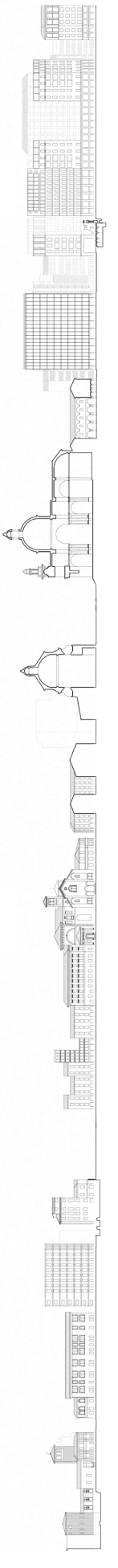
UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA
Dottorato in Architettura, città e design.
Curriculum in Composizione architettonica
XXXI ciclo

Milano e la re-invenzione del frammento.
Verso una *Passeggiata Archeologica*



Dottoranda
Elisa Valentina Prusicki

Relatore
prof. Pierluigi Grandinetti

Controrelatore
prof. Giovanni Marras

Tutor
arch. Carlotta Torricelli

Coordinatore del curriculum
prof. Armando Dal Fabbro

maggio 2019

Volume I

Testo critico

Frammento

Il termine "frammenti" mi sembra adatto a rappresentare una situazione della città moderna, o della architettura o della società. "Frammento" nella lingua italiana significa un piccolo pezzo staccato per frattura da un corpo qualunque. E con ciò esso esprime una speranza, ancora una speranza, e come tale non conviene con rottame, che esprime una moltitudine o un aggregato di cose rotte. In questa dizione, rottame potrebbe essere il corpo della città futura se le cose non dovessero cambiare e sempre più fosse accettato il disordine e poco meditata la previsione del futuro.

Aldo Rossi, *Frammenti*

11 ABSTRACT

15 INTRODUZIONE
Temi e strumenti della ricerca

16 Premessa
18 Struttura e impostazione metodologica
Sul disegno come strumento di indagine
26 Ragioni della ricerca e sua attualità
28 Stato dell'arte sul rapporto tra matrice antica e Milano contemporanea

33 PROLOGO
Milano città a strati. I piani di ricostruzione

41 Scavi archeologici e riscrittura della città
51 Indagine sulle origini dei piani di ricostruzione
Il piano Albertini e il suo annullamento
Il piano Secchi e il progetto della *Passeggiata Archeologica*
Il piano del 1953 e il tracciato della "Racchetta"

69 PARTE PRIMA
Il "piano sequenza". Relazioni urbane e sezione storica

70 1.1 La strada come luogo di indagine dell'architettura. La "Racchetta" nel Piano Regolatore del 1953

84 1.2 Le "stanze archeologiche": i frammenti, il tempo e la rovina
Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca
Piazza San Sepolcro. Il Foro Romano
L'isolato del Museo Archeologico. Il Circo Romano, le Mura e il Palazzo Imperiale

137 PARTE SECONDA
Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico di Egizio Nichelli e le sue fasi

138 2.1 Nuovo progetto come frammento della storia
Le vicende del Museo Archeologico di Milano

150 2.2 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1954
Pianta libera e composizione di volumi
Architettura del vuoto e progetto

176 2.3 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1959-1964
La cortina edilizia e l'"intercapedine"
Contenuto e contenitore
Il progetto e il frammento realizzato

213 PARTE TERZA
Vuoti e frammenti. Occasioni nella città contemporanea

214 3.1 La stanza del Museo Archeologico. Gli elementi della città antica e la forma della città contemporanea
Inventario operativo

228 3.2 Per un'idea di città. I temi di progetto

245 CONCLUSIONI
Verso una Passeggiata Archeologica

252 BIBLIOGRAFIA

Archivi e Istituti di ricerca consultati

ASCM Archivio Storico Civico del Comune di Milano
FOF Fondo Ornato Fabbriche
CRSAB Civica Raccolta delle stampe "Achille Bertarelli"
CAF Civico Archivio Fotografico

ASBBAALMi Archivio già Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Milano (ora Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese)

ASABBAAPMi Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano (già Archivio della Soprintendenza per i Beni architettonici e Paesaggistici di Milano), Milano

AEN Archivio dell'architetto Egizio Nichelli

Altre abbreviazioni usate all'interno del testo

DdA Disegni realizzati dall'autrice

FdA Fotografie realizzate dall'autrice

Abstract

La tesi prende le mosse dalla teoria che interpreta il progetto di architettura in quanto procedimento logico capace di definire il carattere e l'identità della città. In altre parole nell'identificazione di quella che de Finetti definisce "idea di città", nel compimento e nelle ragioni della sua forma, considerandola come composizione di architetture. In questo senso la ricerca si sviluppa su due livelli, quello del progetto architettonico e quello del progetto urbano.

Il caso studio scelto è Milano in un periodo storico – dopo la seconda guerra mondiale – in cui è la città a chiedere la ri-definizione della propria immagine. Milano si è costruita di volta in volta su sé stessa e la sua planimetria propone un'immagine composta dall'accostamento di parti che rispondono a logiche insediative differenti.

Lo sguardo attraverso il quale propongo questa indagine, in particolare sul frammento trasformato dal tracciato della "Racchetta" nel progetto del piano regolatore del 1953 (solo in parte realizzato), fa riferimento al procedimento di *disvelamento dell'antico* attraverso il nuovo messo in atto dal progetto di architettura.

L'intento di intrecciare il punto di vista dell'archeologia con quello dell'architettura viene qui assunto come motivo per approfondire il tema dell'ideazione del progetto riallacciando il rapporto con l'archeologia urbana. Questo significa quindi operare smontando i singoli frammenti riconoscendone l'appartenenza alle diverse sezioni della città stratificata. Successivamente, attraverso il montaggio e la riscrittura, questi frammenti vengono resi nuovamente riconoscibili nella loro autonomia e, allo stesso tempo, restituiti ad una trama unitaria della città. Da quanto detto emerge che il frammento è pretesto per la costruzione di un'opera totalmente nuova.

Il frammento dà così alla costruzione un valore aggiunto, quello di saper raccontare, oltre alla propria storia, quella che l'ha preceduta, offrendo una rappresentazione del rigenerarsi dell'edificio in rovina. Attraverso lo studio compositivo dell'edificio per il Nuovo Museo Archeologico di Milano,

progettato tra il 1954 e il 1964 da Egizio Nichelli, architettura, archeologia e città vengono analizzati all'interno del contesto scelto. Utilizzando due parole chiave – *scavo* e *frammento* – la tesi propone le ipotesi di progetto di Nichelli come architetture che rispettano l'antico richiamandolo a partecipare attivamente nella definizione della nuova architettura.

Le due soluzioni del 1954 e del 1959 (costruita parzialmente) hanno in comune non tanto un linguaggio ma piuttosto il modo in cui guardano il frammento. Nichelli interpreta passato e presente, rovina e moderno non in quanto opposti in senso assoluto ma in senso comparativo, in quanto aventi origine l'uno nell'altro, come elementi interdipendenti.

Emerge come ciò che caratterizza la sua personale linea di lavoro – sia nell'organizzazione della pianta che nell'elevazione del moderno edificio – l'interpretazione del carattere dell'antico, non per ricavarne il senso autentico ma per riconoscere, nel materiale storico, strutture significative come traccia per la nuova architettura.

Si può quindi affermare che l'opera di Nichelli è il risultato di una sorta di *anamorfosi tendenziosa* (dal greco *anamórphōsis* 'riformazione', *ana* 'indietro' e *morphé* 'forma') ovvero una *ricostruzione della forma* che propone una verità del luogo non scientifica ma per questo non meno vera, attraverso azioni di scavo, sovrapposizione e sostituzioni artificiali che trasformano il sito in una sorta di "luogo archeologico".

Se l'architettura non può essere intesa come oggetto indifferente dal contesto, come ho già avuto modo di affermare, è quindi evidente che essa è il risultato delle relazioni con gli altri edifici con i quali fa sistema. Il brano di città in questione è particolarmente denso di significati, costruito per sovrapposizioni, innesti e accostamenti, come in un deposito di sedimenti archeologici costituiti di strati evidenti e di altri celati. Il desiderio di ricostruzione risulta ancora attuale nei confronti di questa parte di città che non ha trovato una sua conformazione urbana capace di mettere in atto un dialogo paritario tra matrice antica e città contemporanea. Questa indagine

prende le mosse da uno stato di necessità storicamente determinato nel quale si rende esplicito il bisogno di identificare il ruolo del nucleo storico nella determinazione dello sviluppo della città contemporanea. Si cerca nella storia di Milano – nella sua stratificazione – la definizione di possibili temi di architettura nella prospettiva di un superamento delle sue condizioni attuali. L'interpretazione proposta del tracciato della "Racchetta" mira alla costruzione di un'immagine della città che – ammettendo l'indipendenza dei frammenti dalla memoria – prende consapevolezza delle questioni irrisolte, delle relazioni urbane tra i pezzi, siano essi visibili o invisibili. L'incompiutezza del tracciato e la mancata attuazione di numerosi piani e progetti lasciano aperte diverse occasioni di intervento, ed è allora che la volontà di proporre un'immagine di città come progetto di re-invenzione del frammento, mostra l'attualità della *Passeggiata Archeologica* proposta per la prima volta da Luigi Lorenzo Secchi nel 1945. L'isolato del Museo Archeologico, situato lungo il tracciato della "Racchetta", è parte del complesso del Circo Romano e quindi fondamentale nella realizzazione di una possibile *Passeggiata Archeologica*. Per rispondere ad esigenze contemporanee nella conformazione dello spazio urbano e di collocazione dell'esposizione dell'attuale Museo Archeologico – gran parte della quale non è visibile al pubblico – si individuano alcuni temi progettuali appropriati a definire una possibile forma per il progetto urbano; ovvero un progetto di architettura inteso simultaneamente di edificio e di città, considerando il ruolo del complesso di architetture nell'idea di una *Passeggiata Archeologica*. Si propone quindi un'immagine della matrice romana di *Mediolanum* attraverso le architetture che oggi ne occupano il suolo, descrivendo una serie di relazioni che nella composizione attuale apparentemente non sussistono. Nell'invenzione del luogo, l'inventario dei frammenti è azione progettuale che, generando nuove relazioni, sostituisce quelle perdute agendo per dare una nuova coerenza ai frammenti e alle parti.

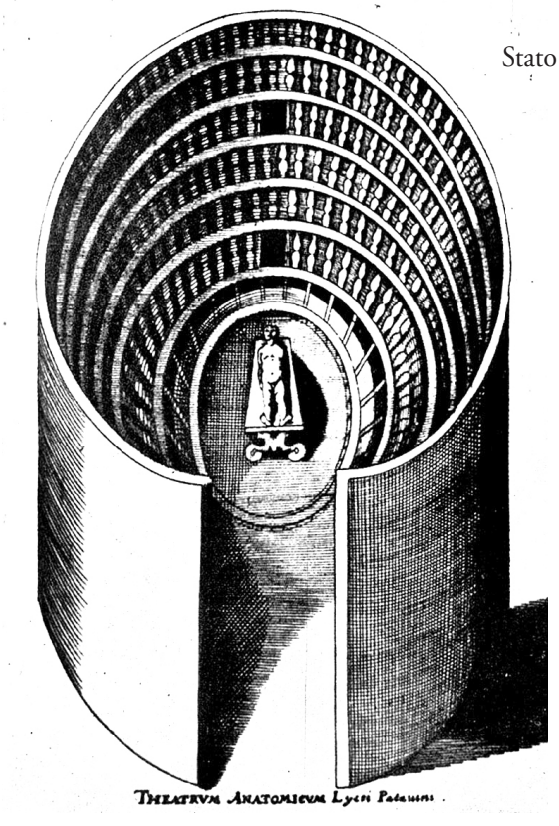
INTRODUZIONE
Temi e strumenti della ricerca

Premessa

Struttura e impostazione metodologica

Ragioni della ricerca e sua attualità

Stato dell'arte sul rapporto tra matrice antica e Milano contemporanea



Premessa

Nella pagina precedente

Theatrum Anatomicum Lycei Patavini
Teatro anatomico di Padova, 1654

La tesi prende le mosse dalla teoria che interpreta il progetto di architettura in quanto unico procedimento logico capace di definire il carattere e l'identità della città. In altre parole nell'identificazione di quella che de Finetti definisce "idea di città", nel compimento e nelle ragioni della sua forma, considerandola come composizione di architetture. In questo senso la ricerca si sviluppa su due livelli, quello del progetto architettonico, per il quale la città non può costituire un termine di confronto pacificato, e quello del progetto urbano.

La ricerca si inserisce all'interno di un ciclo di tesi di dottorato che, a partire dalle problematiche riconducibili al tema della ricostruzione e dei suoi molteplici significanti, mette in atto un confronto attorno al rapporto tra tradizione e invenzione. Lo studio e l'interpretazione di esperienze progettuali in diversi contesti, europei e non, diventa il pretesto per affrontare questioni sempre attuali nel mondo dell'architettura e per riconoscere come, in passato, gli architetti abbiano ad esse risposto.

Il caso studio scelto è Milano, in un periodo storico – quello successivo alla seconda guerra mondiale – in cui è la città stessa a chiedere la ridefinizione della propria immagine. Milano è quindi l'occasione per mettere in atto quel procedimento, proprio del progetto di architettura, di "disvelamento" del nuovo nei confronti dell'antico. Difatti l'essenza del progetto consiste in questa capacità rivelatrice delle «possibilità concrete che non si sono materialmente realizzate ma esistevano e sopravvivono in brandelli dimenticati dalla corsa del tempo, in varchi ancora aperti, in strati ancora fluttuanti», come scrive Claudio Magris ne L'*infinito viaggiare.*

È così che, al pari di una nuova architettura che attraverso un processo di conoscenza opera con la storia e con i frammenti del passato e porta alla luce relazioni nascoste, l'interpretazione proposta nella seguente tesi risulta a sua volta un progetto. Attraverso una visione selettiva basata su teorie dell'architettura note, si porta in luce un'idea di città che mira a trovare una nuova unità in una realtà riconosciuta come frammentata.

Date queste premesse, anche il ridisegno della città consiste in una sorta di riscrittura della storia urbana condotta su due livelli, quello della morfologia della città (piano orizzontale) e quello della stratigrafia (piano verticale). La ricerca interpreta Milano considerando i suoi strati, le soglie storiche e la memoria del luogo, al fine di rileggere il sistema delle gerarchie consolidate.

Nel passaggio dalla scala urbana a quella dell'architettura la tesi si propone di ripercorrere la messa a punto del progetto in relazione alla realtà urbana intesa come stato di fatto e in relazione al carattere di città stratificata appartenente a Milano.

A queste premesse si collega il concetto di architettura come risultato di una serie articolata di trasformazioni e contraddizioni, non come fatto immutabile e intoccabile. Lo studio propone una lettura del Museo Archeologico progettato da Egizio Nichelli; qui l'architetto opera mediante un atto di ricostruzione tendenziosa, ovvero cerca di dare senso alle tracce disseminate dal processo di trasformazione della storia senza riproporre lo stato originale del manufatto. In questo modo la narrazione dell'antico edificio viene risignificata dal nuovo linguaggio che rifugge la ricostruzione/riparazione per fare del nuovo e dell'antico un *ensemble* compiuto.

Obiettivo è ricostruire il senso dell'architettura nel suo rapporto con la città esistente e gli atteggiamenti che disciplinano le logiche insediative e i processi di composizione architettonica mettendone in luce le continuità e le discontinuità in relazione, non solo alla realtà evidente, ma anche e soprattutto, a quella nascosta, alla matrice antica della città.

Struttura e impostazione metodologica

La tesi si compone di due volumi, il primo presenta il testo critico mentre il secondo gli apparati, la raccolta delle riproduzioni dei materiali di archivio.

Le quattro parti di testo critico, corredate da immagini e rielaborazioni grafiche, si propongono di ripercorrere la messa a punto del progetto in relazione alla realtà urbana, lavorando sui temi della città e sulla composizione di architetture.

L'individuazione e l'organizzazione degli ambiti tematici ha inizio nel contesto urbano e – passando poi attraverso lo studio compositivo di fatti architettonici e il continuo confronto tra questi e altre esperienze condotte nell'ambito milanese del dopoguerra – torna alla scala urbana, alla città come composizione di parti.

All'interno della ricerca, architettura e città si determinano reciprocamente. Lo spazio urbano è quindi pensato in un continuo rapporto tra costruito e morfologia; nel suo essere luogo che istituisce nuove gerarchie spaziali in grado di riconoscere nel "vuoto urbano" connessioni presenti oltre le accidentalità edilizie della città.

Nello sviluppo della trattazione si cerca di delineare un superamento dell'autonomia dell'oggetto architettonico a favore di un sistema fatto di relazioni tra elementi; la costruzione cioè di uno "spazio tra", all'interno del quale l'architettura si riappropria di eredità diverse non per separarle né ordinarle ma per "disegnarle" in quanto possibile apertura al superamento dei conflitti irrisolti della città. In una cornice così delineata, il progetto di Nichelli si pone come struttura conformativa nell'ambito della quale la "sistemazione" dei frammenti della storia e la descrizione delle componenti urbane, dal punto di vista qualitativo e quantitativo, tracciano un modo nuovo di intendere la composizione progettuale. Da questo deriva un preciso modo di pensare l'architettura in rapporto con il sito archeologico del Circo Romano, in cui la volontà non è quella di instaurare un legame tra architettura e sito sul quale sorge ma rendere l'insieme architettonico rap-

presentazione di una "sintesi", seppur instabile e suscettibile di modifiche, in grado di presentare una lettura sincronica degli eventi.
Da simili premesse si ricorre al "piano sequenza" cinematografico nel suo valore metaforico – non come preziosismo stilistico – in quanto tecnica che offre simultaneamente più informazioni e restituisce, come sostiene André Bazin, una qualità fondamentale della realtà: la continuità. «Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito».
Rinunciando alle "facilitazioni" organizzative del *découpage* classico, per mezzo del "piano sequenza" scene intere sono presentate senza interruzioni; in questo modo più cose sono presenti, nello stesso momento, all'interno della stessa inquadratura. Non è il film a imporre il proprio "taglio" uguale per tutti, ma è lo spettatore che autonomamente può scegliere cosa selezionare in una personale libertà di sguardo.

Sul disegno come strumento di indagine

Il disegno è strumento fondamentale di conoscenza e riscrittura dell'architettura e della città. Non si tratta di una mera rappresentazione dello stato delle cose ma si mostra sempre come apporto progettuale, come un filtro attraverso il quale l'opera, riletta e riscritta, ri-emerge dall'analisi interpretativa.
«Per l'artista disegnare è scoprire. Non si tratta di una semplice formula, è letteralmente vero. È appunto l'atto di disegnare che costringe l'artista a guardare l'oggetto che ha di fronte, a sezionarlo con gli occhi della mente e a rimetterlo insieme»[1].
La ricerca, con la propria contemporaneità, aggiunge un'ulteriore soglia storica che si sovrappone alle altre immagini.
Il disegno è legato alla cultura e alle conoscenze di chi lo ha elaborato, alle scelte di privilegiare un quadro di riferimento piuttosto che un altro; non è mai obiettivo, è sempre intenzionale, interpretativo: «[…] ogni tipo di

1. J. Berger, *Sul disegnare*, Il saggiatore, Milano 2017, p. 11.

rappresentazione, tesa a conoscere un oggetto della nostra indagine è già di per sé selettiva dei valori che si vogliono conoscere e quindi […] ogni forma della conoscenza attraverso la rappresentazione è già una conoscenza programmata, finalizzata, è già un'operazione progettuale».

Il disegno è il solo strumento che permette di vedere – *was Ich bicht nicht gezeichnet habe, habe Ich nicht gesehen* (Ciò che non ho disegnato, io non ho visto), scrive Goethe – non ciò che è immediatamente evidente, ma mostrando altro rispetto a ciò che è la realtà raffigurata; basti pensare, tra gli altri, alle ricostruzioni dell'antichità, alle invenzioni, ai capricci antichi e moderni, da Fischer von Erlach a Piranesi.

Allo stesso tempo il disegno è anche lo strumento attraverso il quale il progetto diventa visibile e misurabile; ed è evidente che si parla di un disegno che non è autonomo rispetto alla realtà ma è una sua possibile interpretazione. In quanto pensiero sulla forma, modifica continuamente l'opera nel tempo, consentendo di leggerla da più punti di vista.

L'indagine proposta mira alla conoscenza della realtà attraverso uno sguardo inedito che porta ad interrogarsi su quale sia il "riflesso" della città contemporanea.

Si propone quindi oltre alla "rappresentazione tomografica" (riferita ad una pratica scientifica) la validità di una riscrittura che introduce un punto di vista diverso, della realtà, capovolto, dove lo specchio è un filtro in grado di riprodurre un'immagine inedita come risposta "appropriata" allo sguardo sul presente e sul passato.

Il riflesso, nella rappresentazione in sezione, è da considerare secondo la concezione di specchio espressa da Borges, il riferimento ad un continuo gioco di rimandi e piani di lettura che alludono al problema centrale dell'identità del "riflesso" e della conseguente percezione. Lo specchio non restituisce solamente un'immagine ma funge da porta di ingresso dal mondo immaginario al mondo reale e viceversa. Una rappresentazione che rimanda a qualcosa che pre-esiste, nella sua origine latina del termine *invenire* che significa "trovare".

Prologo

Questa prima parte costituisce la premessa necessaria alla comprensione dell'intera trattazione. Si indaga il significato del luogo attraverso lo studio della cartografia storica, dei testi e dei materiali d'archivio al fine di conoscere i fatti, le vicende e le opere di Milano utilizzando il periodo dell'immediato dopoguerra e le lacerazioni che ne sono conseguite come pretesto. Si costruisce il contesto fondamentale per riuscire a comprendere il filo della tesi attraverso la rappresentazione dei piani regolatori di ricostruzione della città tutti alla medesima scala e confrontabili in maniera sincronica.
L'interesse si focalizza tuttavia principalmente sugli elementi di discontinuità che si sono resi palesi attraverso la sovrapposizione e lo studio della realtà stratificata, con particolare attenzione alla relazione tra nuova architettura e matrice antica. La rappresentazione, che si propone come messa in scena della stretta relazione tra architettura, città e frammento, si appropria di alcuni temi e tralascia, consapevolmente, altri.
L'indagine, che non vuole essere un catalogo degli studi condotti e pubblicati in precedenza, guarda in modo particolare alla relazione tra le trasformazioni e la Milano antica, tra città contemporanea e *forma urbis Mediolani*.

Parte Prima

Oggetto specifico del "piano sequenza" è il progetto incompiuto del tracciato stradale che avrebbe dovuto modificare l'immagine di Milano attraverso la demolizione e la costruzione di nuove architetture e il ruolo della città a scala territoriale, ovvero la cosiddetta "Racchetta".
Si articola quindi un'interpretazione di un brano di città scelto, di un contesto di episodi architettonici e, contestualmente, di un unico intervento collocato in una città consolidata, frammentata e stratificata. Si indagano, a partire dallo stato di fatto, e procedendo a ritroso, fino al momento della sua ideazione, le ragioni del tracciato e la sua giacitura, ricercando la na-

tura delle relazioni con la *forma urbis Mediolani* attraverso lo studio delle trasformazioni e delle stratificazioni, mettendo quindi in atto il confronto tra i piani e i progetti che hanno quel brano di città come soggetto protagonista.

Il mancato compimento della "Racchetta", il confronto tra i tratti realizzati e le interruzioni, fanno emergere questioni irrisolte, riconosciute in particolare in tre luoghi del tessuto consolidato della città, le tre "stanze archeologiche". In queste sembra plausibile ipotizzare che l'interruzione del progetto originario sia da imputare, da un lato, al riconoscimento della distruzione del tessuto della città consolidata, che gli sventramenti avrebbero causato e, dall'altro, all'apparente incapacità di operare una scelta riguardo all'atteggiamento da adottare nei confronti del frammento archeologico.

Il tracciato viene quindi identificato come un percorso di "stanze" con l'intenzione di indagare le relazioni urbane tra le architetture intese come frammenti, siano essi rovine o nuove architetture, ricercandone le determinanti formali e urbane.

Parte Seconda

L'indagine delle "stanze" fa emergere una di queste come paradigmatica dei processi di modificazioni e stratificazioni tipici di Milano. Si approfondisce – attraverso lo studio compositivo – il progetto per il Museo Archeologico di Egizio Nichelli in tutte le sue fasi, riconoscendolo come frammento della storia. Si considera l'area del Monastero Maggiore come paradigma della mancata compiutezza del tracciato della "Racchetta", espressione dei temi che lasciano irrisolte alcune parti della città di Milano, ovvero il rapporto tra architettura e archeologia e, di conseguenza, l'atteggiamento da adottare nei confronti dell'antico.

Il tentativo è quello di indagare il suolo rintracciando i segni del passato attraverso la ricerca dei significati che ad essi sono stati attribuiti nel tempo, operando un riconoscimento delle addizioni e delle sottrazioni che hanno

modificato la storia e il luogo, sia per quanto riguarda lo studio compositivo di questa singola opera sia per quanto riguarda la composizione urbana. L'architetto si trova ad operare in un luogo ricco di tracce storiche e di preesistenze, di fronte al complesso del Monastero Maggiore e della chiesa di San Maurizio danneggiato dai bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale. Si mettono a confronto due fasi del progetto dell'architetto identificando i principi compositivi che mette in atto in ciascuna delle due ipotesi così da indagare le risposte dell'architetto nella relazione tra nuova architettura e rovina.

Parte Terza

A seguito della ricostruzione delle relazioni instaurate tra le architetture che abitano il tracciato della "Racchetta" e queste e la matrice antica di Milano e il passaggio attraverso lo studio compositivo dell'architettura del Museo Archeologico, in cui emerge in modo rilevante il dialogo tra architetto, città e frammento archeologico, si rendono evidenti le discontinuità, le occasioni e gli spunti che, la mancata attuazione del progetto del nuovo, offrono. Il racconto di architetture che si esplicita attraverso sezioni, montaggi e ricostruzioni, ritrovando le componenti formali dei progetti e le relazioni con la città ha messo in evidenza quanto l'incompiuto e la rovina possano diventare punto di partenza per una rilettura. Esigenza che nasce dalla volontà di proporre una visione complessiva che miri a unire i frammenti in un'unica immagine architettonica della città. Se da un lato si mira alla rappresentazione di un'aggiornata carta archeologica, dall'altro si determina la ricostruzione storica come strumento per il progetto di un'idea di città fondata sulla conoscenza, che deriva, non solo, dalle evidenze fisiche ma, attraverso il lavoro di analogia, di confronto dei tipi e delle morfologie urbane, dalle tracce invisibili. Si propone quindi un'interpretazione intesa nella sua spinta verso una progettualità, il senso che questa operazione assume è quello di proporre, utilizzando un metodo co-

nosciuto, uno strumento di interpretazione inedito della città che prende consapevolezza delle questioni irrisolte, delle fratture morfologiche e delle relazioni urbane tra i pezzi – visibili o invisibili – e attraverso lo studio dei sui frammenti ha l'obiettivo di ri-scriverla con l'individuazione di temi di progetto, che non intendono proporre una lettura della città per soglie storiche, bensì una sintesi che interpreta i frammenti nella loro autonomia dalla storia. Si propone la costruzione logica di una città "altra" come fondamento per il progetto.

Conclusioni

Al termine di questa ricerca non è del tutto corretto parlare di conclusioni poiché alcuni ambiti e temi introdotti necessitano di ulteriori approfondimenti sui quali si ritiene importante e utile proseguire lo studio. Partendo dal progetto della "Racchetta" quale pretesto, i fatti architettonici e urbani sono emersi come delle particolarità nel tessuto, nel senso che si sono resi riconoscibili come anomalie. Gli strappi all'interno di questa costante rendono evidente quello che è il carattere dello spazio urbano. Prende forma un'immagine di Milano segnata dalle grandi operazioni urbanistiche – realizzate o solo rimaste allo stato di progetto – successive alla seconda guerra mondiale. Trasformazioni che ne hanno modificato profondamente l'assetto ma che in altri casi hanno generato degli ambiti irrisolti nel tessuto.
La ricerca sulle architetture di Nichelli è un continuo ritorno a lavorare sui temi della città e della sua costruzione; riportarla ai giorni nostri permette di riaffermare il ruolo del progetto, per rivolgere l'attenzione sia alla singola architettura, sia al luogo in cui si inserisce, sondando le relazioni sottese e i principi che la generano. All'interno di questo percorso progettuale, la composizione non si pone come un'entità autonoma, priva di regole, ma al contrario deve poter trovare la giusta misura tra nuovo ed esistente, in continuità con il carattere del luogo. Le architetture di Nichelli e le relazioni che instaurano con il luogo si dimostrano così come un insegnamento

valido ancora oggi, a testimoniare il valore del lavoro dell'architetto nel costruire la città. Ciò non esaurisce la complessità della questione urbana, ma mostra solo una particolar forma di operatività architettonica rispetto ad essa. Con questo possiamo concludere che la progettazione urbana deve quindi essere assunta come una "questione architettonica".

Ragioni della ricerca[2] e sua attualità

La ricerca ha come oggetto il lento processo di ricostruzione di Milano dopo la seconda guerra mondiale; l'aspetto di originalità consiste nel prendere le mosse a partire dalla situazione contingente, dallo stato attuale della città e dalle questioni irrisolte che in essa si rendono evidenti, «concepire la storia come un *progetto* implica necessariamente un "rovesciamento", un vero e proprio "sovvertimento dei principi [...]; significa considerare il passato come un tempo "aperto", inconcluso, a cui il presente fornisce via via la sua forma»[3].

Il lavoro assume come pretesto la situazione di "crisi" della Milano distrutta dai bombardamenti. Il termine crisi, dal greco κρινω, indica un evento che si manifesta come straordinario e viene qui inteso in quanto momento di riflessione, di valutazione e di discernimento.

Milano appare come un mosaico di tessere posizionate in diverse epoche storiche da amministrazioni comunali, ad opera di architetti e urbanisti; un mosaico che, geloso del suo passato, cela le tracce della storia che si rivelano agli occhi di coloro che studiano a fondo la forma della città e delle sue architetture.

Le fratture nella città contemporanea, la necessità di dare, in essa, un ruolo al centro antico e l'emergere dell'influenza che lo stesso ha nelle dinamiche di sviluppo odierne diventano occasione per rileggere e riscrivere la città, come lo erano i "vuoti urbani" lasciati dai bombardamenti della guerra, i successivi ritrovamenti archeologici e le necessità della società di ricostruzione. Risulta, a questo proposito, importante specificare che, all'interno di questa ricerca, il termine ricostruzione non fa riferimento esclusivamente ad un momento storico particolare determinato da un evento traumatico ma piuttosto ad una condizione di continua domanda di risoluzione di temi fondamentali per l'architettura e le città.

Il lavoro di tesi intende essere così un'analisi *operativa*, che ha come oggetto la ricostruzione di Milano dopo la seconda guerra mondiale. Si introduce un nuovo punto di osservazione nei confronti del progetto e della città,

2. La presente tesi si inserisce all'interno dell'attività di ricerca ad opera del prof. Angelo Torricelli che, in qualità di coordinatore, insieme alla prof. Luisa Ferro ha condotto ricerche e studi sui temi della Milano Antica e su un possibile progetto per la *Passeggiata Archeologica;*

3. M. Biraghi, *Introduzione*, in M. Biraghi, *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Chrisitan Marinotti Edizioni, Milano 2005, p. 12.

considerando le sue architetture, siano esse nuove o sotto forma di rovina, come frammenti di essa, e si afferma la ragion d'essere della tesi nell'idea che gli studi e le ricerche, operando attraverso affermazioni e negazioni, mirano allo studio della città futura e alla costruzione del nuovo, consapevoli, come detto da Bernard Huet, che la città rimane il nostro unico obiettivo, poiché in essa è il divenire dell'architettura.

Il progetto si offre come strumento per la ricerca di una verità specifica; una verità che non può dare per scontata la continuità della Storia, nella consapevolezza che la si debba intendere nel senso di sequenza di fratture. Riconoscendo nelle discontinuità della Storia i punti in cui si aprono nuove occasioni per intervenire sull'identità di un luogo si ritiene di fondamentale importanza lo studio delle corrispondenze al fine di creare delle nuove coerenze tra le parti. Il passato non è inteso quindi come un testo tutelato ma come parte integrante dell'identità evolutiva della città: la città non si può riproporre tale e quale a sé stessa.

Assumendo quanto esplicitato nella premessa si ritiene fondamentale affrontare lo studio compositivo di un'architettura ai fini di ricercare categorie praticabili nel presente in un continuo confronto con le azioni svolte da architetti nel passato. Architettura, archeologia e costruzione vengono analizzati all'interno di un contesto scelto attraverso due parole chiave "scavo" e "frammento", e la lettura che viene proposta è il risultato di uno studio logico più che cronologico che procede a ritroso.

La ricerca, condotta su dati concreti, si propone infatti come un "mondo di ipotesi" mettendo in pratica quanto affermato da Umberto Eco, «sviluppare un problema non vuol dire risolverlo, ma significa chiarirne i termini in modo da rendere possibile una discussione più approfondita»[4].

4. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

Stato dell'arte sul rapporto tra matrice antica e Milano contemporanea

La ricerca, prendendo atto dell'immensità del materiale e degli studi condotti su Milano e considerando gli obiettivi descritti in precedenza, circoscrive l'interesse ad una porzione – comunque notevolmente ampia – delle vaste tematiche della cultura sulla modificazione dei tessuti stratificati. È evidente che la grandissima quantità di documenti e saggi prodotti impone di inquadrare e definire quelli che diventano i principali testi di riferimento tra quelli che sono studi già attuati, o in corso, sulla città (bibliografia in calce al volume).

La rappresentazione, che si propone come messa in scena della stretta relazione tra architettura, città e frammento, si appropria di alcuni di essi e tralascia, consapevolmente, altri.

Considerando le premesse dell'indagine proposta risulta fondamentale guardare alle ricerche e agli studi svolti, in particolare, sulla Milano Archeologica[5].

Il riferimento prende le mosse da coloro che hanno reso le scoperte archeologiche possibili fino ai recenti studi in materia, in relazione, sempre, con la metamorfosi della città, con le architetture che in essa e su di essa si sono costruite nel tempo.

Di grande importanza sono le re-interpretazioni che dei dati storici e delle scoperte archeologiche sono state fatte nel corso degli anni da architetti che hanno saputo dialogare con la disciplina dell'archeologo.

A Milano l'interesse nei confronti della "cosa archeologica" comincia a diffondersi a partire dalla seconda metà del XVI secolo, grazie all'interesse collezionistico di Federico Canali, dei Trivulzio, dei Castelbarco e del Cardinale Federico Borromeo (al quale si deve la collezione privata più insigne di Milano, ovvero l'Ambrosiana); e alle pagine di scrittori come Giovanni Antonio Castiglione, Ottaviano Archinto e Serviliano Latuada. Nel 1917 i più autorevoli archeologi milanesi come Pompeo Castelfranco, Attilio De Marchi e Giovanni Patroni, collaborano all'interno di quella che viene nominata la Commissione per la *Forma Urbis Mediolani*, sotto la guida

5. «A Milano ogni cosa è degna di ammirazione, vi è profusione di ricchezze e innumerevoli sono le case signorili [...]. La città 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».

Citazione tratta da D. M. Ausonio, *Ordo urbium nobilium, in* M. P. Rossignani, *Milano. L'organizzazione urbanistica,* in *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.*), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 1990, p.91-92.

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 Paleocristiana»[6]. Dopo l'interruzione dovuta alla prima guerra mondiale la Commissione riprende il lavoro sotto la guida di Aristide Calderini, con Alberto De Capitani D'Arzago, Giuseppina Mompellio Mondini, Alda Levi, Carla Gerra, Antonio Frova, Mario Mirabella Roberti, Ermanno Arslan e Gianguido Belloni. Questi sono autori di numerosi testi che hanno svolto un ruolo fondamentale al fine di creare un quadro di insieme sui ritrovamenti e gli scavi effettuati nella città di Milano che continuano oggi e hanno portato alla luce i resti del Palazzo Imperiale e – più recentemente – quelli della "scomparsa" basilica di San Dionigi.

Questi recenti ritrovamenti hanno rinnovato la volontà di intrecciare il punto di vista dell'architettura con quello dell'archeologia urbana. Si è cominciato, a questo proposito, un dialogo con la Soprintendente Antonella Ranaldi al fine di promuovere una collaborazione che, attraverso possibili mostre e convegni, prosegua il dibattito sul rapporto tra Milano contemporanea e matrice antica, esposto in questa tesi.

A tutti questi materiali storici si affianca il lavoro di architetti che hanno cercato e cercano di riscrivere il passato e la storia al fine di integrarla nella città contemporanea. Tra questi una figura importante sia per la sua immagine di Milano proposta sia per il metodo di studio della città è Giuseppe de Finetti.

Nell'ambito universitario, al Politecnico di Milano, numerosi sono coloro che hanno tentato un approccio di risoluzione della difficile mediazione con l'antico. Rispetto allo sguardo verso l'archeologia e al rapporto tra nuova architettura e matrice antica si fa riferimento, in particolare, al lavoro condotto da Daniele Vitale e a quello svolto da Angelo Torricelli con Luisa Ferro e Gianulca Sortino. Questo gruppo di lavoro ha promosso il

6. A. De Capitani D'Arzago, *Ritrovamenti e Scavi per la Forma Urbis Mediolani*, Ceschina, Milano 1939.

progetto di una mostra dal titolo *Mediolanum idea di città*, mai realizzata, che rimane ad oggi un possibile tema per un riavvicinamento tra la città e le amministrazioni comunali.

Ancora attuale, come si sosterrà nella tesi, è la proposta per una *Passeggiata Archeologica* anch'essa già promossa attraverso il lavoro condotto nei laboratori di laurea sul tema "Milano: aree archeologiche e progetto di architettura" coordinato da Angelo Torricelli.

Infine si introduce un breve stato dell'arte sulla figura di Egizio Nichelli, architetto la cui opera è stata rivalutata da Luisa Ferro durante gli studi su Milano Archeologica. La ricerca si è avvalsa, per l'attività di studio e ridisegno del Museo Archeologico, del materiale consultato presso l'archivio dell'architetto custodito Gustavo Picinali a Gandino in Val Seriana.

Sulla zona del Museo Archeologico, ovvero quella del Monastero Maggiore, esistono inoltre una tesi di dottorato condotta al Politecnico di Milano da Fabio Pravettoni dal titolo *Archeologia e forma urbana. La zona del Monastero Maggiore a Milano*, relatore prof. Daniele Vitale; e una tesi di laurea di Pilar Guerrieri *Architettura e archeologia a Milano. L'opera di Egizio Nichelli 1937-1991,* relatori proff. Federico Bucci, Angelo Torricelli e Luisa Ferro.

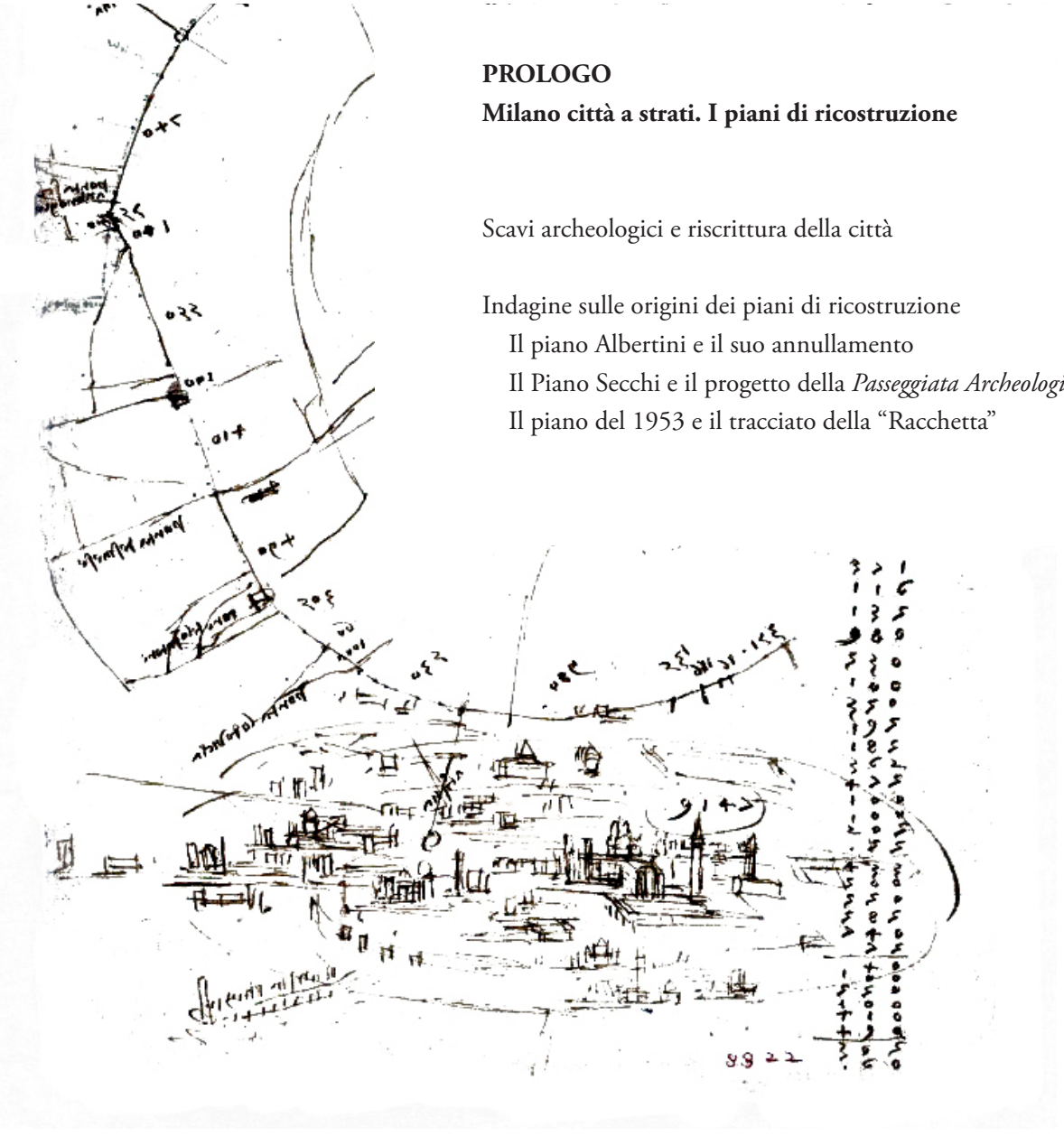
Pressoché totale è stato il silenzio della critica e della storiografia sull'opera di Egizio Nichelli. I numerosi studi monografici e i testi della storia dell'architettura milanese del dopoguerra non ne fanno alcun cenno.

A suo tempo era apparso qualche articolo di giornale riguardo alle costruzioni "civili" che l'architetto ha progettato a Milano. Il primo maggio del 1954 il «Corriere della Sera» pubblicava un articolo sul progetto vincitore di un concorso nazionale – indetto dal Comune di Milano – per la realizzazione del nuovo centro sportivo balneare "Franco Scarioni" in viale Zara. Nichelli insieme a Gino Bozzetti vince il primo premio e realizza il proget-

to poi pubblicato anche in «Cronaca di Milano» e su altri quotidiani italiani oltre che su «L'architecture d'aujourd'hui» nel 1958, anno dell'inaugurazione. Tuttavia, a parte i progetti apparsi sui quotidiani e sulle riviste di quel periodo, non esistono testi sulla sua opera. Nichelli stesso non ha mai pubblicato testi sui suoi lavori o sulla sua teoria della composizione, se non per quanto riguarda la teoria del restauro. Pare quindi interessante introdurre un ragionamento e uno studio che consenta la conoscenza e la possibilità di rivalutazione dell'apporto scientifico di Egizio Nichelli ad un periodo contraddittorio e confuso per la cultura italiana e, in particolare, milanese.

Nichelli lavora in numerosi siti del centro storico di Milano seguendo restauri e lavori di riforma di edifici distrutti dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. I luoghi in cui progetta sono gli stessi in cui, già a partire dal 1948 la Commissione per la *Forma Urbis Mediolani* ha ripreso attivamente gli scavi. Scavi più o meno importanti, oltre a quelli della Commissione, vengono condotti in tutta Milano per diversi motivi; l'opera più significativa è la campagna di scavi per la costruzione della linea 3 della metropolitana milanese iniziata nel 1958 e proseguita fino al 1990. In questa occasione sono emersi notevoli ritrovamenti e alcuni documenti conservati presso l'archivio Nichelli dimostrano come l'architetto abbia collaborato alla messa in sicurezza di alcuni ruderi.

Le sue opere vengono qui lette come emblematiche rispetto alle questioni che si pongono a Milano a seguito dell'evento bellico; la sua figura, in un certo senso, può essere vista come l'esemplificazione della relazione biunivoca e simbiotica tra architetto, restauratore e archeologo. Egli ha avuto la fortuna di lavorare in un contesto così denso di significato da influenzare il suo modo di fare architettura nel rispetto della storia, utilizzando il passato come materiale costruttivo e teorico.



PROLOGO

Milano città a strati. I piani di ricostruzione

Scavi archeologici e riscrittura della città

Indagine sulle origini dei piani di ricostruzione

Il piano Albertini e il suo annullamento

Il Piano Secchi e il progetto della *Passeggiata Archeologica*

Il piano del 1953 e il tracciato della "Racchetta"



La città quadrilatera, la città pentagonale, la città esagonale, la città massimianea, da G. de Finetti, 1969.

Ma col tempo la città cresce su se stessa; essa acquista coscienza e memoria di se stessa
Aldo Rossi[1]

Queste parole sono il riferimento primo che spiega la necessità di proporre un'indagine che, avvalendosi dello studio delle istanze storiografiche, mira ad una ricostruzione dell'immagine della città entro l'ambito disciplinare del progetto di architettura. Numerosi sono gli studi su Milano che ripropongono gli scenari e le dinamiche di espansione e trasformazione della città, in questa sede è evidente che, ai fini della trattazione, sia di fondamentale interesse guardare alla pianificazione del centro storico della città per indagare la relazione tra forma costruita, frammenti e nuovo. Considerando il forte dualismo tra città consolidata e ampliamento, la seguente ricerca pone l'accento sul tema della "riconcentrazione" delle città.

La forma urbana di Milano si è costruita nel tempo attraverso la successione di processi di ricostruzione e riforma che, avvenuti quasi ciclicamente, di volta in volta hanno interessato parti di città nel quadro di un più generale ripensamento dei ruoli e delle strategie di sviluppo architettonico, economico e politico.

Come scrive Francesco Collotti, «esistono nell'esperienza della città luoghi e figure imprescindibili a cui la memoria del progetto ritorna tutte le volte che gli architetti sono chiamati a ridare senso e definizione a siti, paesaggi, giaciture o topografie che nel tempo hanno perso il rapporto con la città precedente. Persa per sempre quell'immagine capace di tutto comprendere che rispecchiava un ordine razionale e analitico, sciolti quei vincoli e quelle figure che rimandavano a una compattezza e a una continuità non più transitabile, la nostra capacità di rileggere i fenomeni urbani e di ordinarli attraverso il progetto è costretta a sopravvivere per frammenti»[2]. Allora lo studio dei fatti urbani che compongono la città passa attraverso la loro costruzione e l'indagine della relazione che essi instaurano a partire

dal disegno dei piani per Milano e dai suoi tessuti stratificati. Nei piani, nei progetti e nelle opere di architettura che hanno interessato Milano – anche mai compiuti o realizzati solo in parte – rivive in diverse misure la memoria e il riferimento alla Milano romana e, nei disegni e nei testi, si rintraccia una sua continua interpretazione. Questi momenti di rinnovamento dell'immagine della città corrispondono ad altrettante occasioni di dibattito e riflessione teorica riguardo al senso e al ruolo stesso dell'architettura e della città, con un continuo riferimento – a volte esplicito e spesso indiretto – a *Mediolanum*.

Usando termini di de Finetti[3], che descrivono e riassumono la natura evolutiva di Milano, si può dire che nel 1800 è considerata già una piccola *metropolis*, in quanto capitale della Repubblica Cisalpina e, poi, del Primo Regno d'Italia. Successivamente, con l'avvento della ferrovia e i sempre più numerosi collegamenti verso l'esterno, Milano inizia la propria trasformazione da *metropolis* a *megalopolis*. I primi quarant'anni del Novecento, attraverso piani di ampliamento, vedono uno stravolgimento della città, che diviene un «deforme gigante ostile alla regione in cui si espande», che dilania la campagna e soffoca la vecchia città, fino ad assumere i caratteri di *parassitopolis*. Dopo i bombardamenti aerei, gli architetti e urbanisti milanesi sono chiamati ad affermare e disegnare una nuova immagine in accordo con esigenze pratiche ed estetiche, «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»[4].

È noto che la condizione di città distrutta porta il dibattito architettonico a considerare centrale nel tema della ricostruzione, da un lato, il rapporto tra l'invenzione della Milano moderna e la tradizione della Milano antica e, dall'altro, l'esigenza della redazione di un nuovo piano regolatore a scala urbana e il restauro dei singoli monumenti.

A pagina 33

Particolare da Leonardo da Vinci, *Schizzo topografico di Milano*, 1490 circa

1. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Milano 1995, p. 10;

2. F. Collotti, *Costruzione, ricostruzione, in Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart Edizioni, Lucerna 2002, p. 76-77;

3. Giuseppe de Finetti propone delle definizioni di Milano che si rifanno allo studio della città per come lo ha espresso Sir Patrick Geddes, biologo e architetto, che distingue nella vita della città un ciclo ascendente e uno discendente;

4. M. Grandi e A. Pracchi, *Milano Guida all'architettura moderna*, Zanichelli Editore, 1980, p. 303.



Milano. Il centro entro la cinta dei Bastioni prima dei bombardamenti aerei.
DdA



Milano. I vuoti urbani lasciati dagli edifici distrutti dai bombardamenti nella cinta dei Bastioni.
DdA

Nell'architettura milanese sembra così che i protagonisti corrano su due binari convergenti: su uno procede la volontà degli architetti novecentisti[5] di costruire ispirandosi ai modelli classici e rispettando i monumenti storici, nel tentativo di dare un'identità riconoscibile alla città; sull'altro il lavoro degli archeologi, l'incessante ricerca nel sottosuolo delle origini romane, la cui eredità non si esaurisce in un sistema esplicito di edifici e rovine ma più precisamente in una sorta di *matrice antica*, una traccia nel costruito.

Nel 1945 Milano è una città duramente provata dalla seconda guerra mondiale, le distruzioni belliche hanno colpito aree ed edifici per una superficie di oltre tre milioni di metri quadri, pari all'intera area compresa nella cinta dei Bastioni. «[…] nel 1945 il sole di primavera illuminava in Milano delle immense rovine»[56].

Nel clima di rinnovato impegno civile della ricostruzione si lavora per dare alla città un nuovo strumento urbanistico, il sentimento comune è descritto in queste parole che Antonio Banfi scriveva nel 1944 quando Milano era occupata: «ma dalla tragica amarezza di questa esperienza sorge negli spiriti una esigenza sempre più viva di ricostruzione – non di restaurazione; il presentimento che la crisi stessa non è vana, che i morti hanno seppellito i loro morti e la vita riprende in più aperta libertà. […]»[7].

Al tema della redazione di un nuovo piano regolatore basato sulle necessità della città dilaniata si intreccia il lavoro della commissione archeologica; infatti l'intenso programma di scavi archeologici e di studi, interrotto dalla prima guerra mondiale e ripreso negli anni '30 sotto la direzione di Aristide Calderini, vede in questo momento un periodo di importante attività.

I bombardamenti aerei della Seconda Guerra Mondiale sono paradossalmente l'occasione che conduce al rinvenimento di ruderi, rovine e parti di complessi monumentali antichi dei quali si supponeva solo l'esistenza, ma dei quali non era stata rinvenuta traccia[8] – alcuni di questi erano addirittura ipotizzati e collocati altrove rispetto alla reale posizione.

Si può dire che le grandi distruzioni della guerra abbiano il merito di far

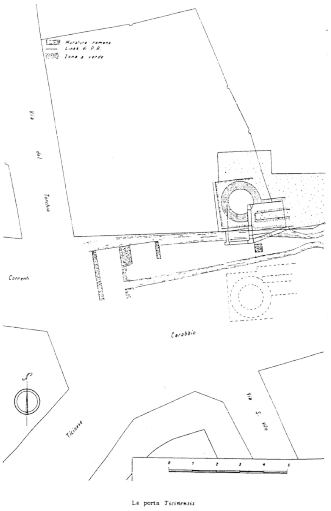
5. Movimento di studi per l'Architettura: MSA fu una delle tante iniziative fiorite dopo la Liberazione, nella speranza di dare una nuova e migliore qualità alla società italiana nelle sue molteplici articolazioni. Voleva contribuire alla ricostruzione edilizia ed allo sviluppo della città con la presenza di una nuova architettura che contrastasse gli squallidi prodotti di una ottusa speculazione edilizia;

6. G. de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, G. Cislaghi, M. de Benedetti e P. Marabelli (a cura di), Hoepli, Milano 2006;

7. Aa. Vv., *MILANO fra guerra e dopoguerra*, a cura di Gabriella Bonvini e Adolfo Scalpelli, De Donato editore SpA, Bari 1979;

8. È il caso della *Porta Ticinensis*, la cui appartenenza al sistema della città romana fu possibile a seguito dei bombardamenti aerei. Già nel 1875 la consulta archeologica si era occupata di studiare le vestigia di una torre romana rinserrata tra le pareti di una casa tra le vie del Torchio e Medici. Era la parte esterna di una torre che molto verosimilmente apparteneva alla cerchia delle mura di Massimiano. In seguito ai bombardamenti del 1943 la torre rimase isolata tra un cumulo di macerie, di rovine. Così la Commissione insieme a Aristide Calderini, De Capitani e Reggiori poté studiarla fino a delinearne le caratteristiche architettoniche, così da accertare l'appartenenza alla Milano romana.

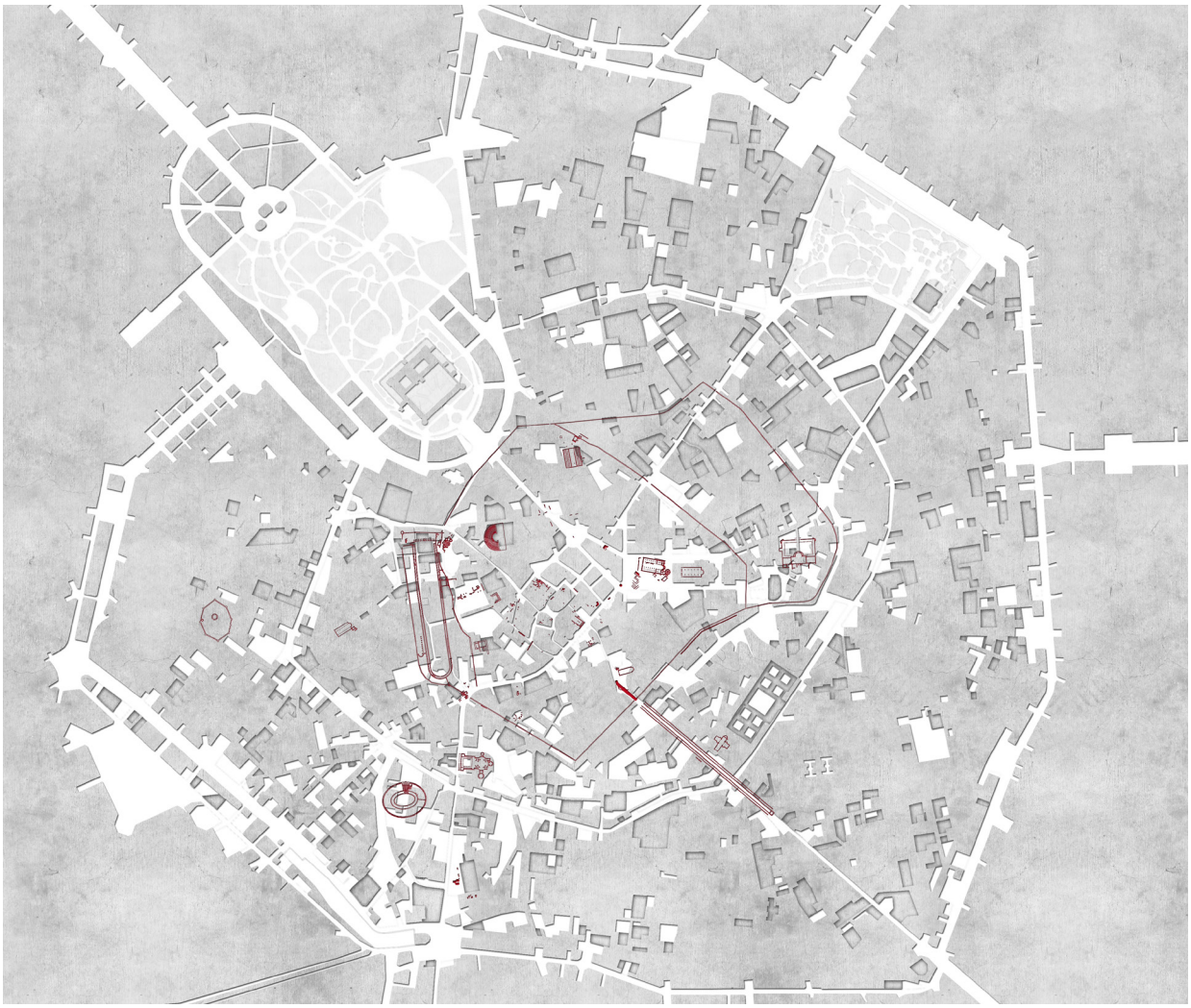
comprendere a una vasta cerchia di studiosi il valore di edifici e di complessi edilizi che erano stati fino ad allora considerati privi di significato. Questo apparente paradosso apre la strada ad una specifica elaborazione sui problemi della tutela dei centri storici – che verrà a maturare faticosamente un decennio più tardi – nel confronto con le nuove architetture.
Il riconoscimento e la reinvenzione delle matrici formali urbane si propongono in particolare nel secondo dopoguerra come elementi fondativi nel lavoro condotto da Giuseppe de Finetti – già impegnato nel progetto *Forma Urbis Mediolani* del 1927[9] – e poi nel libro, *Milano risorge*, dedicato alla ricostruzione della città. Questo testo è contemporaneamente un'interpretazione storica, un ritratto e un progetto per quella Milano che riprende a vivere dopo le distruzioni belliche. De Finetti porta avanti un'intensa analisi sulla stratificazione della città con l'obiettivo di costruire una nuova immagine di Milano; conduce uno studio per la città futura, dove l'analisi urbana è vista come elemento inscindibile nel processo di ideazione e definizione di un piano. Passato e presente, analisi e progetto, si trovano ad essere strettamente compenetrati in un processo conoscitivo. È questa la ragione ultima del suo lavoro: proporre alla città dilaniata dalle distruzioni belliche, un nuovo piano di riforma e sviluppo radicato nelle sue origini di vita. È a questo punto evidente come Milano chiede di essere riprogettata, de Finetti parla dei «[...] bombardamenti del 1942, poi del febbraio e dell'agosto 1943, ecco i crolli e gli incendi. In poche notti la città vede crollare tante case da denudare circa l'area medesima – 3 milioni di mq – che essa copriva nell'anno 1800»[10]. Una metamorfosi urbana e sociale tale da trasformare Milano, per usare sempre suoi termini, da *parassitopolis* a *necropolis,* quando la guerra preme sulla città che subisce diverse mutilazioni. Questo cambiamento apre ciò nonostante ad una nuova rinascita.



La *Porta Ticinensis*, pianta dei ritrovamenti.
Tratta da A. Calderini, *Milano Archeologica*, in Aa. Vv., *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano,1953, vol.1, p. 494.

