro

va il vanto d'essere delle più famose d'Italia. Al presente ancora è un riguardevole palazzo, e molto rinomato per tutta l'Europa [...]».

Internamente ed esternamente la villa era decorata da cicli di affreschi che illustravano le imprese dei Gonzaga, raffigurate da Paolo Giovio, di cui non sono rimaste che poche tracce<sup>4</sup>.

Le incisioni settecentesche di Marc'Antonio Dal Re rappresentano Villa Simonetta arricchita da altri loggiati sia in facciata sia sul fronte verso il giardino, la cui presenza però è confermata soltanto da raffigurazioni risalenti ai primi anni '60 del Novecento, elaborati per un possibile restauro.

Successivamente nel 1836 la villa è diventata un ospedale per malati di colera. Questo ha dato inizio alla sua decadenza, accelerata alla fine del secolo dalla costruzione della ferrovia in prossimità del giardino. Da questo periodo storico in poi i successivi cambiamenti della destinazione d'uso testimoniano che la villa non è più considerata "luogo di delizie": viene infatti adibita a fabbrica di candele, officina meccanica, casa operaia, caserma, falegnameria e persino a osteria. Nel 1925 si inizia a pensare di ristrutturare il complesso a causa del suo degrado<sup>5</sup>, restituendole il suo aspetto di villa residenziale, ma i lavori non sono mai iniziati.



FIG. 6 - Fronte nord, prima dei lavori di restauro



FIG. 7 - Fronte posteriore, 1925

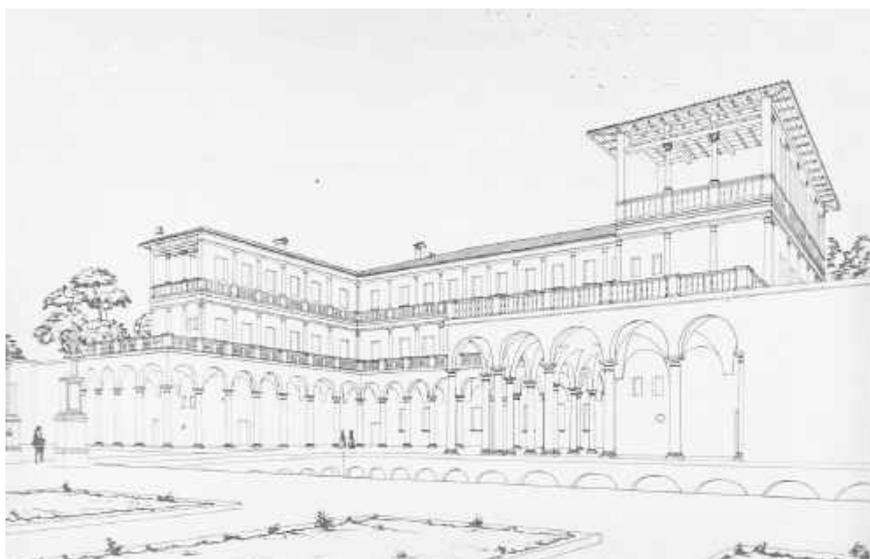


FIG. 8 - Fronte posteriore, ipotesi di restauro, 1925



FIG. 9 - Fronte d'ingresso, 1925

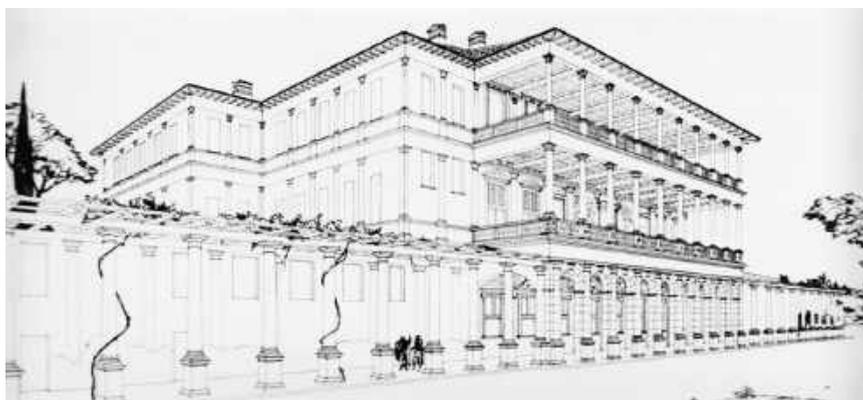


FIG. 10 - Fronte d'ingresso, ipotesi di restauro, 1925

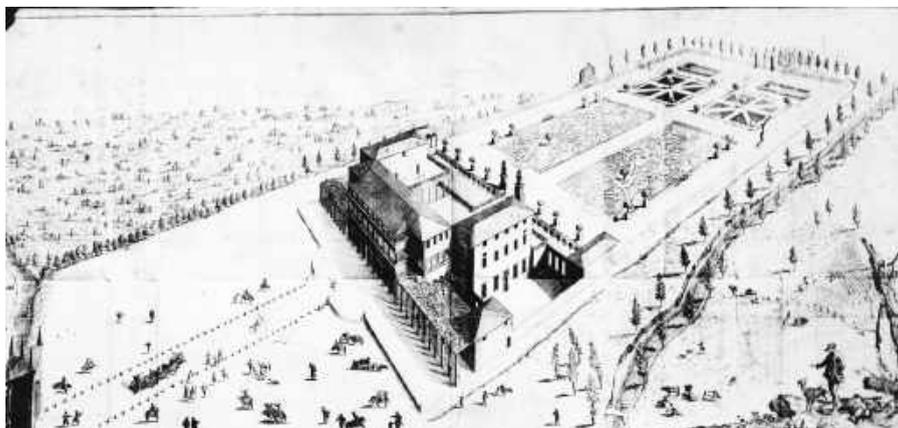


FIG. 11 - Pianta generale, disegno 1925

Durante la Seconda guerra mondiale, a causa della vicinanza degli scali ferroviari, la villa ha subito un pesante bombardamento, che distrugge la facciata e contribuisce al totale abbandono delle strutture.

Alcune riparazioni alle murature sono state eseguite nell'immediato dopoguerra dal Genio civile, il quale ricostruisce anche il tetto ma con materiali e mezzi di fortuna.

Questi interventi non sono bastati a ripristinare la villa in modo da renderla di nuovo agibile. Per cui il Comune di Milano ha acquistato Villa Simonetta nel 1959 e ha provveduto, dal 1962, con l'intervento di Egizio Nichelli, alla trasformazione degli spazi in aule di scuola, a partire dal consolidamento dei solai fino alle delicate opere di conservazione delle decorazioni e degli affreschi. Negli stessi anni è stata anche avviata una bonifica della zona, in linea con i programmi del Piano regolatore di Milano.

Nichelli con il suo progetto e con la sua nomina di Capo Divisione Edilizia Monumentale del Comune di Milano ha contribuito a restituire alla città un suo simbolo,

indicando la volontà di ripresa della nazione. La preoccupazione più urgente è quindi per Nichelli la salvaguardia di tutte le opere decorative cinquecentesche recuperate nel corpo di fabbrica d'ingresso e sul muro perimetrale di facciata, garantendo in tal modo la conservazione integrale dell'aspetto complessivo del monumento.

In occasione della mostra fotografica svoltasi per celebrare il restauro della villa, queste parole di Nichelli dimostrano il suo fine, legato a un forte impegno sociale: "è sconsigliato dover costatare come, all'interno della città e nel suo comprensorio, il patrimonio monumentale architettonico sia spesso trascurato o, peggio, soggetto a sistematici oltraggi: tutto ciò nonostante siano stati rivolti, da più parti, incitamenti e inviti a un maggior senso di responsabilità e di rispetto verso un patrimonio collettivo di grande interesse culturale. [...] A ragione quindi si può dire che, se la guerra ha gravemente menomato il nostro patrimonio monumentale, ben più gravi sono i risultati di chi non intende riconoscere il valore culturale di tali eredità storiche".

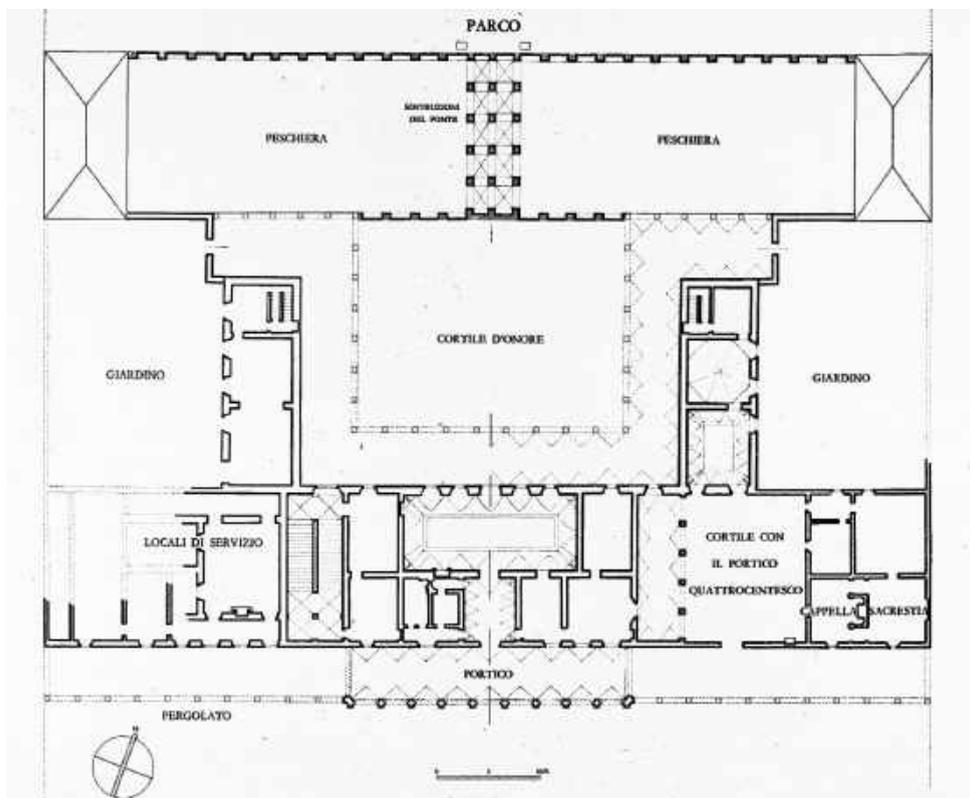


FIG. 12 - Pianta piano terra, 1925

L'intervento di Nichelli è stato commentato sull'articolo del 20 dicembre 1966 del "Corriere della Sera", che mette in luce la difficoltà e la particolarità della situazione in cui Nichelli è stato chiamato a lavorare: il massacro delle bombe e lo stato di abbandono in cui è stato lasciato il fabbricato per i 19 anni successivi ha reso quasi impossibile il recupero dei frammenti autentici del colonnato d'ingresso, tanto che l'Ufficio Tecnico Municipale parla di "una sola colonna originale riutilizzabile. Tutte le altre, una ventina, sarebbero dovute essere rifatte nuove". "Invece la pazienza – e lo si può dire a tutto suo onore – la meticolosa caparbietà

documentaria di un cultore e studioso del restauro scientifico, com'è Egizio Nichelli, ha trovato quegli alleati volenterosi che meritava: li ha trovati in una squadra di bravi operai e così il risultato che si può constatare è il fedele e insperato ricomponimento della maggior parte delle colonne vecchie, coi capitelli e i basamenti corrispondenti"<sup>77</sup>.

La situazione della facciata ha imposto un intervento altrettanto immediato e le murature e le fessurazioni sono state cementate e, a seconda dei casi, intonacate, soprattutto negli interni. La decorazione è stata continuata in piccoli punti seguendo i disegni particolareggiati degli interni:

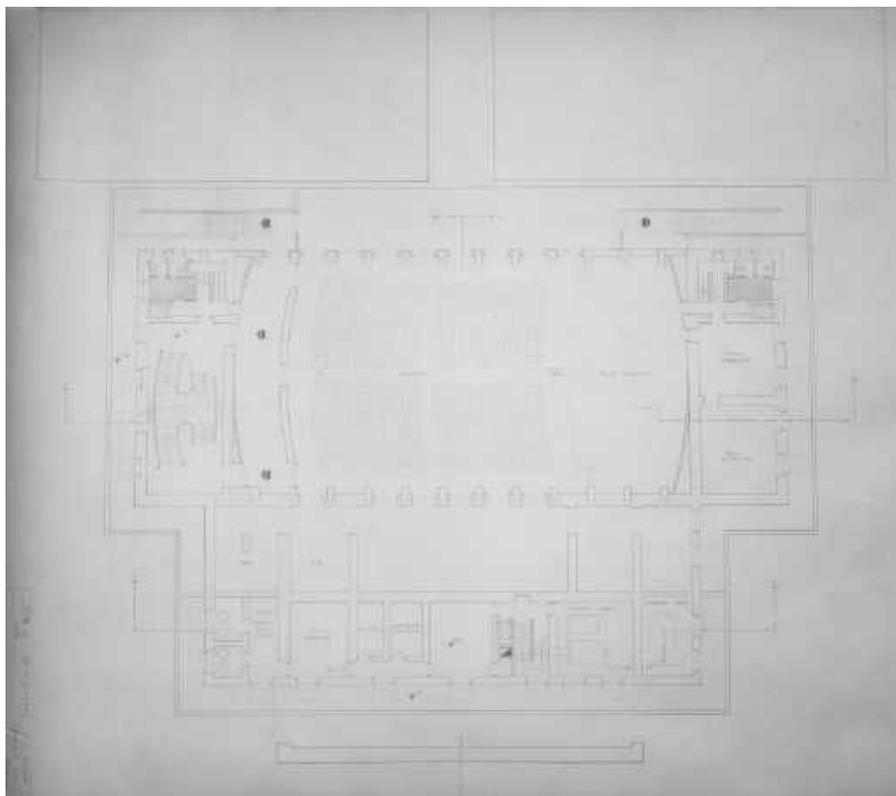


FIG. 13 - Pianta piano interrato (auditorium), tavola di progetto in radex

il metodo di intervento ha cercato di rendere riconoscibili tutte le eventuali nuove aggiunte, senza incorrere nel rischio dell'imitazione dello stile passato e al contempo senza rinunciare al ripristino dell'immagine originale della villa, operando per anastilosi e integrando le funzioni per l'adattamento degli spazi a scuola di musica. Per esempio ne è un caso eclatante la scala dove, pur mantenendo le buone intenzioni tutelatrici e di valorizzazione, si è cercata anche "una certa libertà di creazione, limitando al minimo ogni elemento dando a essi carattere di nuda semplicità e rispondenza allo schema costruttivo"<sup>78</sup>.

Le nuove integrazioni e le modifiche all'interno dell'edificio hanno riguardato la sistemazione e la distribuzione degli spazi pensata in funzione della nuova scuola di musica. Infatti al piano sotterraneo è stato progettato un auditorium, il bar e due sale prova a disposizione degli allievi. A questo livello si accede da una scala esterna posta sulla sinistra dell'edificio mentre l'ingresso principale è al piano terreno sotto il loggiato. Una volta all'interno del fabbricato, il piano d'entrata è interamente adibito al Museo degli Strumenti Musicali. Il portico grande è stato interamente restaurato e reintegrato il

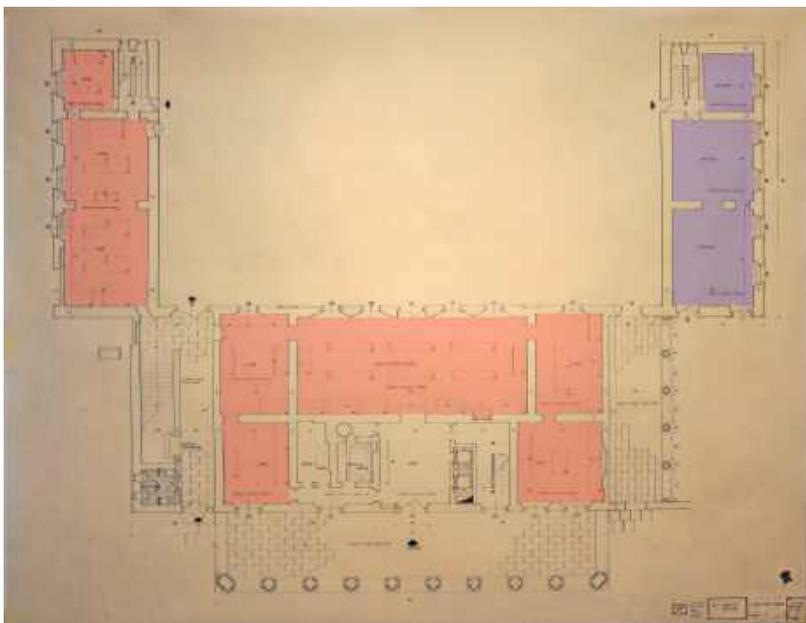


FIG. 14 - Pianta piano terra (rielaborazione, blu-biblioteca, rosso-museo), tavola di progetto su lucido

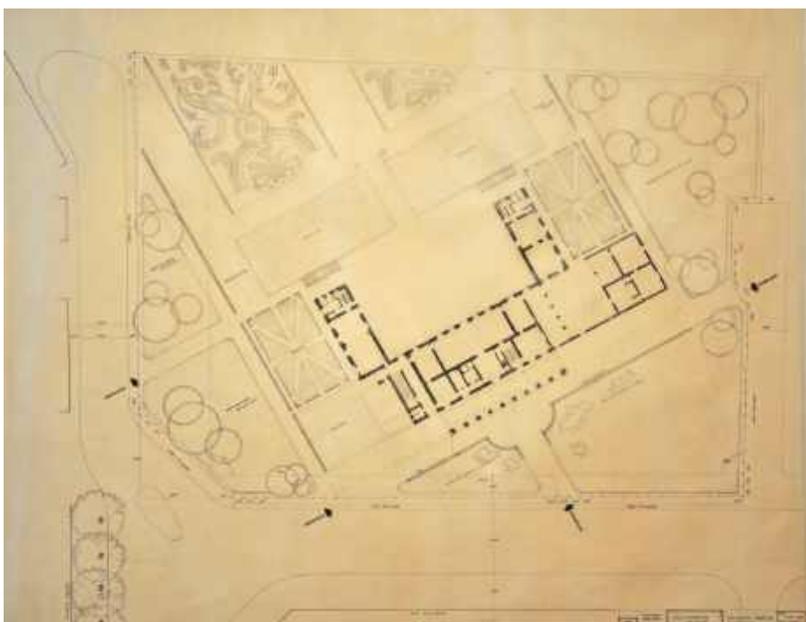


FIG. 15 - Pianta piano terra e giardino, tavola di progetto su lucido

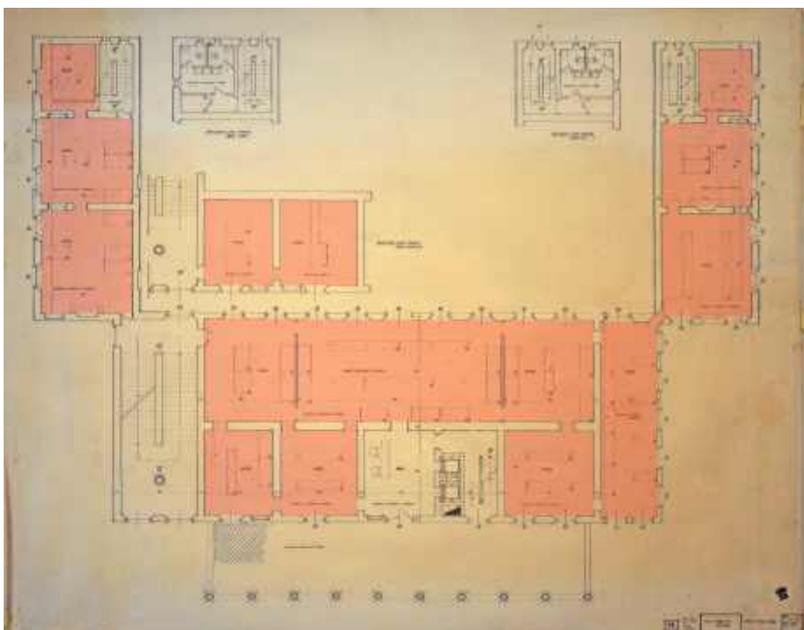


FIG. 16 - Pianta piano primo (rielaborazione, rosso-museo), tavola di progetto su lucido

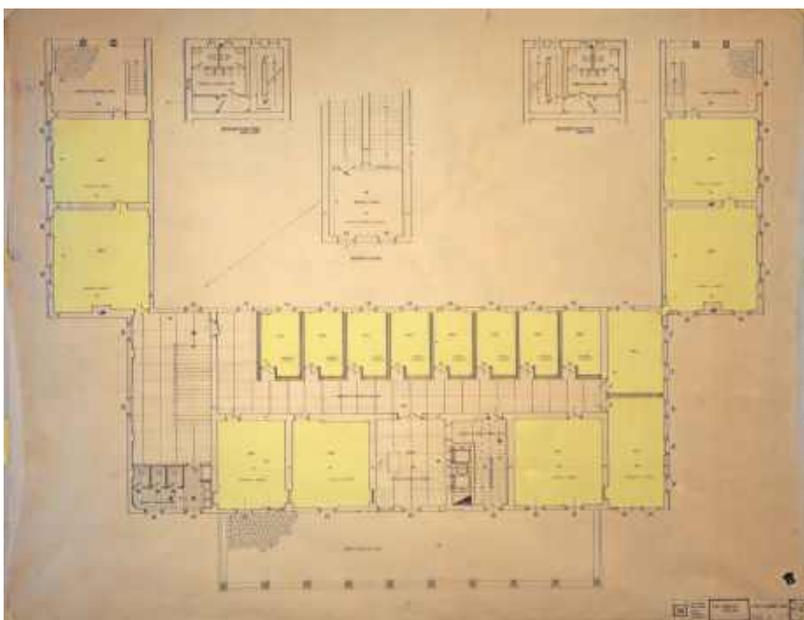


FIG. 17 - Pianta piano secondo (rielaborazione, giallo-aule), tavola di progetto su lucido

portichetto a cinque colonne a oriente, riccollocando le colonne al loro posto.

Per conservare gli archetti del portichetto senza spostarli o banalmente ricostruirli con le tecniche moderne, è stata creata lì una sala indipendente per i cataloghi e deposito dei libri per la biblioteca. Altri due corpi scala si trovano agli estremi delle due ali, i quali conducono ai servizi igienici ricavati nel piano ammezzato. Un altro piano rialzato si trova in coincidenza con la scala del corpo centrale con tre sale espositive. La disposizione museale continua per tutto il primo piano mentre il secondo è riservato alla didattica della scuola di musica con aule d'insegnamento e aule insonorizzate per le lezioni strumentali. I servizi igienici di supporto si trovano in un piano intermedio tra il primo e secondo piano.

Dalle innumerevoli tavole trovate nell'Archivio Nichelli, traspare l'interesse dell'architetto per i dettagli architettonici e decorativi, come di particolari di colonne, gronde, capitelli e rilievi di tutte le modanature che sono serviti per l'analisi e la ricostruzione della villa. Un'accurata analisi è stata fatta sui materiali, per la maggior parte locali come la beola bianca o seminato di graniglia. Questo studio si orienta verso il rispetto dei materiali della fabbrica, cercando di pulirli e recuperarli nel modo migliore: usa materiali locali per ridare valore all'edificio, confermando la sua storia di importante villa milanese.

L'approccio di Nichelli, tra restauro e innovazione, è racchiuso bene nella conclusione della sua relazione di progetto, nella quale scrive: "ho studiato il progetto di restauro in modo che il monumento appaia nella sua unitaria completezza architettonica, decorativa, cromatica, pur conservando al massimo le sue caratteristiche architettoniche e costruttive originali soprattutto senza arrecare alterazioni essenziali, sempre pen-

sando alla futura destinazione, al fine di soddisfare le esigenze di vita di chi dovrà viverci". Ricerca quindi di un'armonia generale, tra preesistenze e parti nuove, cercando di mantenere il più possibile quello che rimane della villa originare e adattare, nel modo meno invasivo possibile, la struttura interna in base alle nuove esigenze.

#### NOTE

- 1 Aldo De Gregorio, *Amore e musica leggendo nel verde di Villa Simonetta*, in "Milano da ricordare", n. 1, ottobre 1958.
- 2 Ugo Tarchi, *La villa detta La Simonetta nel suburbio di Milano*, La Libreria dello Stato, Roma, 1953.
- 3 Marc'Antonio Dal Re, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello stato di Milano [...]*, vol. I-VI, Alla piazza de' Mercanti nel portico superiore delle Scuole Palatine, Milano, 1743. Cfr. Raffaele Bagnoli (a cura di), *Passeggiate milanesi fuori porta*, s.n., Milano, 1965.
- 4 *Villa Simonetta: dalla storia alla città*, Mediamilano, Milano, 1985 (i documenti sono presenti in archivio a frammenti).
- 5 Aldo De Gregorio, *Amore e musica leggendo nel verde di Villa Simonetta*, in "Milano da ricordare", n. 1, ottobre 1958.
- 6 Egizio Nichelli, *Chiese e ville di Lombardia in rovina*, pieghevole della mostra alla Biblioteca di Baggio, s.n., Baggio (MI), 1966, in Archivio Nichelli.
- 7 *Sotto collaudo al Politecnico le colonne della Simonetta*, in "Corriere della Sera", martedì 20 dicembre 1966.
- 8 Ibid.
- 9 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto*, Milano, 1972, in Archivio Nichelli.

1967-1970

Restauro

33 **Chiesa di Santa Maria Rossa**  
via della Chiesa Rossa 49, Milano  
progetto e direzione lavori EN

La chiesa di Santa Maria Rossa sorge lungo il Naviglio pavese all'altezza della Conca Fallata, è stata edificata nel XII secolo, sui resti di una chiesa di epoca paleocristiana a navata unica, coperta a catino, con l'abside diviso in tre parti da lesene coronate da archetti ciascuno con una finestrella a tutto sesto.

Le prime memorie storiche dell'antica basilica di Santa Maria risalgono al X secolo, quando si trova nei documenti come Santa Maria *ad Fonticulum* [trad. *al piccolo fiume*] o Santa Maria di Fonteggio, dal nome della località: *Fontegium* o



FIG. 1 - Ingresso al piano soppalcato della chiesa, prima dei lavori di restauro

*Fonticulum*'. Sul principio del XII secolo, esattamente il 28 settembre 1139, dall'arcivescovo di Milano Robaldo è stato fondato su questo luogo un monastero di monache di ordine benedettino. Nel 1300 il convento in decadenza è passato sotto la tutela del convento di Santa Maria delle Bianche Veteri, presso Porta Ticinese. Nel XIV secolo le badesse hanno fatto affrescare e rinnovare completamente il convento e a lavori compiuti, nel 1365, inizia a fianco del corpo di fabbrica la costruzione del nuovo Naviglio milanese diretto verso Pavia. Nel 1455 si parla, nei documenti della Diocesi, per la prima volta di Santa Maria Ruffa, nominata inseguito chiesa Rossa<sup>2</sup>. Purtroppo degli affreschi nella navata rimane oggi ben poco e anche la facciata, in mattoni a vista, presenta un portale con monofora con un soprastante affresco della Maestà quasi scomparso.

L'edificio si trova oggi al di sotto del piano stradale di 3,00 metri, dislivello creato a causa dei lavori di ampliamento del Naviglio nel 1782-83, e a questa differenza di quota è seguita necessariamente la divisione della chiesa in due piani con un soppalco interno e la formazione di un accesso porticato, che dalla via Chiesa Rossa immetteva all'edificio<sup>3</sup>.

Nell'Ottocento intorno alla chiesa Rossa si sviluppa un complesso comprendente cascate ed edifici a uso agricolo in adiacenza del Naviglio pavese. Dalle planimetrie catastali del 1855 risulta infatti come la chiesa fosse inglobata in un complesso edilizio densamente articolato.

Nel 1911 la Commissione Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia notifica la chiesa di Santa Maria Rossa quale edificio di notevole interesse artistico e in seguito, nel 1928, è dichiarata monumento nazionale. Dal 1951 la chiesa è stata chiusa al culto e sono stati intrapresi alcuni lavori di restauro: l'affresco del catino absidale è stato ridefinito completamente e le pareti interne intonacate. Questo intervento è stato operato da Giovanni Muzio, il quale ripristina e restaura l'antico soffitto a capriate, costruisce tre archi per dividere la cappella e modifica le aperture. Le pitture dell'abside, a detta del restauratore troppo rovinate, sono state ricoperte con affreschi di Cortellezzi. Questa operazione è stata invasiva e stilisticamente non corretta, perché ha aggiunto una parte falsamente nuova coprendo dei preziosi affreschi.

Nichelli nella sua relazione, nonostante sia stato allievo di Muzio, critica quell'intervento definendolo "pseudo restauro"<sup>3</sup>, in quanto non rispetta l'esistente ma riporta la chiesa a una situazione mai esistita, coprendo degli affreschi e senza differenziare le parti aggiunte.

Nel 1960 il Comune di Milano acquista il complesso Cascine Chiesa Rossa e lo fa diventare un bene monumentale tutelato con la chiesa aperta ai fedeli solo per la messa della domenica.

La situazione del manufatto all'inizio delle prime opere di restauro, intraprese nel 1964 da Egizio Nichelli, come riporta un articolo dell'epoca, non era incoraggiante: "I lavori settecenteschi e la costruzione del soppalco laterale avevano alterato la fisionomia dell'edificio; il fianco verso la corte era riadattato con l'inserimento di un terrazzino; il campanile era quasi completamente scomparso e l'abside mutilata. Finestre e porte occasionali, di costruzione recente, si aprivano nei

muri perimetrali in corrispondenza dei due piani. Pregevoli figure e decorazioni a fresco, fortunatamente risparmiate dalla rovina, erano occultate da murature in aderenza o da successivi strati d'intonaco



FIG. 2 - Fronte sud, prima dei lavori di restauro



FIG. 3 - Fronte nord, dopo la demolizione del portico d'accesso al soppalco, all'inizio dei lavori di restauro



FIG. 4 - Fronte sud, prima dei lavori di restauro



FIG. 5 - Fronte nord con le finestre non ancora tamponate, a lavori di restauro iniziati

co. Molto compromesse per di più le condizioni statiche dell'intera costruzione. Il riscattare il monumento dalla rovina valorizzandone le forme originarie doveva essere l'indispensabile premessa dei lavori di restauro. Questo preciso criterio di scelta, che assegnava agli elementi romani un prevalente valore artistico rispetto a documentazioni successive, è apparso legittimo, dato il carattere strutturale e architettonico della costruzione”.

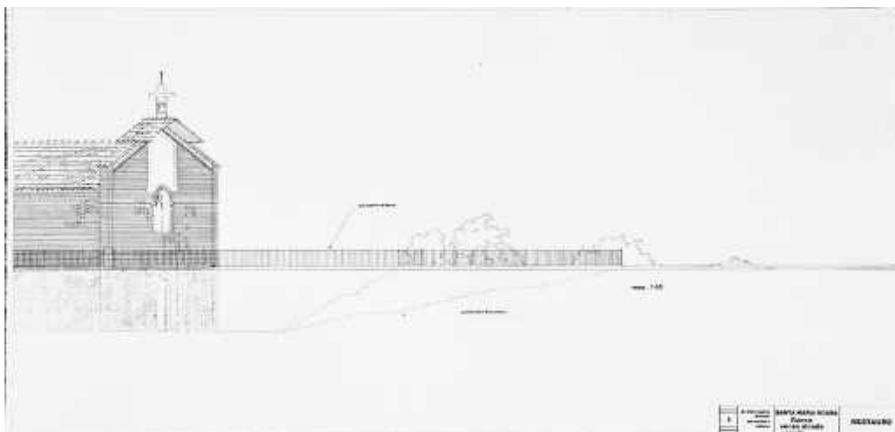


FIG. 6 - Prospetto fronte d'ingresso con le due quote del terreno a cui si trova la chiesa

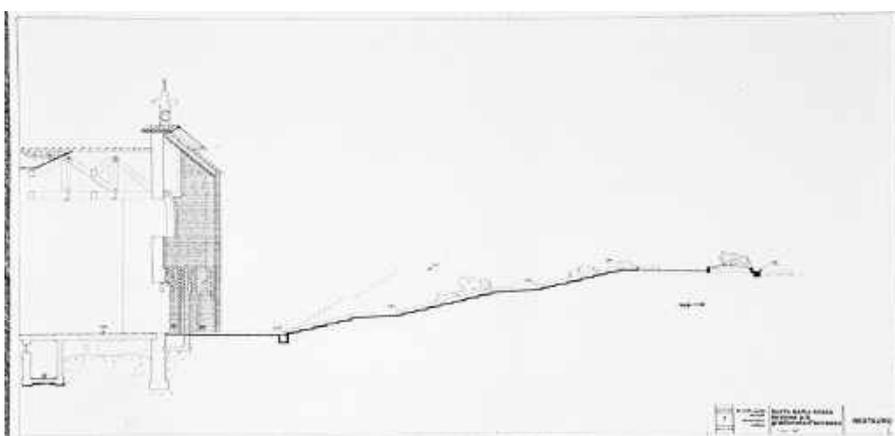


FIG. 7 - Sezione che mostra la discesa all'ingresso e navata libera dalla sopalcatura

Con queste premesse di lavoro, i restauri del 1966 iniziano prendendo in esame l'ambiente circostante: la chiesa è affiancata da case dalle diverse destinazioni residenziali e laboratori artigianali. Questi edifici potrebbero far parte del vecchio convento ottocentesco delle monache benedettine per cui Nichelli, dopo aver analizzato la misura dei mattoni e intervistato persone del luogo, nel dubbio non demolisce le strutture. Giustifica urbanisticamente questo intervento dichiarando: "demolendo tutte le costruzioni attigue la chiesa rimarrebbe troppo isolata. Il principio medioevale secondo il quale la vista della chiesa la si doveva conquistare accedendo da una via stretta nella modesta piazza su cui prospettava, mi suggerisce il mantenimento di questi volumi che, se non completamente, almeno in parte mi permettono di conservare un certo ambiente"<sup>76</sup>. Questa citazione sembra riprendere le idee di Giovannoni sul rispetto dell'ambiente costruito e sul concetto di restauro urbano, dove non si parla di conservazione del singolo elemento ma di rispetto anche di tutta l'edilizia minore che lo completa. Nichelli vorrebbe ridare alla chiesa la funzione primitiva, come Boito suggerisce per "dar miglior vita all'edificio", ma, in questo caso, non gli è possibile ripristinare il convento: dalla relazione si evince che il Piano regolatore vigente prevedeva addirittura la demolizione della chiesa per lo svincolo dell'autostrada. Nichelli scrive: "mi sono recato al comune e le mie informazioni – in merito alla chiesa rossa – hanno portato alla modifica del PRG. Si eviterà la perdita di un'altra chiesa, cosa purtroppo frequentemente avvenuta in Milano"<sup>77</sup>. Un altro caso questo, dopo quello di San Sisto, di un'opera milanese salvata dalla demolizione da Egizio Nichelli.



FIG. 8 - Vista interno dopo la demolizione del soppalco, durante la fase di cantiere

L'incarico gli viene affidato nel 1966, il quale innanzitutto prevede l'abbattimento del secondo accesso sopraelevato, con l'eliminazione del solaio e la conseguente riapertura a tutt'altezza della navata e il ridisegno dell'accesso unico a quota  $-3,00$  metri. La copertura, composta da un tetto a doppia falda, sormontato in facciata da una campana in luogo del campanile mai realizzato, viene ristrutturata.

Negli interni della cappella l'architetto ha riaperto tutte le finestre presenti in origine e al contempo ha chiuso con nuovi mattoni – dove ha inciso la scritta "luglio 1961", a testimonianza dell'intervento – quelle realizzate nel Settecento, pur cercando una continuità nei cromatismi.

Durante i suoi scavi del 1966 sono tra l'altro stati riportati alla luce le murature del sacello a croce libera e i mosaici del V e X secolo, tuttora visibili al piano interrato<sup>8</sup>. Nichelli ha quindi poi studiato un progetto nel quale inserire i resti della chiesa antica, in modo da essere visita-

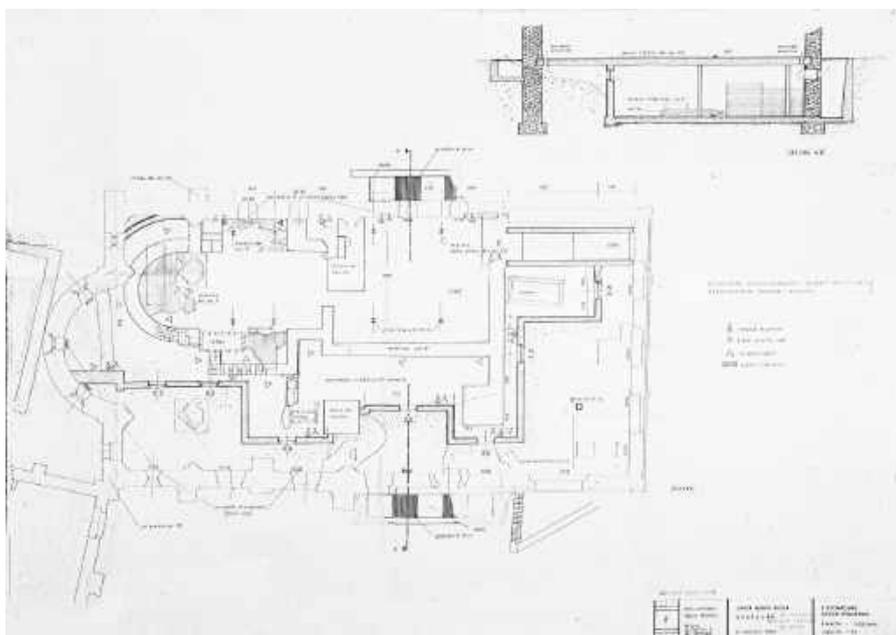


FIG. 9 - Pianta piano interrato alla quota romana

bili dall'interno alla loro quota originaria, senza disturbare la funzione al piano terra. Ha ipotizzato una scala che collega le due quote e lascia i resti a terra, incorniciati da una pavimentazione in pietra. Così facendo, l'armonia interna della chiesa non subisce variazioni, ma viene riportata alla luce la parte più storica e grazie a questi lavori è possibile conoscere l'esatta posizione della chiesa di fondazione. È anche venuta a crearsi una sorta di piccolo museo archeologico, dove la "cripta" sotto l'altare elogia la fondazione della chiesa e ne conserva i cimeli più importanti. Il restauro ha come ricavato una "stanza" della storia, ponendo attenzione sia ai resti sia al ripristino della chiesa in base alle esigenze ecclesiastiche. Non ha comunque alterato l'aula: l'ha lasciata spoglia e a unico spazio, ricreando però la doppia altezza eliminando il solaio ot-

tocentesco e il relativo terrazzino che correva lungo il fianco della navata al primo piano, ricomponendo così la forma originaria dell'abside<sup>9</sup>.

Nel 1967 Egizio Nichelli attua anche un consolidamento statico delle murature, sia all'interno sia all'esterno della costruzione, con la creazione di un'intercapedine grigliata al fine di garantirne la salubrità.

La relazione tecnica di Nichelli termina con l'asserzione che: "il restauro da me eseguito ha voluto riportare Santa Maria Rossa alle condizioni più vicine a quelle che furono in origine, ossia il XII secolo. Ogni mio intervento è avvenuto perché sostenuto da documentazione"<sup>10</sup>. L'architetto con quest'ultima dichiarazione si pone nei confronti di Santa Maria Rossa con un approccio vicino al restauro storico: l'intervento su questo edificio del pas-

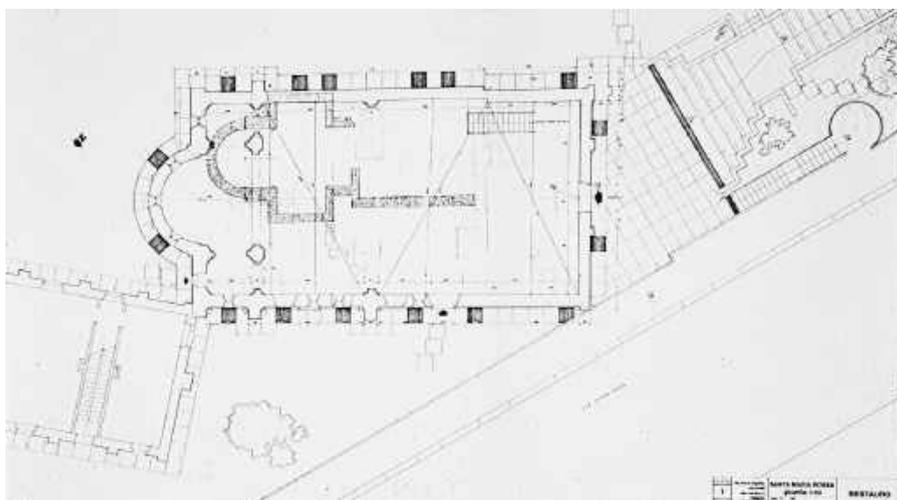


FIG. 10 - Pianta piano terra e allestimento del giardino

sato ha infatti come sua prima preoccupazione lo studio e l'analisi dell'impianto originale dell'edificio, del contesto e dei dati materiali che lo costituiscono. Laddove è possibile egli ricostruisce le forme perdute, sostituisce i materiali deteriorati con elementi nuovi perché vuole recuperare l'integrità dell'architettura e la storia della chiesa "che continua nel presente attraverso il restauro, che narra gli avvenimenti di ieri e di oggi che ai primi si collegano"<sup>11</sup>. Nichelli però è attento a non fare dei falsi storici, infatti non ricostruisce laddove non ne ha certezza e ove inserisce del nuovo lo dichiara. Esempio importante del suo atteggiamento è quanto dice parlando del campanile e di quello che ne rimane: "intendo lasciare intatta questa parte non avendo rintracciato una sufficiente documentazione in proposito"<sup>12</sup>.

Lasciato intatto il lavoro di Nichelli sulla chiesa, tra il 2000 e il 2003 è stato attuato un risanamento conservativo della canonica e di tutta l'area verde da parte del Comune di Milano.



FIG. 11 - Fronte nord, oggi



FIG. 12 - Fronte d'ingresso, oggi

Allo stato attuale sono state restaurate e recuperate, oltre “alla Rossa”, anche la canonica e la cascina grande, trasformata in biblioteca. È stata poi riaperta l’area al pubblico non solo per le cerimonie ecclesiastiche ma come parte della biblioteca civica ospitata da una fraternità francescana.