9. Il Concorso Nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano. Nel 1927 il Comune di Milano indice un concorso per risolvere il disagio dovuto all'inadattabilità della struttura della città nei confronti della rapida espansione che la trasforma. L'esito del concorso non produce – secondo la giuria – un piano in grado di risolvere la totalità delle problematiche ma i premi vengono assegnati. Il primo premio è per il progetto *Ciò per amor* (arch. P. Portaluppi e ing. M. Semenza); il secondo al progetto *Forma Urbis Mediolani* (arch. A. Alpago Novello, G. de Finetti, G. Muzio, T. Buzzi, O. Cabiati, F. Ferrazza, E. Lnacia, M. Marelli, G. Ponti, A. Gadola, A. Minali, P. Palumbo, F. Reggiori) e il terzo al progetto *Nihil sine studio* (arch. G. Merlo, ing. C. Chiodi e ing. G. Brazzola);

10. G. de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, G. Cislaghi, M. de Benedetti e P. Marabelli (a cura di), Hoepli, Milano 2006.



La distruzione dei bombardamenti e la costruzione della matrice antica.
Sovrapposizione dei ritrovamenti archeologici alla planimetria di Milano dopo i bombardamenti aerei del 1942 e 1943.
DdA

Scavi archeologici e riscrittura della città

Si tratta di inventare, non di resuscitare o imitare
Agnoldomenico Pica[11]

La ricerca di un'identità per Milano, attuata attraverso i progetti di singole architetture e inseguita a partire dalla redazione di un nuovo strumento di pianificazione, è evidentemente una risposta alle necessità della città dilaniata. L'azione distruttiva dei bombardamenti e gli sventramenti pianificati liberano il suolo della città promuovendo numerose possibilità di nuovi interventi che devono, tuttavia, inevitabilmente dialogare con la stratigrafia e con il lavoro e i ritrovamenti della commissione archeologica.
Diversa da quella di Roma l'eredità della storia di Milano è forma nascosta, non si esaurisce in un sistema esplicito di rovine, si costruisce piuttosto come un "insieme" al quale in diversi momenti della storia si sono riferite la teoria e la pratica dell'architettura e come una *matrice* che ha influenzato tracciati urbani e giaciture, «difatti pochi sono i segni evidenti, scarsi i reperti archeologici a cielo aperto, di incerta individuazione i monumenti descritti dalle fonti letterarie e tramandati dai toponimi»[12]. In particolare si nota come fino ad ora lo strato archeologico e lo scavo si siano inseriti nella città contemporanea come oggetti in realtà estranei allo spazio urbano. Il rudere archeologico appare come altro rispetto all'architettura della città, è testimonianza del passato, cimelio, che racconta solo in parte se stesso poiché privato di un luogo di appartenenza; non è nella realtà attuale e non è più in quella del passato. È possibile visitare i resti dell'Arena Romana, così come quelli del Circo, nell'area del Museo Archeologico, dove si mostrano le rovine delle Mura di Massimiano e emergono in via Brisa alcuni ruderi appartenenti al Palazzo Imperiale, ma tuttavia, nonostante la presenza fisica di frammenti della città romana è apparentemente impossibile trovare una corrispondenza tra le parti. Il riconoscimento delle diverse stratificazioni sulla planimetria attuale di Milano permette di leggere la città non come manufatto unitario ma come montaggio di pezzi differenti e autonomi,

11. Agnoldomenico Pica, che è stato architetto, pubblicista e critico, laureato al Politecnico di Milano nel 1931, scrive questa frase subito dopo i bombardamenti aerei del 1943 in A. Pica, *I monumenti antichi sul tavolo dell'urbanista*, in «Costruzioni-Casabella» n. 182, febbraio, 1943;

12. A. Torricelli, *L'architettura a Milano e la "continuità" di Rogers*, in C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, FrancoAngeli, Milano, 2012 p. 9.



Paesaggio con S. Matteo e l'Angelo
Nicolas Poussin, 1645 circa
Olio su tela 99 x 135 cm, Berlino, Staatliche Museen.

«Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati [...] offre allo sguardo [...] la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia», sembra che queste parole di Marc Augé siano la didascalia di questo dipinto di Poussin.
L'autore ritrae le rovine in un apparente disordine ma, tuttavia, non sono abbandonate e dimenticate. Rappresentate nitide e luminose come protagoniste della scena insieme a San Matteo e all'Angelo appaiono pronte per essere risollevate come a indicare un possibile metodo operativo per stimolare la rinascita della cultura.
In questo senso di rinascita e di trasformazione si pone l'attenzione sull'importanza del ruolo dei resti archeologici di Milano come forme che continuano a variare sotto lo sguardo di chi le osserva.

Citazione tratta da M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 37.

ognuno dei quali si riferisce a sistemi formali e a logiche insediative diverse. Attraverso il montaggio e la riscrittura della città di Milano si rendono riconoscibili i frammenti nella loro autonomia e, allo stesso tempo, questi vengono restituiti ad una trama nascosta e unitaria della città.
La presente ricerca prende le mosse a partire da una serie di domande alle quali è necessario porre particolare attenzione affrontando il tema – sempre attuale – del rapporto tra nuovo e antico. È possibile portare la modernità nei centri storici salvando al contempo la memoria delle epoche passate? Come si fa a rendere palpabile il fluire cronologico del tempo nonostante le necessarie scelte urbanistiche? È possibile farlo promuovendo una cultura della progettazione che sia vera sintesi tra progetto del nuovo e salvaguardia del reperto storico? Se si qual è il metodo da seguire?
È evidente che, come emergono oggi, queste questioni hanno invaso la cultura architettonica di Milano dopo la guerra; domande a cui hanno cercato di trovare una risposta sia Luigi Lorenzo Secchi che Giuseppe de Finetti ma alle quali non si è trovata una reale corrispondenza nella pratica dell'architettura e nella pianificazione della città. La tesi che si vuole sostenere è che sia fondamentale conoscere i frammenti che compongono la città, ricostruendone la memoria, così da promuovere progetti che siano in grado di riformare il senso di appartenenza delle parti ad un tutto – sicuramente trasformato.
Se si è in grado di vedere gli sventramenti bellici a Milano come occasione per portare alla luce le tracce di resti archeologici non è difficile riconoscere come inevitabile lo scontro tra il passato e la sua conservazione da un lato e la modernità e la necessaria ricostruzione post-bellica dall'altro. Diventa estremamente attuale «il tema della conservazione dei resti archeologici e del loro inserimento in un auspicabile uso urbano e civile, definendone un assetto significativo e insieme scientificamente utile, [che] ha visto impegnate la cultura architettonica e scientifica degli ultimi duecento anni e ci ha tramandato varie strategie e metodologie efficaci in proposito. Diverse,

eppure dimostrative di una profonda sinergia tra le due culture, quella dell'archeologia e quella dell'architettura. D'altra parte, in tempi recenti, l'interruzione del dialogo tra le discipline, arroccate ciascuna entro il proprio ambito specifico, ha drammaticamente interrotto il confronto, mettendo in crisi la capacità di prevedere un futuro per gli oggetti di studio, nel contesto di consapevoli progetti di trasformazione. Argomenti di questa natura portano in evidenza la necessità di ricostruire il nesso che lega l'architettura all'archeologia, restituendo a entrambe un ruolo e un senso nelle città attuali […]»[13].

Questa realtà complessa spinge verso la ricerca di una sintesi tra le parti che porta – più che mai – il progetto di architettura verso la definizione che ne dà Paul Ricœr, architettura come «tempo raccontato e spazio costruito»[14]. In questo senso si esplicita il riconoscimento del tempo come soggetto attivo nella "costruzione" e dell'architetto come progettista di sequenze inedite di brani sincronici di città. Spazio e tempo collaborano nella costruzione della città, convivono come in simbiosi in essa con ruoli differenti, lo spazio è l'elemento che tiene insieme le parti mentre il tempo quello che rende differenti le une dalle altre. È la loro combinazione che compone i luoghi, il loro carattere e i loro significati. Secondo Carlos Martí Arís l'architettura è «un'arte dello spazio che si occupa di delimitare la cornice fisica all'interno della quale realizziamo le nostre attività come esseri umani affinché il mondo che abitiamo ci risulti più confortevole e intellegibile. Ma è anche, un'arte del tempo, dal momento in cui gli strati del passato vanno depositandosi sopra gli spazi che ha creato, e anche per il fatto che la percezione di questi spazi possa avvenire solo attraverso il movimento, retto dalla temporalità»[15].

Verso la definizione delle regole per una riscrittura della città nel rispetto dell'antico e nel superamento della *crisi* nel 1945, durante il primo Convegno Internazionale per la ricostruzione, sono immediatamente sancite le norme di "buon senso" per controllare la costruzione, che impongono ai

13. A. Torricelli, *Il Museo e la Passeggiata archeologica di Milano,* in G. Ciotta (a cura di), *Archeologia e architettura*, Quaderni di Aiòn, Aiòn Edizioni, Firenze 2009*;*

14. F. Riva, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœr*, Città Aperta, Torino 2008, p. 57;

15. J. M. G. Roig e C. M. Arís, *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundacion Casa de Arquiectos, Barcellona 2008, p. 11.

progettisti degli interventi dotati di un senso "morale", una distribuzione funzionale, rapporti volumetrici e cromatici compatibili con il contesto e una progettazione consapevole nei confronti dell'ambiente. Nonostante ciò di fronte al problema della ricostruzione si apre un acceso dibattito sulle modalità di intervento, che mette in evidenza come l'esistenza delle *Carte del restauro* antecedenti al conflitto non sia sufficiente per il raggiungimento di una posizione condivisa in merito al recupero dei beni storico-artistici. Roberto Pane[16], pone fino dal 1944 il problema della responsabilità progettuale del restauratore nel momento in cui interviene sul monumento e critica la *Carta del Restauro* del 1932, di cui riconosce la validità in termini generali, egli apre la possibilità di intervenire con una sorta di deroga – «si dovrà […] distinguere caso per caso»[17] – nella particolare contingenza storica prodotta dalla guerra. Ambrogio Annoni nega in linea di principio il criterio della ricostruzione di ciò che è andato distrutto «nel caso di distruzione o dispersione completa o quasi» si dovrebbe «decisamente rifiutarne l'avvaloramento mediante ricomposizione, anche se essa fosse storicamente e sentimentalmente sentita; perché costituirebbe per noi, e soprattutto per i posteri, una vera falsificazione»[18].

Agnoldomenico Pica in un articolo comparso su «Casabella-Continuità» nel 1943, espone con chiarezza il problema del rapporto tra nuova architettura e città storica come la questione specifica dell'architettura contemporanea: «Il rapporto antico-nuovo è proprio alla base del moderno problema urbanistico […]. E questo non tanto nei riguardi del monumento vero e proprio, quanto in quell'intorno monumentale […] [che] è il frutto maturo e difficile di circostanze uniche e irripetibili […] qualcosa insomma di fatale che bisogna conservare intatto o distruggere»[19]; allo stesso tempo Pica supera la visione di Giovannoni, sostenendo che «occorrerà avere il coraggio di essere moderni accanto all'antico»[20].

È noto che il dibattito si sviluppa su due piani differenti, da un lato si discutono le numerose posizioni nell'ambito di quello che viene inteso

16. Allievo di Giannoni, storico dell'architettura, critico, teorico del restauro e architetto che interverrà in seguito (1957) nel dibattito milanese sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali in contraddittorio con Ernesto Nathan Rogers;

17. R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa» n. 1, 1944, ripubblicato con il titolo Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli, in Architettura e arti figurative, Venezia 1948, pp. 7-20;

18. R. Pane, Il Ponte S. Trinità, in «La nuova città» n. 3, 1946, poi in Architettura e arti figurative, Venezia 1948, p. 23;

19. A. Annoni, *Le distruzioni belliche*, in *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946;

20. Ibidem;

21. V*erifica culturale dell'azione urbanistica,* in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 318.

restauro e dall'altro viene dibattuto a lungo – tra gli architetti protagonisti della scena milanese e non solo – l'approccio della nuova architettura rispetto all'eredità del passato. Questo lavoro si sviluppa a partire dalla ricerca dei principi di costruzione della città in continuità con la città antica, riscoprendo l'importanza della tradizione e della storia. Tra questi emerge il pensiero di E. N. Rogers, che già da tempo – puntando sulla rilevanza dello sguardo al passato – teorizza e mette in pratica un'architettura che dialoga con la storia, egli afferma che «conservare e costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, poiché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico: si tratta di chiarire in noi il senso della storia»[21].

A questa figura ampiamente studiata e pubblicata vorrei qui accostare quella di un architetto poco conosciuto, importante per la scena milanese nel periodo di ripresa dopo il conflitto mondiale ma rimasta nascosta, Egizio Nichelli. Le sue opere – fino ad ora poco indagate – vengono qui lette come emblematiche per le questioni che si pongono a Milano a seguito dell'evento bellico. In qualità di funzionario comunale, capo sezione e capo divisione Edilizia Monumentale dell'ufficio tecnico del Comune di Milano e come incaricato presso la cattedra Restauro Monumenti della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, Nichelli si presenta come esperto della Commissione Edilizia Territoriale Centro Storico partecipando attivamente ai restauri degli edifici distrutti dai bombardamenti e a progetti di nuova costruzione, tra cui il progetto per la nuova sede del Museo Archeologico, che – considerato come paradigma del suo lavoro e delle tematiche di cui si sta discutendo – è oggetto di studio nella ricerca.

Egizio Nichelli lavora contemporaneamente alla costruzione di nuove scuole e centri sportivi e, nel centro storico di Milano, il suo lavoro di restauratore e di architetto-progettista – tra conservazione e costruzione –



Egizio Nichelli (Egizio Hicke)
Trieste 1913 - Milano 1991

Nella pagina a fianco
Le reinvenzione del frammento.
Tavola di sintesi del lavoro di Egizio Nichelli, montaggio di pezzi che propone un ragionamento su trasformazione e conservazione, su necessario e superfluo. DdA.

Immagine pubblicata in G. Rakowitz e C. Torricelli (a cura di), *Ricostruzione inventario progetto*, Il Poligrafo, Padova giugno 2018.

mira al riconoscimento delle tracce del tempo, riscrive la storia e la rende trasmissibile e comprensibile. L'architetto si impegna in restauri archeologici che hanno portato in luce e valorizzato buona parte dei reperti milanesi oggi visibili, assecondando la spinta che dalla seconda metà dell'Ottocento riuniva archeologi, architetti, politici e studiosi. La sua figura – in un certo senso – può essere vista come l'esemplificazione della relazione biunivoca e simbiotica tra architetto, restauratore e archeologo. Egli ha avuto la fortuna di lavorare in un contesto così denso di significato da influenzare il suo modo di fare architettura nel rispetto della storia utilizzando il passato come materiale da costruzione.

Ne *La tecnica e il cantiere nel restauro monumentale* Egizio Nichelli pubblica un fascicolo dettagliato dove sono descritti meticolosamente i criteri "pratici" di intervento sui monumenti antichi.

A partire dalla messa in luce dell'importanza del *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 al dettaglio delle strutture da utilizzare.

La tecnica esposta in queste pagine mostra la competenza specifica che Nichelli aveva acquisito nel campo del restauro e ne giustifica la presenza in molti interventi di conservazione su edifici storici milanesi da intendersi come veri e propri progetti di architettura secondo quanto afferma Angelo Torricelli: «tutti gli interventi […] sono condizionati dall'essere comunque inseriti in un'opera più vasta, tra i fatti dell'uomo, ciascuno in un suo contesto storico definito e proprio. Da questo punto di vista ogni progetto è un'opera di restauro così come, simmetricamente, anche la pura conservazione è una scelta di architettura. […]. Operare sull'antico quindi non può esaurirsi nel dare risposte desunte da un'unica regola applicabile ovunque […] praticando la strada del contrasto tra l'antico e il progetto del nuovo»[22].

22. A. Torricelli, "*Non per altro si restaura che per apprendervi": l'antico nella città e nelle tradizioni del moderno,* in A.a.V.v., *Attuale, proprietà dell'antico,* a cura di Enrico Bordogna e Maria Canella, Clup, Milano 1990.

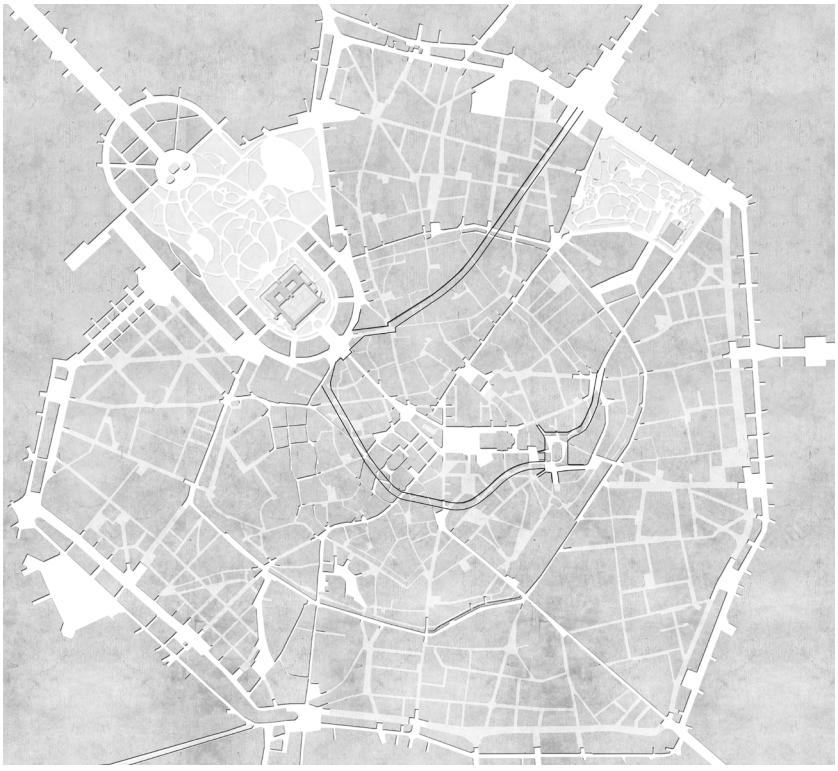


Nell'opera di Nichelli è possibile rintracciare tre diversi approcci rispetto all'antico nel tentativo di rispondere – di volta in volta – alla domanda su cosa è necessario e cosa superfluo ai fini della determinazione di una nuova identità di un luogo, ovviamente mutata rispetto alla precedente. Il primo è puramente conservativo e si riscontra negli edifici ottocenteschi che non hanno subìto modifiche sostanziali; il secondo riguarda invece costruzioni più antiche che hanno mutato nei secoli la loro funzione e le proprie forme e richiede, da parte dell'architetto, uno sforzo interpretativo sulla storia e l'origine del manufatto. Il terzo approccio si sviluppa nei casi in cui sono presenti dei reperti archeologici della Milano Romana, qui Egizio Nichelli dimostra la costante volontà di portarli in luce e di valorizzarli, privilegiando queste tracce a quelle di epoche più recenti. 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, celati dalle stratigrafie. Le archeologie oggi visibili si trovano nella *passeggiata* che dall'arena di Corso di Porta Ticinese va fino a Corso Magenta. Egli progetta in un continuo tentativo di mettere in pratica quanto teorizza insieme a Liliana Grassi, Aldo Giuliani e Gianni Mezzanotte: «invitare ad un senso di responsabilità, incitando la formazione di una coscienza per i problemi che intendiamo trattare in questa circostanza, al fine di stimolare efficienti rapporti fra cultura e produzione [...] significa stabilire, non una identità, ma una reciproca interdipendenza fra conservazione e progettazione»[23].

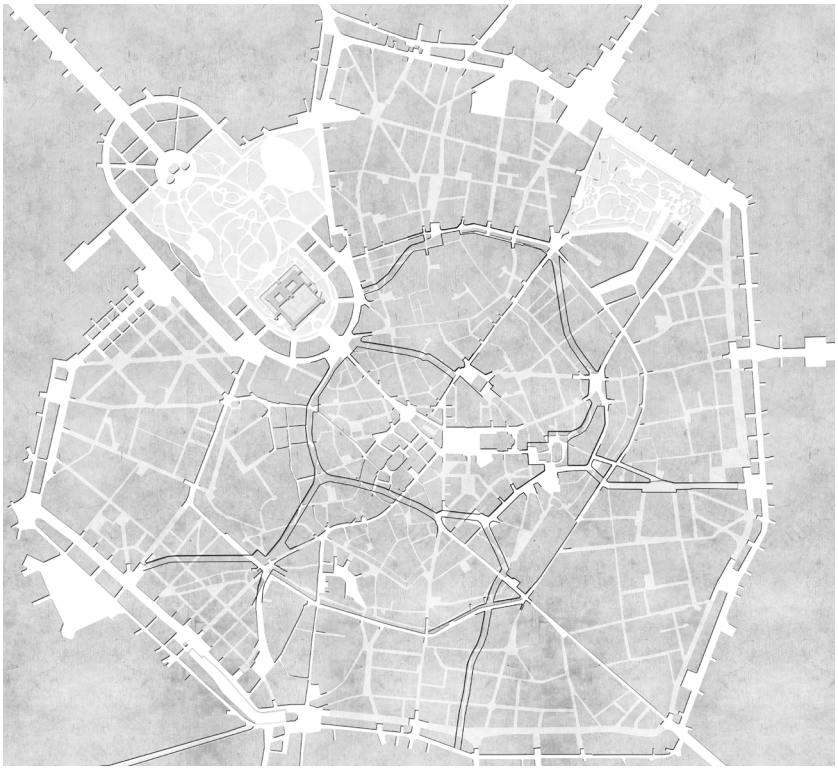
Una costante nell'opera dell'architetto è la volontà di lasciare testimonianza visibile e comprensibile dei frammenti della Milano Romana. Egizio Nichelli si è impiegato nella valorizzazione degli scavi archeologici della città con l'obiettivo da un lato di comporre la pianta archeologica e dall'altro di lasciare una testimonianza tangibile. È quindi evidente che l'architetto non si relaziona con la preesistenza di un sito come un dato *a priori*, qualunque atto pratico è il risultato di una riflessione, di una scelta consapevole a seconda dei casi.

23. L. Grassi, A. Giuliani, G. Mezzanotte, E. Nichelli, *Tutela e avvaloramento di complessi storico-ambientali nel complesso milanese,* atti del terzo Convegno su gli sviluppi di Milano, 1964.

Tra il monumento e il progetto intercorre uno stretto rapporto, una corrispondenza biunivoca che conduce quest'ultimo ad essere condizionato dal monumento e il monumento, tramite il *proiectum*, ad essere proiettato in avanti, nel futuro.



Il progetto Forma Urbis Mediolani (1926).
Il tracciato della "Racchetta".
Prima stesura.
DdA



Il Piano Albertini. La Strada di scarico.
Prima stesura. (1934)
DdA

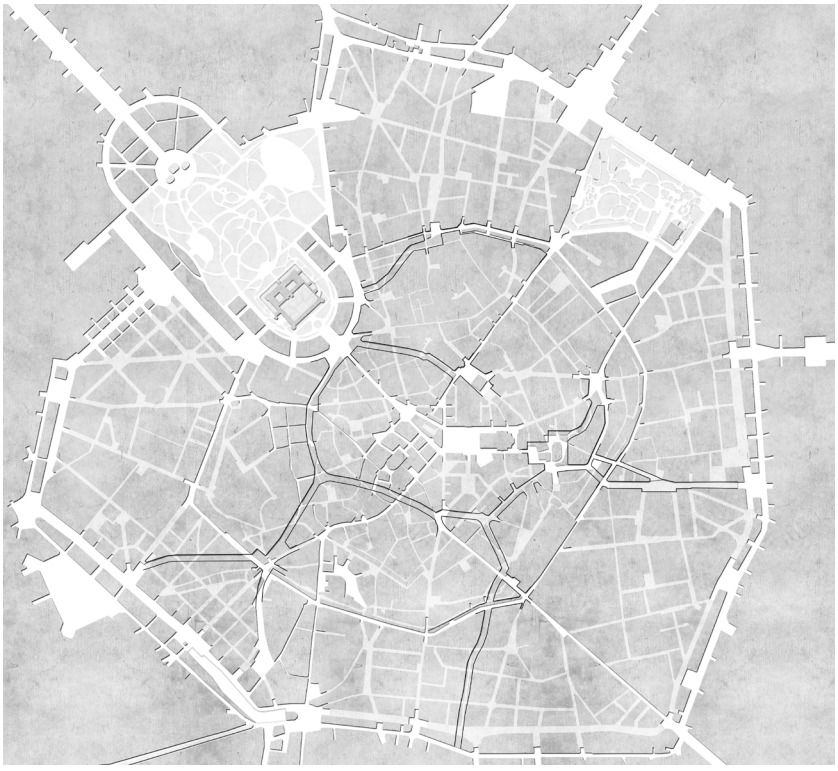
Indagine sulle origini dei piani di ricostruzione

Il piano Albertini e il suo annullamento

Alla luce delle riflessioni sopra prodotte, in riferimento alla situazione della città dopo i bombardamenti, non è difficile comprendere come la necessità di un piano per lo sviluppo di Milano si renda sempre più evidente. Le ragioni che hanno portato alla stesura e all'approvazione, nel 1934 del Piano Albertini[24], non rispondono più alle problematiche scaturite dopo il conflitto mondiale, «con la guerra dal cielo si chiude un'era» osserva lucidamente de Finetti. Più precisamente, il Piano Albertini ha suscitato fin da subito numerose polemiche e già nel 1939 è stata istituita, per la sua revisione, la *Divisione Urbanistica* dell'ufficio tecnico municipale con a capo l'ingegnere Luigi Lorenzo Secchi[25].
Il piano del 1934 rimane fedele al sistema monocentrico dei precedenti e come questi si compone di un piano per la città interna ed uno di ampliamento. Sembra pensato per consentire uguali possibilità di edificazione a pressoché tutte le proprietà fondiarie presenti nel territorio; è un piano che si può definire radiocentrico che estende le previsioni di sviluppo della città sin quasi al confine del territorio comunale. La stesura del piano e la sua struttura sono – per la ricerca – eventi secondari alla trattazione, si procede quindi con lo studio di quanto risulta direttamente collegato con l'immagine della città attuale e le sue criticità nella relazione tra evidenze archeologiche e nuova architettura.
Uno dei punti che risultano, a tal fine, più interessanti è la conferma delle politiche di sventramento per il centro storico e di sostituzione di singole architetture o interi isolati, prevedendo la demolizione e la ricostruzione di oltre il 30% della città compresa all'interno della cerchia dei Bastioni. Albertini progetta un nuovo schema circolatorio principale costituito da una strada ad andamento anulare, chiamata *Strada di scarico*, a riprendere l'idea della "Racchetta" introdotta dal piano *Forma Urbis Mediolani* presentato al concorso del 1926.

24. Il piano approvato nel 1934, noto come Piano Albertini, è elaborato dall'Ufficio urbanistico con a capo l'ingegnere Cesare Albertini, istituito nel Municipio a seguito del concorso per il nuovo piano regolatore indetto nel 1926 per far fronte allo sviluppo casuale e frammentario della città. Il disegno del piano e la sua compilazione durano cinque anni durante i quali sono pubblicati alcuni stralci dello stesso per permettere alla città di continuare il proprio sviluppo;

25. L'ingegnere Secchi già dalla metà degli anni Trenta partecipa alla redazione di varianti e di piani particolareggiati per la città di Milano; è uno dei protagonisti nel dibattito riguardo all'applicazione del Piano Regolatore di Cesare Albertini e quindi della sua successiva revisione.



Il Piano Albertini. La Strada di scarico. *Seconda stesura*. (1934)
DdA

Sulla nuova strada si sarebbero dovute innestare le vecchie e le nuove radiali diversamente distribuite, con l'obiettivo di contrastare la tendenza a far convergere ogni strada verso piazza Duomo senza tuttavia variarne la fisionomia. Ad un anno e mezzo di distanza l'una dall'altra, sono proposte due stesure la cui differenza racchiude ed esplicita alcune delle implicazioni private nella costruzione della città che storicamente hanno sempre influenzato la pianificazione e la trasformazione dei nuclei urbani. La prima ipotesi della *Strada di scarico*, che circoscrive un nocciolo urbano col centro in piazza della Scala, procede da piazza San Marco a Largo Cairoli, da qui girando verso sud giunge a piazza Missori e risale fino a piazza San Babila e piazza Cavour. Se il primo tracciato collega tutte le radiali esterne il secondo disegno della *Strada di scarico* manca dell'ultimo segmento, quello che collega piazza San Babila a piazza Cavour.

L'amputazione del segmento che esclude dal sistema la corrente che giunge a piazza Cavour dalla stazione ferroviaria principale, è imposta dalla volontà di un ricco proprietario che dal progetto vedeva sconvolte le sue case.
Il punto più controverso nelle specificità di questo piano è – al di là delle questioni di speculazione edilizia – l'introduzione di arterie larghe trenta metri nella zona centrale della città, tracciate con l'intento di decongestionare la piazza del Duomo e le immediate adiacenze, tanto che emergono posizioni di forte critica nei confronti del piano; si legge, infatti, nel ricorso presentato: «il vieto concetto che si possa modificare indefinitamente un centro cittadino per adattarlo alle nuove esigenze di vita e di traffico è oggi assolutamente abbandonato dopo molte esperienze fatte ogni qual volta si volle la demolizione e la ricostruzione di intere zone, snaturando l'ambiente che trae valore non solo dai singoli monumenti, ma anche dal complesso delle case, delle vie, delle piazze. Non si nega che nuove strade possano e debbano essere aperte anche nel centro, ma non come riforme locali e per sé stanti, bensì determinate dagli accessi suburbani e dalle comunicazioni necessarie tra i vari quartieri»[26].
Due sono i motivi che hanno infine accelerato la volontà di revisionare il piano: da un lato la pubblicazione della legge urbanistica nel 1942[27] e dall'altro, nell'ambito specifico di Milano, i bombardamenti del 1943 e le vaste distruzioni da essi causate, specialmente nelle zone centrali[28].

Il Piano Secchi e il progetto della *Passeggiata Archeologica*

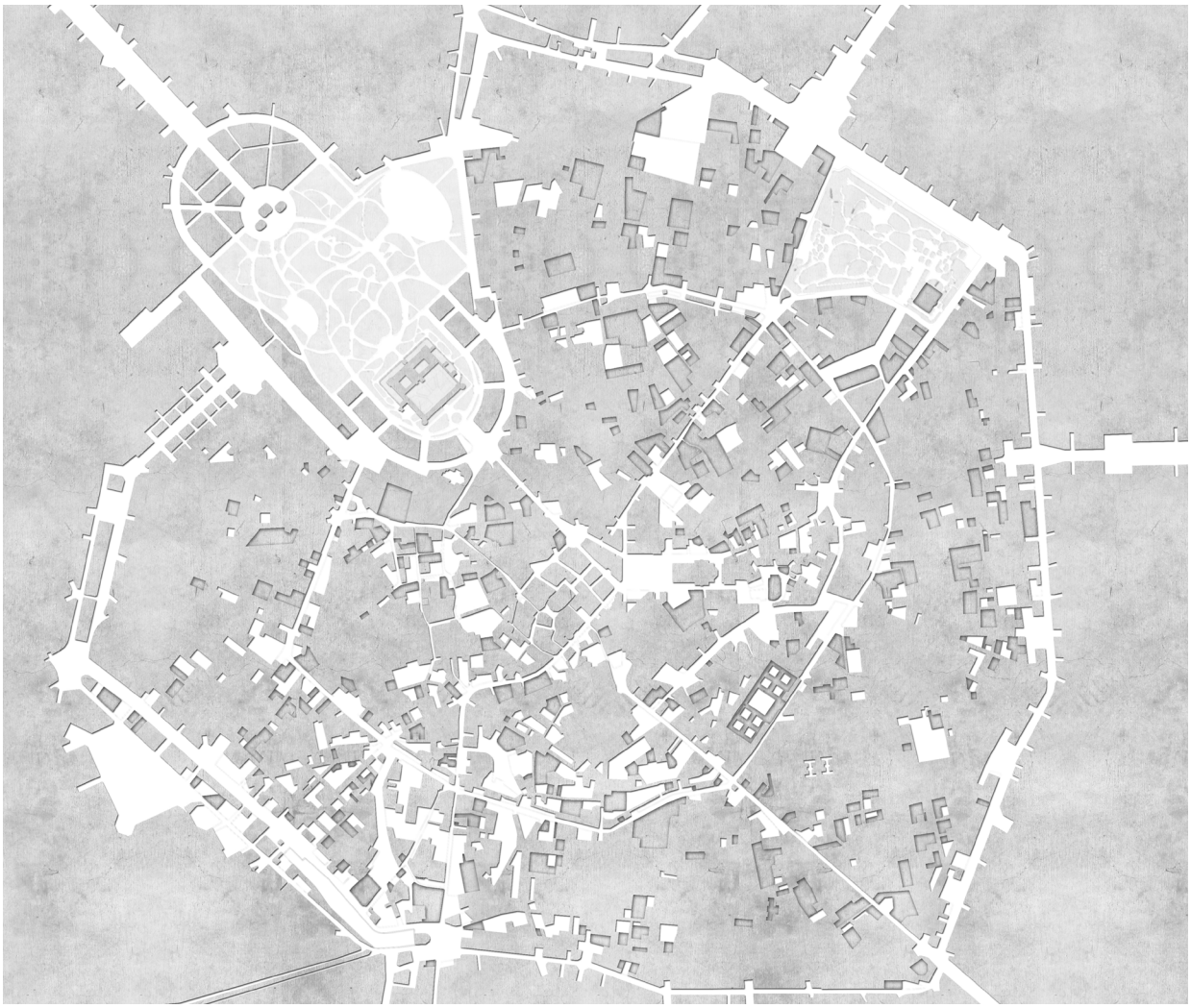
Nonostante il riconoscimento dell'inappropriatezza del piano Albertini rispetto alle condizioni contingenti non si procede subito all'annullamento, il primo tentativo dell'amministrazione è quello di proporre una revisione del piano, un aggiornamento di cui viene incaricato Luigi Lorenzo Secchi insieme alla prima Divisione Urbanistica[29] (istituita nel 1939). Secchi e gli altri, lavorando direttamente sui contenuti e le prescrizioni del piano, ne

26. G. de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, G. Cislaghi, M. de Benedetti e P. Marabelli (a cura di), Hoepli, Milano 2006, p. 263;

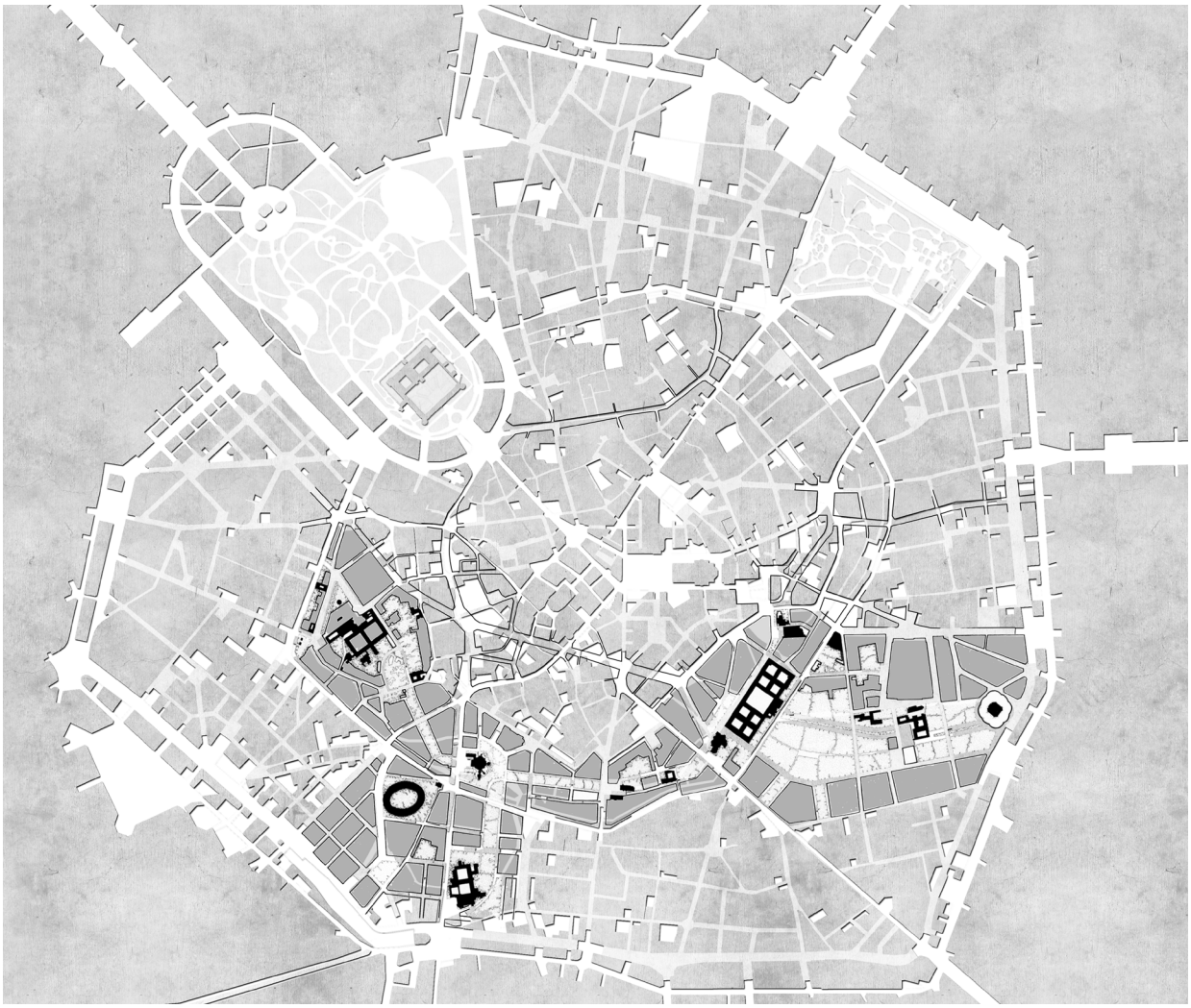
27. Si tratta della Legge 17 agosto 1942, n.1150;

28. Da un'inchiesta dell'Ufficio Tecnico del Comune, riferita dall'assessore Samuele Polistina all' «Avanti!», risultava che i locali totalmente distrutti erano 102.900, cui si dovevano aggiungere altre 43.500 gravemente danneggiati, per un totale di 146.000 totalmente inabitabili. Il fabbisogno complessivo di locali era però ancora superiore e veniva calcolato in 557.266. Polistina legava in questa intervista la necessità di provvedere in maniera sollecita al fabbisogno di alloggi con quella di provvedere alla definitiva sistemazione urbanistica della città («Avanti!», 15 maggio 1945, La casa);

29. Per affiancare il lavoro della Divisione Urbanistica era stata creata una Giunta Comunale Consultiva per l'esecuzione del Piano Regolatore formata da architetti e ingegneri liberi professionisti, dal soprintendente ai Monumenti, dai rappresentanti di Enti cittadini e da funzionari.



Milano. Il centro entro la cinta dei Bastioni dopo i bombardamenti aerei.
DdA



Il Piano di. L. L. Secchi per la città consolidata e la Passeggiata archeologica. DdA

attenuano il "puro graficismo" della ragnatela viaria e riducono e semplificano gli sventramenti già previsti nella città consolidata, correggendo in particolare il tracciato della *Strada di scarico,* la strada a scorrimento veloce viene così ad assumere un nuovo nome, ovvero la "Racchetta". Il progetto del tracciato è da riferire al lavoro presentato dal Club degli Urbanisti al concorso del 1926-1927 e il suo nome, come effettivamente si pensa, deriva dall'andamento della forma che imprimeva sulla planimetria della città.
La nuova versione del piano suddivide la città in zone omogenee[30] e delinea alcune direttrici principali per lo sviluppo, soprattutto verso nord e verso nord-ovest, bloccando l'espansione a sud e vincolando vaste aree ad uso agricolo.
Inoltre viene proposto un nuovo progetto della Provincia per una vecchia idea, il canale navigabile diretto a Cremona – da prolungare eventualmente fino a Locarno, tanto da dar luogo ad un collegamento Svizzera-Adriatico – ; e si perfeziona lo studio della rete metropolitana.
Secchi coglie un carattere che il piano precedente aveva completamente negato o dimenticato. Milano si presenta ai suoi occhi, attraverso gli studi che compie, come una città stratificata, una realtà che in punti estremamente rari si mostra. Egli si trova di fronte alla problematica del rapporto tra città antica e città nuova in un momento in cui la conservazione dei monumenti diventa un tema più complesso legato alla conservazione dell'ambiente storico in generale, dove trovano posto le archeologie, il tessuto storico e le nuove architetture.
Il piano viene sviluppato sin dall'inizio con l'idea di "conservare il conservabile" delle caratteristiche architettoniche ed ambientali della città, formula che dopo il bombardamento aereo si tramuta nella volontà di "salvare il salvabile". Secchi in questa proposta di piano, riduce infatti le opere di sventramento nel centro storico: i tracciati delle nuove arterie si limitano a quelli la cui esecuzione si considera già avviata in base al piano del 1934 oppure si rende possibile per effetto delle distruzioni belliche.

30. «Con l'adozione di questo concetto urbanistico sino ad oggi non ancora adottato nei piani regolatori di città italiane dell'importanza di Milano, la concezione basilare del nuovo Piano regolatore è sostanzialmente e profondamente diversa nei riflessi tecnici, economici e sociali, da quella su cui venne impostato lo studio del Piano regolatore vigente (1934). Infatti con l'azzonamento, alla libera e completa disponibilità delle aree da parte dei proprietari, viene sostituita la disciplina della destinazione e dell'edificabilità delle aree stesse. All'interesse del singolo si sostituisce quello più armonico della collettività».
L. L. Secchi in appunti che redige ne *Il progetto del Piano regolatore del 1945.*

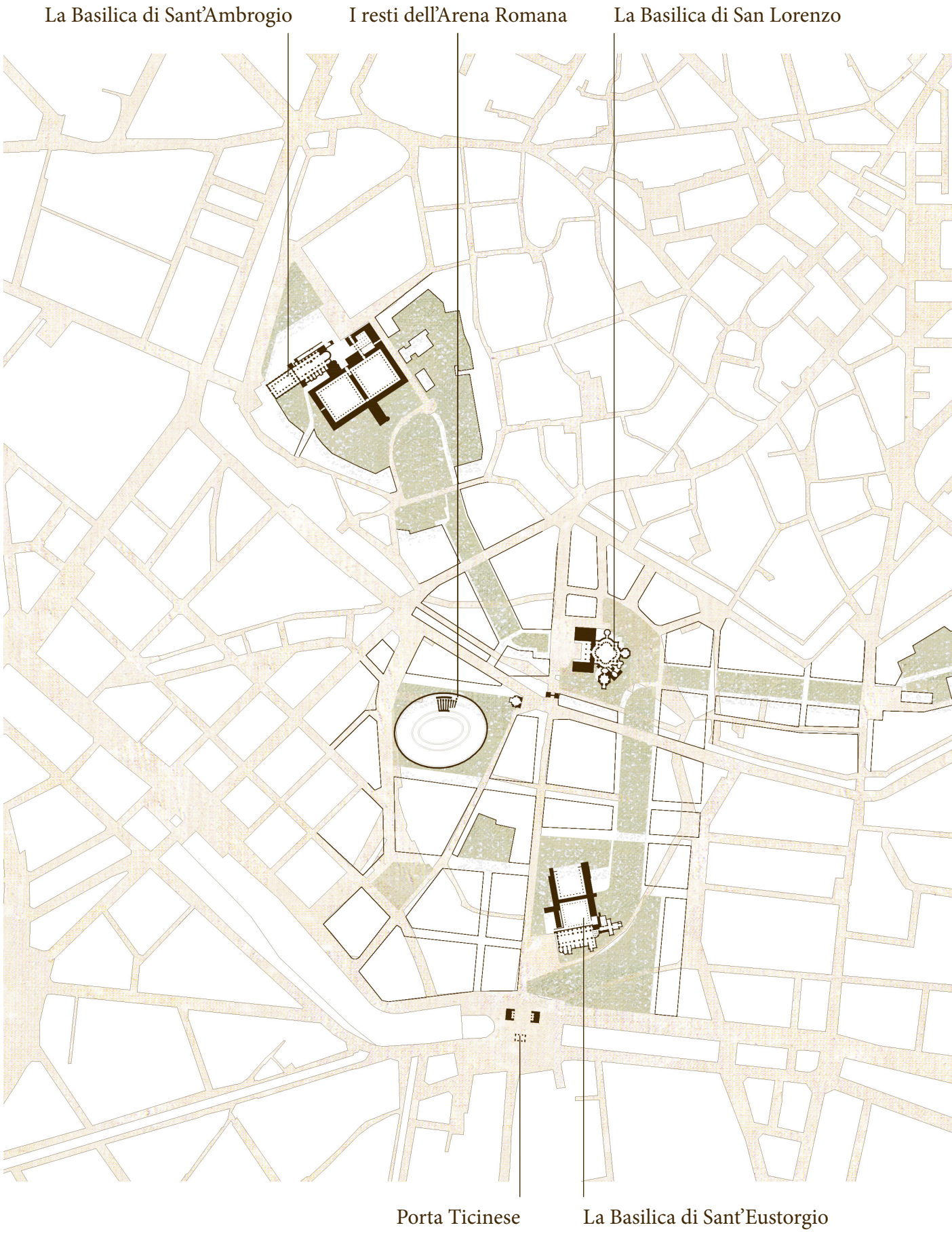
Partendo dalla constatazione dell'ampiezza delle ferite lasciate dai bombardamenti si propongono due assi cardinali, con intersezione centrale e il disegno della "Racchetta" si riduce a sistemazioni e allargamenti delle strade esistenti. Nella relazione che accompagna il piano si cita la riduzione delle arterie di nuova apertura e la scelta di intervenire soprattutto dove le distruzioni belliche hanno già compromesso l'integrità dei tessuti e di fissare norme atte a definire la ricostruzione sia nella sua espressione estetica, di volume e di struttura, sia nei rapporti ambientali. Il piano prevede di ridurre al minimo essenziale le nuove arterie che attraversano il nucleo cittadino e di progettare un *ring* nel settore settentrionale della città, allargando la sede della strada lungo il corso del naviglio. La sua realizzazione è una delle opere più urgenti per lo smistamento del traffico automobilistico e tramviario e per dare il via ai lavori per la metropolitana che passerà sotto Corso Vittorio Emanuele.

Oltre a questi importanti punti attorno al quale si sviluppa il piano, vi è un altro tema che rende l'idea di Secchi, per la ricostruzione del centro storico, estremamente attuale: il riconoscimento della rilevanza del progetto del verde e, insieme a questo, il disegno di una "passeggiata" tra i monumenti di Milano. Insieme alla conservazione di giardini privati esistenti e alla realizzazione di nuovi spazi piantumati, Secchi pianifica la chiusura al traffico di una parte del centro a favore dell'uso degli spazi urbani e della conoscenza della memoria che le architetture della città tramandano.

Sarà così creato un percorso «per collegare tra loro monumenti storici di alto interesse senza soluzione di continuità, con un percorso appartato e lontano dal traffico, che consenta al passeggero la serena e riposante visione di edifici belli ed artistici». Egli vede nei vuoti lasciati dai bombardamenti un'occasione eccezionale di ricostruzione dell'immagine di Milano nel suo essere una città costruita di volta in volta su se stessa e introduce nella pianificazione il tema della relazione tra ricerca archeologica e città contemporanea.

Nella pagina seguente

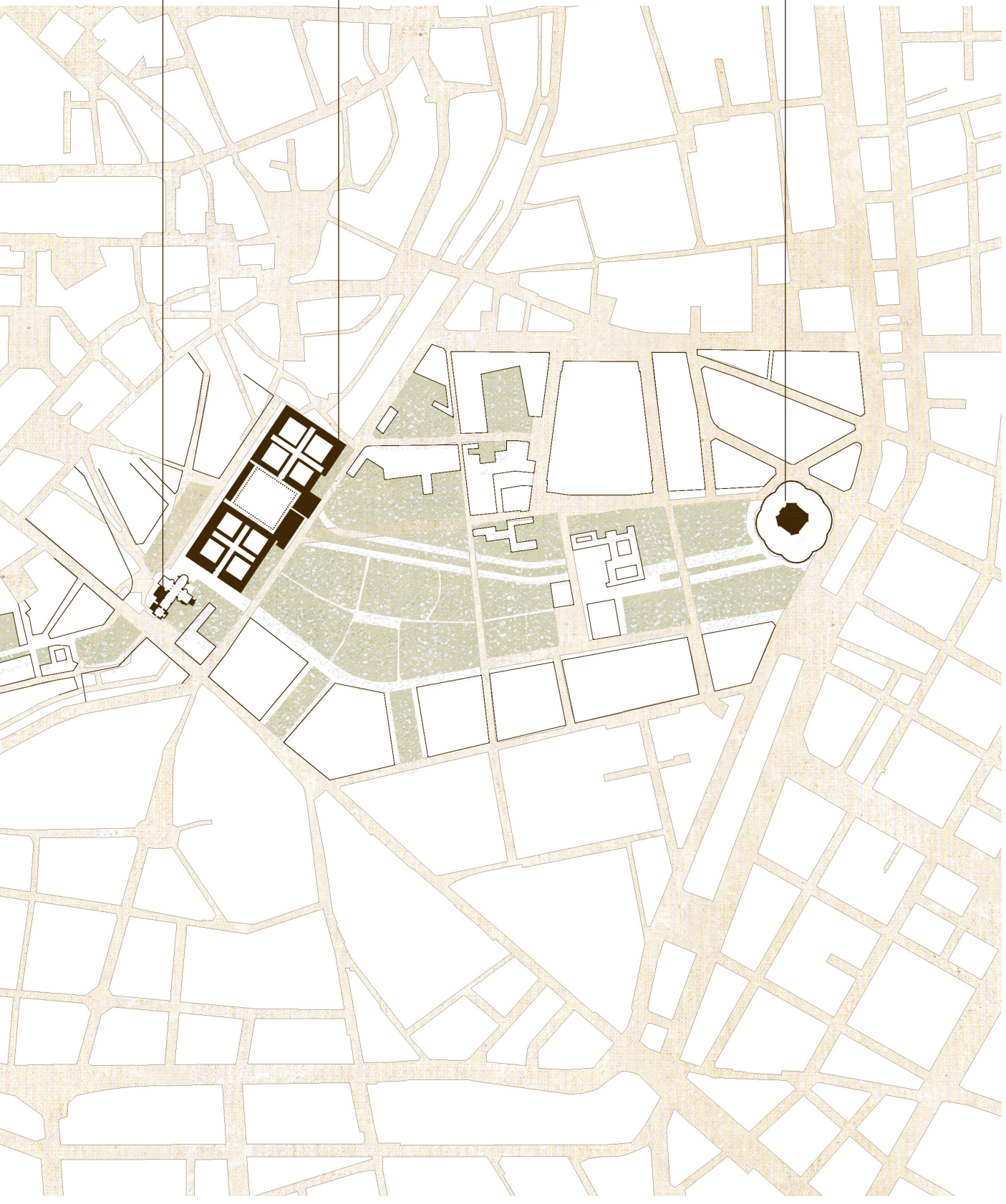
La Passeggiata Archeologica. *Il progetto di Luigi Lorenzo Secchi*
DdA


La Basilica di Sant'Ambrogio
I resti dell'Arena Romana
La Basilica di San Lorenzo
Porta Ticinese
La Basilica di Sant'Eustorgio

La Basilica di San Nazaro in Brolo

Ca' Granda - Ospedale Maggiore

La Rotonda della Besana



Ecco che emerge l'idea della *Passeggiata archeologica* che si sostanzia nella proposta di utilizzare aree bombardate e spazi verdi già esistenti per realizzare un sistema continuo da ovest, dal complesso di Sant'Ambrogio, a est, all'Università Statale, passando per piazza Vetra e per le basiliche di San Lorenzo e Sant'Eustorgio. Si accenna a «giardini pubblici che colleghino in un'unica passeggiata le basiliche di S. Eustorgio e S. Lorenzo ai resti dell'Arena romana e altri che circondano la Rotonda dell'Ospedale Maggiore. Spazioso sarà il parco […] che sorgerà attiguo al giardino della Guastalla […]. Queste zone verdi sono tra loro collegate da grandi viali alberati senza traffico»[31].

In questo senso pare che Secchi riconosca l'importanza di un dialogo continuo tra architetto e archeologo nella buona risoluzione delle problematiche nella ricostruzione di un'identità per una città dilaniata e nel tentativo di rispondere alle necessità della società. Quello che emerge in maniera evidente è il messaggio che si mira ad un superamento di una condizione di disagio e che lo si deve fare attraverso un approccio multidisciplinare. Se oggi questo ci sembra un metodo appropriato e condivisibile è sconcertante quanto, in realtà, prima non sia stato fatto seguito a quest'idea di necessità di una dialettica tra le parti.

Gli studi per il piano sono ultimati nel 1945, quando viene adottato dal commissario prefettizio della Repubblica sociale, ma la liberazione e la caduta del regime fascista ne interrompono l'iter burocratico.

Luigi Dodi in «Urbanistica» n. 18-19, scrive: «il piano 1944-45 non ebbe seguito, a causa delle vicende sopravvenute alla fine della seconda guerra mondiale. La sua elaborazione aveva ovviamente incontrato forti difficoltà per situazioni già compromesse dal piano che intendeva variare. Ma riuscì tuttavia a raddrizzare in più punti soluzioni non confacenti e comunque ad evitare il peggio. Ebbe inoltre l'indiscutibile merito di recare quel chiarimento di idee e di concetti che doveva aprire la via a nuove formulazioni»[32].

31. Dalla relazione del Piano regolatore del 1945, Note redatte da Luigi Lorenzo Secchi;

32. «Urbanistica» n. 18-19, *numero monografico dedicato al Piano regolatore di Milano*, Milano 1956.

Nel 1945 numerose considerazioni sulle esigenze del dopoguerra portano l'Amministrazione a ritenere l'impossibilità di confermare il Piano del 1934 (bloccato nel maggio 1945 dalla giunta comunale) in quanto anacronistico già all'epoca della sua approvazione; e allo stesso tempo a ritenere che il progetto del piano dell'ingegnere Secchi non sia adottabile poiché non rispondente ai bisogni della città.
A fine ottobre 1946, a seguito di un concorso indetto nello stesso anno per la stesura di un piano per la ricostruzione, si costituiscono due sottocommissioni ai fini di valutare le condizioni reali della città. Secchi prende parte a quella incaricata di classificare gli isolati in relazione alle nuove edificazioni e ai danneggiamenti, di accertare lo stato giuridico e l'edificabilità delle aree e di preparare gli schemi per il regolamento della ricostruzione degli isolati.
Nel 1947 egli abbandona la Divisione urbanistica e il Comune ma non prima di aver manifestato il dissenso nei confronti di alcune proposte del piano, tra cui principalmente la ripresa della "Racchetta" nella sua concezione più devastante per il tessuto consolidato, senza considerare la contingenza dei vuoti che hanno accidentalmente modificato l'immagine della città.

Il piano del 1953 e il tracciato della *Racchetta*

L'allora capo dell'Ufficio tecnico municipale Belloni – durante i dibattiti all'interno della Commissione Consultiva per il Piano regolatore – propone l'ipotesi di rivedere il piano di Secchi per accelerare la ricostruzione ed evitare il più possibile la corsa dei privati alla speculazione edilizia. Ma nell'ottobre del 1945 viene bandito un concorso di idee per il Piano regolatore di Milano, i cui lavori si concludono nel marzo del '46 con la formulazione di proposte per lo studio definitivo e la redazione dello strumento di pianificazione.



Il tracciato della "Racchetta" *nel Piano di L.L. Secchi (1945).*
DdA



Il tracciato della "Racchetta" *nel Piano del 1953.*
DdA

Nella pagina a fianco

Il tracciato della "Racchetta"*, gli sventramenti del piano di Ricostruzione.*
Sovrapposizione dell'arteria di scorrimento con lo stato di fatto prima della sua realizzazione.

Il tracciato della "Racchetta"*, il tratto realizzato.*
Sovrapposizione della porzione dell'arteria di scorrimento realizzata con lo stato di fatto prima della sua realizzazione.
DdA

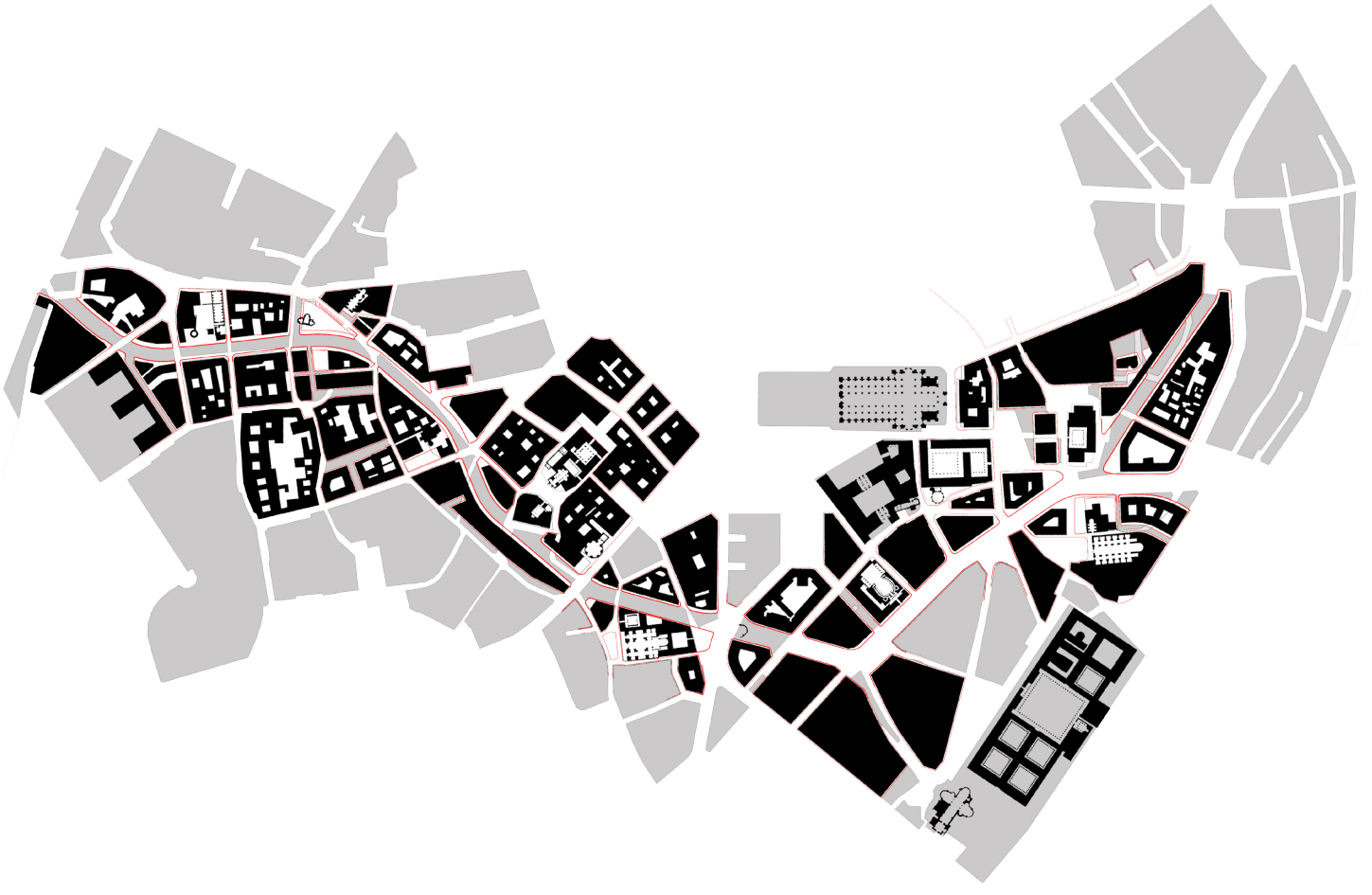
Nel 1948 si giunge all'adozione di un nuovo piano, approvato a Roma soltanto nel 1953, dopo numerose modifiche e un lungo iter burocratico. Nel frattempo la ricostruzione avviene attraverso autorizzazioni a costruire 'in precario', su piani parziali, frammentati e non coordinati, che riconfermano l'assetto precedente e i problemi non risolti della città. Secchi nel 1948, con un articolo sulle pagine del «Tempo di Milano» sottolinea i punti in comune tra il piano approvato e il suo affermando: «ritroviamo nel nuovo piano proiettata l'espansione cittadina verso il nord […] elencati tutti i parchi esterni che il piano del 1945 prevedeva. Vi è compresa anche la nota passeggiata archeologica»[33].

Il campo entro il quale la tesi si concentra è – come precedentemente motivato – il nucleo storico della città e quindi continuiamo a porre l'attenzione su uno dei punti più lungamente discussi: il tracciato della "Racchetta". Nella Commissione per il Piano del 1946, risulta di importanza fondamentale capirne la necessità e il rapporto tra le modificazioni che avrebbe apportato e i costi delle stesse in relazione ad uno studio sul miglioramento della città consolidata e della sua relazione con le cerchie esterne. Il voto della maggioranza porta all'approvazione dell'arteria di scorrimento al fine di alleggerire la cerchia entro i bastioni.

A quel tempo Milano, inserita nell'elenco dei comuni da ricostruire, deve munirsi di un vero e proprio strumento di pianificazione (il piano di ricostruzione) e un punto protagonista di questo, che viene adottato il 30 aprile 1948 – anche se deve aspettare fino all'anno successivo l'approvazione del Ministero dei Lavori Pubblici[34] – è proprio il tracciato della "Racchetta". Questo è presentato in una nuova versione nella quale l'intervento è finalizzato a realizzare un'arteria di scorrimento tra piazza San Babila e via Vincenzo Monti passando da piazza Missori. Se, da un lato, nella proposta del piano questo progetto ha un ruolo di rilevante importanza, dall'altro risulta quello che mette in crisi la realizzazione dell'intero piano volto alla risoluzione dei problemi nella città consolidata.

33. L. L. Secchi, in «Tempo di Milano», 1948;

34. DM 28 febbraio 1949, n. 322.





Nel 1953 le condizioni di contorno che ne avevano precedentemente fatto presupporre l'utilità si sono profondamente modificate e il tentativo di rivedere il tracciato proposto da Secchi a seguito dei vuoti e delle distruzioni lasciate dalla Seconda guerra Mondiale non è stato seguito e, di conseguenza, le motivazioni proposte a sostegno della realizzazione non risultano sufficienti a giustificare l'invasività degli sventramenti previsti.

Inoltre le scoperte archeologiche giocano un ruolo importante nelle decisioni, i ritrovamenti nella zona a sud di Corso Magenta – parti delle Mura di Massimiano, ruderi del Circo Romano e resti del Palazzo Imperiale (allora attribuiti erroneamente ad un complesso termale) – hanno un peso significativo nella decisione di mettere in discussione il progetto che risulta già minato dalla consapevolezza del violento taglio che avrebbe provocato nel tessuto edilizio. Si noti che il nuovo soprintendente Mario Mirabelli Roberti, nel 1955, si occupa di provvedere alla notifica dei piani di cantina dei fabbricati adiacenti alla zona dei ritrovamenti al fine di mantenere "libero" il sedime della *matrice antica*, queste le sue parole in una lettera diretta a Steno Baj – l'allora assessore all'Urbanistica, Piano regolatore ed Edilizia privata del Comune di Milano – «fanno pensare sulle opportunità che la zona possa costruire un centro di interesse tale che la sua conservazione in piena vista è senz'altro desiderabile. Se codesto Comune vorrà esaminare l'opportunità che quanto riguarda il complesso delle terme romane indicate, cioè di quanto è emerso dagli scavi e di quanto si prevede possa venire alla luce, sia conservato in una apposita zona a verde e accresca l'interesse artistico e storico del tratto di via Brisa fra Santa Maria alla Porta e il Monastero Maggiore, farà cosa assai degna per il patrimonio artistico della città»[35].

Il grande progetto di rinnovamento che è la "Racchetta" è così realizzato solo parzialmente nel tratto tra piazza San Babila e piazza Missori, abbattendo edifici esistenti e ampliando via Larga. I lavori di revisione dello strumento urbanistico approvato nel 1953, fanno emergere perplessità di

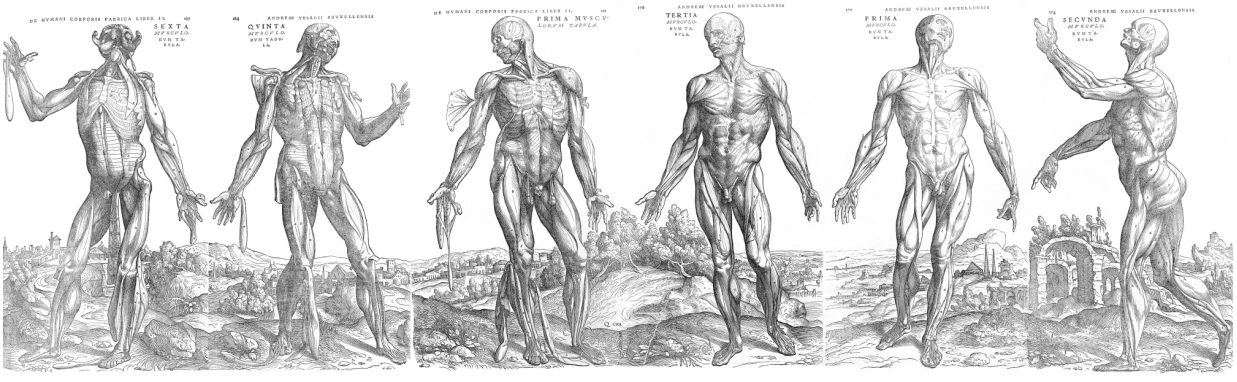
35. Lettera di Mario Mirabella Roberti a Steno Baj, 30 giugno 1955. ASBBAAL-Mi, *Milano città*, B.55.

ordine diverso: sotto il profilo strettamente viario emerge il rischio di un possibile incrementato dei problemi della circolazione, mentre dal punto di vista ambientale i notevoli sventramenti del tessuto storico portano alla fine degli anni '50 a rimettere in discussione l'intero disegno. Emergono così tre posizioni a riguardo: la prima rimane favorevole al proseguimento del progetto; la seconda propone l'adozione del progetto in sottovia dell'arteria al fine di salvaguardare le esigenze di conservazione ambientale e di risolvere, allo stesso tempo, il problema del traffico locale; e la terza posizione – quella infine scelta – sostiene l'abbandono totale della realizzazione del tracciato. La proposta di realizzare tale via in trincea nel tratto tra piazza Missori e via Vincenzo Monti (nel progetto di Belgiojoso, Caccia Dominioni e Gazzola) viene superata dal definitivo abbandono. Tuttavia i vincoli accordati sulle aree che avrebbero dovuto essere parte della realizzazione le hanno come "pietrificate" per lungo tempo. Per molti anni i piani particolareggiati hanno congelato alcuni siti all'interno della città consolidata come una sorta di sospensione di giudizio a seguito dell'interruzione della "Racchetta" in prossimità dei ruderi di San Giovanni in Conca. Ciò rende tutt'oggi queste aree suscettibili di ipotesi di intervento al fine di trovare una possibile strada per la risoluzione del rapporto tra evidenze archeologiche e città contemporanea.

PARTE PRIMA
Il "piano sequenza". Relazioni urbane e sezione storica

1.1 La strada come luogo di indagine dell'architettura. La "Racchetta" nel Piano Regolatore del 1953

1.2 Le "stanze archeologiche": i frammenti, il tempo e la rovina
Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca
Piazza San Sepolcro. Il Foro Romano
L'isolato del Museo Archeologico. Il Circo Romano, le Mura e il Palazzo Imperiale



1.1 La strada come luogo di indagine dell'architettura. La "Racchetta" nel Piano Regolatore del 1953

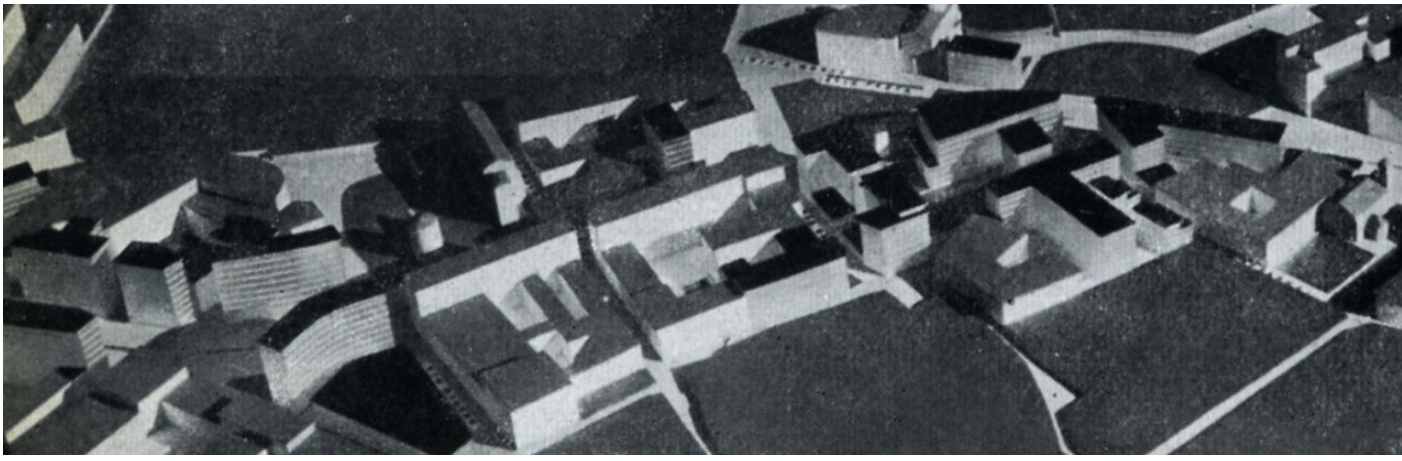
La città secondo la sentenza dé filosofi è una certa casa grande e per l'opposto essa casa è una piccola città; perché diremo noi, che i membri di essa son quasi casupole, come è il cortile, le logge, la sala, il portico e simili.
Leon Battista Alberti[1]

Nel presente capitolo si dà un'interpretazione di un brano di città scelto. Un insieme di episodi architettonici e, contestualmente, un unico intervento collocato in una città consolidata, frammentata e stratificata dove i protagonisti, ovvero le architetture che popolano la strada, sono al contempo ricordo del passato e punti di partenza per il futuro.
La scelta di chiamare questa parte della ricerca "piano sequenza" deriva dalla volontà di rappresentare la realtà attraverso un'inquadratura che si muove lungo il tracciato della "Racchetta" considerando simultaneamente spazio e tempo, alla stregua di quanto viene fatto quando viene usata questa tecnica nel mondo cinematografico.
Il "piano sequenza" viene costruito attraverso il concetto di sezione storica e ha come scenario il tracciato della "Racchetta" del Piano del 1953, perseguito nel piano di ricostruzione del 1948. Quel progetto incompiuto che avrebbe dovuto modificare l'immagine della città attraverso la demolizione dell'esistente e la costruzione di nuove architetture e, allo stesso tempo, alterare il ruolo di Milano a scala territoriale.

Nella pagina precedente

A. Vesalio, *De Humani corporis fabrica*, Basel, 1543.

Fotografia del modello del progetto della "Racchetta".



L'indagine sulle ragioni del tracciato e sulla sua giacitura – dal momento della sua ideazione fino allo stato di fatto – ha lo scopo di conoscere la natura delle relazioni tra la strada e la *forma urbis Mediolani.* Così lo studio delle trasformazioni e delle stratificazioni mette in atto il confronto tra i piani e i progetti che hanno quel brano di città come soggetto protagonista e permette di individuare le scene della rappresentazione tra gli interventi attuati o quelli soltanto previsti.

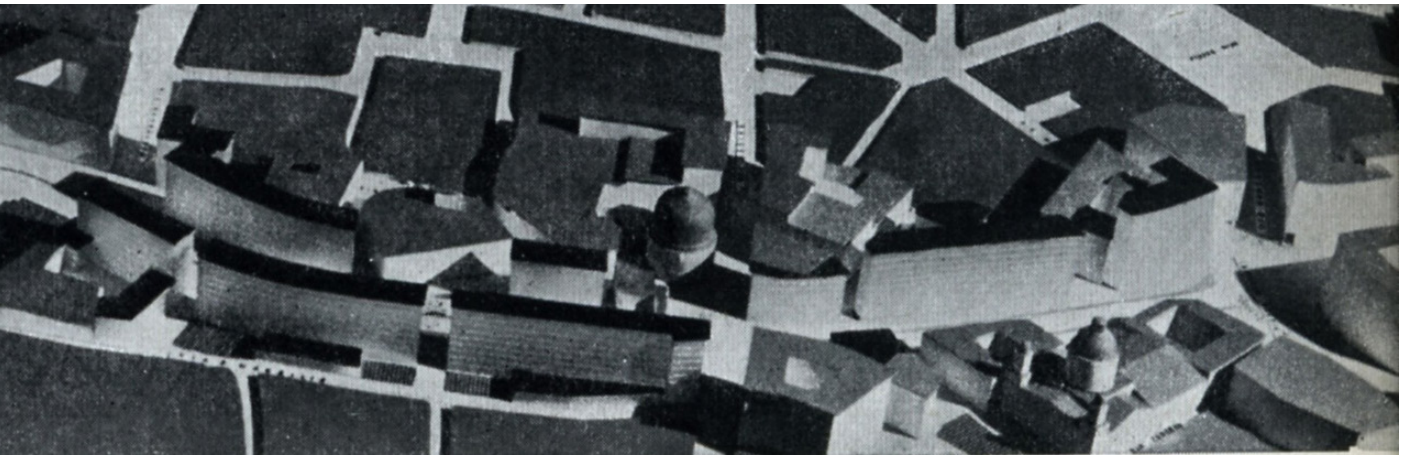
La spinta verso la demolizione del costruito e gli scavi archeologici stabiliscono e conferiscono gli strumenti per scegliere le architetture e i frammenti che, in base alle variazioni di identità subite alterano i luoghi che occupano o vengono trasformati dalle modificazioni degli stessi.

Questi soggetti, apparentemente indipendenti, vengono riconosciuti come frammenti nella città e considerati esattamente alla stregua della definizione che ne dà Aldo Rossi, «nel loro significato fisico (cose rotte, elementi mutilati) o nel loro significato generale (parti di un disegno complessivo perduto) è indubbio che i frammenti appartengono all'architettura; e vi appartengono quasi come elementi costruttivi e quasi come elementi teorici. [...] Per questo credo ancora nella città futura come in quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa rotto dall'origine.»[2].

La strada è il luogo di indagine e le tre "stanze archeologiche" lo spazio in cui esplorare l'architettura e le sue relazioni con il contesto e il passato.

1. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Niccolò di Lorenzo Alemanno, Firenze 1485; trad. *Della Architettura, della pittura e della statua* di Cosimo Bartoli, Istituto delle Scienze, Bologna 1782, libro I, cap. IX, p. 18;

2. A. Rossi, *Frammenti,* in A. Ferlenga (a cura di) *Architetture 1959- 1987*, Electa, Milano 1987, p. 7.





Il tracciato della "Racchetta"
Planimetria del progetto dell'arteria di scorrimento veloce del 1953.
In evidenza gli edifici che costruiscono i fronti della nuova strada. Il disegno delle coperture e delle falde corrisponde agli edifici già esistenti all'epoca del progetto mentre quelli bianchi disegnati con una linea di contorno più spessa sono gli edifici progettati contestualmente al disegno della "Racchetta".
La città altra, che fa riferimento a sistemi morfologici e urbani differenti è rappresentata come traccia.
DdA





Frontespizio del *De Humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio prima edizione del 1543

Il punto di vista si compone di una sequenza di fermi-immagine senza soluzione di continuità, attraverso una successione di sezioni usate come strumento di controllo e come punto di osservazione. Una serie scenica in grado di descrivere lo spazio e quindi il tempo, conferendo a questo una forma, poiché come scrive Giorgio Agamben «la mente umana ha l'esperienza del tempo, ma non ne ha la rappresentazione, essa si rappresenta necessariamente il tempo attraverso immagini spaziali»[3].

Si ricostruisce l'ambiente e la sua storia attraverso una sequenza di sezioni come avviene quando – in ambito medico – vengono svolte le tomografie[4]. L'origine etimologica[5] di questo termine – dal greco *témnó*, tagliare o *tómos*, nel senso di "strato", e *gráphó*, scrivere – suggerisce l'atto del "tagliare" come strumento per raggiungere una configurazione spaziale e volumetrica che ammette la molteplicità dei contenuti attraverso una descrizione stratigrafica. Nel campo dell'architettura si procede attraverso una rappresentazione "tomografica" che porta al superamento della realtà *hic et nunc* a favore di uno sguardo rivolto agli strati e alla memoria come materia di costruzione.

Il rimando ad una corrispondenza tra architettura e corpo umano è avvalorato dalle parole di Andrea Vesalio che nel suo trattato *De Humani corporis fabrica* ammette e sottolinea la somiglianza tra i due.

Se dall'esterno il corpo umano è percepito come un'unità, d'altra parte, all'interno il suo essere composto da stratificazioni, sistemi, partizioni e ramificazioni – al pari di un edificio – ne fa un sistema complesso. Allora si può accostare la sezione architettonica alle illustrazioni anatomiche e viceversa, come restituzioni dello sviluppo verticale di un'architettura e del funzionamento di un corpo umano.

La dissezione anatomica della città, operata lungo il tracciato della "Racchetta" diventa strumento per il procedimento di indagine al fine di capire la concatenazione delle varie componenti stabilendone una gerarchia, ricostruendo "dall'interno" la sintesi che porta alla forma raggiunta.

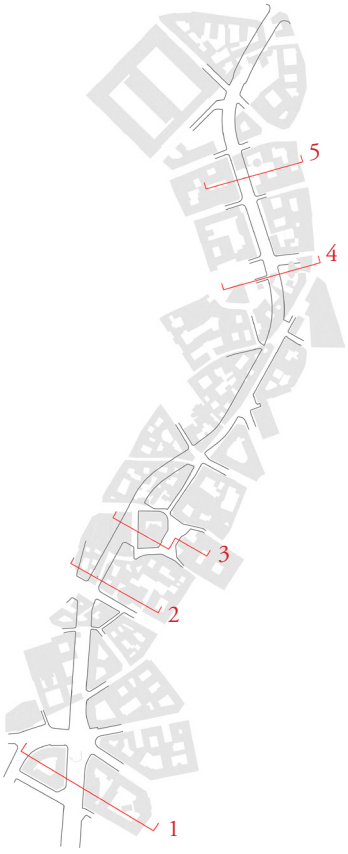
Questa indagine mira alla conoscenza della realtà attraverso uno sguardo inedito che porta ad interrogarsi su quale sia il "riflesso" della città contemporanea.

3. G. Agamben, *Tempo e storia. Critica dell'istante e del continuo,* in Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine storica*, Einaudi, Torino 2001, p. 96;

4. La tomografia è una pratica usata in radiologia come tecnica diagnostica per lo studio dei singoli piani di spessore di un organo o apparato. Mediante l'utilizzo di questa restituzione possono essere evidenziate eventuali lesioni a diversi livelli di profondità attraverso una sequenza di sezioni continue e ravvicinate dell'organo oggetto di analisi che, allo stesso tempo, ne ricostruisce l'articolazione volumetrica;

5. Dal *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Palombi Editore, Roma 2010, p. 122: *Tam* «"Misura [*m*] del moto tra due punti [t]": 1. spazio delimitato (ritagliato); 2. "misura [*m*] del moto della luce [*d/t*]", "tempo"; 3. "dividere", "tagliare". La consonante *m* ha conservato in questa radice il significato primario di "limite". Il senso era: "limitare [*m*] il moto tra due punti", e quindi "dividere", "tagliare". Il senso divenne poi "limite [*m*] del moto della luce [*d/t*]", per cui il tempo fu considerato un "ritaglio", un "frammento" di luce».

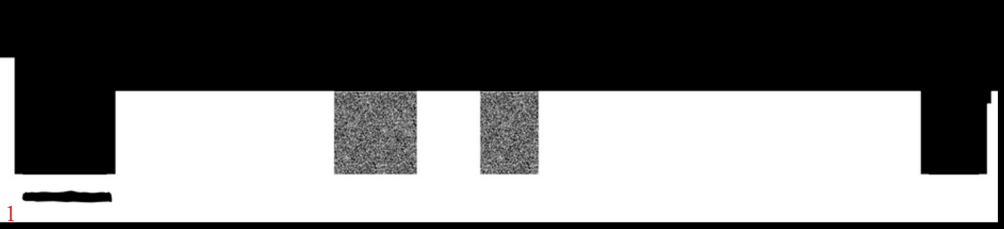
Questo termine nella lingua italiana ha diversi significati, tra i quali mi sembra opportuno sottolineare, a questo proposito, la *capacità di reagire in maniera appropriata*, oltre al riferimento alla parola latina *reflectere* ovvero riflettere, pensare. Si propone quindi oltre alla "rappresentazione tomografica" la validità di una riscrittura che introduce un punto di vista diverso, della realtà, capovolto, dove lo specchio è un filtro in grado di riprodurre un'immagine inedita come risposta "appropriata" allo sguardo sul presente e sul passato. Il "riflesso", nella rappresentazione in sezione, è da considerare secondo la concezione di specchio espressa da Borges, il riferimento ad un continuo gioco di rimandi e piani di lettura che alludono al problema centrale dell'identità del "riflesso" e della conseguente percezione. Ed è così che il tentativo di proporre un'interpretazione di questi luoghi di Milano che racchiuda in sé i frammenti delle architetture, il passato e il presente, si manifesta attraverso una rappresentazione per sezioni "specchiate" che raffigurano la città contemporanea e il suo "riflesso", il rimando ad altro. Alla sequenza di sezioni, che corrispondono alle trasformazioni di Milano lungo il tracciato della "Racchetta", segue una rappresentazione che racchiude quelle relazioni urbane proprie della città contemporanea e, al contempo, la stratificazione delle architetture che l'hanno abitata. Lo specchio restituisce un'immagine altra del mondo, mostra un ambiente che sembra reale ma che è invece, secondo la definizione di Foucault, uno spazio eterotopico: lo specchio non restituisce solamente un'immagine ma funge da porta di ingresso dal mondo immaginario al mondo reale e viceversa. L'immaginario, vorrei specificare, in questa sede non si riferisce al significato che comunemente gli viene attribuito di irreale e fantastico ma piuttosto si lega al concetto di "invenzione". Una rappresentazione che rimanda a qualcosa che pre-esiste, nella sua origine latina del termine *invenire*[6] che significa "trovare".



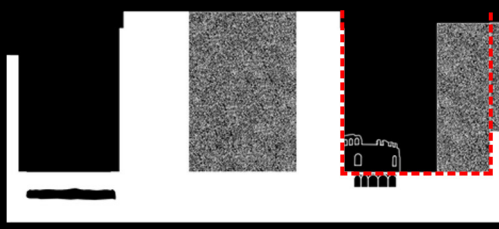
Nella pagina seguente

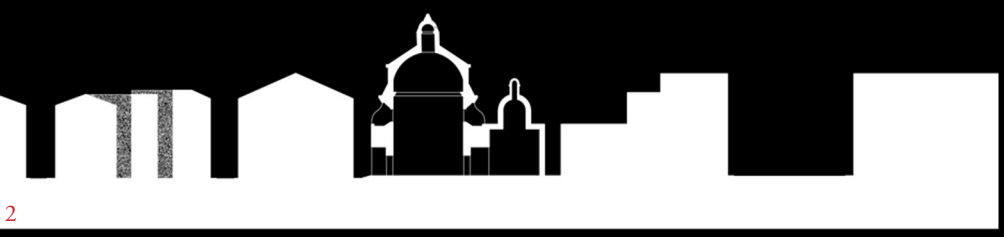
Tomografia del "piano sequenza"
Sezioni interpretative (vedi keyplan sopra) che mostrano la relazione tra il tracciato della "Racchetta" e le architetture che ne definiscono la dimensione. Uno sguardo alla composizione urbana attraverso una sequenza di sezioni storiche, prima, con il segno del progetto e dopo.
DdA

6. Il termine è qui inteso in riferimento all'azione di "trovare", le invenzioni hanno origine da uno spostamento di prospettiva alla ricerca di un significato altro che rimanda non solo a ciò che è visibile ma anche a segni che non sono palesi ma subentrano nella rappresentazione. Il progetto è come una "rivelazione", uno svelamento di qualcosa che è nascosto.

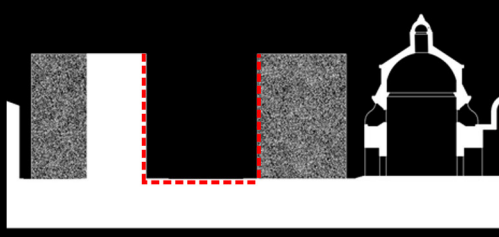


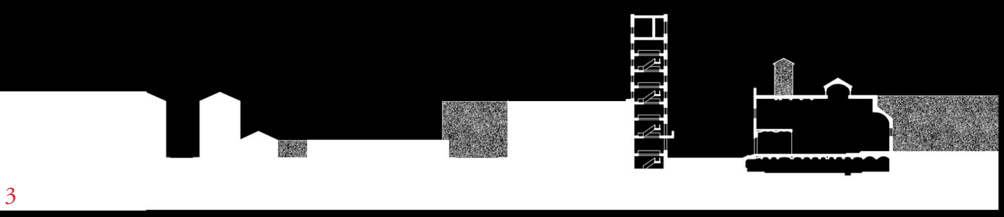
1





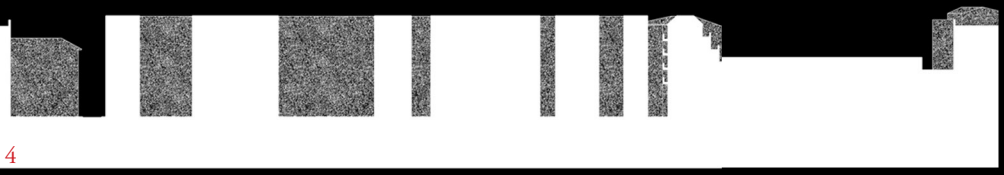
2





3



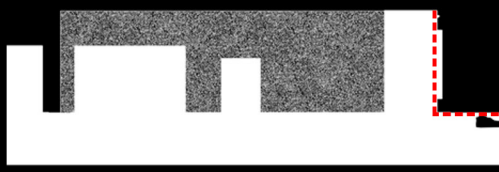


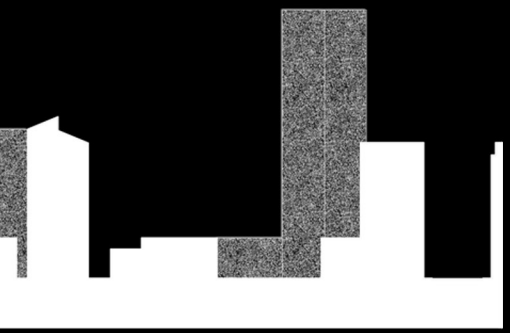
4

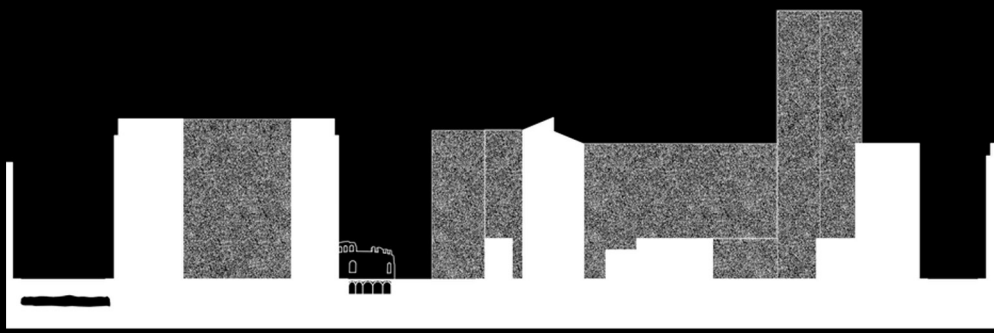




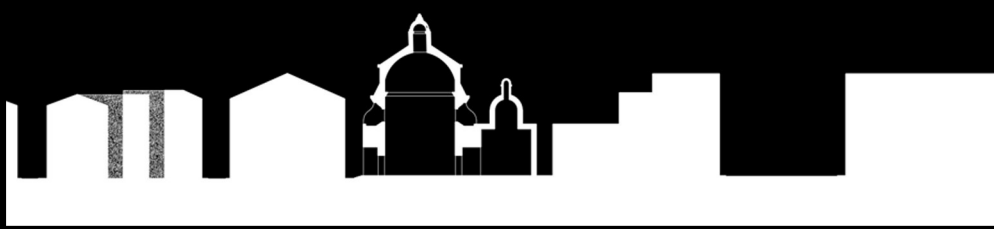
5

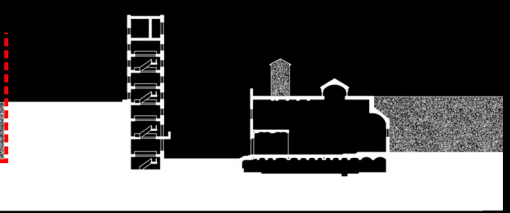


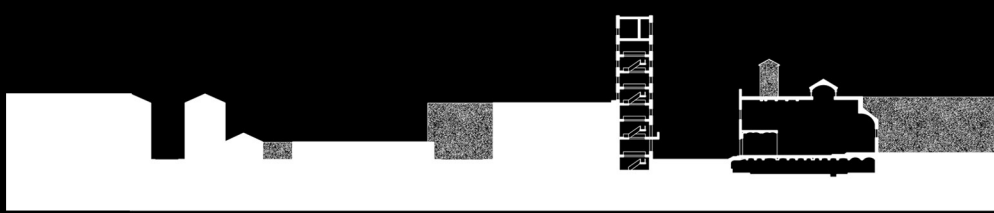




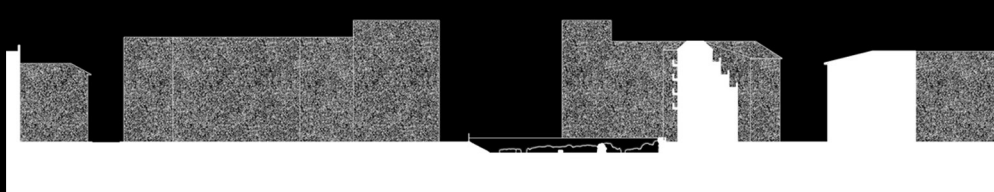












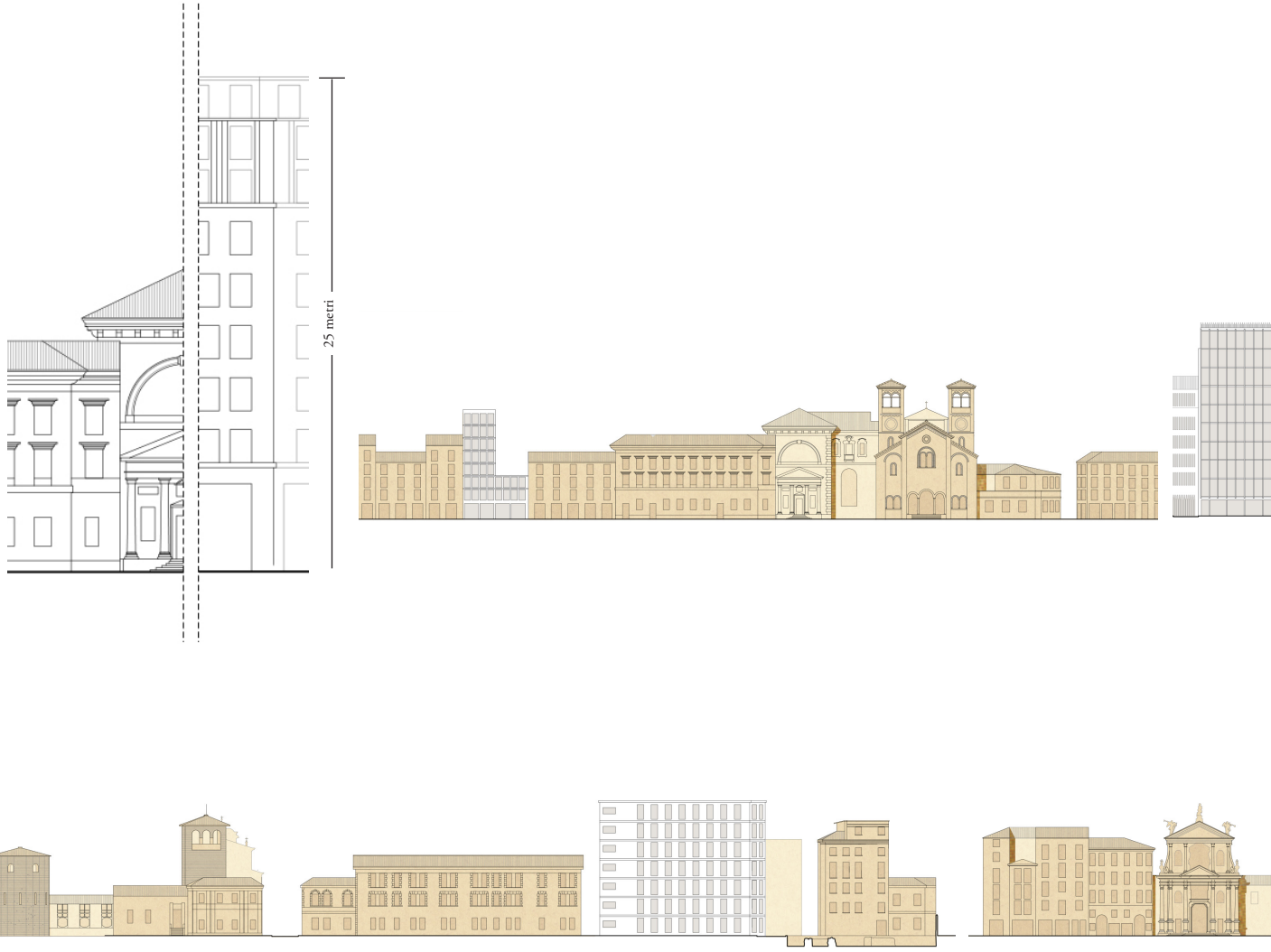




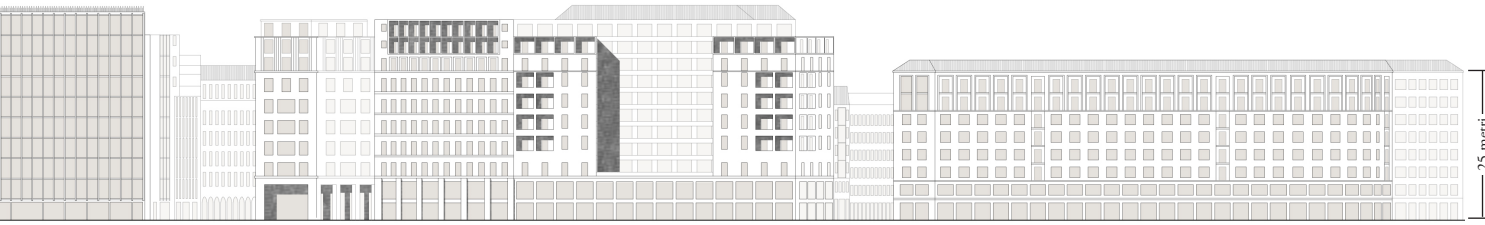


Il "piano sequenza" nella città attuale
Planimetria dello stato di fatto dell'area interessata dal progetto della "Racchetta" del 1953 con, in sovrapposizione, il tracciato dell'arteria (in rosso).
Come nel disegno analogo nelle pagine 72-73 si mettono in evidenza gli edifici del brano di città in questione attraverso il disegno delle coperture.
La città altra, che fa riferimento a sistemi morfologici e urbani differenti è rappresentata come traccia.
DdA





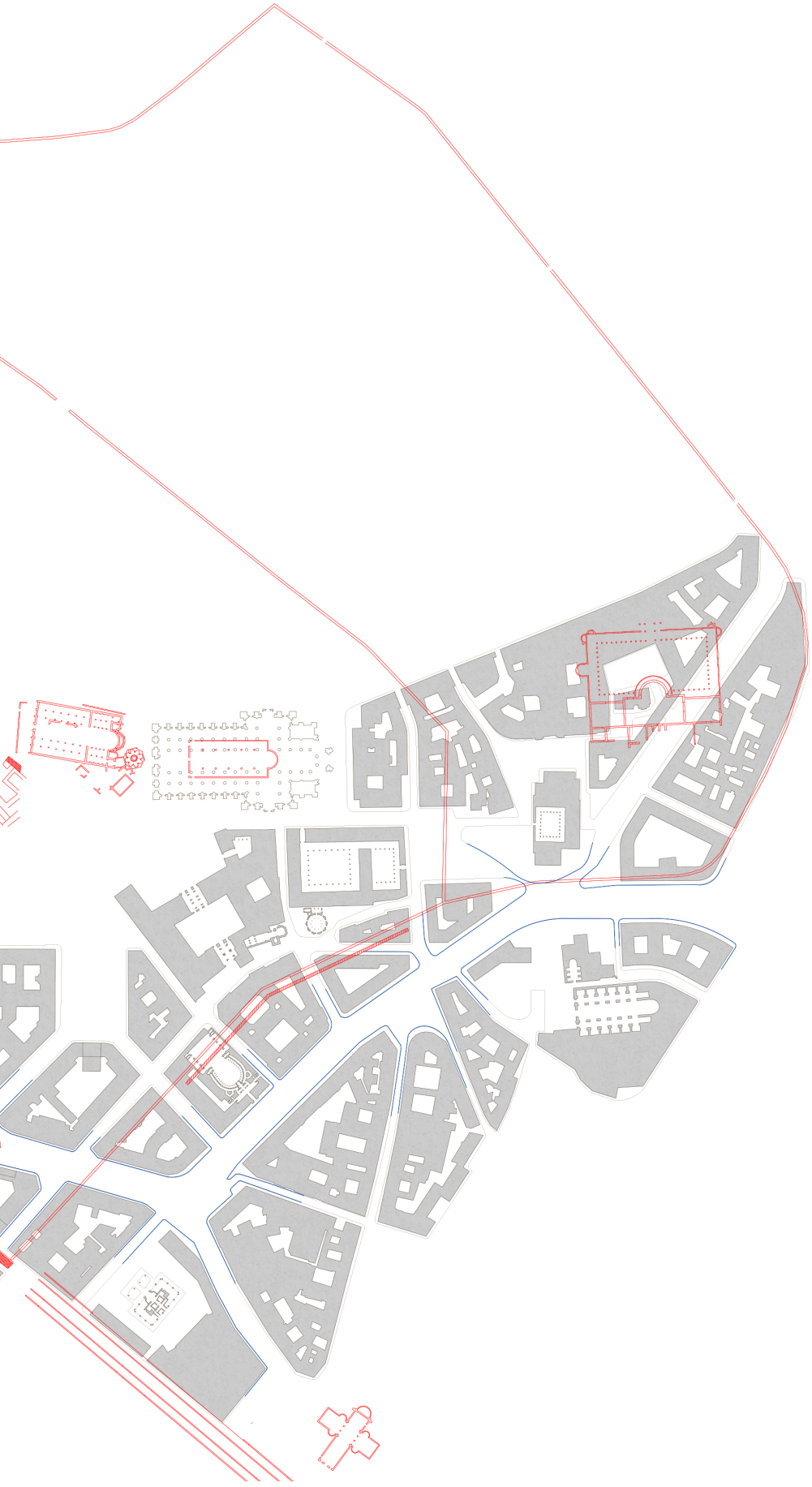
Il volto del "piano sequenza"
Prospetti lungo il tracciato della "Racchetta" che mettono in evidenza le relazioni che intercorrono negli alzati tra le architetture della costruzione post-bellica e quelle della città precedente. La ricerca di una nuova identità viene portata avanti da diversi architetti e introduce una variazione nell'immagine della città. La dimensione della nuova strada permette di progettare architetture che lavorano ad una scala diversa rispetto agli edifici della città consolidata.
DdA


25 metri


25 metri


1
2
3
4





Il "piano sequenza" e i frammenti che lo compongono
Planimetria allo stato di fatto. In evidenza, in rosso, i ritrovamenti archeologici e le ricostruzioni effettuate a partire dai reperti e in blu il tracciato della "Racchetta".
DdA

1.2 Le "stanze archeologiche": i frammenti, il tempo e la rovina

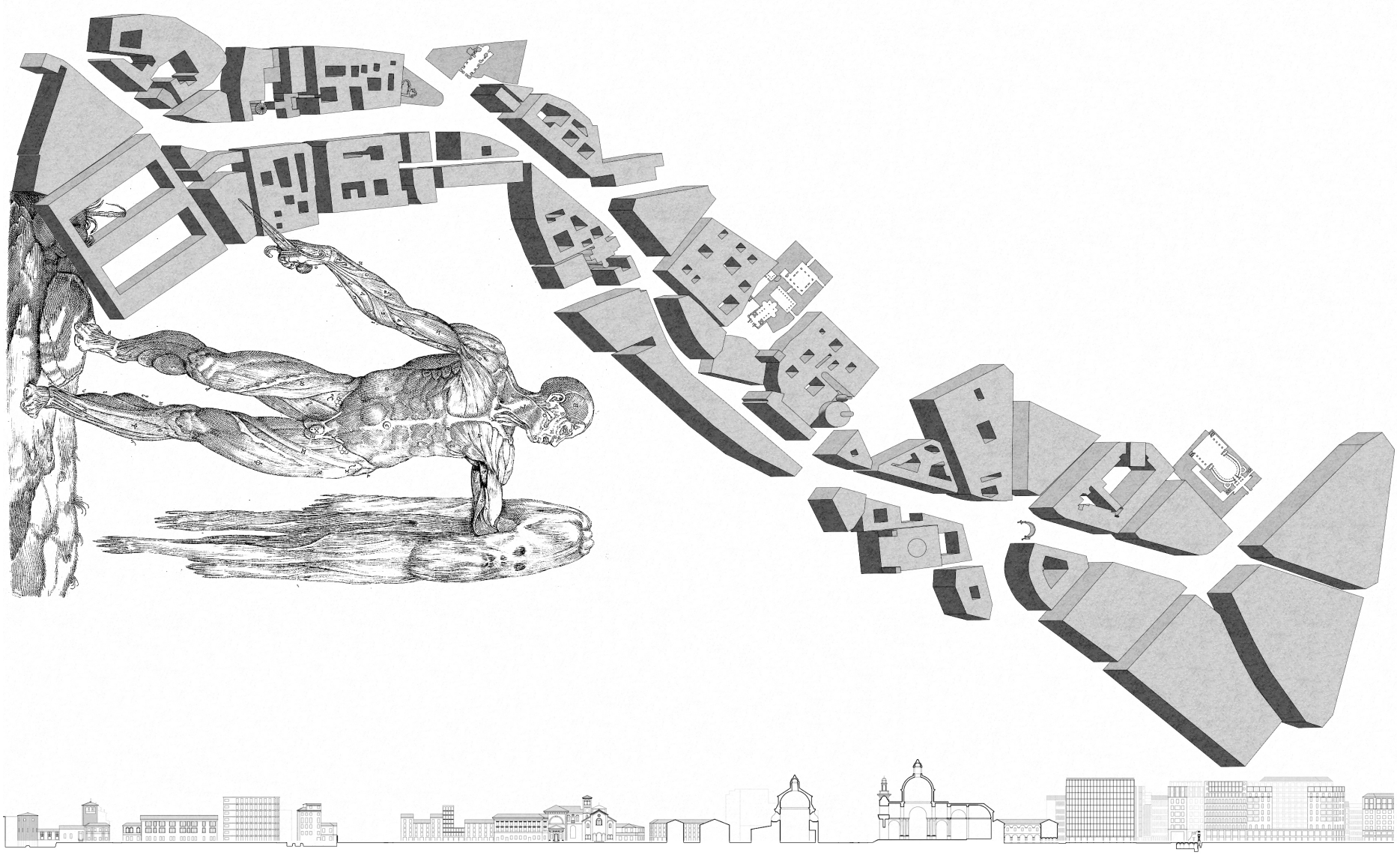
Nella pagina a fianco

Nel corpo della città
Questa immagine – composta come un montaggio – è il manifesto del metodo e degli strumenti utilizzati per indagare le ragioni della forma urbana di Milano. Il luogo scelto come caso studio emblematico è la porzione della città trasformata dal tracciato della "Racchetta". La dissezione, lo scavo e la separazione degli strati sono lo strumento per conoscere e riconoscere i caratteri del luogo scelto. La ricomposizione delle architetture e dei frammenti che occupano la scena permette di rivelare una immagine altra della città.
DdA

Il mancato compimento della "Racchetta", il confronto tra i tratti realizzati e le interruzioni, fanno emergere questioni irrisolte, riconosciute in tre luoghi del tessuto consolidato della città, nei quali si può ipotizzare che l'interruzione del progetto originario sia da imputare al riconoscimento dell'invasività del progetto sul tessuto – uscito provato ma non completamente distrutto dalla guerra – e all'apparente incapacità di operare una scelta nei confronti del frammento archeologico. L'arteria che avrebbe dovuto unire via Larga con via Vincenzo Monti istituendo una continuità urbana, è individuabile con evidenza nei punti in cui è realizzata e in altri nei quali il progetto – rimanendo in potenza – ha per molto tempo congelato le sorti di alcuni brani di città. Ne deriva la volontà di studiare questo tracciato attraverso l'individuazione di "stanze" con l'intenzione di indagare le relazioni urbane tra le architetture intese come frammenti, siano essi rovine o nuove edifici. Si rendono evidenti gli isolati consolidati con l'attuazione della "Racchetta" e quelli che hanno subìto delle mutilazioni, invasi da un senso di inquietudine e di mancanza che spinge alla ricerca di una soluzione e di un completamento altro che ancora non si è verificato. Tre "stanze" considerate paradigmatiche di quell'inerzia di trasformazione caratteristica della città di Milano, "archeologiche" perché testimoni di quella volontà di imporre un'identità altra alla città tale da cancellare solo parzialmente i segni del passato, in una continua dialettica tra antico e moderno.

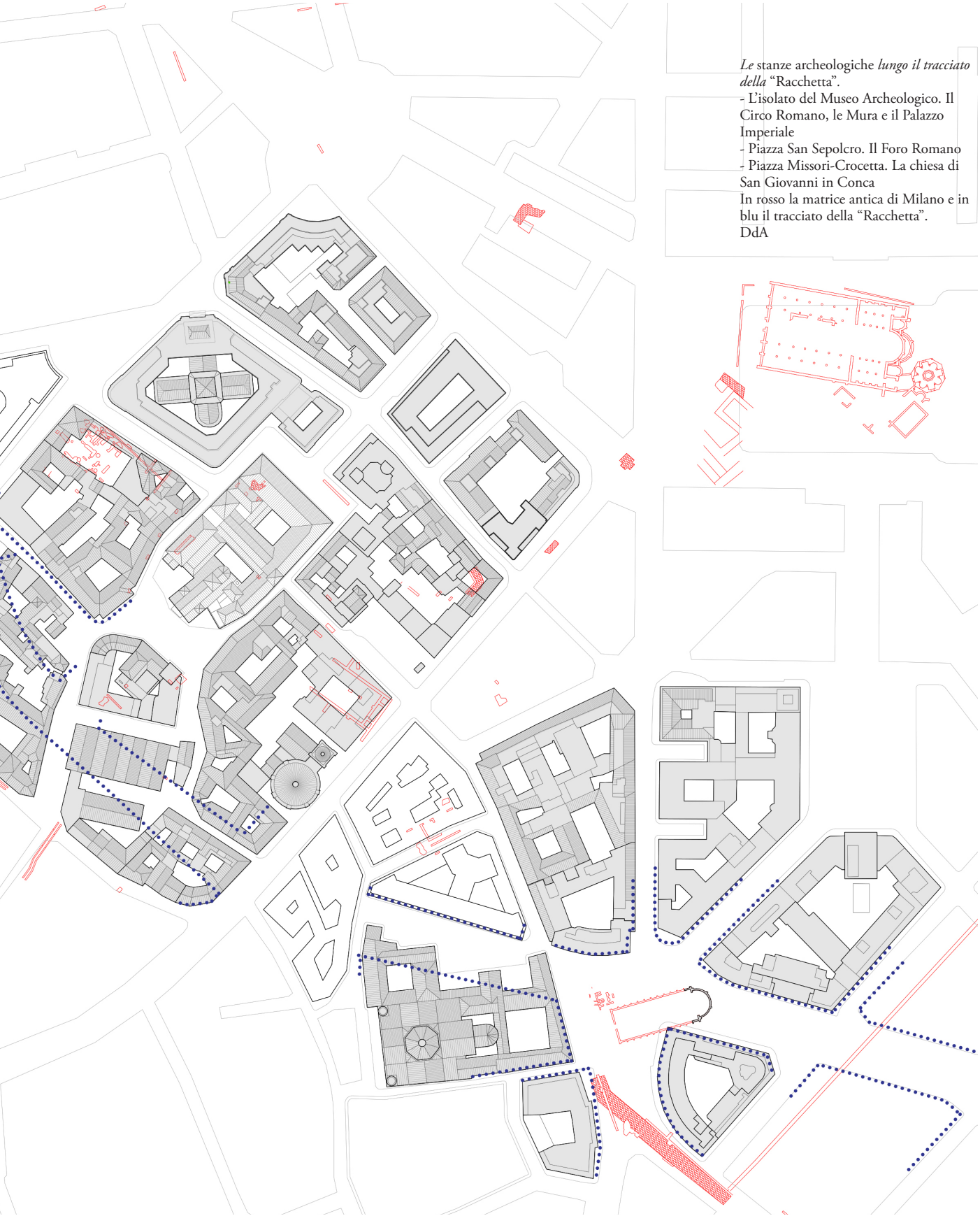
Le immagini topografiche della città, pur riflettendo interessi non specificatamente archeologici, conservano, attraverso le trasformazioni dell'assetto urbano, le tracce dell'impianto viario antico e del perimetro di alcuni importanti monumenti. Il riutilizzo dei muri perimetrali di antichi edifici di Milano, come fondazioni di edifici costruiti a posteriori, ne ha conservato in molti casi un segno, riscontrabile nei confini della proprietà delle mappe catastali[8]. Il confronto tra il rilievo e ridisegno della città contemporanea e la documentazione originale raccolta in archivio fa emergere alcuni temi che, pur non mostrandosi in maniera evidente, sono fondamentali alla comprensione delle criticità e delle potenzialità, utili alla definizione di nuove architetture.

8. Ci si potrebbe dilungare a lungo sulle indagini svolte nelle cantine del nucleo storico di Milano. Le ricerche di notizie provenienti dal sottosuolo sono state condotte al fine di ri-conoscere le componenti romane all'interno della città attuale. Si pensi, per esempio, alle indagini di Alberto De Capitani d'Arzago che, per conoscere il percorso delle mura urbane, ha scoperto una serie di muri paralleli all'inizio del corso di Porta Romana, ovvero la via Porticata.





Le stanze archeologiche *lungo il tracciato della* "Racchetta".
- L'isolato del Museo Archeologico. Il Circo Romano, le Mura e il Palazzo Imperiale
- Piazza San Sepolcro. Il Foro Romano
- Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca
In rosso la matrice antica di Milano e in blu il tracciato della "Racchetta".
DdA



Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca

Chi ignora che questa misera rovina era un'antica e bella chiesa distrutta per pura bestialità in questi anni, si meraviglia che Milano sappia con tanto amore richiamare in vita monumenti di cui nessuno si sospettava l'esistenza: quel che oggi resta di S. Giovanni in Conca sembra davvero un rudero con tutte le carte in regola, che si trovi lì dalla caduta dell'impero romano o dai tempi del Barbarossa.
A. Cederna[9]

La prima "stanza archeologica" si trova in prossimità della chiesa di San Giovanni in Conca, di quel «rudero inventato»[10] che non è esito dell'invidia del tempo ma dell'azione umana.
Guardando al paesaggio urbano che si presenta oggi lungo il tracciato della "Racchetta" si nota una certa dissonanza tra le parti che deriva principalmente dall'apparente mancanza di dialogo tra le alte architetture del dopoguerra e gli edifici storici superstiti.

9. A. Cederna, *Il rudero inventato*, in «Il Mondo», 18 maggio 1954, p. 11;

10. Ibidem.



I resti della chiesa di San Giovanni in Conca
Fotografia dello stato di fatto del frammento visto da via Albricci. Alle spalle del rudere si notano la cupola e l'ex convento di Sant'Alessandro.
A destra si vede una porzione del palazzo della Socogen di Mario Baciocchi progettato e costruito tra il 1952 e il 1955; mentre a sinistra l'edificio dell'Albergo dei Cavalieri di Emilio Lancia del 1949.

da S. Pesenti *Milano post-bellica. La "Racchetta" e i monumenti,* Altralinea, Firenze 2018.





La stanza *di Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca*
Planimetria dello stato di fatto. In evidenza i ritrovamenti archeologici.
DdA



Chiesa di San Giovanni in Conca, 1949
Fotografia scattata durante i lavori di demolizione.

Archivio Fotografico SBBAAP Milano,
chiesa di San Giovanni in Conca, A27
n.3030



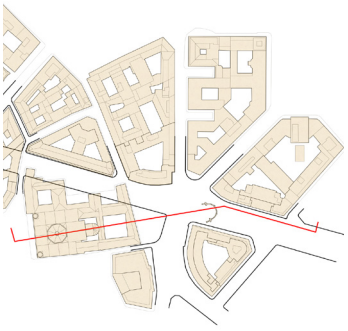


Milano, Chiesa di San Giovanni in Conca, campanile

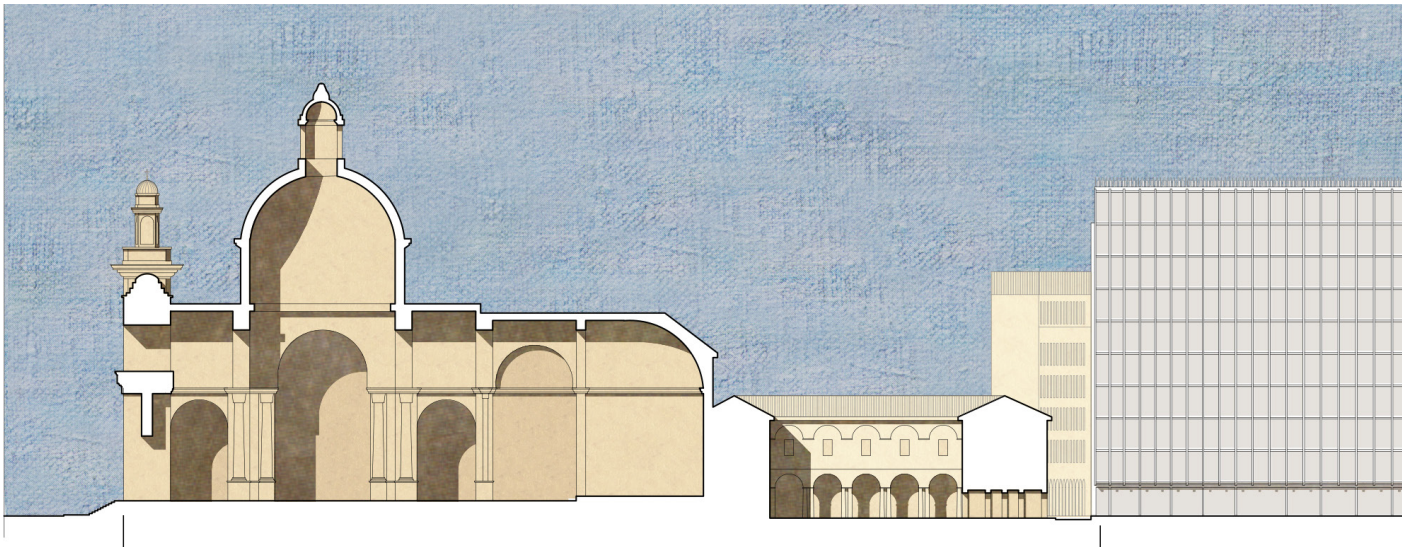
Anonimo

Questa condizione si accentua in quei punti dove i monumenti della città hanno subìto delle trasformazioni che hanno privato loro di un luogo di appartenenza. La chiesa di San Giovanni in Conca costituisce un esempio lampante di questa condizione; lo sconvolgimento e il ribaltamento delle gerarchie ha prodotto un frammento architettonico estraneo all'ambiente in cui si inserisce. La porzione di edificio si trova oggi isolata al centro dell'arteria che mirava alla "modernizzazione" del centro storico di Milano. Le metamorfosi che hanno caratterizzato il monumento – una basilica la cui parte più antica risale all'epoca paleocristiana, modificata in età romanica e riformata poi, in epoca barocca – sono state dettate da scelte, a volte, legate al rinnovamento della chiesa stessa, a volte, a quello della città. Per motivi diversi la basilica ha subìto numerose variazioni della propria identità attraverso operazioni di sovrapposizione e di sottrazione.