- 12 Stefano Craviotto, *Chiesa di Santa Maria la Rossa in Milano*, Esame di restauro dei monumenti con Liliana Grassi (prof.) e Egizio Nichelli (assistente), Milano, luglio 1970, in Archivio Nichelli. Cfr. anche: Franco Grossi, *La cascina Chiesa Rossa: progetto di recupero del complesso. Una iniziativa della Cascina Chiesa Rossa*, Arcadia, Milano, 1985.

#### NOTE

- 1 Alessandra Rozzi, *La chiesa Rossa cerca sponsor*, in “il Giornale”, mercoledì 6 aprile 1988.
- 2 Raimondo Aresi, *La chiesa della Rossa restituita all’antico splendore*, in “L’informatore moderno”, febbraio 1964.
- 3 Raimondo Aresi, *Una notizia che farà piacere ai milanesi*, “La famiglia meneghina” Milano, 1967.
- 4 Stefano Craviotto, *Chiesa di Santa Maria la Rossa in Milano*, Esame di restauro dei monumenti con prof. Liliana Grassi e assist. Egizio Nichelli, Milano, luglio 1970, in Archivio Nichelli.
- 5 Pietro Lucca, *Chi ha abbandonato la Chiesa Rossa?*, in “Corriere della Sera”, martedì 6 settembre 1988.
- 6 Stefano Craviotto, *Chiesa di Santa Maria la Rossa in Milano*, Esame di restauro dei monumenti con prof. Liliana Grassi e assist. Egizio Nichelli, Milano, luglio 1970, in Archivio Nichelli.
- 7 Ibid.
- 8 *Scoperto un mosaico del V secolo*, in “Corriere della Sera”, giovedì 13 ottobre 1966.
- 9 Raimondo Aresi, *La chiesa della Rossa restituita all’antico splendore*, in “L’informatore moderno”, febbraio 1964.
- 10 Stefano Craviotto, *Chiesa di Santa Maria la Rossa in Milano*, Esame di restauro dei monumenti con prof. Liliana Grassi e assist. Egizio Nichelli, Milano, luglio 1970, in Archivio Nichelli.
- 11 Stella Casiello, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996.

1968-1969

34 **Stabile residenziale**  
via Pontaccio 14, Milano  
progetto e direzione lavori EN

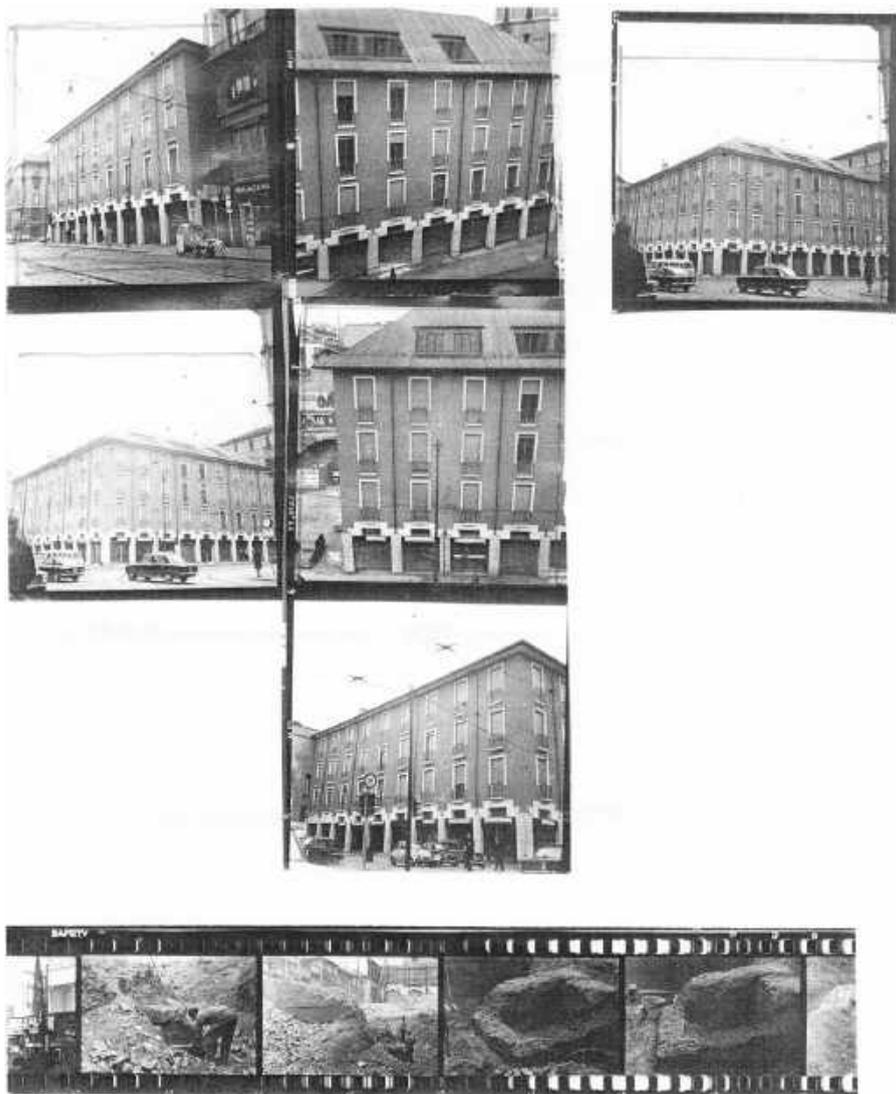


FIG. 1 - Viste di fronti dello stabile realizzato; fotomontaggio

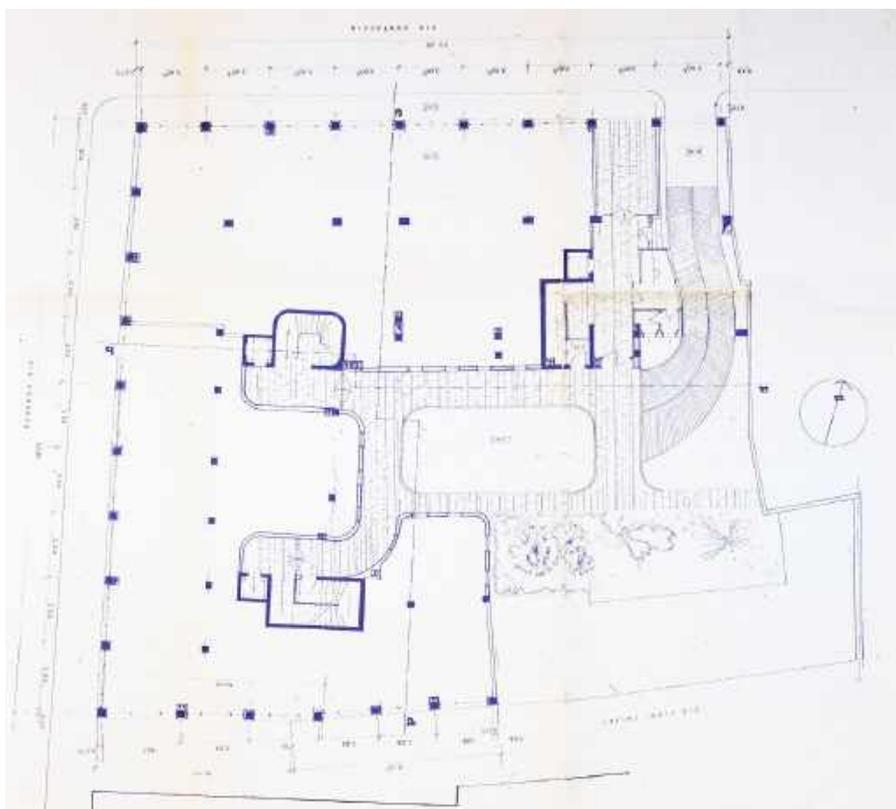


FIG. 2 - Pianta piano terra

Verso la fine degli anni '60 Nichelli inizia ad avere minori occasioni di progettare su importanti edifici pubblici milanesi. La fase della ricostruzione e, nello specifico, il restauro dei monumenti storici danneggiati dalla guerra stavano volgendo al termine; e, non meno importante, l'architetto proprio in questi anni abbandona sia il suo ruolo di assistente alla cattedra di Restauro dei Monumenti del Politecnico di Milano sia la sua carica di Dirigente dell'Ufficio Tecnico Comunale. Queste scelte, finalizzate all'apertura del suo studio privato in via Nerino 5, lo portano ad avere commesse private, necessariamente più distanti da quell'im-

pegno sociale che aveva segnato i suoi primi interventi.

La realizzazione di questo stabile composto da venti unità abitative in via Pontaccio è difatti un intervento promosso da privati nel centro storico di Milano, zona caratterizzata e fortemente vincolata (come indicato nel PRG) da "nuclei di particolare interesse storico, artistico e ambientale". L'articolo 2 del regolamento edilizio in vigore in quegli anni sottolinea tra l'altro come "gli interventi consentiti nella zona A dovranno garantire: [...] la conservazione dell'impianto strutturale originario verticale e orizzontale se riconosciuto meritevole e quando non fati-



FIG. 3 - Pianta piano tipo (rielaborazione)

scente<sup>21</sup>. Alla luce di questa normativa, e alla luce del fatto che l'architetto promuove la totale ricostruzione del lotto, è lecito supporre che le strutture preesistenti da lui trovate in questo angolo della zona Valle (nome indicato nel piano di azzonamento dell'epoca) non fossero né rilevanti dal punto di vista storico-artistico né sufficientemente in buone condizioni da permetterne il mantenimento.

Nonostante non vi sia nessun documento scritto, come si può notare dalle fotografie qui riportate, però, è evidente che, durante i lavori di scavo relativi ai due piani interrati destinati ai box, siano state ritrovate murature in mattoni, spes-

se all'incirca un metro e alte dal metro al metro e cinquanta. Data la posizione dello stabile si sarebbero potute ipotizzare strutture di un intervento extraurbano di epoca romana o, più probabilmente, delle murature collegate alla cinta medioevale. Siccome però, al di là di qualche fotografia, di questi ruderi oggi non rimane più alcuna traccia nello stabile, e conoscendo bene l'interesse manifestato dall'architetto nei confronti delle tracce del passato, probabilmente queste murature, a seguito di verifiche più approfondite, sono state ritenute non significative dal punto di vista storico. Probabilmente appartenenti unicamente a fondamenta di precedenti

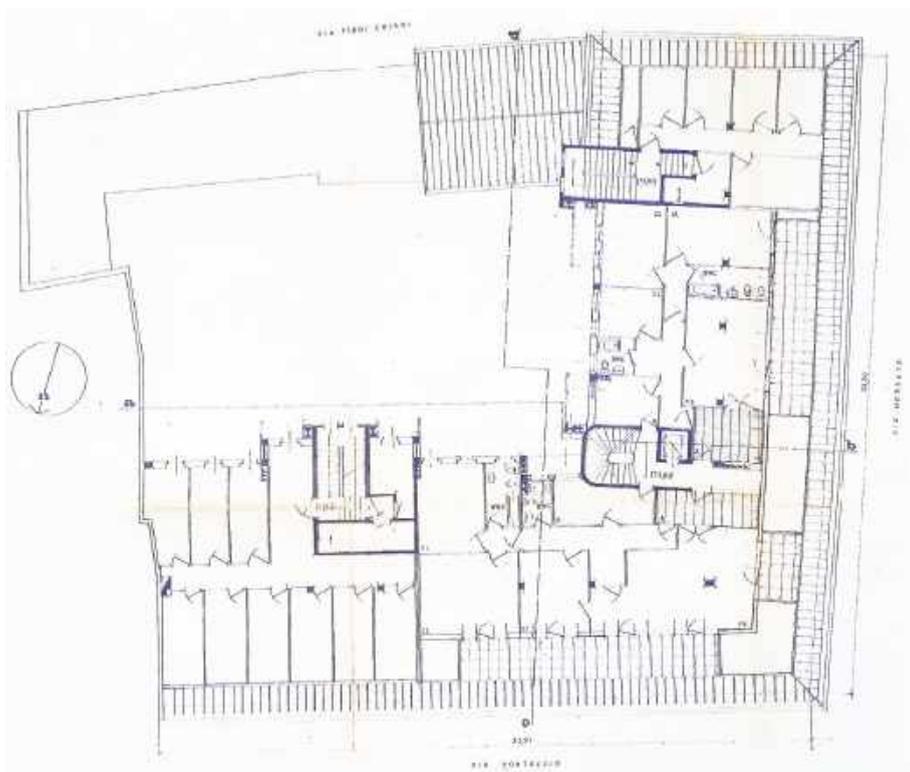


FIG. 4 - Pianta piano mansardato

strutture abitative sono state riutilizzate come base per la nuova costruzione.

L'edificio, con i suoi grandi porticati a piano terra segnati da un rivestimento in pietra bianca dove trovano spazio i negozi, e con la sua facciata piana caratterizzata dalle aperture tutte identiche (sono delle portefinestre con ringhiera) nobilitate dai riquadri anch'essi in pietra bianca, è una costruzione tipica dell'edilizia residenziale borghese del centro cittadino milanese di quegli anni.

Esempi di questo tipo hanno contribuito a segnare il volto delle zone centrali di Milano; si pensi alle opere di bravi progettisti come i fratelli Monti o a quelle di maestri nel campo degli interventi resi-

denziali come Luigi Caccia Dominioni o Gio Ponti. Da questi Nichelli, infatti, riprende non solo la tipica distribuzione con porticati e vetrine a piano terreno sormontati dai piani destinati alle residenze, ma anche la pulizia delle facciate che tendono quasi a una sorta di bidimensionalità interrotta solo dall'utilizzo di diversi materiali: piccoli balconcini sporgenti (come per esempio nell'opera di Caccia Dominioni in via Santa Maria alla Porta), o riquadri in materiale lapideo bianco.

È interessante notare come, in questi interventi su commesse private, Nichelli tendesse a sperimentare meno rispetto alle sue opere precedenti, volgendosi come

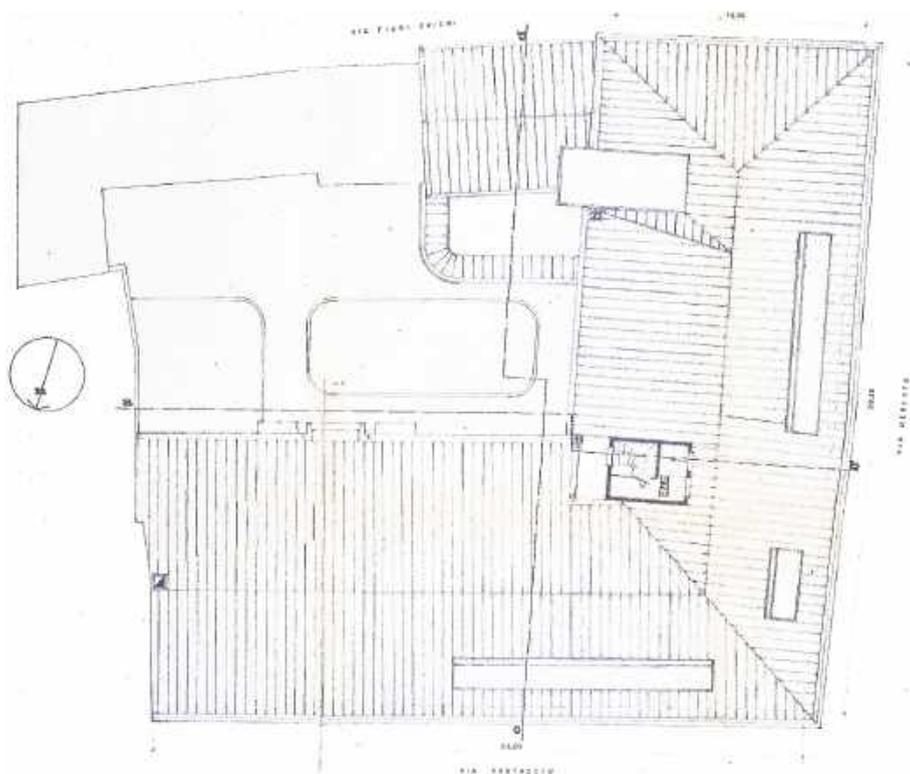


FIG. 5 - Pianta delle coperture

abbiamo visto verso quei modelli di buona architettura residenziale borghese degli anni '60 e '70.

Se si osserva per esempio l'impianto, si nota come l'edificio non accoglie le novità che avevano segnato i suoi interventi pubblici: se in quelli aveva sempre rispettato l'allontanamento dalla cortina stradale e aveva cercato soluzioni distributive innovative, in questo caso la probabile richiesta da parte della committenza di ottenere la maggior volumetria possibile lo obbliga ad affacciarsi sul fronte strada e a presentare una distribuzione interna che si discosta ben poco dagli interventi della Milano di fine Ottocento e di inizio Novecento. Un ingresso carraio (che porta ai due piani interrati di

box) collega alla corte centrale intorno alla quale si sviluppa ad L l'intervento. Ai quattro piani fuori terra si accede mediante tre vani scala che, insieme a una semplice pilastatura che corrisponde alle aperture dei porticati del piano terreno, costituiscono la struttura portante del condominio. L'interno degli appartamenti dimostra come la realizzazione è stata rivolta a dei benestanti: si hanno infatti due ingressi, un disimpegno, la cucina, due bagni e tre camere, oltre a un ulteriore locale di servizio.

È da sottolineare però come negli stessi anni, anche nell'edilizia residenziale, i maestri del primo Razionalismo italiano, ai quali Nichelli si era sempre rifatto, stessero pian piano modificando il loro linguaggio

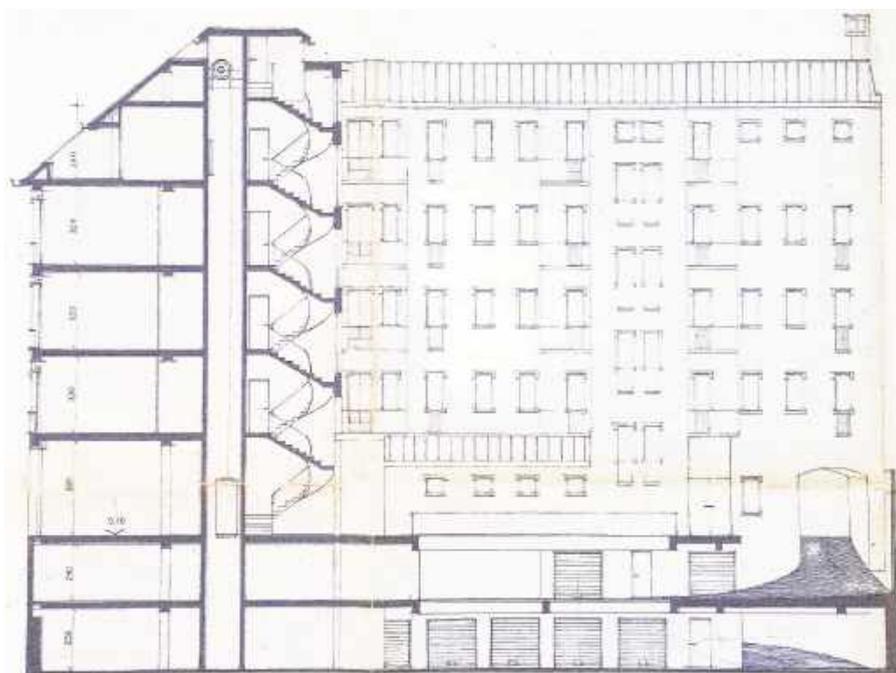


FIG. 6 - Sezione nord

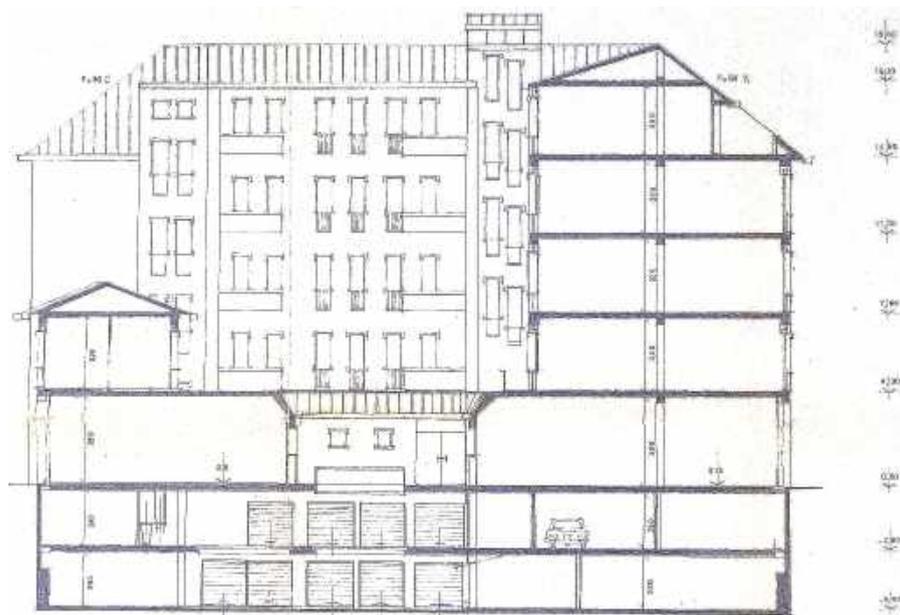


FIG. 7 - Sezione sud

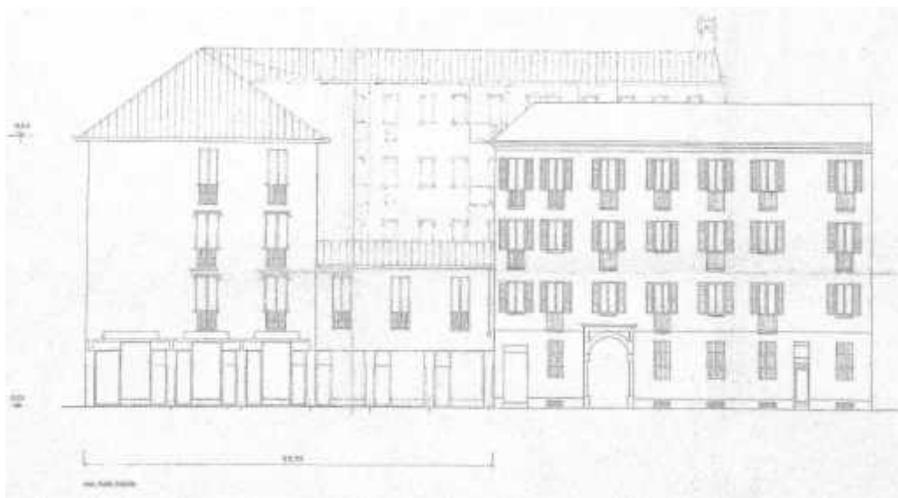


FIG. 8 - Prospetto su via Fiori Chiari

gio. Forse, per mostrarsi fedeli a quanto da loro stessi espresso nel 1926 tra le righe del manifesto del Gruppo 7: “appar-tenere al nostro tempo”. Realizzato con l’obiettivo di non rimanere statici su po-sizioni acquisite, ma evolversi insieme al corso della storia, è interessante, per esem-pio, rimanendo nel campo della residen-za civile in aree centrali di Milano, il pro-getto in largo Augusto realizzato da Luigi Figini e Gino Pollini nel 1965. Questa pal-zina, di pochissimi anni antecedente a quella di via Pontaccio di Nichelli, dimo-stra come gli stessi “ortodossi del Razio-nalismo” si stessero spostando verso nuove soluzioni formali. Anche se si nota anco-ra una “razionalissima” partitura princi-pale in cemento armato che percorre ver-ticalmente tutto l’intervento, si iniziano a vedere dei contorni in pietra bianca per le aperture, abbandonando così il semplice foro nella muratura tipico degli interven-ti precedenti. Ma l’elemento che cambia sostanzialmente il registro di questo pro-getto è il movimento dei volumi in faccia-

ta conferito dai balconi che sono resi un corpo unitario dagli evidenti parapetti in mattoni, i quali contribuiscono con il lo-ro particolare disegno a dare ancora mag-gior moto al prospetto su strada. Questo e molti altri interventi residenziali stava-no concorrendo a segnare la nuova strada dell’architettura italiana. Una nuova stra-da che Nichelli, però, non sembra percor-tere in maniera decisa con l’edificio di via Pontaccio, probabilmente a causa del ca-rattere privato dell’intervento, la commit-tenza non gli ha consentito di sperimentare soluzioni radicalmente d’avanguardia.

#### NOTE

- 1 Stralcio del Regolamento edilizio trovato negli Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.

Il testo è stato scritto basandosi sull’osserva-zione dei disegni data la mancanza di docu-menti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

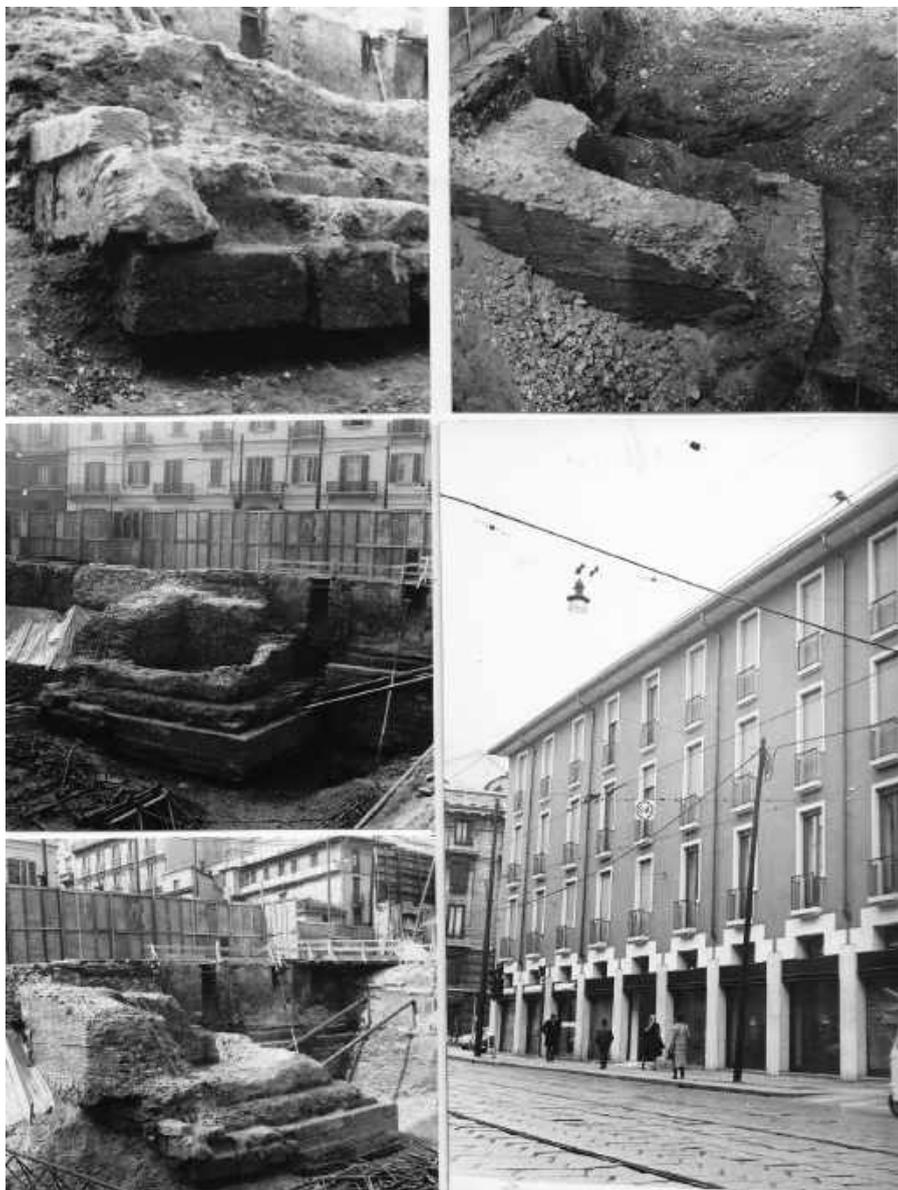


FIG. 9 - Ritrovamenti romani

1969-1972

- 35 **Poliambulatorio INAM**  
via A. Beretta 1, Cinisello Balsamo (MI)  
progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Viste sul Poliambulatorio a lavori ultimati; fotomontaggio

Questo progetto per la realizzazione di un Poliambulatorio è l'ultima commessa pubblica, dall'importante valore sociale, che Nichelli affronta nella sua carriera. Nei primi anni '70 Cinisello Balsamo, Comune dell'hinterland di Milano, è interessato da un grandissimo incremento demografico: secondo i dati ISTAT la popolazione passa dai 37.699 abitanti del 1961 ai 77.284 del 1971, segnando più del 100% di tasso di crescita. Incremento dovuto all'insediamento a Cinisello Balsamo di molti poli industriali.

Le condizioni difficili di una classe operaia, che non aveva ancora vinto le importanti battaglie che avrebbero portato a un sensibile miglioramento della vita nelle fabbriche, e la mancanza di servizi spingono l'amministrazione a investire nella realizzazione di un poliambulatorio. L'indicazione per la progettazione è stata quella di un organismo che "ri-

scisse a offrire il sostegno sanitario adatto a una comunità, rivolto a tutte le fasce d'età e adatto a diverse patologie, in grado di fornire l'assistenza necessaria per un pronto intervento".

Avendo chiari questi scopi Nichelli propone una soluzione molto particolare sia dal punto di vista della distribuzione spaziale sia della resa formale, sebbene la struttura apparentemente sembri ancora una normale struttura in cemento armato tamponata da muri in mattoni rossi. Su questo lotto perfettamente rettangolare Nichelli progetta quattro padiglioni anch'essi rettangolari, posti tutti parallelamente tra di loro, che sono messi in comunicazione dal volume centrale che funge per l'appunto da raccordo e contiene quindi gli impianti di risalita.

Grazie a questa particolare distribuzione Nichelli si permette di rispettare la scelta, da sempre seguita nei suoi progetti

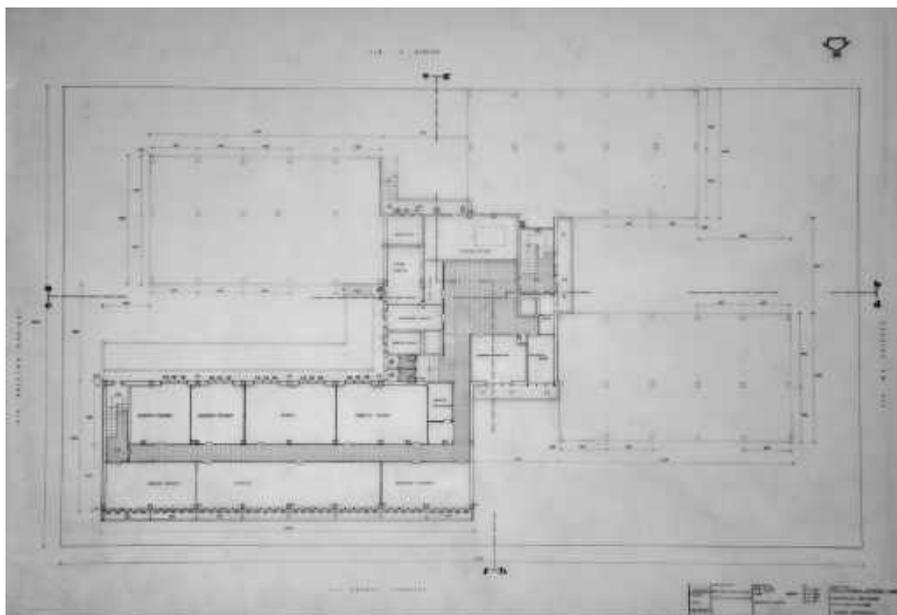


FIG. 2 - Pianta piano interrato; tavola su lucido

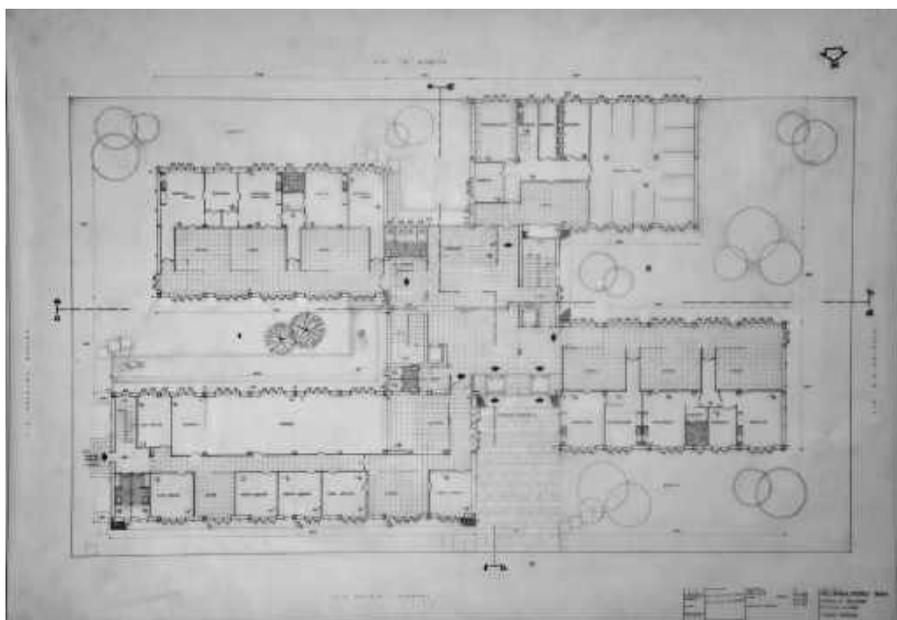


FIG. 3 - Pianta piano terra; tavola su lucido

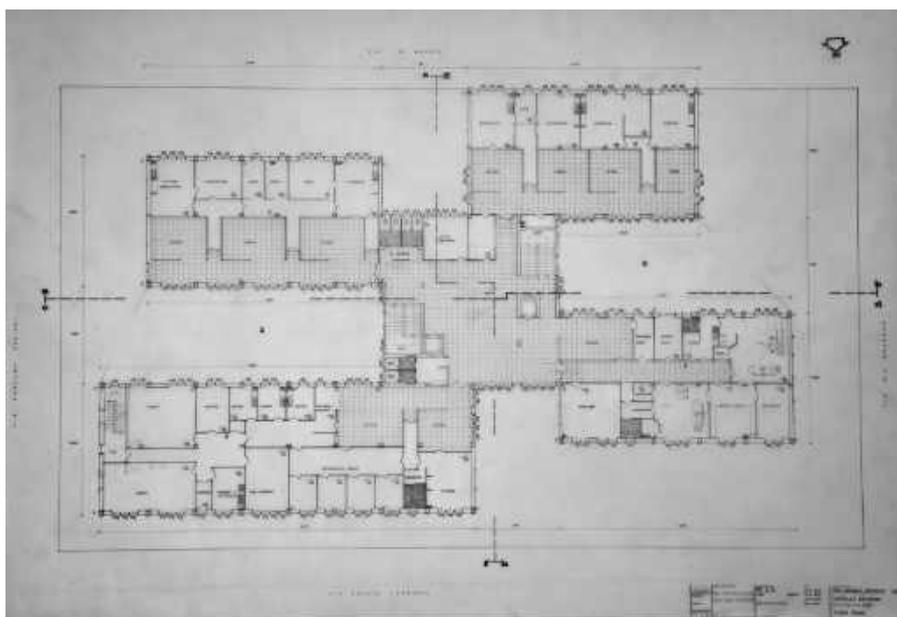


FIG. 4 - Pianta piano primo; tavola su lucido

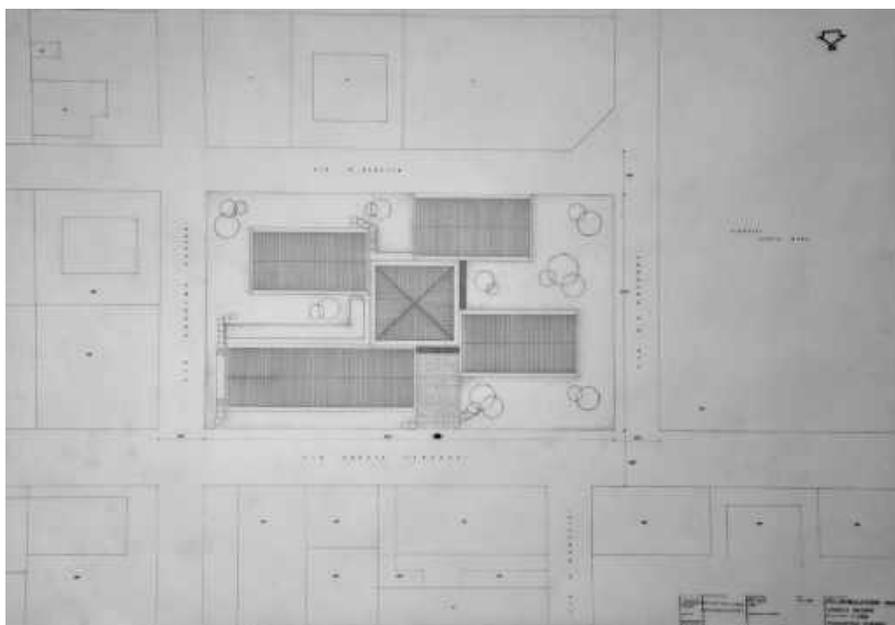


FIG. 5 - Pianta delle coperture; tavola su lucido

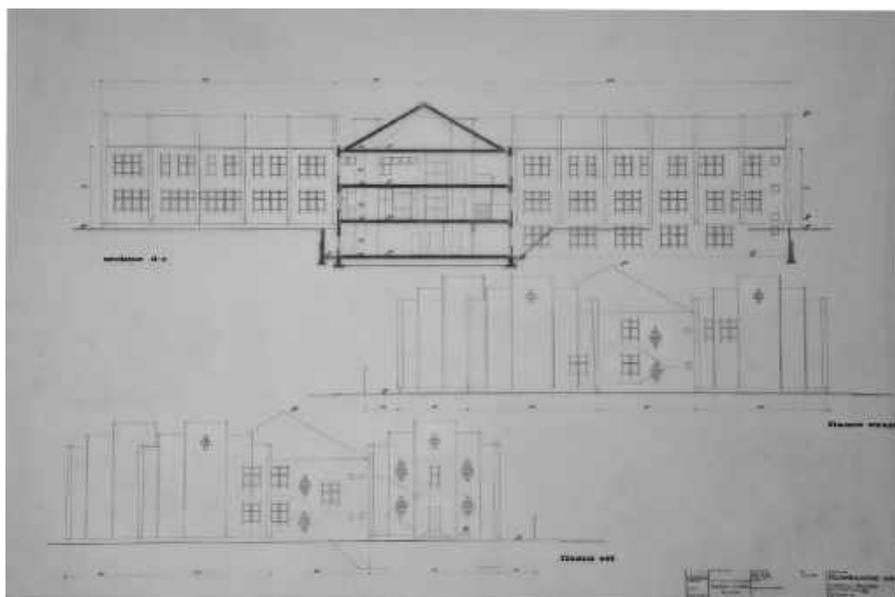


FIG. 6 - Sezione e prospetto ovest, prospetto est; tavola su lucido

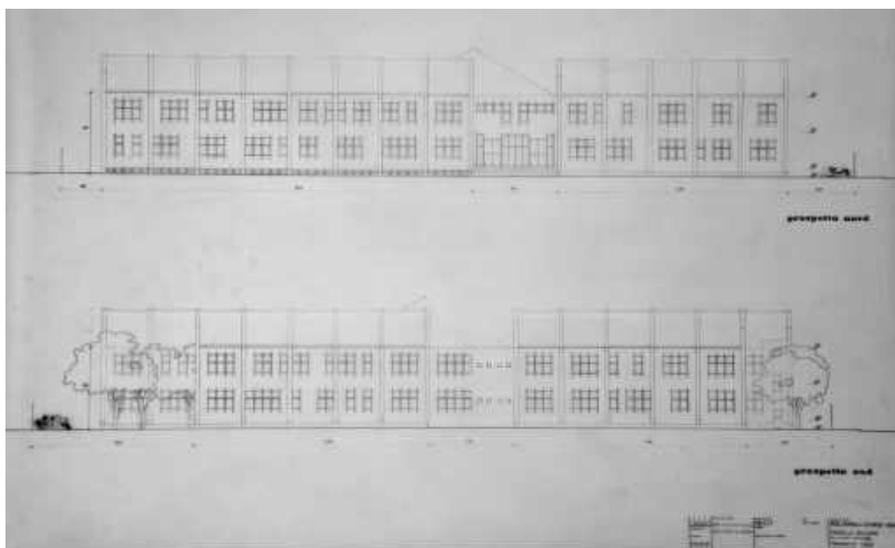


FIG. 7 - Prospetto nord, prospetto sud; tavola su lucido

precedenti su lotti liberi, di non addossarsi con l'edificato al fronte strada. Questa soluzione gli permette di inserire l'edificio nel verde, di allontanare quindi le sale del poliambulatorio dal traffico stradale, di donare a tutte le sale interne un'ampia illuminazione naturale, oltre alla possibilità di dar vita a un funzionalissimo impianto distributivo nel quale ogni volume ha le sue funzioni specifiche. Gli ingressi pedonali portano infatti verso l'edificio centrale, a pianta quadrata, che consente l'accesso ai quattro corpi rettangolari a doppia altezza dove trovano spazio, oltre ai locali destinati ai servizi nel piano interrato, diverse sezioni quali neurologia, medicina interna, chirurgia, ortopedia, odontoiatria, oculistica e ginecologia. Il tutto corredato da molte sale d'aspetto di medie dimensioni e dagli uffici per il personale medico.

Nonostante fosse il suo primo intervento relativo all'edilizia ospedaliera Nichelli dimostra di aver trovato qui una soluzione originale e ampiamente funzio-

nale, alla quale è giunto grazie alla sua volontà di "analizzare tutti i percorsi ed evitare promiscuità a favore di una adeguata attrezzatura igienica"<sup>26</sup>.

È evidente infatti dalla documentazione d'archivio e dai particolari delle sue tavole come abbia posto particolare attenzione allo studio degli impianti specifici necessari per la realizzazione di una struttura di questo tipo.

Oltre all'impianto, altrettanto particolari sono le soluzioni formali adottate in questo progetto: Nichelli lascia in tutti i volumi la struttura a vista, determinando così una sorta di lesene che intervallano regolarmente la muratura continua in mattoni rossi e che proseguono senza soluzione di continuità anche lungo i tetti a falde, seguendone l'inclinazione. Questo trasforma idealmente ognuno dei quattro volumi principali in un insieme di piccoli volumi minori, che appaiono quasi elementi modulari che si accostano poi a seconda delle necessità per costituire quell'unicum.