Superstite su uno spartitraffico in via Albricci il muro in mattoni dell'abside, alto circa quattro metri, è l'unico frammento fuori terra che ricorda la



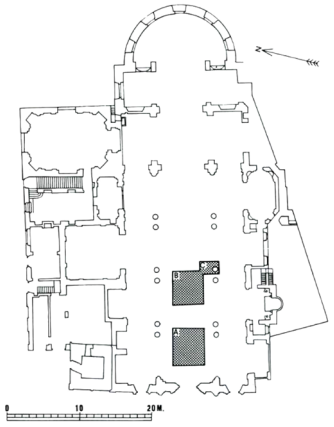
La stanza *di Piazza Missori-Crocetta. La chiesa di San Giovanni in Conca*
Sezione dello stato di fatto
DdA



Chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia
XVII secolo

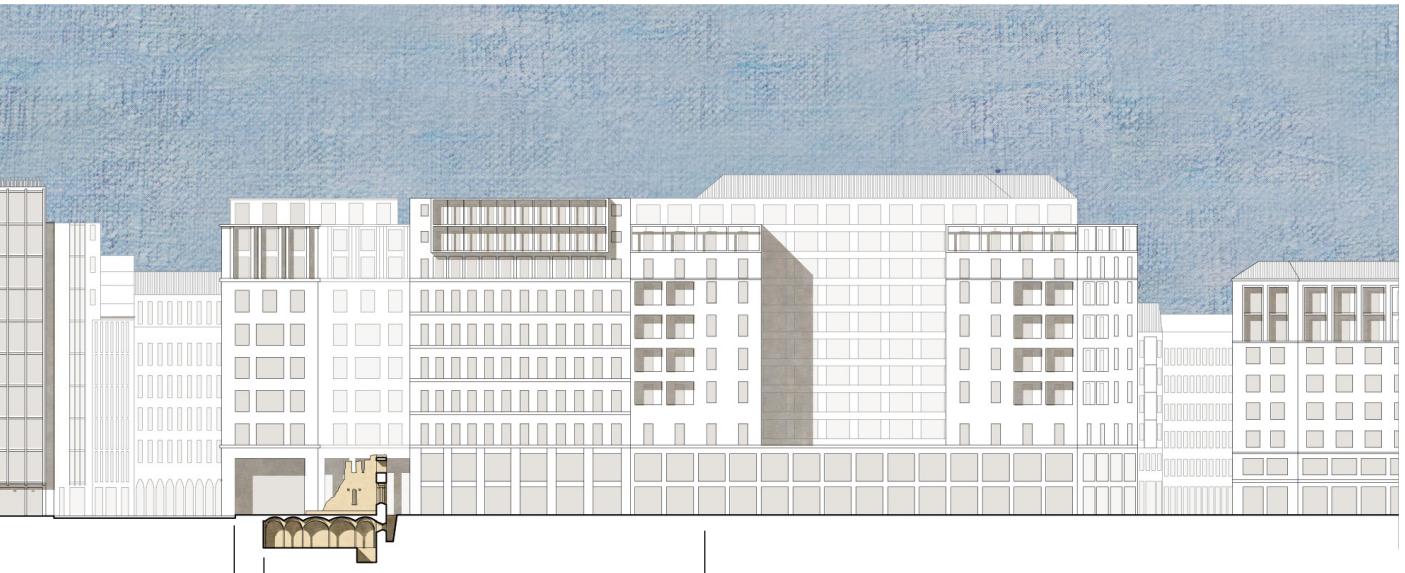
Palazzo della SOCOGEN
Mario Baciocchi 1952-1955

presenza della chiesa di San Giovanni in Conca e le continue re-invenzioni che di essa sono state fatte nel corso dei secoli. Questo frammento, che annuncia la presenza della cripta paleocristiana sotterranea, si trova lungo il tracciato della "Racchetta" ed è in qualche modo testimone del processo di selezione a cui sono costretti, oggi come allora, architetti e urbanisti. Una volta concluso il periodo di espansione della chiesa, caratterizzato dall'aggiunta del campanile romanico e da modifiche sulla facciata si assiste alla sua progressiva e programmata distruzione. La prima riduzione avviene nel 1878 quando vengono demolite quattro campate e il campanile romanico, la facciata viene arretrata e ri-costruita su un nuovo asse per lasciare spazio ad una piazza e al tracciato di via Carlo Alberto, l'attuale via Mazzini. Poi, nel 1949, per permettere la costruzione di via Albricci quale nuova arteria a scorrimento veloce, ne viene prevista la sua totale demolizione, in seguito non approvata dalla Soprintendenza.



Planimetria della chiesa di San Giovanni in Conca con indicazione del perimetro degli scavi effettuati all'interno

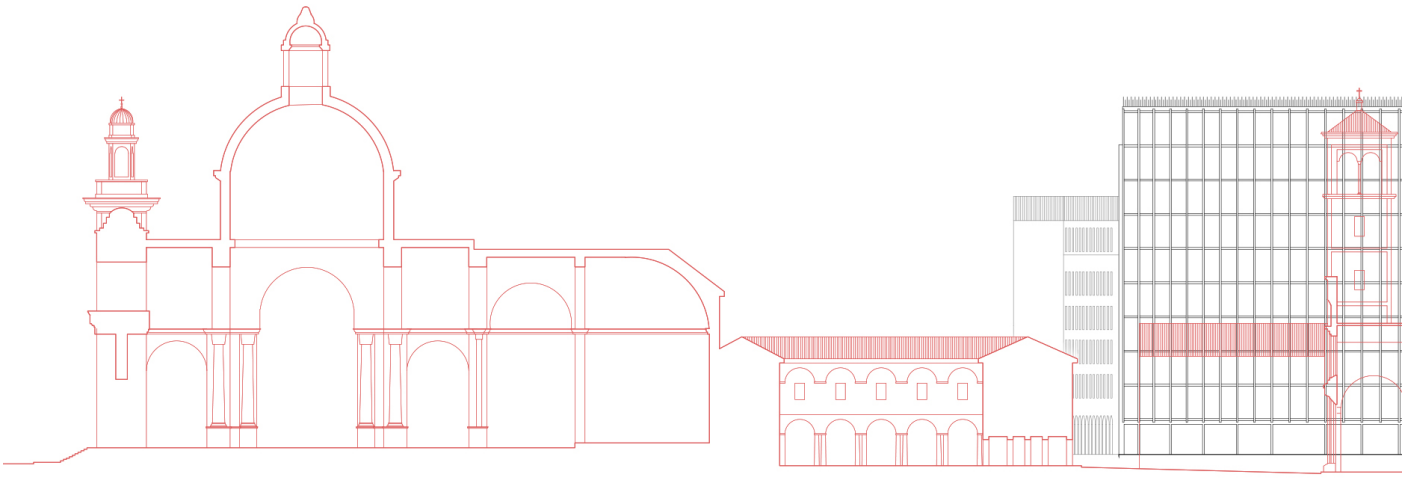
M. David, *San Giovanni in Conca e San Protaso 'Ad monachos'. Demolizioni, restauri e scavi archeologici nel centro storico di Milano*, in Aa. Vv., *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 5-7 dicembre 1994, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1995.



Palazzo Missori
rcello Piacentini 1933-1938

Ruderi della chiesa di San Giovanni in Conca
VI secolo

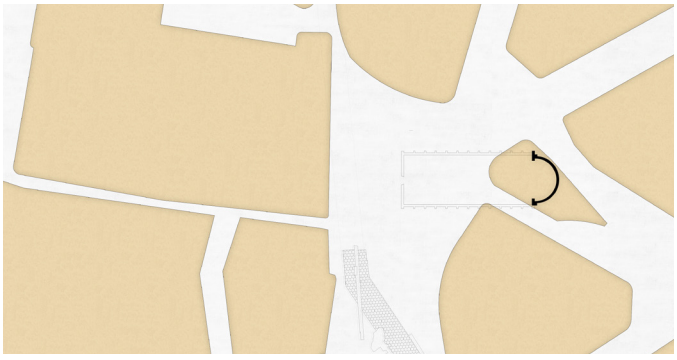
Edificio per abitazioni, uffici e autorimessa
Giovanni Muzio 1948-1952



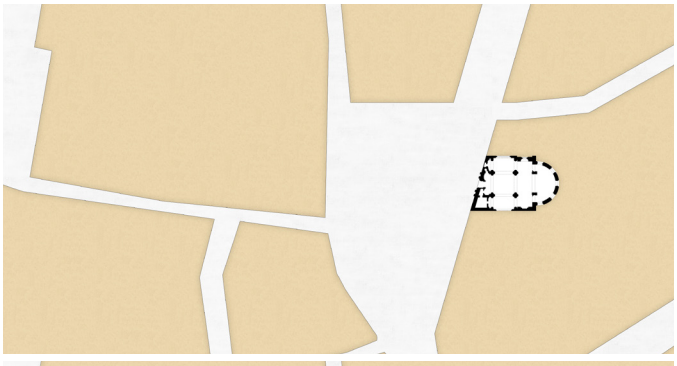


La stanza *di piazza Missori-Crocetta*
Sovrapposizione della sezione della città contemporanea lungo il tracciato della "Racchetta" con la sezione ricostruttiva della chiesa di San Giovanni in Conca nel XVI secolo.

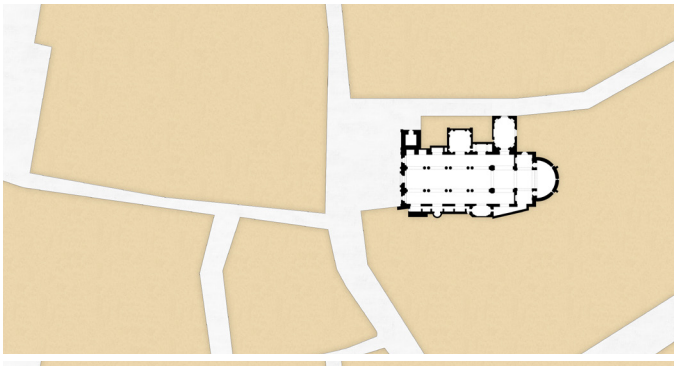
DdA



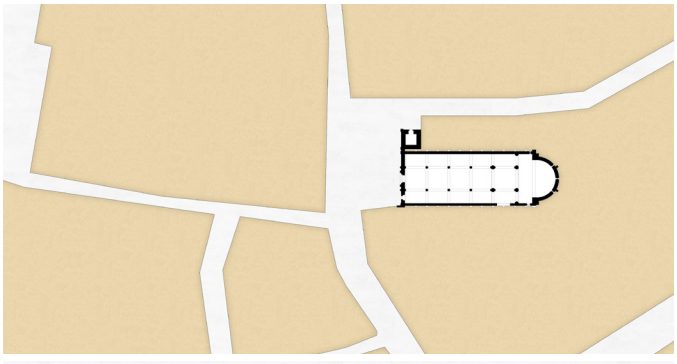
I resti di San Giovanni in Conca
Planimetria dello stato di fatto del rudere isolato sullo spartitraffico in via Albricci.
DdA



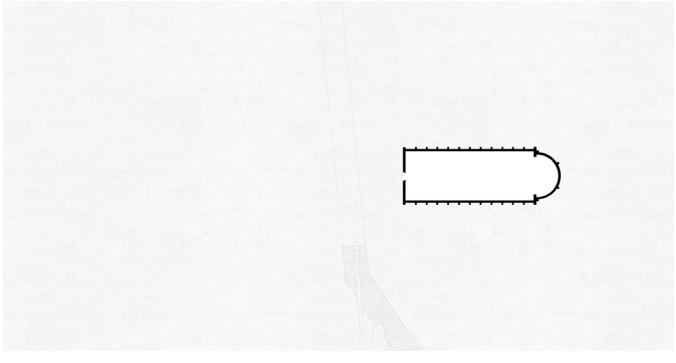
San Giovanni in Conca alla fine del 1800
Planimetria della chiesa dopo la demolizione delle quattro campate e l'arretramento della facciata, ricostruita secondo l'andamento della nuova strada (via Carlo Alberto, l'attuale via Mazzini)
DdA



La chiesa di San Giovanni in Conca
Planimetria nel momento di massimo splendore della chiesa nel XVI secolo.
DdA



La chiesa di San Giovanni in Conca
Planimetria della chiesa nel XIII secolo dopo le prime riforme.
DdA



La basilica di San Giovanni in Conca
Planimetria della basilica paleocristiana nel VI secolo.
DdA

Se le operazioni di demolizione hanno estremamente compromesso l'identità di questa architettura che racchiudeva in sé le molte trasformazioni che l'hanno coinvolta, hanno anche permesso di conoscere le sue origini e il legame che questa parte di Milano ha con il foro romano e con uno dei principali e più antichi ingressi alla città, ovvero la via Porticata[11].

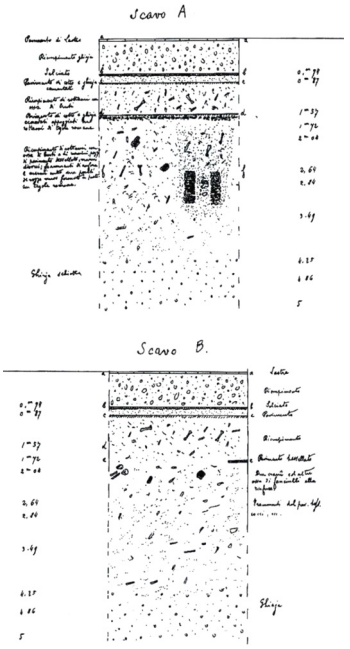
I lavori di indagine del sottosuolo hanno rivelato lo strato più antico della chiesa. In profondità, a 3 metri dall'attuale sedime stradale, è stato rinvenuto il piano di un'aula absidata che occupa il perimetro della chiesa romanica di metri 17 x 53.

La chiesa di San Giovanni in Conca, che attraverso una continua metamorfosi è stata trasformata, risulta oggi scomposta. L'abside del XIII secolo è visibile in via Albricci mentre la facciata si trova all'ingresso della Chiesa Valdese in via Francesco Sforza.

L'aspetto interessante che emerge dal ridisegno della sequenza che riguarda la chiesa, è il fatto che la prima trasformazione urbana – l'apertura di via Carlo Alberto – ha determinato una riforma degli elementi che compongono l'architettura. Si assiste ad una trasformazione semantica e quindi ad una variazione del carattere dell'architettura stessa. Questa, dopo la riforma, si mostra infatti come composizione di due elementi distinti: la facciata che si trova a "subire" la nuova giacitura e il volume della chiesa.

Non solo il monumento è oggetto di metamorfosi proprie dell'architettura ma in San Giovanni in Conca c'è uno scarto differenziale tra le sue parti. La facciata diventa strumento di caratterizzazione urbana, modifica tanto la qualità dello spazio esterno quanto l'identità interna. Il prevalere dello spazio pubblico determina la presenza di un diaframma tra la città e la chiesa.

Da un certo momento in poi il significato del manufatto viene però annullato dalle operazioni di sventramento che coinvolgono la dimensione urbana nel progetto del tracciato della "Racchetta"; un processo contrario rispetto alle riforme che l'hanno interessato precedentemente.



Sezioni stratigrafiche dei due scavi effettuati all'interno della chiesa di San Giovanni in Conca.

M. David, *San Giovanni in Conca e San Protaso 'Ad monachos'. Demolizioni, restauri e scavi archeologici nel centro storico di Milano*, in Aa. Vv., *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Roma 5-7 dicembre 1994, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1995.

11. Ai fini di comprendere l'identità di un'architettura si ritine fondamentale lo studio delle sue trasformazioni, facendo-riferimento a quanto afferma C. Martí Arís, in *La variazione dell'identità. Il tipo in architettura,* a cura di M. De Benedetti, CittàStudi, Milano 1993.
«numerose opere architettoniche possono essere analizzate come il risultato dell'applicazione di determinate operazioni di trasformazione [...] variazione, concatenazione, sovrapposizione: questi tre tipi di processi che ci hanno consentito di caratterizzare alcuni monumenti, sono nello stesso tempo procedimenti fondamentali in cui può articolarsi il progetto architettonico».


De March.e Carauaggi a S. Gio. alla Conca Carmel.e della Cong.e de Mont





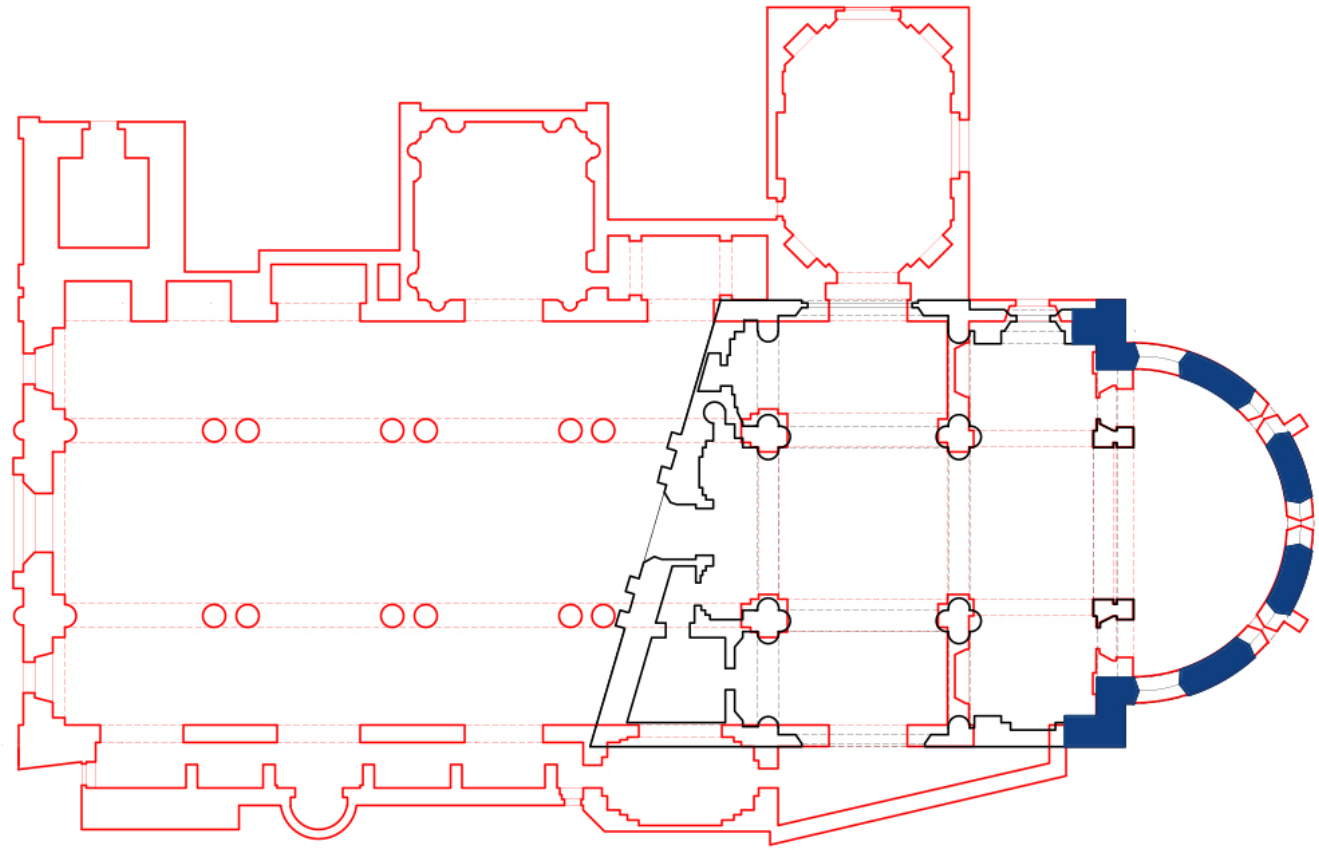


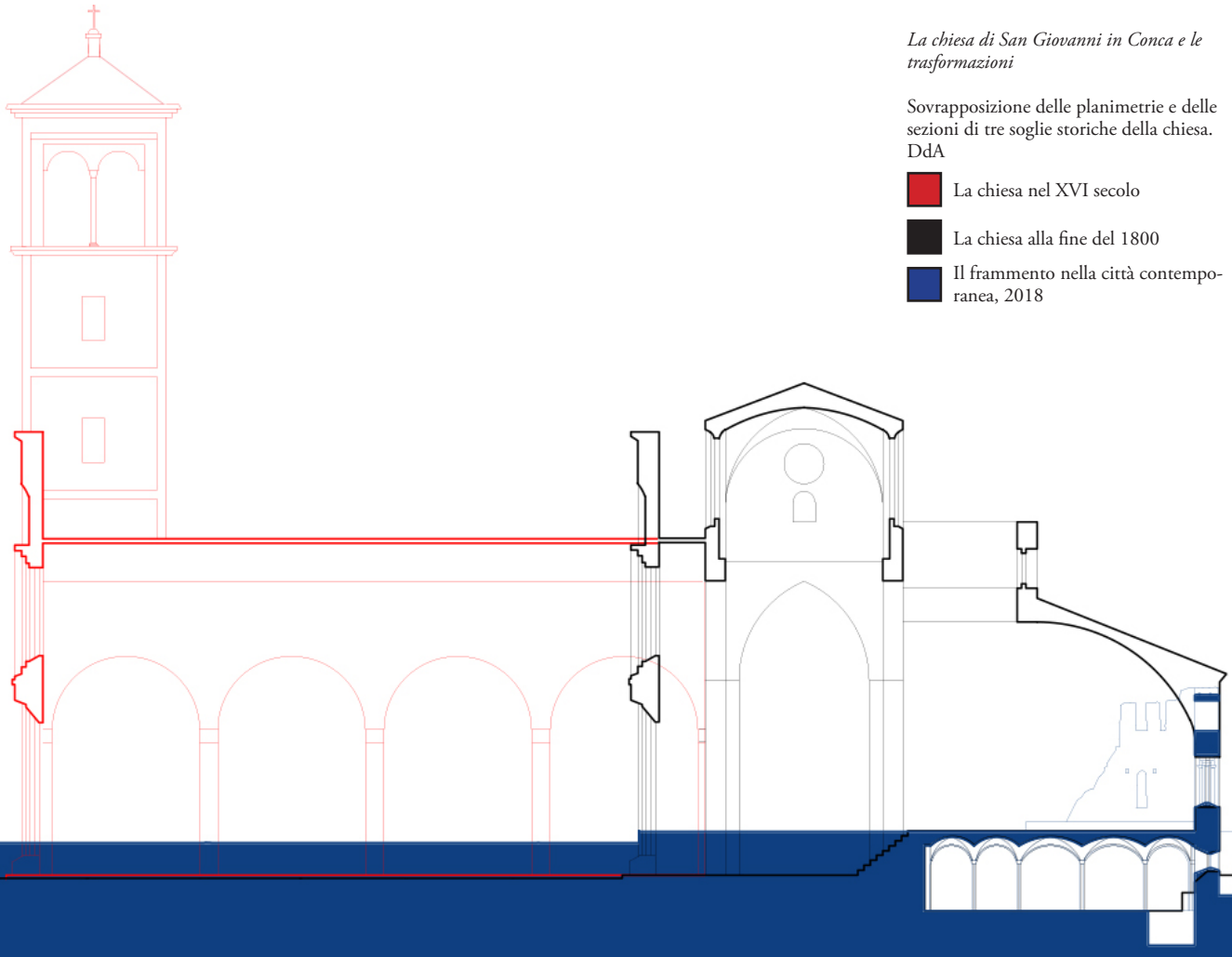


Gli edifici moderni che si costruiscono lungo il "piano sequenza" ammettono l'esistenza di questo frammento ma allo stesso tempo se ne dimenticano, a testimonianza della tendenza a costruire edifici accostati a quelli esistenti e non ad essi integrati. Nel progetto della "Racchetta" la chiesa di San Giovanni in Conca non è stata considerata come un'entità, un frammento, in grado di portare valore aggiunto ai nuovi interventi ma, al contrario, come un ostacolo. Nulla di quello che gli è stato costruito attorno richiama la sua antica giacitura o il suo ruolo nella città paleocristiana o quello che aveva nel momento del suo massimo splendore. Quella che potrebbe essere considerata un'intuizione compositiva, operata alla fine del 1800, ovvero la distinzione tra la facciata e il corpo mutilato, viene completamente annullata. La trasformazione urbana che aveva reso la facciata della chiesa il fondale della scena cittadina ha lasciato il posto ad una mutilazione senza il rispetto della sua identità, modificata di volta in volta nel tempo.

L'indagine proposta è svolta attraverso un percorso in due direzioni opposte. La prima, attraverso il rilievo grafico, dallo stato di fatto del monumento alle intenzioni progettuali, a ritroso percorrendo le fasi di trasformazione, e la seconda, quella progressiva dal progetto originario ad oggi. Il ridisegno dell'architettura in questione fa emergere con evidenza un parallelismo tra l'evoluzione del manufatto e le vicende architettoniche e urbane della città; un'influenza talmente forte che, nei processi trasformativi, le ragioni urbane, da un certo punto in poi, prevalgono e si manifestano come i motivi progettuali che l'hanno conformata.

Dallo studio compositivo emerge che la dimensione trasversale della chiesa può essere riconosciuta quale elemento che permane invariato col passare dei secoli, a partire dalla forma originaria fino alla condizione attuale. Dapprima un'aula unica poi suddivisa in tre navate a cui successivamente sono state aggiunte delle cappelle ed, infine, il frammento dell'abside che accenna alla dimensione del corpo della chiesa.





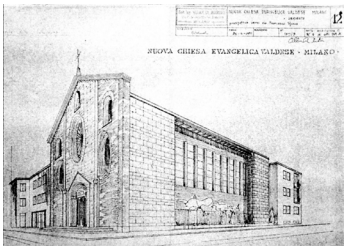
La chiesa di San Giovanni in Conca e le trasformazioni

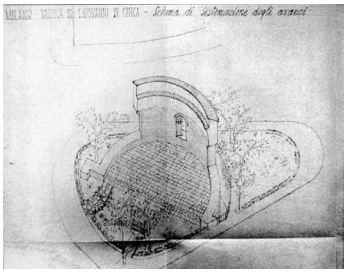
Sovrapposizione delle planimetrie e delle sezioni di tre soglie storiche della chiesa. DdA

La chiesa nel XVI secolo

La chiesa alla fine del 1800

Il frammento nella città contemporanea, 2018







In questa e nella pagina 102

Raccolta iconografica della sequenza storica della chiesa di San Giovanni in Conca.

Immagine iconografica che ritrae la chiesa di San Giovanni in Conca nel 1700;

Fotografia della facciata della chiesa nel 1870;

Fotografia della facciata della chiesa nel 1920;

La facciata della chiesa nel 1948;

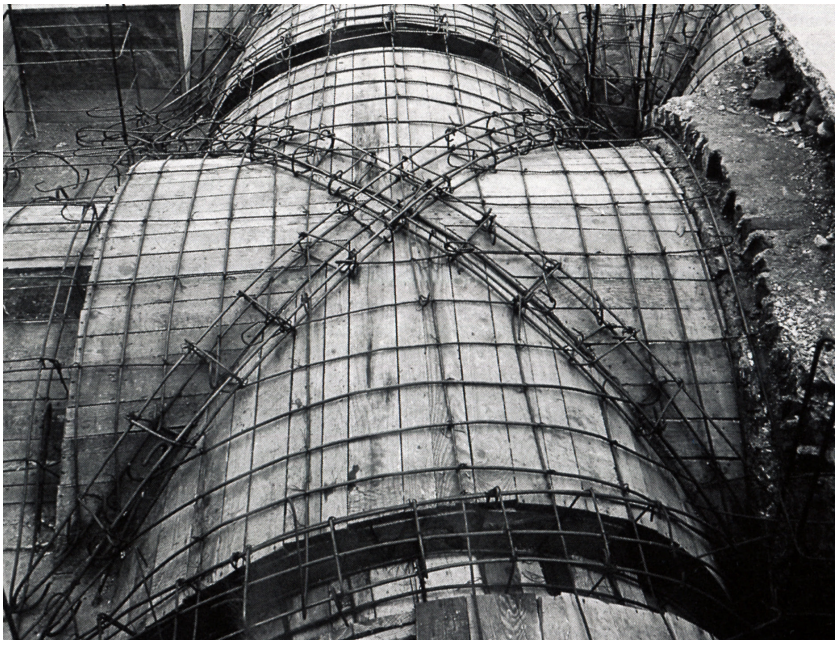
La chiesa di San Giovanni in Conca durante le demolizioni del 1948;

La nuova chiesa evangelica Valdese in via Francesco Sforza con la facciata della chiesa di San Giovanni in Conca, 1951;

Schema di sistemazione degli avanzi. I resti della chiesa nella proposta del 1950;

Fotografia dello stato di fatto dei resti della chiesa da piazza Missori, 2018.

In questa "stanza archeologica" ci troviamo in una condizione che produce un senso di straniamento non indifferente. Da un lato è inevitabile sostenere la correttezza di quanto afferma Cederna, dall'altro il rudere di San Giovanni in Conca appare come un edificio dove, nella fisicità del presente, è tangibile la memoria del passato. La stratificazione conduce così ad un'interpretazione critica dello spazio e del tempo operando attraverso un processo che non si differenzia molto da quello archeologico, nel tentativo di cercare il ruolo da attribuire al frammento nella città attuale. I resti della basilica di San Giovanni in Conca sono testimoni "imbalsamati" delle trasformazioni che hanno interessato la città antica. I processi di manomissione che ne hanno condizionato la forma sono il risultato di selezioni attuate nei confronti delle parti di cui la chiesa si componeva; processi che si collocano a metà tra un'idea a-storica della città e un'idea di modernità, vicini ad entrambi e incapaci di prendere una posizione critica nei confronti di una realtà che non riesce fino in fondo né a dare forma al presente né a conservare il passato per trasmettere i suoi valori.





Nella pagina precedente

Chiesa di S. Giovanni in Conca. Lavori alla cripta

Archivio fotografico SBBAAP Milano, chiesa di S. Giovanni in Conca, n.169

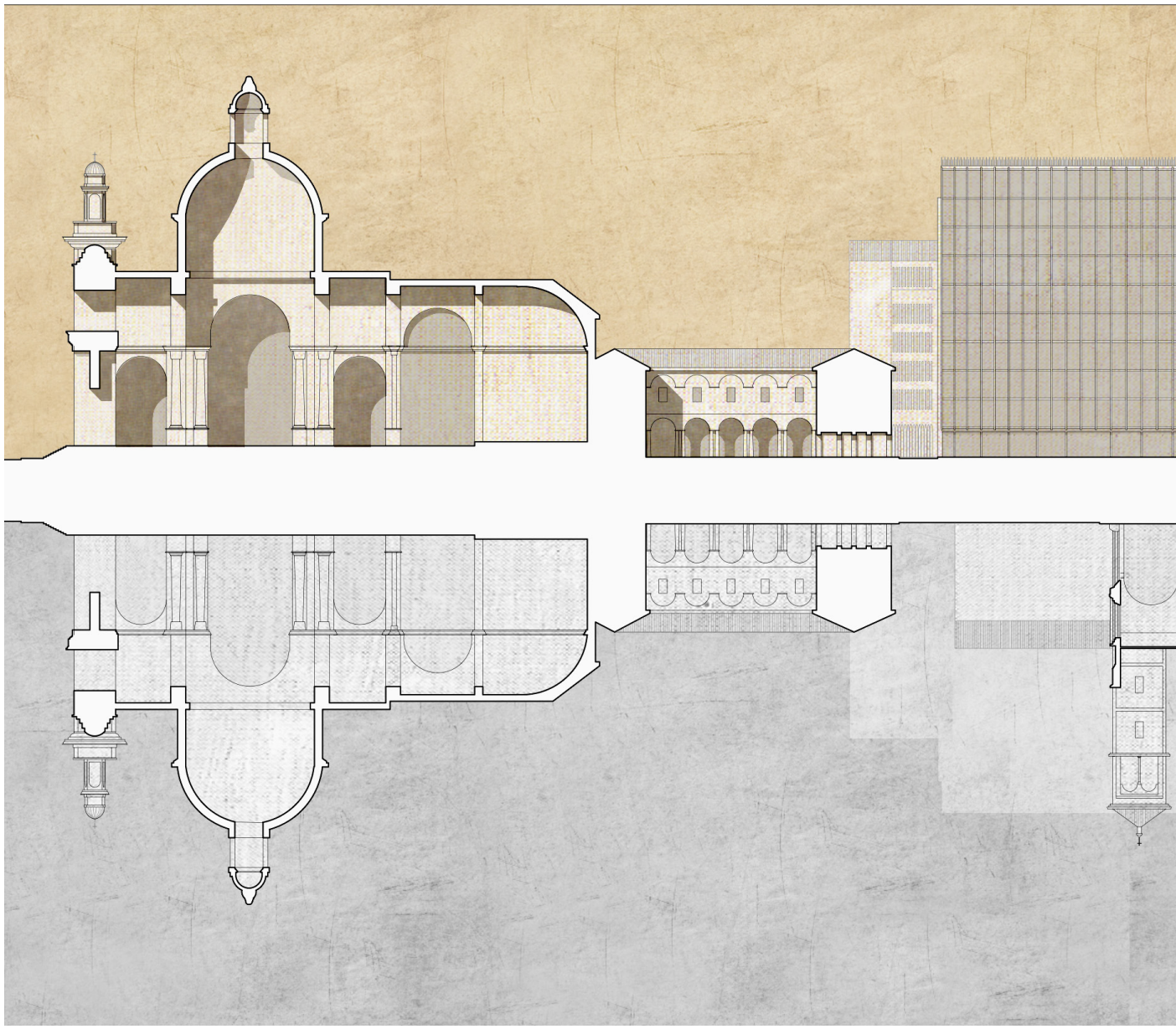


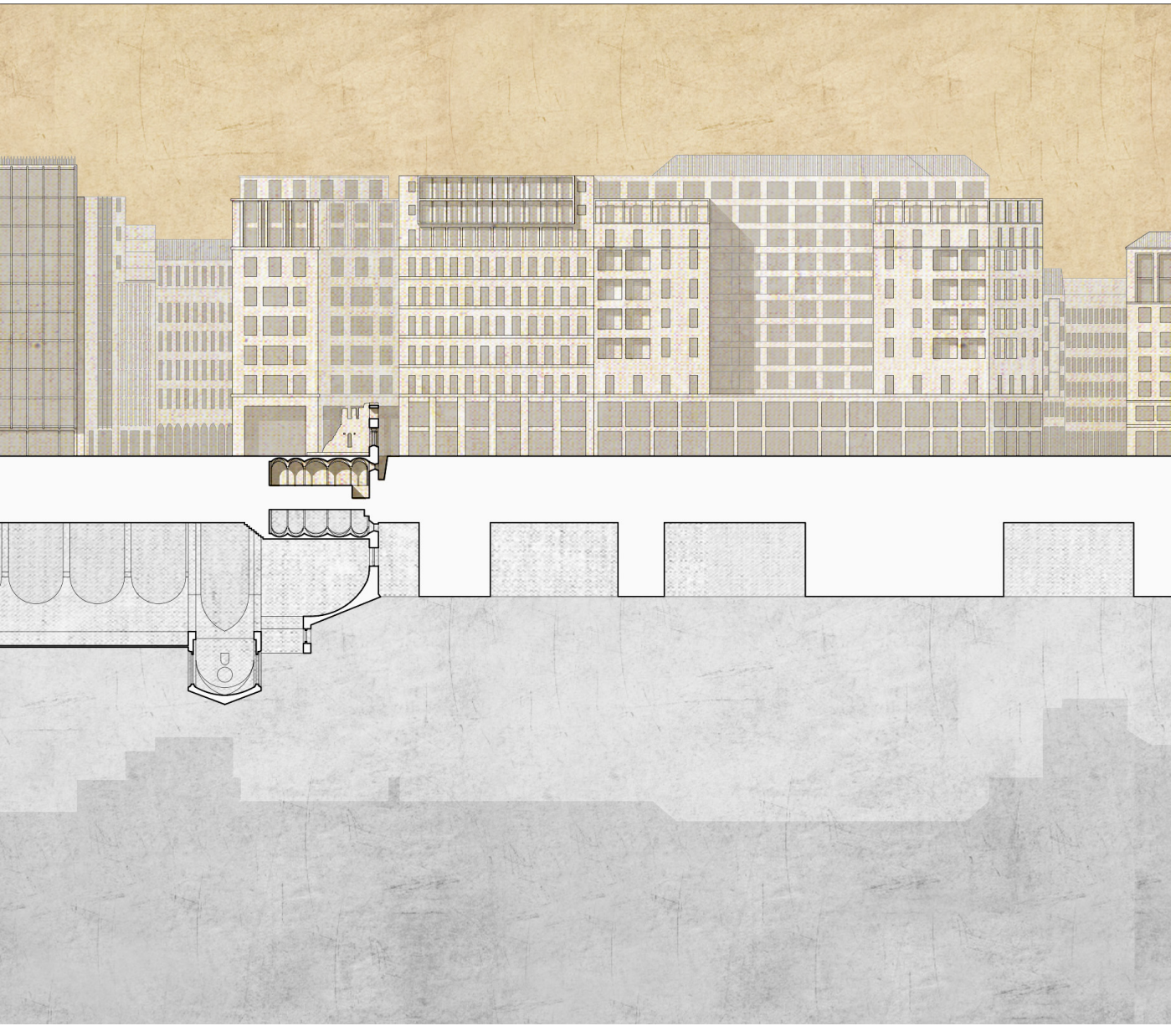
Fotografia del tratto della "Racchetta" visto da via Albricci verso piazza Missori con il cantiere di sistemazione dei resti di San Giovanni in Conca.

da S. Pesenti *Milano post-bellica. La "Racchetta"e i monumenti,* Altralinea, Firenze 2018.

Fotomontaggio per la verifica del progetto di costruzione della torre del palazzo Socogen (arch. Mario Baciocchi).

da S. Pesenti *Milano post-bellica la "Racchetta e i monumenti,* Altralinea, Firenze 2018.





Il riflesso della città contemporanea. La stanza *di piazza Missori-Crocetta.*
La rappresentazione del riflesso della stanza di San Giovanni in Conca mette in evidenza la difformità tra le parti della città antica e quelle della città moderna.
Una metamorfosi del brano di città che ha implicato una trasformazione evidente nella scala delle architetture oltre che nel linguaggio.
DdA

Piazza San Sepolcro. Il Foro Romano

La seconda "stanza archeologica" corrisponde a quella zona che Aristide Calderini identifica come nucleo originario di Milano, un quadrilatero orientato secondo la pendenza del terreno che insiste sulle linee dei due assi principali, il cardo e il decumano. Questi due assi si incrociano ad angolo retto proprio in corrispondenza di piazza San Sepolcro dove, secondo Calderini, si trovava il foro della città.

Vi sono in realtà diverse interpretazioni della *forma urbis Mediolani* che guardano alle stratificazioni del passato affermando e negando aspetti diversi della città. Milano fino al 1800, come ho già avuto modo di affermare, si è costruita sovrapponendosi alla città antica senza tuttavia cancellarne completamente le tracce e gli strati precedenti.

Guardando alla costruzione della città de Finetti afferma l'impossibilità di riconoscere Milano come manufatto cresciuto in modo omogeneo e uniforme, egli addirittura sostiene lo spostamento del foro nelle diverse soglie storiche di ampliamento della città, da quella quadrilatera a quella esagonale. Egli afferma che «l'insegnamento dell'antichità è […] questo: nella città progrediente, premuta da necessità militari e civili mutevoli, non ha prevalso il proposito di tener fermo il centro urbano e riadattarlo mediante riforme ai bisogni, ma si osò spostare a più riprese il centro medesimo ed adeguare alle nuove funzioni il sistema cruciale»[12]. Mutano le giaciture e l'andamento del perimetro delle mura e varia anche il foro che non è quindi determinato nel *castrum* primitivo e fissato per sempre, ma trova diverse collocazioni. Muove a partire dalla zona di San Satiro a quella dove sarebbe sorta la chiesa di Santa Maria Beltrade fino a giungere, nella città esagonale, presso la piazza San Sepolcro.

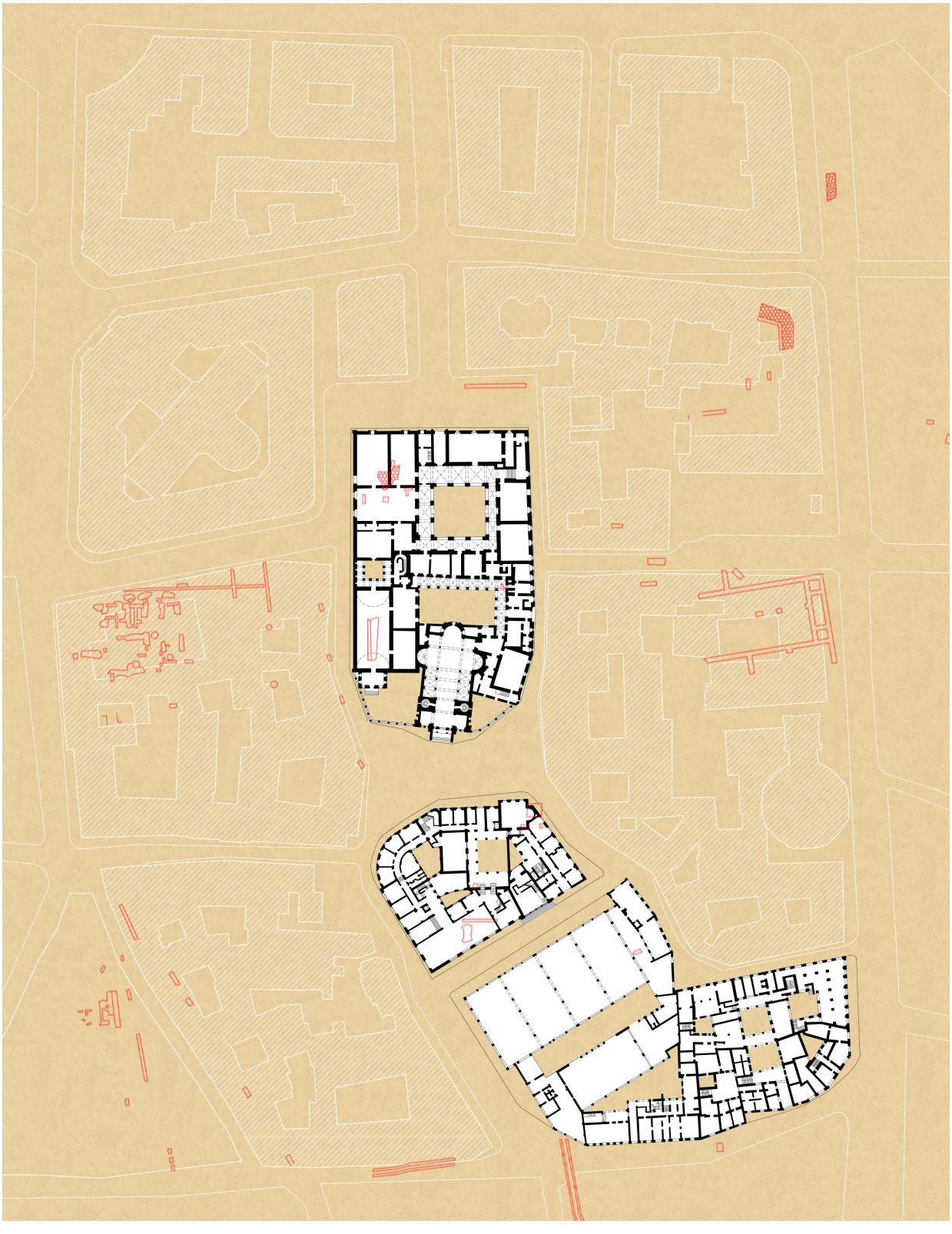
Per come appare oggi, questo brano di Milano si compone di diversi frammenti architettonici e urbani. Al centro si staglia la chiesa di San Sepolcro sotto alla quale si conserva la cripta; presenza dominante che caratterizza

12. G. de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, G. Cislaghi, M. de Benedetti e P. Marabelli (a cura di), Hoepli, Milano 2006, p. 19.





La stanza *di Piazza San Sepolcro. Il Foro romano*
Planimetria dello stato di fatto. In evidenza i ritrovamenti archeologici.
DdA

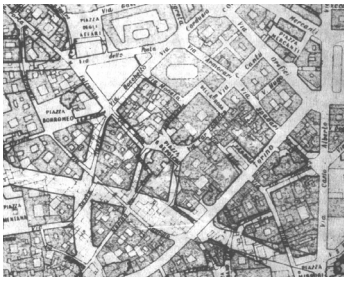


l'intera "stanza" è però la Biblioteca Ambrosiana, quest'architettura che ha avuto origine sul lato di piazza San Sepolcro nel XVII secolo è cresciuta occupando a poco a poco l'intero isolato compreso tra la piazza, via Cardinal Federico, via dell'Ambrosiana e piazza Pio XI. Attorno a questa vi sono Palazzo Castani, Palazzo Rabia e Palazzo Marietti tutti costruiti secondo la tipologia a corte in età rinascimentale. Le vie del tessuto consolidato che circondano la piazza, ovvero le vie San Maurilio, Valpetrosa e Zecca Vecchia sono testimonianza dei tracciati romano-medievali lungo i quali si trovano palazzi come la quattro-cinquecentesca Casa Grifi e alcuni significativi edifici per abitazione dei secoli XVII e XIX. Su di un lato la zona del Foro romano risulta oggi delimitata da via Torino, una strada che deriva dalla riunione e parziale correzione di una serie di antiche contrade. Lungo l'asse di questa strada sorge la chiesa di San Sebastiano, tempio civico ideato in forma di rotonda da Pellegrino Pellegrini nel tardo Cinquecento che avrebbe dovuto guadagnare maggior respiro con l'attuazione del tracciato della "Racchetta".

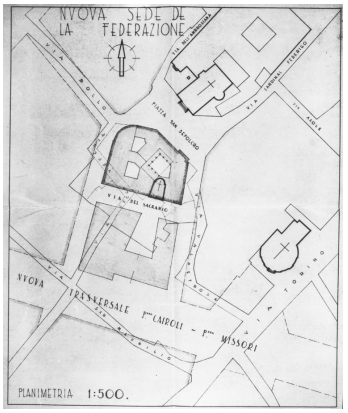
Ancora oggi gli isolati che si costruiscono in questo brano di città sono testimoni della giacitura del Foro romano e del cardo e del decumano ad eccezione di uno, un'unica anomalia in questo contesto urbano, ovvero il palazzo che è stato sede della Federazione Fascista, progettato e costruito tra il 1935 e il 1940 da Piero Portaluppi[13], che modifica la morfologia urbana. Questa irregolarità appare tale poiché gli altri frammenti urbani che compongono la "stanza" e ripropongono la giacitura dell'antico Foro possono essere guardati attraverso analogie nella loro dimensione, nei loro allineamenti e nelle tipologie edilizie. Il palazzo progettato da Portaluppi che riforma parte di Palazzo Castani, nella restante parte di sviluppo, segue un andamento che trasgredisce le regole urbane appartenenti alla matrice antica di Milano, deriva, piuttosto, dall'antenato del tracciato della "Racchetta" del Piano Regolatore del 1953, ovvero la *Strada di Scarico* del Piano Albertini del 1934.

Nella pagina a fianco

La stanza *di Piazza San Sepolcro. Il Foro romano*
Pianta tipologica dei piani terra dello stato di fatto. In evidenza gli isolati indagati.
DdA

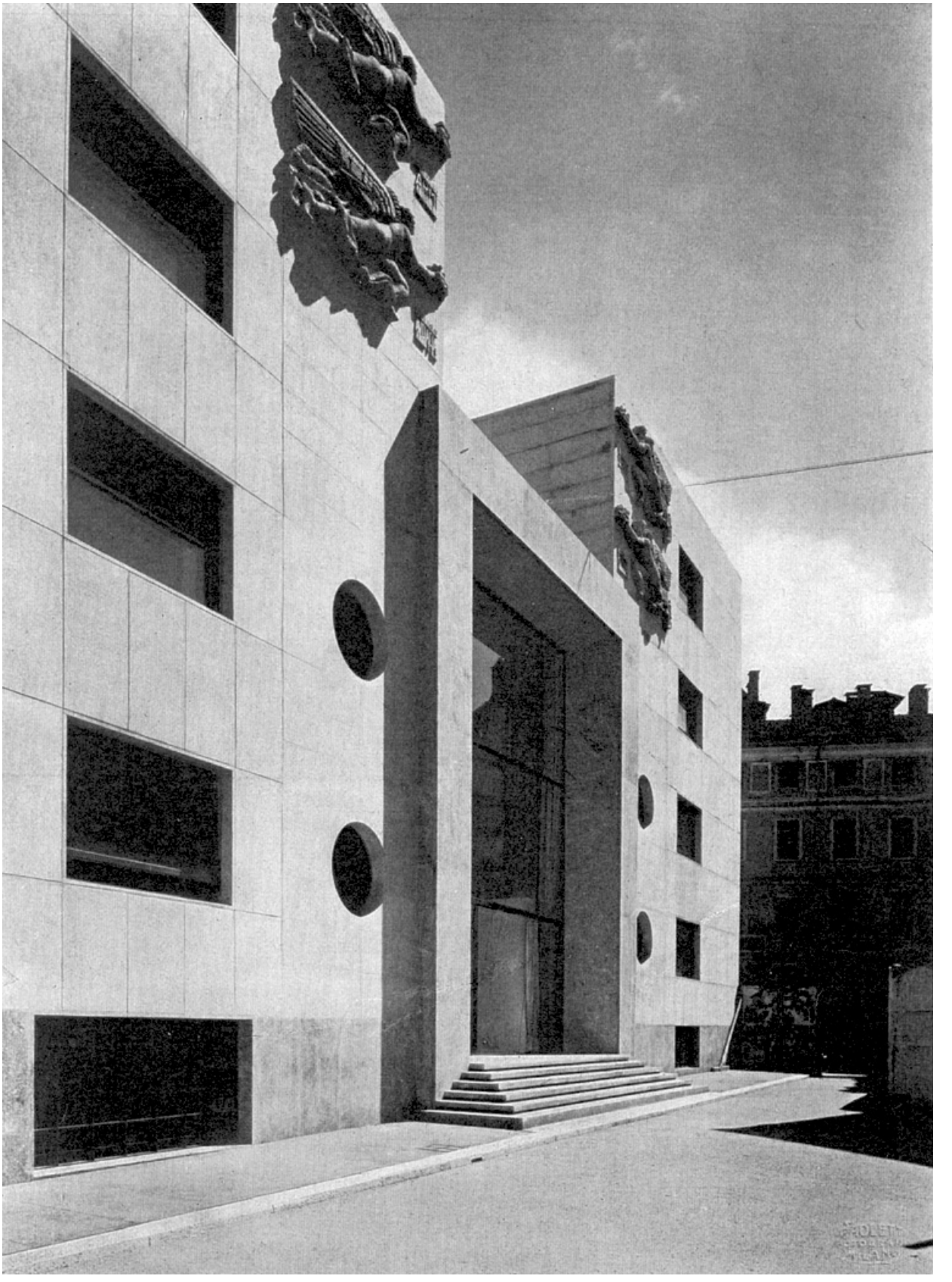


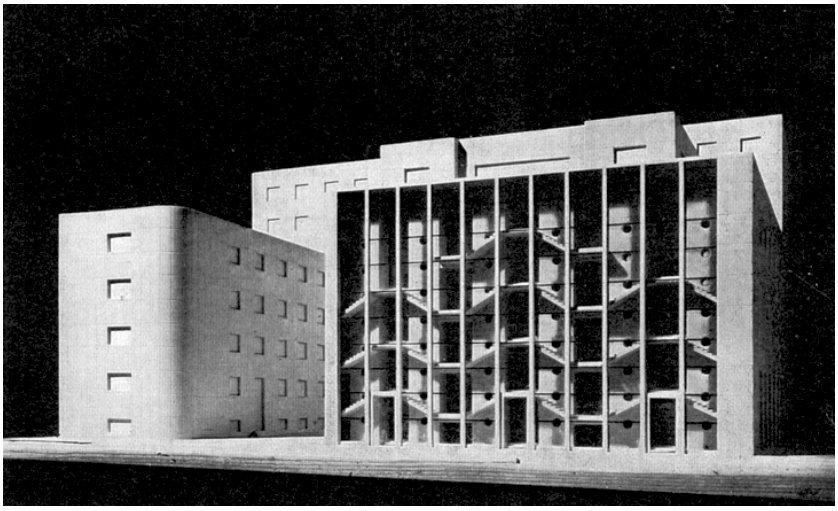
Il piano Albertini
Stralcio del disegno della *Strada di Scarico* del 1934



La seconda ipotesi di progetto per il Palazzo della Federazione Fascista di Piero Portaluppi

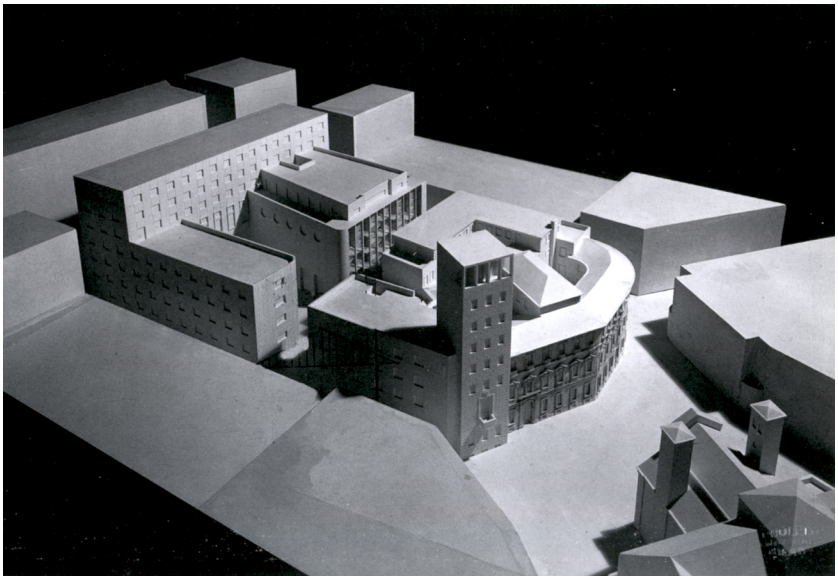
13. Prima dell'incarico a Portaluppi Palazzo Castani o Casa dei Castani (F. Reggiori, *Milano 1800-1943*, Edizioni del Milione, Milano 1947, pp. 264-265), diventato di proprietà della Federazione Commercianti, fu sottoposto ad una riforma a opera dell'architetto Ambrogio Gadola, (1929-1931). Diventato poi la nuova sede della Federazione Fascista fu ulteriormente modificato. L'architetto Portaluppi fece due ipotesi progettuali, fu scelta la seconda proposta citata da Reggiori come esempio di accostamento tra nuovo e antico in *Ibid.* p. 251.



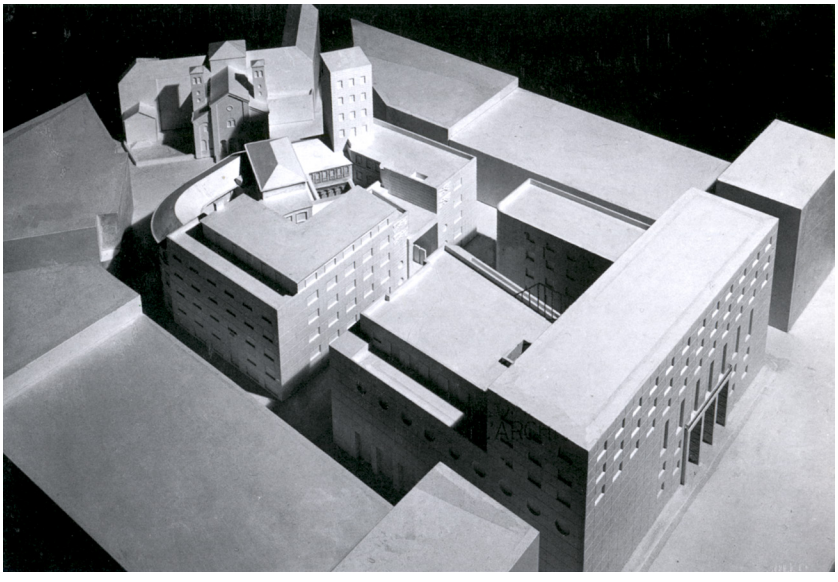


Nella pagina precedente

La facciata della sede della Federazione Fascista di Portaluppi in via Fosse Ardeatine.

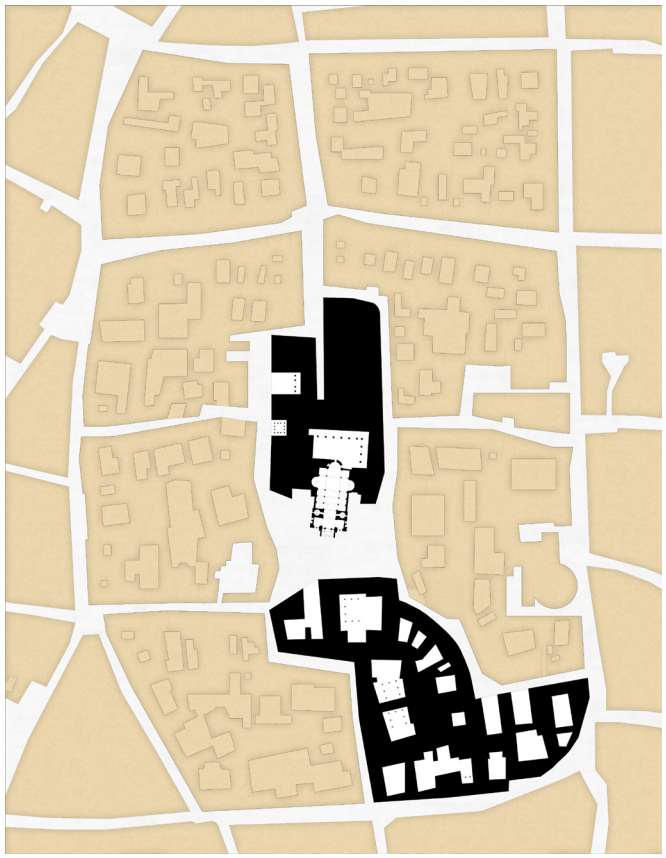


Fotografia del modello del progetto di Portaluppi. Il prospetto della parte mai costruita su via Fosse Ardeatine.

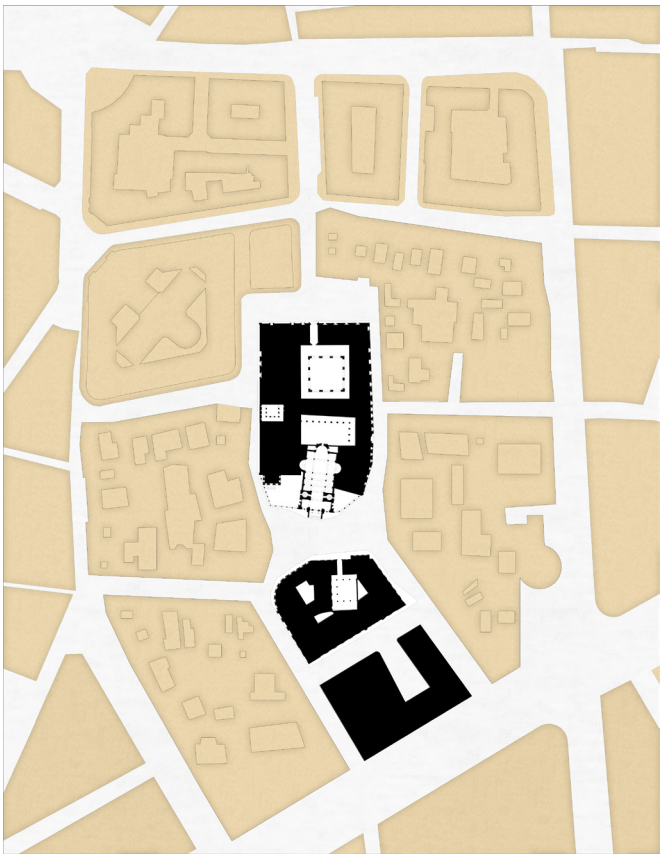


Fotografia del modello del progetto di Portaluppi. Il prospetto su piazza San Sepolcro.

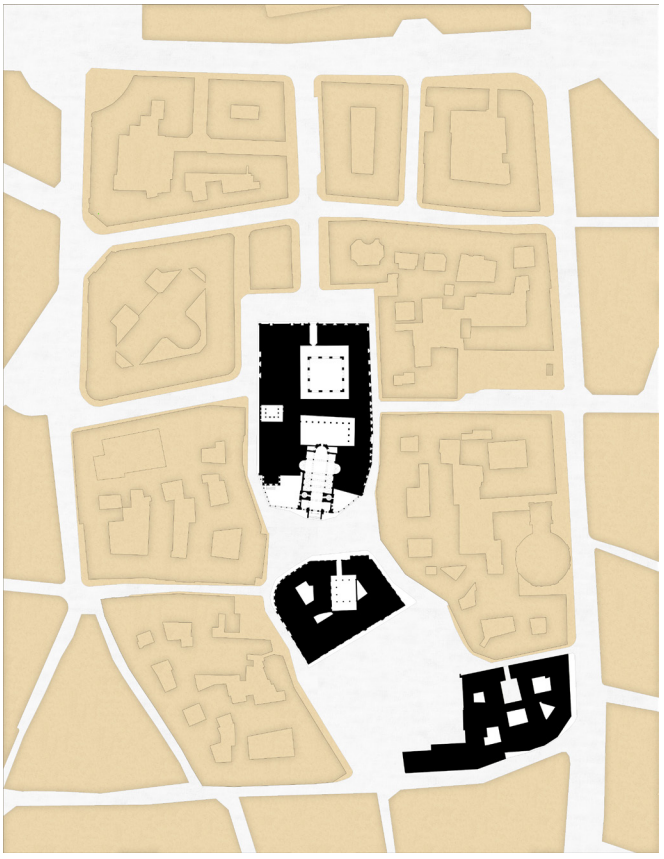
Fotografia del modello del progetto di Portaluppi. Il prospetto (mai costruito) sulla nuova arteria a scorrimento veloce.