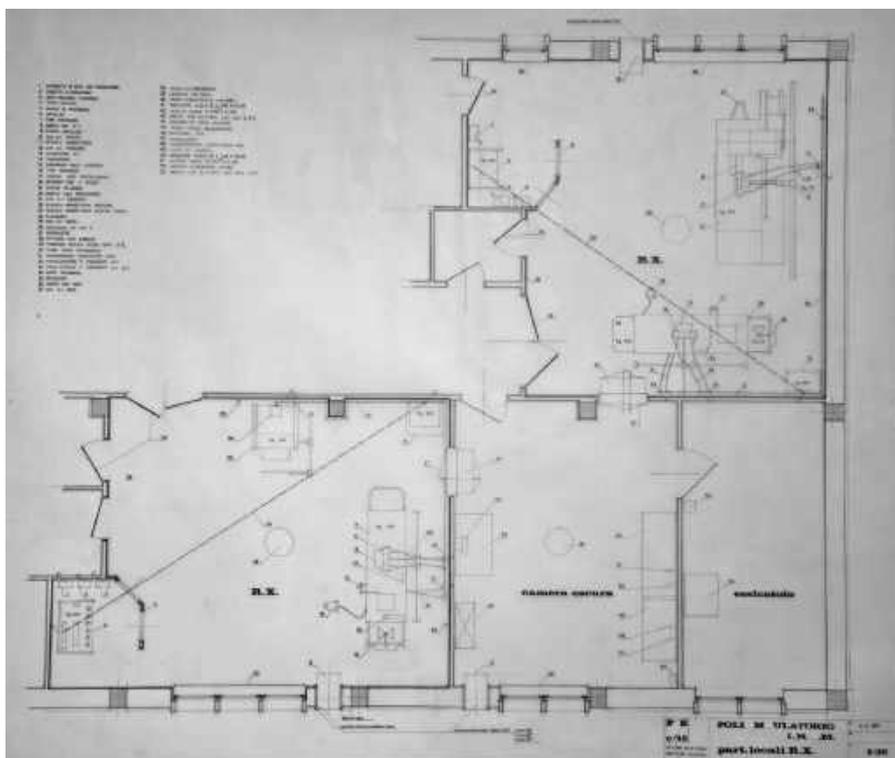


FIG. 8 - Studio sulla distribuzione dei macchinari ospedalieri; tavola su lucido

All'interno di questa gerarchia principale dei prospetti laterali si inseriscono le aperture, tutte di dimensioni uguali ma non sempre allineate tra il piano terra e il piano primo, le quali sono fortemente caratterizzate da una partizione verticale, sempre in cemento armato e dipinta di bianco, che rimanda direttamente alla soluzione trovata anni prima da Gardella per la Casa alle Zattere, poi ripresa da moltissimi interventi edilizi negli anni successivi.

Ma l'elemento che più caratterizza questo intervento e ci permette di confrontarlo con importanti opere di poco antecedenti è la mancata corrispondenza tra la facciata e il volume retrostante, soluzione che lo pone in diretta rela-

zione con l'edilizia religiosa, in particolare modo quell'edilizia religiosa di origine medioevale che ha segnato fortemente il volto di Milano e sulla quale Nichelli si era trovato spesso, nel corso della sua carriera, a operare. Le facciate, anch'esse in mattoni intervallati, sono segnate da lesene in cemento armato che corrispondono al geometrico scalare della facciata, le quali pertanto sembrano indicare una corrispondenza con ipotetiche navate interne. Le decorazioni realizzate da alcune piccole aperture nella cortina muraria in mattoni rimandano vagamente ai rosconi centrali e concorrono ulteriormente a conferire a questi prospetti l'aria della facciata di una chiesa.

Il rimando a due architetture di poco precedenti a questa che hanno fortemente influenzato la cultura architettonica milanese è a questo punto d'obbligo: l'utilizzo dei mattoni, la rigida impostazione geometrica dei volumi, la squadratura degli elementi in facciata sono elementi che hanno reso innovativa e centrale per lo sviluppo dell'edilizia religiosa la chiesa parrocchiale dei Santi Giovanni Battista e Paolo di Figini e Pollini. La mancata corrispondenza tra la superficie della facciata e il volume retrostante, che come abbiamo già detto è riferimento alla cultura architettonica della Milano medioevale, è invece l'elemento caratterizzante della chiesa di San Francesco realizzata a Milano da Gio Ponti nel 1964. Questo intervento, anch'esso in mattoni, presenta ulteriori analogie con quello di Nichelli dovute soprattutto alle forature in facciata (nel progetto di Ponti molto più grandi ed evidenti) e alla sottolineatura delle stesse grazie a dei bordini in pietra bianca, come avviene per le aperture sui fronti laterali del Poliambulatorio.

Un'ultima commessa pubblica che dimostra come Nichelli fosse sempre alla ricerca di nuove soluzioni, sia negli impianti dei suoi edifici sia negli aspetti formali, sempre coerente con quella volontà di far appartenere la propria architettura al proprio tempo, senza piegarsi a una facile visione eclettica ma rispettando alcuni principi base ai quali è rimasto sempre fedele.

#### NOTE

- 1 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto*. INAM, 1972, in Archivio Nichelli.
- 2 Ibid.

Il testo è stato scritto basandosi sull'osservazione dei disegni data la mancanza di documenti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

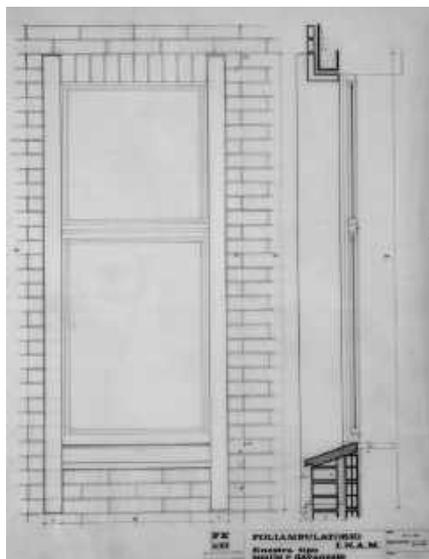


FIG. 9 - Dettaglio della finestra; tavola su lucido

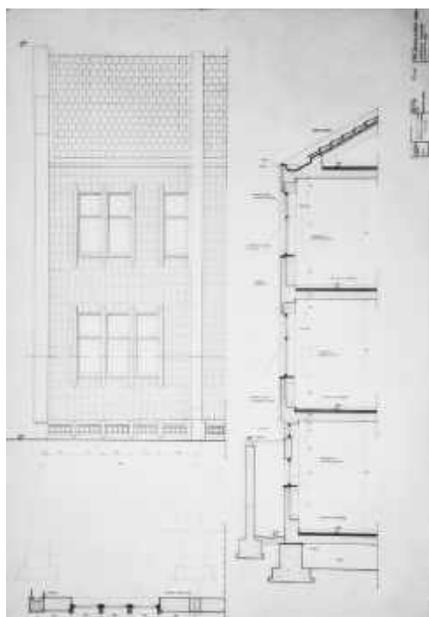


FIG. 10 - Dettaglio facciata; tavola su lucido

1974-1984

Restauro e ristrutturazione

36

**Stabile in via Arena 11**

e progetto di massima per l'intero **complesso di Santa Maria della Vittoria**

via de Amicis 11, Milano

progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Vista della chiesa di Santa Maria della Vittoria, 1984

Lungo la Cerchia dei Navigli milanesi, nascosta in un isolato tra via de Amicis, via Conca del Naviglio e via Arena, si trova una piccola area verde che comprende al suo interno i resti dell'anfiteatro romano. Girando in via de Amicis s'incontra l'ingresso alla chiesa di Santa Maria della

Vittoria. Sulla base di documenti storici ed elaborati raccolti da Nichelli in fase di studio, sono emerse dallo stabile importanti tracce dell'originaria chiesa trecentesca – fondata dagli Umiliati per la sistemazione delle monache domenicane – e del chiostro a essa affiancato'. La chiesa

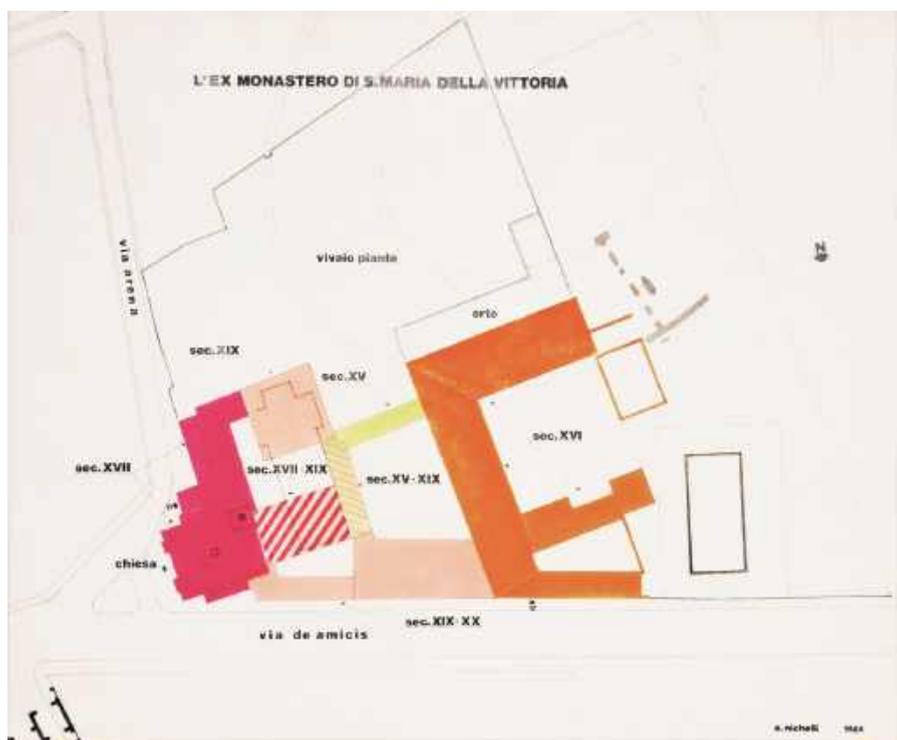


FIG. 2 - Il monastero di Santa Maria della Vittoria, fasi storiche; tavola su lucido

delle monache è stata demolita nel Seicento per essere sostituita dall'attuale Santa Maria della Vittoria. Di particolare interesse sono state le tracce di affreschi del Trecento di figurazione religiosa messe in luce durante il restauro, di arcate a tutto sesto in mattoni e di una cripta, di epoca medioevale, sottostante il cortile.

Del complesso conventuale rimane ancora oggi una buona parte, anche se successive trasformazioni, adattamenti e sopraelevazioni dei corpi di fabbrica originali avvenute a partire dal Quattrocento ne hanno profondamente alterato l'impianto. Nel XV secolo, infatti, è stato costruito il chiostro attiguo alla chiesa, mentre nel 1500 sono stati aggiunti gli al-

tri due chiostri intercomunicanti tra loro, prospettanti su via de Amicis. Nel Seicento gli interventi si sono concentrati principalmente sulla chiesa di Santa Maria della Vittoria; demolendo la chiesa primitiva è stato costruito un nuovo santuario e degli edifici su via Arena. Nel XIX secolo le case d'abitazione utilizzano e sopraelevano l'area del coro della chiesa secentesca e l'area del chiostro, chiudendo con dei fabbricati la vista dell'abside da via de Amicis.

Con la guerra e i bombardamenti del 1953, i due cortili cinquecenteschi accusano gravi danni e il Comune di Milano include l'area del monastero nel piano di ricostruzione postbellico milanese.



FIG. 3 - Piano terreno e interrato, indagine storica 1984; tavola su lucido

In occasione della revisione del nuovo Piano regolatore del 1952, il Comune aveva infatti vagliato diverse ipotesi relativamente alla demolizione o meno degli stabili ottocenteschi intorno alla chiesa, adibiti a residenza ormai fatiscente, e la costruzione di nuovi edifici su via de Amicis. Nel 1953 "si prevedeva la demolizione totale del complesso, eccetto solo la chiesa, e la realizzazione nell'area libera così ottenuta, di una serie di edifici residenziali che si sarebbero elevati a circa 40 metri di altezza lungo l'intero tratto di via De Amicis"<sup>76</sup>. Tale piano fu però successivamente corretto, eliminando l'ipotesi di demolizione dell'area e lasciando la possibilità di interveni-

re solo nello stabile di via de Amicis 11, di proprietà della Soprintendenza Archeologica. I lavori iniziarono solo nel 1974 sotto la direzione di Egizio Nichelli e dell'Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.

I lavori, volti inizialmente alla conoscenza strutturale e storica dell'edificio e quindi integrati dalla consultazione di documenti e scritti, hanno messo in evidenza elementi strutturali e decorazioni in affresco della primitiva chiesa di Santa Maria della Vittoria e dell'annesso chiostro. Successive opere di indagine sulla muratura e opportuni scavi nel cortile hanno consentito l'individuazione dell'intera chiesa monastica del XIII se-

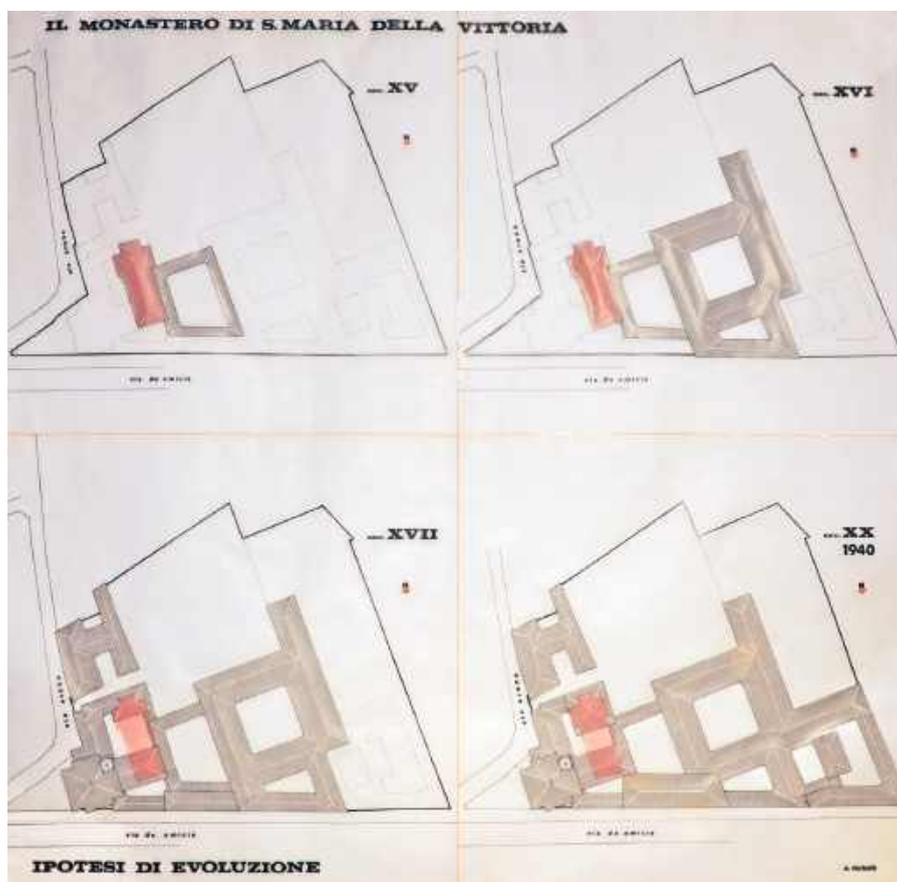


FIG. 4 - Ipotesi di evoluzione del monastero; tavola su lucido

colo. La Soprintendenza ai Beni Architettonici, approvando le opere in corso, ha disposto in seguito il vincolo di monumentalità sull'intero edificio. La notevole importanza dei ritrovamenti effettuati induce il Comune di Milano a stralciare dalla precedente destinazione d'uso residenziale popolare quella parte del complesso verso la chiesa.

Nel 1982 Nichelli elabora una proposta di restauro e di utilizzazione dell'intero monastero, precisamente del complesso residenziale di via de Amicis 11, conglor-

bandando i due chiostri situati al n. 17 e il corpo di fabbricato sulla stessa via.

Il progetto di massima è stato elaborato dalla Soprintendenza dei Beni Archeologici e prevede la conservazione dei ritrovamenti del XIII, XIV e XV secolo emersi durante il lavoro di ristrutturazione, l'adattamento e utilizzazione dell'antico corpo di fabbrica, la sistemazione dell'area a giardino e del cortile, la ricostruzione del primo piano del fabbricato situato al n. 17 di via de Amicis in parte demolito dai bombardamenti del 1943,



FIG. 5 - Chiostro cinquecentesco



FIG. 6 - Cripta

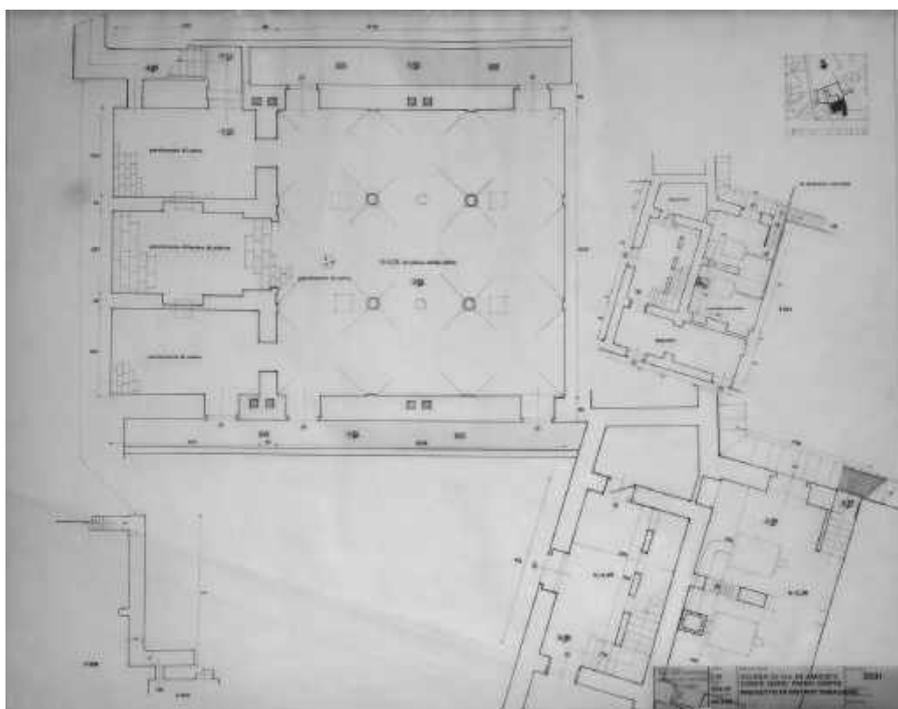


FIG. 7 - Pianta cripta; tavola su lucido

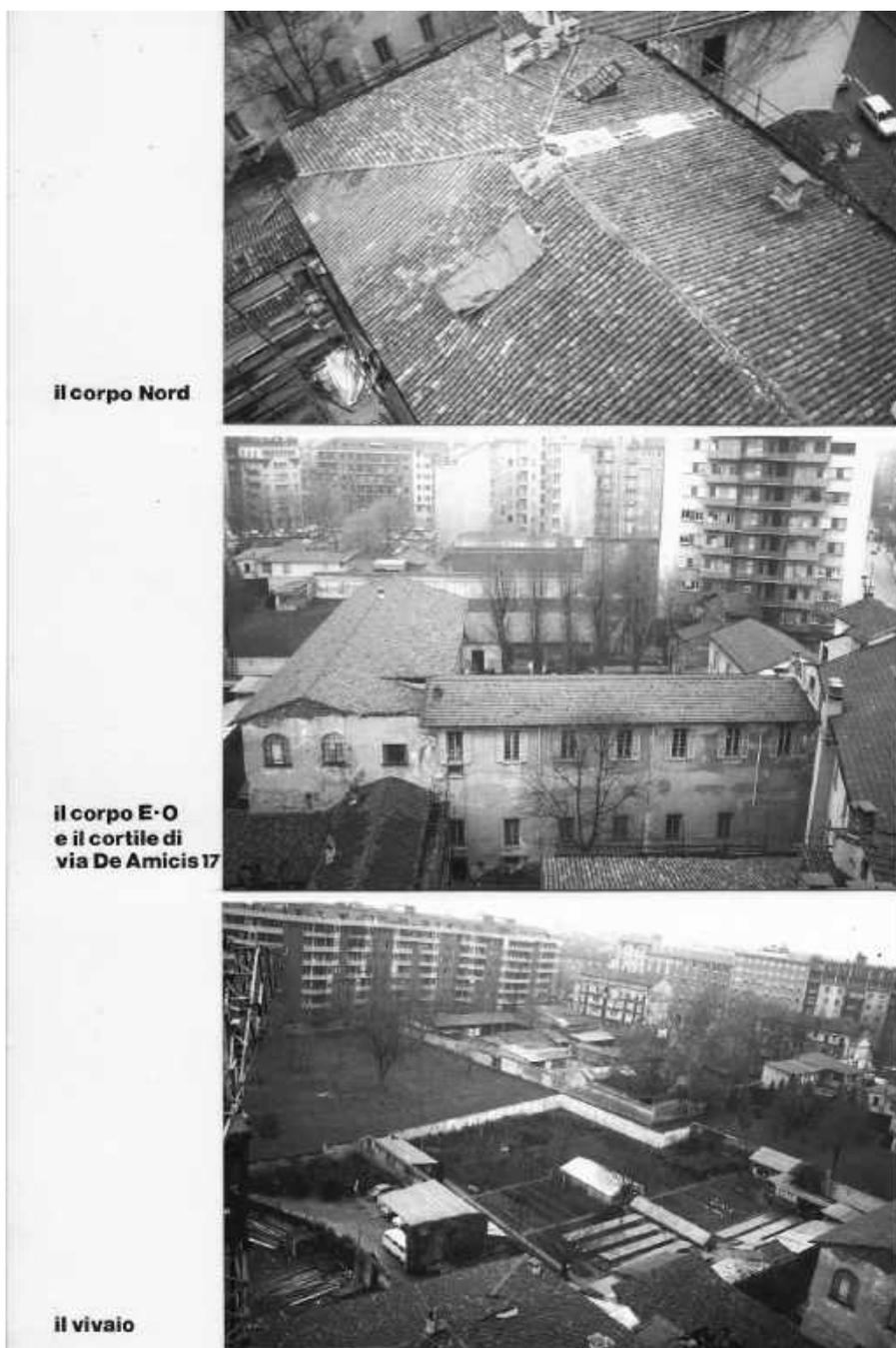


FIG. 8 - Prima dei lavori di restauro; collage

il restauro dei corpi di fabbrica intorno al cortile cinquecentesco, le demolizioni delle aggiunte ottocentesche nel cortile ottocentesco della canonica e la creazione del parco mettendo in luce le fondazioni dell'arena romana.

Nel 1982 la Soprintendenza, interessata a trovare una nuova sede per i propri uffici, ha manifestato l'intenzione di utilizzare l'edificio, elaborando una convenzione con il Comune di Milano. Il progetto di Nichelli prevede la conservazione e il restauro dei ritrovamenti, l'a-

dattamento e l'utilizzazione del corpo di fabbrica di via de Amicis n. 11, il restauro e l'utilizzazione a laboratori artigianali nell'area su via Arena, la ricostituzione delle parti bombardate, la costruzione di una nuova parte a chiusura del portico quattrocentesco, la demolizione delle parti aggiunte nella canonica, lo spostamento del vivaio su via Arena e la realizzazione del parco dell'anfiteatro.

Al piano terreno interviene sulla distribuzione esistente verso l'ingresso di via Arena, per ricavare lo spazio da adi-

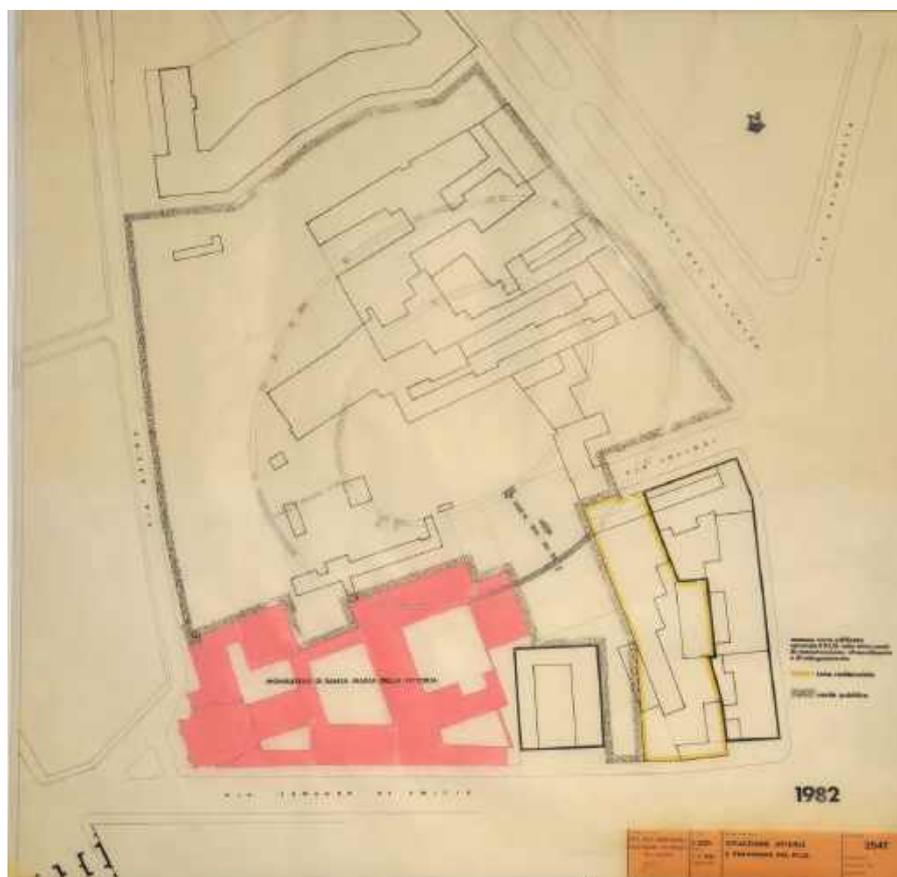


FIG. 9 - Situazione al 1982 e previsioni del PIO, rosa-monastero, giallo-residenziale; tavola su lucido

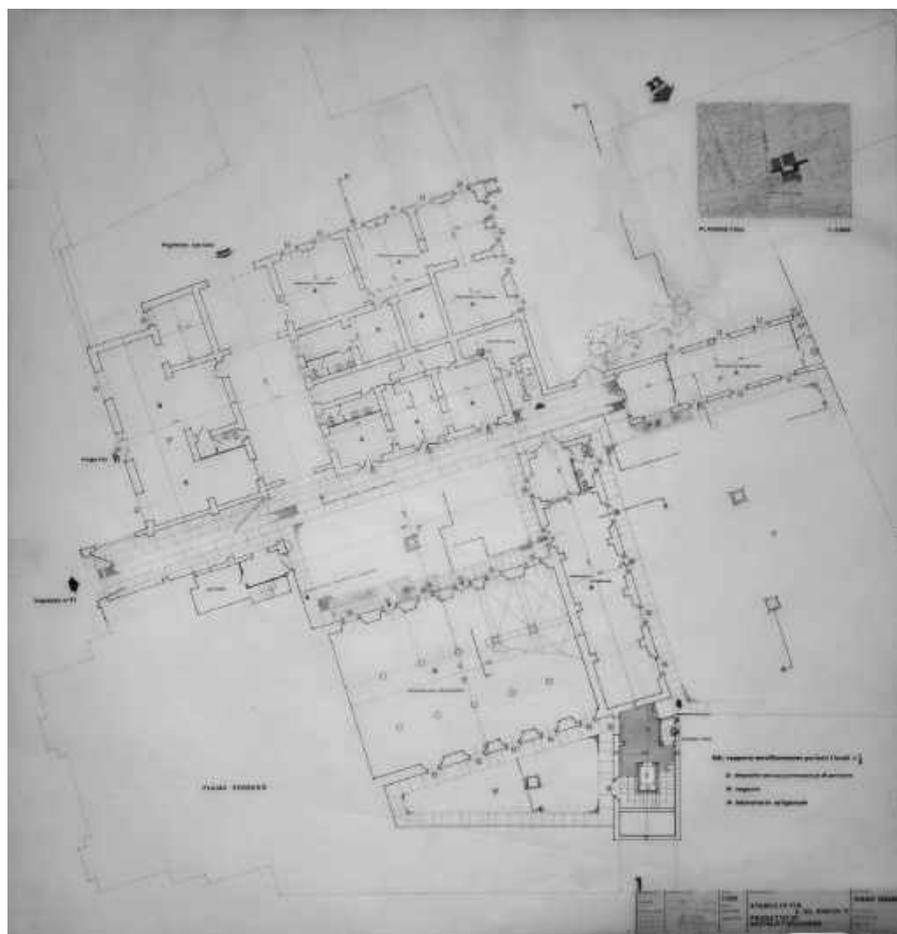


FIG. 10 - Stabile in via de Amicis 11, pianta piano terra; tavola su lucido

bire a laboratori artigianali e a una parte commerciale. Al piano primo prevede gli appartamenti per un totale di otto unità, sviluppate lungo i corpi di fabbrica intorno al primo chiostro e della stecca di collegamento verso l'arena. Al secondo piano progetta, con lo stesso piano tipo, sette appartamenti, eliminando la stecca del secondo chiostro. Al terzo piano rimane solo il corpo verso via de Amicis con quattro appartamenti; il corpo sca-

la di collegamento è ricavato in un blocco verso via de Amicis.

Purtroppo i lavori si sono interrotti nell'ottobre 1982 a causa di divergenze tra il Comune e la Soprintendenza. Infatti non tutti i lavori sono stati conclusi, perché nel 1984 è rimasta in sospeso la cessione alla Soprintendenza dello stabile in via de Amicis n. 11, occupato allora, e anche oggi, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



FIG. 11 - Stabile in via de Amicis 11, pianta piano primo; tavola su lucido

L'intervento di Nichelli è dunque servito a riportare alla luce le fondazioni e i resti del complesso di Santa Maria della Vittoria, mentre la realizzazione delle case popolari su via de Amicis e il parco dell'anfiteatro è rimasta soltanto un progetto. Il restauro di Nichelli ha saputo analizzare tutte le fasi storiche, metterle in evidenza e conservarle. In questo modo anche la successiva sistemazione del parco può essere inglobata nella visita dei chiostri o resa pubblica come un importante

resto romano. In definitiva l'intervento di Nichelli ci permette oggi di apprezzare la stratificazione di questo luogo<sup>3</sup>: i resti delle fondazioni della chiesa del XIII secolo e fuori terra parte della separazione muraria a tre arcate della chiesa medioevale; i resti del chiostro rustico attiguo alla chiesa probabilmente appartenenti al XV secolo e gravemente danneggiati dai bombardamenti del 1943; il corpo di fabbrica verso via Arena, il sotterraneo dello stesso corpo e la cripta sottostante al fabbri-



FIG. 12 - Stabile in via de Amicis 11, pianta piano secondo; tavola su lucido

cato a ballatoio su via de Amicis del XVII secolo. A questo si aggiungono l'area della chiesa medioevale, l'area del coro della chiesa settecentesca e le case di abitazione edificate nel XIX secolo utilizzando e sopraelevando i chiostri stessi.

Per l'importanza di quest'area, nel 2000 sono stati poi ripresi da parte del Comune di Milano, con il finanziamento di aziende private e la collaborazione di specialisti, il risanamento conservativo del monastero e la creazione di un colle-

gamento dell'ultimo cortile cinquecentesco con l'area scoperta che ospita il parco archeologico dell'arena romana. Questo restauro è stato seguito attentamente dalla Soprintendenza Archeologica della Lombardia, sotto la direzione dell'architetto Gaiànè Casnati e lo studio tecnico Land<sup>4</sup>. Il parco, voluto anche da Nichelli ma non realizzato, è stato reso visitabile dalla Soprintendenza Archeologica a seguito di un accordo di programma con il Comune di Milano, è collocato nel luogo

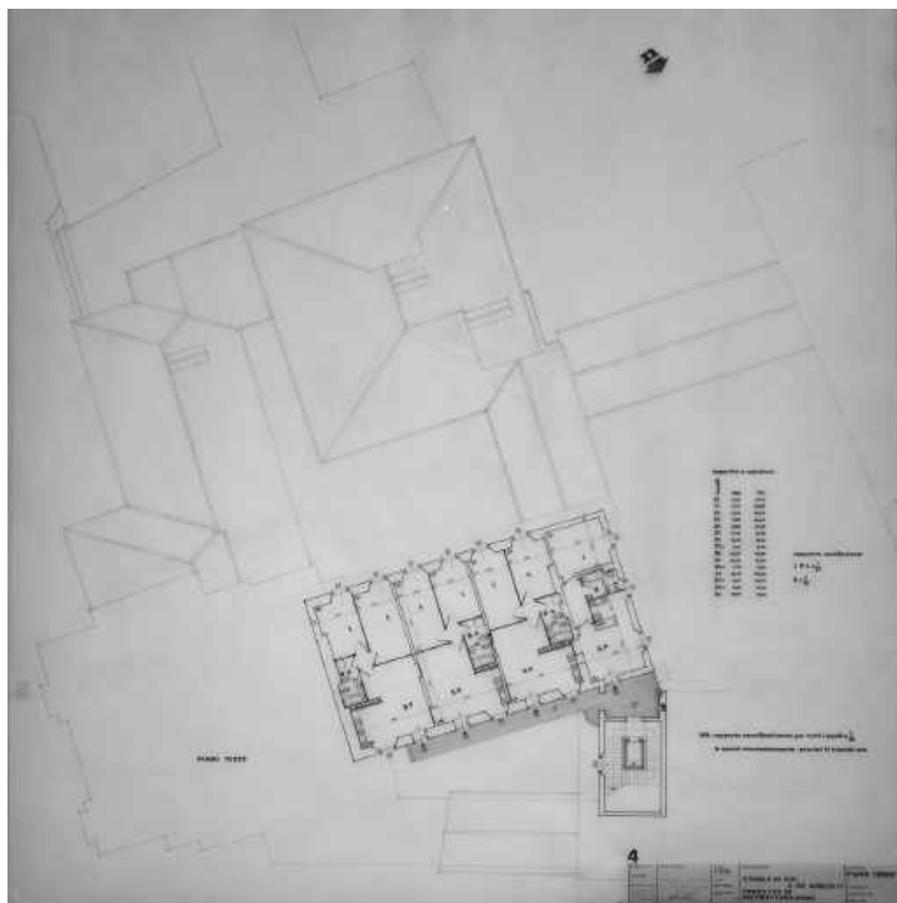


FIG. 13 - Stabile in via de Amicis 11, pianta piano terzo; tavola su lucido

dove sorgeva un grande anfiteatro romano a pianta ellittica, lungo 155 metri e largo 125, in grado di ospitare fino a 35.000 spettatori, distrutto dalle invasioni barbariche nel V secolo. Datato I secolo d.C., sembra che parte del materiale da cui era composto sia stata poi impiegata per la costruzione e l'abbellimento della basilica di San Lorenzo. Dall'ingresso del parco, da Santa Maria della Vittoria, un percorso pavimentato conduce all'area degli scavi delle antiche fondamenta, mentre sul

lato di via Arena è stato costruito un terrapieno che riprende e rievoca il vecchio tracciato ellittico dell'anfiteatro. Le prime fondamenta che si incontrano sul percorso sono dei muri radiali inframmezzati da un segmento dei muri ad anello, sia da una parte sia dall'altra.

I due restauri, quello di Nichelli e quello più recente, si differenziano per l'approccio nei riguardi dell'antico. Nichelli, se pur aveva iniziato con l'obiettivo di creare nuove unità abitative, è mol-

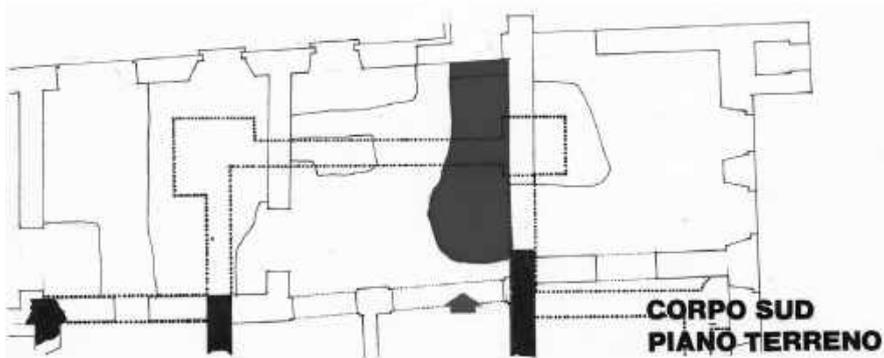


FIG. 14 - Corpo sud piano terreno, ritrovamento del resto romano; collage

to attento alla storia generale dell'edificio, alle sue esigenze, alle sue vicende urbane e allo studio delle murature come unici testimoni del passato. La sua visione è sempre complessiva, e volta a restituire un brano di città permettendo ai futuri fruitori di coglierne tutte le stratificazioni. La cura e il ripristino dei materiali sono operazioni necessarie ma che vengono in seguito a questa visione d'insieme, e ne sono direttamente dipendenti. Gli interventi più recenti peccano nel concentrarsi troppo sui segni di degrado, rischiando così di intervenire in modo classificatorio, analizzando la singola porzione materica e perdendo d'occhio la visione d'insieme del sito, sia dal punto di vista architettonico sia da quello storico.

#### NOTE

- 1 Pierluigi Gerra, *Santa Maria della Vittoria*, in *Chiostri conventuali a Milano*, in "Diocesi di Milano", n. 6, Milano, giugno 1964, in Archivio Nichelli.
- 2 Sergio Paolo Caligaris, *Intorni di edilizia religiosa. Santa Maria della Vittoria*, in "Arte Cristiana", n. 530, 1965.
- 3 Egizio Nichelli, *Relazione storica. S. Maria della Vittoria*, Milano, 1984, in Archivio Nichelli.
- 4 Comune di Milano, *Circolare della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali*, Milano, 2000.

1981

Restauro

### 37 Colonne di San Lorenzo

corso di Porta Ticinese 39, Milano  
progetto e direzione lavori EN

Il colonnato di San Lorenzo è uno dei più importanti monumenti dell'età romana a Milano. Non è noto con precisione a che complesso architettonico appartenessero le colonne e la non perfetta corrispondenza fra alcuni pezzi sovrapposti per l'eterogeneità della sottostruttura delle fondazioni<sup>1</sup> rileva la possibilità che siano state smontate nel corso dei secoli. L'ipotesi più accreditata è quella che appartenessero a un edificio termale massimiano del III secolo e vennero trasportate nell'attuale locazione nel VI secolo a completare la basilica di San Lorenzo. I primi interventi documentati sulle colonne di San Lorenzo sono avvenuti nel 1511<sup>2</sup>. Da allora, per altri lavori dei quali si abbia documentazione, bisogna aspettare fino al 1839, quando con gli scavi eseguiti dall'Amati sono state rilette le originali fondazioni<sup>3</sup>.

La struttura alla base è alta circa 1 metro e formata da materiale di varia natura, confermando così l'ipotesi dello stesso studioso secondo la quale la sistemazione tardo-romana pone le colonne su un basamento già esistente, sempre di epoca romana, pensando che bastasse alzarne le fondazioni per assicurarne la stabilità.

In seguito Ambrogio Annoni<sup>4</sup> esegue nel 1911 un riordino, consolidamento e protezione del colonnato e infine nel 1937 Gino Clerici interviene sulla piazza antistante la basilica liberandola e risistemandola. Infatti si deve a lui l'abbattimento delle case esistenti fra corso di Porta Ticinese e il sagrato della chiesa di San Lorenzo, nonché "la sistemazione della piazza



FIG. 1 - Vista generale, prima dei lavori di consolidamento



FIG. 2 - 1933, planimetria catastale



FIG. 3 - Manufatto prima dei lavori di consolidamento

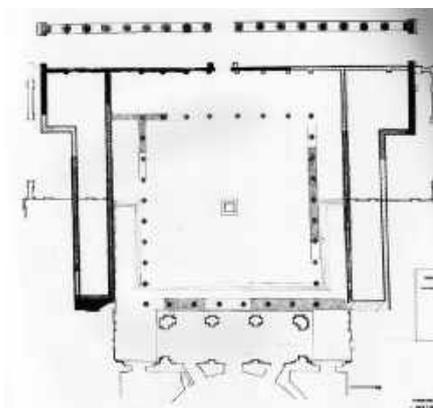


FIG. 4 - Studi statici e storici delle murature

che se ne ricavò, con gli alti muri di chiusura in mattoni, fra le ali del colonnato e la canonica<sup>75</sup>.

I bombardamenti aerei su Milano della seconda guerra mondiale del 1943 hanno distrutto alcune case adiacenti al colonnato, mettendo in condizioni instabili il colonnato stesso a causa delle onde d'urto. Queste hanno generato lo "scorrimento orizzontale del colonnato e di alcuni rocchi fuori piombo fino a 9 centimetri"<sup>76</sup>, come Nevio Degrassi, Soprintendente alle Antichità nel progetto di restauro del 1953, ha riassunto nella sua relazione tecnica. Durante lo stesso anno

è stato intrapreso uno studio per analizzare le cause di questa instabilità per poter poi adottare un adeguato metodo di restauro. Varie ipotesi sono state scartate perché troppo invasive rispetto al materiale storico e risultanti poco idonee da un punto di vista estetico. Per questo il lavoro di smontaggio è apparso il più pratico e sicuro anche se, in linea di principio, è un'operazione da evitare perché potrebbe compromettere ulteriormente l'antico e inoltre presenta il rischio di permettere troppa libertà interpretativa nelle fasi di rimontaggio.

Si è giunti quindi alla decisione, concordata con la Soprintendenza alle Antichità, che l'unica opera da intraprendere per un restauro veramente definitivo del colonnato è lo smontaggio e ricomposizione a piombo dei pezzi delle colonne e della trabeazione, il tutto in sette fasi e in due tempi successivi.

Come primo atto è stata fatta una breccia nei muri di collegamento alle canoniche per far passare un senso del traffico tranviario, vista l'impossibilità di fermarlo definitivamente a causa dell'ingombro del cantiere. "Il proposito era però quello di ricostruirli finiti i restauri, usando gli stessi mattoni onde non provocare inestetiche differenze di colore"<sup>77</sup>. Le colonne sono poi state smontate dalla prima settentrionale verso il centro e dall'alto verso il basso, conservando il tetto del 1911. Il cantiere e il laboratorio di restauro sono stati predisposti alla base del colonnato.