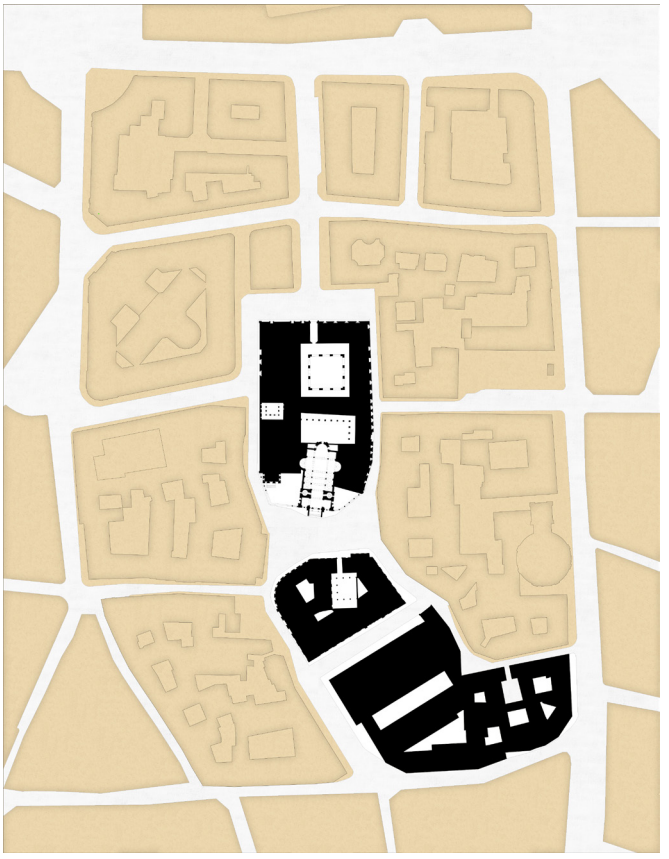
Schema planimetrico dello stato del XIX secolo.
Disegno interpretativo redatto a partire dalla carta del Corpo degli Astronomi di Brera, *Milano capitale del Regno d'Italia,* 1807-1810
DdA



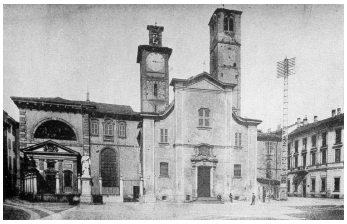
Schema planimetrico dello stato di progetto del 1935.
Disegno interpretativo redatto a partire dai disegni del progetto di Piero Portaluppi per il Palazzo della Federazione Fascista
DdA



Schema planimetrico dello stato
del1946.
Disegno interpretativo redatto a partire
dalla Carta Tecnica del Comune del
1946
DdA



Schema planimetrico dello stato di fatto.
Disegno interpretativo redatto a partire
dal confronto della Carta Tecnica del
Comune del 2012 con l'ortofoto e so-
pralluogo.
DdA

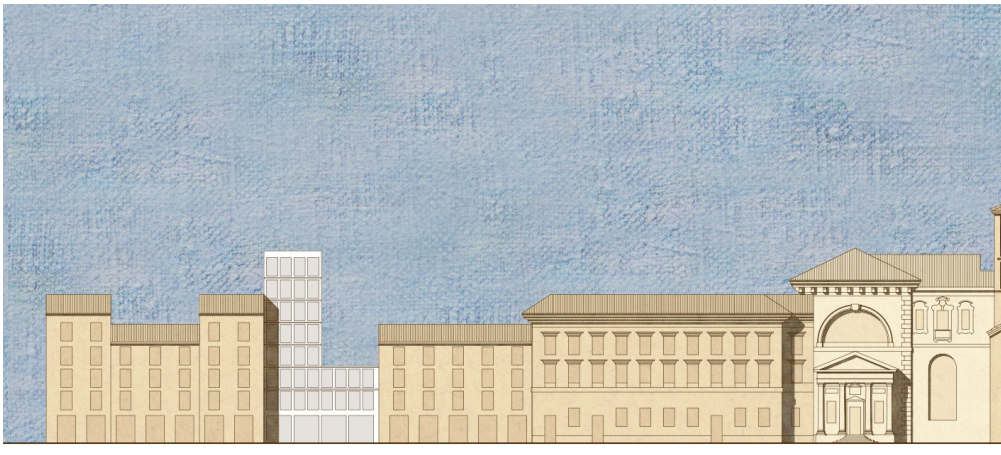




La facciata della chiesa di San Sepolcro prima e dopo il rifacimento del 1897 a opera degli architetti Moretti e Nava.

Il progetto di epoca fascista tracciava una strada in contraddizione con la giacitura del Foro di Milano secondo la logica della ricostruzione della città attraverso l'innovazione e, in parte, l'annullamento delle preesistenze, negando in modo perentorio la volontà di un rapporto di conformità tra antico e nuovo e lasciando completamente intentata la spinta al riconoscimento della matrice antica. Questa tendenza viene poi superata negli anni successivi quando il tracciato per una nuova strada a scorrimento veloce, nel tentativo di instaurare una relazione con la *forma urbis Mediolani*, cambia giacitura e percorso.

Il progetto di Portaluppi rimane quindi come un accidente nel contesto urbano in cui si inserisce, un frammento che fa riferimento a logiche insediative altre rispetto a quelle che si rendono evidenti nella città. Tuttavia l'architetto sembra avere un atteggiamento più "innovativo" rispetto a quello assunto nella pianificazione urbana. La sede della Federazione del Fascio è sintesi delle giaciture, accoglie entrambe nel tentativo di ricucire il rapporto tra tessuto storico e nuovo intervento.



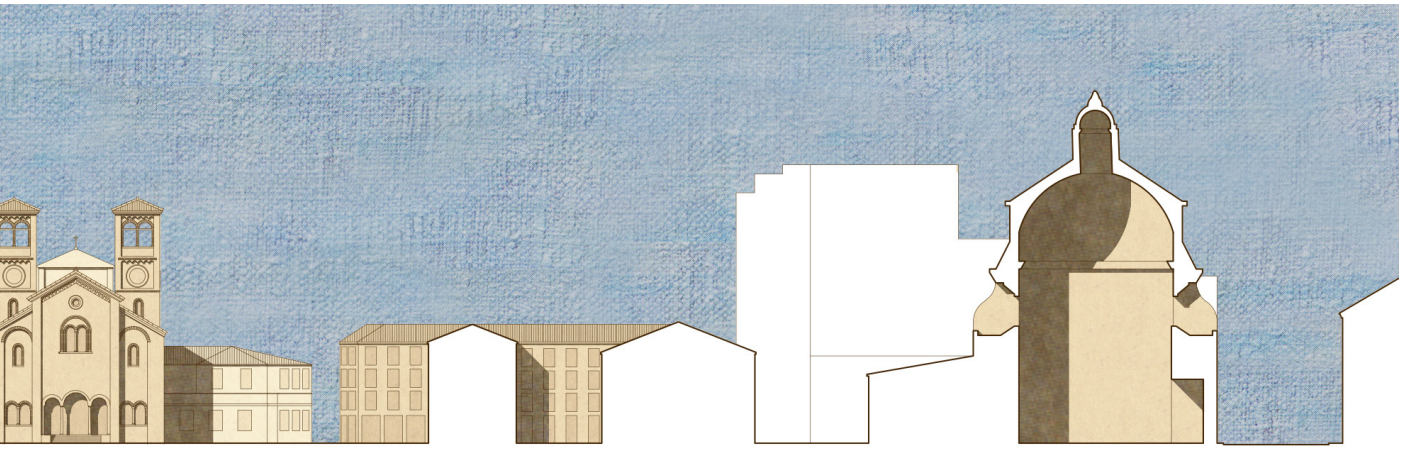
La stanza *di Piazza San Sepolcro. Il Foro romano*
Sezione dello stato di fatto
DdA

Palazzo Marietti
XV secolo

Biblioteca Ambrosiana
Lelio Buzzi, Francesco

Anzi è proprio in virtù della dissonanza tra le parti che queste vengono connesse e ricomposte in una rinnovata unità. Come per la modificazione di cui è oggetto la chiesa di San Giovanni in Conca dopo l'apertura della nuova via Carlo Alberto, anche qui la trasformazione urbana influisce in maniera evidente sul progetto di architettura e diventa occasione per mettere in discussione le gerarchie e il ruolo delle componenti architettoniche nella città, variando così l'identità delle architetture stesse. La dimensione urbana assume, in modo ancora più evidente, il valore di materia fondamentale nella progettazione, attraverso l'architettura si costruisce la città.
La riforma attuata da Portaluppi nei confronti di Palazzo Castani mantiene salda la tipologia della corte quale punto in cui sono applicati il criterio di regolarità, di simmetria e di perfezione geometrica indipendentemente dal fatto che il lotto possa essere anche di forma irregolare. La corte è parte integrante dell'isolato a sostenere l'importanza, nella città di Milano, delle corti dei palazzi e dei giardini privati. Il vuoto determina la giacitura e la dimensione della torre, volto e simbolo dell'intera architettura.





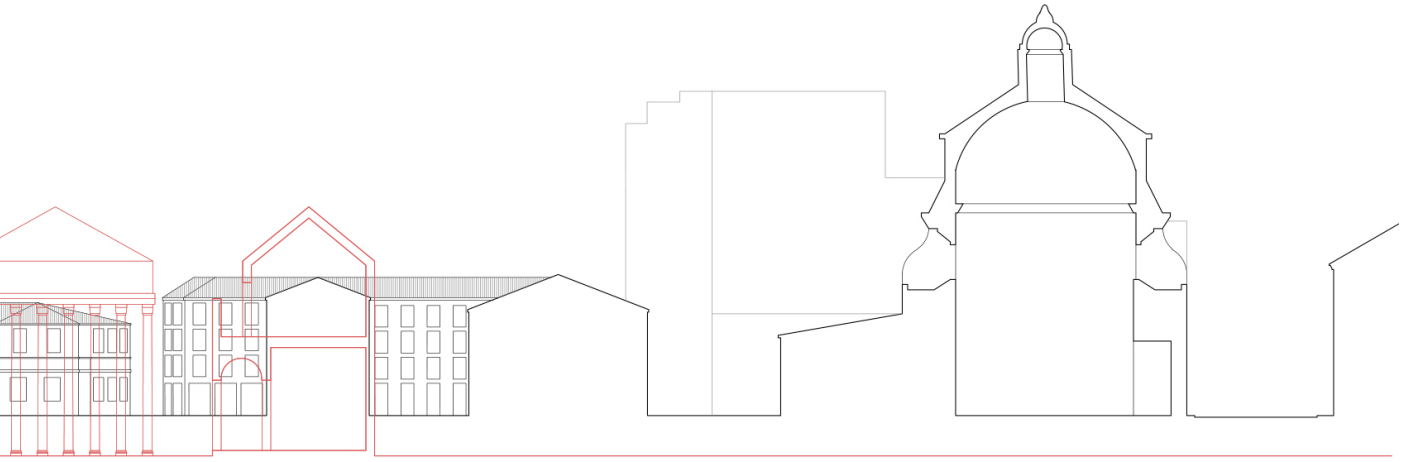
a
o M. Richini 1606

Chiesa di San Sepolcro
1030

Palazzo Rabia
Cristoforo Solari 1460-1527

Tempio civico di San Sebastiano
Pellegrino Pellegrini, 1577 - 1616





La stanza *di piazza San Sepolcro. Il Foro romano*
Sovrapposizione della sezione della città contemporanea lungo il tracciato della "Racchetta" con la sezione ricostruttiva Foro romano.

DdA











Raccolta iconografica della sequenza storica di Palazzo Castani poi Sede della Federazione Fascista.

Fotografia della facciata di Palazzo Castani prima del 1935;

Fotografia della facciata di Palazzo Castani prima del 1935;

Fotografia della facciata di Palazzo Castani e la torre littoria nel 1940;

Il chiostro del palazzo prima della riforma del 1929 a opera di A. Gadola;

Il chiostro del palazzo 1980 con l'apertura della loggia al piano primo.

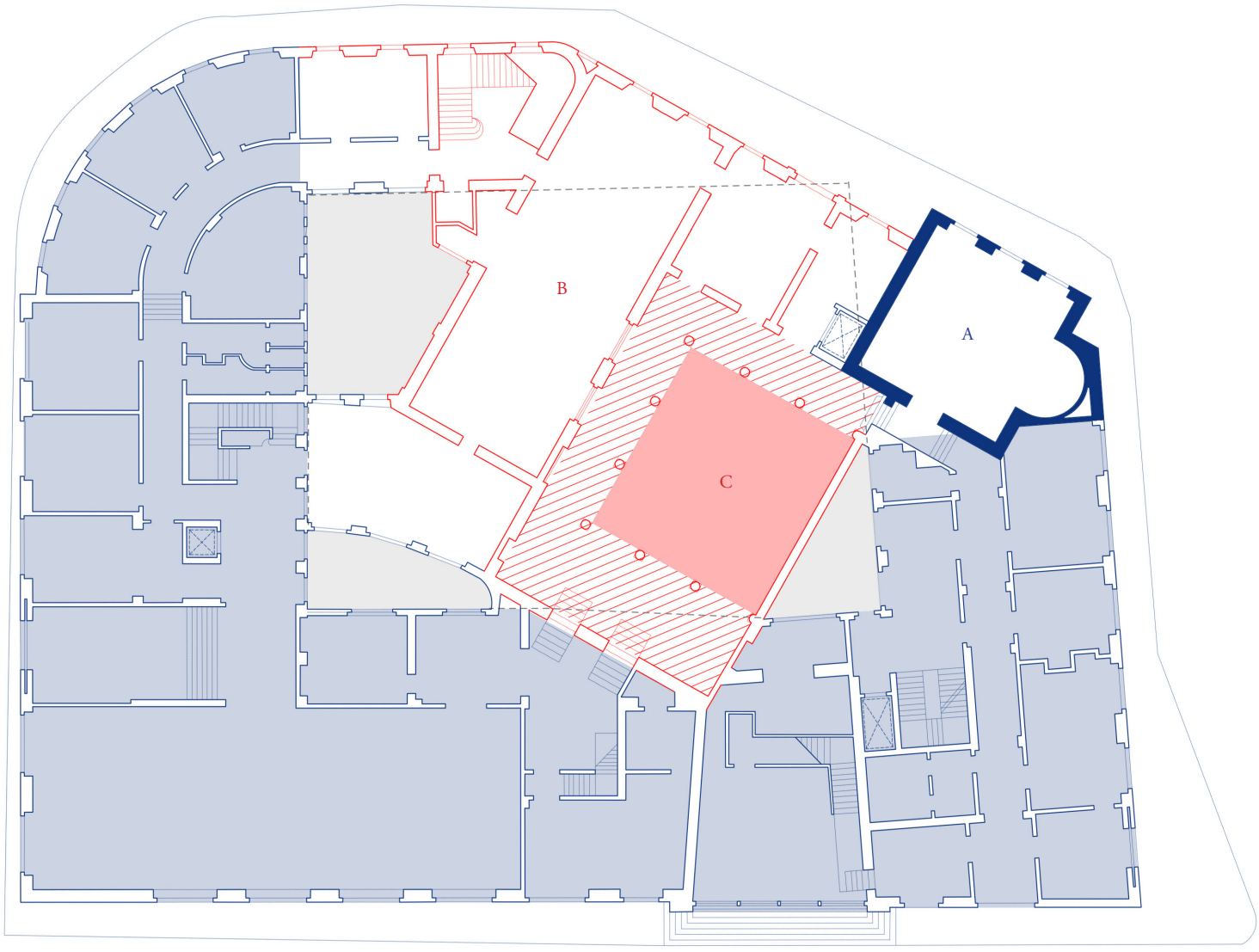
Alla corte di Palazzo Castani Portaluppi è come se ne sovrapponesse una che risponde alla nuova giacitura introdotta dalla *Strada di Scarico*, meno forte della precedente tanto che subisce la sua presenza oltre a quella del Salone dei Sansepolcristi così come quella di un passaggio coperto di collegamento tra il corpo che costruisce il fronte di via della Zecca Vecchia e il palazzo rinascimentale.

L'isolato sembra quindi costruito attraverso la sovrapposizione di due edifici che hanno la stessa tipologia ma che seguono due trame diverse, due architetture che hanno una precisa gerarchia nella determinazione delle relazioni spaziali. L'architettura inserita da Portaluppi subisce un'alterazione rispetto alla tipologia canonica, perde un braccio a favore del frammento esistente, enfatizzando così ancora di più l'opposizione tra le giaciture.

Le parti hanno due ruoli molto precisi nella definizione della nuova identità del frammento urbano: l'antico prevale sul nuovo ma il nuovo ha il compito di denunciare le caratteristiche principali dell'antico. L'opposizione, e non la continuità morfologica, è lo strumento progettuale attraverso il quale Portaluppi re-inventa la tipologia a corte lavorando sulla compresenza dei due frammenti e restituendo simultaneamente un'idea innovativa della città e il suo strato precedente.

Il mancato completamento del progetto, di cui la seconda parte non è mai stata realizzata, rende ancora più evidente l'eccezione all'interno del contesto urbano in cui si colloca, ma il fatto che l'isolato appaia come un'anomalia rende paradossalmente questo pezzo della città come un valido paradigma del modo in cui Milano si è costruita nel tempo.

Secondo de Finetti nelle ricerche archeologiche, nella toponomastica e nelle tracce iconografiche e topografiche, le evidenti anomalie che si manifestano nella costruzione della città sono la sua principale caratteristica, sono fatto sostanziale della sua crescita e non eventi accidentali e sporadici.



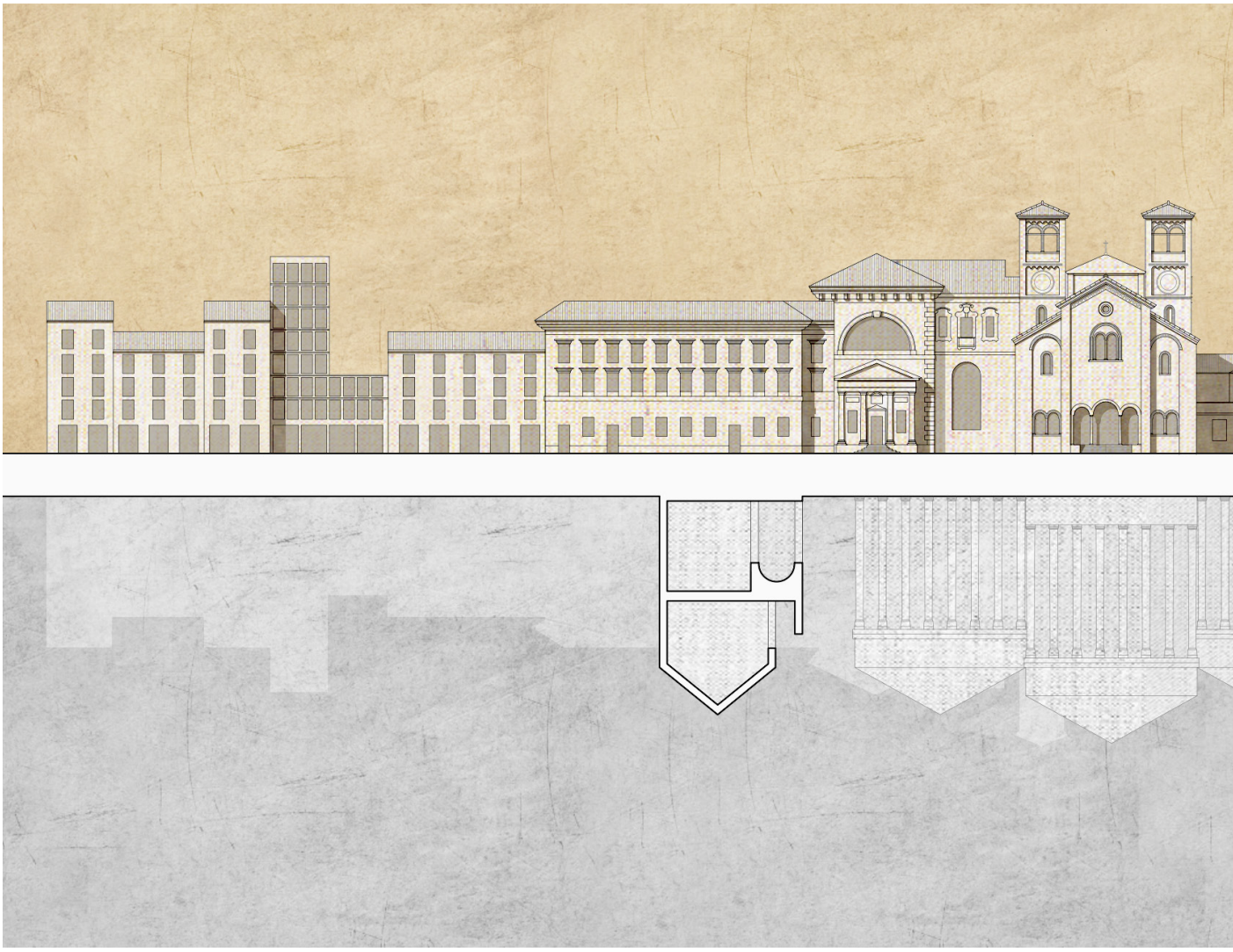
L'isolato della sede della Federazione del Fascio

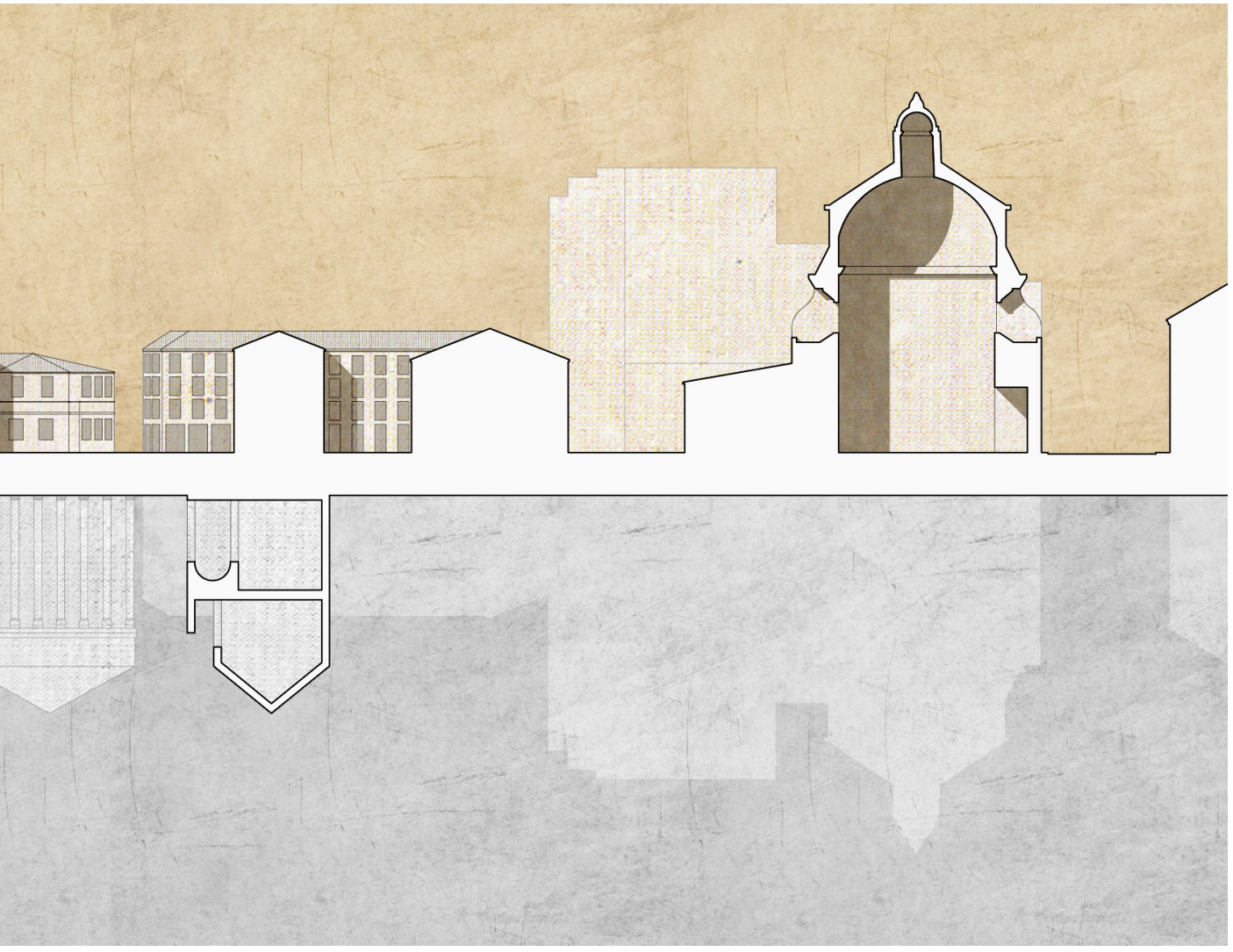
Indagine compositiva condotta sulla planimetria del progetto di Piero Portaluppi. In evidenza gli aspetti che determinano la relazione tra antico e nuovo secondo rapporti di opposizione e di conformità.
DdA

Palazzo Castani

Sede della Federazione Fascista Piero Portaluppi

A Torre Littoria
B Salone dei Sansepolcristi
C Corte di Palazzo Castani





Il riflesso della città contemporanea. La stanza *di piazza San Sepolcro.*
Rappresentazione che racchiude quelle relazioni urbane proprie della città contemporanea e, al contempo, la stratificazione delle architetture che l'hanno abitata. L'immagine restituita dallo specchio come riflesso della "stanza archeologica" mostra una corrispondenza spaziale tra le parti. Una sorta di conformità tra gli spazi urbani definiti dalle architetture della città contemporanea che re-interpreta le dimensioni spaziali di quella che – per come ipotizzata – era quella del Foro.
DdA

L'isolato del Museo Archeologico.
Il Circo Romano, le Mura e il Palazzo Imperiale

Nella pagina a fianco

La stanza *del Museo Archeologico. Il Circo romano, le Mura e il Palazzo Imperiale*
Planimetria dello stato di fatto. In evidenza i ritrovamenti archeologici.
DdA

Procedendo lungo il tracciato della "Racchetta", superata l'attuale via Santa Maria Fulcorina, si trova – densa di significati e strati storici – la terza "stanza archeologica": l'isolato dell'attuale Museo Archeologico di Milano e le parti della città contemporanea che occupano il sedime del Circo Romano e del Palazzo Imperiale.

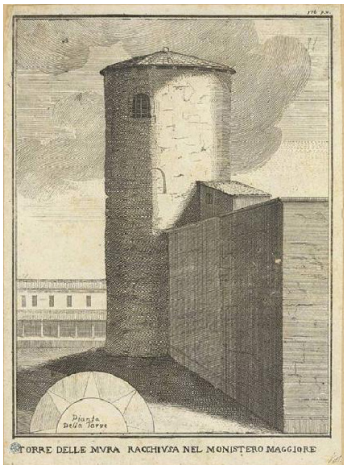
All'epoca di Milano capitale, con Massimiano, la città aveva due poli importanti (di nuova costruzione), a est la zona delle terme e a ovest l'area del Palazzo Imperiale e, strettamente legato ad esso, il Circo, una polarità che si presentava, si potrebbe dire, come una «città nella città» per usare le parole dell'archeologo Ermanno Arslan[14].

Questa ri-forma della città, avvenuta per mano di Massimiano Erculeo attraverso imponenti interventi, fu successiva ad un periodo di *crisi* per Milano; secondo le ricostruzioni storiche è noto che il III secolo d.C. fu per la città e per altri centri della Padania un periodo caratterizzato da numerose situazioni drammatiche, da attacchi militari che, insieme alla definizione di Milano capitale, fecero emergere in modo evidente la necessità di trasformazione del nucleo urbano.

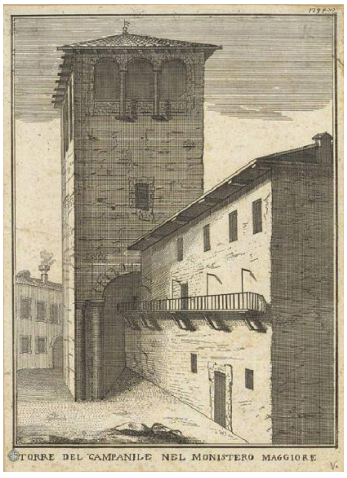


14. E. Arslan, *Cenni sullo sviluppo urbanistico di Milano nell'antichità*, in Aa. Vv., *Le civiche raccolte archeologiche di Milano,* BPM, Milano 1979, pp. 198-199.





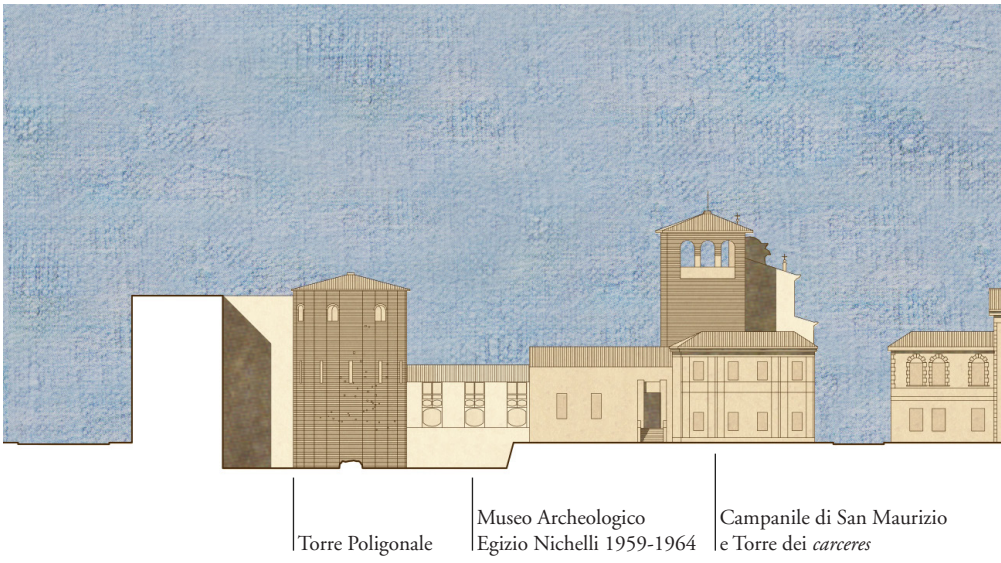
Torre delle mura racchiusa nel Monistero Maggiore
Anonimo, XVIII secolo.



Torre del campanile del Monistero Maggiore
Anonimo, XVIII secolo.

Al tempo di Massimiano si può parlare di ricostruzione dell'immagine della città che – operando sulla trasformazione delle gerarchie degli edifici esistenti, distruggendone alcuni[15] e introducendone di nuovi – si sostanzia nella composizione di una nuova cinta cittadina, più ampia rispetto a quella esistente, come perimetro difensivo e limite che contiene al suo interno tutto quanto di necessario. Nasce l'immagine di Milano come *città murata* nella quale «le strutture esterne dovettero essere date per perdute»[16]. La città fu riprogettata come un *unicum* secondo scelte ideologiche e programmatiche, basato su una città costruita attorno a due poli, da un lato il Palazzo Imperiale dall'altro le Grandi Terme e, al centro, l'area urbana a carattere civile, il Foro.

Poi, quando al potere "laico" dell'imperatore si oppone quello religioso – prima con il diffondersi di una dimensione morale e civile diversa poi con la ricerca di una collocazione nella città imperiale – avvengono ulteriori alterazioni sostanziali. Il vescovo Ambrogio – nel IV secolo d.C. – con la costruzione della chiesa nell'attuale Piazza Duomo e la sostituzione delle terme, contrappone alla concezione bipolare della capitale un'idea di città che vedeva la chiesa come fulcro della vita cittadina.



La stanza *del Museo Archeologico. Il Circo romano, le Mura e il Palazzo Imperiale*
Sezione dello stato di fatto
DdA

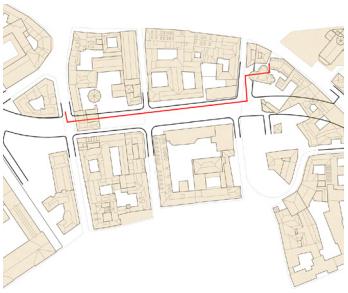
Un nuovo disegno che, ancora una volta, ri-forma il centro urbano. Le scelte urbanistiche rispecchiano le volontà ideologiche, viene costruita intorno alla città una corona di chiese martiriali, quattro basiliche poste ai quattro punti cardinali, San Nazaro (Basilica *Apostolorum*), San Simpliciano (Basilica *Virginium*), San Dionigi (Basilica *Prophetarum*) e Sant'Ambrogio (Basilica *Martirum*). Un progetto basato su un'immagine di città composta da un unico centro, la Cattedrale e un «tutto indistinto»[17] intorno. Si avvia una trasformazione della città di Milano che, durante l'epoca medievale, cancella la capitale imperiale. Il trasferimento della corte imperiale a Ravenna, avvenuto nel 402 d.C. segna l'inizio dell'abbandono delle strutture del complesso palatino. La grande costruzione del Circo, lunga 505 metri e larga 80, che si sviluppava tra corso Magenta e il Carrobbio, lungo le attuali vie Brisa, Morigi, Circo, Cappuccio e Luini rimase in funzione almeno fino alla prima metà del 600[18] ma a partire dall'VIII secolo l'area del Palazzo Imperiale e del Circo, i cui edifici erano ormai in rovina, e in cui vi era una importante presenza di zone verdi coltivate a vigna, viene occupata da architetture a carattere residenziale e da un gran numero di piccoli conventi.

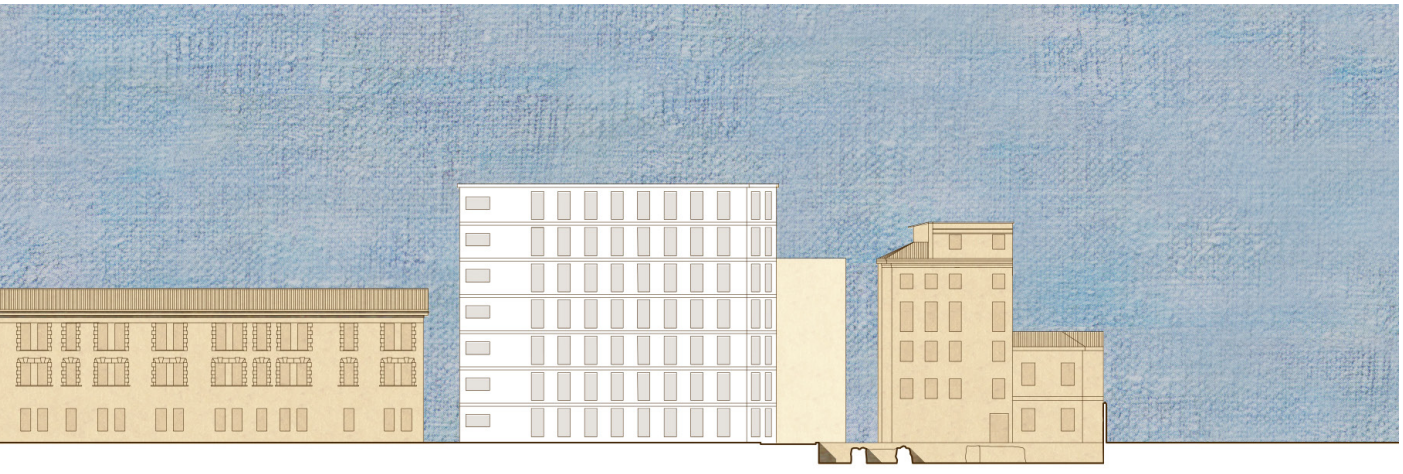
15. Secondo quanto afferma l'archeologo E. Arslan, *Urbanistica di Milano romana. Dall'insediamento insubre alla capitale* dell'Impero, in *Aufstieg und Niedergang der römischen* Welt, 2.12.1 (1982), pp. 179-210, in età imperiale nell'area sud-ovest della città, tra Porta Vercellina e porta Ticinese si trovava un'area residenziale, composta dalle *domus* della classe dirigente (informazione tratte a sua volta da Calderini);

16. E. Arslan, *Op. cit.*, nota 1, p. 198;

17. E. Arslan, *Urbanistica di Milano romana*, p. 205;

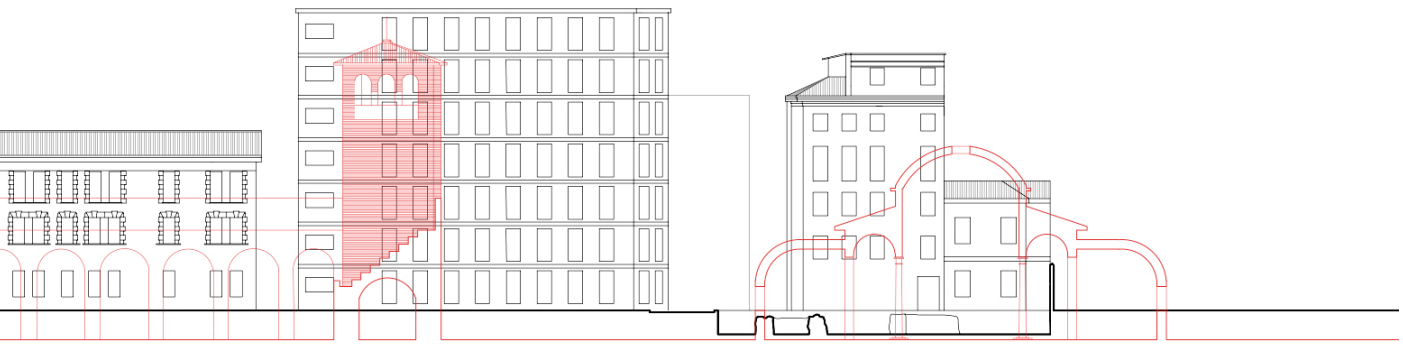
18. In età longobarda la grande costruzione fu il luogo di incoronazione di Adaloaldo (604-620) da parte del padre Agilulfo, che riunì gli *exercitales* longobardi nel circo.





Resti dell'edificio del Palazzo Imperiale in via Brisa





La stanza *del Museo Archeologico. Il Circo romano, le Mura e il Palazzo Imperiale*
Sovrapposizione della sezione della città contemporanea lungo il tracciato della "Racchetta" con la sezione ricostruttiva foro romano.

DdA



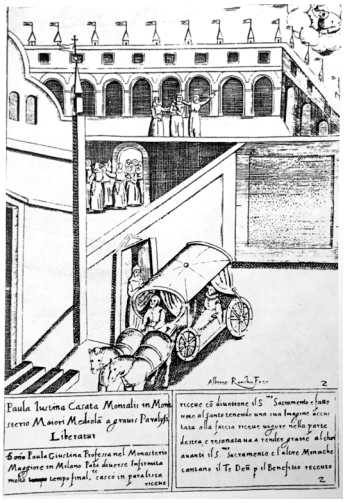
Schema planimetrico dello stato del XIV secolo.
Disegno interpretativo redatto a partire dalla carta di Ugo Monneret de Villard, *Milano verso il 1300*, 1916
DdA



Schema planimetrico dello stato del XIX secolo.
Disegno interpretativo redatto a partire dalla carta del Corpo degli Astronomi di Brera, *Milano capitale del Regno d'Italia,* 1807-1810
DdA



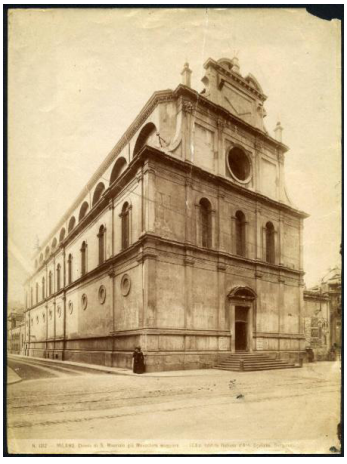
Schema planimetrico dello stato di fatto.
Disegno interpretativo redatto a partire dal confronto della Carta Tecnica del Comune del 2012 con l'ortofoto e sopralluogo.
DdA



Vita Monastica
Incisione di Ronchus del 1610 che mostra uno spaccato della vita che si svolgeva nel Monastero.



Monaster Maggiore Monache
Marco Antonio Dal Re, 1745.



Veduta della chiesa di San Maurizio da corso Magenta
Anonimo, 1867.

Uno di questi è il monastero benedettino femminile di San Maurizio, detto il Maggiore – che sorgeva ove ora si trova l'attuale Museo Archeologico – la cui fondazione, non certa, si fa risalire tra l'VIII e il IX secolo, tra la fine del regno longobardo e gli inizi dell'età carolingia.

La ri-forma messa in atto nei confronti del disegno della città diventa trasformazione di architetture. Il convento viene costruito in aderenza o anche sopra ai resti delle mura massimianee, se ne appropria e dà loro una nuova funzione, pur sempre di limite ma non più cittadino, limite che separa il monastero dal corso del fiume Nirone.

Le fondazioni degli edifici pubblici o di rappresentanza erano solide e profonde, e questo ha fatto si che nel periodo medioevale potessero essere reimpiegate, diventando elementi di continuità per planimetrie e tracciati viari.

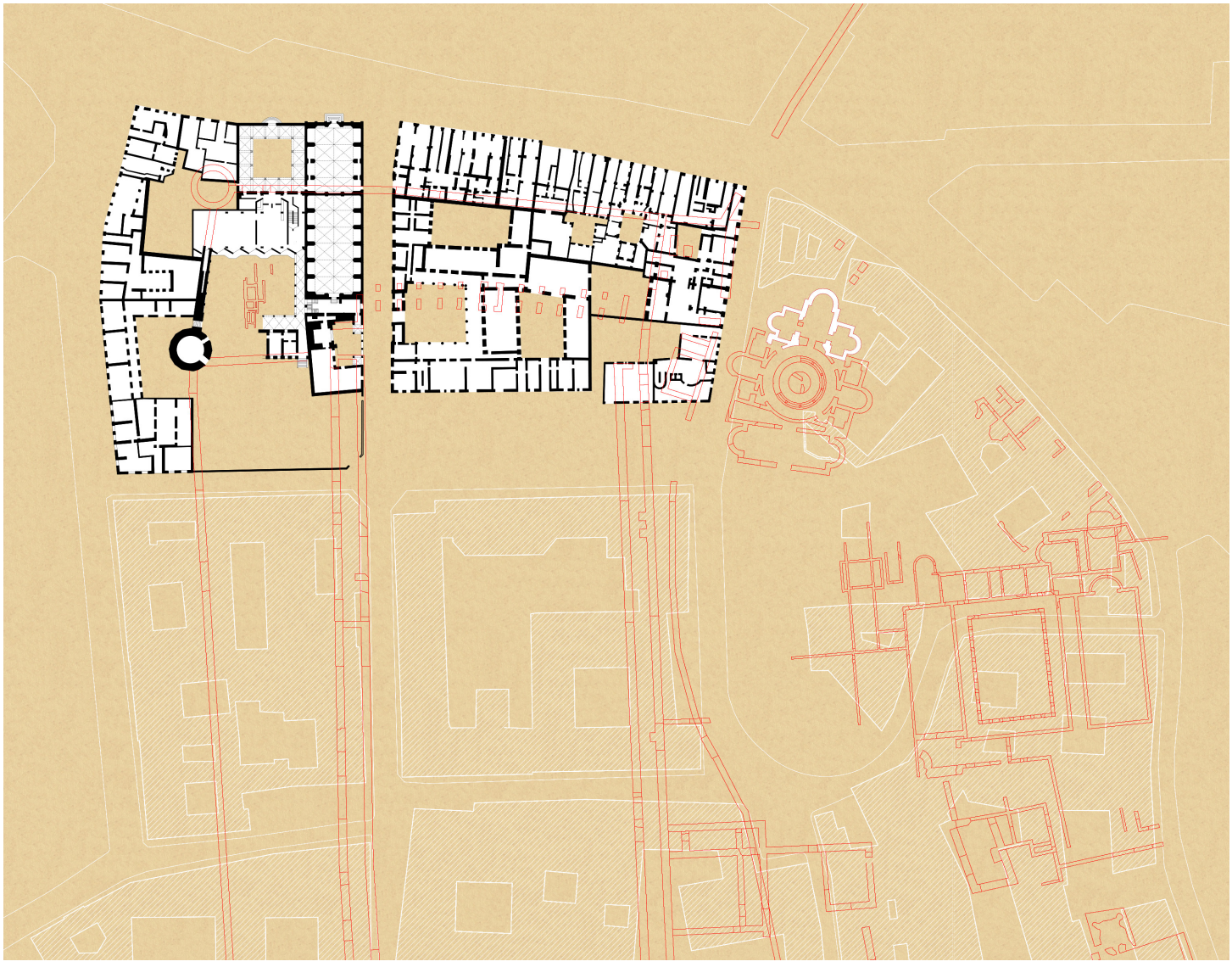
La torre campanaria della chiesa di San Maurizio, nota come la torre quadrata del monastero, re-inventa la torre quadrata dei *Carceres*, impostata su quest'ultima, in mattone nudo, introduce un nuovo ordine – la loggia colonnata – a coronamento dell'architettura.

Fin quando il complesso di edifici del convento mantiene la funzione risulta essere soggetto a continue trasformazioni e ampliamenti per accrescerne le dimensioni e la ricchezza ma dopo il 20 novembre 1798 diviene proprietà della Repubblica Cisalpina e subisce lacerazioni e smembramenti.

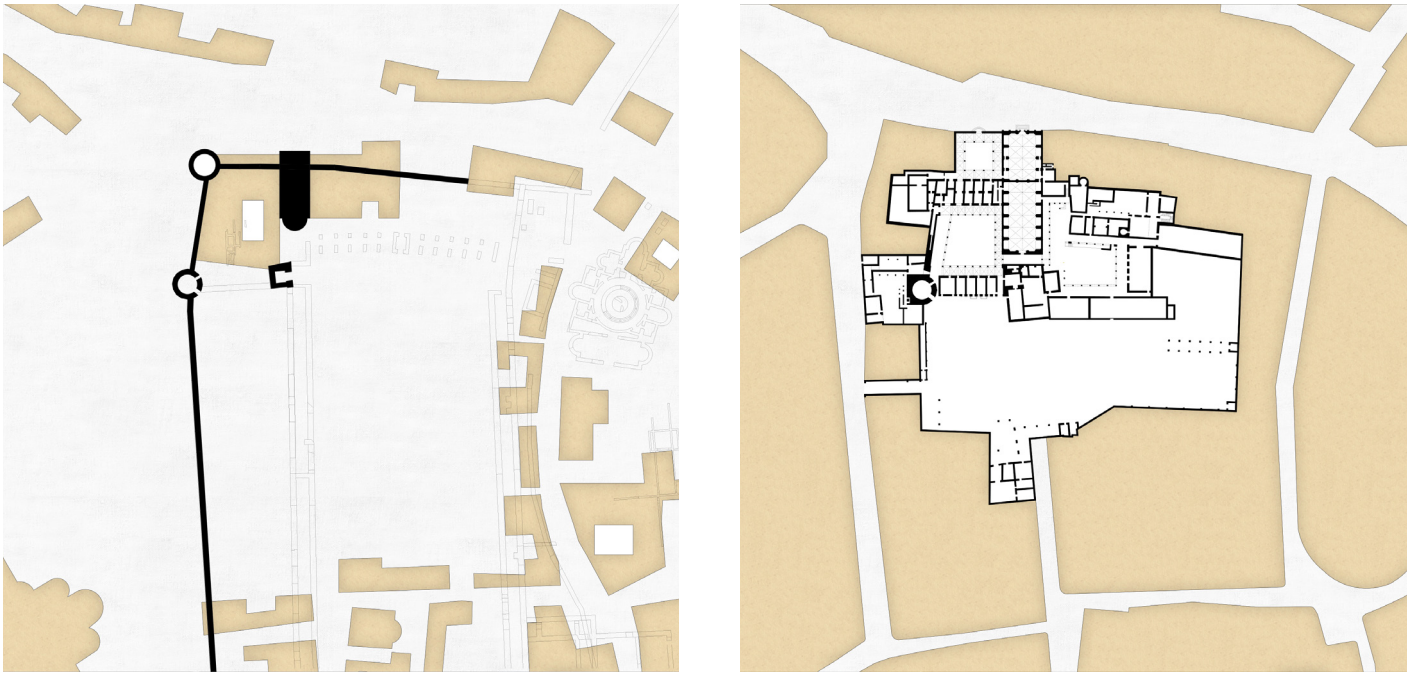
L'architettura dell'Ottocento milanese sembra completamente disinteressata alla realtà architettonica del passato, le città vengono ridisegnate per mezzo di demolizioni che non si pongono il problema del rapporto con la tradizione, come abbiamo avuto modo di vedere nelle "stanze" precedenti.

È questo anche il caso dell'isolato del Monastero Maggiore che viene tagliato di netto dalla creazione di una nuova strada – via Luini.

Mentre l'attenzione dei confronti dell'antico si esprime attraverso la creazione di collezioni museali che raccolgono il materiale archeologico, raramente esposto e conservato *in loco*, nel sito di provenienza.



La stanza *del Museo Archeologico. Il Circo romano, le Mura e il Palazzo Imperiale*
Pianta tipologica dei piani terra dello stato di fatto. In evidenza gli isolati indagati.
DdA



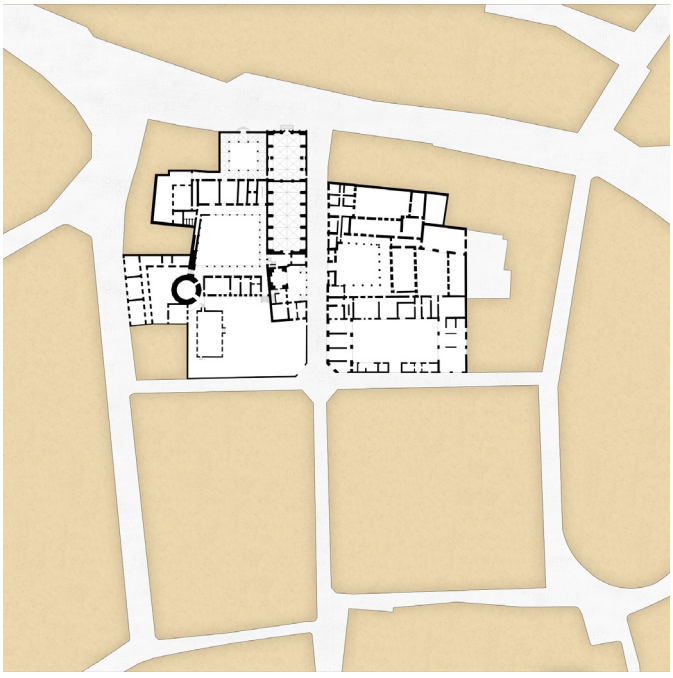
Da sinistra a destra le soglie storiche dell'area del Monastero Maggiore: XIV secolo; XVI secolo; 1798; 2018

La concezione dell'archeologia non legava la realtà sottoterra a quella sopra, il materiale archeologico veniva osservato da un punto di vista storico come a monito di quanto successo e mai legato ad uno sguardo futuro e alla contemporaneità.

Un cambiamento nell'atteggiamento adottato nei confronti della matrice antica della città si verifica nel periodo dopo la seconda guerra mondiale; i bombardamenti e gli sventramenti diventano occasione per numerose scoperte archeologiche e per questo i resti entrano a far parte di alcune ipotesi di piani regolatori per la ricostruzione della città[19].

Il complesso del Monastero Maggiore, danneggiato dai bombardamenti in particolare nell'isolato tra via Brisa, via Nirone, via Luini e corso Magenta, è uno dei luoghi di maggiore interesse a seguito delle distruzioni belliche. Nella seconda metà degli anni Cinquanta l'architetto Egizio Nichelli viene incaricato di ricostruire l'edificio come nuova sede del Museo Archeologico di Milano. Il progetto non sarà portato a termine ma viene costruito solo parzialmente in quanto il Comune non ha la possibilità di acquisire gli altri immobili parte del progetto complessivo. Negli stessi anni un breve tratto del tracciato della "Racchetta" viene realizzato nei pressi del Museo Archeologico – in via Ansperto – tratto che rimane oggi sovradimensiona-

19. Si fa riferimento al Piano di ricostruzione di L. L. Secchi.



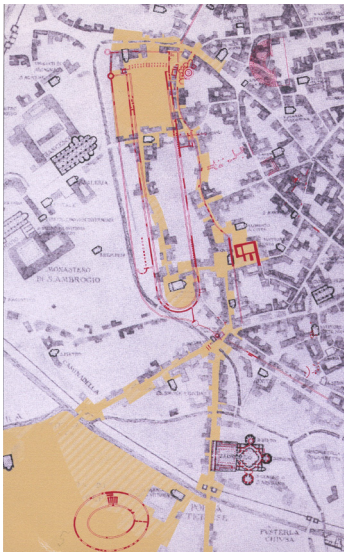


to per la funzione e il ruolo che ha nel tessuto urbano.

L'incompiutezza viene qui elevata a valore distintivo della città post-conflitto mondiale poiché rende evidente la presenza di una Milano empatica, costruita, diversa e distante dalla Milano astratta, ma non meno vera, dei progetti urbani mai realizzati. È questa distanza che offre la possibilità di rivolgere uno sguardo più profondo e penetrante al cuore della città per comprenderne davvero il carattere duale e antitetico nascosto.

In questo lacerto urbano, infatti, si rende riconoscibile il carattere paradigmatico del divenire stesso della città di Milano, un continuo rinnovamento che ha implicato, di volta in volta, una selezione di cosa salvaguardare e di cosa demolire. Attribuendo un giudizio alle diverse realtà urbane, su cosa fosse necessario e cosa superfluo come tentativo di dare una risposta alle situazioni critiche, si è imposto alla città il ciclico riproporsi di destini interrotti.

Il riflesso della città contemporanea suggerisce qui l'immagine della Milano antica, delle imponenti mura massimianee, della grandezza del circo romano e – soltanto in parte – della pianta del Palazzo Imperiale. L'evidenza di alcune architetture e la presenza di altre nella condizione di rovina si inserisce nella città moderna e, testimoniando il peso della stratificazione



Carta di Ugo Monneret de Villard, *Milano verso il 1300*, 1916



I ritrovamenti archeologici in via Brisa. Il Palazzo Imperiale



La Torre Poligonale

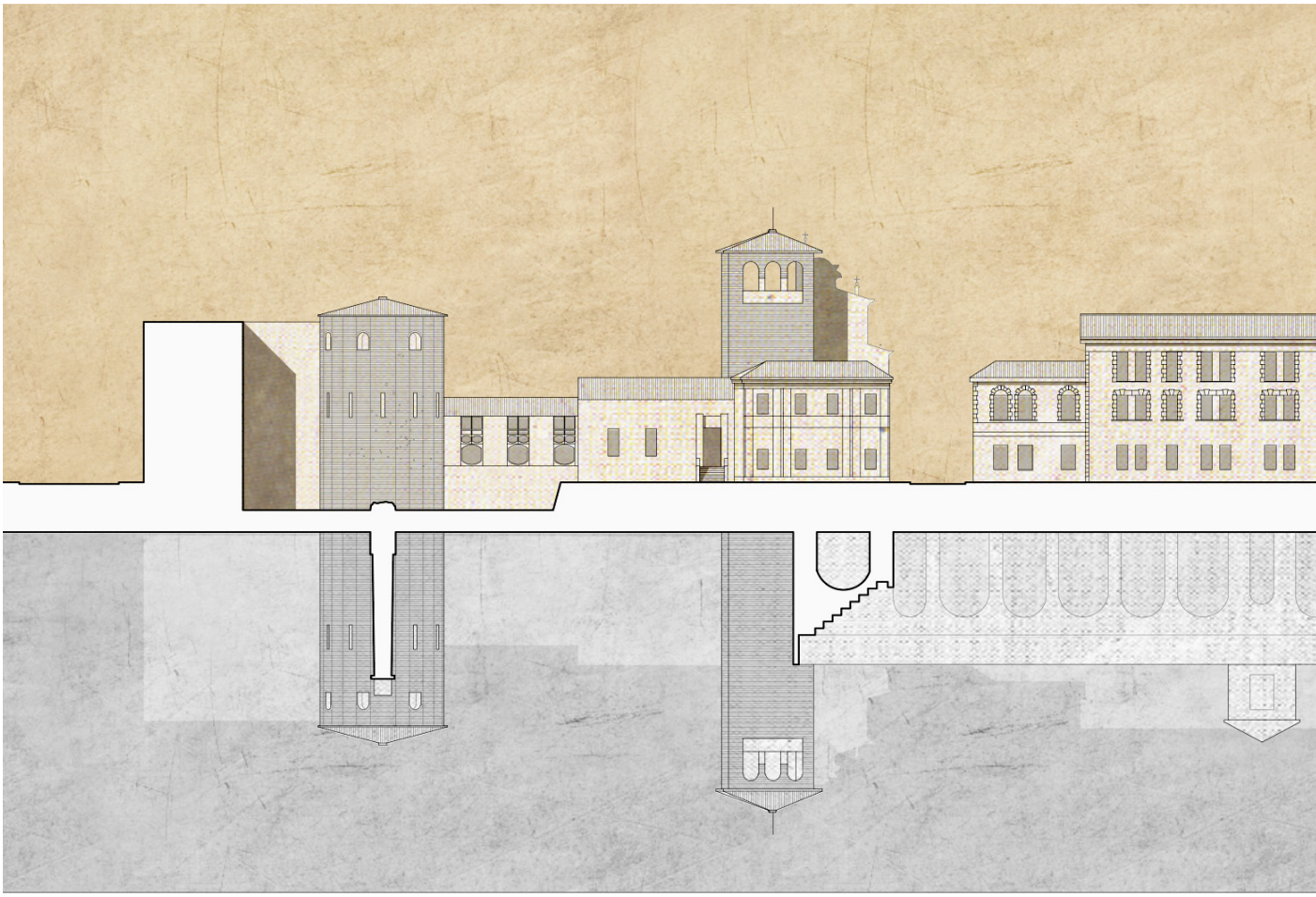
del nucleo antico di Milano, suggerisce una possibile strada per la soluzione di una condizione di incertezza e non appartenenza. Infatti, proprio dalla lettura della "Racchetta", intesa quale paradigma interpretativo della città, si è deciso di far emergere quelle strutture urbane e quelle singole architetture nelle quali la città sembra ritrarre se stessa, con le sue molteplici contraddizioni. Le rovine sono architettura in potenza, come scrive Marc Augè «non sono semplice risultato di una sottrazione, ma presentano un insieme di forme inedite ed evolutive che continuano a trasformarsi sotto lo sguardo che indugia su di esse»[20].

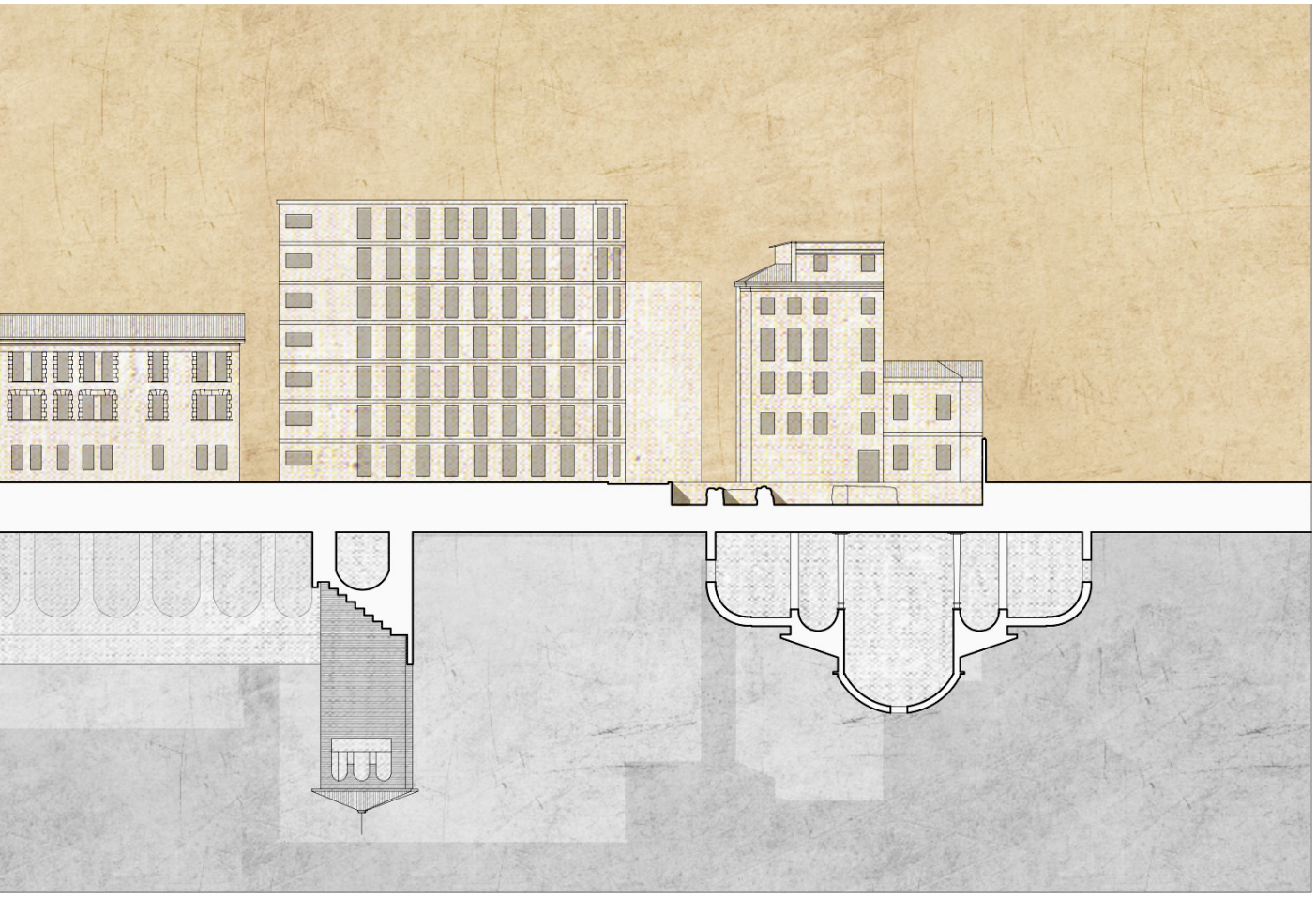
Per queste ragioni questa stanza, ricca di tracce storiche e preesistenze che non ha trovato poi un'unitarietà né dopo i restauri né con la parziale attuazione del progetto per il nuovo Museo Archeologico di Milano, diventa oggetto di un successivo approfondimento intorno al tema del frammento archeologico, inteso sia come documento storico sia come forma "incompiuta", disponibile a nuovi elementi architettonici.

20. M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Borghieri editore, Torino 2008, p. 22.



Chiostro del Monastero Maggiore a levante della chiesa
Olio su tela di Giovanni Migliara, 1800-1849





Il riflesso della città contemporanea. La stanza *del Museo Archeologico.*
La presenza di alcuni frammenti della città antica rende, in un certo senso, più evidente la presenza di una città altra rispetto a quella reale che si mostra con immediatezza.
Il riflesso della città contemporanea a emergere come la relazione tra i frammenti di architetture si sia drasticamente modificata nel tempo. I punti di riferimento nello spazio urbano sono cambiati e la città contemporanea sembra negare gli strati precedenti.
DdA

PARTE SECONDA

Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico di Egizio Nichelli e le sue fasi

2.1 Nuovo progetto come frammento della storia
Le vicende del Museo archeologico di Milano

2.2 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1954
Pianta libera e composizione di volumi
Architettura del vuoto e progetto dell'esposizione

2.3 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1959-1964
La cortina edilizia e l'"intercapedine"
Contenuto e contenitore
Il progetto e il frammento realizzato





2.1 Nuovo progetto come frammento della storia

Giro tra le rovine di Milano. Perché questa esaltazione in me? Dovrei essere triste, e invece sono formicolante di gioia. Dovrei mulinare pensieri di morte, e invece pensieri di vita mi battono in fronte, come il soffio del più puro e radioso mattino.
Perché? Sento che da questa morte nascerà nuova vita. Sento che da queste rovine sorgerà una città più forte, più ricca, più bella[1].
Alberto Savinio

Nella pagina precedente

Sverre Fehn, *schizzo*, 1984.

Se la rovina «sentinella al confine del tempo», è traccia del passato e opportunità per il nuovo, è al frammento che si riconosce una potenza creatrice di completamento futuro che coinvolge l'osservatore/architetto e ne stimola l'immaginazione[2]. La differenza che viene attribuita ai due termini, frammento e rovina, è premessa necessaria alla comprensione di quanto segue. Emerge un aspetto molto importante e non scontato, ovvero che il frammento antico è pretesto per la costruzione di un'opera totalmente nuova, «elemento architettonico in grado di essere testimonianza di qualcosa che è stato, e al contempo di essere fonte inesauribile di nuovi progetti, di divenire quindi riferimento»[3].
Da simili premesse deriva un'architettura altra, che non dipende in alcun modo da un approccio legato a qualche sorta di mimetismo con l'antico ma che è carico di risonanze simboliche. Il frammento dà così alla costruzione un valore aggiunto, quello di saper raccontare, oltre alla propria storia, quella che l'ha preceduta, offrendo una rappresentazione del rigenerarsi dell'edificio in rovina. Un rinnovarsi non casuale ma frutto di una lettura interpretativa dell'opera e del contesto.
Il progetto di architettura è quindi necessariamente ancorato alla specificità del luogo – in quanto ha inizio dalle condizioni che vi si trovano – ma a queste associa una lettura "critica" ovvero trasformativa del contesto. Esso tuttavia compie questo processo senza nostalgia né sentimentalismo, che sarebbero, in modi diversi, espressione di una rinuncia, ma in quanto "alternativa" che suggerisce sia presenze sia assenze, che eleva la memoria per permetterle di riconoscere sia il fare che il disfare di una gerarchia consolidata precedente, che ha inizio attraverso un processo di scavi, di

1. A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Biblioteca Adelphi, 1984;

2. M. Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano 2013, p. 37;

3. T. Monestiroli, *La Colonna del Filarete sul Canal Grande. La lezione di Aldo Rossi e l'uso del frammento*, in «Firenze Architettura» n. 1, 2006, p. 116.

sovrapposizioni e sostituzioni artificiali che trasformano il sito in una sorta di "luogo archeologico". Possiamo dire che il progetto di architettura operi secondo gli strumenti propri dell'archeologia per costruire quel luogo «in modo che le componenti tettoniche e geografiche vengano impresse e modificate»[4]. Il sito archeologico viene quindi letto in quanto luogo della memoria.

I motivi di interesse del progetto di architettura per l'archeologia non si identificano soltanto con le concrete e specifiche occasioni di intervento, ma, in senso più generale, consistono nei riferimenti ideali che, per la teoria della composizione, sono evocati dai valori dell'antico, della rovina, del frammento, oltre che dallo stesso procedimento dello scavo.

Come ogni scavo il progetto di architettura è un processo di destabilizzazione: estrae gli oggetti per strati, li decontestualizza per comprenderli e studiarli a fondo e, infine, li restituisce carichi di significato.

L'intento di intrecciare il punto di vista dell'archeologia con quello dell'architettura viene qui assunto come motivo per approfondire il tema dell'ideazione del progetto nel rapporto con la stratificazione della città che si offre alla composizione come scrittura che richiama ulteriori scritture.

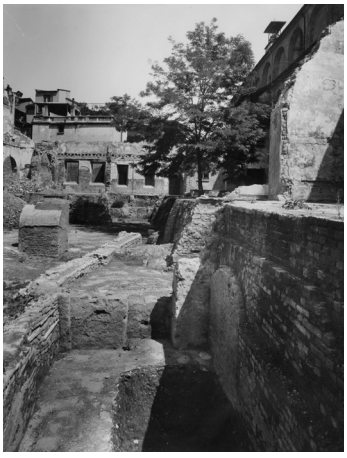
4. A. Coppa, *Il territorio della memoria. Intervista a Mario Botta*, in Aa. Vv., *Memoria Identità Luogo. Il progetto della memoria*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2012, p. 297.



Fotografia dell'area all'interno dell'isolato del Monastero Maggiore dopo i bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale.

AEN





Fotografie dell'area all'interno dell'isolato del Monastero Maggiore dopo i bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale. Gli scavi archeologici.

AEN

Difatti lo scavo archeologico riscopre l'antico che riemerge inaspettato come "nuovo", determinando scarti e discordanze tra gerarchie consolidate e ordini precedenti. Riallacciare il rapporto con l'archeologia urbana significa quindi operare smontando i singoli frammenti riconoscendone l'appartenenza alle diverse sezioni della città stratificata. Successivamente, attraverso il montaggio e la riscrittura, questi frammenti vengono resi nuovamente riconoscibili nella loro autonomia e, allo stesso tempo, vengono restituiti ad una trama nascosta e unitaria della città.

I progetti di Nichelli per il Civico Museo Archeologico rispettano l'antico senza mortificarlo in una segregazione stucchevole ma richiamandolo a partecipare attivamente come componente vitale alla definizione della nuova architettura. Le due soluzioni del 1954 e del 1959 (costruita solo parzialmente) hanno infatti in comune non tanto un linguaggio, questo vedremo essere molto differente, ma piuttosto il modo in cui guardano il frammento.

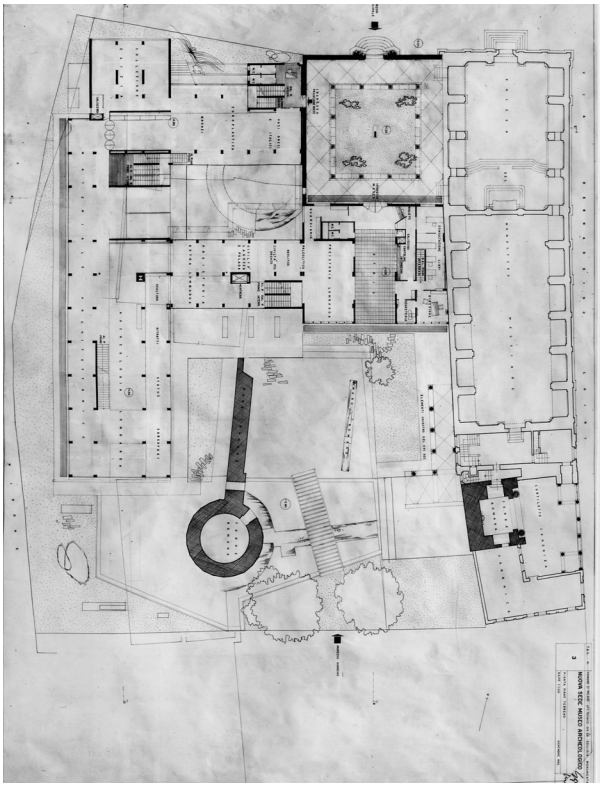
Incitano a qualcosa del tutto diverso dalla ricostruzione, possiamo dire che invitano a quella che un architetto come Rudolf Schwarz chiama «nuova rinascita».

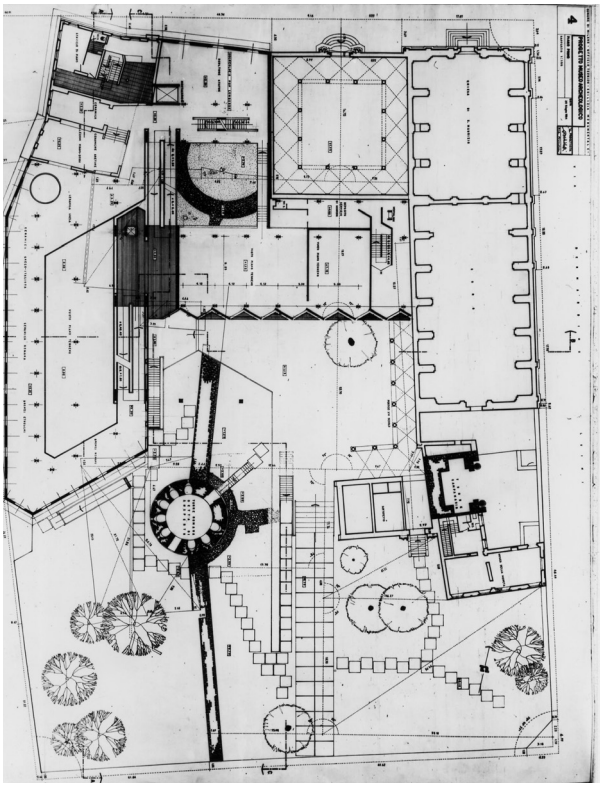
Schwarz parlando all'interno del dibattito sulla ricostruzione postbellica delle chiese tedesche afferma «Mai le chiese di Colonia sono state così belle come dopo aver familiarizzato con il fuoco. La rovina invita a una cosa del tutto diversa da una ricostruzione, invita ad una nuova nascita. Essa ha una specie di vita propria che stimola lo spirito e lo incita a compiere un mondo nuovo. La rovina è piena di promesse e piena di vita»[5].

Nichelli interpreta passato e presente, rovina e moderno non in quanto opposti in senso assoluto ma comparativo, in quanto aventi origine l'uno nell'altro, risultando per questo interdipendenti.

Emerge come ciò che caratterizza la sua personale linea di lavoro – sia nell'organizzazione della pianta che nel trattamento della tessitura muraria antica e nell'elevazione del moderno edificio – l'interpretazione del carattere dell'antico, non per ricavarne il senso autentico ma per riconoscere, nel materiale storico, strutture significative in quanto traccia analogica della nuova architettura.

5. R. Schwarz, *Kirchen in Trummern*, cit. da N. Detry, *La pratique de l'architecture et le rapport à l'histoire*, in N. Detry, P. Prunet, *Architecture et restauration. Sens et évolution d'une recherche*, Les Éditions de la Passion, Paris 2000, pp. 137-158.

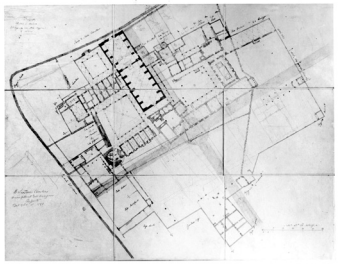




E. Nichelli, *Progetto per il nuovo museo arhceologico,* 1954. Pianta piano terra

E. Nichelli, *Progetto per il nuovo museo arhceologico,* 1959. Pianta piano terra

AEN



Rilievo del Monastero Maggiore, 1860

in Raccolte Bertarelli

Si può quindi affermare che l'opera di Nichelli è il risultato di una sorta di "anamorfosi tendenziosa" (dal greco *anamórphōsis* 'riformazione', *ana* 'indietro' e *morphé* 'forma') ovvero una "ricostruzione della forma" che propone una verità del luogo non scientifica ma per questo non meno vera[6]. Una verità che difatti è ricomposta secondo l'ordine interiore del tempo e non secondo la disposizione tipologica che i luoghi avevano. Il progetto, misurandosi con una memoria invertita, ricostruita cioè rispetto ad un plausibile che non è mai ripetizione ma metamorfosi, determina una trasformazione non neutrale.

Il tema della realizzazione di un museo archeologico milanese si inserisce in un dibattito che ha inizio già nella seconda metà del 1800 con Bernardino Biondelli[7], tuttavia è solo con gli sventramenti dovuti ai bombardamenti nel secondo dopoguerra che ci si muove attivamente in quella direzione, e viene infatti istituita la *Commissione consultiva del Museo Archeologico* che elabora la proposta di costruire una nuova sede per le raccolte archeologiche e incarica della stesura del progetto l'architetto Egizio Nichelli.

In un testo di Aristide Calderini si legge che «i bombardamenti con la distruzione di buona parte degli edifici interni del cortile della Rocchetta, e la necessità di riorganizzare tutti i musei municipali, fece arrivare in porto […] la proposta di liberare l'Archeologico […]. E gli stessi bombardamenti che distrussero parzialmente il Monastero Maggiore […] indussero a proporre il trasporto del Museo nei chiostri restaurati del Monastero stesso»[8].

Il complesso architettonico del Monastero Maggiore, del quale fanno parte la chiesa di San Maurizio, la torre di Ansperto e il campanile, è il risultato di una serie di trasformazioni, ricostruzioni, ampliamenti e restauri che negli anni ha modificato l'isolato su cui insistono gli edifici del cenobio medioevale, rendendolo oggi molto diverso da come è rappresentato nel rilievo del 1860 eseguito da Luca Beltrami.

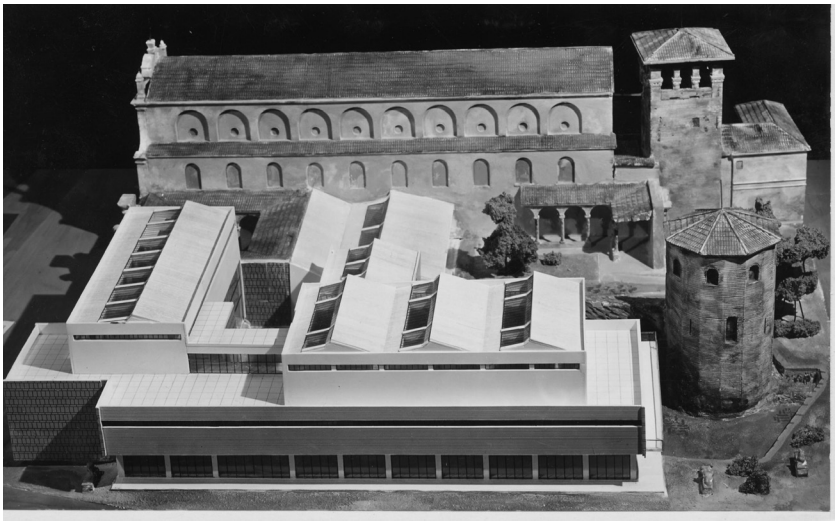
Già l'apertura, nel 1864, di via Luini sul fianco est della chiesa di San Maurizio e di via Ansperto a sud – nell'area della vigna del monastero – ha frammentato le parti del complesso edilizio.

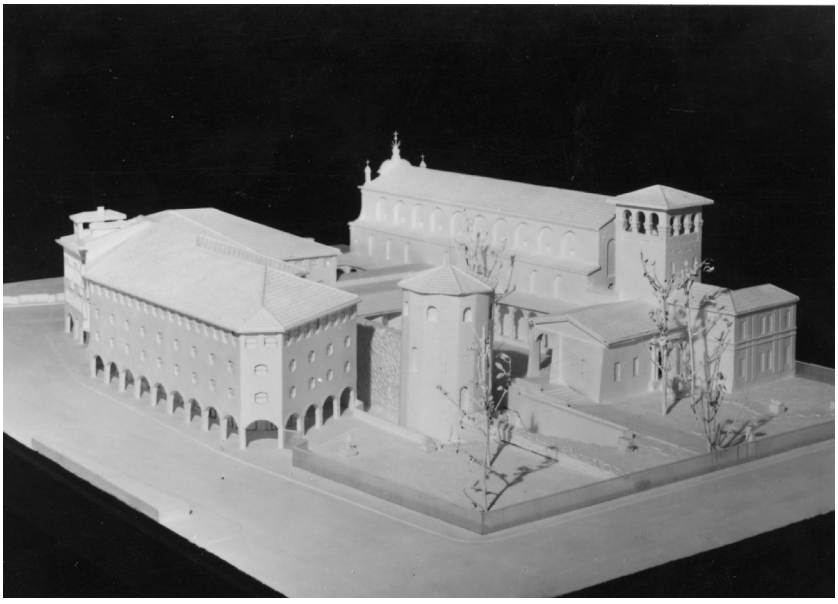
Gli studi progettuali redatti da Nichelli, vedono nel 1965 la realizzazione solo di una parte relativamente esigua dell'intero intervento.

6. F. Purini, *Il tempo dell'archeologia*, in G. Froio, *La componente archeologica nel progetto moderno*, Rubettino, Soveria Mannelli 2013, p. 9;

7. Bernardino Biondelli è stato linguista, numismatico e archeologo italiano;

8. A. Calderini, *Il Museo Archeologico a Milano nel Monastero Maggiore*, in «Città di Milano», Milano gennaio 1951.





Il primo progetto per il Museo Archeologico.
Modello di studio del progetto del 1954.

Il progetto per il Museo Archeologico approvato.
Modello di studio del progetto del 1959.

AEN

Il progetto presentato rende autonomo il nuovo edificio museale rispetto ai ruderi così che l'impianto sia impostato sull'asse della corte quadrata seicentesca che si attesta su Corso Magenta sovrapponendosi al sedime della città antica senza seguirne l'andamento ma rendendo formalmente riconoscibile la nuova architettura rispetto all'antico edificio.
Come scrive Arslan «la collocazione del Museo coincide così con uno dei rarissimi luoghi della città in cui il passato architettonico ed urbanistico assume evidenza monumentale, in un contesto che in una continua febbre di rinnovamento ha costantemente cancellato sé stesso, in mai interrotti cicli di demolizioni e ricostruzioni»[9].

La torre poligonale e i resti delle mura romane, 1952
AEN



Le vicende del Museo Archeologico di Milano

La vicenda del Civico Museo Archeologico ha inizio nella seconda metà del 1800, quando – per la prima volta – l'interesse per le preesistenze archeologiche, la loro raccolta e lo studio si concretizzano in iniziative di carattere ufficiale; il 13 novembre 1862, con Regio Decreto, viene così fondato il *Museo Patrio di Archeologia* e successivamente istituita la *Consulta Archeologica*.

Il *Museo Patrio di Archeologia* (primo museo pubblico milanese, primo responsabile Agostino Biondelli Direttore anche del Gabinetto Numismatico di Brera) trova inizialmente sede presso il Palazzo di Brera, nella chiesa di Santa Maria di Brera e raccoglie la documentazione di tutte le epoche, dalla preistoria sino all'età moderna.

Ha un continuo incremento delle collezioni che si traduce in una riorganizzazione del museo con un'esposizione museale dedicata alle antichità preromane e romane.

La fondazione del museo è molto importante per il recupero dei materiali che la città, sconvolta da un veloce rinnovamento edilizio, stava restituendo dal sottosuolo; ed è inoltre importante per l'acquisizione di nuclei collezionistici già formati.

Nel 1893 le collezioni statali di Brera vengono concesse in deposito all'Autorità Municipale di Milano e vengono trasferite al Castello Sforzesco, salvatosi dalla demolizione e restaurato da Luca Beltrami.

Lo spazio che era dedicato al patrimonio in questione si rivela fin da subito insufficiente per la quantità dei reperti e inizia così l'esilio, nei sotterranei, di importantissime collezioni.

La parte archeologica dei Civici Musei viene così ad assumere una posizione sempre più marginale nella considerazione della Civica Amministrazione e viene sacrificata in termini di spazio espositivo e di finanziamenti.

Con la seconda guerra mondiale l'originale esposizione viene smontata a seguito degli eventi bellici e non trova più una collocazione al Castello Sforzesco nel progetto di sistemazione elaborato da Ernesto Nathan Rogers nel dopoguerra. Mentre si progetta una nuova sede per il museo i materiali vengono integralmente portati nei sotterranei.

9. E. Arslan, *Cenni sullo sviluppo urbanistico di Milano nella antichità*, in Aa. Vv., *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, BPM, Milano 1979.

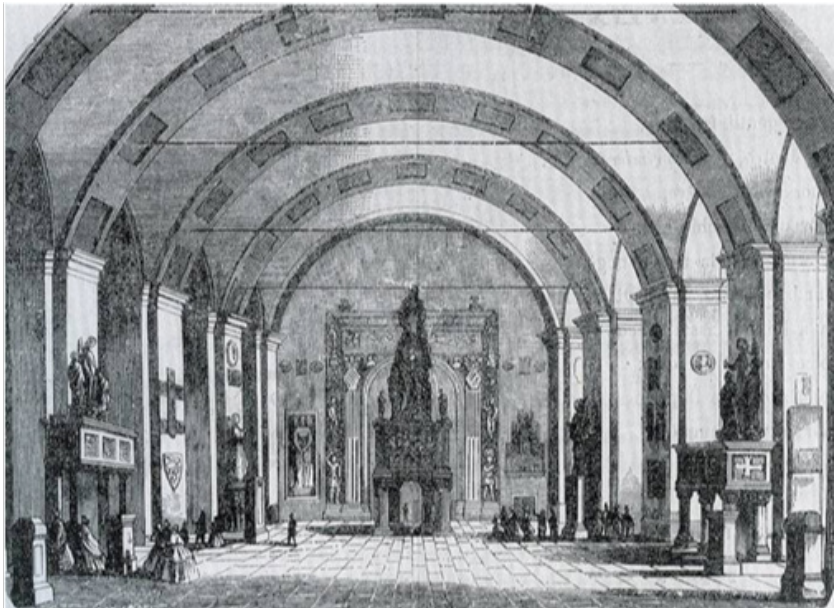
Con gli eventi bellici viene istituita la *Commissione consultiva del Museo Archeologico* che elabora la proposta di costruire una nuova sede per le raccolte archeologiche. Ma anche questo non risolve del tutto il problema della collocazione dei resti archeologici in continuo aumento; lo stesso Nichelli nella relazione tecnica del progetto per la nuova sede scrive «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».

L'edificio doveva coprire l'intero isolato, con l'isolamento e la valorizzazione dei resti delle mura tardo-antiche, comprendenti la nota torre poligonale. La nuova sede del Museo archeologico viene realizzata parzialmente e questo non facilita la ridistribuzione dei reperti archeologici.

Gli spazi dedicati non sono sufficienti ad accogliere il materiale interamente e parte delle collezioni rimane al Castello. Nel 1973-74 le due sedi subiscono una ridefinizione, vengono specializzate; le antichità greche, etrusche e romane sono concentrate in Corso Magenta, mentre quelle Egizie e paletnologiche vengono esposte al Castello.



Il chiostro verso sud-est demolito, 1952
AEN



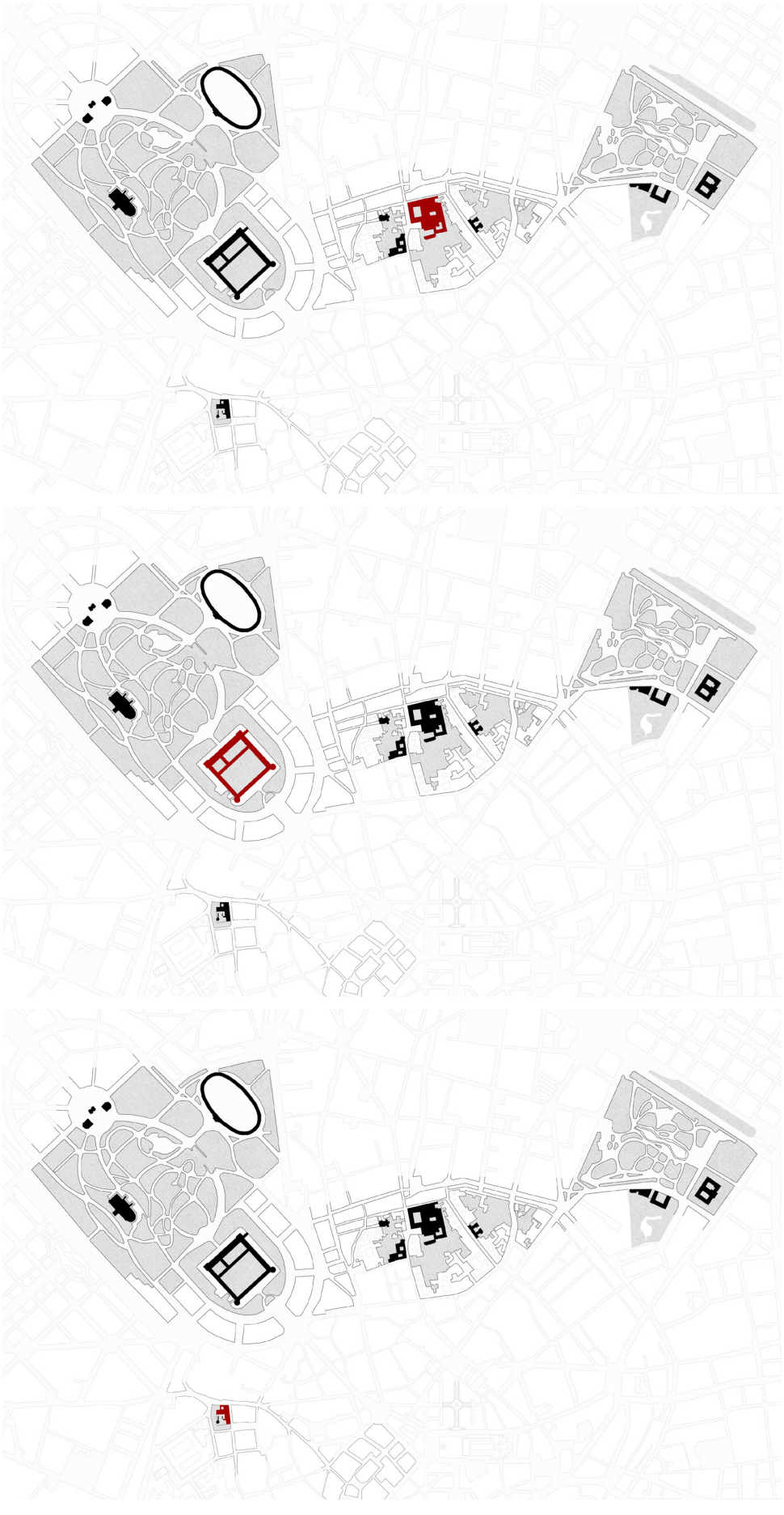
13 novembre 1862 Istituzione del Museo Patrio di Archeologia con sede nella chiesa di S. Maria di Brera.
Collocazione del complesso dell'Accademia e della Chiesa di Brera nella planimetria di Milano.



1893 Le collezioni del Museo Patrio di Archeologia sono trasferite al Castello Sforzesco.
Collocazione della nuova sede del museo nella planimetria di Milano.



1944 Milano decide di istituire una nuova sede per il Museo Archeologico nell'area del Monastero Maggiore.
Collocazione della nuova sede del museo nella planimetria di Milano.



Schemi planimetrici che mettono in evidenza gli spostamenti delle sedi dei resti archeologici a Milano.
Dalla chiesa di Santa Maria di Brera all'attuale sede in corso Magenta.
DdA

2.2 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1954

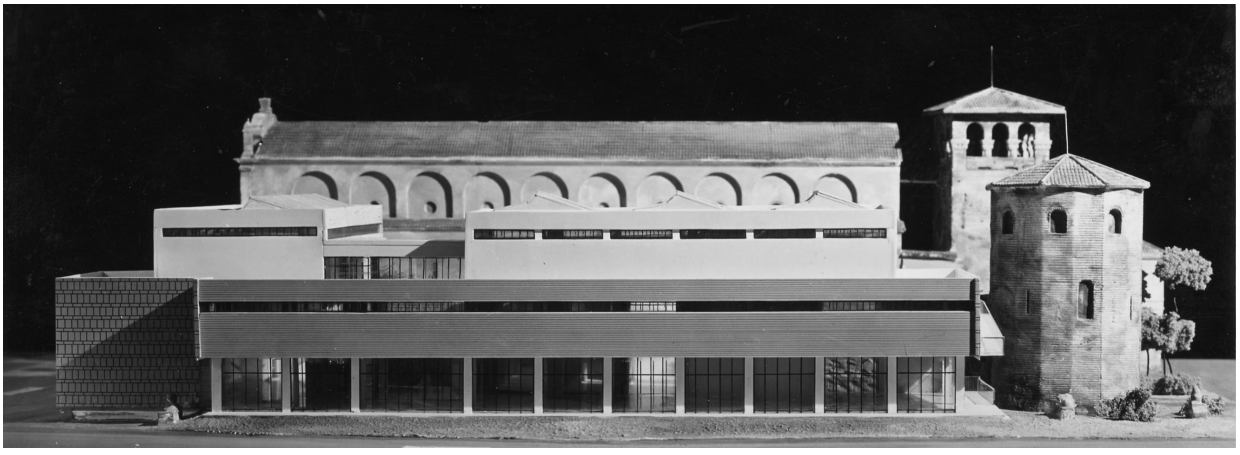
L'interpretazione critica proposta si basa sul concetto, estremamente importante nel lavoro di Egizio Nichelli, di "sezione storica", da intendersi come strumento di rappresentazione ma, soprattutto, di progettazione, e sulla necessità di approfondire il rapporto della composizione a scala urbana cercato nelle relazioni che il progetto stabilisce con le preesistenze. Se l'architettura non può essere intesa come oggetto indifferente dal contesto, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, è quindi evidente che essa è il risultato delle relazioni che scaturiscono in rapporto agli altri edifici con i quali deve necessariamente confrontarsi.

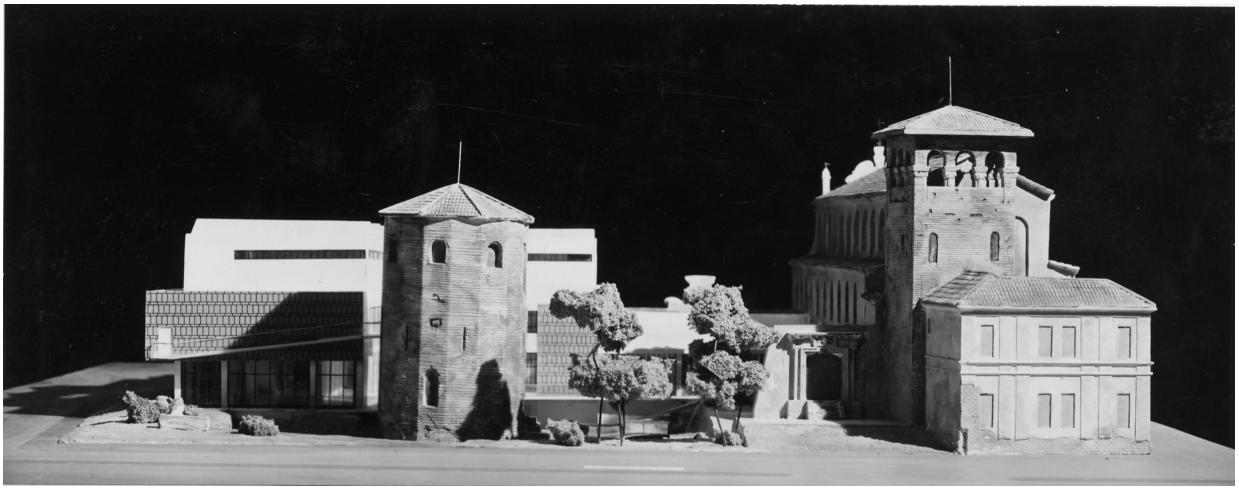
Se interpretiamo il concetto di "sezione storica" come la sequenza degli strati che hanno, di volta in volta, costruito Milano e quindi la sua storia, anzi la storia della sua costruzione, allora si può dire che nel lavoro di Egizio Nichelli questo tema si rende esplicito – paradossalmente – nella composizione in pianta che egli propone mentre risulta latente nelle relazioni degli spazi in sezione. Attraverso un procedimento che svela la *genealogia storica* del progetto, inteso come un lavoro decostruttivo e ricostruttivo, emergono i segni e le istanze che l'architetto usa per rifondare il senso del luogo.

Il progetto per la nuova sede del Civico Museo Archeologico di Milano della cui stesura viene incaricato Egizio Nichelli, è il paradigma del lavoro dell'architetto, il caso emblematico del metodo e della poetica compositiva con cui egli affronta il complesso rapporto tra nuovo e antico, nello specifico della realtà stratificata di Milano. Situato tra Via Nirone, Corso Magenta, via Luini e via Ansperto, l'edificio museale occupa una trama della città in continua trasformazione: prima la riconfigurazione ottocentesca degli isolati, poi le distruzioni belliche del 1943, successivamente il piano della Ricostruzione con il progetto per la "Racchetta", disegnano un isolato che è il risultato di un montaggio di pezzi differenti e autonomi, a cui si aggiunge il piano delle archeologie, riconoscibile dalla testimonianza, seppure frammentaria, dei resti dell'antico Circo, delle Mura e del Palazzo

Imperiale.
L'architetto si trova ad operare in un luogo ricco di tracce storiche e di preesistenze, a ridosso del complesso del Monastero Maggiore danneggiato dai bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale e allo stesso tempo segnato da ricostruzioni, adattamenti e restauri. La notevole complessità dell'area mette Nichelli nella condizione di confrontarsi con temi ed esigenze che non sempre è facile ricondurre ad una unitarietà compositiva. La progettazione per la nuova sede del museo deve necessariamente dialogare con i monumenti storici esistenti rispettandoli e proponendone una conservazione parziale o integrale oltre che promuovere la valorizzazione dei reperti archeologici. Pertanto la fase di progettazione non risulta lineare, si articola in versioni molto diverse tra loro: a partire dal progetto di massima del 1954-1955 per arrivare al progetto del 1959-1964 con una serie di modifiche sostanziali dettate dal confronto con gli Uffici Comunali e con la Soprintendenza, che impongono la loro visione per quanto riguarda il rapporto tra il nuovo e la preesistenza.
Nichelli in qualità di architetto-restauratore lavora principalmente sui monumenti del centro storico di Milano a partire dalle aree distrutte dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Costante, nel suo operato, è la volontà di riconoscere le tracce del tempo con l'obiettivo di riscrivere la storia e renderla trasmissibile. Una logica progettuale sotto molti aspetti affine al pensiero di Roberto Pane che, fin dal 1944, pone al centro del dibattito il problema della responsabilità progettuale del restauratore nel momento in cui si trova ad intervenire sui monumenti storici. Considerate le premesse, nella prima ipotesi progettuale presentata nel 1954, Nichelli opera in primo luogo per rispondere ad un quesito: Cosa è superfluo ai fini della ricostruzione dell'isolato e cosa è necessario per rifondare una sua identità?
Domanda che porta l'architetto a riflettere su cosa sia da mantenere e cosa da demolire di quanto si trova di fronte.



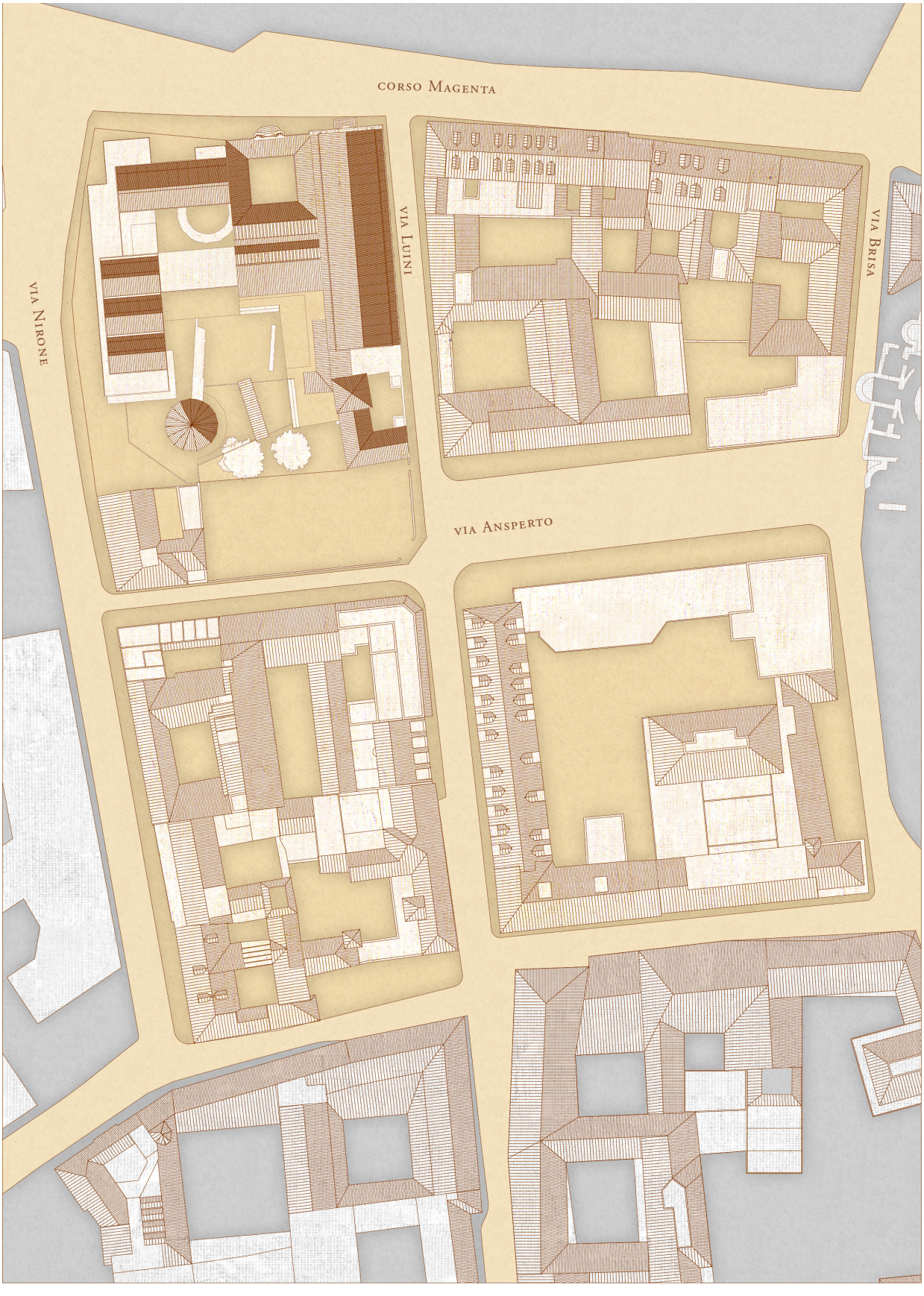


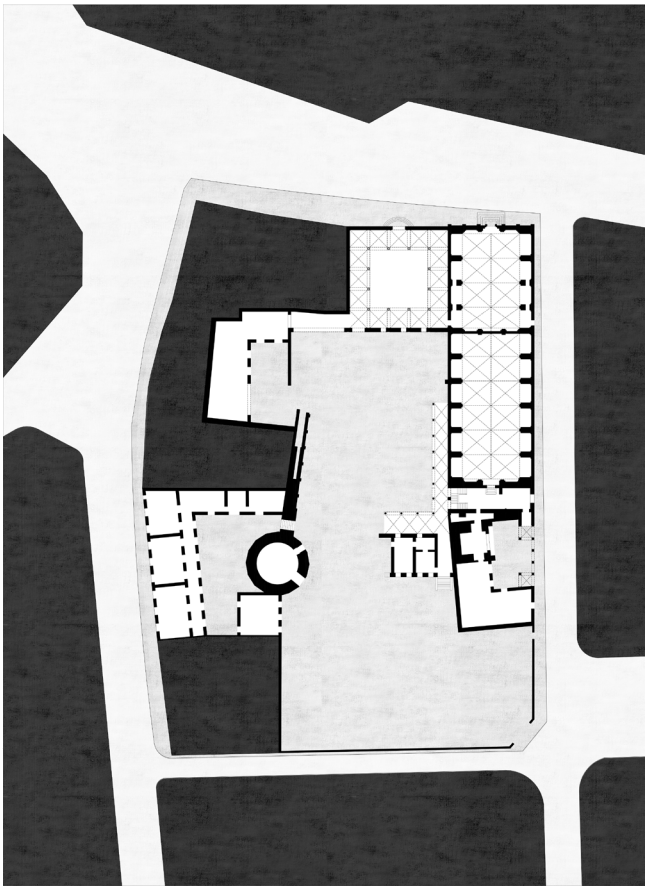


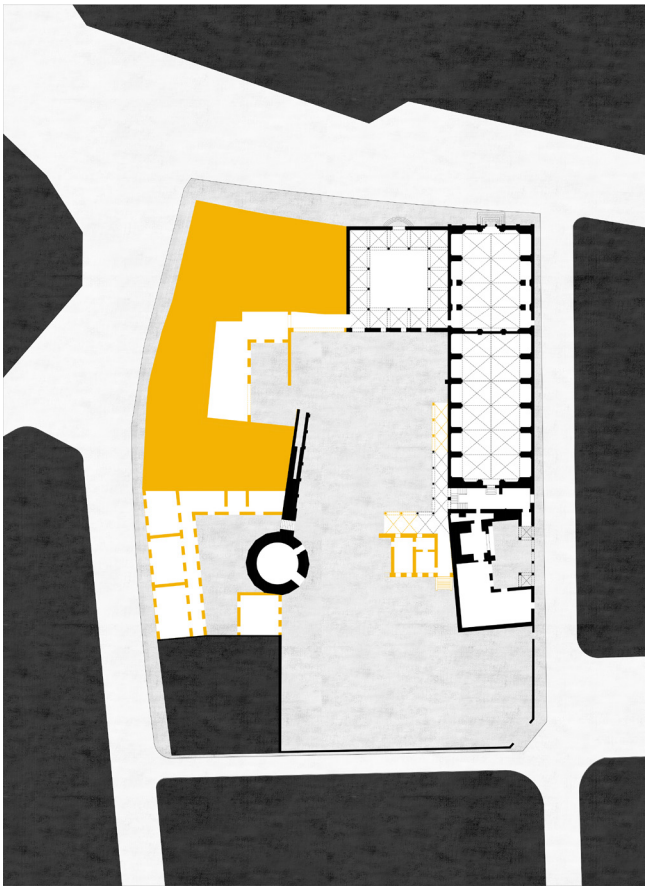
Fotografie del modello del progetto del 1954.
In sequenza la facciata su corso Magenta, su via Nirone e su via Ansperto.

Nella pagina seguente

Pianta delle coperture dello stato di progetto del 1954 degli isolati che originariamente appartenevano al Monastero Maggiore.
DdA


corso Magenta
via Luini
via Brisa
via Nirone
via Ansperto





L'isolato del Monastero Maggiore e il progetto per il Nuovo Museo Archeologico

Da sinistra a destra

Planimetria del piano terreno dello stato di fatto dell'isolato del Monastero Maggiore dopo i bombardamenti aerei del 1943;

Planimetria delle demolizioni ipotizzate da Egizio Nichelli nell'ipotesi del 1954;

Sovrapposizione delle costruzioni e delle demolizioni ipotizzate da Egizio Nichelli nell'ipotesi del 1954;

Planimetria di progetto del piano terreno.

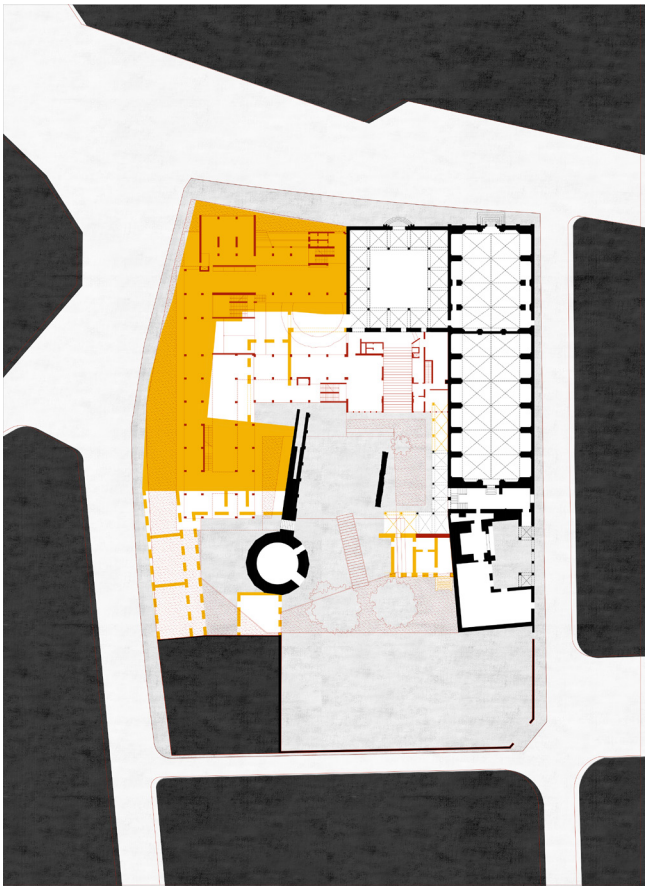
DdA

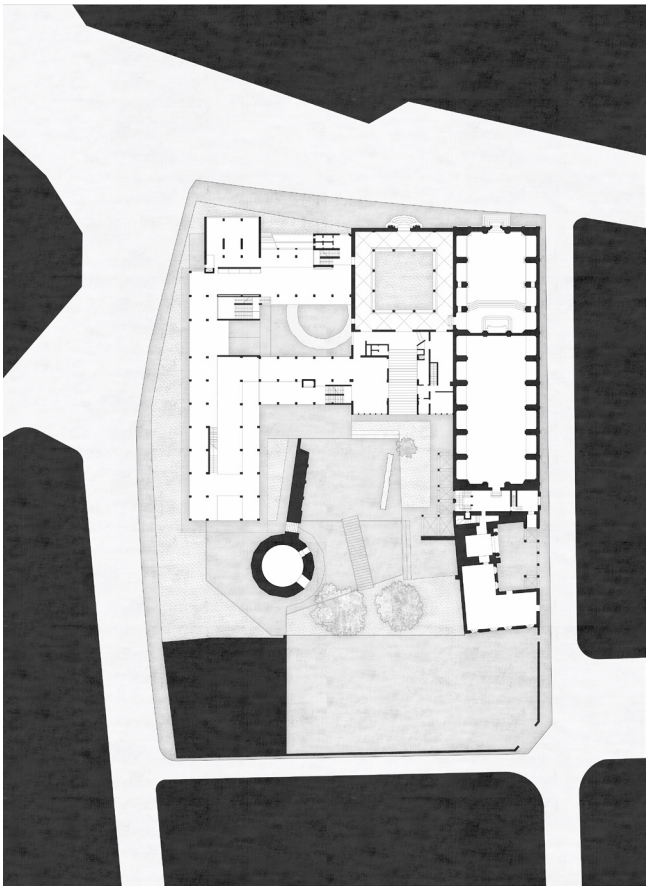
Egli prevede delle opere di demolizione molto drastiche che, sulla scia degli sventramenti che stavano avvenendo nel centro storico, "sacrificano" i fabbricati di epoca non romana, fatta eccezione per gran parte del Monastero Maggiore e del portale settecentesco che ne definisce l'ingresso, poiché sottoposti a vincoli della Soprintendenza.

I danni causati dalla guerra e la spinta alla ricostruzione diventano il pretesto per mescolare le gerarchie della città consolidata.

La parte dell'isolato lungo via Ansperto viene lasciata invariata, l'architetto accetta i vincoli imposti dal pianificato passaggio del tracciato della "Racchetta".

Le demolizioni proposte da Nichelli – profondamente criticate dall'Ufficio Comunale perché ritenute frutto di un disinteresse nei confronti della preesistenza – prevedono la distruzione degli edifici ottocenteschi situati all'angolo tra corso Magenta e via Nirone e la rinuncia ad una parte del chiostro cinquecentesco danneggiato dai bombardamenti con lo scopo di valorizzare i resti archeologici del Circo romano e delle Mura presenti nell'area.



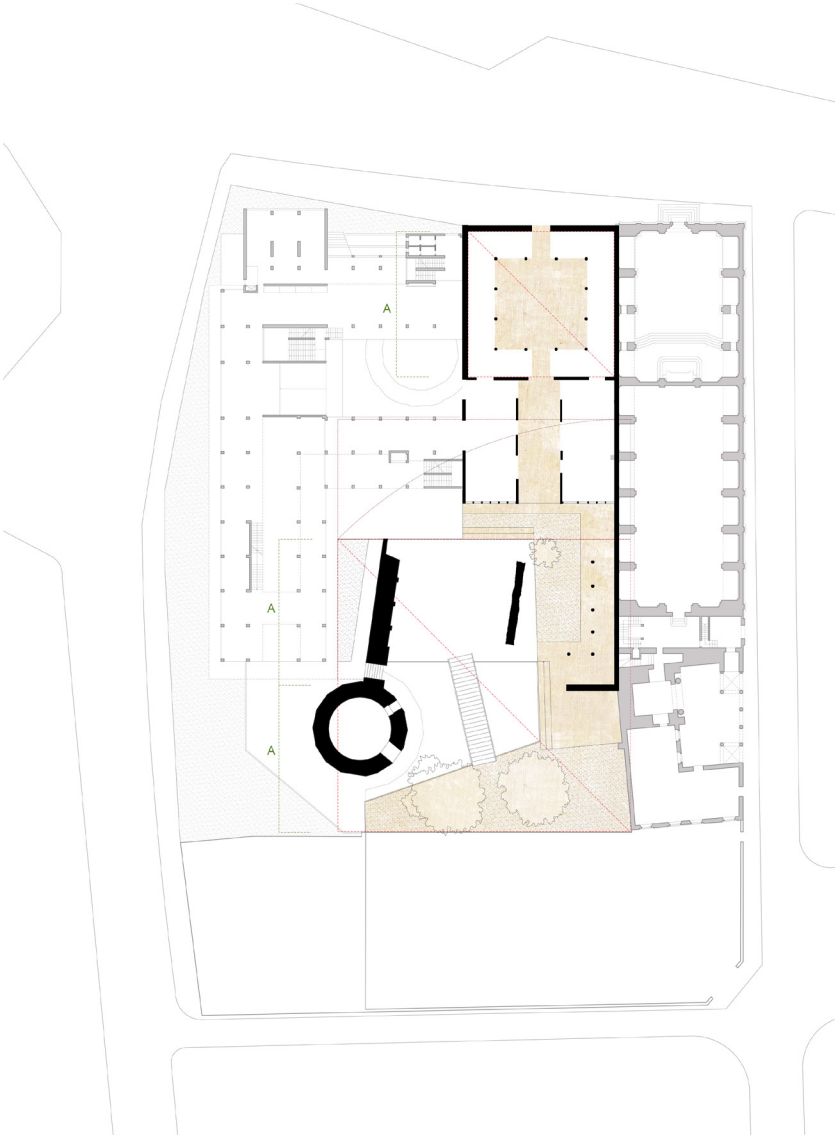


Nella relazione di progetto del 1955 redatta dallo stesso architetto si legge che «quell'ampia zona verde predisposta fra le due torri consentirà una maggiore valorizzazione dell'ambiente archeologico esistente».

Si potrebbe dire a sostenere l'idea alla base del progetto di L. L. Secchi per la *Passeggiata Archeologica* nella quale il verde e l'archeologia diventano soggetti attivi nella scena urbana. Ciò che interessa a Nichelli non è il resto archeologico di per sé stesso ma la sua relazione con la nuova costruzione, che devono diventare parti di un tutto. Non mette quindi in campo un approccio restaurativo di una condizione precedente, ormai del tutto persa, ma la volontà di agganciare il restauro al recupero e questo, a sua volta, al progetto del nuovo edificio, "rispettando" l'antico e usandolo come materia da costruzione, come elemento vivo per la nuova composizione. In questo modo egli predilige un preciso punto di vista nei confronti della relazione con il contesto e con le preesistenze. È per questo che si ritiene lecito parlare di una volontà dell'architetto di ricostruire un'immagine della città di Milano a partire dalla sua trama nascosta, con l'obiettivo di costruire una Milano alternativa guardando al disegno delle sue archeologie.

Con il progetto per il nuovo museo Nichelli riconosce proprio nella componente archeologica l'elemento di unione necessario nel rapporto tra nuova architettura e città consolidata.

L'esito mostra quanto l'architettura moderna debba ingaggiare un vero e proprio corpo a corpo con la preesistenza così da dare profondità al tempo anziché ancorarsi all'idea di un presente assoluto, immobile e autoreferenziale.



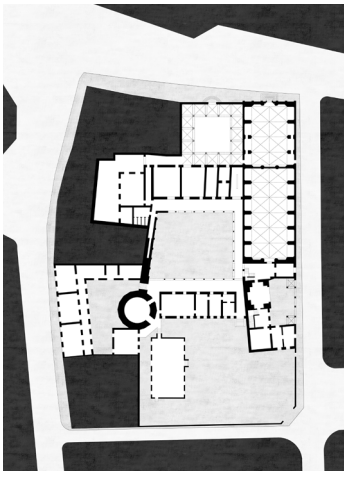
Dalla città contemporanea alla matrice antica. La sequenza d'ingresso

Si evidenzia sulla planimetria del piano terreno la sequenza di ambienti che si costruiscono lungo l'asse d'ingresso. Il quadrato del chiostro, luogo semi-pubblico, è il primo 'strato' attraverso il quale il visitatore entra in contatto con la memoria della città di Milano. Alla perfezione geometrica del chiostro segue il volume progettato da Nichelli che riprende la dimensione del chiostro e la sua tripartizione richiama i tre archi del cortile appena superato. La distinzione messa in campo tra le due parti periferiche e quella centrale si riflette anche nella scelta delle aperture che guardano verso lo spazio aperto. Una maggiore frammentazione dell'infisso caratterizza le finestre laterali mentre un unico grande serramento sancisce una relazione diretta tra l'atrio d'ingresso e la Milano Romana.
DdA

Pianta libera e composizione di volumi

L'ipotesi presentata da Nichelli costruisce una grande pianta che emerge come strumento di controllo spaziale e di dimensionamento a grande scala dello spazio urbano; essa si compone attraverso la giustapposizione paratattica di pezzi – siano essi preesistenti o di nuova progettazione – ciascuno chiaramente riconoscibile. Egli mette in atto un procedimento compositivo che mantiene distinte le parti così che esse rimangano come "corpi autonomi", volumi distinti accostati in grado di stabilire tra loro delle tensioni volumetriche. Lo spazio aperto che ne deriva prende corpo attraverso questo montaggio per parti in cui il suolo, continuamente scolpito, assume un carattere tridimensionale, dato dalla serie di pressioni che, facendo riaffiorare i resti archeologici, individuano diversi luoghi, nei quali lo scavo archeologico diventa partecipe della composizione.

Il progetto, contrapponendosi all'idea di museo come aggregazione di stanze, propone una pianta libera nella quale però è possibile identificare la costruzione di un asse di ingresso. Tale assialità si riferisce ad un percorso ai lati del quale si distribuiscono pesi architettonici simmetrici in grado di stabilire una sorta di sistema bilanciato, fino ad arrivare allo spazio aperto. L'accesso al nuovo Museo avviene lungo questo asse che, attraversato il portale settecentesco e l'ampia scalinata che permette di superare il salto di quota tra il piano del marciapiede e quello dell'interno, conduce nel chiostro esistente concludendosi nel nuovo volume che ospita l'atrio del museo. Questo corpo di fabbrica a un piano – posto in adiacenza al chiostro e alla Chiesa di San Maurizio – è pensato da Nichelli come soglia che sancisce la relazione tra il chiostro e il nuovo spazio aperto che ospita i resti delle Mura Romane e quelli del chiostro del XVI sec. in parte sacrificato dallo stesso Nichelli a favore delle tracce della Milano Romana. Il nuovo volume progettato è il filtro tra le rovine e l'ingresso antico e le sue dimensioni derivano da quelle del chiostro e da quelle dell'edificio che occupava l'aerea prima dei bombardamenti.