Questo lavoro ha apportato migliorie anche all'aspetto estetico del colonnato, liberato definitivamente da sostegni metallici, fino a restituire la primitiva bellezza. Come riporta Carlo Perogalli nella sua pubblicazione sul progetto: "Il restauro sarà tanto meglio riuscito, quanto meno di esso sarà apparentemente visibile a un visitatore superficiale, mentre solo le poche

aggiunte laterizie alla trabeazione e i tasselli alle parti marmoree potranno portare incise a piccole lettere la data del restauro, a documentazione dell'opera compiuta. [...] La risoluzione dei problemi connessi al colonnato, o anche solamente la loro messa a punto definitiva, in base non già a considerazioni o deduzioni, ma a fatti concreti di scavo e accertamenti autotipici, potrà costituire uno dei più importanti contributi alla scienza dell'antichità e alla storia dell'architettura antica. La pubblicazione di questi risultati dovrà essere degno e opportuno completamento dell'opera fondamentale su La Basilica di S. Lorenzo in Milano in fase di pubblicazione. Si può quindi affermare senza tema di dubbi che il restauro per danni di guerra del colonnato romano di S. Lorenzo costituirà anche una delle più importanti opere archeologiche eseguite negli ultimi anni<sup>78</sup>.

Dopo questi restauri, effettuati da maestri di Nichelli come Annoni e da suoi colleghi come Carlo Perogalli, Nichelli nel 1981 ritorna a lavorare sul colonnato di San Lorenzo. Il problema che si presenta al momento dell'intervento è la mancata sistemazione dell'area dopo l'ultimo restauro. Infatti i muraglioni laterali, troncati per far passare la linea tranviaria, non erano più stati ricostruiti e sono restati monchi dalla fine degli ultimi restauri. Nichelli si pone di fronte alla questione ipotizzando la loro ricostruzione come era preventivata nel 1954 o la loro demolizione definitiva, in quanto sono aggiunte del 1937 e quindi non appartenenti alle origini della fabbrica. Volendo seguire l'integrità storica del colonnato, Nichelli non ritiene proprie del monumento queste parti aggiunte, anzi reputa che tolgano veridicità al contesto perché sono memoria di un collegamento alla canonica<sup>9</sup> che oggi non esiste più; e comunque in ogni caso pensa che il manteni-



FIG. 5 - Manufatto prima dei lavori di consolidamento



FIG. 6 - Area e manufatto prima dei lavori di consolidamento



FIG. 7 - Area e manufatto prima dei lavori di consolidamento

mento di un muro non sia sufficiente a ricreare la natura della piazza prima dello sventramento: questo lo porta a demolire quello che rimane delle quinte laterali. In questo modo il colonnato rimane isolato ma unico nella sua natura, recuperando un cimelio dalle intemperie della storia.



FIG. 8 - Puntellature in legno a sostegno della muratura

#### NOTE

- 1 Donatella Caporusso, *Immagini di Mediolanum: archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Edizioni ET, Milano, 2007.
- 2 Carlo Perogalli, *Il cantiere di restauro delle Colonne di San Lorenzo a Milano*, in "Architettura-cantiere. Rivista di architettura tecnica e industria edilizia", Gorlich, Milano, 1952.
- 3 Ibid.
- 4 Anna Ceresa Mori (a cura di), *Le colonne di S. Lorenzo. Storia e restauro di un monumento romano*, Panini, Modena, 1989.
- 5 Ibid.
- 6 Nevio Degrassi, *Progetto di restauro del colonnato romano di S. Lorenzo in Milano*, s.n., Milano, 1953, in Archivio Nichelli.
- 7 Carlo Perogalli, *Casistica e metodologia del restauro architettonico*, in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- 8 Carlo Perogalli, *Il cantiere di restauro delle Colonne di San Lorenzo a Milano*, in "Architettura-cantiere. Rivista di architettura

tecnica e industria edilizia", Gorlich, Milano, 1952.

- 9 Nel 1623, per volere dell'arcivescovo Federico Borromeo si iniziò la costruzione delle canoniche ai lati del cortile, su progetto dell'arch. Aurelio Trezzi e Francesco Maria Richino; la costruzione venne completata nel 1626.

1983-1990

Restauro e ristrutturazione

### 38 Palazzo Greppi

angolo via San Maurilio 19 e via Santa Marta 8, Milano  
progetto e direzione lavori EN

I lavori di ristrutturazione a Palazzo Greppi a Milano, fin dal 1983, hanno restituito tracce storiche di cui si ignorava completamente l'esistenza. "Da molti anni mi occupo di restauri, per la prima volta mi trovo davanti alle tracce di tanti periodi storici riuniti in un unico edificio"<sup>1</sup> scrive infatti Egizio Nichelli. Nel corso dei lavori eseguiti dall'architetto, sono stati rinvenuti frammenti ceramici di epoca romana, elementi della decorazione architettonica medioevale e neoclassica e una pietra tombale sulla quale è ancora leggibile la datazione 1460<sup>2</sup>.

Il palazzo che fa angolo tra via Santa Marta e via San Maurilio, strada tipica della vecchia Milano il cui tracciato risale a epoca romana<sup>3</sup>, si fonda sulle rovine della chiesa di San Maurilio, demolita nel XVIII secolo, edificio religioso documentato l'ultima volta in una mappa di Milano del 1760.

Denominato Palazzo Salvatico, dal nome del suo fondatore nel XVI secolo, il palazzo costituisce uno dei pochissimi esempi di edilizia signorile dell'epoca, la cui paternità, secondo quanto si legge dalla relazione storica di Egizio Nichelli, è incerta: alcuni storici, in base a un documento del 1502, vorrebbero attribuirlo a Cristoforo Solari, altri invece, rilevando delle analogie col Palazzo Erba Odescalchi, lo pensano dell'Alessi o di Pellegrino Tibaldi. Il manufatto ha subito nel tempo varie manomissioni che ne hanno alterato le sue caratteristiche. La fase storica più rilevante è attorno al 1788,

quando il marchese Bossi acquista e distrugge l'adiacente chiesa di San Maurilio, allora sconosciuta, e realizza delle opere di ristrutturazione dell'intero palazzo. Il palazzo cambia denominazione nell'Ottocento quando Giuseppe Greppi ne diviene proprietario e attua, con l'aiuto dell'architetto Tazzini, incidenti opere di trasformazione: sopraeleva di un secondo piano tutto l'edificio, decora a stucco buona parte delle sale interne e rifà le facciate verso il giardino e verso San Maurilio<sup>4</sup>.

Malgrado le manomissioni di epoca neoclassica, Nichelli, nella relazione di progetto, afferma che al primo sopralluogo "l'impianto cinquecentesco è ancora visibile"<sup>5</sup>: la sala al piano terreno coperta da una volta a ombrello, l'atrio a base ottagonale iscritto in un quadrato o il cortile d'ingresso dalla via San Maurilio delimitato al piano terreno da portici ad arcate a tutto sesto poggiati su pilastri di ordine dorico. I primi rilievi e saggi sulle murature hanno consentito a Nichelli di individuare preesistenze medioevali e romane, che testimoniano l'origine remota delle strutture.

"Si tratta di conciliare il rispetto integrale del monumento con le nuove richieste dovute alla sua differente utilizzazione"<sup>6</sup>: è così che Nichelli affronta la commessa su Palazzo Greppi che doveva diventare una banca, un albergo e degli uffici, con la relativa sistemazione del giardino.

L'architetto si è trovato di fronte a una difficile opera di mediazione tra le ri-

chieste della Soprintendenza, di non alterare in alcun modo le caratteristiche storico-artistiche dell'edificio, e la volontà della committenza di avere spazi adeguati alle nuove attività.

Per motivi legati all'organizzazione del lavoro e alla diversità delle destinazioni d'uso Palazzo Greppi è stato diviso in due parti: la prima, verso San Maurilio, è stata destinata nell'interno a banca e su fronte strada a uffici, mentre la seconda parte su via Santa Marta ad albergo.

In entrambe le aree Nichelli "non muove pietra" senza il consenso della Vicesoprintendente Silvia Ponticelli perché ogni movimento porta alla luce delle tracce storiche. In superficie scrostando pareti e soffitti compaiono "graffiti, affreschi decorativi e soffitti lignei" mentre nelle fondazioni ricompare la Milano romana: "una quantità impressionante di anforette, lucernette, frammenti architettonici".

Nichelli libera la struttura solo dalle proliferazioni degli anni più recenti, per il resto cerca di rispettare le molteplici stratificazioni del manufatto.

L'edificio prospiciente San Maurilio, come scrive l'architetto, ha subito un intervento volto a "ricostruire l'organismo cinquecentesco e ottocentesco, come era dopo le opere realizzate dal Tazzini". Lo stabile all'interno nasconde locali di grande valore artistico come il cortile del XVI secolo, affreschi e stucchi sforzeschi e parti delle fondamenta romane. La tenace volontà di ripristino della storia di Nichelli, già emersa nel recupero delle colonne di Villa Simonetta<sup>8</sup>, si ripresenta a Palazzo Greppi attraverso i lavori di numerazione e ricollocamento di tutti i mattoni dei pavimenti policromi in cotto che erano andati dispersi e la pulitura delle volte ottocentesche elaboratamente stuccate. Una delle operazioni più faticose, secondo quanto si può leggere dalla relazio-

ne di progetto, è stata però l'ubicazione dei nuovi impianti che sono stati nascosti sotto la copertura a volta delle sale senza interessare le murature perimetrali.

Le stanze della banca guardano verso il giardino, anch'esso sottoposto a vincolo di monumentalità, nel quale sono ammesse dalla Soprintendenza solo opere di arredo o sistemazione a verde. Il progetto di Nichelli è consistito nella demolizione di una baracca fatiscente all'interno dello stesso, nel restauro delle murature confinanti del XVI e XVII secolo e nella creazione di un nuovo impianto elettrico e d'irrigazione. I percorsi sono stati ridisegnati con lastre di beola a spacco di cava o ciottoli e le piante accuratamente selezionate tra cespugli di *Acer palmatum*, *Taxus baccata*, edera e *Celtis australis*. Tutti i materiali scelti sono di provenienza lombarda e tipicamente in uso a Milano: quest'accortezza ci mette nuovamente di fronte all'atteggiamento tenuto dal progettista, capace nell'uso di nuove forme, ma interessato a conservare il carattere proprio dell'edificio riutilizzando i suoi materiali tradizionali.

La parte dello stabile verso via Santa Marta è ancora più antica e accoglie al suo interno un cortile del Quattrocento con archi a sesto acuto sostenuti da colonne, probabilmente in origine annesso alla chiesa demolita. Dovendo progettare qui un albergo, Nichelli inserisce al piano interrato nel lato nord il bar, la sala da gioco e da lettura, mentre nel lato sud la sauna, gli spogliatoi, le docce e vari locali adibiti agli impianti. Al piano terreno ha previsto la hall, la reception, la sala colazioni, una nuova scala e gli ascensori nel corpo nord, la sala riunioni e strutture di servizio nel corpo sud. Tutte le camere si trovano nei piani superiori. I muri interni in mattoni rimangono quelli preesistenti ma l'architetto li ha consolidati nei tratti non

idonei staticamente con inserti in cemento armato. I solai lignei sono stati messi a nudo, nel piano interrato è stato costruito un vespaio aerato per impedire l'umidità di risalita. I rivestimenti esterni degradati sono stati rimossi e i nuovi intonaci, a protezione delle pareti dipinte, eseguiti in malta di grassello e polvere di marmo. Gli infissi sono stati tutti rifatti come in origine in legno verniciato con persiane in larice e abete.

Alla fine dei lavori i frammenti ceramici di epoca romana e medioevale, le piante e i disegni delle varie fasi del restauro e gli elementi di decorazione architettonica sono stati esposti all'interno del chiostro quattrocentesco, come insegna Boito, per condividere con i cittadini le sue scoperte archeologiche. All'inaugurazione dell'allestimento, progettato in collaborazione con Achille Castiglioni – ci racconta un articolo su “il Giornale” del 6 dicembre 1987 – l'architetto Nichelli esprime una grande soddisfazione su come anche un edificio privato possa riservare grandi sorprese: “nei muri di Palazzo Greppi si accumulano come in un puzzle i frammenti del passato di Milano”<sup>9</sup>.

7 Ibid.

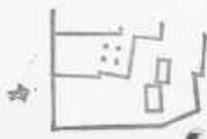
8 Vedi Nichelli, *Villa Simonetta*, Milano, 1962-1972.

9 Giacomo C. Bascapé, *Il palazzo Greppi in via S. Maurilio*, in “La Martinella di Milano”, Milano, 1948, in Archivio Nichelli. Cfr. anche Paolo Rotta (a cura di), *Passeggiate storiche, ossia le chiese di Milano dalla loro origine fino al presente*, Tipografia del Riformatorio Patronato, Milano, 1891.

#### NOTE

- 1 Alessandra Rozzi, *L'archeologia in vetrina*, in “il Giornale”, domenica 6 dicembre 1987.
- 2 Piero Lucca, *La storia di Milano in un palazzo*, in “Corriere della Sera”, mercoledì 6 gennaio 1988.
- 3 Egizio Nichelli, *Relazione storica. Palazzo Greppi*, 8 nov. 1986, in Archivio Nichelli.
- 4 Giacomo C. Bascapé, *Il palazzo Greppi in via S. Maurilio*, in “La Martinella di Milano”, Milano, 1948, in Archivio Nichelli.
- 5 Egizio Nichelli, *Relazione di progetto. Palazzo Greppi*, Milano, 1984, in Archivio Nichelli.
- 6 Ibid.

PALAZZO GREPPI



**CORPO S. MARTA**  
facciata angolo via s. marta - s. maurilio



FIG. 1 - Foto del corpo di Santa Marta

PALAZZO GREPPI

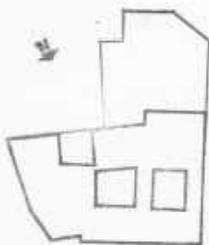
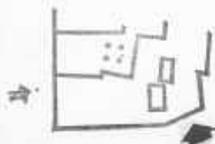


FIG. 2 - Palazzo Greppi

PALAZZO GREPPI



**CORPO S. MARTA**  
terrazzo primo piano



FIG. 3 - Fase di studio e di analisi del manufatto

**CORPO SUD  
FRONTE GIARDINO**



FIG. 4 - Fase di studio e di analisi del manufatto

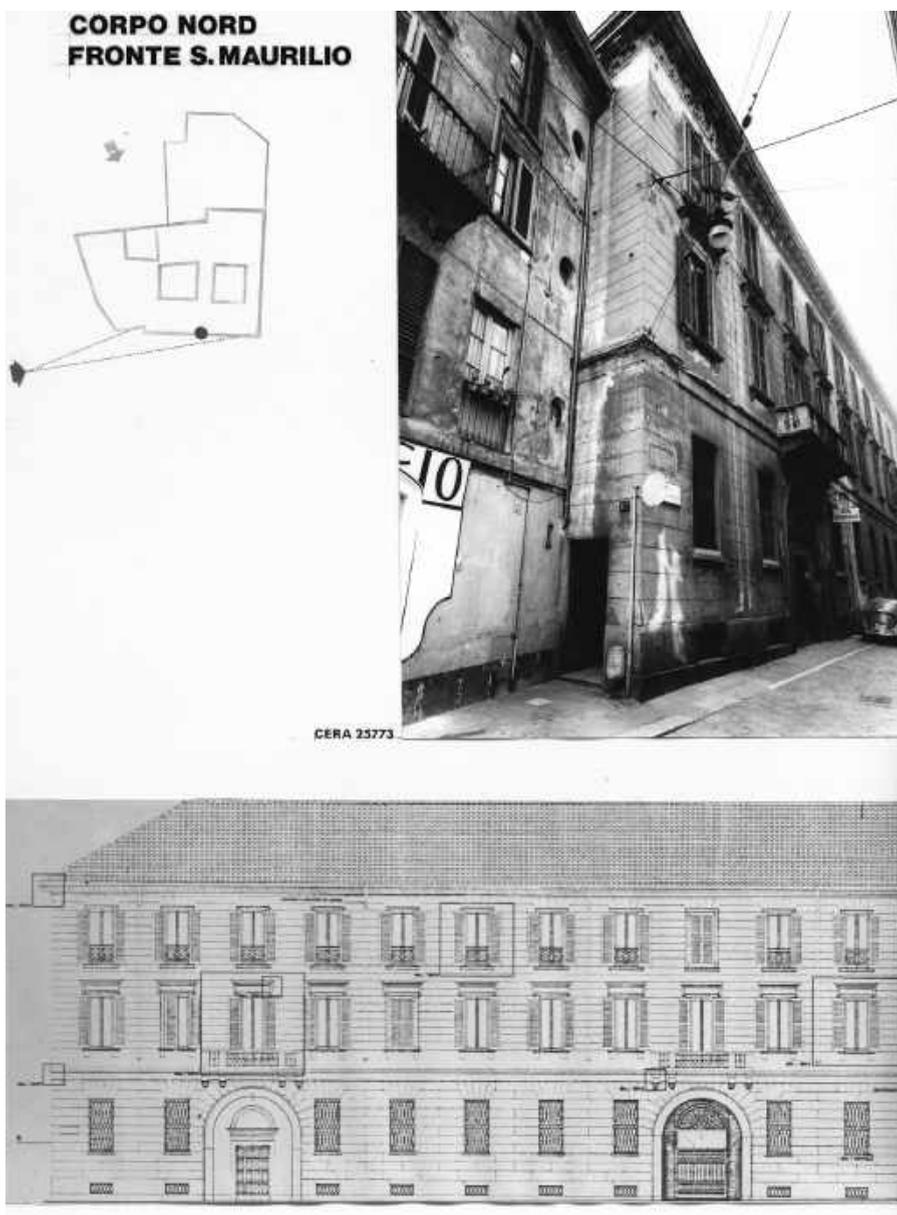


FIG. 5 - Fase di studio e di analisi del manufatto

**CORTILE  
CINQUECENTESCO**

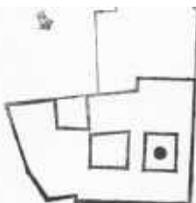


FIG. 6 - Fase di studio e di analisi del manufatto

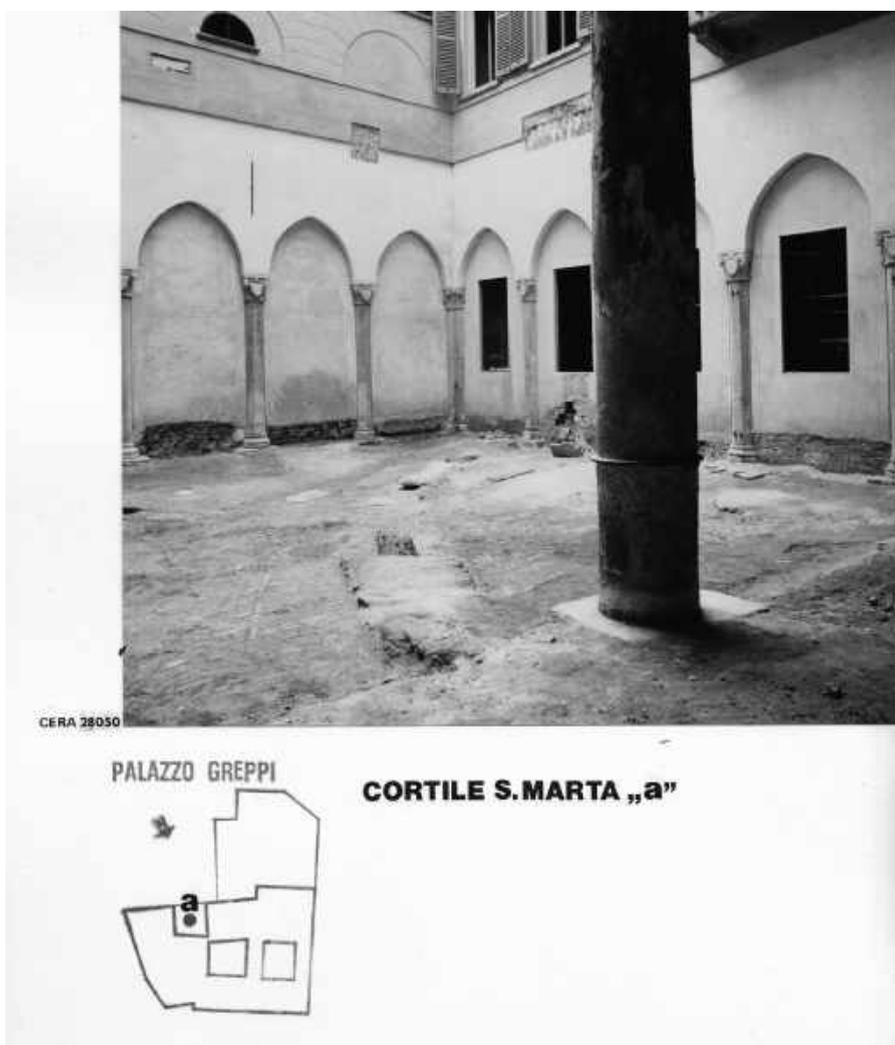


FIG. 7 - Fase di studio e di analisi del manufatto

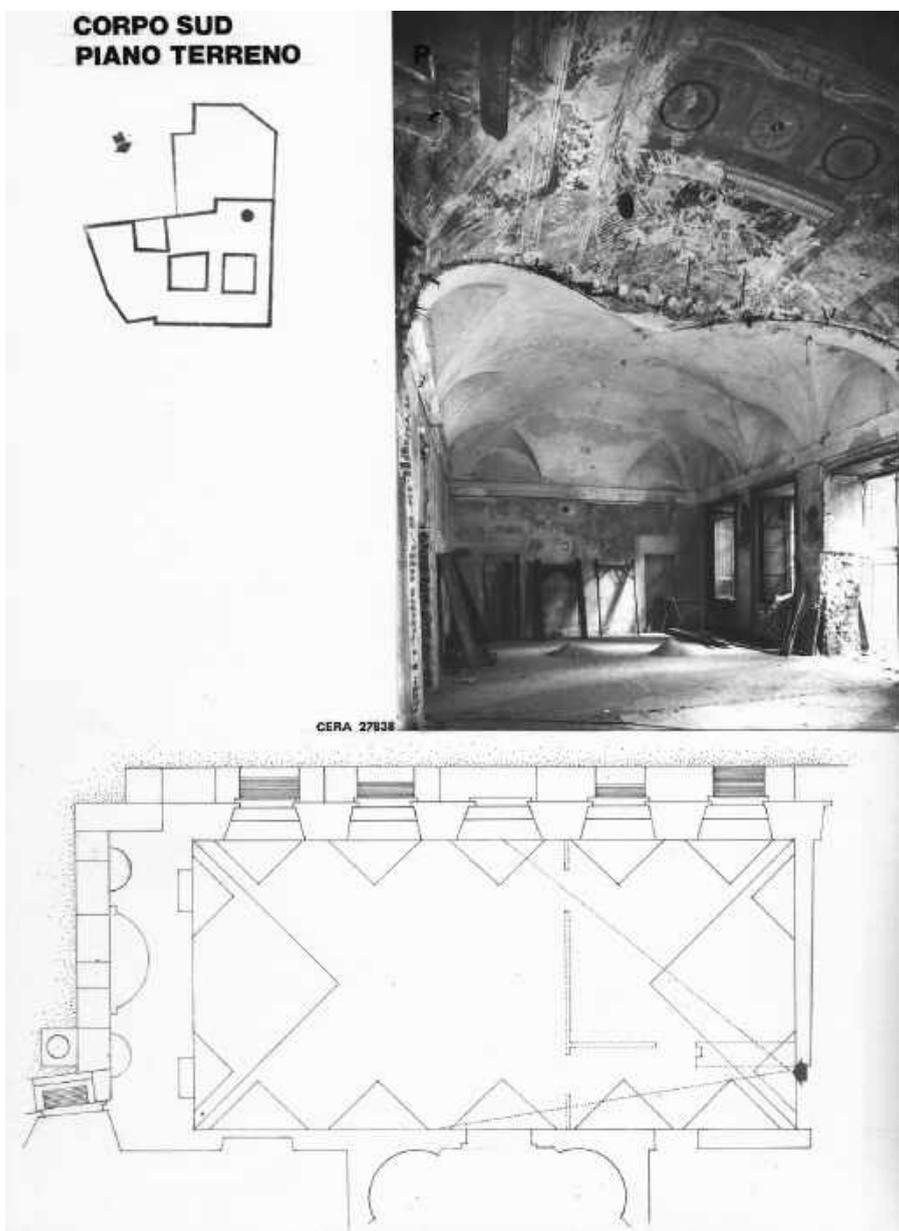


FIG. 8 - Fase di studio e di analisi del manufatto

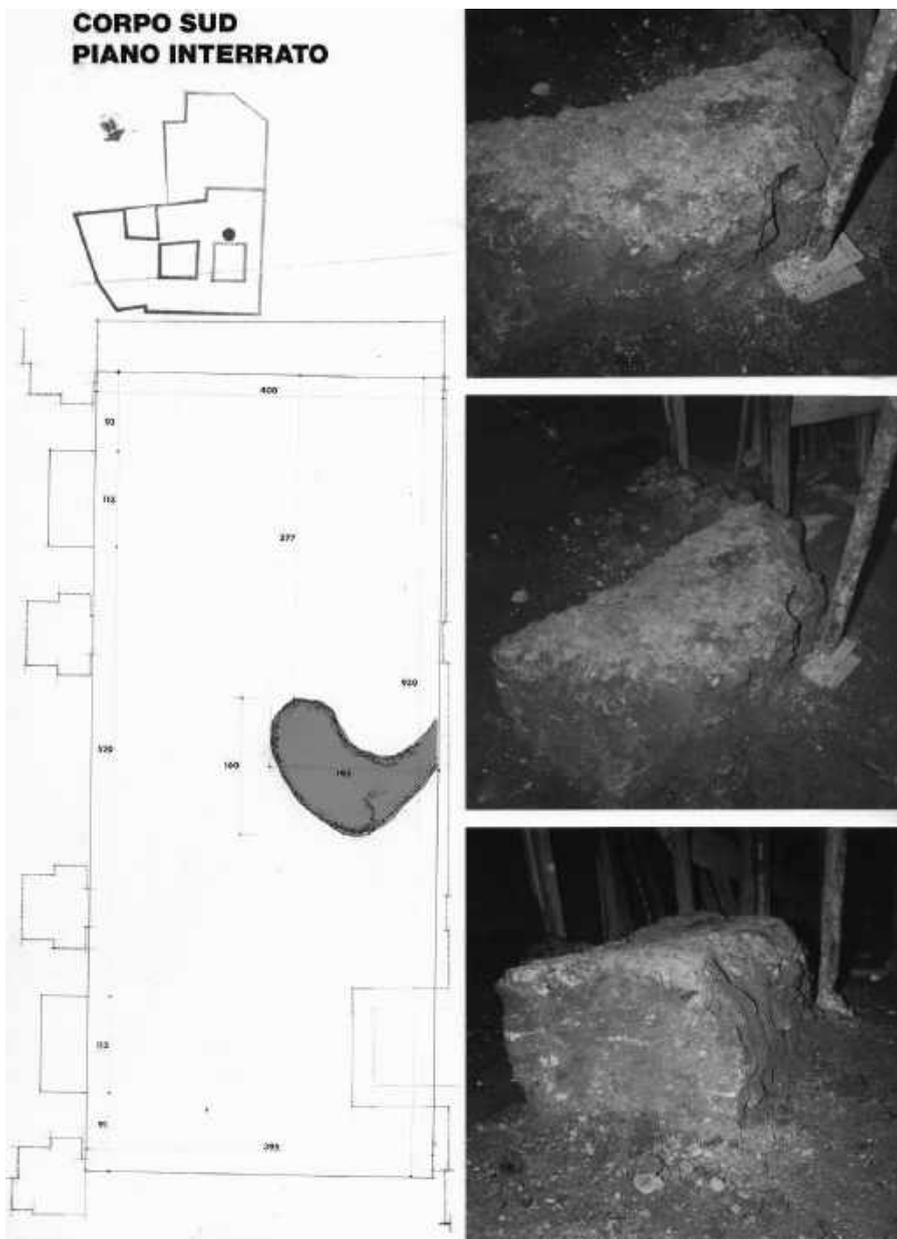


FIG. 9 - Fase di studio e di analisi del manufatto

**CORPO EST  
PIANO TERRENO**

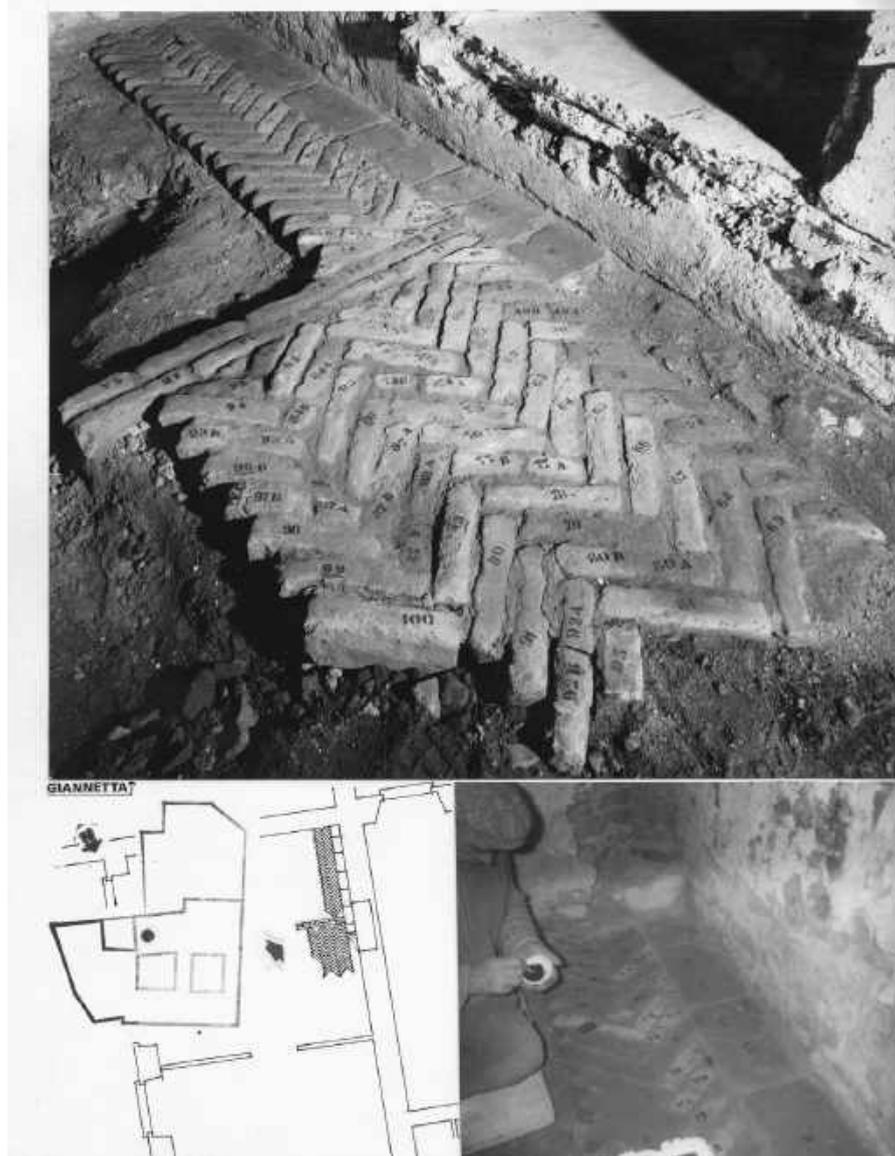


FIG. 10 - Fase di studio e di analisi del manufatto

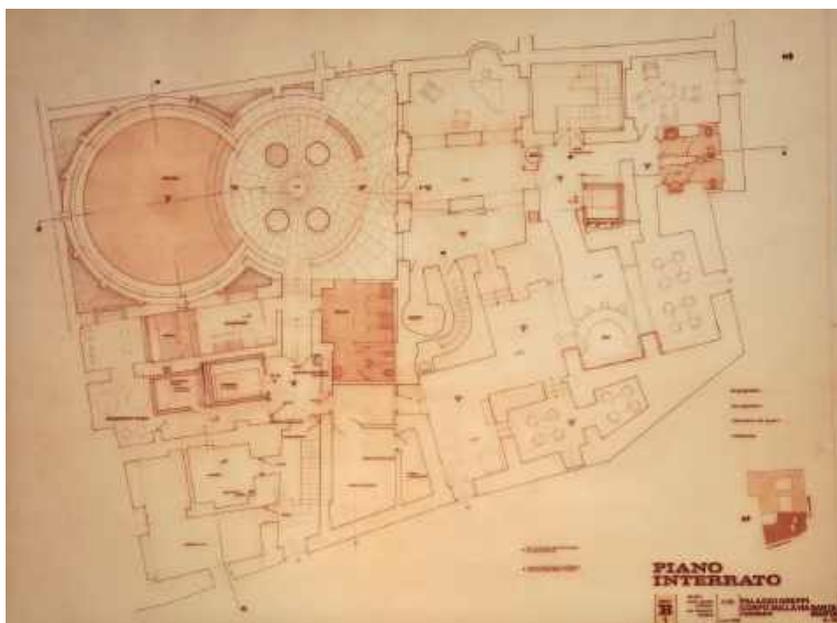


FIG. 11 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano interrato, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido

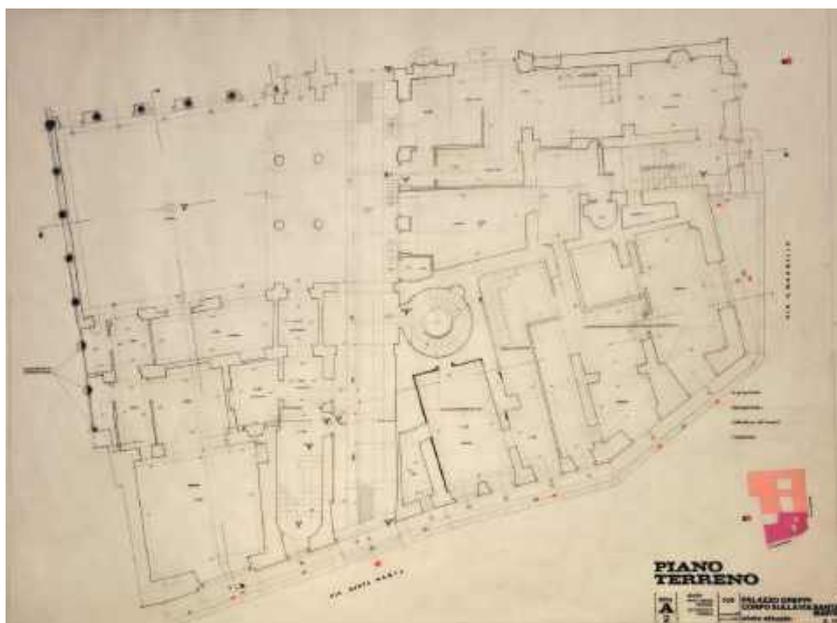


FIG. 12 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano terreno, rilievo stato di fatto; tavola su lucido

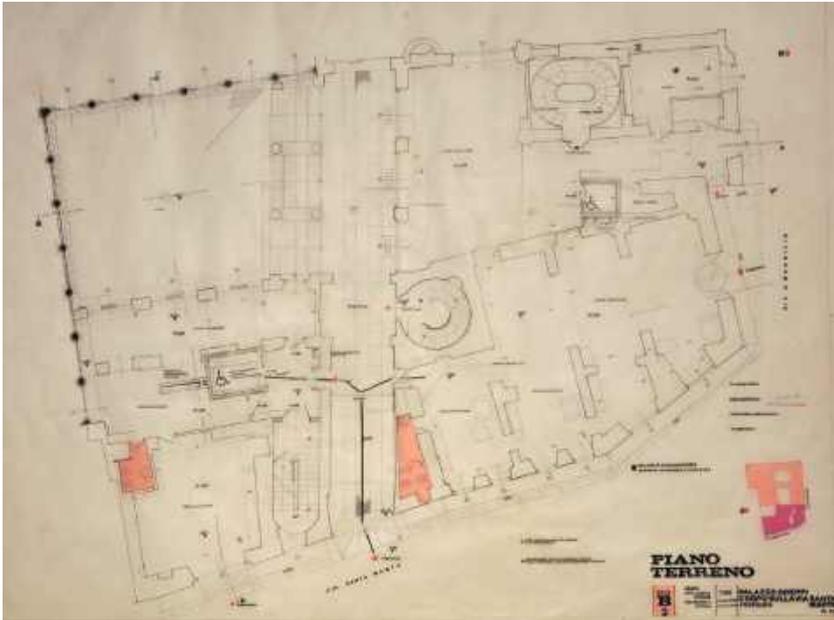


FIG. 13 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano terreno, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido

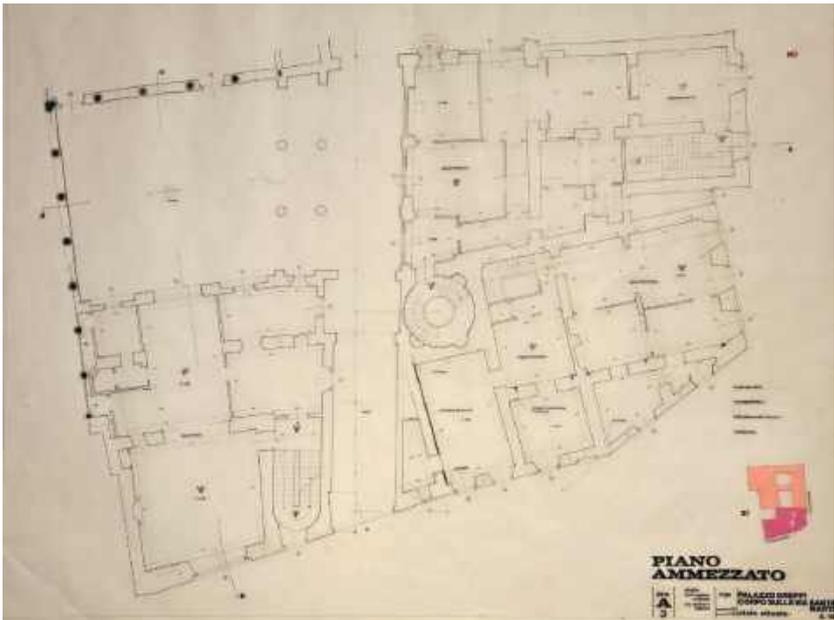


FIG. 14 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano ammezzato, rilievo stato di fatto; tavola su lucido

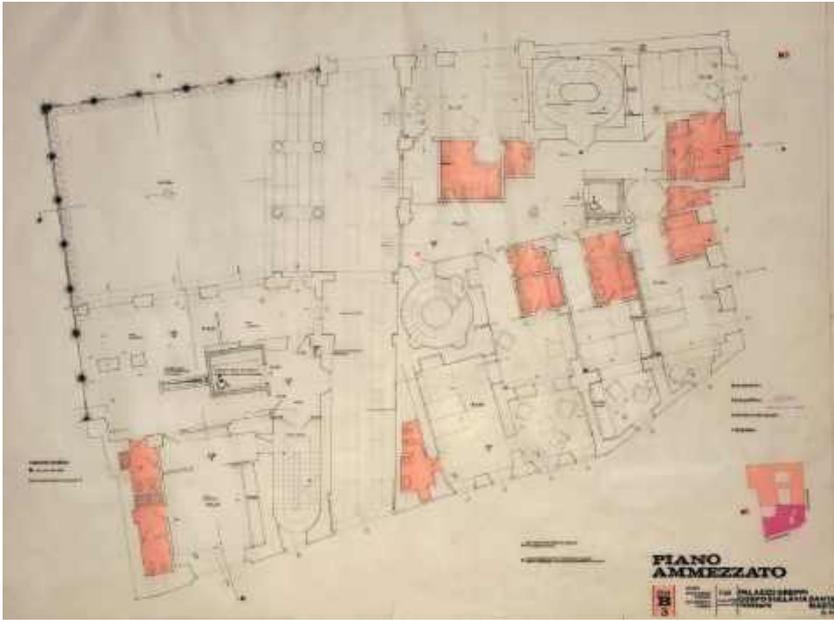


FIG. 15 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano ammezzato, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido

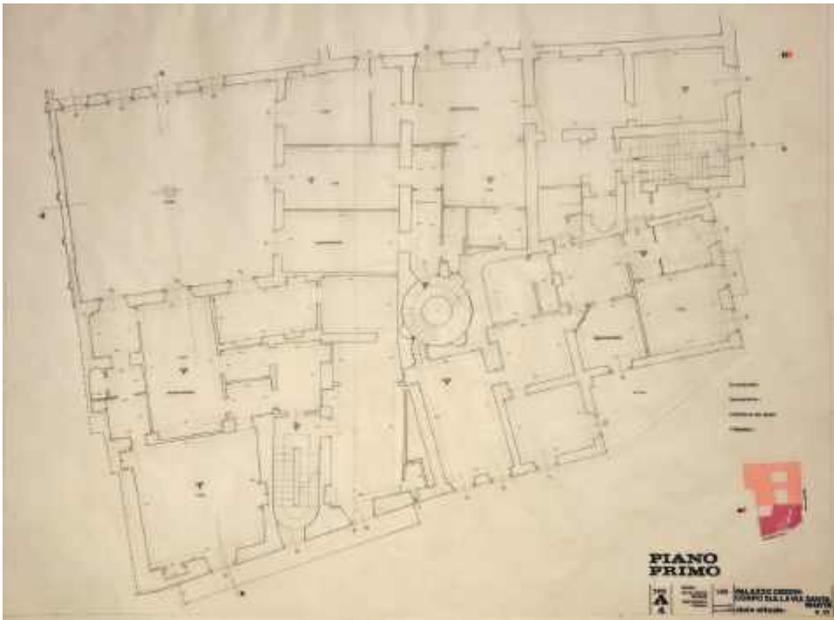


FIG. 16 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano primo, rilievo stato di fatto; tavola su lucido



FIG. 17 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano primo, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido

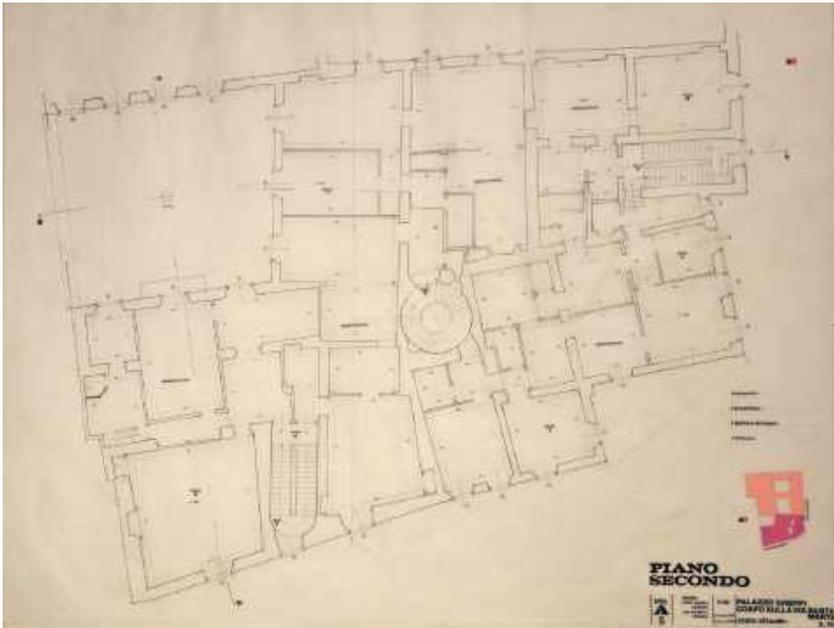


FIG. 18 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano secondo, rilievo stato di fatto; tavola su lucido



FIG. 19 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano secondo, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido



FIG. 20 - Corpo su via Santa Marta, pianta piano sottotetto, progetto di restauro e ristrutturazione; tavola su lucido



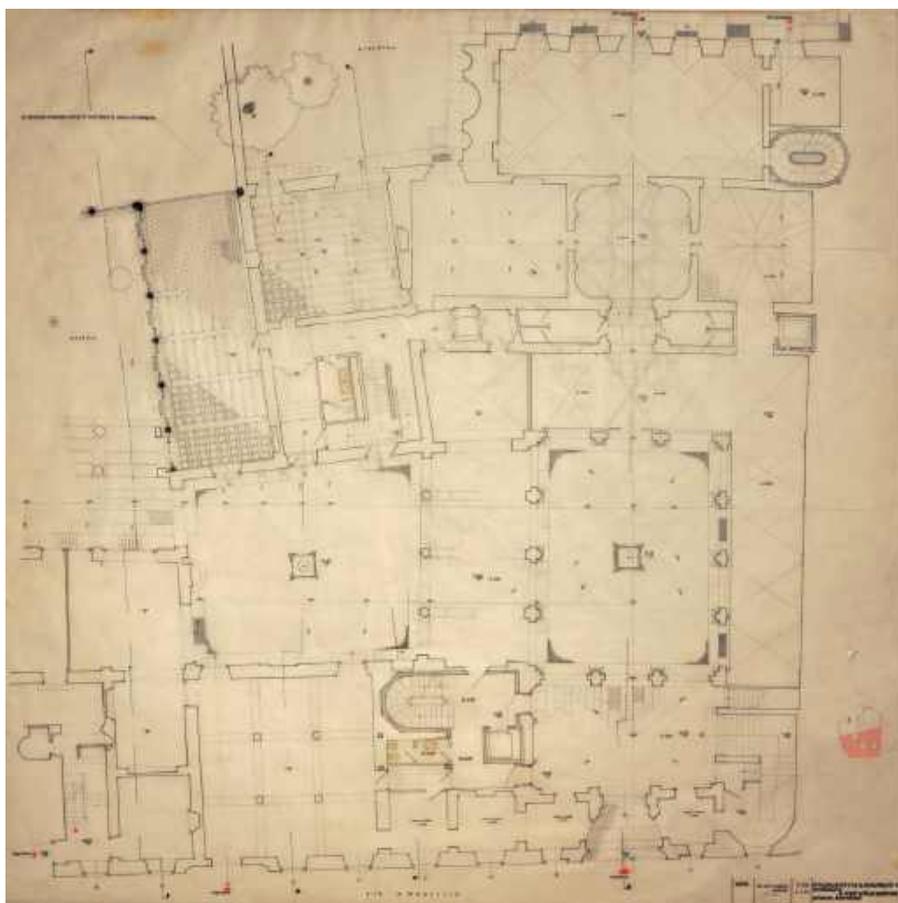


FIG. 22 - Stabile su via San Maurilio n. 19, corpo nord, pianta piano terreno, progetto di restauro e adattamento a banca; tavola su lucido

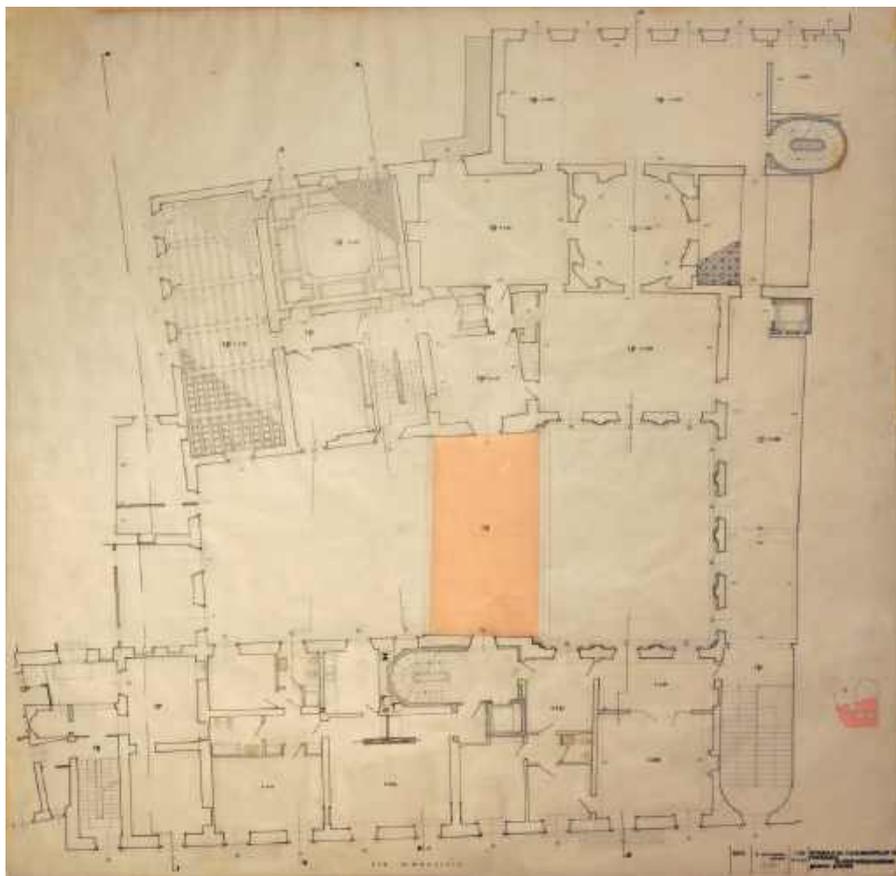


FIG. 23 - Stabile su via San Maurizio n. 19, corpo nord, pianta piano primo, progetto di restauro e adattamento a banca; tavola su lucido

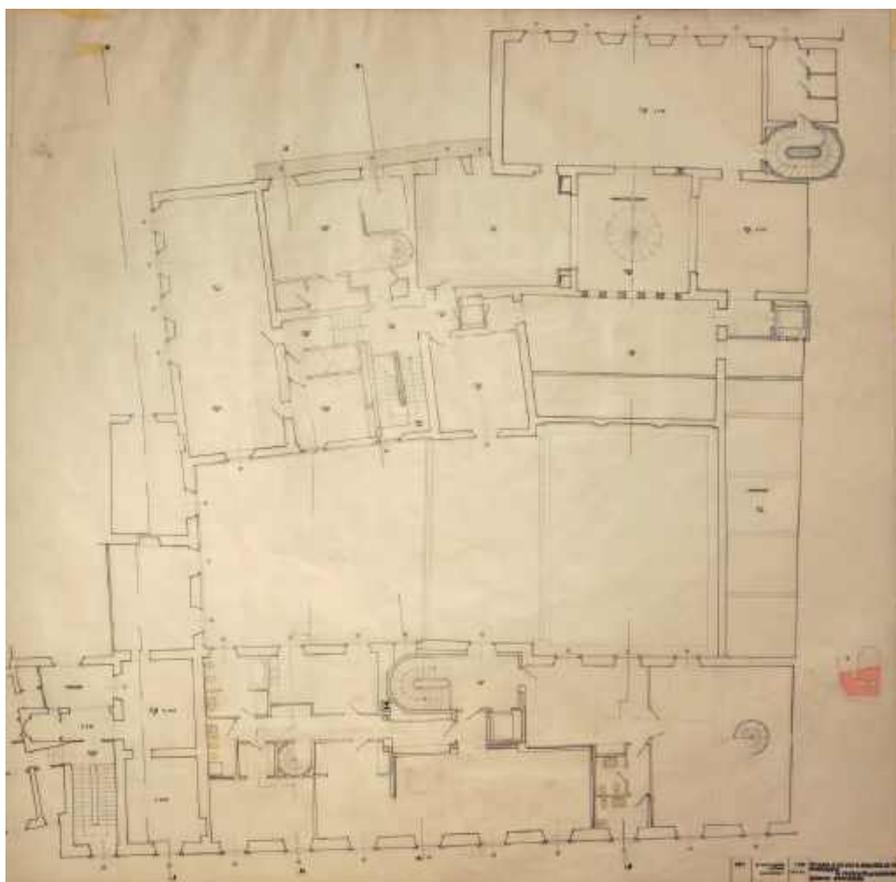


FIG. 24 - Stabile su via San Maurizio n. 19, corpo nord, pianta piano secondo, progetto di restauro e adattamento a banca; tavola su lucido





FIG. 3 - Oratorio dei Santi Bernardo e Martino, prima dei lavori di restauro



FIG. 4 - Veduta della piazza antistante la chiesa, prima dei lavori di restauro



FIG. 5 - Veduta dell'oratorio, prima dei lavori di restauro



FIG. 6 - Veduta della piazza della chiesa parrocchiale verso nord

co di tutto il complesso. L'intervento ha come obiettivo di sanare le murature e rendere più funzionali la chiesa e la casa del sacrestano. A questo scopo, la campagna preliminare di studi ha permesso di individuare delle tamponature, probabilmente effettuate nel 1957, nella torre campanaria e al piano terra realizzate per dividere la navata centrale dall'ab-

side e destinare quest'ultimo alla sacrestia. Un altro paramento murario, rilevato da Nichelli e ipotizzato antecedente al 1957, isola l'ambiente superiore della casa del sacrestano da quello sottostante della sacrestia. Le stanze interne all'appartamento del sacrestano e dell'oratorio sono voltate a crociera e affrescate, le colonne che le sorreggono sono in mar-



FIG. 7 - Veduta della piazza della chiesa parrocchiale verso nord



FIG. 8 - Ambiente superiore dell'oratorio verso nord, prima dei lavori di restauro



FIG. 9 - Prospetto ovest dell'oratorio, prima dei lavori di restauro



FIG. 10 - Prospetto nord dell'oratorio, prima dei lavori di restauro

mo botticino e alla loro base è stata scoperta, grazie a delle indagini in cantiere, una pavimentazione antica in cotto posta 8 centimetri al di sotto dell'allora piano di calpestio. La copertura della chiesa è costituita da una capriata lignea con travi visibilmente segnate dal tempo, ma al momento dei lavori ritenu-

te sufficientemente solide dell'ingegnere Tattoni. Questa analisi iniziale, dalla campagna fotografica fino al progetto di massima redatto in base alle nuove esigenze della parrocchia, è servita per fare luce sui punti caratteristici della chiesa e quindi su quegli elementi da ripristinare per riportarla a una degna valorizzazione

ne: “Se il passato va rispettato nella sua integrità, il ritorno al passato va inteso come salvifico atto rigenerativo: esso presuppone una scelta nella trama della storia, senza imitazione ma comprensione progettuale”<sup>2</sup>. Per cui l’architetto ha eliminato le pareti divisorie tra navata e abside, riportando la chiesa all’unitarietà originale, ha riaperto una finestra al secondo piano del fronte ovest e ha invece ristretto le due aperture centrali del fronte est. Il lavoro di restauro è quindi consistito nell’eliminazione di quelle tamponature aggiunte e nella reintegrazione, tramite l’utilizzo di nuovi intonaci e polveri di materiale lapideo, di murature, colonne e solai. Ma oltre a queste operazioni non vanno dimenticate quelle volte a garantire la salubrità dell’edificio: in questo senso il lavoro di Nichelli è servito ad arrestare i fattori che degradavano l’edificio, come l’umidità di risalita che stava per compromettere anche le decorazioni interne. La salvaguardia

dell’antico nasce infatti dalla “cura” del manufatto storico proprio a partire dalla semplice salubrità delle murature, un restauratore deve comprendere la struttura per prevenire peggiori danni futuri e agire laddove è necessario.



FIG. 11 - Prospetto nord-est, prima dei lavori di restauro

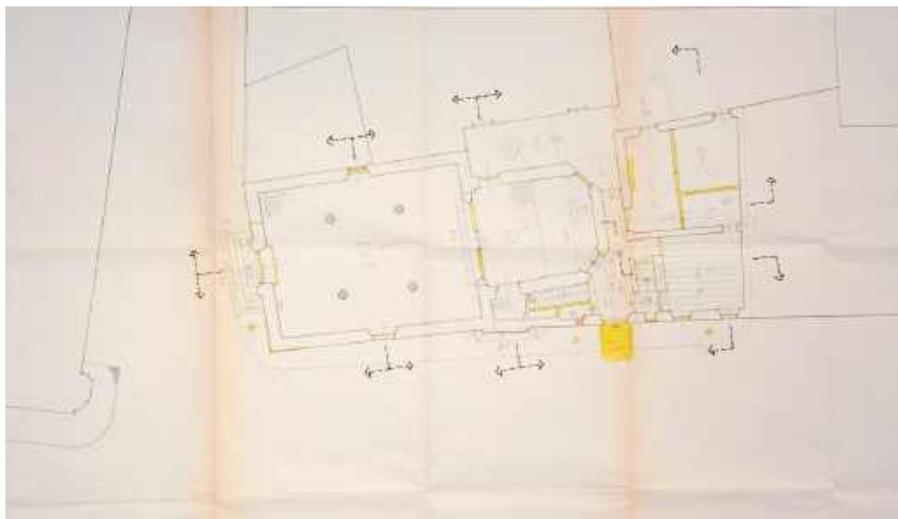


FIG. 12 - Pianta piano terreno (giallo-demolizioni, rosso-costruzioni); tavola su carta

NOTE

1 Egizio Nichelli, Sergio Tattoni, Alfredo Castiglioni, *Settore al coordinamento per il territorio progetti pilota 1984. Restauro dell'oratorio dei santi Bernar-*

*do e Martino in Quinzano d'Oglio, Regione Lombardia, Brescia, 1984, in Archivio Nichelli.*

2 Stefano Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*, Skira, Milano, 2002.

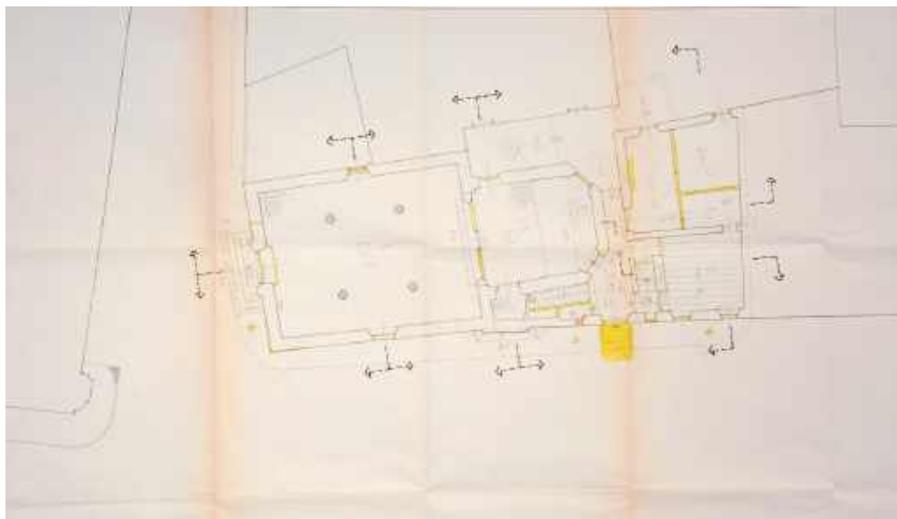


FIG. 13 - Pianta piano primo (giallo-demolizioni, rosso-costruzioni); tavola su carta

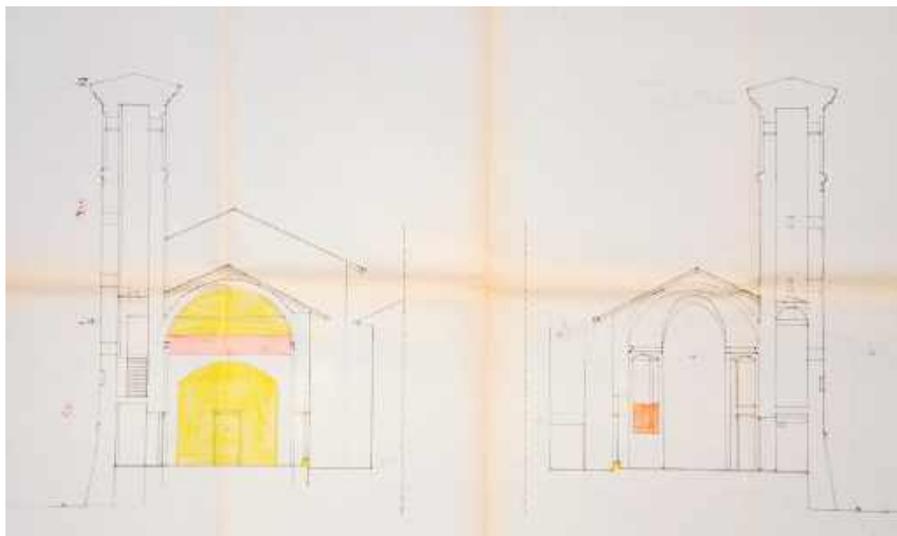


FIG. 14 - Sezioni trasversali (giallo-demolizioni, rosso-costruzioni); tavola su carta

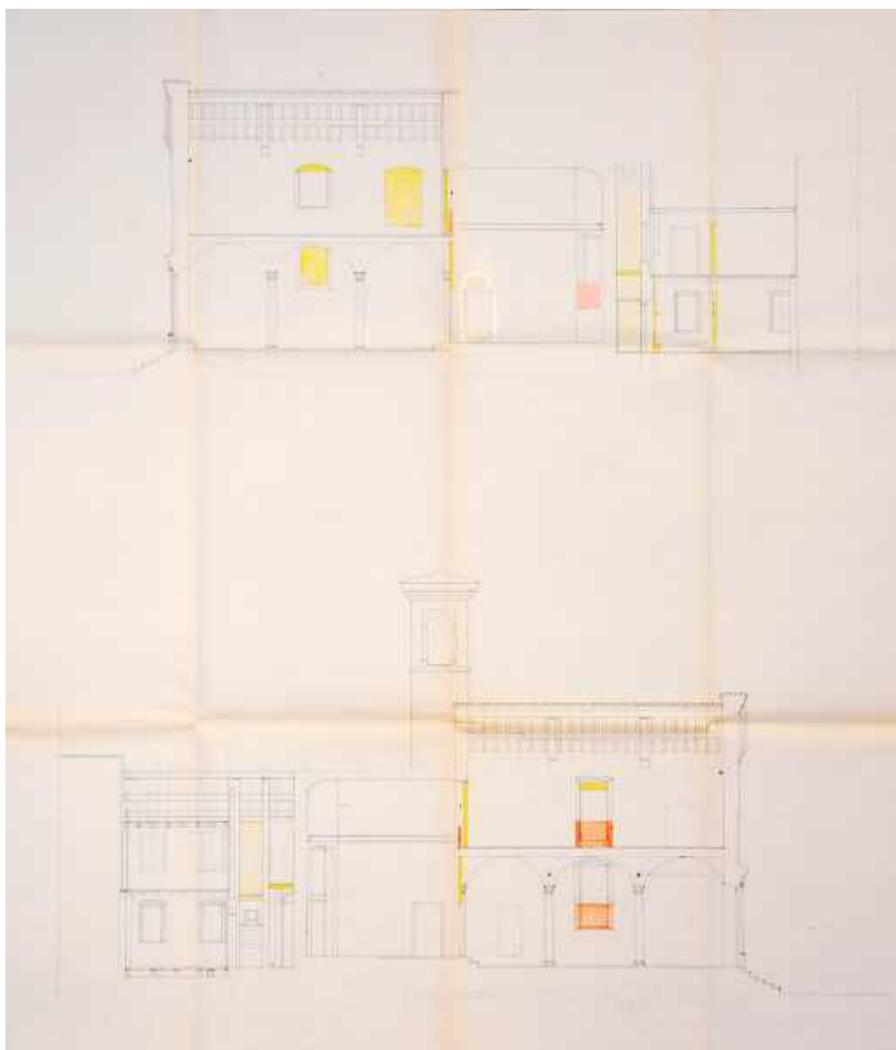


FIG. 15 - Sezioni longitudinali; tavola su carta

1986-1987

Restauro e adattamento a hotel

40

## Castello di Carimate

piazza Castello 1, Carimate (CO)

progetto e direzione lavori EN

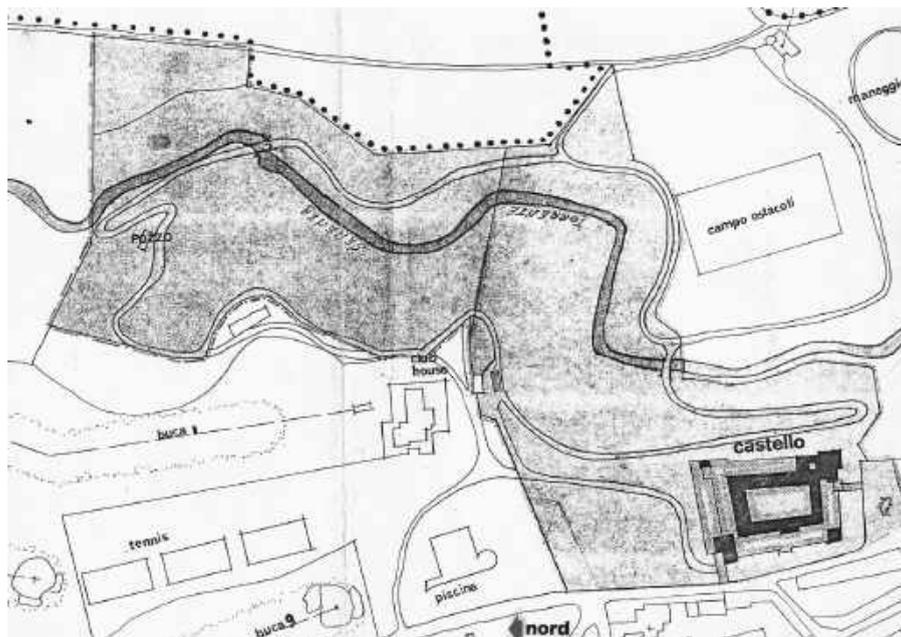


FIG. 1 - Inquadramento

Il castello di Carimate sorge in Brianza, nella valle del fiume Seveso, sulle prime colline di origine morenica delle prealpi lombarde. La costruzione del castello, alla base di quello attualmente esistente, risale al 1345, quando il feudo passa sotto il dominio dei Visconti, signori di Milano<sup>1</sup>. L'edificio è da questi usato come postazione di villeggiatura e di caccia, ma è anche situato in posizione strategica in prossimità della strada che da Milano va a Como e quindi in Svizzera.

Il castello di Carimate, di forma rettangolare, misura 55 metri di lunghezza e 31 e mezzo di larghezza, è alto 15 metri e ha il ballatoio coperto dal tetto. Internamente è decorato da affreschi del Campi, che ritrae i fatti storici più salienti che si riferiscono al castello<sup>2</sup>. La costruzione presenta tre torri di forma quadrata: una all'ingresso, dove tuttora si vedono le tracce di un ponte levatoio, l'altra all'angolo ovest, ricostruita per metà in epoche più recenti, e la ter-

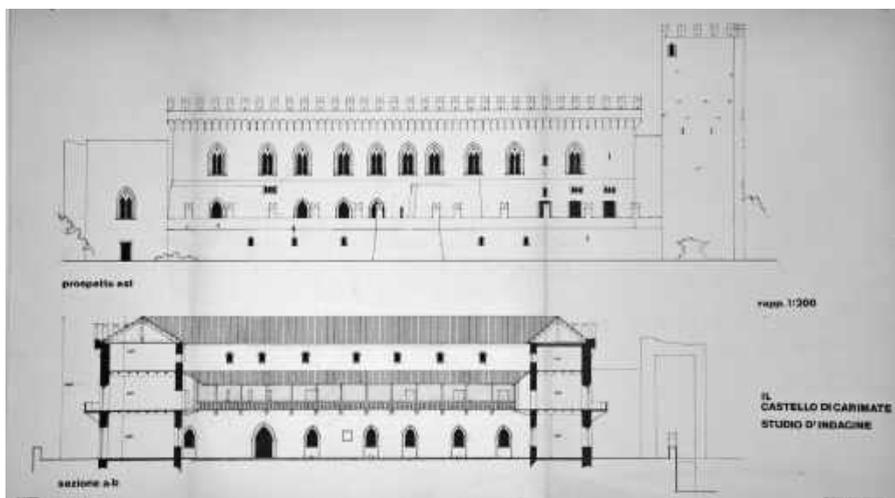


FIG. 2 - Prospetto est e sezione; tavola su carta

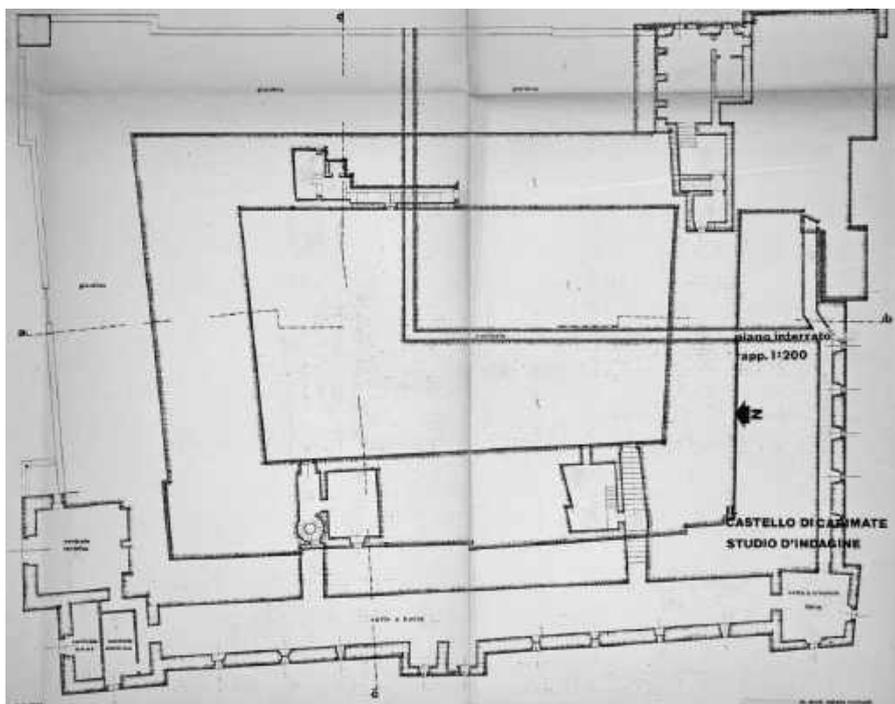


FIG. 3 - Pianta piano interrato; tavola su carta

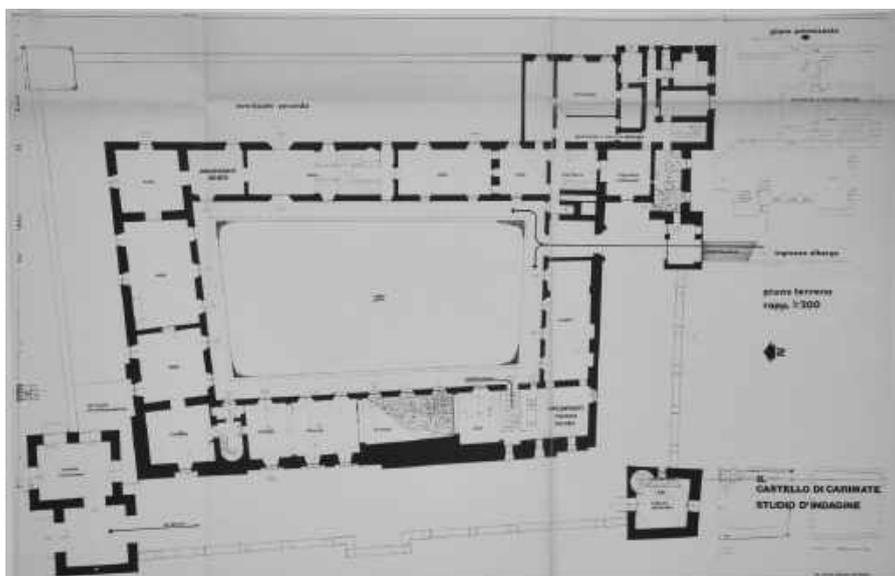


FIG. 4 - Pianta piano terra; tavola su carta

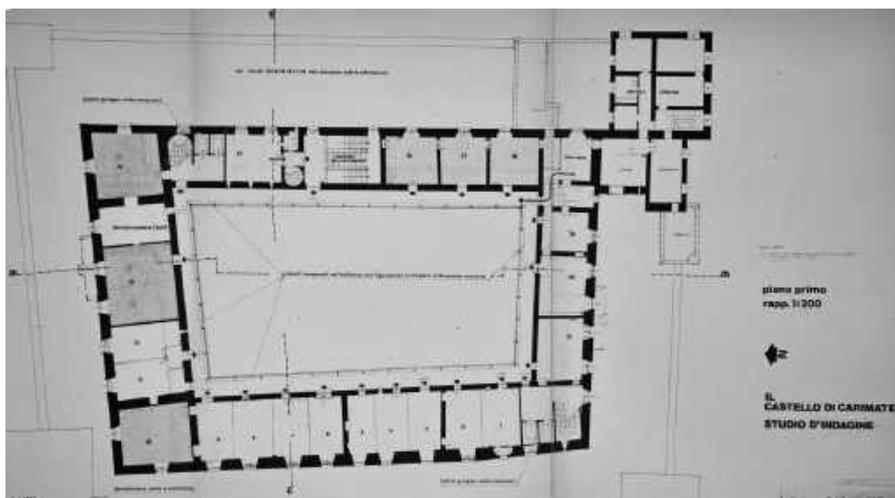


FIG. 5 - Pianta piano primo; tavola su carta

za all'angolo nord-ovest, non ancora restaurata.

Intorno al castello si sviluppa un piccolo borgo con case di agricoltori e scu-

derie. Una quarantina d'anni più tardi dalla sua costruzione, Caterina Visconti fa scavare il fossato perimetrale e costruisce quindi il ponte levatoio. Alla fine

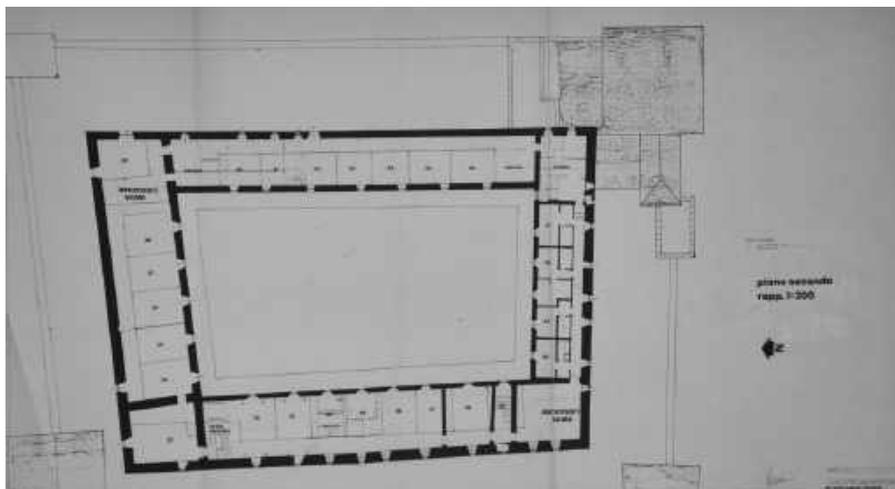


FIG. 6 - Pianta piano secondo; tavola su carta

del 1400 questa dimora diviene l'ultimo rifugio di Ludovico il Moro, che ormai sconfitto in patria voleva riparare verso la Germania con la famiglia e i tesori. Successivamente diventano proprietari del castello un ramo della famiglia Visconti Aicardi, che si estinse il 26 settembre 1626 con la morte dell'ultimo rappresentante. Tutti i beni e il castello sono passati al pubblico Demanio. Diviso in due proprietà, il castello assume quindi l'aspetto di un forte abbandonato dando vita a una sequela di deturpamenti e modifiche che hanno trasformato il volto del fabbricato medioevale. Nel 1874 Arnaboldi Cazzaniga<sup>3</sup> (che riunisce per eredità in una sola proprietà le terre e il castello), nutrendo un vivo sentimento artistico e una passione per l'arte antica, si decide a restaurare il castello. Comincia dall'esterno, dove cerca di ricreare una sorta di unitarietà secondo un'idea romantica di castello raffigurato da torri merlate, e passando all'interno cerca di ricreare vecchi ambienti abbellendo le stanze con decorazioni d'epoca e con mobili antichi. Diver-

si errori sono stati commessi durante questo restauro perché, in linea con la cultura architettonica del tempo, non si è tenuto conto della verità storica ma si è attuata, come teorizzava Viollet-le-Duc, una serie di operazioni guidate dal principio dell'immedesimazione. Nel 1956, la Società Generale Immobiliare di Roma<sup>4</sup>, la quale acquista in blocco la proprietà costituita non solo dal castello ma dal parco e dalle scuderie, lo trasforma in un centro sportivo e residenziale, realizzando anche il campo da golf. Problemi di varia natura portano la società a cedere le diverse proprietà. Le strutture sportive passano a un altro ente che ne è tuttora gestore, mentre il castello viene venduto nel 1976 a una società di registrazione musicale che l'ha adattato e ristrutturato secondo le sue esigenze. Fino al 1986 rimane come bene di proprietà della suddetta società, anno in cui viene affidata a Nichelli la commessa per un progetto di riuso a destinazione alberghiera<sup>5</sup>. Il castello di Carimate ritrova così la sua storica vocazione all'accoglienza come ristorante e albergo.

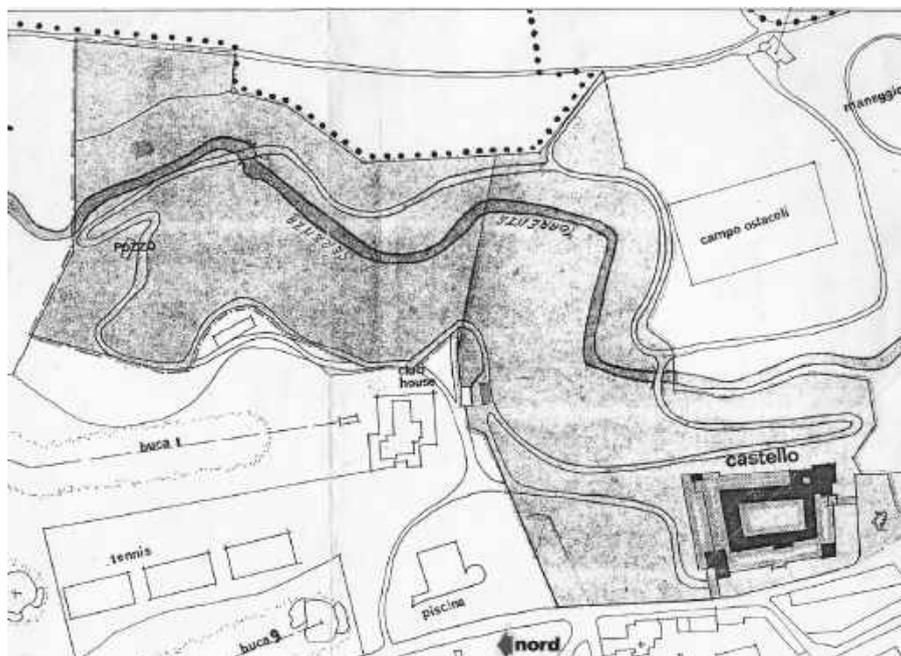


FIG. 7 - Planivolumetrico

Le trasformazioni, al fine di adattare la vecchia struttura alle nuove esigenze, non portano modifiche rilevanti all'impianto principale dell'edificio: le aggiunte murarie si limitano alla creazione di setti di divisione delle camere d'albergo, all'adattamento dei servizi come i bagni, all'inserimento di due nuovi corpi scale con ascensori e alla demolizione di una risalita di servizio.

Allo stato di fatto prima dei lavori di Nicheli, secondo quanto leggiamo dalla relazione di progetto, "il castello si presenta ornato di cimeli e all'interno arricchito d'un largo ballatoio, sostenuto da mensole e contro mensole antiche. Il ballatoio è soffittato e spazioso, il tetto del fabbricato è nascosto dalla merlatura ghibellina, sostenuta da archi che poggiano su sostegni in pietra"<sup>6</sup>. Lo stato di

conservazione e di manutenzione poteva ritenersi buono per quanto concerne la parte dell'edificio di recente ristrutturazione, mentre l'altra parte, quella oggetto del restauro nichelliano, era degradata. Egli riporterà in uso il salone del Torchio<sup>7</sup>, parte degli edifici del vecchio borgo di Carimate e tutti i terreni agricoli. Il teorico Riegl, viennese, sostiene che "in ogni epoca sia esistita una specifica volontà d'arte e che porta ad analizzare ciascuna opera esclusivamente dall'interno del contesto storico culturale in cui è nata. Di conseguenza non esistono periodo minori o maggiori"<sup>8</sup>. Seguendo questo principio Nichelli nel progetto per Carimate mantiene le aggiunte apportate sulla fabbrica da Cazzaniga, diventate a tutti gli effetti parte integrante della stessa. Il progetto cerca di reintegrare le parti

del castello ad albergo, inserendo come elementi nuovi il corpo scale, gli ascensori e i servizi di solo supporto alla nuova funzione. Al piano primo il progetto nichelliano prevede l'uso degli spazi a bar, sala pranzo, cucine, una sala convegni, delle sale esistenti riutilizzate, la sala periodici nella torre sud e il salotto colazioni nell'edificio nord. Il piano primo è suddiviso in quattro ali contenenti le camere e gli annessi servizi lavanderia. Il piano secondo e terzo sono anch'essi adibiti a zona notte e si affacciano sulla corte e due salotti agli angoli nord della struttura. Quindi si può dire che la differenza sostanziale con il restauro ottocentesco è che, innanzitutto, il restauro di Nichelli non indulge nelle forme e nell'immagine romantica del castello. Inoltre, dato che la teoria del restauro rispetto al XIX secolo ha subito delle rivoluzioni – si pensi anche solo ai punti di Camillo Boito, la *Carta di Atene* del 1931 e la *Carta italiana del restauro* del 1932 – se prima si prediligeva un intervento che imitasse la storia tramite l'inserimento di merli e decozioni in stile medioevale, adesso Nichelli ha scelto di effettuare un intervento che, pur partendo dalla struttura e dalla storia dell'edificio, è rivolto verso la sua nuova funzionalità. A partire dagli anni '90 il castello diviene quindi un suggestivo hotel con le ex scuderie che furono trasformate in un luogo di attrazione civica e culturale a opera di una cooperativa di cittadini.

- 3 *Il Castello di Carimate*, in “Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi”, Edizioni della Tecnografia, Milano, 1907.
- 4 *Ville e giardini d'Italia: le dimore patrizie e il verde incanto dei loro parchi come testimonianza di arte, civiltà e costume*, Touring Club Italiano, Milano, 1997.
- 5 Federico Conti, *Stima del più probabile valore di mercato*, s.n., 15 maggio 1985, in Archivio Nichelli.
- 6 Ibid.
- 7 Cfr. *Ville e giardini d'Italia: le dimore patrizie e il verde incanto dei loro parchi come testimonianza di arte, civiltà e costume*, Touring Club Italiano, Milano, 1997.
- 8 Sandro Scarrocchia, *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Clueb, Bologna, 1995.

#### NOTE

- 1 Federico Conti, *Stima del più probabile valore di mercato*, s.n., 15 maggio 1985, in Archivio Nichelli.
- 2 Carlo Annoni, *Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo di Canturio e sua pieve*, La Grafica, Cantù (CO), 1991.

1989

Progetto

#### 41 Autoparcheggio sotterraneo

via Brisa, Milano

progetto EN

La situazione nell'area di via Brisa è delicata a causa della presenza dei resti archeologici delle terme romane, del Museo Archeologico e della torre medioevale di via Gorani. Nichelli nella sua relazione tecnica trova "oltraggioso" che la mancanza di posto auto induca i cittadini a posteggiare permanentemente nelle vie e nella piazza rendendo non solo ancora più problematica la viabilità, ma andando a intaccare, come in questo caso, zone di particolare interesse storico-artistico. Questa situazione critica, all'epoca del progetto di Nichelli, perdurava già da

circa 46 anni, precisamente dai bombardamenti del 1943.