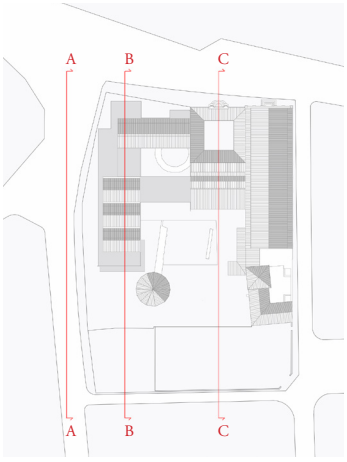
Planimetria del piano terreno dello stato di fatto dell'isolato del Monastero Maggiore nella situazione prima dei bombardamenti aerei del 1943.
DdA

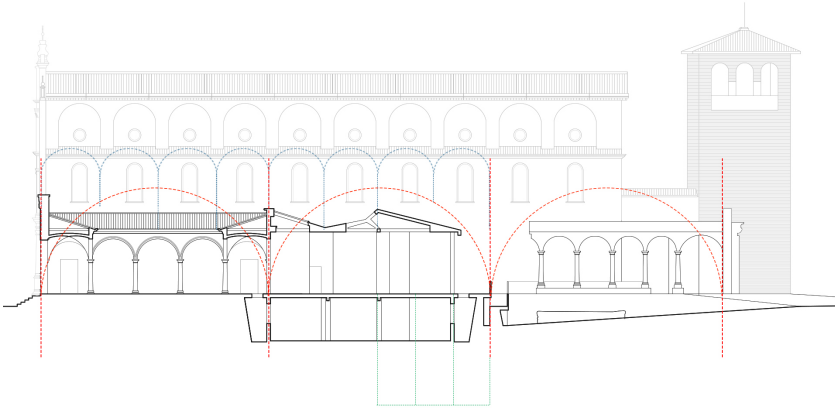
La relazione che l'architetto mette in campo attraversa quindi trasversalmente l'intera area di progetto, si viene a creare così una successione di spazi, di pieni e vuoti progettati, che si conclude con il disegno a terra di una piattaforma che rimanda al corpo di fabbrica che chiudeva a sud il chiostro del complesso monasteriale. Di questo, come detto, lo stesso Nichelli preferisce richiamarne la presenza attraverso lo spazio aperto la cui completezza geometrica subisce una deformazione data dal segno dello scavo.

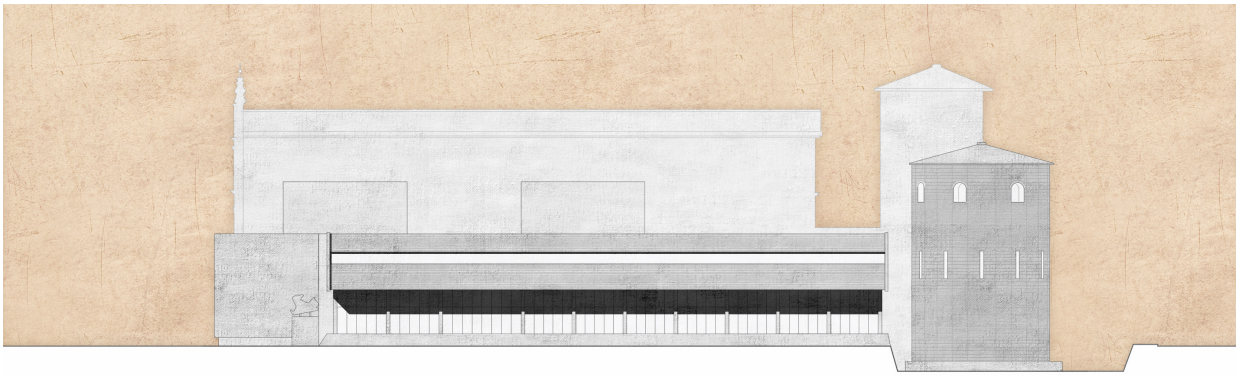
Lungo il percorso all'interno del museo l'architetto lavora in sezione sfruttando la sequenza di spazi all'aperto e spazi coperti e proponendo una continua variazione nella provenienza della luce naturale. Dalla sezione longitudinale (sezione CC) emerge nuovamente la relazione tra la nuova architettura e il chiostro esistente. Il volume dell'atrio di ingresso è, infatti, progettato con la stessa altezza del chiostro, mantenendo sia il colmo della falda sia l'altezza di gronda. Nichelli studia una copertura a tripla falda che permette l'ingresso della luce dall'alto; la falda in adiacenza al chiostro ripete in modo simmetrico la struttura a mezza capriata dello stesso riprendendone anche le dimensioni, a questa segue una falda che ha la stessa profondità della precedente ma una sezione diversa, disegnata dal profilo dei lucernari e infine la falda che copre il corpo di fabbrica sul lato che affaccia sul giardino interno mantiene la stessa inclinazione della falda del chiostro ed è completamente priva di aperture, la luce naturale entra direttamente dalla facciata.

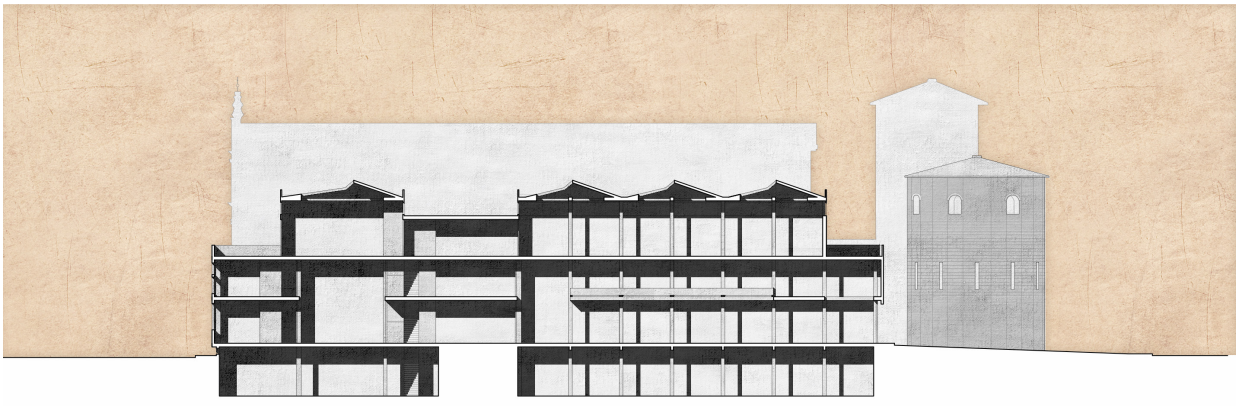
Disegno interpretativo delle proporzioni nella sezione lungo la sequenza d'ingresso (sezione CC).
DdA

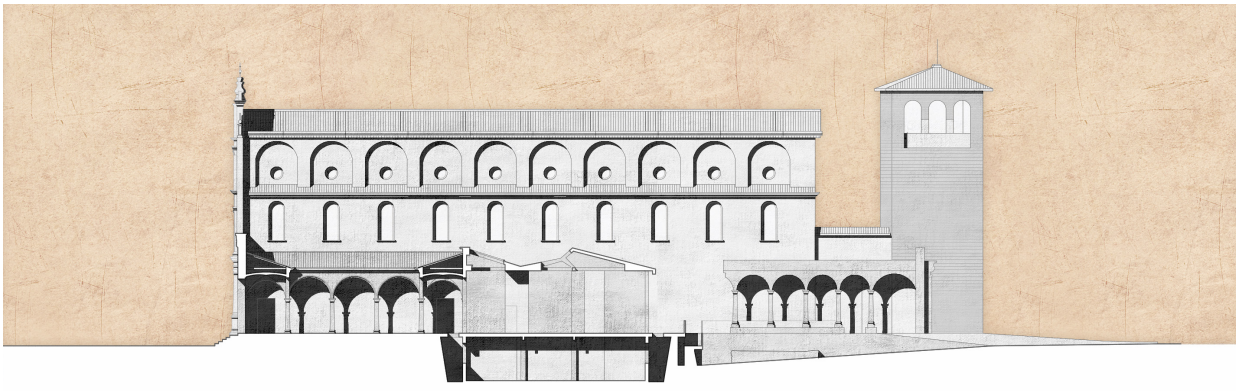
Nella pagina a fianco
Nuovo museo archeologico, 1954
Sezione AA
Sezione BB
Sezione CC
DdA

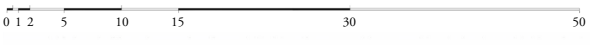




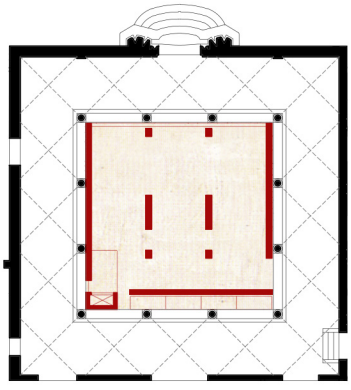




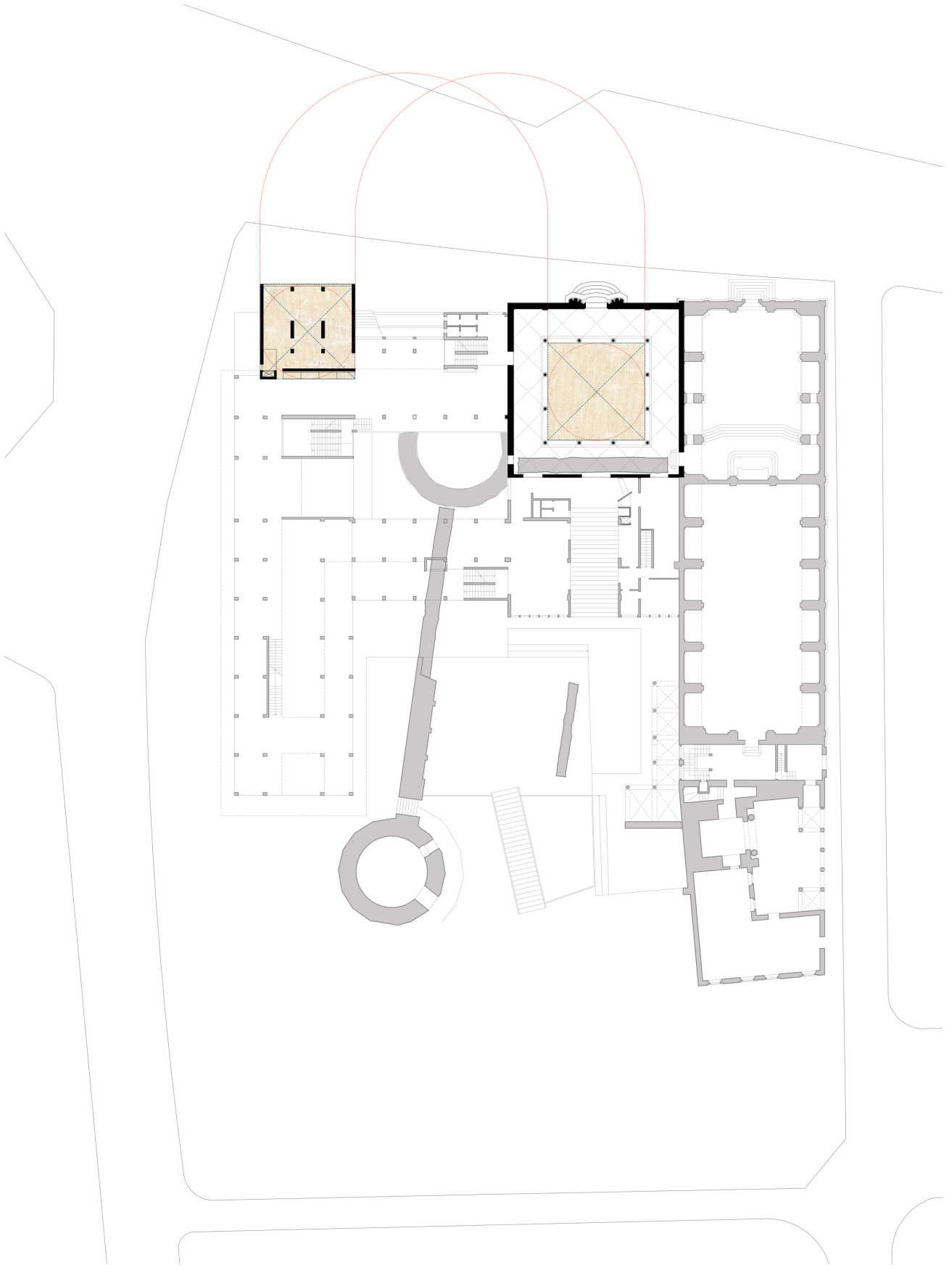


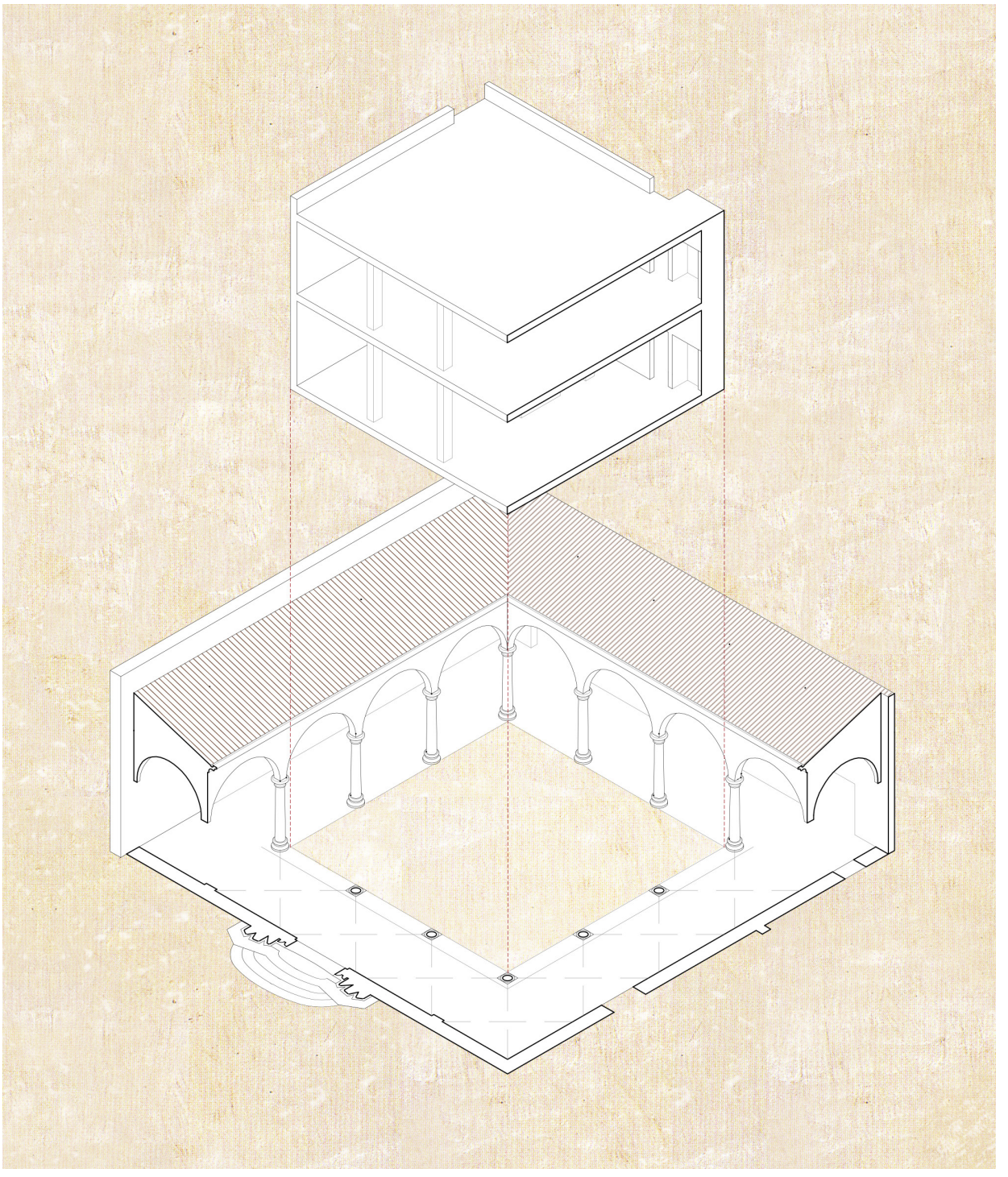

0 1 2 5 10 15 30 50

L'architetto progetta una sequenza di spazi facendo propri quelli esistenti così da permettere, attraverso un avvicinamento graduale, al visitatore di raggiungere quello che – per lui – costituisce il cuore dell'isolato e dell'intera Milano: i resti della Milano Romana, la matrice antica della città.
In tutto il suo sviluppo in alzato il progetto è caratterizzato da un continuo movimento, talvolta del piano di calpestio e talvolta del solaio che, bucato in alcuni punti, genera ambienti a doppia altezza con lo scopo di creare continuità visiva tra gli spazi museali. Si parla di pianta libera poiché la maggioranza di pilastri e i pochi elementi murari lasciano credere che l'ambiente costruito sia estremamente flessibile. L'architetto tuttavia utilizza la sezione, dilatando e comprimendo lo spazio attraverso pedane e buchi nel solaio al fine di progettare una sequenza di luoghi ben definiti e distinti gli uni dagli altri. Nella configurazione dello spazio interno risultano quindi avere un ruolo fondamentale la doppia altezza e i lucernari.
Nella pianta libera, costruita attraverso la ripetizione di un modulo, Nichelli inserisce due variazioni, oltre agli spazi adibiti a locale tecnico e di servizio, due volumi che caratterizzano lo spazio. Il primo, già precedentemente discusso, ospita l'atrio di ingresso e ricalca le dimensioni del chiostro.
Il secondo è un volume a pianta quadrata collocato all'angolo tra corso Magenta e via Nirone e dedicato alla collezione egizia al piano terreno e alla ceramica lombarda al piano primo.
A questo Nichelli affida la soluzione d'angolo dell'isolato; egli propone infatti la demolizione degli edifici ottocenteschi che chiudevano l'isolato del Monastero Maggiore, sostituendoli con un'architettura in continuità con l'andamento della Chiesa di San Maurizio e il chiostro adiacente, disposti con una giacitura differente rispetto al corso su cui si affacciano. Le dimensioni di questo volume, che emerge in maniera evidente nella composizione in pianta e nel prospetto, derivano direttamente da quelle del chiostro: è pensato come il positivo del vuoto inscritto all'interno del chiostro su corso Magenta.



L'antico genera il nuovo
La pianta del volume d'angolo inscritta nel chiostro.
Disegno interpretativo
DdA



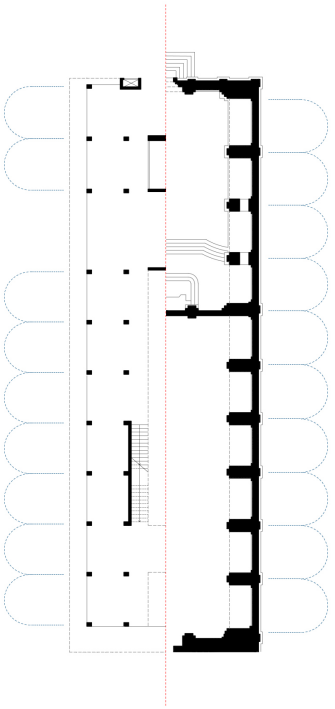


Questa corrispondenza tra il nuovo e l'antico è cifra stilistica del progetto, la preesistenza è materia per costruire il nuovo sia fisica che teorica, così il progetto si assume le proprie responsabilità innovando quelle originali tradizioni insediative dell'isolato e della città. Da un lato Nichelli lavora sul riconoscimento del valore urbano dell'architettura assumendo come tema centrale il ruolo della storia nel progetto e, dall'altro, mantiene come una sorta di distanza dalle tracce della Milano Romana. Questo modo di operare presume il rifiuto ai modelli "universali" validi sempre e spinge invece ad una progettualità che si radica nella specificità del contesto in cui si inserisce.

La grande pianta che Nichelli progetta è concepita come un insieme di architetture che dialogano tra loro nello spazio e che instaurano relazioni secondo processi di analogia. Questo termine è riferito a quanto afferma P. Grandinetti «Il concetto di analogia sottende un'idea di creatività, in quanto strettamente connesso al processo di invenzione del progetto. Attraverso l'accostamento di immagini, situazioni e oggetti, apparentemente lontani tra loro [...] la categoria operativa dell'analogia, in quanto "relazione", consente di organizzare le forme per una finalità estetica: la bellezza come "giusto rapporto". [...] Essa è una metafora senza il "come", per cui, più che un rapporto di comparazione tra le cose, crea un legame di identità tra esse.»[10].

La dualità tra differenze e corrispondenze permette di inserire il nuovo all'interno del processo di formazione storica del complesso utilizzando la memoria del luogo come strumento di invenzione. Il progetto emerge quindi come sistema di misura dello spazio per mirare ad una conformazione significante dei caratteri figurativi verso l'affermazione di una propria identità e unicità.

La citazione della tradizione, ovvero la ripetizione differente di ciò che è già dato, è materiale da costruzione per il nuovo Museo Archeologico; nella pianta è possibile identificare lungo via Nirone una *galleria* che nasce come controparte della chiesa di San Maurizio, ne prende la giacitura e le

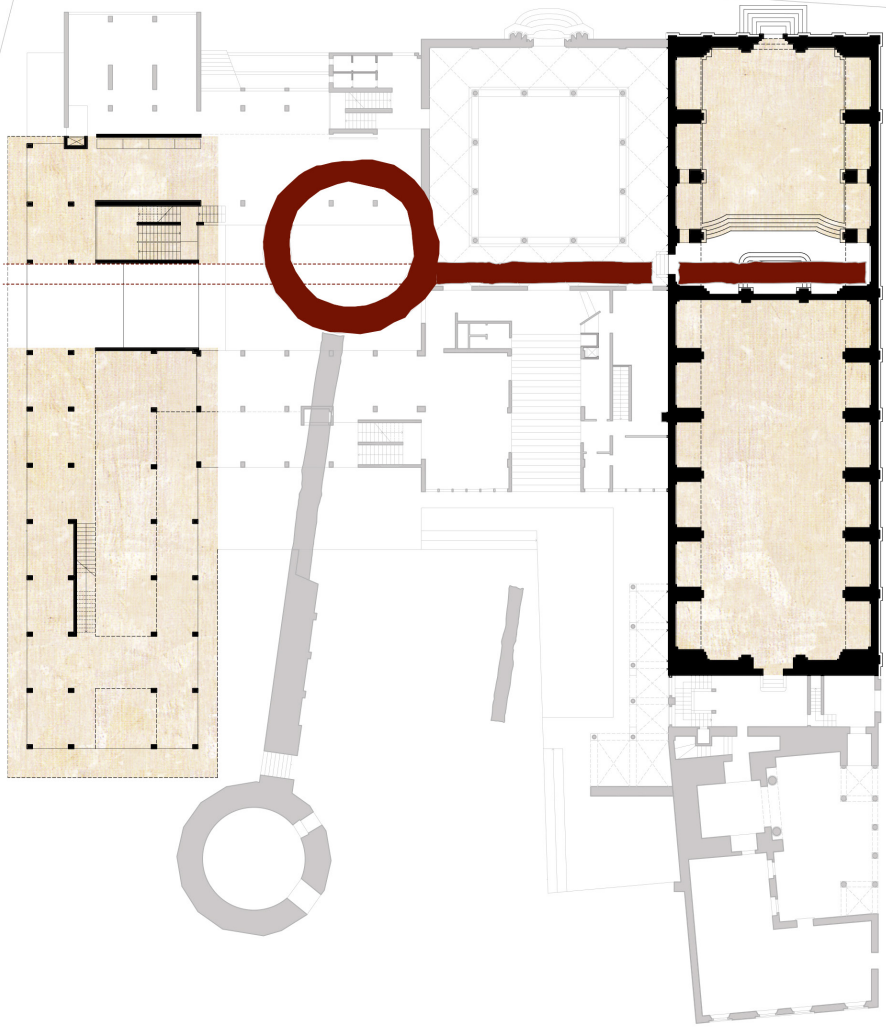


Corrispondenze e analogie
Confronto tra la pianta della Chiesa di San Maurizio e quella della nuova galleria su via Nirone.
Disegno interpretativo
DdA

Nella pagina a fianco

Misure e corrispondenze
Spaccato assonometrico che mostra la stretta relazione messa in campo da Egizio Nichelli tra il chiostro e il volume d'angolo.
Disegno interpretativo
DdA

10. P. Grandinetti in *Tra antico e nuovo. Analogia e differenza,* in *Invenzione e tradizione L'esperienza dell'architettura,* A. Gallo e G. Marras (a cura di), Il Poligrafo, Padova 2017, p. 129.

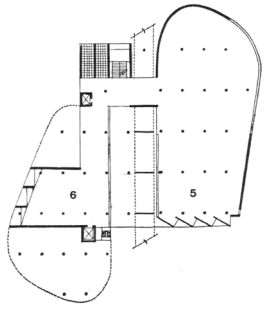


dimensioni, sia in lunghezza sia in larghezza, pur mantenendo con essa un distacco critico.

L'intera pianta è modulata a partire da una specifica misura derivata dallo studio che l'architetto ha svolto sulle preesistenze quasi a intendere la chiesa di San Maurizio come modello per la riforma del luogo. Una riforma che nega la *mimesi* tra nuovo e antico introducendo un linguaggio diverso per *tradire*, nel senso di tramandare, la storia e la stratificazione attraverso la costruzione del nuovo. La re-invenzione che Nichelli mette in atto supera la concezione di epoca classica che vede una corrispondenza tra stanza e quattro pareti sposando quella che viene chiamata la "progettazione libera" dei tempi moderni, il trionfo del cemento armato.

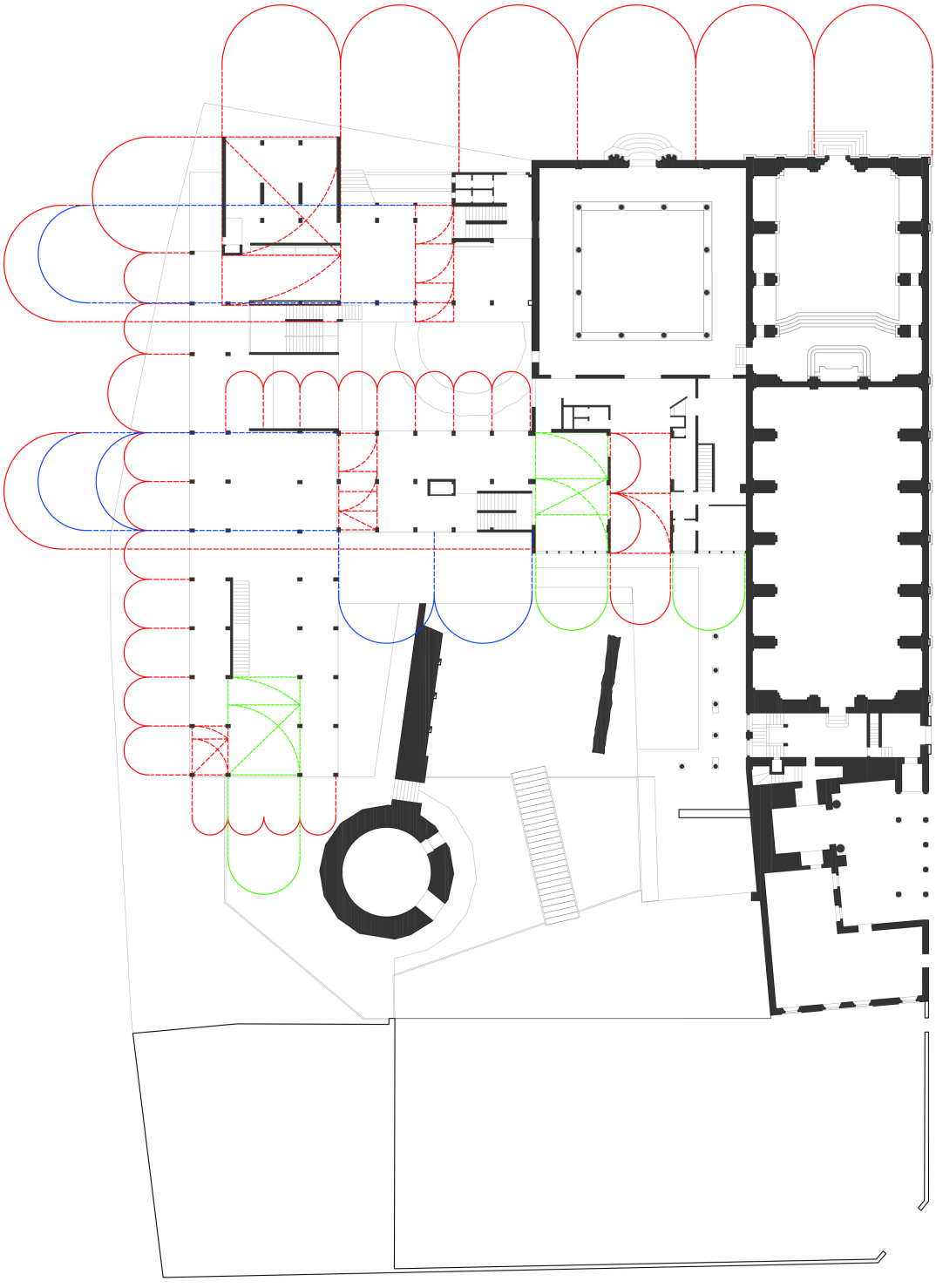
Sembra a questo proposito che Egizio Nichelli abbia fatto sua la lezione di Perret e Le Corbusier della costruzione intelaiata in cemento armato, che deve essere mostrata, ma per l'architetto del secondo dopoguerra italiano la struttura, messa in evidenza, rappresenta il carattere permanente del manufatto e diventa l'invariante che definisce la misura del vuoto all'interno del quale è concessa una certa libertà di movimento. Ritengo quindi che in un certo senso si possa parlare di un modo di comporre 'tettonico', che lavora per parti distinte, dove i piani e i punti generano una struttura 'a scheletro' nella quale è possibile individuare gli elementi della costruzione che coincidono con quelli architettonici[11].

La pianta della chiesa, vedremo meglio in seguito, è costruita come la composizione di due chiese, la prima su corso Magenta era quella della città, l'altra, rivolta all'interno dell'isolato, quella delle monache di clausura. Questo elemento architettonico che sancisce una separazione netta avviene immediatamente in adiacenza al tracciato delle Mura Massimianee che attraversano l'isolato ad una quota inferiore. Nichelli assume questo tema come principio compositivo che si manifesta nella sua *galleria* in una variazione del modulo, così la regolarità dell'intercolumnio tra i pilastri subisce un'alterazione che ne aumenta il valore.



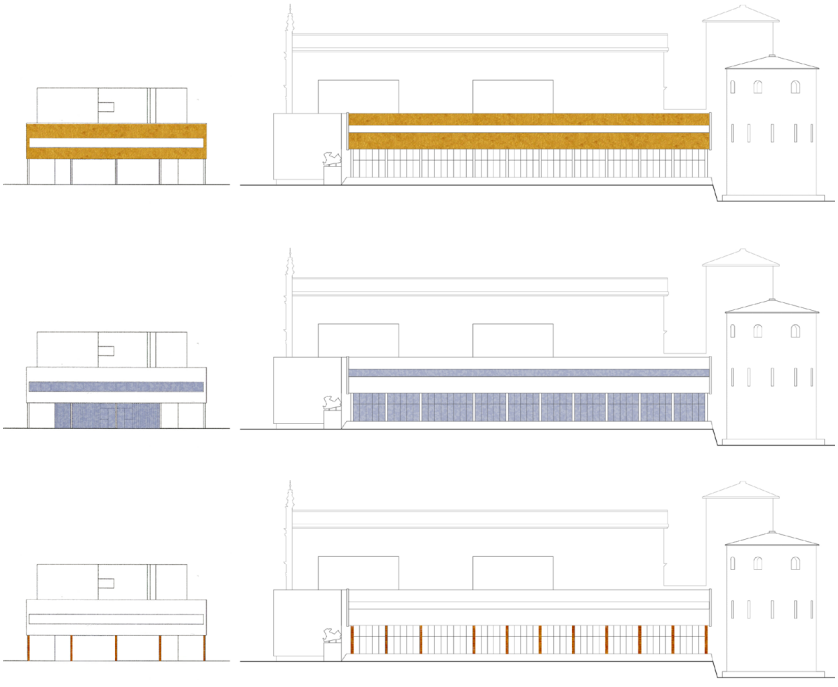
Planimetria del piano primo del Carpenter Center di Le Corbusier.

11. La costruzione diventa architettura attraverso la composizione ovvero la scelta delle relazioni e delle proporzioni che determinano il disegno. Gli elementi dell'architettura moderna – distanti da quelli di quella classica – fanno propria la semplificazione apportata nell'architettura gotica, ove la struttura corrispondeva alla distribuzione degli sforzi. Attraverso le procedure antiche della congiunzione, della ripetizione e della combinazione, piani, punti e segmenti diventano coperture, pilastri e muri che conformano lo spazio e ne consentono la costruzione.
Si fa riferimento a quanto afferma Hegel riguardo alla colonna in G. W. F. Hegel, *Estetica,* Berlino1938.
La colonna «non ha altra determinazione che quella di sorreggere [...] ed è grande bellezza dell'architettura classica non erigere più colonne di quante non siano in effetti necessarie per sorreggere una travatura [...] le colonne destinate a semplice ornamento, nell'architettura vera e propria non possiedono vera bellezza».
Ecco allora che si comprende la teoria di Schinkel secondo la quale «l'architettura differisce dalla costruzione, perchè si distingue e si eleva, attraverso il sentimento estetico, al di sopra della costruzione».
K. F. Schinkel, cit. in W. Hegemann, *La Berlino di Pietra*, 1930.



L'attacco al suolo dell'edificio è definito da un movimento di terra che costruisce una piccola aiuola di sezione triangolare che nasconde le intercapedini che portano luce al piano interrato. L'intera architettura è come costruita a partire dalla quota dei resti romani, da qui si elevano i pilastri che definiscono la composizione quasi come fossero i *pilotis* di Le Corbusier. La scelta del *plan libre,* della struttura in cemento arretrata rispetto al filo della facciata (nei piani superiori) permette a Nichelli di disegnare un prospetto libero dagli elementi strutturali, una *façade libre* con finestre a nastro (*finetre en longueur*), una sottile fibra di luce naturale che penetra nello spazio interno.

Dai prospetti, su Corso Magenta, via Nirone e via Ansperto si evince che il rispetto nei confronti della preesistenza si traduce in un'architettura che non si mostra in quanto mimesi-imitazione di forme e colori dell'esistente, ma è riconoscibile come nuova addizione, seppur nel rispetto delle altezze e delle volumetrie della fabbrica originaria.



Nella pagina a fianco
Schemi proporzionali nella planimetria del piano terra.
DdA

La citazione come tema compositivo
Si propone un confronto tra La *Villa Savoye* di Le Corbusier e la sua poetica e il progetto di Egizio Nichelli per il Museo Archeologico.
Nel prospetto su via Nirone sono evidenziati la *façade libre,* la *finetre en longueur* e i *pilotis.*
DdA



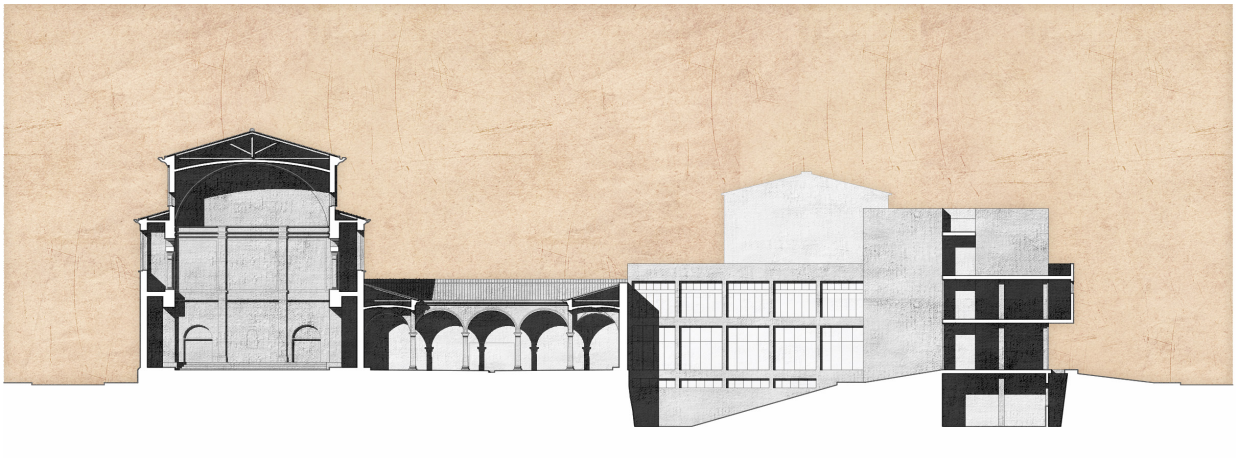
Nuovo museo archeologico, 1954
Sezione DD
DdA

Nichelli denuncia ogni tipo di falsificazione, proponendo un progetto che, in adiacenza alle preesistenze, pur essendone differente è in continua dialettica con il frammento archeologico, appoggiando quindi la teoria di Ambrogio Annoni, di cui è stato assistente al Corso di 'Storia e Restauro dei Monumenti' dal 1937, anno in cui si è laureato, fino al 1965, quando decide di abbandonare il mondo accademico e di dedicare il suo tempo alla professione di architetto-progettista.

Egli propone un'architettura che si dichiara appartenente all'epoca in cui è stata pensata per scelta dei volumi e uso dei materiali, basata sulla giustapposizione di volumi in calcestruzzo, interrotti da finestre a nastro e *pilotis*, Egizio Nichelli scrive a riguardo «l'espressione architettonica della nuova costruzione non potrà risultare che spontanea attualità, non profanando l'ambiente e i monumenti stessi con ricomposizioni stilistiche o imitazioni esteriori […] oggi inaccettabili».

Il progetto qui presentato è stato elaborato dall'architetto tenendo in considerazione la necessità di uno sfruttamento razionale dell'area a disposizione secondo un organismo unitario inserito e collegato al complesso monumentale esistente, nel suo rispetto e valorizzazione; la scelta di proporre una soluzione per volumi, ripuliti da ogni forma di ornamento si mostra





Nuovo museo archeologico, 1954
Sezione EE
DdA

come una rilettura sintetica e compositiva della successione di ambienti che disegnano la fabbrica originale. Una geometrizzazione, quella che opera Nichelli, che rende riconoscibile il rimando alla chiesa per modulo dimensionale e per la composizione data dalla successione di spazi.

Una composizione che sembra rispondere a quanto afferma G. C. Argan «il problema fondamentale è, dunque, di ottenere uno spazio perfettamente definito e articolato, che possa a sua volta suddividersi e riarticolarsi in modi diversi ma sempre coerenti [...] uno spazio architettonico, cioè, che possa essere ripartito ed articolato secondo uno o più moduli senza che perciò si smarrisca l'unità ambientale [...]. In altri termini, è verissimo che l'architettura del museo è soprattutto architettura del vuoto, ma è indispensabile che quel vuoto riceva una configurazione formale, e cioè diventi uno spazio»[12].

12. G. C. Argan, *L'architettura del museo,* in «Casabella-Continuità» n. 202, settembre-ottobre 1954.

Architettura del vuoto e progetto dell'esposizione

Il progetto di Nichelli prevede, come detto, un edificio a pianta libera, pur tuttavia definendo il percorso di visita. Questo è infatti organizzato secondo una successione tematica regolata dalla struttura portante e da una serie di compressioni e dilatazioni in altezza che scandiscono i vari spazi e permettono di suddividere i diversi ambiti. La ricerca di massima flessibilità negli spazi museali è un tema estremamente sentito anche da altri architetti contemporanei a Nichelli, basti pensare al progetto dei BBPR per l'allestimento al Castello Sforzesco, in cui lavorano con teche movibili sia in verticale sia in orizzontale. La ricerca di adattabilità a diversi allestimenti, nel progetto per il Castello, è dettata dalla necessità di modificare l'esposizione poiché i reperti sono molto maggiori rispetto agli spazi museali e alcuni di essi rimangono custoditi nei depositi, allora i progettisti progettano una rotazione delle opere esposte. Nell'atrio del nuovo Museo Archeologico, a sinistra del visitatore, sono collocati gli spazi di servizio al personale, nascosti da un setto bucato in pochi punti, quelli sufficienti per usufruire dei servizi quali la biglietteria, il telefono, il banco informazioni, la segreteria, la direzione e la consultazione libri, oltre ad un corpo scala che permette di accedere al piano interrato. Disposto simmetricamente a questo, alla destra del visitatore, Nichelli posiziona un altro setto che definisce l'ingresso all'esposizione vera e propria. Questo cela alle sue spalle, oltre ai servizi igienici e al locale dei custodi, la prima sala dedicata alla preistoria lombarda, da qui comincia il percorso espositivo. Si susseguono la sala dedicata al paleolitico, al neolitico, alla civiltà del bronzo, alla civiltà lagozza e polada; l'ambito dedicato alla preistoria extra lombarda che determina l'accesso alla galleria dell'archeologia lombarda, comprendente sculture, ritratti, sarcofagi, statue e materiale architettonico. Da qui si passa ai bronzi, alla coroplastica, ai vasi greci e italici e da qui è accessibile la sala a pianta quadrata dedicata, al piano terreno, alla collezione egizia.

Al piano primo Nichelli dedica una porzione alla topografia lombarda, alla

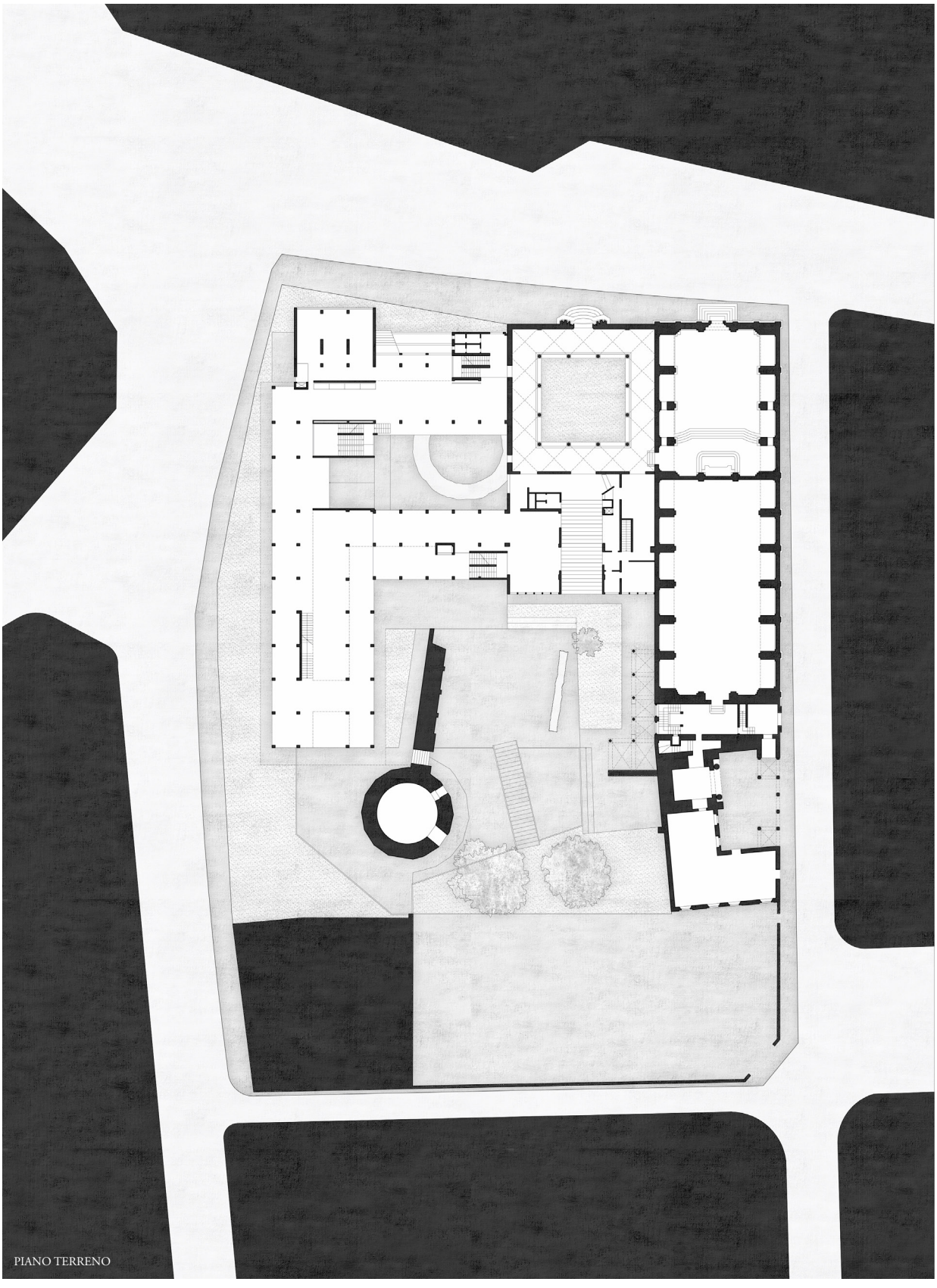
forma urbis mediolani e una all'archeologia lombarda in corrispondenza e con un affaccio sulla galleria che al piano terreno ospita altri reperti legati a questa tematica. Il piano primo lascia ancora meno possibilità di confusione nel percorso espositivo poiché il solaio risulta in più punti mancante; Nichelli progetta dei vuoti che da un lato permettono al visitatore di osservare dall'alto alcuni reperti e dall'altro generano quelle compressioni e dilatazioni di cui si parlava precedentemente, che disegnano il piano terreno. Ed è così che lo spazio fluido generato dalla successione ininterrotta di ambienti, intervallata dai pilastri strutturali e da pareti mobili, si riflette in un unico itinerario. L'architetto progetta anche un piano secondo, sviluppato soltanto in due aule rettangolari collegate tra loro da una piccola galleria, disposte ortogonalmente una all'altra, una su via Nirone e una su Corso Magenta, a queste Nichelli non assegna alcuna funzione particolare, lascia alla necessità futura la possibilità di sceglierne l'utilizzo. Mentre il piano interrato - che recupera la quota dell'interrato della Chiesa e dei resti delle mura romane - che ricalca il perimetro della pianta del piano terreno e ne riflette la composizione, è interamente dedicato a funzioni di servizio, quali deposito e laboratori oltre ad ospitare la centrale termica.

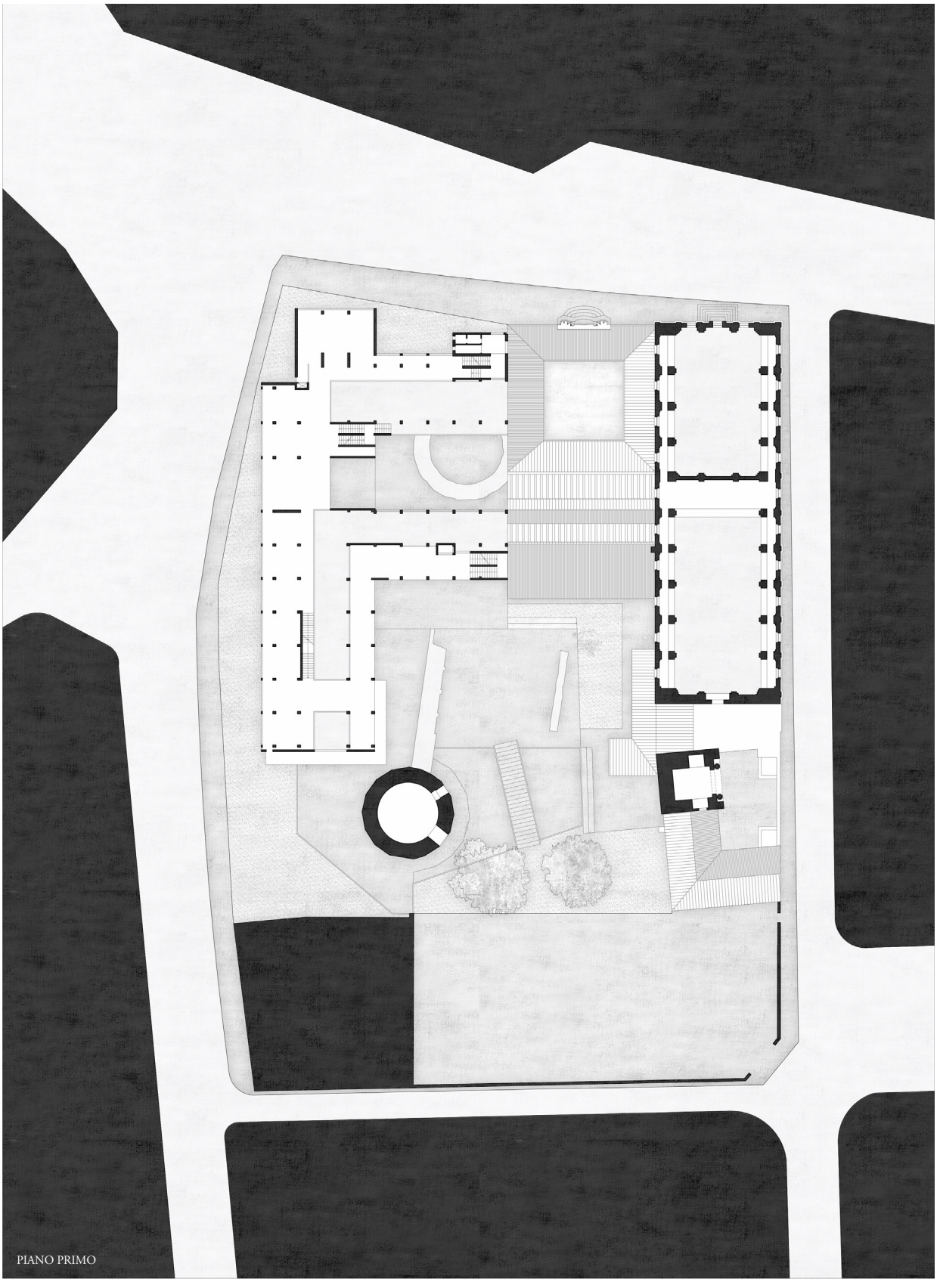
Ritengo che sia necessario riflettere su una mancanza di progettazione vera e propria dell'allestimento. Se è vero che vengono assegnate parti precise dell'architettura alle varie collezioni è altrettanto vero che non è possibile rintracciare una continuità tra allestimento e progetto architettonico. Dove Ernesto Nathan Rogers lavora nel tentativo di restituire una leggibilità figurativa ai frammenti da esporre è come se gli stessi dispositivi di allestimento subiscano un processo di identificazione storica e quindi formale, gli oggetti esposti risultano inseriti in una narrazione.

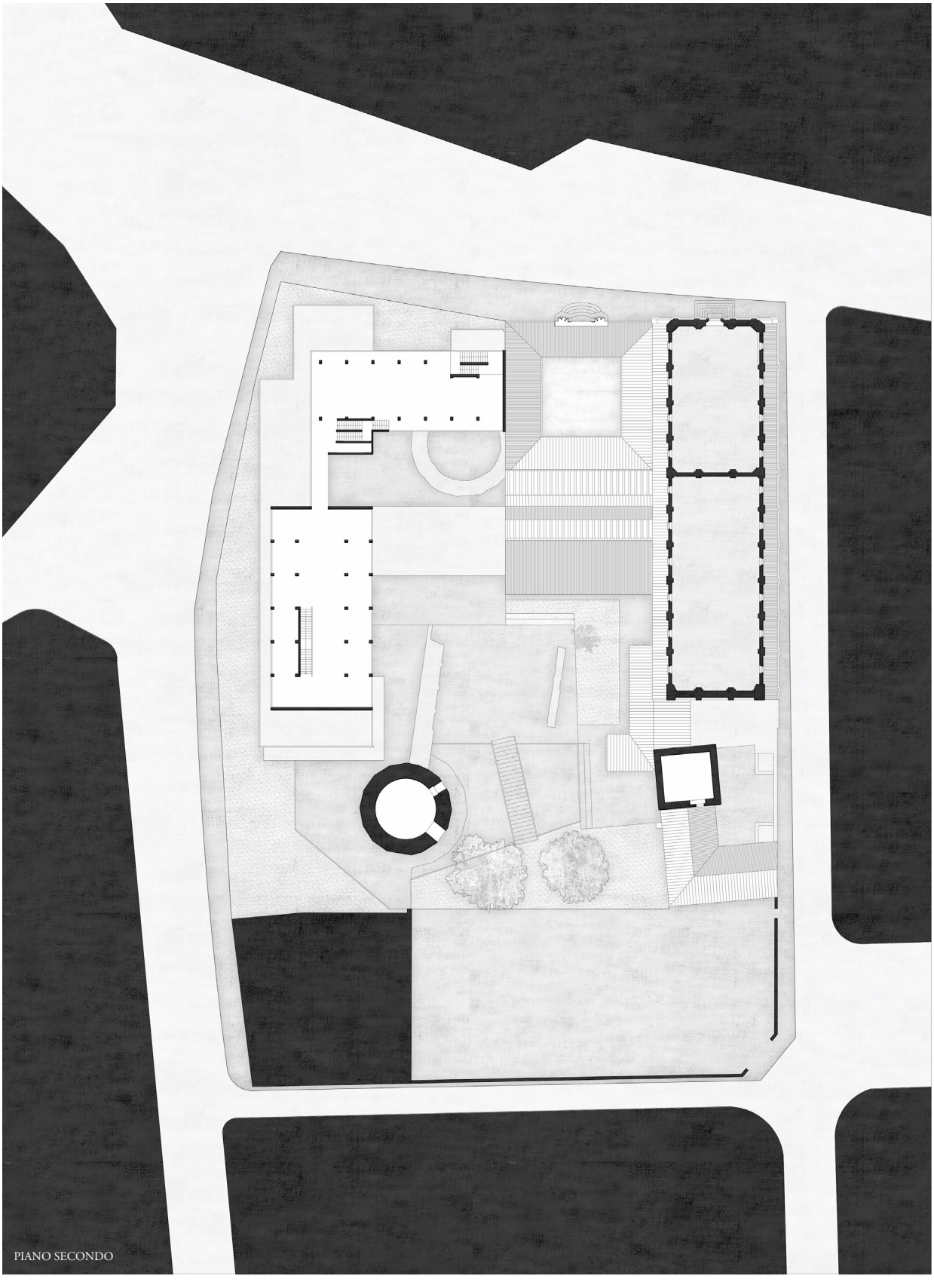
Il progetto di Nichelli sembra essere invece legato all'idea di museo come contenitore malleabile, testimonianza del passato e traduttore della storia nel suo involucro e nella composizione ma slegato da questa nella relazione tra reperti e architettura.