Per supplire a questa situazione nel 1989 l'architetto è incaricato dalla Società Costruzioni Moderne Spa e dall'Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA, proprietari dell'area dello spiazzo invaso dalle automobili, di progettare un parcheggio sotterraneo all'estremo di via Brisa. Il progetto ipotizzato prevede la copertura dei ruderi e la realizzazione di un ampio giardino sopraelevato rispetto all'attuale quota stradale. Si studia così un parcheggio interrato di quattro piani, segnato da



FIG. 1 - Vista generale sull'area, 1989

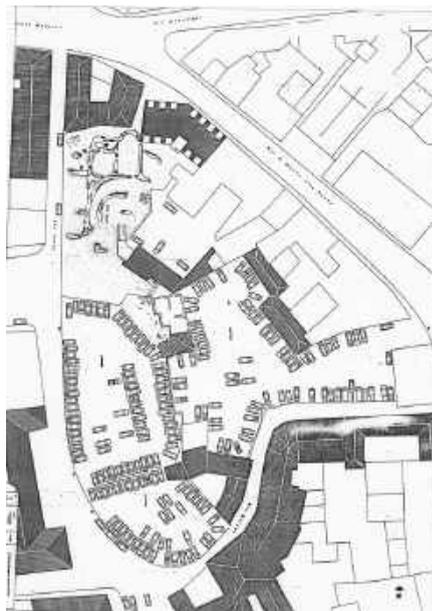


FIG. 2 - Stato di fatto dell'area, 1989

una grande rampa circolare, coperto da un manto verde dove trovano spazio diverse aree di giochi per i bambini. Il disegno di questo giardino è tipicamente libero, lontano dalle realizzazioni fatte da Nichelli negli anni '50 e '60 per gli esterni delle sue scuole e asili, nelle quali anche il trattamento del verde era gestito attraverso una forte geometrizzazione. I resti dell'edificio termale secondo questi disegni dovevano essere visibili dal piano di calpestio di via Brisa attraverso un'ampia lastra di cristallo o direttamente osservabili al piano di scavo con degli accessi pedonali sia da corso Magenta sia dal sagrato su via Brisa. Il progettista pensava così di evitare di vedere i resti invasi dalle immondizie e dagli oggetti abbandonati, ottenendo lo sgombero di tutte le automobili e approfittando dei lavori per procedere con il restauro della torre dei Gorani. Lo sviluppo dei lavori non ha avuto esiti positivi poiché l'amministrazione comunale, a seguito di una serie di corrispondenze e incontri con la proprietà e lo stesso Nichelli, non ha dato il via alla costruzione nonostante le operazioni di scavo fossero già state affrontate. Infatti, secondo una lettera d'archivio datata 13 luglio 1989, il Comune di Milano comunica all'architetto e alla proprietà la necessità, data l'importanza archeologica della zona, di effettuare uno scavo stratigrafico per mezzo di tecnici specializzati, sotto la direzione scientifica della Soprintendenza prima di procedere all'approvazione di qualsiasi progetto sull'area. A seconda dei risultati, segnala il Comune, poteva essere necessaria una modifica del progetto, oppure verificarsi l'impossibilità di esso a causa della presenza di ulteriori strutture antiche da conservarsi in sito. Durante i lavori iniziali di scavo sono stati trovati resti archeologici, e pertanto il cantiere è stato immediatamente bloccato

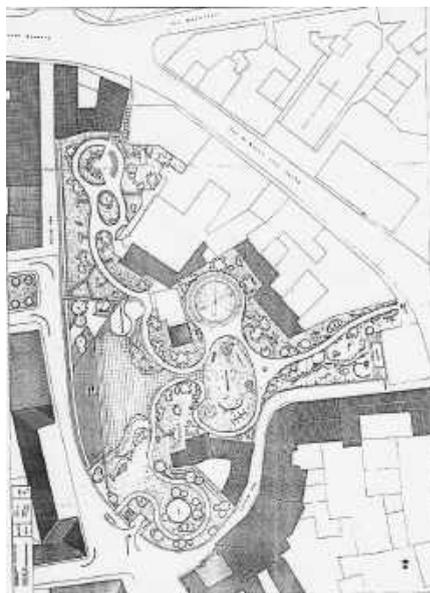


FIG. 3 - Progetto quota +0,00, giardino e percorsi



FIG. 4 - Resti delle terme romane in via Brisa

to da parte della Soprintendenza. Nichelli, anche a causa della sua passione sempre viva per i ritrovamenti, non rinuncia alla volontà di realizzare questo suo progetto, e in una lettera datata 5 febbraio 1991 scrive all'ingegnere Baselli<sup>2</sup>, suo collaboratore, relativamente a un convegno nel quale si sarebbe potuta affrontare la riproposizione dell'autoparcheggio di via Brisa.



FIG. 5 - Piano tipo del parcheggio con la copertura dei resti romani

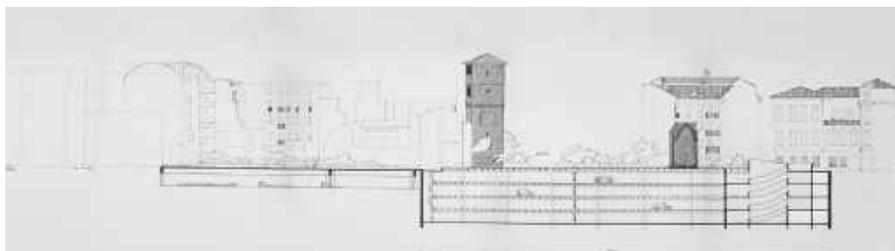


FIG. 6 - Sezione longitudinale del parcheggio

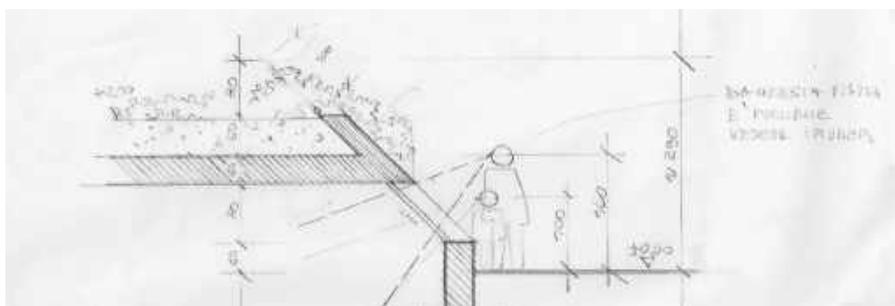


FIG. 7 - Dettaglio dello scorcio sui resti da via Brisa, schizzo anonimo

Questo a testimonianza della sua volontà di perseverare nella realizzazione di questo silos sotterraneo nei pressi dei resti archeologici, permettendo così in contemporanea di continuare le operazioni di scavo e soprattutto preservando l'area da possibili operazioni di speculazione edilizia.

menti scritti a riguardo ed è stato realizzato con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

#### NOTE

- 1 Egizio Nichelli, *Relazione tecnica progettata per via Brisa*, 1989, in Archivio Nichelli e Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.
- 2 Vedi Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.

Il testo è stato scritto basandosi sull'osservazione dei disegni data la mancanza di docu-

1989-1991

Restauro e progetto di una biblioteca

42 **Torre di Ansperto**

corso Magenta 15, Milano

progetto e direzione lavori EN

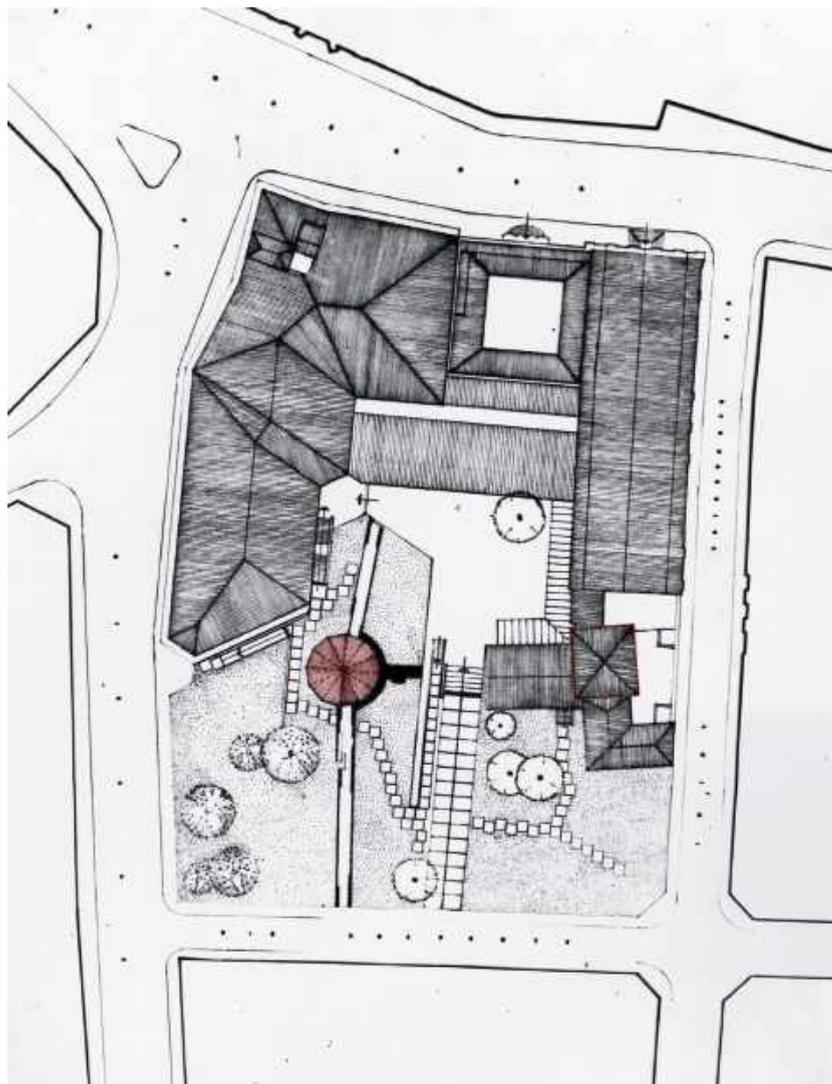


FIG. 1 - Planimetria progetto di E. Nichelli per il Museo Archeologico, 1964 (rielaborazione, rosso-torre di Ansperto)

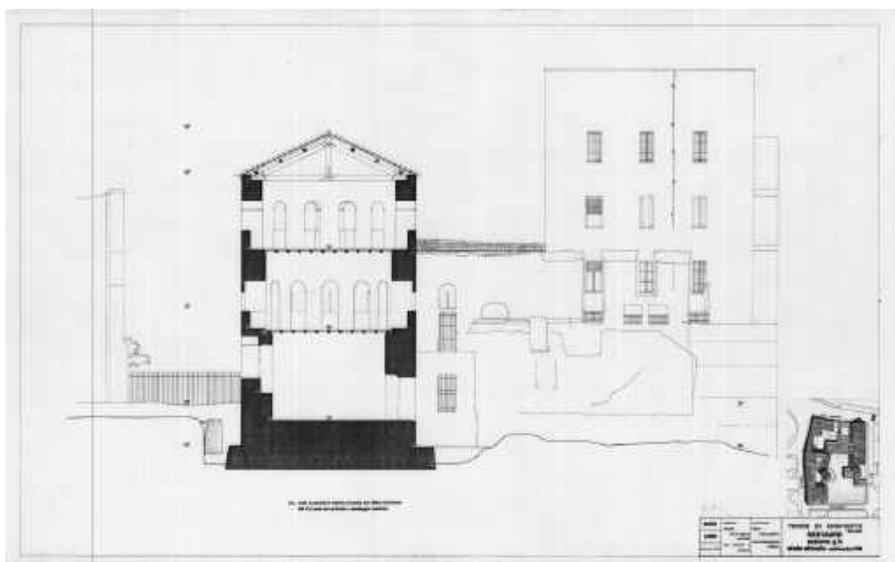


FIG. 2 - Sezione della torre; tavola su carta

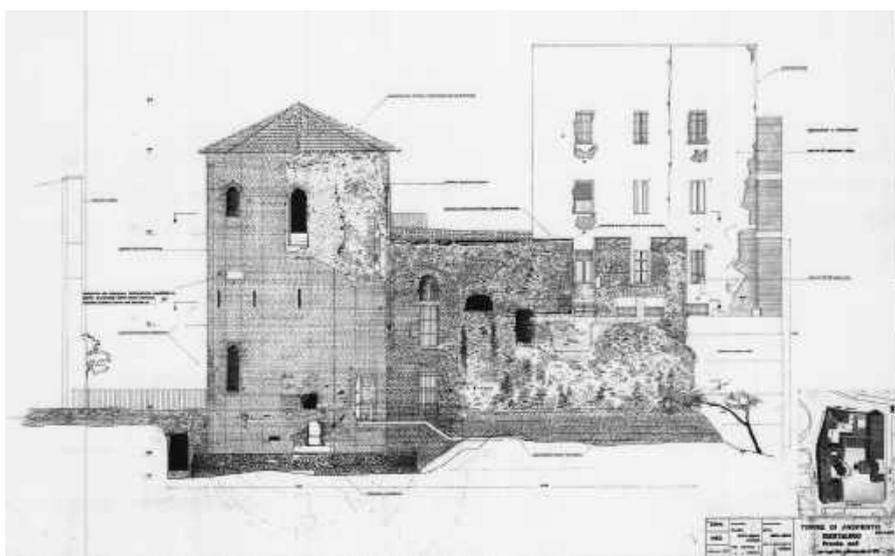


FIG. 3 - Studio del degrado delle murature; tavola su carta

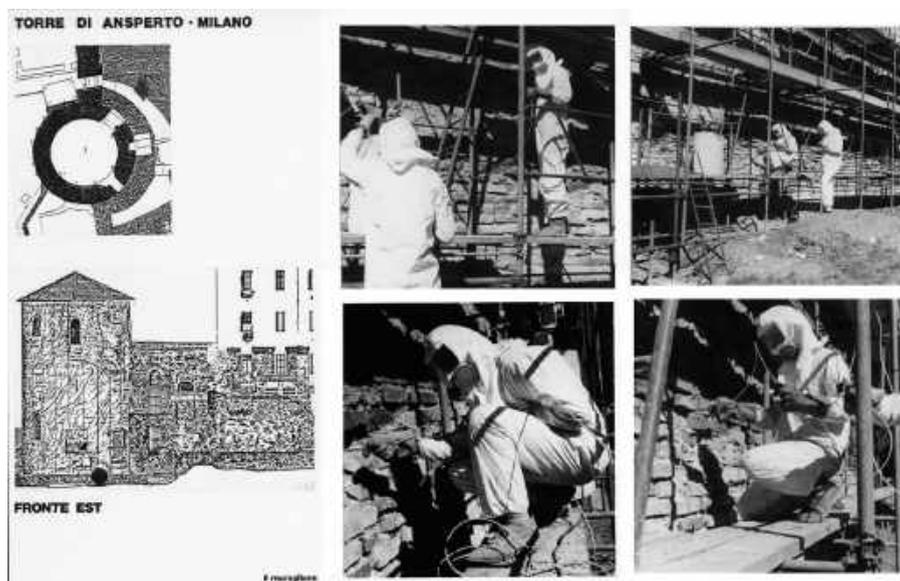


FIG. 4 - Indagine delle tecniche di restauro; collage

“È come un vecchio pieno di acciacchi. Imponente, di solida costruzione, ma aggredito dai malanni profondi, segno dell’età, evidentemente, ma sintomo anche dell’incuria colpevole in cui è stato abbandonato. Il tempo ma anche gli uomini gli hanno inferto colpi terribili. Ma il tracollo definitivo, nonostante tutto, non c’è stato. Le aggressioni non ne hanno minato le fondamenta. Il vecchio che lotta contro l’età è la torre di Ansperto<sup>1</sup>”. Inizia così un articolo di giornale del 1989 sul restauro della torre, il giornalista riporta anche che la metafora sull’età “fa sorridere l’architetto, che rimane compiaciuto dell’immagine della torre come un vecchietto da curare con delicatezza e la massima attenzione<sup>2</sup>”.

La torre si trova all’interno dell’area del Museo Archeologico di Milano tra le vie Ansperto e Nirone. Si sviluppa per circa 18 metri di altezza ed è interamente

in mattoni a forma poliedrica con ventiquattro facce irregolari all’esterno. Qualche finestra centinata illumina lo spazio circolare interno. L’edificio, com’era d’uso nelle torri militari, è suddiviso su tre piani da soffitti e pavimenti lignei e mobili. Alcuni studiosi come il Giuliani sostengono che la torre è stata fatta costruire dall’arcivescovo Ansperto tra le opere di ampliamento delle mura medioevali della città nel IX secolo<sup>3</sup>. Si è creduto a lungo alla veridicità di tale giudizio, tanto che il Comune ha apposto un’epigrafe con scritto: “Ansperto Biassono Arcivescovo – ampliata in parte la cerchia delle mura romane – innalzò questa torre nel IX secolo”.

Altri storici invece, come il Lattuada, l’hanno ritenuta una delle trecento torri edificate dal console Marcello per fortificare le mura della città di Milano. Affermazione confermata dalle parole di

Ismaele Rossi<sup>4</sup> quando sostiene che dopo le distruzioni a opera di Attila nel 452 d.C. e di Uraia nel 539 d.C. sembra estremamente probabile che la torre potesse essere risparmiata. Gli studi più recenti, effettuati soprattutto da Aristide Calderini e Alberto De Capitani d'Arzago, figure importanti per la cultura archeologica milanese nella metà del Novecento, hanno sciolto ogni dubbio. Tali ricerche hanno rilevato che la torre e l'imponente muraglione che vi si innesta a nord e sud sono resti delle mura romane fatte erigere da Massimiliano Ercoleo dopo il 286 d.C. A suffragio della validità di questa tesi c'è la scoperta delle fondazioni di una torre quadrata gemella posta su via Luini, all'angolo delle mura massimiane che continuano poi nel piano seminterrato del museo<sup>5</sup>. Come spiega Ermanno Arslan, allora direttore del Museo Archeologico di Milano, "corso Magenta è una torre d'angolo, giù verso l'attuale via Meravigli dove all'incrocio delle due vie doveva esserci una porta"<sup>6</sup>. La torre doveva avere il suo cammino di ronda e attorno doveva esserci un fossato le cui tracce si possono ancora vedere nei sotterranei del museo. "È rimasta in funzione per scopi militari fino all'arrivo del Barbarossa, il quale distrusse solo in parte la torre, la quale fu poi inserita nella struttura edilizia della zona, che era soprattutto costituita da monasteri. Sulla torre si appoggiò il monastero delle Benedettine, che rimase fino all'arrivo di Napoleone. Un chiostro del monastero era attiguo alla torre fino ai bombardamenti del 1943"<sup>7</sup>.

Nichelli aveva già lavorato a lungo su quest'area negli anni '60 quando si trova a progettare l'ampliamento del Museo Archeologico di Milano, e nel compiere queste opere decide di liberare la torre da tutti gli edifici che le si addossavano. Questa modalità di intervento, frutto



FIG. 5 - Copertura, durante il rifacimento

di una scelta ben precisa volta a valorizzare i resti romani a fronte di altri edifici di altre epoche, è stata poi criticata da molti. Il direttore del museo Arslan ha infatti dichiarato questo: "vi fu un intervento molto pesante, che oggi certo non si ripeterebbe, di isolamento della torre romana. Venne abbattuto il chiostro e creato l'attuale giardino"<sup>8</sup>. Nel programma dei lavori era previsto l'abbattimento dell'edificio attiguo alla torre, una scuola, per ampliare le sale del museo. Lo stesso direttore museale, in un'altra occasione, riprende dicendo: "Come cittadino sono molto contento, anche se come direttore del museo avrei risolto il problema degli spazi".

L'architetto Egizio Nichelli, progettista e direttore dei lavori iniziati nel 1989, annovera molti interventi nel campo del restauro. Già assistente alla cattedra di restauro presso il Politecnico di Milano, si dedica fin dall'immediato dopoguerra ai restauri della Ca' Granda, delle Ville Lit-

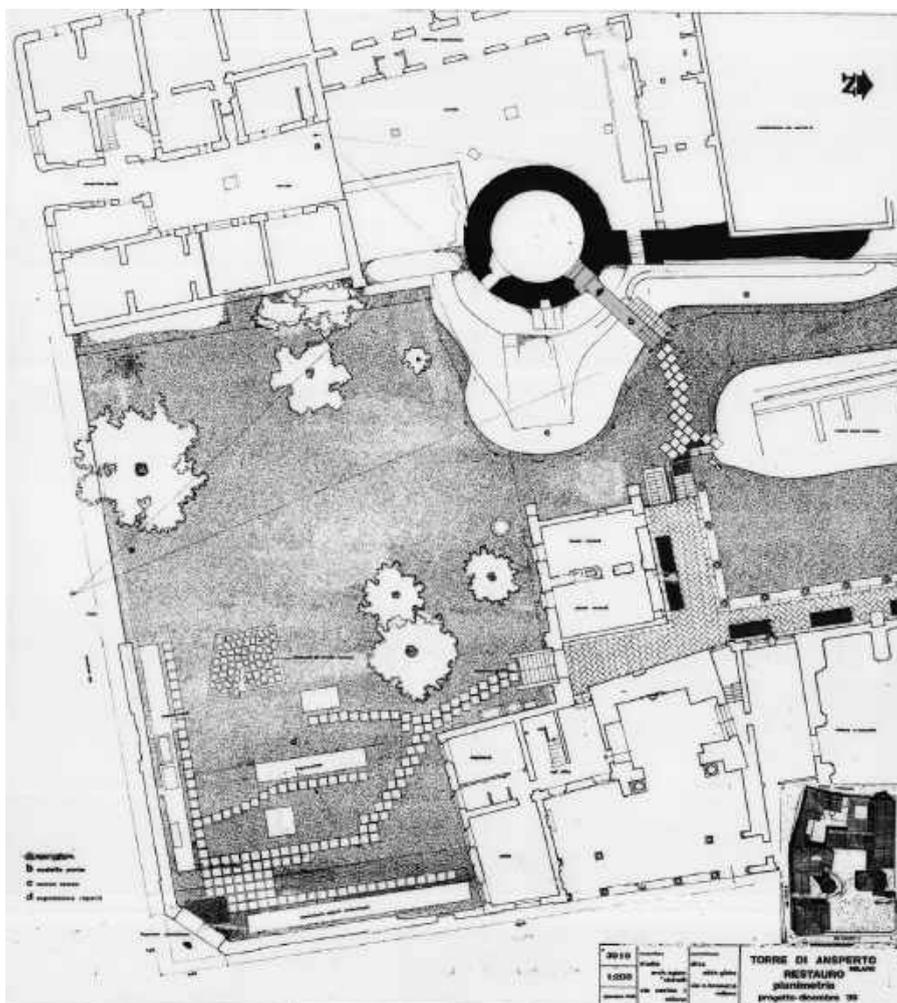


FIG. 6 - Pianta della torre con il Museo Archeologico effettivamente realizzato (rielaborazione)

ta e Simonetta, del Palazzo Morando Bolognini, di Palazzo Landriani, della chiesa di San Sisto e della chiesa Rossa e più recentemente del complesso di Santa Maria della Vittoria e di Palazzo Greppi. Nichelli ha inoltre collaborato con il Comune di Milano, promuovendo e realizzando un censimento di tutti i monumenti di proprietà comunale.

Data questa sua grande competenza e passione per l'archeologia, inizia subito una sistematica analisi del manufatto romano. La situazione di degrado della torre, da tempo in totale abbandono e ricoperta da una folta vegetazione, imponeva innanzitutto la conoscenza delle sue caratteristiche strutturali e la cura delle anomalie eventualmente riscontrate.

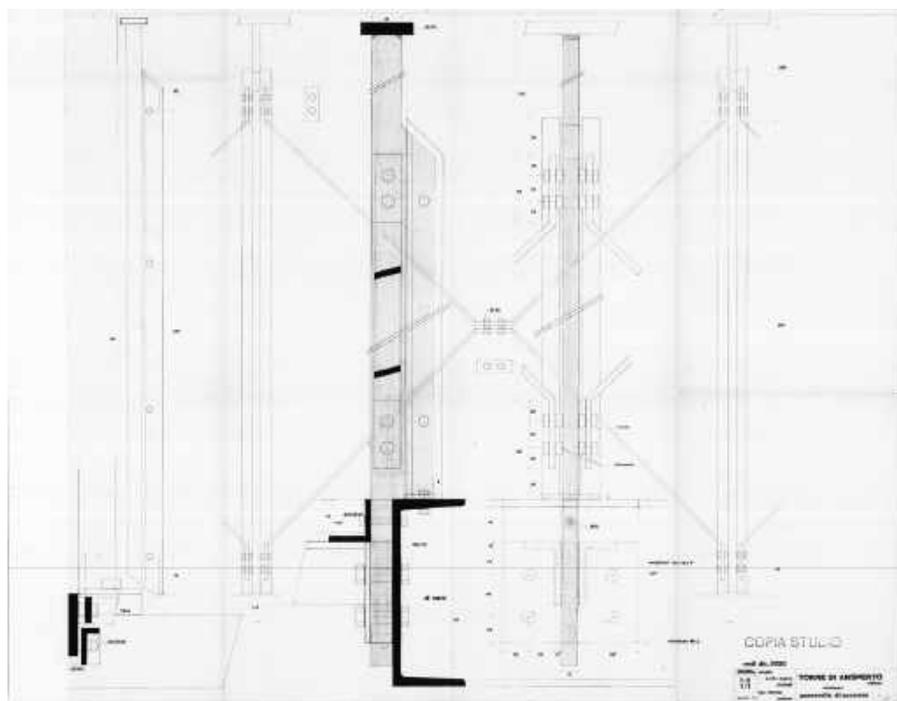


FIG. 7 - Passerella d'accesso realizzata, dettaglio corrimano; tavola su carta

bili nelle murature. Al piano terra della torre, posto a quota 1,59 metri, è possibile accedere grazie a una semplice scala in acciaio con corrimano in tiranti, progettata dallo stesso Nichelli. Le pareti all'interno sono affrescate con opere medioevali che ritraggono figure di Santi, gli affreschi nelle lunette si datano al XIII secolo mentre quelli raffiguranti San Michele, la Crocifissione, le Stigmate di San Francesco ed episodi biblici vanno dal XIII al XV secolo<sup>10</sup>.

Prima di effettuare qualsiasi operazione Nichelli compie una serie di indagini, di rilievi fotografici e di tutti gli elementi che concorrevano a ottenere "la conoscenza delle condizioni reali e statiche. Indagini quanto più possibili accurate e profonde, tali da costituire un vero e proprio

quadro clinico del monumento, a cui si attingerà, aggiornandolo e ampliandolo, per la stesura del progetto di restauro"<sup>11</sup>. Dopo queste analisi ha proceduto all'asportazione di ogni tipo di vegetazione che, insinuatasi tra i mattoni, aveva aumentato la porosità delle malte e le stava disgregando. Questa operazione era infine seguita da un'accurata pulitura delle murature liberate e dalla sigillatura delle microfessure.

Sono stati predisposti, prima di tali interventi, opere protettive, spray idrorepellenti e teli, a cui è stata affidata l'integrità degli affreschi dipinti internamente alla torre.

La copertura, che al momento dei lavori era precaria, è stata consolidata ricostituendo a mano il manto di tegole ri-

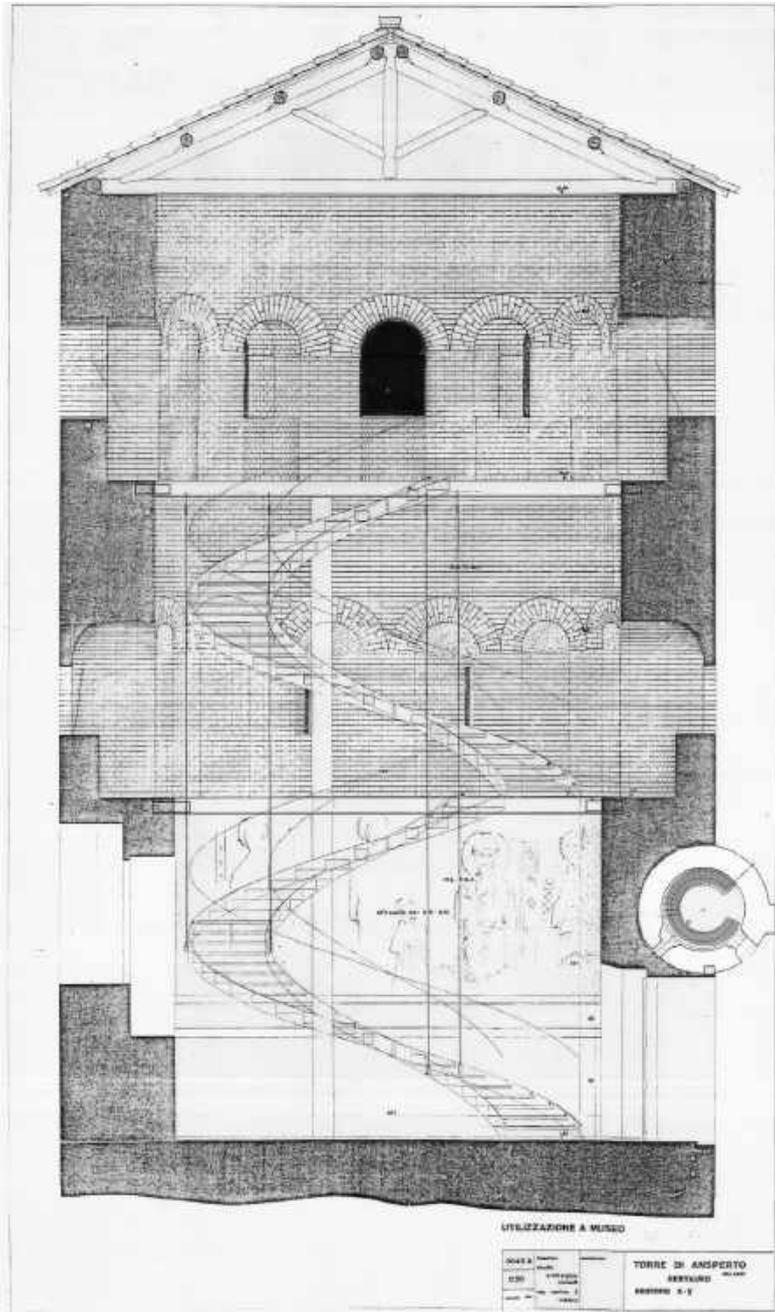


FIG. 8 - Soluzione 1 per la biblioteca, sistemazione di torre di Ansperto con la scala elicoidale centrale (rielaborazione)

mosse o mancanti. I serramenti in legno che malamente o parzialmente coprono le aperture sono stati rimossi e sostituiti da semplici lastre di cristallo, opportunamente staccate dalla muratura, con funzione puramente protettiva. Dal punto di vista progettuale, l'architetto Nichelli ha inserito la visita alla torre nel percorso dell'adiacente Museo Archeologico, ipotizzando in un progetto mai realizzato il posizionamento di una piccola biblioteca.

La pianta e i prospetti sono stati tutti ridisegnati dallo studio dell'architetto, che elabora in contemporanea due ipotesi per la biblioteca. La prima si sviluppa al centro di una grande scala elicoidale che occupa gran parte dello spazio e permette di far vedere da vicino tutti gli affreschi; la seconda ipotesi presenta una scala a chiocciola laterale di 2 metri di diametro affiancata da un montacarichi e dagli scaffali per l'archiviazione.

Nichelli intraprende poi personalmente, al di fuori della commessa, uno studio sui resti e delle indagini su altri possibili ritrovamenti archeologici nell'area. Questo studio d'insieme è stato molto dettagliato e l'architetto lamenta che, considerata l'importanza del monumento, non sia stato integrato al meglio nella visita al museo.

Spiegando il progetto Nichelli scrive: "è da ritenersi difficilmente giustificabile che un importante monumento archeologico come la torre di Ansperto rimanga inutilizzato e non visibile al pubblico proprio nella sede di un museo archeologico"<sup>12</sup>. Questo perché, tenendo l'edificio vicino a destinazione scolastica, si è dovuta creare una cancellata di divisione tra il cortile della scuola e il giardino del museo, impedendo la visione globale della torre. "La proposta di utilizzazione", continua Nichelli, "elaborata solo per verificare la fat-

tibilità, dovrà venire estesa e completata dopo uno studio approfondito in relazione al materiale da esporre nella torre. Sarà comunque indispensabile che, al compimento delle opere di restauro preventivate, abbia immediato seguito almeno la costruzione di una scaletta di servizio che consenta la manutenzione periodica del monumento"<sup>13</sup>. Purtroppo il progetto della biblioteca non è stato mai realizzato: a oggi esiste solo una scala di sicurezza che consente la visita agli affreschi.

Negli anni '90 l'altro edificio prospiciente la torre, la scuola di via Nerino, è stato completamente sventrato (mantenendo solo le facciate storiche, a causa del vincolo imposto dalla Soprintendenza) per fare spazio a un ampliamento del Museo Archeologico. L'intervento contemporaneo non si pone in relazione col contesto e propone una curvatura che si scontra, idealmente, con quella rappresentata dalla torre<sup>14</sup>.

Nichelli conosceva e amava la storia e i resti che il passato ci ha tramandato e per questo motivo cercava di farli rivivere utilizzando le operazioni da lui conosciute con mezzi di analisi moderni e personale qualificato. Come sosteneva Giovanni negli anni del dopoguerra italiano: "Le ragioni che spingono alla conservazione dei monumenti sono legate alla continuità spirituale che essi trasmettono e alla loro funzione educativa che concorre al corretto sviluppo della città"<sup>15</sup>. Nichelli considera infatti l'ambiente urbano come prodotto collettivo di secoli in secoli di cui non è possibile trovare un solo artefice. Per questa ragione, nel caso della torre milanese, si è creata nel 1989 l'associazione Diventa amico di Milano, la quale ha sponsorizzato il restauro e il metodo di lavoro che ha unito pubblico e privato nell'intento, di profondo senso culturale, di salvare un patrimonio comune. Sostenuta dal vicesin-

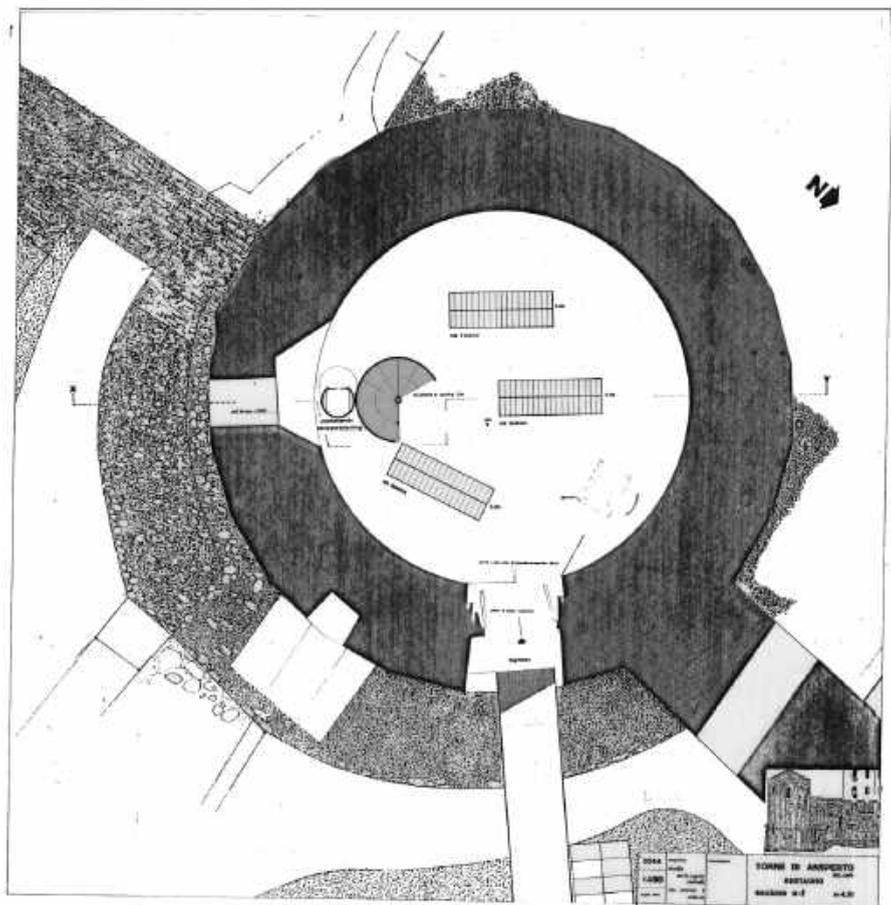


FIG. 9 - Soluzione 2 per la biblioteca, sistemazione di torre di Ansperto con la scala elicoidale ridotta e disassata (rielaborazione)

duco Luigi Corbari, ha avuto molto successo e, come ha detto lo stesso politico, "Milano vuole pensare al suo passato anche per costruire il suo futuro"<sup>16</sup>.

#### NOTE

1 Tino Fiammetta, *Tornerà a rivivere l'antica torre di Ansperto*, in "il Giornale", venerdì 9 giugno 1989.

2 Ibid.

3 Giorgio Giulini, *Delle antiche mura di Milano*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1972.

4 Clinio Cottafavi, *La chiesa di S. Maurizio*, Tip. Editoriale de La voce di Mantova, Mantova, 1936.

5 *Dietro la chiesa di S. Maurizio*, in "Il Giorno", sabato 10 giugno 1989.

6 *Diventa amico di Milano*, in "Qui Milano", luglio-agosto 1989.

7 Ibid.

- 8 Ibid.
- 9 Stefano Passaquindici, *Milano romana. Una capitale imperiale*, in "Qui Touring", dicembre 1989.
- 10 *Diventa amico di Milano*, in "Qui Milano", luglio-agosto 1989.
- 11 Egizio Nichelli, *Relazione tecnica, torre di Ansperto*, Milano, 30 dicembre 1989, in Archivio Nichelli.
- 12 Tino Fiammetta, *L'architetto Nichelli spiega le tappe del restauro. Ora la torre di Ansperto è in condizioni disperate, la rimetteremo in forma*, in "Il Giorno", sabato 10 giugno 1989.
- 13 Ibid.
- 14 L'infelice intervento sulla scuola di via Nerino è segnato anche dall'aver inserito un piano in più rispetto a quelli presenti nella scuola, creando un disallineamento con le aperture. Oggi la direttrice del museo Donatella Caporusso e il progettista Andrea Bruno stanno ridefinendo la sistemazione degli interni cercando di ovviare, almeno nella funzionalità dei percorsi, a questa realizzazione.
- 15 Gustavo Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Ed. Cremonese, Roma, 1946.
- 16 *Diventa amico di Milano*, in "Qui Milano", luglio-agosto 1989.

Il testo è stato scritto con la collaborazione dei colleghi Chiara Tosi e Fabio Mastroberardino.

1989-1991

Restauro e adattamento

43 **Hotel Regent**

via Gesù 6-8, Milano

progetto e direzione lavori EN



FIG. 1 - Fronte est del chiostro n. 8, prima dei lavori di restauro



FIG. 2 - Fronte nord del chiostro n. 8, prima dei lavori di restauro



FIG. 3 - Foto di cantiere; fotomontaggio

Il progetto dell'hotel Regent ai civici 6 e 8 di via Gesù si fonda sui resti di un antico convento cinquecentesco eretto, con l'annessa chiesa e i due chiostri, dalle monache francescane del Gesù'. Il complesso comprende un corpo di fabbrica con due cortili, corrispondenti ai due numeri civici, da adattare a funzione alberghiera. Rimasto un convento attivo fino al XVIII secolo, nell'Ottocento diventa proprietà di famiglie borghesi. Le trasformazioni dal 1807 sono sottratte alle volontà dei proprietari perché vengono sottoposte al

controllo della Commissione di Pubblico Ornato. Questa istituzione, voluta da Napoleone su modello della Commission des embellissements de Paris del 1795, impone delle norme al fine di conferire un volto uniforme, semplice e corretto alle cortine edilizie delle strade della neocapitale del Regno Italico. Disegni relativi al solo prospetto esterno sono depositati all'archivio dell'Ornato Fabbriche e testimoniano le opere di trasformazione delle facciate delle case dei numeri attuali di via Gesù 6 e 8 con l'inserimento di serra-

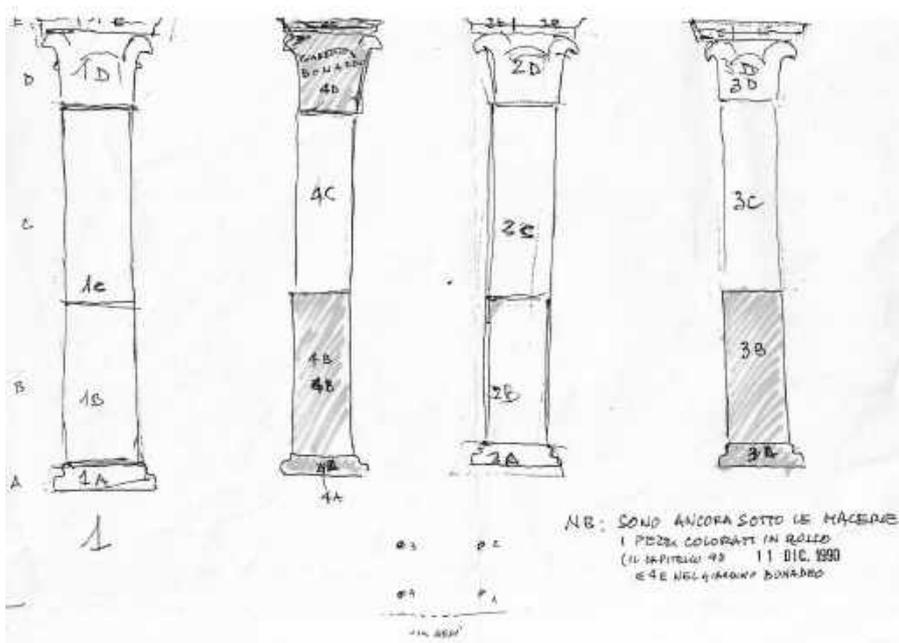


FIG. 4 - Studi sulle parti delle colonne mancanti del chiostro; schizzo

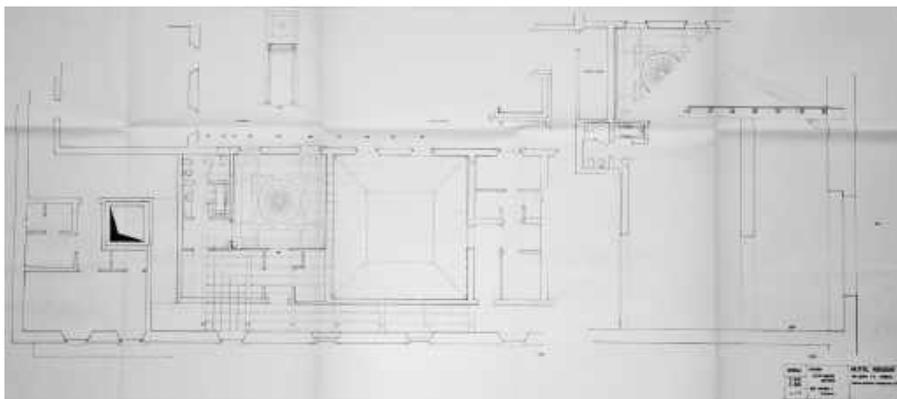


FIG. 5 - Primo piano, particolare suites voltate; tavola su carta

menti esterni e la sistemazione del rivestimento murario.

In seguito ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale il manufatto era rimasto in pesanti condizioni di de-

grado fino al 1989 quando si prevede il cambiamento della destinazione d'uso del manufatto a "hotel Regent" su progetto di Carlo Meda e con la direzione dei lavori di Cesare Filippo Castelli, i quali si

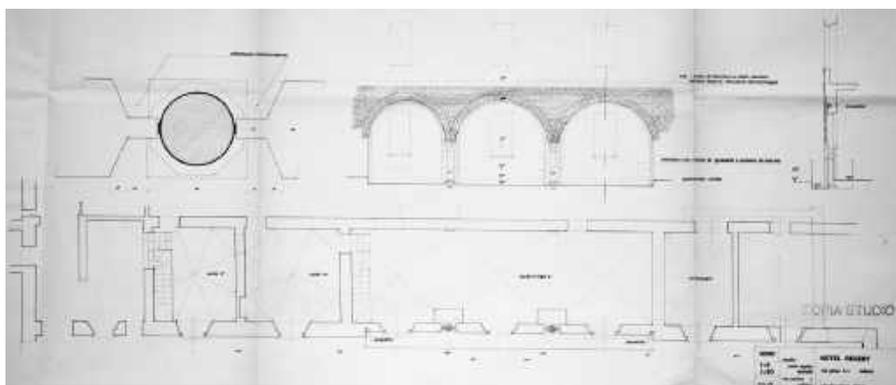


FIG. 6 - Cortile n. 6, studio sugli archi; tavola su carta

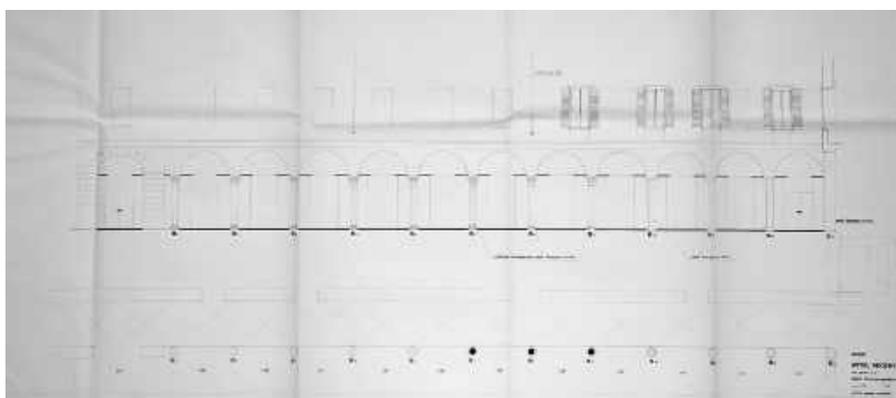


FIG. 7 - Chiostro n. 8, progetto delle vetrate del portico; tavola su carta

avvalgono dell'impresa costruttrice Ingg. Bertani Baselli & C. SpA. Gli architetti, riconoscendo la complessità del manufatto storico, però, chiedono il supporto di Egizio Nichelli che oramai, dati i suoi innumerevoli lavori, è conosciuto a Milano come consulente specializzato in restauro. La figura di Egizio Nichelli è stata infatti determinante nella mediazione con la Soprintendenza e per il corretto trattamento dei reperti. Il progettista ha lavorato affinché ogni intervento non compromet-

tesse la riconoscibilità della stratificazione dell'opera e contro operazioni che possano arrecare danni alla sua conservazione e integrità, mantenendo uno sguardo anche alla futura destinazione. Non sono state ammesse modifiche sostanziali alla struttura interna dei locali. Durante le riunioni con la proprietà e gli altri collaboratori, Nichelli afferma che "tutti i reperti storici trovati nelle operazioni di cantiere, come per esempio il muro della chiesa, devono essere valorizzati"<sup>22</sup>.

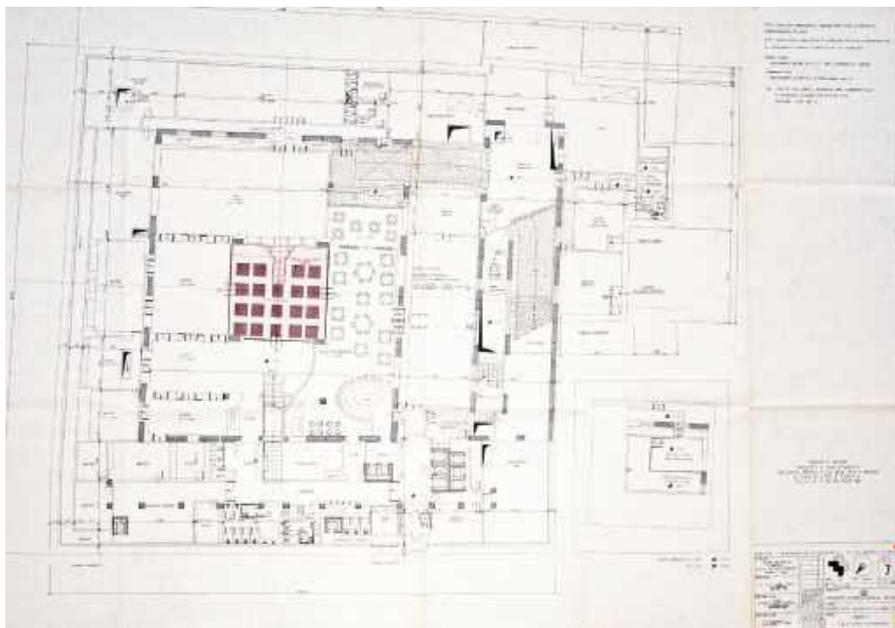


FIG. 8 - Pianta piano interrato, progetto di restauro e riuso; tavola su carta

Il piano terreno ha subito la rimozione dello scalone d'entrata, l'apertura dei portici e la risistemazione in pianta di suites lungo il corpo est, sud e ovest. Per quanto riguarda il corpo d'ingresso nord sono state create, con la liberazione delle divisioni murarie, la direzione, le reception, gli uffici, la hall e la sala biblioteca-bar dove anticamente si trovava la chiesa. Qui trovano spazio anche un nuovo scalone ellittico e una rampa carrabile per i box interrati. La hall dell'albergo recupera quindi lo spazio della ex chiesa del convento con chiara evidenziazione delle posizioni di quattro colonne, integralmente recuperate nell'ambiente e con il rispetto del controsoffitto a cassettoni che nasconde la struttura portante. Questo colonnato è stato ritrovato dopo la rimozione dello scalone centrale del Settecento: un'altra zona al piano terreno appartenente all'au-

la sacra, dove si sono trovati resti di muraure e colonne, è stata adibita a biblioteca. Gli impianti, nascosti nel controsoffitto, risultano non invasivi in quanto lasciano a vista le pareti affrescate di fondo della chiesa, alte 14 metri.

Nel chiostro alcune colonne erano state modificate durante le trasformazioni dell'edificio nell'Ottocento ma l'architetto, al momento dei ritrovamenti, numerò meticolosamente tutti i reperti per reintegrarli nel portico. Le colonne mancanti del prospetto est e ovest del cortile al n. 8 sono state sostituite con elementi attuali di altra forma, materiale e lavorazione su disegno dello stesso progettista, per poi essere delimitate da vetrate in cristallo temperato. Sempre in questa parte di progetto è stata decisa la conservazione dei frammenti ottocenteschi in facciata. È stato inoltre trattato il particolare

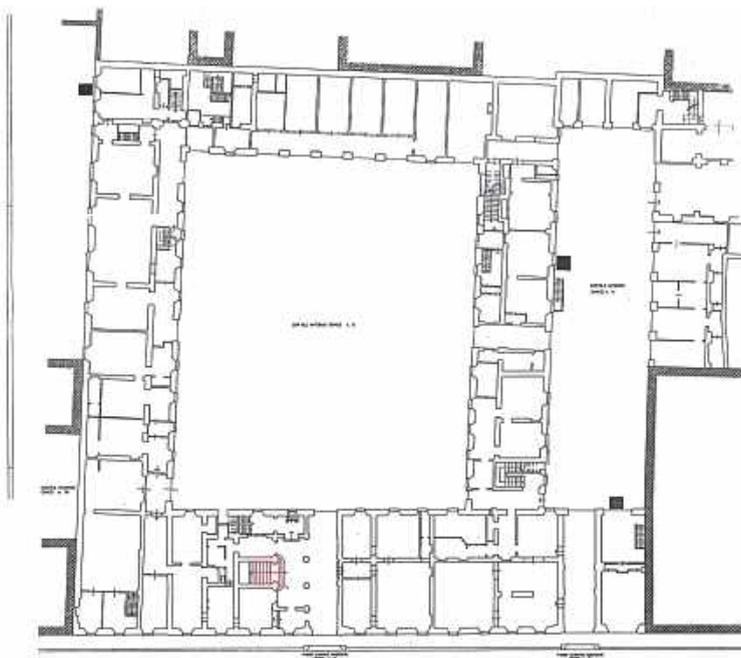


FIG. 9 - Pianta piano terreno, rilievo stato di fatto; tavola su carta

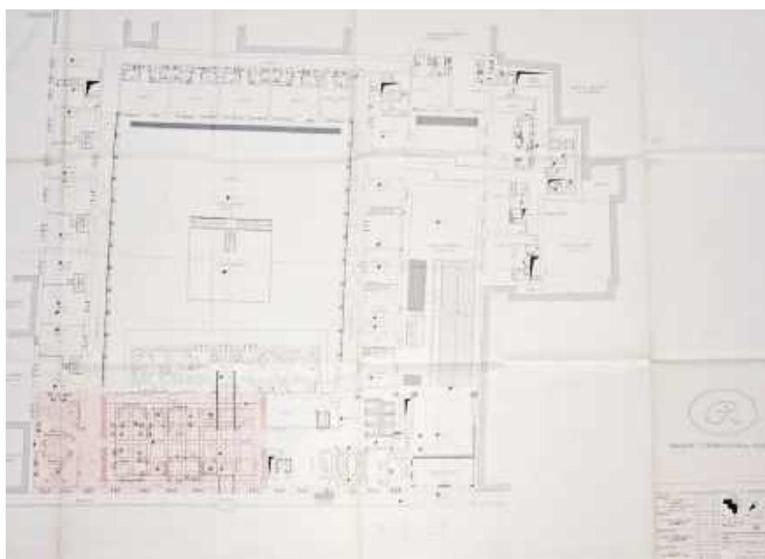


FIG. 10 - Pianta piano terreno, progetto di restauro e riuso (rosso-chiesa antica e colonne riportate a vista); tavola su carta

di due colonne nel lato ovest del cortile al n. 6, denunciate sia all'interno sia all'esterno della stessa stanza da un opportuno pozzetto che evidenzia la base a quota  $-0,82$  metri. I conci di muratura degli archi medioevali sono stati anch'essi lasciati liberi fino al marcapiano  $+4,50$  metri. Nel cortile centrale del numero civico 8 sono stati aggiunti una veranda e un patio arredato, il quale si raggiunge mediante una scala che collega alla quota del piano sotterraneo  $-5,37$  metri. Qui si innesta la rampa per l'autorimessa che scava altri due livelli sottostanti, dove trovano spazio anche i magazzini, i locali tecnici nel corpo ovest, le sale conferenze sotto il corpo est, altri foyer e la sala ristorante in corrispondenza del cortile, la cucina nella parte sud e uffici, bagni e guardaroba al corpo nord.

Il piano primo è stato anch'esso destinato a zona notte lungo tutto il perimetro del fabbricato con una distribuzione a corridoio centrale nella parte verso via Gesù perché a doppio affaccio e a un solo prospetto nella parte restante verso i cortili con una serie di camere in linea. Nelle suites al primo piano del corpo est, il progettista prevede la chiusura delle murature sul perimetro delle volte, in modo da recuperare, oltre alle volte stesse, il prospetto interno in quanto intervento ottocentesco. Da progetto è stata presentata alla Soprintendenza, con risultato positivo, la soluzione per la suites con tre ordini di volte. Queste volte di copertura delle stanze, come d'accordo con l'Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA, non sono state coperte dai muri nuovi ma rinforzate con una carpenteria montata a livello della copertura e il peso è stato portato sulle colonne in ferro, per rendere visibili e conservare le tracce del tempo. I locali sono stati tutti progettati in base alle nuove esigen-

ze tranne le suites n. 24 e n. 25 nell'ala est che sono le stanze voltate, dove la sistemazione è stata seguita anche dalla Soprintendenza.

Il piano secondo è speculare al primo con la destinazione a camere d'albergo, mentre il nuovo ampliamento nel sottotetto comprendente camere illuminate da abbaini, effettuato soltanto nella parte verso via Gesù n. 8. I prospetti interni ed esterni, per quanto concerne le aperture ai piani terreno, primo e secondo rimangono invariati per le limitazioni dettate dalla Soprintendenza. Si modificano invece i prospetti al piano terra interni del cortile n. 8 con la liberazione delle colonne e l'inserimento delle vetrate e il fronte interno est del cortile n. 6 con la messa a vista della serie di tre arcate, citate precedentemente, ritrovate dall'architetto Nichelli durante le opere di cantiere.

Per quanto riguarda il fronte su via Gesù, c'è stata l'esigenza di concordare con Nichelli le modalità di restauro della facciata e dei particolari architettonici, con la realizzazione delle zone d'accesso all'albergo. Per le preesistenze pittoriche che sono state scoperte durante il cantiere, dove non vi siano elementi che hanno consentito una ripresa e il completamento delle colorazioni originarie, l'intervento è stato effettuato in accordo e conformemente alle disposizioni dettate, tramite Nichelli, dalla Soprintendenza<sup>3</sup>.

L'obiettivo generale del lavoro è stato quello di conciliare il rispetto integrale della parte monumentale dell'edificio con le molteplici esigenze derivanti dalla realizzazione di un esercizio alberghiero. Si sono volute liberare dalle aggiunte le parti originarie medioevali, per esempio riportando alla luce tutte le volte a crociera. Cercando l'integrazione e l'armonia

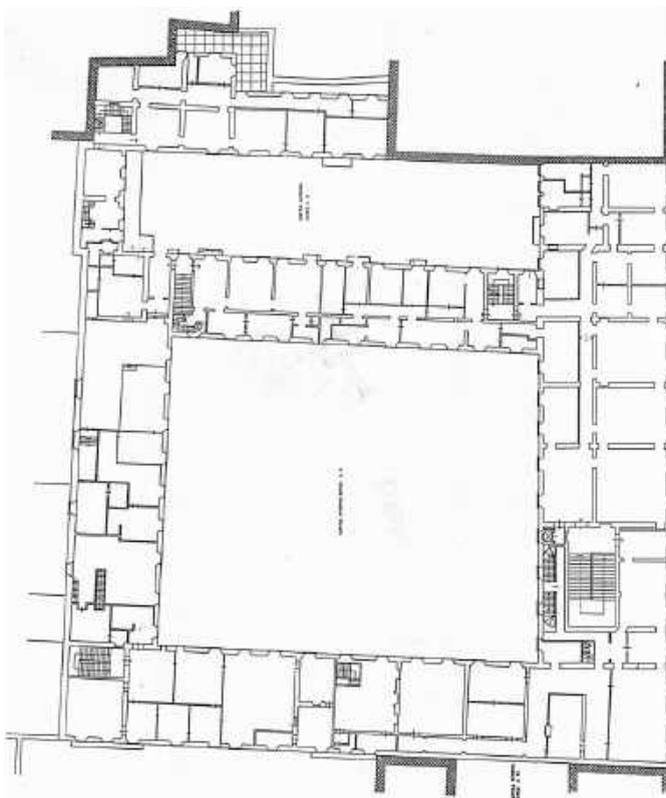


FIG. 11 - Pianta piano primo, rilievo stato di fatto; tavola su carta

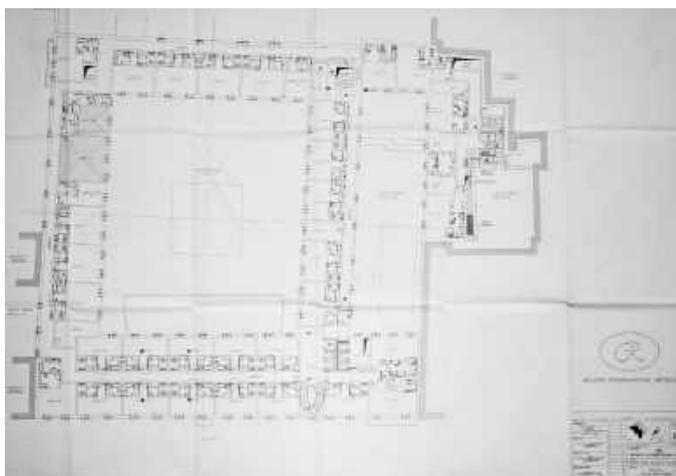


FIG. 12 - Pianta piano primo, progetto di restauro e riuso; tavola su carta

tra le parti, il lavoro finito è un equilibrio tra i tempi, un nuovo unico elemento: “Il restauro come lavoro scientifico e di pura tecnica non soddisfa. Resta un calcolo, una valutazione di parti, una disgregazione dell’opera d’arte. Come opera d’arte, invece, il restauro non è più un restauro, ma una nuova opera d’arte che ha, nell’opera restaurata, la sua condizione d’essere e la sua materia”<sup>4</sup>.

Attualmente l’hotel Regent ha cambiato proprietà con la nuova denominazione hotel Four Season, ma non destinazione funzionale, mantenendo visibile il lavoro accurato architettonico, progettuale e di restauro, a costante riprova della possibile coesistenza di diverse epoche se trattate con sensibilità, cultura e rispetto.

#### NOTE

- 1 Cfr. Federica Barbiero, Silvia Gregorio, *La casa delle predilette della nobiltà: breve storia del monastero francescano delle Monache del Gesù in Milano*, s.n., Milano, 1989, in Archivio Nichelli.
- 2 Riunione del 21 dicembre 1990 presso gli Uffici dell’architetto Nichelli: E. Nichelli, G. Bertani per l’impresa, C. Meda e C. Castelli per la parte progettuale, N.K. Daniels per la proprietà, in Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.
- 3 Sopralluogo di Ponticelli, rappresentante della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia il 15 giugno 1989.
- 4 Armando Dillon, *L’arte, il bello e la burocrazia*, SAS, Catania, 1947.

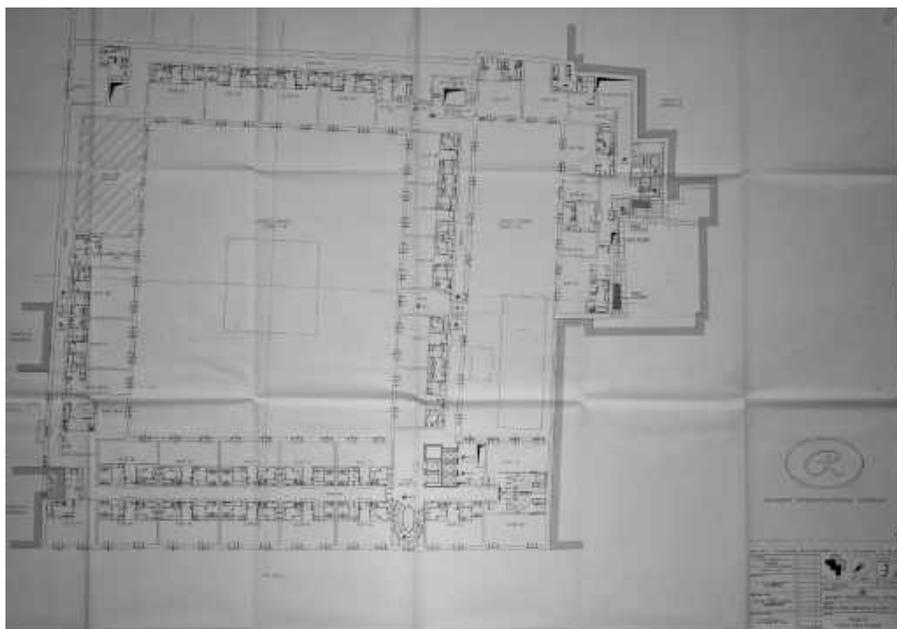


FIG. 13 - Pianta piano secondo, progetto di restauro e riuso; tavola su carta

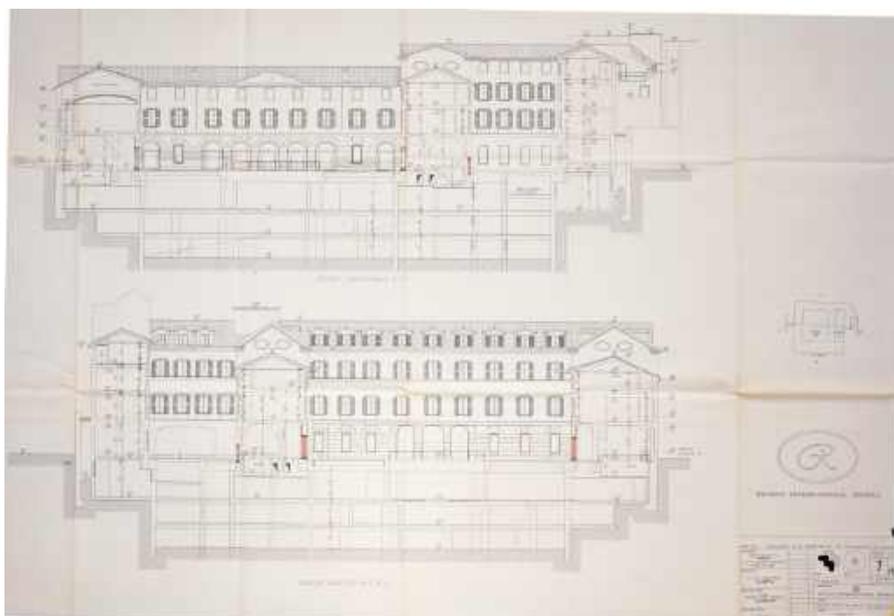


FIG. 14 - Sezione est, sezione ovest, progetto di restauro e riuso; tavola su carta

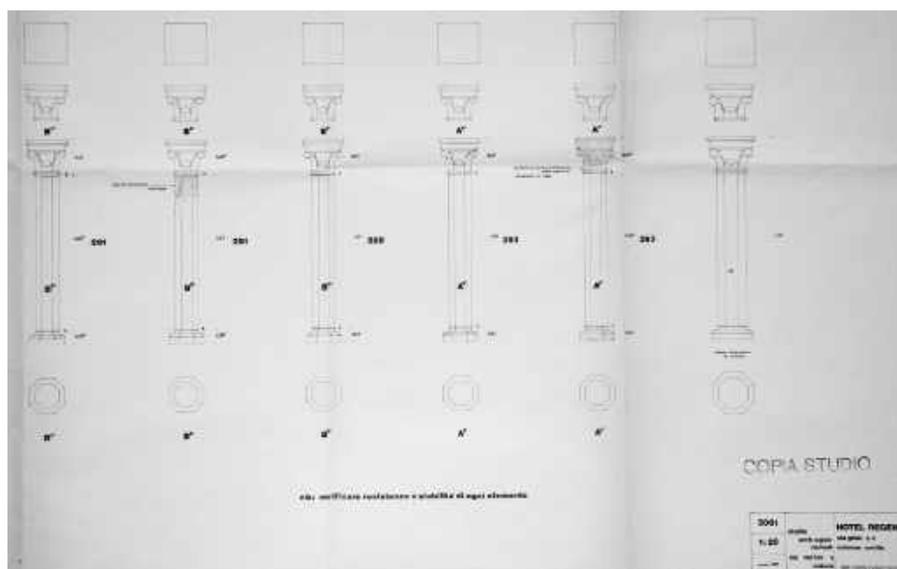


FIG. 15 - Chiostro n. 8, rilievo delle colonne; tavola su carta

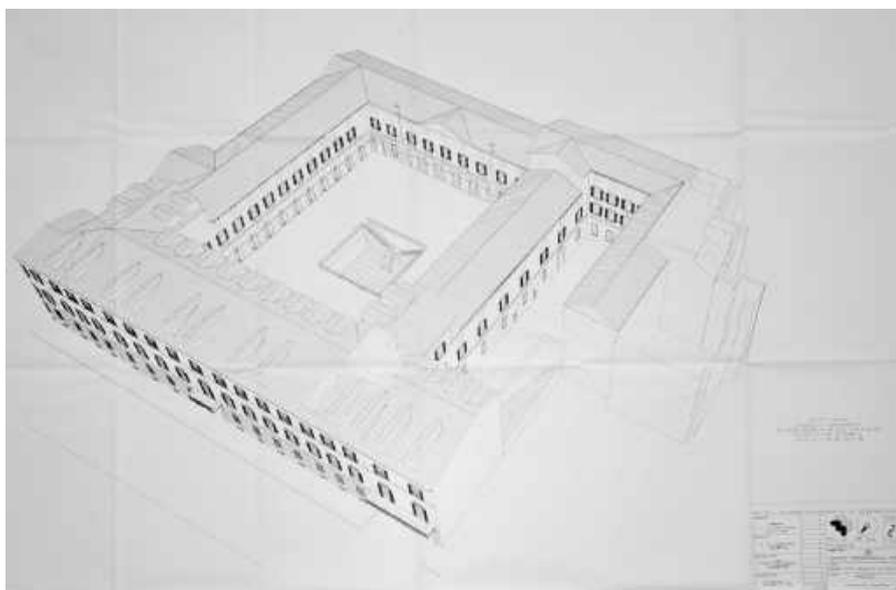


FIG. 16 - Assonometria di progetto, uno tra i primi esempi di informatica applicata all'architettura; render

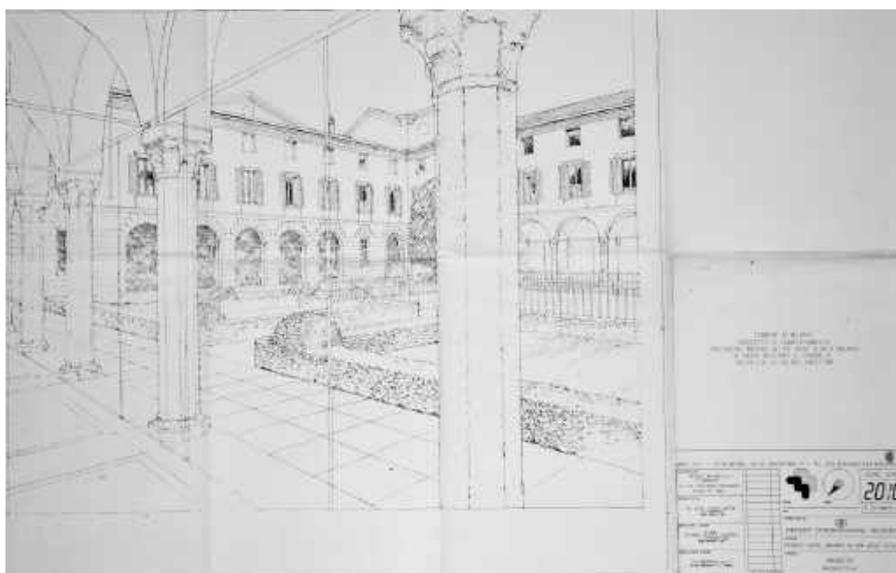


FIG. 17 - Prospettiva di progetto; render



## RICORDO

di *Gustavo Picinali*

Il mio incontro con l'architetto Egizio Nichelli risale al 1972. Ero alla ricerca di un lavoro e quel mercoledì 14 maggio, mentre mi presentavo a Nichelli, era arrivata la notizia dell'assassinio del commissario Luigi Calabresi, in via Cherubini, vicinissima al luogo della mia residenza milanese.

Era la prima volta che entravo in uno studio di architettura e quell'ambiente mi aveva subito affascinato. Era uno spazio mansardato stretto e lungo frazionato da leggeri diaframmi, ortogonali alla parete che dava su via Nerino, che lasciavano libero il passaggio in corrispondenza della muratura contrapposta. Solo l'archivio, che occupava la parte terminale dell'ambiente, era a sé stante chiuso da una porta. Chi entrava nello studio percepiva uno spazio unico organizzato a "golfi" ognuno dei quali riservato a una singola postazione di lavoro con dotazione di tecnigrafo e mensole di supporto per gli strumenti del mestiere. Il primo ambiente, più ampio rispetto agli altri, era destinato agli incontri di lavoro. L'arredo era essenziale con un tavolo sagomato, raccoglitori per rotoli di disegno e, ciò che più mi aveva colpito, grandi pannelli di sughero a cui erano fissati con puntine da disegno tante fotografie, molte delle quali raccontavano la delicata operazione di ricomposizione per anastilosi della facciata del cortile richiniano della "Ca' Granda" di Milano, sede attuale dell'Università degli Studi, devastata dai bombardamenti della guerra.

Quello stesso giorno sono stato messo alla prova: dovevo apportare piccole integrazioni a un disegno di riqualificazione di un trullo. Nichelli era al tecnigrafo occupato ad altro progetto. Ogni tanto interrompeva il suo lavoro per scambiare qualche informazione con me e verificare quello che stavo facendo. Non avevo mai lavorato al tecnigrafo ma l'architetto aveva subito colto che nel mio modo di fare c'era una buona manualità e attenzione nell'apportare le correzioni del disegno a china che andavano fatte con delicatezza – diceva Nichelli – per non rischiare di rovinare il lucido.

A fine mattina la bella notizia: potevo tornare il giorno successivo per riprendere il lavoro. Non mi garantiva l'assunzione perché non aveva necessità di un la-

vorante, ma potevo imparare. Oltretutto ero in attesa della chiamata al servizio di leva e questo vincolo mi aveva precluso l'accesso ad altri potenziali lavori, che avevo cercato sugli annunci dei quotidiani.

Le ore passate nello studio di via Nerino hanno segnato un momento di crescita poiché, oltre ad apprendere i primi rudimenti della mia futura professione, ho avuto la possibilità di accostarmi ai temi di questa disciplina, con tanti rimandi al problema delicato del restauro. Davanti alle tavole di disegno nasceva il confronto e, da parte di Nichelli, la giustificazione del perché di determinate soluzioni adottate. La teoria del restauro "caso per caso", sostenuta dal suo maestro Ambrogio Annoni, ricorreva spesso nelle sue raccomandazioni. Ricordava come certi suoi interventi fossero stati sofferti, soprattutto quando si era trattato di rinunciare a qualcosa per recuperare e/o ricucire una identità compositiva riemersa nel corso dei lavori; una volta fatta la scelta, era fondamentale lavorare su quella affinandola sempre più e, al contempo, documentare ogni passaggio per lasciare traccia sicura dell'evoluzione storica dell'edificio e del contesto urbano.

La meticolosa raccolta di documenti e la straordinaria ricchezza fotografica dei suoi lavori sono oggi di grande aiuto per chi voglia approfondire l'evoluzione edilizia di Milano. Proprio l'attenzione all'esistente aveva reso più facile l'intervento delicatissimo del restauro della Ca' Granda iniziato nel 1946, poiché Nichelli, sotto la guida di Annoni, aveva coordinato nel 1939 un gruppo di studenti del Politecnico nella campagna del rilievo grafico accompagnato da documentazione fotografica dello straordinario edificio.

Con l'architetto Nichelli mi recavo a volte in cantiere e anche questa era una esperienza stimolante perché mi rendevo conto del procedere dei lavori, del rapporto del professionista con le maestranze; l'architetto non mancava poi di comunicarmi l'amore per il cantiere. Mi parlava dell'odore della malta fresca che a lui piaceva tanto, mi mostrava un particolare, si soffermava sui rinvenimenti. Era cordiale con tutti ma determinato. Ricordo che una volta si era intrattenuto a lungo con il responsabile del cantiere fornendo risposte ai quesiti che gli venivano sottoposti; poi, per caso, era scappato al capomastro di dire che nell'impasto dell'intonaco aveva usato anche un poco di cemento per dar forza alla malta, e l'incauto muratore era stato severamente redarguito.

Rientrando in ufficio era tornato sull'argomento avvertendomi che dovevo stare sempre attento a non farmi prendere in giro, ne andava della serietà professionale, e mi raccontava che una volta aveva rifiutato uno stock di porte perché non rispondenti alle specifiche tecniche previste nel progetto.

Con il passare dei giorni il rapporto con l'architetto si era fatto più aperto anche se verso di lui provavo una certa soggezione. Lentamente si era instaurata una stima reciproca che si era concretamente manifestata quando Nichelli, do-

vendosi assentare per alcune settimane, mi aveva consegnato le chiavi dello studio affidandomi alcuni compiti.

Determinazione e chiarezza Nichelli le usava non solo con la committenza ma anche con le Istituzioni preposte al controllo. Accadde una volta che la Soprintendenza Archeologica gli contestasse la scelta di aver esposto alla vista dei passanti alcuni reperti rinvenuti nel corso dei lavori. La risposta puntuale di Nichelli evidenziava, da un lato, la perfetta rispondenza del suo operato a quanto precisato dalla legge in materia di salvaguardia (art. 48, Legge 1089/39) e, dall'altro, affermava che il ruolo dell'architetto era anche quello di coinvolgere in qualche maniera i cittadini. Puntualizzava che aveva documentato su planimetrie timbrate il luogo, la data di rinvenimento, la profondità dello scavo, che aveva provveduto a stendere una relazione che si soffermava sugli elementi peculiari dell'edificio integrando il tutto con schede fotografiche. La documentazione sarebbe stata consegnata alla Soprintendenza, procedura che aveva sempre seguito anche per altri restauri. Peraltro la scelta di esporre i reperti era già stata collaudata nel 1982 per Palazzo Greppi, in via San Maurizio, sostenuto in questo dall'amico architetto Castiglioni.

Giustificava quindi il deposito provvisorio in cantiere dei reperti "... per illustrare ai cittadini, con opportuni grafici e fotografie, i vari periodi storici emersi durante il mio lavoro di restauro". Dunque il ruolo dell'architetto non poteva fermarsi a un mero passaggio di carte ma in qualche maniera doveva aprirsi ai cittadini, detentori di un patrimonio a loro sconosciuto.

La mia frequentazione nello studio non era durata che quattro mesi, poi la chiamata alle armi. Rientrato a Milano avevo iniziato a lavorare con contratto regolare presso un importante studio di architettura, ma l'amicizia che mi legava a Nichelli e alla moglie Lina era rimasta invariata nel tempo cosicché, quando mi era possibile, li andavo a trovare. Gli argomenti della conversazione erano vari ma non mancava mai il riferimento ai lavori che in quel momento ci impegnavano. Negli ultimi anni avevo notato che faceva bella mostra di sé il plastico in legno della torre di Ansperto, al cui progetto sarei stato chiamato da Egizio a collaborare sebbene in forma marginale, quando ormai avevo lasciato il lavoro dipendente per intraprendere l'attività di libero professionista.

Ci si sentiva qualche volta anche per telefono e una sera, pochi mesi prima che Egizio ci lasciasse, avevo ricevuto una sua telefonata con la quale mi chiedeva la disponibilità a mettermi in società con lui. La proposta era allettante ma richiedeva di riprogrammare alcune scelte che avevo maturato con fatica. Con sofferenza avevo declinato l'invito.

Anni dopo mi telefona Lina. Non si trattava delle solite telefonate ma di una richiesta, fatta anche a nome dei figli, con la quale mi chiedeva la disponibilità a custodire l'archivio del marito, aggiungendo che anche Egizio sarebbe stato con-

tento di sapere che quanto riguardava il suo lavoro fosse nelle mie mani. Mi lasciava la massima libertà di gestire il prezioso materiale come meglio credevo. E così l'Archivio Nichelli fu trasferito definitivamente presso il mio studio il giorno 11 settembre 2004.

Non passò molto tempo ed ecco i primi contatti da parte del Preside della Facoltà di Architettura e di altre Istituzioni di Milano per le quali l'architetto aveva lavorato. Poi l'inizio di un lavoro sistematico condotto da studenti per le tesi di laurea.

Il libro che viene ora pubblicato fa parte dell'approfondimento sull'opera di Nichelli e costituisce uno studio di notevole interesse perché inquadra la figura di questo architetto schivo ma importante per la cultura architettonica di Milano.

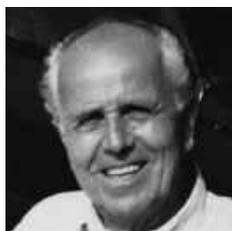
Anch'io, consultando i documenti e catalogandoli, ho potuto rendermi conto dell'importanza del contributo storico di Nichelli non solo per ciò che riguarda le opere a cui ha lavorato, ma anche per apprezzare la metodologia del suo agire, non superata, anzi di stimolo per capire la complessa e affascinante professione di chi è chiamato a far rivivere la storia di un antico edificio più o meno emergente ma che ci appartiene e ci parla di sensibilità e vissuti che fanno parte del nostro patrimonio.

Vorrei soffermarmi brevemente su un inedito aspetto della personalità di Nichelli, che riguarda l'amore per il disegno attento ai dettagli e alla grafia. Certe tavole sono frutto di lunghissime ore di lavoro e intendono rappresentare, quasi fossero una fotografia, l'aspetto di edifici preziosi per la loro storia e in balia del degrado dovuto al tempo ma soprattutto all'incuria dell'uomo. È il caso della torre di Ansperto realizzata nel IX secolo, dove il prospetto est (Tav. 3011/1989) racconta con minuzia la tessitura di mattoni, rende leggibile l'andamento poligonale delle ventitré facce del corpo edilizio, evidenzia le lacune, le modifiche apportate nei secoli. La stessa attenzione si coglie nelle sezioni dove l'architetto rappresenta la teoria di personaggi ieratici che ornano ad affresco la parete interna. Ovviamente operazione a mano, senza il supporto delle raffinate strumentazioni di cui si avvale oggi il nostro lavoro.

Di tutt'altro sapore è il disegno del parcheggio di via Brisa (Tav. 2930/1989). Qui, con sferzante ironia, Nichelli si diverte a rappresentare, utilizzando trasferibili, le autovetture parcheggiate in maniera caotica, senza alcun rispetto del luogo dove un tempo sorgevano le terme romane, delle quale rimane ancora una significativa presenza.

Gandino, 3 giugno 2022

## BIOGRAFIA DI EGIZIO NICHELLI



Egizio Hicke nasce il 4 luglio 1913 a Trieste, dal padre architetto Ettore Hicke e Maria Berani. Il cognome Nichelli è assegnato a tutti i membri della famiglia nell'ottobre del 1931 dalla Prefettura di Trieste: Ettore, Egizio, Edera, Effrigio e Maria Nichelli. All'età di nove anni si trasferisce con la famiglia a Milano in via Palladio n. 12 e Trieste rimarrà, presso la residenza degli zii, solo il luogo delle vacanze estive. Egizio si forma prima presso l'Accademia delle Belle Arti di Milano e, a partire dal 1932, seguendo le orme del

padre, si iscrive alla Regia Scuola di Ingegneria di Milano. Nell'anno accademico 1936-1937 si laurea in Architettura Civile con relatore Giovanni Muzio, e nel 1940 si iscrive all'Albo degli Architetti di Milano. Rimane in ateneo dal 1939 al 1965 con il ruolo di assistente volontario, insieme a Carlo Perogalli e Piero Gazzola, al corso di Storia e Restauro dei Monumenti tenuto da Ambrogio Annoni. Parallelamente dal 1943 al 1966 è funzionario comunale, con l'incarico di Capo della Divisione Edilizia Monumentale dell'Ufficio Tecnico del Comune di Milano. Questo gli permette di seguire una parte considerevole dei restauri del dopoguerra relativi agli edifici storici cittadini. Ottiene anche alcune commesse pubbliche per la costruzione di asili e scuole, oltre ad alcuni centri sportivi. Nel 1954 vince infatti il primo premio al Concorso Nazionale per il progetto del Centro Sportivo Balneare Franco Scarioni insieme all'amico architetto Gino Bozzetti. Nel 1955, sempre con la collaborazione di Bozzetti, ottiene il terzo premio Concorso Regionale per la valorizzazione del bacino dell'Idroscalo. Dal 1957 al 1959 è membro della Commissione Consultiva per il Museo Archeologico di Milano, e in questa occasione inizia a lavorare per il progetto stesso del museo, portato a parziale conclusione nel 1965. Nel 1960 si aggiudica il primo premio al Concorso Nazionale Vis Securit-Domus. Dal 1963 al 1966 fa parte della Commissione Consultiva per l'Edilizia Cimiteriale del Comune di Milano. Proprio nel 1966 lascia il suo incarico presso l'Ufficio Tecnico Comunale e inizia la libera professione, stabilendo lo studio al n. 5 di via Nerino, a fianco della sua abitazione. Nel 1967 gli viene conferita dal Comune di Milano la Medaglia d'argento, ed entra a far parte dell'Albo dei progettisti e dei direttori dei lavori della Cassa del Mezzogiorno. Dal 1969 al 1970 è incaricato consulente del

Comune per il restauro di edifici di carattere monumentale. Diventa nel 1970 progettista di fiducia dell'ISES (Istituto per lo sviluppo dell'edilizia sociale) per le opere di edilizia scolastica e dallo stesso anno fino al 1991 è nominato esperto della Commissione Edilizia Territoriale Centro Storico. Nel 1971 il nome di Nichelli è scritto nell'Albo Nazionale dei progettisti dell'Ente Gestione Case Lavoratori. Muore il 2 luglio 1991 a Milano lasciando la moglie Lina Nichelli e due figli.

## BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I-V, Ceschina, Milano, 1951-1955.
- Aa.Vv., *Storia di Milano*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Milano, 1953.
- Aa.Vv., *Storia di Milano*, vol. XVIII, tomo I, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Roma, 1953.
- Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- Aa.Vv., *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra tenuta a Palazzo Reale a Milano nel marzo-aprile 1981, Electa, Milano, 1981.
- Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano dal 24 gennaio al 22 aprile 1990, a cura di Gemma Sena Chiesa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990. Contiene gli scritti di: Donatella Caporusso, *Impianti termali*, p. 95; Anna Ceresa Mori, *Le mura*, p. 98; Antonio Frova, *Il palazzo di Milano*, p. 201; Antonio Frova, *Le capitali e le sedi imperiali*, pp. 193-208; Cesare Saletti, *Il potere imperiale*, p. 29; Silvia Lusuardi Siena, *Il palazzo imperiale*, p. 99.
- Aa.Vv., *Scavi MM3: ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana. 1982-1990*, a cura di Donatella Caporusso, Edizioni ET, Milano, 1991.
- Aa.Vv., *Felix Temporis Reparatio – Milano Capitale dell'Impero*, atti del convegno archeologico internazionale, 8-11 marzo 1990, Edizioni ET, Milano, 1992. Contiene saggi di: Gisella Cantino Wataghin, *Urbanistica tardoantica e topografia cristiana. Termini di un problema*, pp. 171-192; M.L. Gatti Perer, M. David, *La memoria della città antica tra VIII e XVIII secolo*, pp. 441-440.
- Aa.Vv., *La Ca' Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1993.
- Aa.Vv., *Milano tra l'età Repubblicana e l'età Augustea*, atti del convegno di Studi, 26-27 marzo 1999, Comune di Milano, Milano, 2000.
- Aa.Vv., *Vecchia Milano*, Libreria Meravigli Editrice, Milano, 2003.
- Agosti, Giovanni, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino, 1990.

- Airlaghi, Laura, *La basilica di S. Eustorgio in Milano da canonica a convento domenicano*, estratto da "Aveum", n. 2, Milano, 1981.
- Albertini, Cesare, *Il capo del Governo e il piano regolatore*, in "Milano", a. XLVI, n. 5, maggio 1930.
- Aloi, Roberto, *Nuove Architetture a Milano*, Hoepli, Milano, 1959.
- Amministrazione Provinciale di Milano, *Estratto del verbale dell'ultima seduta della commissione giudicatrice del concorso di idee per la valorizzazione dell'Idroscalo di Milano*, s.n., Milano, 1954, in Archivio Nichelli.
- Angelini, Giuseppe, *I chiostri di San Simpliciano. Le pietre e la memoria*, Electa, Milano, 2005.
- Annoni, Ambrogio, *Una villa di fine Seicento* [La villa Litta Modigliani], in "Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi", Edizioni della Tecnografica, Milano, 1907.
- Annoni, Ambrogio, *L'edificio sforzesco dell'Ospedale maggiore di Milano e la sua rinascita*, Hoepli, Milano, 1941.
- Annoni, Ambrogio, *In tema di trasporto degli antichi edifici* (estratto da Atti del III convegno nazionale di storia dell'architettura, Roma, 1938), C. Colombo, Roma, 1941.
- Annoni, Ambrogio, *Relazione di progetto*, 28 novembre 1946, Archivio Nichelli.
- Annoni, Ambrogio, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano, 1946.
- Annoni, Carlo, *Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo di Canturio e sua pieve*, La Grafica, Cantù (CO), 1991.
- Aresi, Raimondo, *Villa Litta Modigliani ad Affori*, in Archivio Nichelli.
- Aresi, Raimondo, *La chiesa della Rossa restituita all'antico splendore*, in "L'informatore moderno", febbraio 1964.
- Aresi, Raimondo, *Una notizia che farà piacere ai milanesi*, in "La famiglia meneghina", Milano, 1967.
- Arslan, Ermanno, *Cenni sullo sviluppo urbanistico di Milano nell'antichità*, in "Le civiche raccolte archeologiche milanesi", Banca popolare di Milano, Milano, 1979.
- Ausonio, Decimo Magno, *Ordo urbium nobilium, VII*; riportato da Maria Pia Rossignani, *Milano. L'organizzazione urbanistica*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990.
- Bagnoli, Raffaele, *Le chiese di Milano nella storia e nell'arte: vol. I. Porta Ticinese e Porta Genova*, Copertina e disegni del pittore Mino Buttafava, Scuola Tip. Artigianelli, Milano, 1942.
- Bagnoli, Raffaele (a cura di), *Passeggiate milanesi fuori porta*, s.n., Milano, 1965 (comprende: Da Porta Ticinese a Porta Volta, Da Porta Garibaldi a Porta Venezia, Da Porta Venezia a Porta Vigentia e Ludovica).
- Balestreri, Isabella, *Le fabbriche del Cardinale. Federico Borromeo 1595-1631. L'arcivescovado e l'Ambrosiana*, Helvelius Edizioni, Benevento, 2005.
- Banfi, Enrico e altri, *Il Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, a cura di Cesare Conci e altri, Banca Popolare di Milano, Milano, 1978.
- Barbanera, Marcello, *L'archeologia degli italiani: storia metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, con un contributo di Nicola Terrenato, Editori riuniti, Roma, 1998.

- Barbiero, Federica, Gregorio, Silvia, *La casa delle predilette della nobiltà: breve storia del monastero francescano delle Monache del Gesù in Milano*, s.n., Milano, 1989, in Archivio Nichelli.
- Baroni, Costantino, *L'Architettura lombarda da Bramante al Richini: Questioni di metodo*, Edizioni de l'arte, Milano, 1941.
- Bascapé, Giacomo C., *I palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Hoepli, Milano, 1945.
- Bascapé, Giacomo C., *Il palazzo Greppi in via S. Maurilio*, in "La Martinella di Milano" (mensile periodico illustrato) [?], Milano, 1948, in Archivio Nichelli.
- Belloni, Gianguido, *Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore*, in "Città di Milano", settembre 1956.
- Beltrami, Luca, *Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del XVI secolo*, 1890.
- Bevacqua, Vincenzo, *Milano: la Ca' Granda: vita e personaggi dell'Ospedale Maggiore*, Terre di Mezzo, Milano, 2010.
- Bianconi, Carlo, *Nuova Guida di Milano. Per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi: nuovamente corretta, ed ampliata delle cose più stimabili*, Stamperia Sirtori, Milano, 1795.
- Biscottini, Paolo (a cura di), *I chiostrì di Sant'Eustorgio in Milano*, testi di Annamaria Ambrosioni e altri, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1998.
- Boito, Camillo, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in "Nuova Antologia", LXXXVII, Milano, 1886.
- Boito, Camillo, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in *Questioni pratiche di Belle Arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Hoepli, Milano, 1893.
- Boito, Camillo, *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano, 1989.
- Boito, Camillo, Moretti, Gaetano e altri, *In memoria di P.O. Armanini. La Cattedrale di Nardò: La Cascina pozzobonello in Milano*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano, 1898.
- Bollani, Antonio, *S. Maria incoronata in Milano*, s.n., Milano, 1952.
- Boriani, Maurizio, *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, Città Studi Edizioni, Novara, 2008.
- Bottoni, Piero, *La sperimentazione QT8 a Milano*, in "Metron", nn. 10, 26, 27, 1950.
- Brambilla, Paolo (a cura di), *Itinerari/Architetture d'acqua. Le piscine milanesi nel Novecento*, Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Milano, Milano, 7 giugno 2008 (testo informatizzato sul web).
- Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- Burg, Annegret, *Novecento milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, Federico Motta Editore, Milano, 1991.
- Cadario Matteo, *Lombardia Romana. Arte e architettura*, prefazione di Gemma Sena Chiesa, UBI, Milano, 2008.
- Calderini, Aristide, *La zona monumentale di S. Lorenzo in Milano*, prefazione di Giuseppe De Capitani d'Arzago, Ceschina, Milano, 1934.
- Calderini, Aristide, *Recenti scoperte archeologiche a Milano*, in "Rendiconti Istituto Lombardo Scienze e Lettere", vol. LXXXI, Milano, 1948.

- Calderini, Aristide, *Nuove indagini sul teatro romano ed edifici adiacenti*, in Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I, Ceschina, Milano, 1951.
- Calderini, Aristide, *Milano archeologica*, in Aa.Vv., *Storia di Milano*, vol. I, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1953-1962.
- Calderini, Aristide, *Milano Romana*, Alfieri e Lacroix (istituto Gaetano Pini), Milano, 1965.
- Caligaris, Sergio Paolo, *Intorni di edilizia religiosa. Santa Maria della Vittoria*, in "Arte Cristiana", n. 530, 1965.
- Calza, Gian Piero, *Le mura e le porte di Milano*, Milano, 2004.
- Campana, Mara, *L'idroscalo: il parco azzurro di Milano nella storia e nel costume dei milanesi*, Assessorato sport-turismo, Peschiera Borromeo (MI), 1982.
- Canella, Guido, Gregotti, Vittorio, *Il Novecento e l'architettura*, in "Edilizia Moderna", n. 81, dicembre 1963.
- Caporusso, Donatella, *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana durante la costruzione della metropolitana 1982-1990*, Edizioni ET, Milano, 1991.
- Caporusso, Donatella, *Immagini di Mediolanum: archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Edizioni ET, Milano, 2007.
- Caproni, Gianni, *Gli aeroplani Caproni: studi, progetti, realizzazioni dal 1908 al 1935*, Edizioni del Museo Caproni, Milano, 1937.
- Carandini, Andrea, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, collana "Biblioteca Einaudi", Einaudi, Torino, 2000.
- Casiello, Stella, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996.
- Cassi Ramelli, Antonio, *Il centro di Milano. Dal Duomo alla Cerchia dei Navigli. Documenti note e divagazioni*, Ceschina, Milano, 1971.
- Cattaneo, Carlo, *Scritti su Milano e sulla Lombardia*, Rizzoli Libri, Milano, 1990.
- Cecchi, Roberto, *All'Abbazia di Chiaravalle si va a lezione di restauro*, s.n., Milano, 1958, in Archivio Nichelli.
- Cederna, Camilla, *Nostra Italia del miracolo*, Longanesi, Milano, 1980.
- Cellini, Francesco, D'amato, Claudio, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano, 1985.
- Cesari Mori, Anna (a cura di), *Le colonne di S. Lorenzo. Storia e restauro di un monumento romano*, Panini, Modena, 1989.
- Ceresa Mori, Anna, *Stratigrafia archeologica e sviluppo urbano a Mediolanum*, in Aa.Vv., *Milano tra l'età Repubblicana e l'età Augustea, Atti del Convegno di Studi, 26-27 marzo 1999*, Grafiche Serenissima, Milano, 2000, pp. 81-98.
- Chiappa Mauri, Luisa, *Il mondo rurale lombardo nel Trecento e nel Quattrocento*, in Aa.Vv., *La Lombardia delle Signorie*, Electa, Milano, 1986.
- Chiozzi, Giorgio, Leonardi, Carlo, *Guida al museo di storia naturale di Milano*, a cura di Anna Alessandrello, Electa, Milano, 1997.
- Civiche raccolte archeologiche e numismatiche di Milano, *La porta Nuova delle mura medioevali di Milano: dai Novelli a oggi venti secoli di storia milanese*, Edizioni ET, Milano, 1991.
- Colombo, Umberto, *Alessandro Manzoni*, collana "Tempi e figure", Paoline Editore, Roma, 1985.
- Comune di Milano, *Circolare della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali*, Milano, 2000.

- Conti, Federico, *Stima del più probabile valore di mercato*, s.n., 15 maggio 1985, in Archivio Nichelli.
- Cottafavi, Clinio, *La chiesa di S. Maurizio*, Tip. Editoriale de La voce di Mantova, Mantova, 1936.
- Craviotto, Stefano, *Chiesa di Santa Maria la Rossa in Milano*, Esame di restauro dei monumenti con prof. Liliana Grassi e assist. Egizio Nichelli, Milano, luglio 1970, in Archivio Nichelli.
- Crema, Luigi, *Significato della Architettura Romana nei suoi sviluppi e nella sua posizione e nella sua posizione nella storia dell'arte antica*, in "Bollettino del Centro studi per la storia dell'architettura", n. 15, supplemento al 1959, Roma, 1960.
- D'Auria, Antonio, *Gli anni Cinquanta: mettiamoci un po' di "bombè"*, in *Architettura italiana: 1940-1959*, collana "Electa Napoli", a cura di Michele Capobianco, Mondadori Electa, Napoli, 1998, p. 182.
- Da Bussero, Goffredo, *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, a cura di Ugo Monneret de Villard e Marco Magistretti, Tipografia Umberto Allegretti, Milano, 1917.
- Da La Riva, Bonvensin, *De magnalibus Mediolani*, traduzione di Giuseppe Pontiggia, Bompiani, Milano, 1974.
- Dal Co, Francesco, Mazzaril, Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, collana "Electa architettura", Mondadori Electa, Milano, 2006.
- Dal Re, Marc'Antonio, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello stato di Milano, divise in sei tomi, con espressevi le piante e le diverse vedute delle medesime. Incise e stampate in rame da Marc'Antonio Dal Re bolognese*, vol. I-VI, Alla piazza de' Mercanti nel portico superiore delle Scuole Palatine, Milano, 1743.
- Dante, Isella, *I Lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino, 2002.
- De Angelis d'Ossat, Guglielmo, *Ripristiniamo le nostre antiche e belle città*, in "Urbanistica", maggio-dicembre 1946.
- De Capitani d'Arzago, Alberto, *Problemi della Forma Urbis di Milano: dagli studi di Palazzo Imperiale al ritrovamento del circo*, in Aa.Vv., *Lombardia Romana*, a cura dell'Istituto di Studi Romani (sez. Lombarda), Ceschina, Milano, 1938.
- De Capitani d'Arzago, Alberto, *Il circo romano*, prefazione di Aristide Calderini, Ceschina, Milano, 1939.
- De Capitani d'Arzago, Alberto, *Principi ed elementi di archeologia: appunti delle lezioni di archeologia e di storia dell'arte greca e romana*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Società editrice Vita e pensiero, Milano, 1944.
- De Capitani d'Arzago, Alberto, in Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, collana "Quaderni di studi romani", vol. I-V, Ceschina, Milano, 1951-1955.
- De Carlo, Giancarlo, *Architetture italiane*, in "Casabella Continuità", dicembre 1953-gennaio 1954.
- De Finetti, Giuseppe, *Milano. Costruzione di una città*, a cura di Giovanni Cislighi, Mara De Benedetti, Piergiorgio Mirabelli, Etas Kompass, Milano, 1969.
- Degrassi, Nevio, *Progetto di restauro del colonnato romano di S. Lorenzo in Milano*, s.n., Milano, 1953, in Archivio Nichelli.
- De Gregorio, Aldo, *Amore e musica leggendo nel verde di villa Simonetta*, in "Milano da ricordare", n. 1, ottobre 1958.

- Dell'Acqua, Gian Alberto (a cura di), *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, testi di Giulio Bora, Banca Popolare di Milano, Milano, 1984.
- De Marinis, Raffaele Carlo, *La città in Lombardia. La sua nascita e la sua evoluzione. Protostoria degli insediamenti urbani in Lombardia*, in Aa.Vv., *Archeologia urbana in Lombardia. Valutazione dei depositi archeologici e inventario dei vincoli*, Edizioni Panini, Modena, 1984.
- Dezzi Bardeschi, Marco, *Restauro punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di Vittorio Locatelli, FrancoAngeli, Milano, 1991.
- Di Castri, Barbara, *Milano: palazzi, figure e racconti*, Rizzoli, Milano, 1994.
- Dillon, Armando, *L'arte, il bello e la burocrazia*, SAS, Catania, 1947.
- Dillon, Armando, *Del Restauro: saggio con nota critica-informativa sulla ricostruzione e il restauro degli edifici monumentali della Sicilia danneggiati per le azioni di guerra del 1941-43*, F. Agate, Palermo, 1950.
- Diotallevi, Ireneo, Marescotti, Franco, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, a cura di Maristella Casciato, Officina Edizioni, Roma, 1948.
- Faccioli, Francesca, *Milano riscopre la sua Rotonda*, in "Fragmenta", n. 3, gennaio 2003.
- Fava, Franco, *Storia di Milano*, Libreria milanese, Milano, 2005 (ed. orig. Milano, 1997).
- Ferrari, Alberto, *Le porte di Milano*, a cura di Giuseppe Morazzoni, Ente Provinciale per il Turismo, Milano, 1980.
- Ferrari, Maria Luisa, *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo*, in "Paragone", n. 211, settembre 1967.
- Fiammetta, Tino, *Tornerà a rivivere l'antica torre di Ansperto*, in "il Giornale", venerdì 9 giugno 1989.
- Fiammetta, Tino, *L'architetto Nichelli spiega le tappe del restauro. Ora la torre di Ansperto è in condizioni disperate, la rimetteremo in forma*, in "Il Giorno", sabato 10 giugno 1989.
- Fiorio, Maria Teresa (a cura di), *Le chiese di Milano*, Electa Credito artigiano, Milano, 1985.
- Frova, Antonio, *Il teatro romano di Milano*, G.B. Paravia, Milano, 1936.
- Frova, Antonio, *Trovamenti e scavi dal 1951 al 1953 e Trovamenti e scavi del 1954*, in Aa.Vv., *Ritrovamenti e scavi per la "Forma Urbis Mediolani"*, vol. IV, "Quaderni di studi romani", n. 5, Ceschina, Milano, 1951.
- Frova, Antonio, *Il Circo di Milano e i circhi di età tetrarchica*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990.
- Galbiati, Paola, rel. Guido Canella, correl. Domenico Chizzoniti, Luca Monica, *Tesi sull'Ampliamento del museo archeologico sull'area della Milano romana tra via Luini e via Gorani*, Politecnico di Milano, 1998/99.
- Galli, Letizia, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici. 1877-1961*, FrancoAngeli, Milano, 1989.
- Gambi, Lucio, Gozzoli, Maria Cristina, *Le città nella storia d'Italia: Milano*, Laterza, Bari, 1989.
- Gazzola, Pietro, *Analisi culturale del territorio: il centro storico urbano*, Marsilio, Venezia, 1973.
- Gerra, Pierluigi, *Santa Maria della Vittoria*, in *Chiostri conventuali a Milano*, in "Diocesi di Milano", n. 6, Milano, giugno 1964, in Archivio Nichelli.
- Giovannoni, Gustavo, *Questioni d'architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Soc. Ed. d'arte illustrata, Roma, 1925.

- Giovanconi, Gustavo, *Il restauro dei monumenti*, Ed. Cremonese, Roma, 1946.
- Giovanconi, Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, a cura di Francesco Ventura, Città Studi, Milano, 1995.
- Giulini, Giorgio, *Delle antiche mura di Milano*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1972.
- Grandi, Maurizio, Pracchi, Attilio, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- Grassi, Liliana, *L'antico, il vecchio, il nuovo, nel restauro e nella sistemazione dell'Ospedale Maggiore a sede dell'Università di Milano*, estratto da "Architettura-Cantire", n. 8, s.n., s.l., in Archivio Nichelli.
- Grassi, Liliana, *La Ca' Granda: storia e restauro*, prefazione del rettore Giuseppe Menotti de Francesco, Università degli Studi di Milano, Milano, 1958.
- Grassi, Liliana, *Lo "Spedale di poveri" del Filarete: storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano, 1972.
- Grassi, Maria Teresa, *La romanizzazione degli insalubri. Celti e romani in transpadana attraverso la documentazione storica e archeologica*, collana "Studi di archeologia lombarda", Edizioni ET, Milano, 1995.
- Gregotti, Vittorio, *Risposta a Sei domande sull'architettura italiana*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- Gregotti, Vittorio, *Questioni di architettura. Editoriali di Casabella*, Einaudi, Torino, 1986.
- Grossi, Franco, *La cascina Chiesa Rossa: progetto di recupero del complesso. Una iniziativa della Cascina Chiesa Rossa*, Arcadia, Milano, 1985.
- Gruppo artistico Taccuino democratico (a cura di), *Monasteri e conventi in Lombardia: ricerca e documentazione dalle origini al 1500*, G. Mazzotta, Milano, 1983.
- Guagliumi, Luigi, *Studio per il rilievo, disegno, restauro, trasporto di un antico monumento, la cascina Pozzobonelli in Milano*, Stamperia C. Tamburini, Milano, 1953.
- Gualdoni, Flaminio (a cura di), *Francesco Messina. Le opere e i libri*, Electa, Milano, 1999.
- Guidarini, Stefano, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*, Skira, Milano, 2002.
- Irace, Fulvio, *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, collana "Documenti di Architettura", Electa, Milano, 1996.
- Lanza, Attilia, Somarè, Marilea, *Milano e i suoi palazzi*, Meravigli-Libreria milanese, Milano, 1993.
- Latuada, Serviliano, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che in questa metropoli, raccolta e ordinata da Serviliano Latuada sacerdote milanese, I-V, nella regia ducal corte: a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri*, Milano, 1737-1738.
- Le Corbusier, *Carta di Atene*, Edizioni di Comunità, Milano, 1965.
- Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano, 2006 (ed. orig. *Vers un'Architecture*, Cres, Parigi, 1923).
- Levi, Alda, *Contributo alla forma urbis della Milano Augustea e frammenti architettonici di un nuovo monumento di epoca imperiale*, estratto da *Rendiconti della Pontificia accademia romana d'archeologia*, vol. 16, s.n., s.l., in Archivio Nichelli.
- Leydi, Roberto, Pianta, Bruno (a cura di), *Brescia e il suo territorio*, Cronache della regione lombardia, Milano, 1975.
- Libera, Adalberto, *La mia esperienza di architetto*, a cura di Alessandro Franceschini, La Finestra, Lavis (TN), 2008.

- Lucca, Pietro, *Chi ha abbandonato la Chiesa Rossa?*, in “Corriere della Sera”, martedì 6 settembre 1988.
- Lucca, Pietro, *La storia di Milano in un palazzo*, in “Corriere della Sera”, mercoledì 6 gennaio 1988.
- Lugli, Leonardo, *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, introduzione di Fernando Clemente, R. Patron, Bologna, 1966.
- Lusuardi Siena, Maria Silvia, *Milano (Mediolanum). Il recinto di S. Vittore al Corpo*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990.
- Lusuardi Siena, Maria Silvia, *S. Eustorgio. La basilica*, in Aa.Vv., *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano, 1990), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1990.
- Maffioletti, Serena (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994.
- Malina, Frank J., Vasicsek, Zdenek, *Archeologia. Storia, problemi, metodi*, Electa, Milano, 1990.
- Marconi, Paolo, *Arte e cultura dei monumenti*, Laterza, Roma, 1984.
- Marconi, Paolo, *Il restauro e l'architetto: teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia, 1993.
- Mazzuconi, Daniela, Cosmacini, Giorgio, *La Ca' grande dei milanesi: storia dell'ospedale maggiore*, Laterza, Roma, 1999.
- Menna, Giovanni, *Vittorio Amicarella 1907-1971. Progetti e ricerche nella Napoli del Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000.
- Messa, Pietro, *San Francesco e la porziuncola. Dalla “chiesa piccola e povera” alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, Porziuncola Editore, Assisi, 2008.
- Mezzanotte, Paolo, *Le architetture di Luigi Cagnola*, Associazione tra i cultori d'architettura, Milano, 1930.
- Mezzanotte, Paolo, Bascapé, Giacomo C., *Milano nell'arte e nella storia: storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, prefazione di Raffaele Calzini, Bestetti, Milano, 1948.
- Mezzanotte, Paolo, *L'architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, vol. XII, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano, 1959.
- Mirabella Roberti, Mario, Vincenti, Antonello, *Milano città fortificata*, Istituto italiano dei castelli, Roma, 1983.
- Mirabella Roberti, Mario, *Milano romana*, Rusconi Immagini, Milano, 1984.
- Molinari, Luca, *Piero Portaluppi*, Skira, Milano, 2003.
- Monestirolì, Antonio, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano, 2009.
- Monestirolì, Antonio, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, collana “Pensiero dell'architettura”, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010.
- Mongeri, Giuseppe, *L'arte in Milano*, A. Forni, Sala Bolognese (BO), 1989 (ed. orig. Milano, 1872).
- Montanelli, Indro, *L'Italia del Risorgimento: 1831-1861*, Rizzoli, Milano, 1978.
- Morassi, Antonio (a cura di), *G.B. Tiepolo*, Sansoni, Firenze, 1955.
- Moretti, Gaetano, *Quarta relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia: anno 1895-96*, Tip. Commerciale in Lombardia, Milano, 1896.
- Moschini, Francesco, Rattazzi, Luciana, *Mario Ridolfi: la poetica del dettaglio*, Kappa, Roma, 1997.

- Murphy, Richard, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, catalogo della mostra tenuta a Verona nel 1991, Arsenale, Venezia, 1991.
- Nebbia, Ugo, *I recenti restauri della Badia di Chiaravalle Milanese*, E. Calzone Editore, Roma, 1910.
- Necchi, P., *Mura, porte e pusterle milanesi e di una torre detta arco romano*, in “Famiglia Meneghina”, Milano, 1969, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Appunti sulla teoria del restauro*, s.n., s.l., 1939, appunti in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Quaderni di teoria, tecnica e cantiere del restauro monumentale*, Politecnico di Milano, Milano, 1939.
- Nichelli, Egizio, *Vecchie e nuove teorie del restauro monumentale*, s.n., s.l., 1939, appunti in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione di progetto Chiostro degli Olivetani*, 1947.
- Nichelli, Egizio, *I restauri dell'Architetto Nichelli all'Ospedale Maggiore dal 1946 al 1951*, bozza per la pubblicazione sul Filarete, s.n., s.l., 1950, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione tecnica*, 1952, Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione storica*, 1953, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Ricerca storica*, 1954, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione del progetto*, 1955, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Scheda sintetica: stato attuale*, 1955, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Il chiostro di Santa Maria Incoronata e il suo restauro*, in “Città di Milano”, novembre 1958.
- Nichelli, Egizio, *Padiglione Aereo-navale. Relazione tecnica*, 1958-59, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Il restauro della cascina Pozzobonelli*, in “Città di Milano”, 1959, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione tecnica Idroscalo di Milano*, 21 luglio 1959, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Interventi, cantieri e statica speciale nel restauro architettonico*, in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- Nichelli, Egizio, *Chiese e ville di Lombardia in rovina*, pieghevole della mostra alla Biblioteca di Baggio, s.n., Baggio (MI), 1966, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Risorge la famosa villa Cinquecentesca*, in “Corriere della Sera”, 20 dicembre 1966.
- Nichelli, Egizio, *Relazione di progetto Villa Simonetta*, 1967, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione di progetto*, Milano, 1972, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione di progetto. INAM*, 1972, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione di progetto. Palazzo Greppi*, Milano, 1984, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione storica. S. Maria della Vittoria*, Milano, 1984, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione storica. Palazzo Greppi*, 8 nov. 1986, in Archivio Nichelli.
- Nichelli, Egizio, *Relazione tecnica progetto per via Brisa*, 1989, in Archivio Nichelli e Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.
- Nichelli, Egizio, *Relazione tecnica, torre di Ansperto*, Milano, 30 dicembre 1989, in Archivio Nichelli.

- Nichelli, Egizio, Tattoni, Sergio, Castiglioni, Alfredo, *Settore al coordinamento per il territorio progetti pilota 1984. Restauro dell'oratorio dei santi Bernardo e Martino in Quinzano d'Oglio*, Regione Lombardia, Brescia, 1984, in Archivio Nichelli.
- Ottani, Giancarlo, *L'abbazia di Chiaravalle milanese e la sua storia*, Ed. Selecta, Pavia, 2002.
- Ottino della Chiesa, Angela, *La decorazione affrescata di Palazzo Landriani in Brera*, in "L'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere", Milano, 1959, pp. 37-38.
- Pagano, Giuseppe, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "Casabella", novembre 1931.
- Pallottino, Massimo, *Che cos'è l'archeologia*, Sansoni, Firenze, 1963.
- Pane, Roberto, *Il restauro dei monumenti*, in "Aretusa", n. 1, 1944.
- Pane, Roberto, *Attualità e dialettica del restauro: educazione dell'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, antologia a cura di Mauro Civita, M. Solfanelli, Chieti, 1987.
- Parodi, Pietro, *L'antica chiesa di Santa Maria alla Rossa in Milano*, Italia Sacra, Milano, s.d., in Archivio Nichelli.
- Passaquindici, Stefano, *Milano romana. Una capitale imperiale*, in "Qui Touring", dicembre 1989.
- Patetta, Luciano, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Clup, Milano, 2004.
- Patroni, Giovanni, *Milano: scavi e indagini presso gli avanzi romani del Monastero Maggiore*, in "Notizie degli scavi sulle antichità", Milano, 1917.
- Perogalli, Carlo, *Il cantiere di restauro delle Colonne di San Lorenzo a Milano*, in "Architettura-cantiere. Rivista di architettura tecnica e industria edilizia", Gorlich, Milano, 1951.
- Perogalli, Carlo, *Monumenti e metodi di valorizzazione: saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal medioevo a oggi*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1954.
- Perogalli, Carlo, *Allarme a Chiaravalle*, in "Rivista di Arte Cristiana", n. 6, Milano, 1958.
- Perogalli, Carlo, *Casistica e metodologia del restauro architettonico*, in Aa.Vv., *Il restauro architettonico*, Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1961.
- Perogalli, Carlo, *Palazzi privati di Milano*, Ente Provinciale per il Turismo, Milano, 1985.
- Pertot, Gianfranco, *La torre quadrata del Monastero Maggiore di Milano. Un contributo alla lettura del manufatto dalle fasi romane ai restauri moderni attraverso l'analisi stratigrafica delle murature*, collana "Studi di archeologia lombarda", Edizioni ET, Milano, 1995.
- Pica, Agnoldomenico, Portaluppi, Piero, *La Basilica Porziana di San Vittore al Corpo*, Officine Grafiche Esperia, Milano, 1934.
- Pica, Agnoldomenico, *Italian reficere*, in "Spazio", n. 3, 1950.
- Pica, Agnoldomenico (a cura di), *Architettura moderna in Milano: guida*, Ariminum, Milano, 1964.
- Piva, Antonio, Prina, Vittorio, *Franco Albini (1905-1977)*, collana "Architetti moderni", Mondadori Electa, Milano, 1998.
- Ponzoni, Carlo, *Le chiese di Milano: opera storico artistica ornata da circa 1000 illustrazioni*, Arti Grafiche milanesi, Milano, 1930.
- Quasimodo, Salvatore, *Milano in inchiostro di china*, Mondadori, Milano, 1975.
- Reggiori, Ferdinando, *La pusterla di S. Ambrogio*, Tip. Esperia, Milano, 1938.
- Reggiori, Ferdinando, *La basilica di S. Ambrogio a Milano*, Electa, Milano, 1945.

- Reggiori, Ferdinando, *Il monastero olivetano di San Vittore al corpo in Milano e la sua rinascita quale sede del museo nazionale della scienza e della tecnica "Leonardo da Vinci"*, con una presentazione di Virgilio Ferrari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 1954.
- Reggiori, Ferdinando, *Labbazia di Chiaravalle*, Banca Popolare di Milano, Milano, 1970.
- Remiddi, Gaia, Greco, Antonella, *Il moderno attraverso Roma. Guida alle architetture romane di Adalberto Libera*, Palombi, Roma, 2003.
- Riboldazzi, Renzo, *Una città policentrica. Cesare Chioldi e l'urbanistica milanese nei primi anni del fascismo*, Polipress, Milano, 2008.
- Ridolfi, Mario, *Manuale dell'architetto*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1946.
- Righi, Nadia, *La basilica di S. Eustorgio*, Skira, Milano, 1999.
- Rinaldi, Luca, *Gaetano Moretti*, Guerini e associati, Milano, 1993.
- Ripamonti, Luigi, *Affori. Mille anni di storia*, La buona parola, Milano, 1995.
- Riva, Jone (a cura di), *Immagini di casa Manzoni*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 1998.
- Rogers, Ernesto N., *Auguste Perret*, Il Balcone, Milano, 1955.
- Rogers, Ernesto N., *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, Ginevra-Milano, 1997.
- Romanini, Angiola Maria, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano, 1964.
- Romussi, Carlo, *Milano attraverso i suoi monumenti*, a cura di Mario Valsecchi, Biblioteca Palazzi, Milano, 1972.
- Rossari, Augusto, *Leggerezza e consistenza: i musei genovesi*, in *I musei e gli allestimenti di F. Albini*, a cura di Augusto Rossari e Federico Bucci, Electa, Milano, 2005.
- Rossignani, Maria Pia, *Recenti scoperte archeologiche a Milano*, Cariplo, Milano, 1992.
- Rotta, Paolo (a cura di), *Passeggiate storiche, ossia le chiese di Milano dalla loro origine fino al presente*, Tipografia del Riformatorio Patronato, Milano, 1891.
- Rotti, Lorenza, *Gio Ponti a Palazzo Mezzanotte*, Federico Motta Editore, Milano, 2004.
- Rozzi, Alessandra, *L'archeologia in vetrina*, in "il Giornale", domenica 6 dicembre 1987.
- Rozzi, Alessandra, *La chiesa Rossa cerca sponsor*, in "il Giornale", mercoledì 6 aprile 1988.
- Ruskin, John, *Economia politica dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991 (ed. orig. *The Political Economy of Art*, 1857).
- Sagarra Lagunes, Maria Margarita (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 2002.
- Sandri, Maria Grazia (a cura di), *L'eredità di Monneret de Villard*, atti del convegno Milano, 27-29 novembre 2002, Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano, Firenze, 2004. Contiene lo scritto di: Laura Fieni, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano: analisi stratigrafica e datazione del complesso tardoantico*.
- Scarrocchia, Sandro, *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Clueb, Bologna, 1995.
- Secchi, Claudio Cesare, *La casa di via Morone 1 in Milano*, a cura del Centro Nazionale Studi Manzoni, De Silvestri, Milano, s.d., in Archivio Nichelli.
- Seta, Cesare, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino, 1981.
- Shell, Janice, Castelfranchi, Liana, *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino Editore, Milano, 1993.

- Soldati Forcinella, Tina, *Milano archeologica*, s.n., Milano, 1989.
- Spreafico, Paolino, *La basilica di S. Eustorgio: tempio e museo*, Grafiche Gelmini, Milano, 1976.
- Susani, Elisabetta (a cura di), *Milano dietro le quinte: Luigi Lorenzo Secchi*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1999, Electa, Milano, 1999.
- Tafari, Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.
- Tancredi, Gabriele (a cura di), *Fuoricentro. Milano. Itinerari d'architettura. Isola Bicocca Niguarda Bruzzano*, Proedi Editore, Milano, 2002.
- Tarchi, Ugo, *La villa detta La Simonetta nel suburbio di Milano*, La Libreria dello Stato, Roma, 1953.
- Tocchetti Pollini, Umberto, *Le città in età romana. L'inizio del fenomeno urbano e le sue trasformazioni*, in Aa.Vv., *Archeologia urbana in Lombardia: valutazione dei depositi archeologici e inventario dei vincoli*, Edizioni Panini, Modena, 1984.
- Treccani degli Alfieri, Giovanni, *Enciclopedia italiana Treccani: come e da chi è stata fatta*, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano, 1947.
- Trevisan, Spartaco, *L'imponente complesso balneare di Viale Zara*, in "La Gazzetta dello Sport", martedì 21 gennaio 1958.
- Vasic Vatovec, Corinna, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze, 2005.
- Vercelloni, Virgilio, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Officina di Arte grafica Lucini, Milano, 1987.
- Viollet-le-Duc, Eugene, *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Age*, Parigi, 1824.
- Weiss, Ugo, *Anche a Milano è nascosta una Porziuncola*, La Martinella di Milano, Milano, 1956.
- Zatti, Paola (a cura di), *Museo di Milano. Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Skira, Milano, 2009.

## Articoli su giornali e riviste

- Il Castello di Carimate*, in "Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi", Edizioni della Tecnografia, Milano, 1907.
- L'abbazia di Chiaravalle milanese e la sua storia*, Ed. Selecta, Pavia, 2002 e *L'abbazia di Chiaravalle. La Commissione all'opera per la rinascita del tempio*, in "Corriere della Sera", mercoledì 30 giugno 1937.
- Una sede per il nuovo Museo della Scienza e della Tecnica*, in "Corriere della Sera", domenica 27 aprile 1947.
- Così la Ca' Granda*, in "Cronaca di Milano", domenica 8 febbraio 1948.
- La preziosa malata risorge dal suo letto di pietra*, in "La Gazzetta di Milano", sabato 27 marzo 1948.
- Il riordino artistico dell'Ospedale Maggiore nei progetti della Podesteria*, in "L'Italia", venerdì 29 novembre 1948.
- Si restituisce la Ca' Granda al suo originario splendore*, in "Corriere della Sera", mercoledì 10 maggio 1950.

*La Cà Granda risorge giorno per giorno dalle macerie*, in “Corriere della Sera”, giovedì 1° giugno 1950.

*Risorge il museo di storia naturale*, in “Corriere d’informazione”, mercoledì-giovedì 10-11 gennaio 1951.

*Scampolo ai giardini pubblici del museo di storia naturale di Milano*, in “Corriere d’informazione”, venerdì-sabato 8-9 febbraio 1952.

*Un centro di ritrovo sorgerà in Viale Zara*, in “Corriere della Sera”, sabato 1° maggio 1954.

*La Milano di domani avrà un super-centro di ritrovo estivo*, in “Cronache del Mattino”, mercoledì 19 maggio 1954.

*Villa Litta ritornerà ad antico splendore*, in “Milano sera”, giovedì-venerdì 20-21 maggio 1954.

*Un nuovo asilo per Milano*, in “Corriere della Sera”, martedì 14 settembre 1954.

*La colonna di S. Elena sfrattata da piazza Bertarelli*, in “Corriere della Sera”, domenica 7 novembre 1954.

*Gli archi di via Manzoni liberati dai falsi laterali*, in “Corriere della Sera”, venerdì 12 novembre 1954.

*Sant’Elena trasloco difficile*, in “La Notte”, sabato-domenica 20-21 novembre 1954.

*Corso Italia ore 12. Scesa dal cielo S. Elena*, in “La Notte”, lunedì-martedì 22-23 novembre 1954.

*Via libera ai pedoni e alle auto di fianco agli archi di via Manzoni*, in “Corriere della Sera”, giovedì 2 dicembre 1954.

*Un sottopassaggio archeologico nella sistemazione degli archi di via Manzoni*, in “Corriere della Sera”, venerdì 11 marzo 1955.

*L’arcivescovo stamane al rito inaugurale*, in “Corriere Lombardo”, mercoledì-giovedì 18-19 maggio 1955.

*Reggiori difende gli archi di porta Nuova*, in “Corriere della Sera”, venerdì 11 novembre 1955.

*Due volte salvata la chiesetta di San Sisto*, in “Corriere della Sera”, sabato 21 luglio 1956.

*Pediluvio forzato per i nemici delle norme igieniche*, in “Il Giorno”, lunedì 28 gennaio 1957.

*Nel parco di Villa Litta libero accesso al pubblico*, in “Corriere d’informazione”, lunedì 19 maggio 1958.

*È permesso calpestare le aiuole nel nuovo parco di Villa Litta*, in “La Notte”, martedì 20 maggio 1958.

*Da oggi si nuota nelle piscine del Centro balneare Franco Scarioni*, in “Corriere della Sera”, sabato 18 luglio 1958, in Archivio Nichelli.

*Per ottobre l’inaugurazione del risorto Museo di Milano*, in “Corriere della Sera”, domenica 10 agosto 1958.

*La Milano dei Temp indrée rivivrà a palazzo Morando*, in “Il Giorno”, domenica 21 settembre 1958.

*Cinque secoli di vecchia Milano nei ventiquattro saloni del nuovo museo*, in “La Notte”, giovedì 2 ottobre 1958.

*La storia di Milano in un nuovo museo*, in “Corriere d’informazione”, giovedì 2 ottobre 1958.

*Quattro ampie piscine collegate potranno ospitare 15.000 bagnanti*, in “Corriere della Sera”, 1958, in Archivio Nichelli.

*Cenni sommari sull’Antica Chiesina di S. Protaso in Lorenteggio*, s.n., Milano, 1960, in Archivio Nichelli.

*Un nuovo padiglione per l'aeronautica*, in "Corriere della Sera", giovedì 6 giugno 1963.  
*Scoperto un mosaico del V secolo*, in "Corriere della Sera", giovedì 13 ottobre 1966.  
*Sotto collaudo al Politecnico le colonne della Simonetta*, in "Corriere della Sera", martedì 20 dicembre 1966.  
*Tutti i tesori della Ca' Granda troveranno una sede a Mirasole*, in "Corriere della Sera", venerdì 22 maggio 1981.  
*Archeologia Urbana in Lombardia. Valutazione dei depositi archeologici e inventario dei vincoli*, catalogo della mostra tenuta a Como nel 1984, Edizioni Panini, Modena, 1984.  
*Villa Simonetta: dalla storia alla città*, Mediamilano, Milano, 1985.  
*Cascine a Milano: insediamenti rurali di proprietà comunale*, a cura del Comune di Milano, Assessorato demanio e patrimonio, Electa, Milano, 1987.  
*Dietro la chiesa di S. Maurizio*, in "Il Giorno", sabato 10 giugno 1989.  
*Diventa amico di Milano*, in "Qui Milano", luglio-agosto 1989.  
*Ville e giardini d'Italia: le dimore patrizie e il verde incanto dei loro parchi come testimonianza di arte, civiltà e costume*, Touring Club Italiano, Milano, 1997.  
[P.Bg.], *Il mistero di un secondo Tiepolo a Palazzo Dugnani*, articolo in Archivio Nichelli.

Tutte le relazioni storiche e di progetto citate nel libro sono presso l'Archivio Nichelli a Gandino, molti degli articoli di giornale si trovano invece negli Archivi Impresa Ingg. Bertani Baselli & C. SpA.





*Ultimi volumi pubblicati:*

*Cultura Architettonica*

ARTURO LANZANI, *Cultura e progetto del territorio e della città*. Una introduzione.

LORENZO CICCARELLI, *Il mito dell'equilibrio*. Il dibattito anglo-italiano per il governo del territorio negli anni del dopoguerra (disponibile anche in e-book).

MASSIMILIANO SAVORRA, *Questioni di facciata*. Il "completamento" delle chiese in Italia e la dimensione politica dell'architettura 1861-1905 (disponibile anche in e-book).

MARTINA LANDSBERGER, *La lezione di Auguste Choisy*. Architettura moderna e razionalismo strutturale (disponibile anche in e-book).

FIGIELLA VANINI, *La libreria dell'architetto*. Progetti di collane editoriali 1945-1980.

*Architettura contemporanea*

MATTEO CASSANI SIMONETTI, ELENA DELLAPIANA, *Bruno Zevi*. History, Criticism and Architecture after World War II (disponibile anche in e-book).

GIUSI CIOTOLI, MARCO FALSETTI, *Kenzo Tange*. Gli anni della rivoluzione formale 1940-1970 (disponibile anche in e-book).

MARCO FRANCESCO PIPPIONE, *La Casabella di Vittorio Gregotti*. Temi e confini di un progetto culturale (disponibile anche in e-book).

GIZMO, *Backstage*. L'architettura come lavoro concreto (disponibile anche in e-book).

MASSIMO SCOLARI, *Il pilota del labirinto*. Scritti storici, critici, polemici 1969-2012.

RICCARDO SALVI, *Identity Matters*. Architettura tra individualismo e omologazione. Architecture between individualism and homologation (disponibile anche in e-book).

MICHELANGELO SABATINO, *Orgoglio della modestia*. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare.

DARIO COSTI, *Critica e progetto*. Architettura italiana contemporanea.

PIETRO DEROSI, *L'avventura del progetto*. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto.