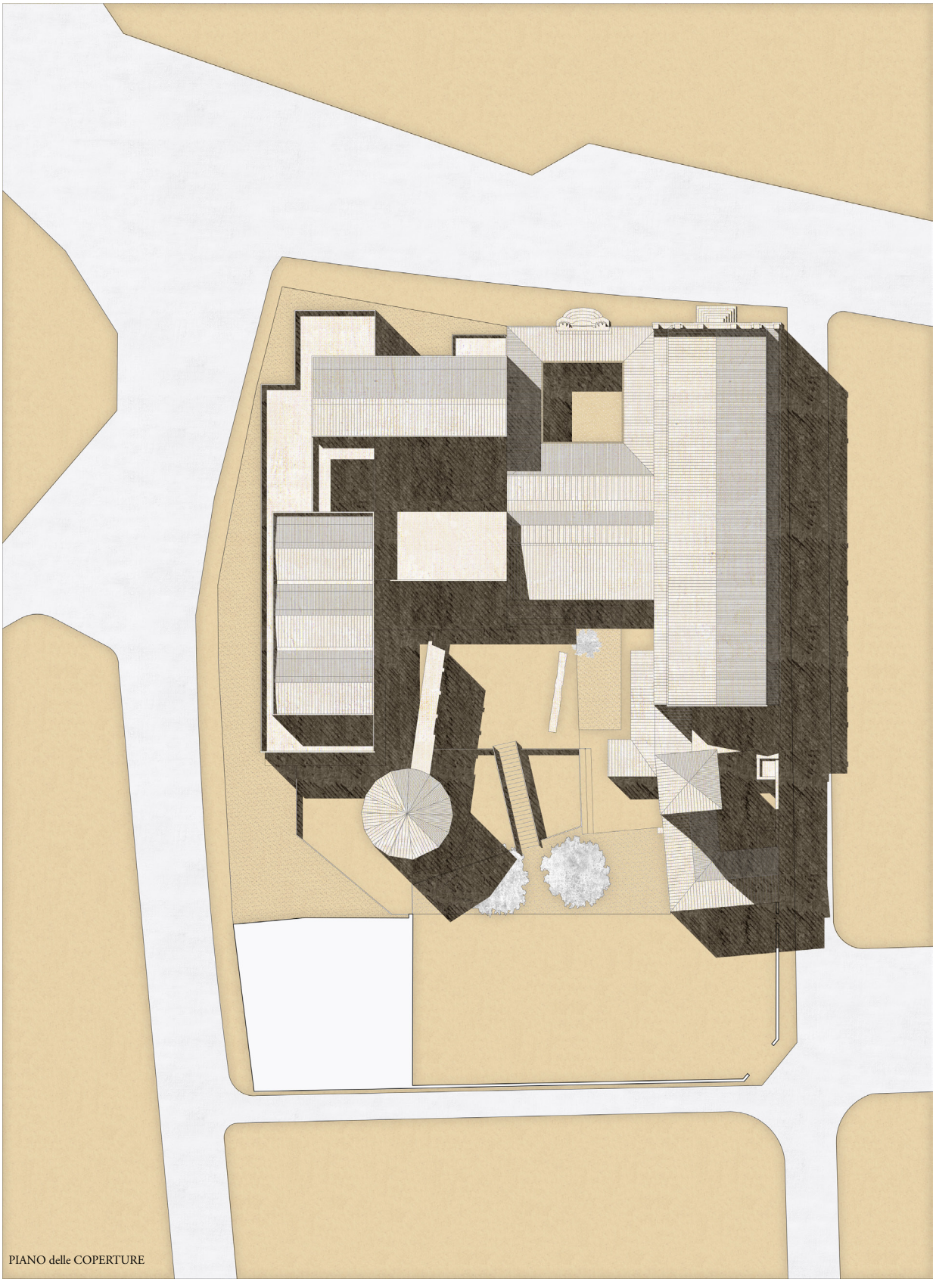
Nelle pagine seguenti

Nuovo museo archeologico, 1954
Ridisegno della sequenza dei piani del museo. Dal piano terra alla copertura
DdA


PIANO TERRENO
0 1 2 5 10 15 30 50


PIANO PRIMO
0 1 2 5 10 15 30 50

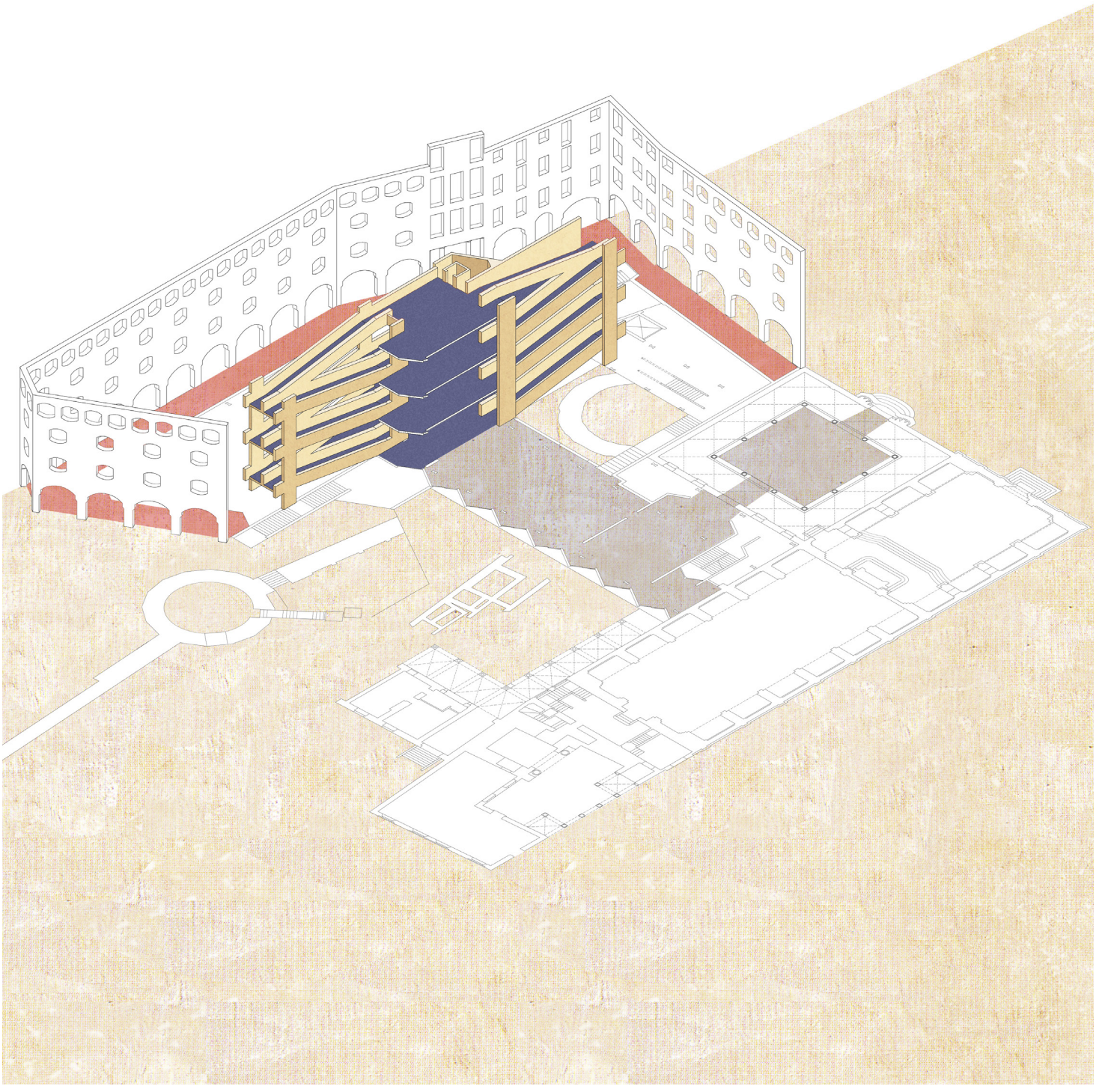

PIANO SECONDO
0 1 2 5 10 15 30 50

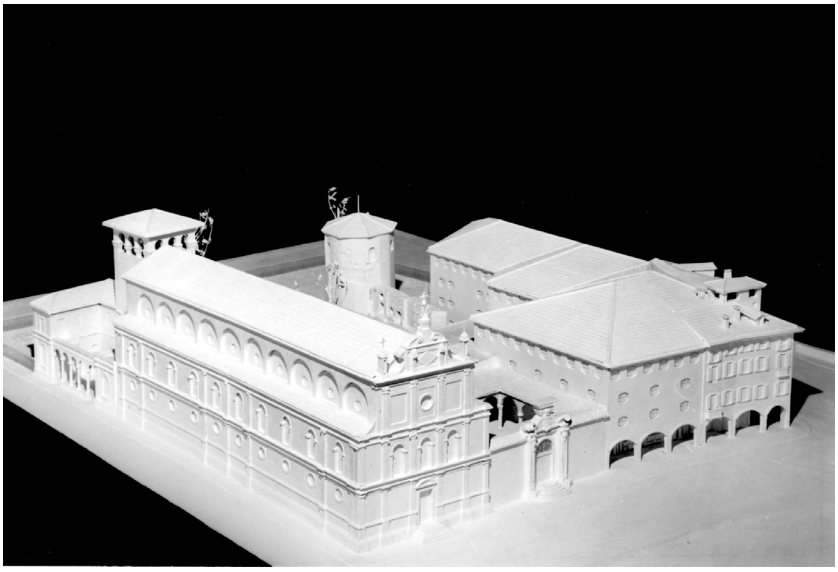

PIANO delle COPERTURE
0 1 2 5 10 15 30 50

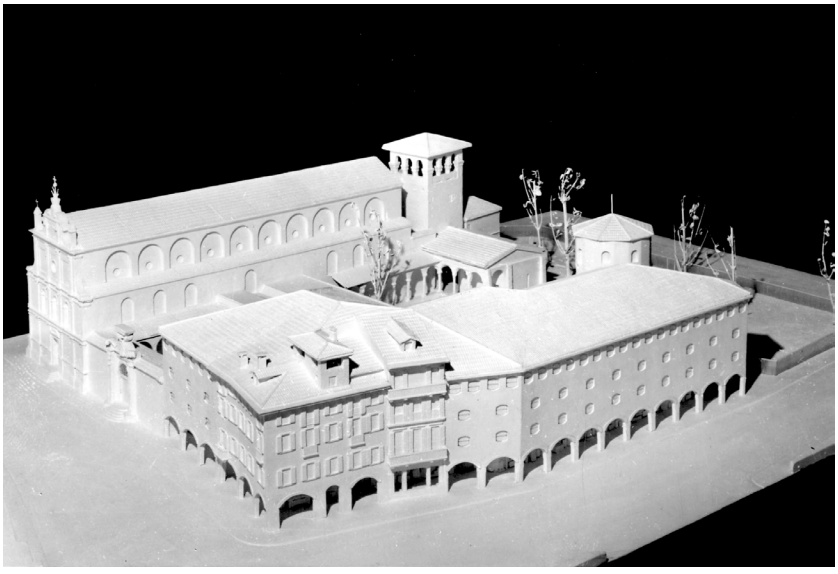
2.3 Il progetto per il Nuovo Museo Archeologico 1959-1964

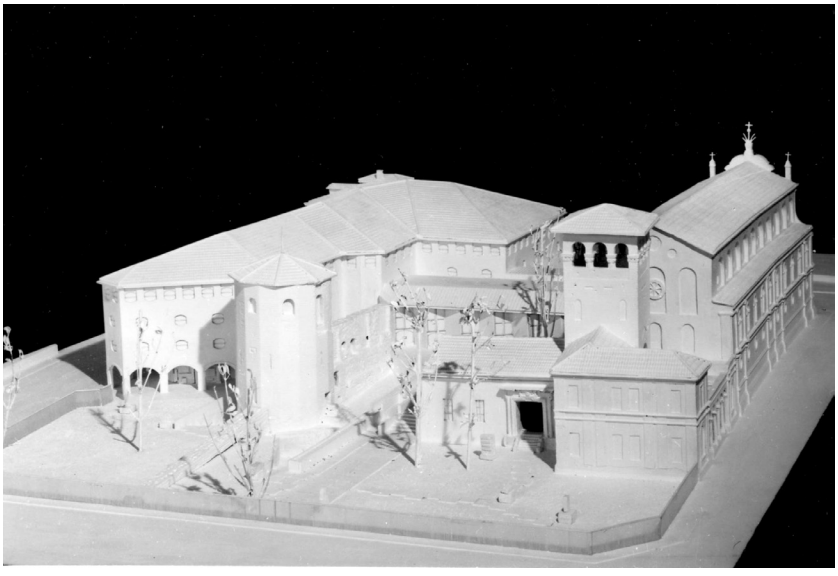
Nel secondo progetto Nichelli riprende la propria ricerca compositiva – già avviata nel 1954 – mettendo a sintesi le diverse soglie storiche che compongono l'isolato. Propone la costruzione di un *unicum* che reinterpreta le relazioni consolidate tra la chiesa di San Maurizio e gli altri frammenti per mezzo della nuova architettura, e lo fa mantenendo sempre riconoscibile il carattere di ciascun elemento. Ne consegue che alle scelte compositive della prima ipotesi, che lo avevano portato a demolire gli edifici ottocenteschi, Nichelli sostituisce un nuovo assetto planimetrico che si confronta in maniera più diretta con la forma architettonica dell'isolato esistente.
Se possiamo dire che il primo progetto guarda all'antico come materia teorica, come strumento al fine di trovare un rapporto proporzionale comune e un tema compositivo appropriato, nel secondo la preesistenza oltre ad essere un riferimento teorico diventa materiale costruttivo.
La soluzione proposta prevede di integrare gli edifici con la nuova architettura rendendoli parte del sistema museale; le scelte dell'architetto sono intimamente legate a ciò che – al momento del progetto – descrive lo spazio. In questo modo il nucleo originario acquista una rilevanza volumetrica che lo mette in dialogo con la scala del nuovo intervento, sfruttando come tema di progetto la discrepanza tra i piani delle diverse architetture e quindi i collegamenti orizzontali e verticali con le quote degli antichi solai. L'angolo tra corso Magenta e via Nirone – non più demolito – viene mantenuto in alzato e in pianta, così che gli edifici esistenti e le loro irregolarità planimetriche diventano parte integrante della nuova pianta del Museo Archeologico.
Una irregolarità che Nichelli rende carattere compositivo dell'intero progetto disegnando un portico lungo tutto il perimetro del lotto in grado di mediare tra interno ed esterno, tra i prospetti e la forma della pianta. La costruzione di questa "intercapedine" che sancisce una relazione particolare tra la città e il museo offre lo spunto per costruire una galleria espositiva che diventa limite e soglia tra museo e spazio urbano.

Il movimento. Strumento di costruzione dello spazio
Disegno interpretativo in assonometria che descrive il modo in cui il movimento, ovvero il percorso definisce i luoghi del museo.
In rosso il portico, la galleria espositiva filtro tra interno ed esterno; in blu il sistema di distribuzione a baionetta che funge da cerniera tra i due corpi principali della nuova architettura.
DdA





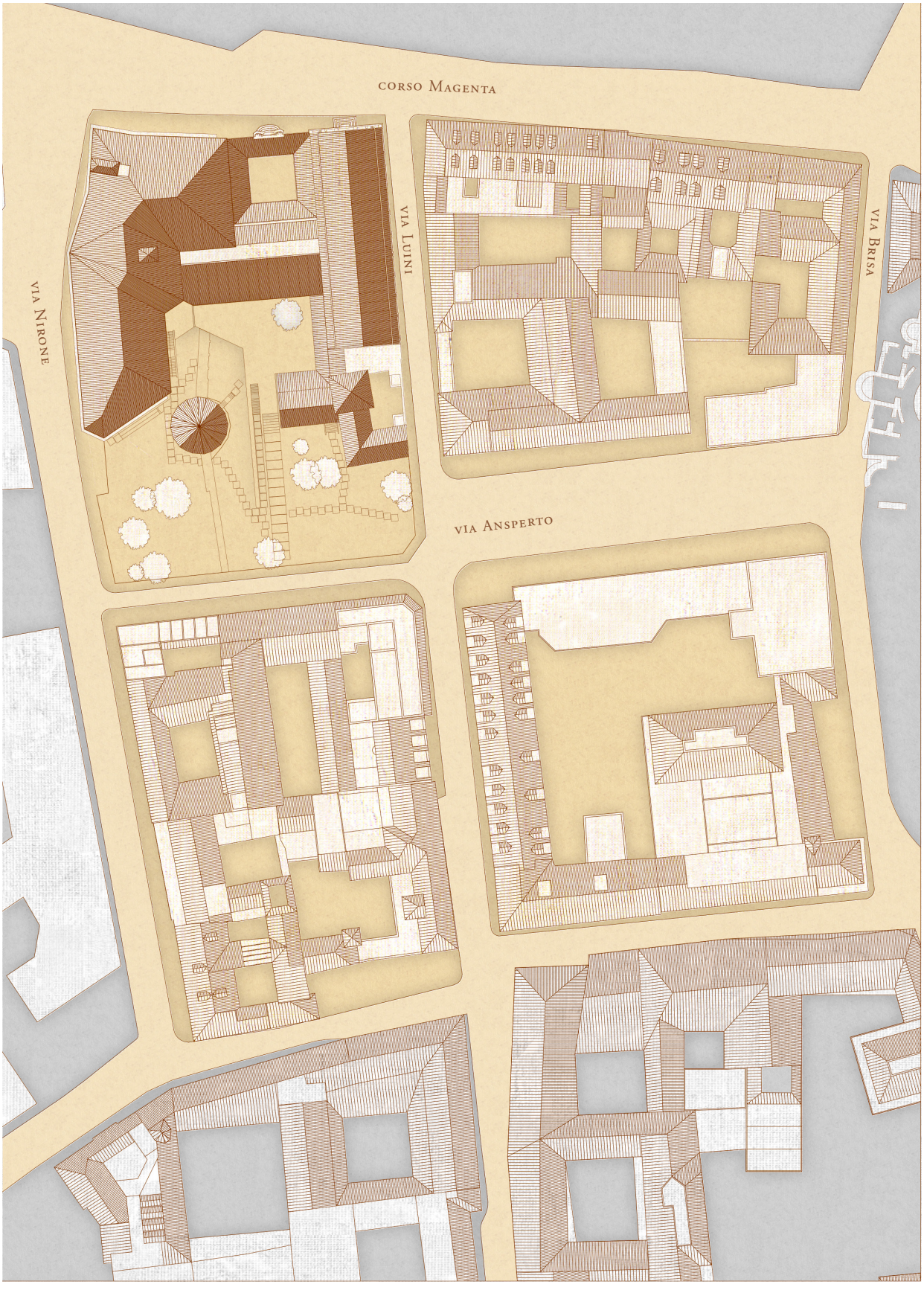


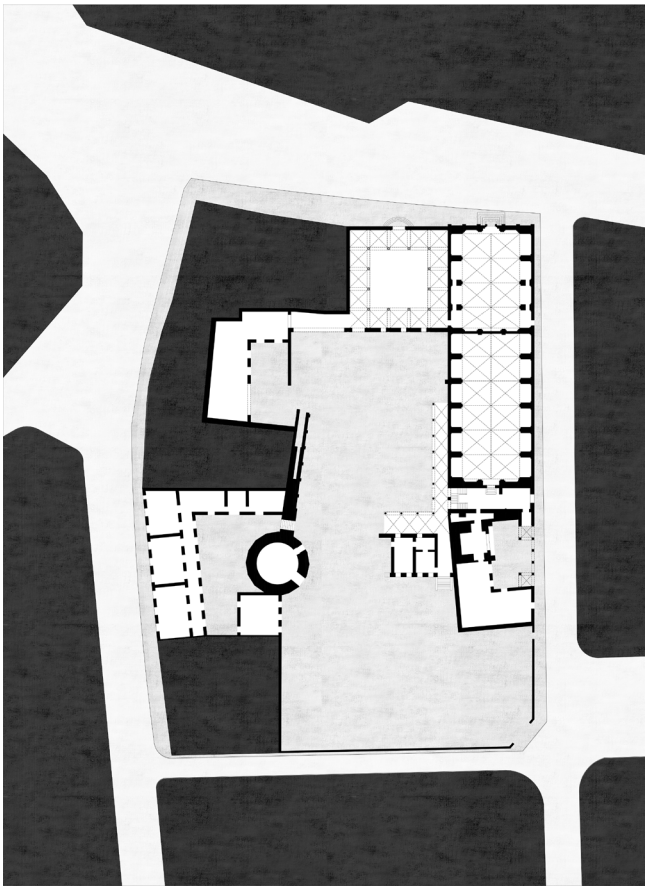


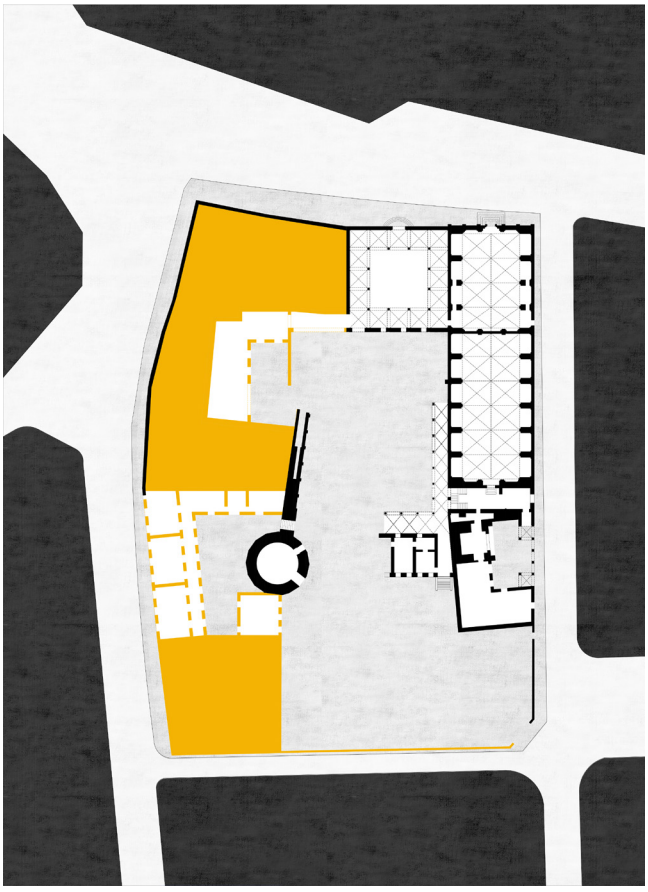
Fotografie del modello del progetto del 1959.
In sequenza l'angolo tra via Luini e corso Magenta; l'angolo tra corso Magenta e via Nirone e l'angolo tra via Luini e via Ansperto.

Nella pagina seguente

Pianta delle coperture dello stato di progetto del 1959 degli isolati che originariamente appartenevano al Monastero Maggiore.
DdA


corso Magenta
via Luini
via Nirone
via Brisa
via Ansperto





L'isolato del Monastero Maggiore e il progetto per il Nuovo Museo Archeologico

Da sinistra

Planimetria del piano terreno dello stato di fatto dell'isolato del Monastero Maggiore dopo i bombardamenti aerei del 1943;

Planimetria delle demolizioni ipotizzate da Egizio Nichelli nell'ipotesi del 1959;

Sovrapposizione delle costruzioni e delle demolizioni ipotizzate da Egizio Nichelli nell'ipotesi del 1959;

Planimetria di progetto del piano terreno.

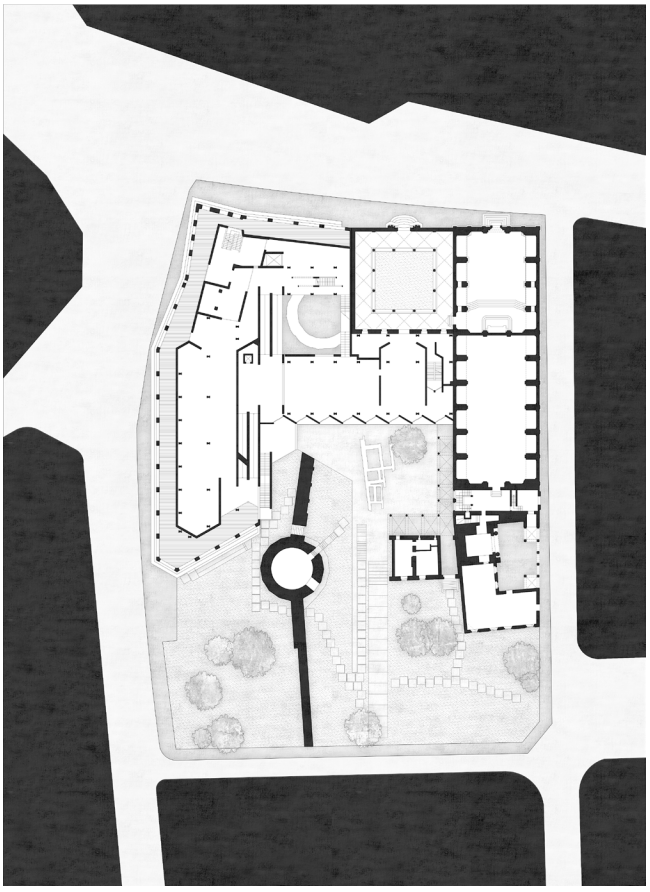
DdA

Nichelli disegna un portico che assume il valore – tanto in prospetto quanto in pianta – di costante e di elemento di continuità tra la nuova architettura e gli edifici ottocenteschi esistenti. Questa seconda ipotesi progettuale evidenzia diverse innovazioni sia dal punto di vista architettonico-strutturale, sia per quello che riguarda l'interpretazione museale, ponendosi come opportunità di sperimentazione intorno al tema del museo contemporaneo.

Il portico assume il carattere di galleria espositiva percorribile lungo via Nirone, mettendo direttamente "in vetrina", a disposizione della comunità, il patrimonio archeologico. Questa scelta matura dalla necessità di trovare una soluzione al delicato tema dell'inserimento del nuovo in rapporto con i resti romani e dalla volontà di creare un museo non solo della città ma per la città.

Se la prima soluzione progettuale è una composizione paratattica di volumi, la seconda proposta muove a partire dalla costruzione di una cortina edilizia che, seguendo l'andamento dell'isolato, usa le irregolarità, senza mai subirle, che diventano parte integrante della progettazione.





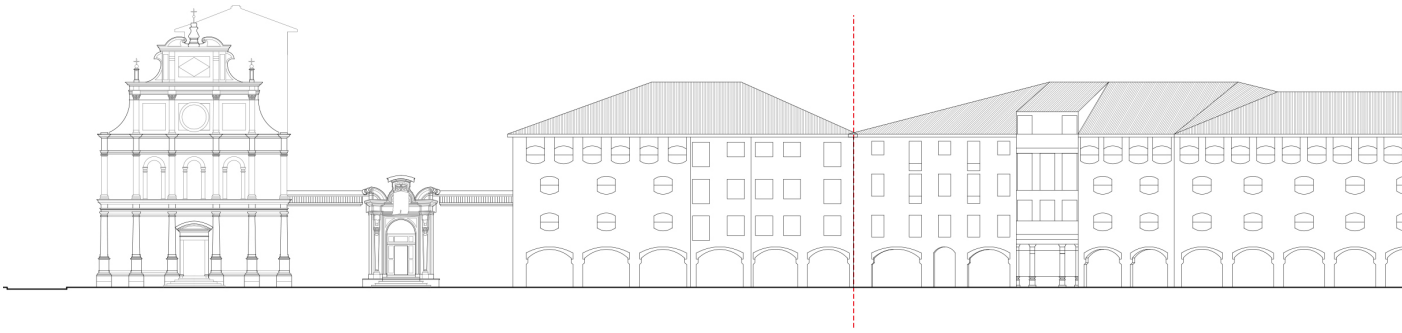
La facciata è elemento autonomo nella composizione, è scena urbana e strumento di definizione dello spazio interno. Nichelli sviluppa il progetto del prospetto considerandolo un guscio, un involucro che nasconde un mondo altro rispetto a quello della città consolidata, alla stregua della definizione di facciata proposta nel *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno* «la figura (facciata) è una narrazione che tiene insieme elementi (a) e (b), i quali trovano pertinenza nel loro dissolversi nella figura (facciata) secondo una tensione simbolica che tenta di giungere ad una verità più profonda»[13].

Il portico progettato da Nichelli media la relazione tra il fronte e le sale espositive vere e proprie, tra lo "scenario indipendente" emancipato dall'interno e il museo.

Per contro, a questo elemento unitario – contenuto entro moderati limiti di altezza – si contrappone un'eterodossia della pianta, in cui si ha la «possibilità di avere più avvenimenti e l'impossibilità di viverli contemporaneamente»[14] attraverso un gioco di dissonanze e consonanze che, apparentemente, sembra negare un sistema di corrispondenze.

13. Aa. Vv, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, diretto da Luciano Semerani, Edizioni C.E.L.I. Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Faenza 1993, p. 225;

14. Ibidem, p. 172.

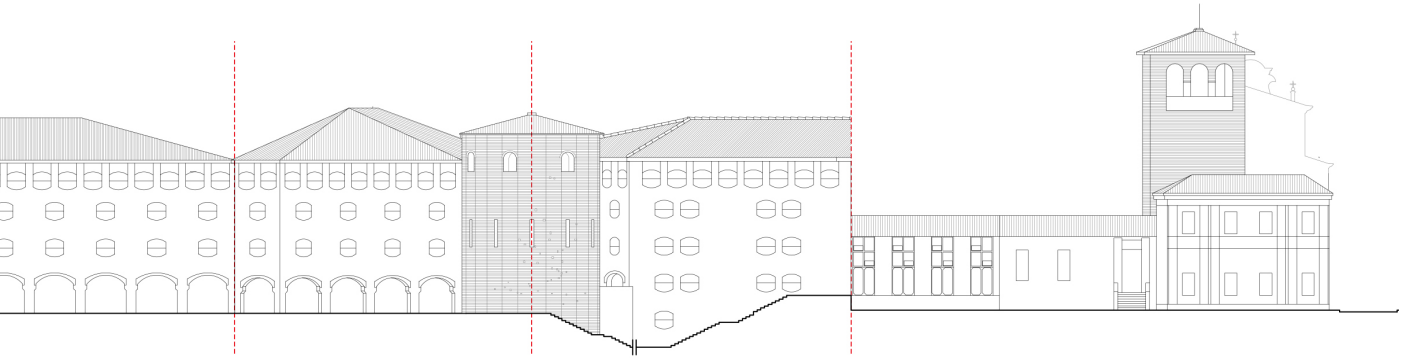


La cortina edilizia
Sviluppo della sequenza dei prospetti del progetto di Nichelli.
DdA

Vedremo poi che, tuttavia, esistono relazioni strutturali e funzionali che, entro lo spazio concreto della figurazione, convertono l'oggetto architettonico in "unità coerente" dove funzione e forma, programma e idea si incontrano. L'accesso al museo avviene, come nella precedente ipotesi del 1954, dal chiostro su Corso Magenta, il visitatore accede al corpo di fabbrica ad un piano attraverso un'apertura ricavata in corrispondenza del portale d'ingresso al chiostro. All'interno il sistema tradizionale di sale è abbandonato a favore di una sequenza di ambienti in continuità articolata intorno ad un percorso a spirale. La configurazione dinamica degli spazi genera un gioco continuo tra la fissità delle sale espositive e la dinamicità e fluidità del percorso definito dal blocco delle rampe e ascensori, mantenendo sempre un controllo attento e rigoroso.

In pianta la dimensione costante in larghezza della galleria espositiva, dell'"intercapedine", diventa riconoscibile anche nel museo dove i due blocchi di risalita disposti a baionetta, contenenti le rampe parallele, ne recuperano la misura, così definendo una continuità tra le parti.

I collegamenti verticali si dispongono come cerniera tra gli ambienti espositivi principali, ovvero la sala nel corpo che affaccia sullo spazio aperto all'interno dell'isolato e gli spazi, talvolta a doppia altezza, che si articolano nel corpo su via Nirone.



La seconda ipotesi progettuale propone quindi non solo la costruzione di un volume che risolve il lacerto all'interno del tessuto moderno quanto piuttosto l'attivazione di un rapporto dinamico fra passato e presente nel corpo della città storica, suggerendo un'ulteriore dimensione nel mondo compositivo delle forme contemporanee. Il nuovo agisce quindi come anomalia del sistema semantico proprio della preesistenza, e deve essere riconosciuto come atto trasformativo che porta al cambiamento del codice di riferimento consolidato all'interno dell'isolato esistente.

La presenza degli elementi che definiscono la composizione in pianta è resa ancora più evidente dal fatto che le strutture non rispondono ad una maglia geometrica di insieme ma sono riferite ogni volta ad una precisa parte del museo.

Vi sono però due costanti, una data dalla struttura portante arretrata rispetto alla facciata che risulta così da essa completamente indipendente e, l'altra, dalla dimensione trasversale di ogni sala che si mantiene identica e recupera la misura della navata della chiesa di San Maurizio (10,5 metri).

Queste costanti che conferiscono agli spazi delle proporzioni ben definite, in grado di esplicitare una gerarchia e una relazione tra le parti, interagiscono con quel tema dell'irregolarità che Nichelli assume a partire dallo studio di riconoscimento dei caratteri del luogo.

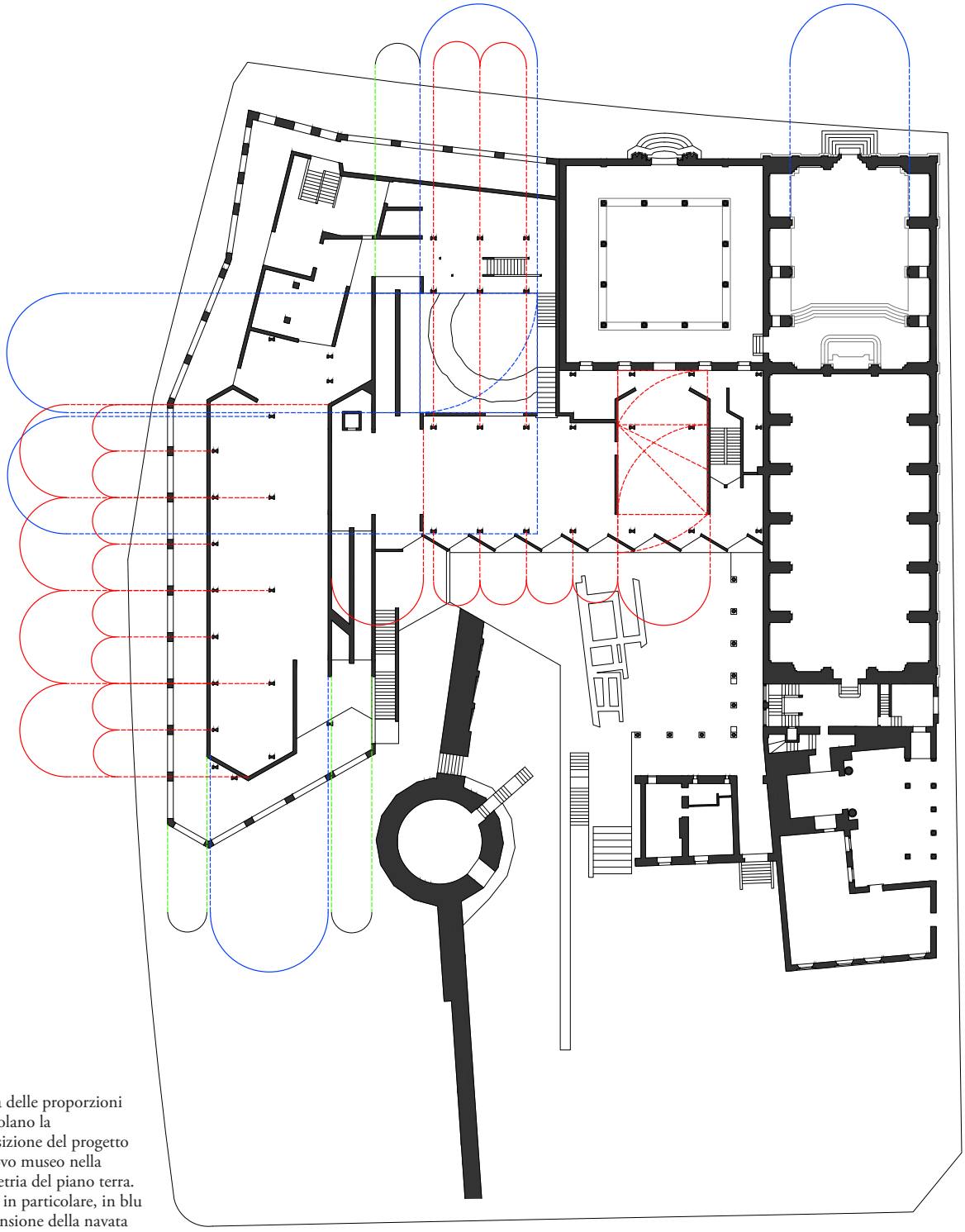




La cortina edilizia
Sequenza fotografica delle facciate degli edifici esistenti nel 1959.
AEN




Cantoni TESSUTI
Cantoni TESSUTI
ALIMENTARI
BAR TABACCHI



Schema delle proporzioni che regolano la composizione del progetto del nuovo museo nella planimetria del piano terra. Si noti, in particolare, in blu la dimensione della navata della Chiesa di San Maurizio che governa le principali dimensioni della nuova architettura.
DdA

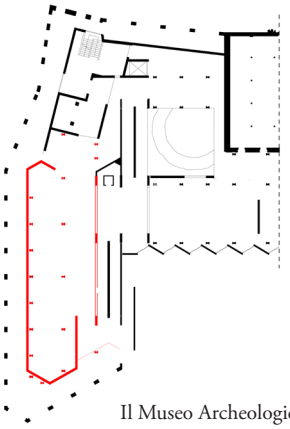
Alla struttura a pilastri si contrappone un sistema di setti che assumono giaciture differenti tra loro e diverse da quelle dettate dal corpo della chiesa e del chiostro. Nel progetto del nuovo Museo Archeologico l'insieme delle piegature oblique – che caratterizzano la sala esagonale e la facciata interna – accentua l'autonomia del nuovo che rimane così differenziato rispetto alla struttura del Monastero. Sugli aspetti formali della pianta non sembra dunque mancare un preciso controllo progettuale.

La facciata che si apre sul giardino interno è interamente modulata da un'alternanza di pareti opache e pareti vetrate, disposte a 120 gradi l'una dall'altra, che gestiscono il rapporto tra l'interno del museo e l'area progettata a verde tra le due torri. Questo nuovo fronte ricostruisce la misura della facciata originale e annulla l'assialità progettata da Nichelli nella prima ipotesi. La relazione con lo spazio aperto è meno diretta, e il visitatore può solo intravedere che, all'esterno, esiste una realtà profondamente legata alla storia narrata durante il percorso espositivo, di cui riesce ad appropriarsi soltanto una volta raggiunto lo spazio aperto.

Il corpo espositivo che si costruisce lungo via Nirone, al piano terreno, si costituisce come una sala a pianta esagonale che, per rispondere all'esigenza di Nichelli di promuovere la compenetrazione degli ambienti, risulta aperta su di un lato. In questa forma, introdotta dall'architetto, è possibile rintracciare una volontà dialettica tra questo progetto e un altro dello stesso autore, il disegno per la piscina Bonacossa[15] del 1957.

Entrambe le piante possiedono un corpo con una pianta a esagono irregolare e con la struttura a pilastri arretrata rispetto ai muri perimetrali, quasi come un'autocitazione. Ma lo stratagemma di utilizzare sale esagonali per spazi espositivi è sperimentato anche nel progetto per il Padiglione d'Arte Contemporanea della Galleria d'Arte Moderna costruito da Ignazio Gardella (il progetto esecutivo è datato 1949).

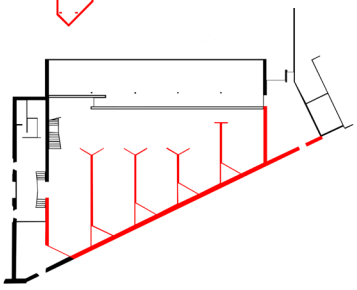
Se nel PAC l'architetto adotta questa soluzione al fine di risolvere il non facile rapporto con la geometria trapezoidale del sito, nel Museo Archeologi-



Il Museo Archeologico



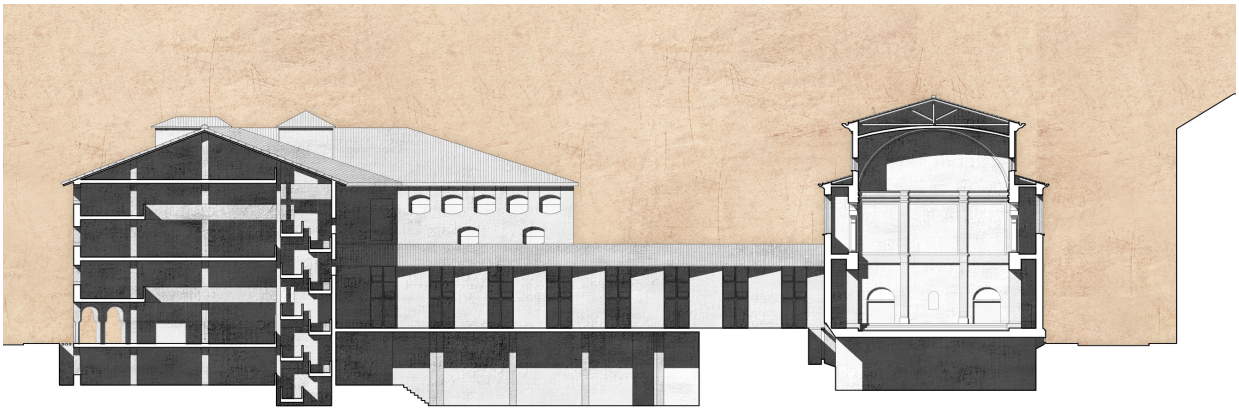
La Piscina Bonacossa



Il Padiglione di Arte Contemporanea

La sala esagonale
Confronto dei piani terra dei tre progetti. In evidenza, in rosso, le sale esagonali usate come forma per costruire lo spazio. In particolare si nota una forte analogia spaziale e costruttiva tra i due progetti di Nichelli.
DdA

15. Il progetto per la Piscina e centro sportivo Bonacossa viene affidato a Nichelli nel 1957 dal Comune di Milano successivamente al progetto e l'apertura del Centro sportivo Scarioni.



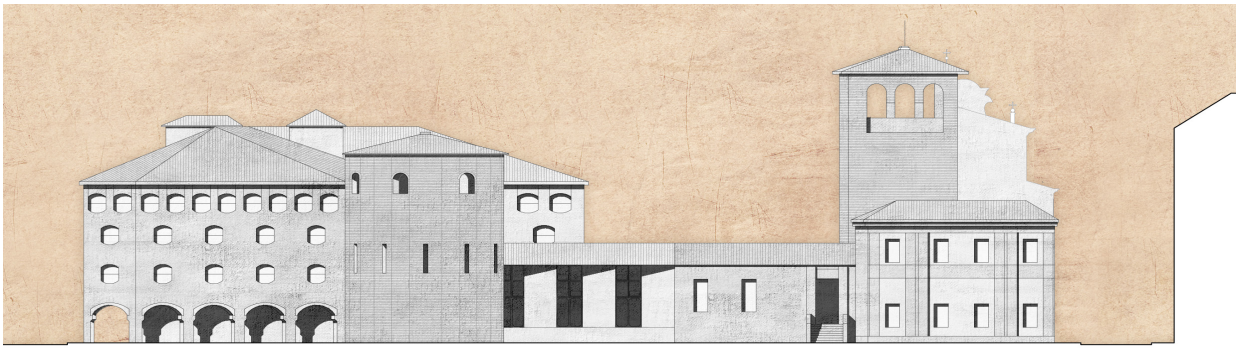
16. S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano 2002, p. 76.

co Nichelli, lasciando all'"intercapedine" il compito di mediare la relazione tra la forma dell'isolato e la geometria delle architetture del Monastero, utilizza le pareti oblique come elemento di evocazione della condizione di realtà frammentata propria del luogo progettato.

Gli architetti propongono entrambi una riflessione sulla forma dello spazio espositivo «rifiutando la neutralità del contenitore astratto»[16] e legando intimamente la nuova architettura con la preesistenza, due realtà simili ma diverse tra loro.

Il Padiglione occupa la medesima area su cui si trovavano le scuderie della Villa Reale – quasi completamente distrutte dai bombardamenti bellici – e ne rispetta fedelmente il perimetro di forma trapezoidale e l'altezza, di due piani fuori terra. Il Museo Archeologico si costruisce in un isolato molto più complesso per quanto riguarda gli strati cronologici ma Egizio Nichelli, che lavora su ognuno di questi attingendo alla storia come strumento fondamentale all'orientamento delle scelte compositive, progetta la nuova architettura tenendo saldo il ruolo dell'isolato all'interno della città consolidata, mantenendo l'altezza degli edifici esistenti e ricalcandone il perimetro. L'architetto pone grande attenzione al rapporto tra l'altezza del nuovo edificio e quella del corpo di fabbrica adiacente della chiesa di San Maurizio e del chiostrino; nel confronto con la chiesa il canale di gronda

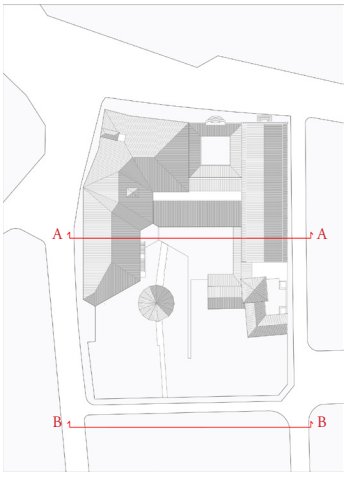
0 1 2 5 10 15 30 50

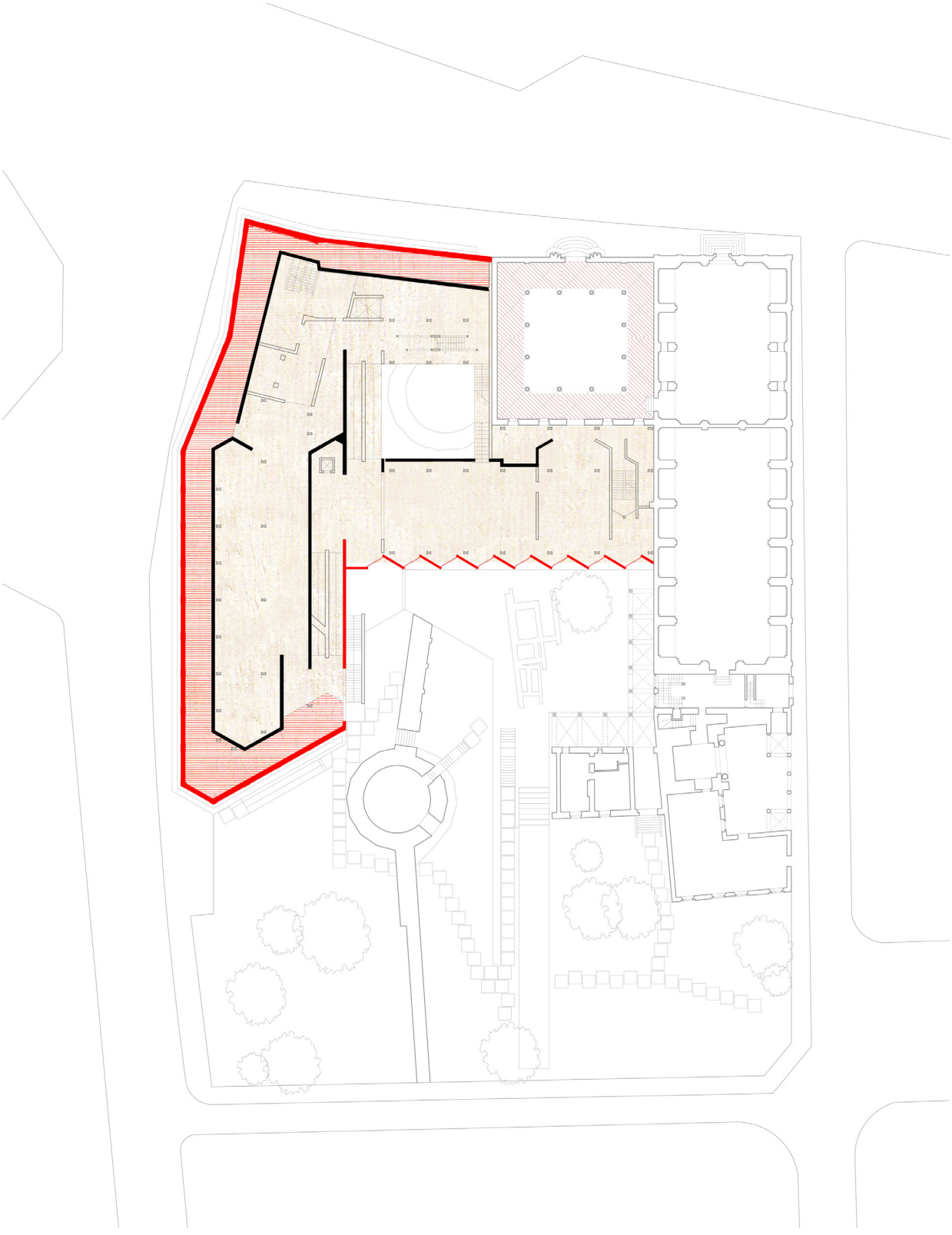


del museo mantiene l'altezza del secondo ordine del fronte di San Maurizio, mentre l'altezza del colmo è pari a quella dell'ultima trabeazione.
La sezione in questo caso permette di sfruttare parte del piano del sottotetto del corpo di fabbrica come deposito, in corrispondenza della porzione adiacente al chiostro, in questo modo l'architetto comprime l'ingresso dell'atrio lasciando invece a doppia altezza lo spazio che segue.
La copertura si compone di due falde intervallate da uno spazio ribassato che accoglie le funzioni di scolo delle acque. La falda adiacente al chiostro ne ripropone la profondità ma non più la geometria. È una falda con una lievissima inclinazione sufficiente per permettere alle acque di scorrere nel canale di scolo. L'altra è una falda che presenta due inclinazioni differenti, la prima in continuità con la precedente e la seconda, quella che disegna la facciata sul giardino interno, con una inclinazione maggiore.
Risulta in qualche modo evidente quindi la differenza, in termini compositivi, tra la prima ipotesi di progetto e la seconda.
Il procedimento progettuale e l'idea che governa i disegni sono affini ma se è possibile definire la prima pianta come composizione paratattica la seconda per contro è una composizione sintattica.
Nichelli propone una forma sintetica tra le parti che rimangono tuttavia riconoscibili.

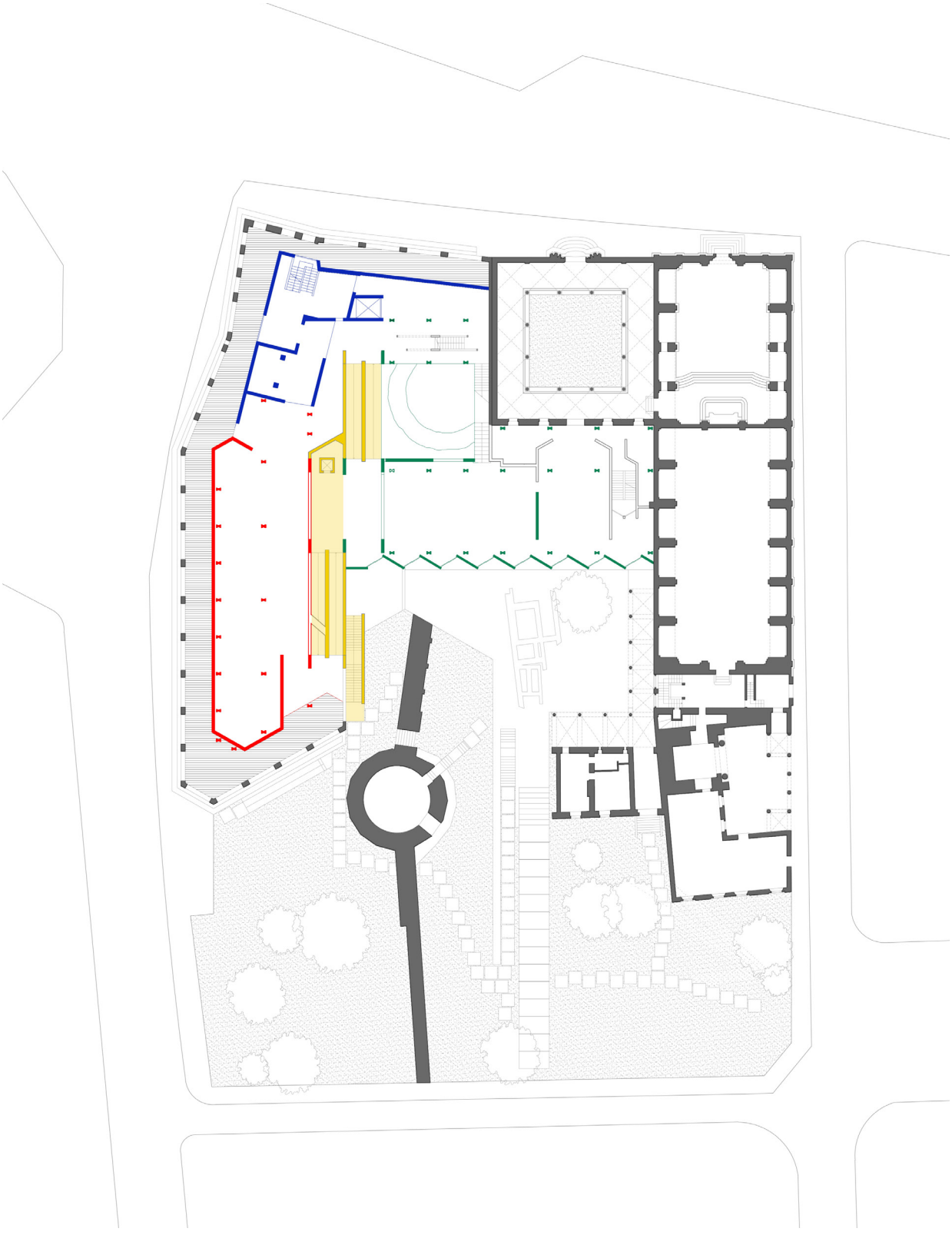
In questa e nella pagina a fianco

Nuovo museo archeologico, 1959
Sezione AA
Sezione BB
DdA





La cortina edilizia e gli spazi museali
DdA



Gli ambiti del museo e il sistema di risalita a baionetta
DdA

Contenuto e contenitore

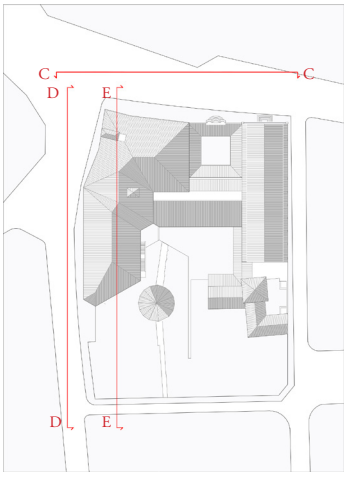
Il nuovo museo non è inteso come sequenza di stanze ma è il risultato del tentativo di liberare lo spazio museale dal pericolo del superfluo, alla ricerca di un luogo, in grado di dialogare con il reperto archeologico, chiaro e dinamico, non di pura volontà figurativa.

Il principio secondo cui le opere non sono vincolate all'ambiente rimane sostanzialmente invariato rispetto alla prima ipotesi progettuale – schermi o pareti mobili, a seconda dei casi, potranno venir disposti senza fratture definitive dello spazio – anche se l'assetto planimetrico risulta decisamente più definito e suddiviso dal posizionamento dei sistemi di rampe che permettono la risalita alle varie quote. Questi dislivelli, alcune volte anche minimi, collaborano alla definizione degli ambienti del museo. L'esposizione si sviluppa in un corpo di fabbrica a L che "abbraccia" l'architettura dell'ingresso e una corte dalla quale si vedono i resti delle mura romane; un corpo sviluppato su tre piani, secondo una successione ininterrotta di ambienti compresi in un unico itinerario.

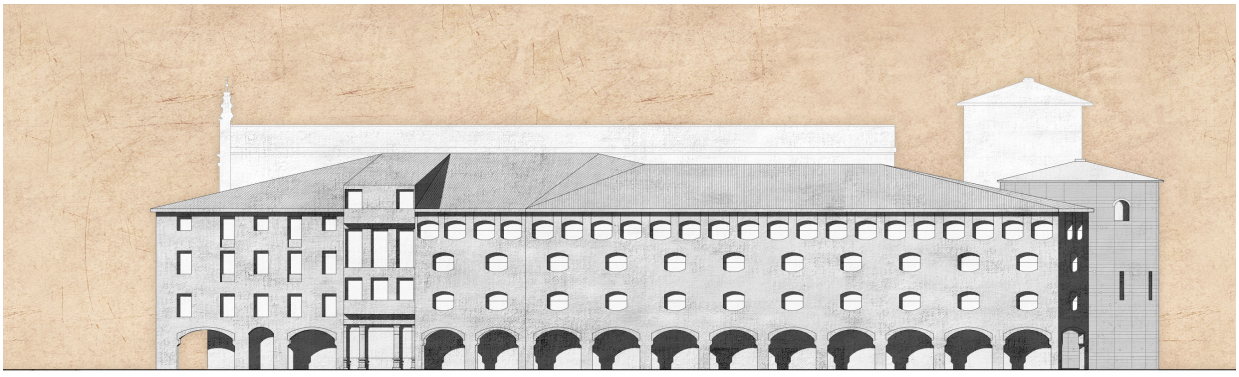
Dal primo padiglione espositivo, quello contenente i reperti legati alla preistoria lombarda, situato alla stessa quota del chiostro (+ 1,15 m) il visitatore è spinto a salire qualche gradino per raggiungere una quota differente (+ 1,8 m) che medierà poi la ridiscesa alla quota zero, la stessa della galleria espositiva su via Nirone, dove si trova la sala dedicata all'archeologia lombarda che si dispone parallelamente alla galleria. Girato l'angolo, riconquistato il lato di Corso Magenta, il visitatore giunge nella sezione dedicata alla *Forma urbis Mediolani*. Anche in questo caso Nichelli propone l'idea compositiva di comprimere o dilatare gli ambienti a seconda degli ambiti, il piano primo infatti è caratterizzato, come nell'ipotesi precedente, da solai non completi che permettono l'affaccio sulle sale sottostanti. Del padiglione d'ingresso solo una piccola parte è abitata anche al piano primo. Interessante è l'operazione che Nichelli propone nella porzione del corpo di fabbrica su via Nirone.

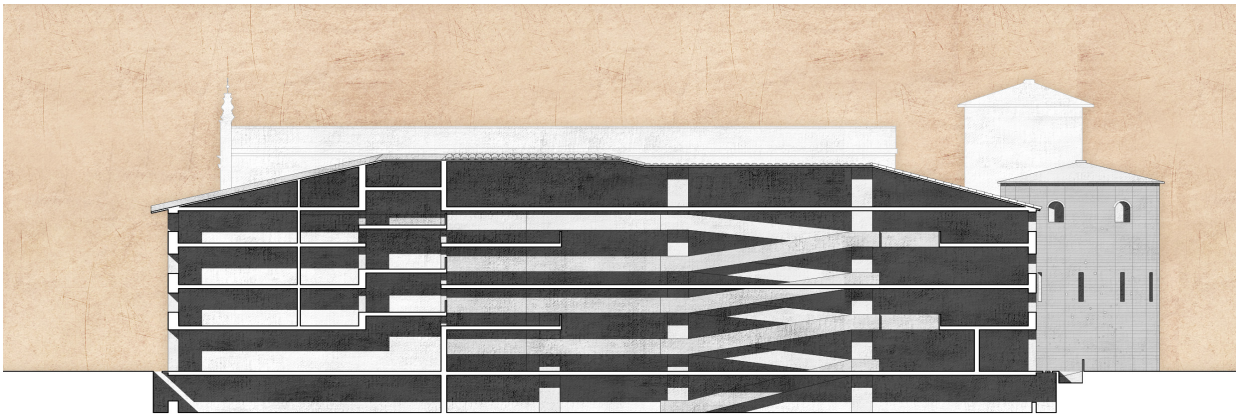
Nella pagina a fianco

Nuovo museo archeologico, 1959
Sezione CC
Sezione DD
Sezione EE
DdA









0 1 2 5 10 15 30 50

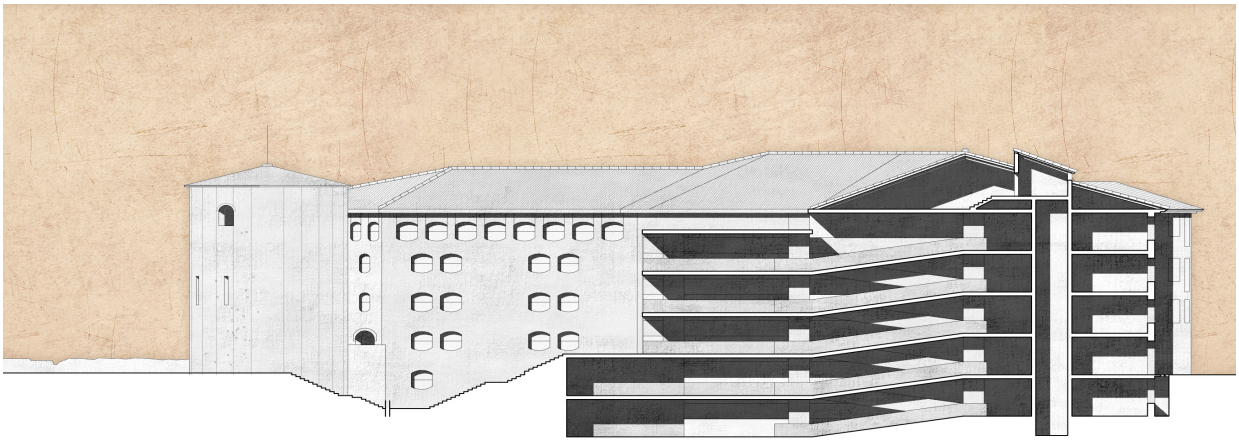
Qui il solaio si svuota dove al piano terreno troviamo la sala con le sculture, i sarcofagi e gli elementi architettonici, rendendo perfettamente visibile dall'alto l'intera esposizione, e si dispone in corrispondenza della galleria coperta ma rivolta alla città sita al piano terreno.

Al piano secondo rimane soltanto la porzione del corpo di fabbrica che contiene il percorso espositivo e anche qui, come al piano terreno alcuni spazi sono a doppia altezza, la stessa sala che al piano secondo è bucata per dar luce e visibilità al piano terreno è bucata anche al piano terzo e si affaccia sull'esposizione del piano secondo. In questo ultimo piano Nichelli prevede l'apertura di un maggior numero di finestre, il cui numero risulta doppio rispetto ai piani sottostanti.

Scompare il volume in calcestruzzo dell'ipotesi precedente e scompaiono le finestre a nastro, Nichelli predilige poche aperture ovali che vanno ad intensificarsi al piano più alto. Per quanto riguarda la luce, l'architetto che nella prima ipotesi progettuale prevede la presenza sia di finestre sulle pareti perimetrali sia di lucernari orientanti a nord e opportunamente schermati che permettono alla luce di entrare dall'alto, nella seconda predilige le aperture sui lati, piccole e rade ad eccezione del portico al piano terreno. In questo modo il progetto del 1959 mantiene il prospetto dell'isolato ottocentesco completamente distinguibile dal nuovo rendendo unitario il percorso espositivo interno.

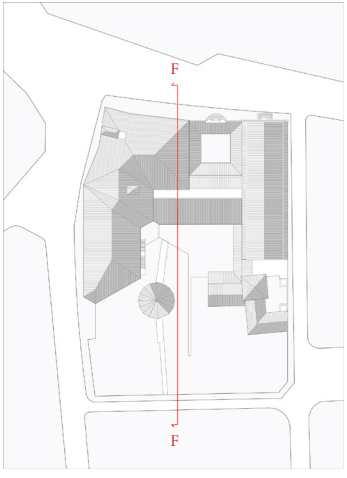
Anche in questa ipotesi progettuale ha grande importanza la quota dei sotterranei della chiesa di San Maurizio, che Nichelli riprende per costruire una successione di ambienti che, partendo proprio dalla chiesa fossero in grado di collegare le varie sezioni espositive e la quota del giardino tra le due torri, comprendendo anche la *domus* romana ritrovata nello spazio che corrispondeva al secondo chiostro del monastero. Nel piano interrato solo due stanze sono dedicate all'esposizione, quella immediatamente adiacente alla corte che lascia intravedere i resti di una torre romana circolare, e una porzione di quella appena sotto la sala dell'archeologia lombarda.

17. G. Belloni, *Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore*, in «Città di Milano», settembre 1956.



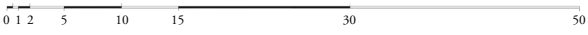
Nuovo museo archeologico, 1959
Sezione FF
DdA

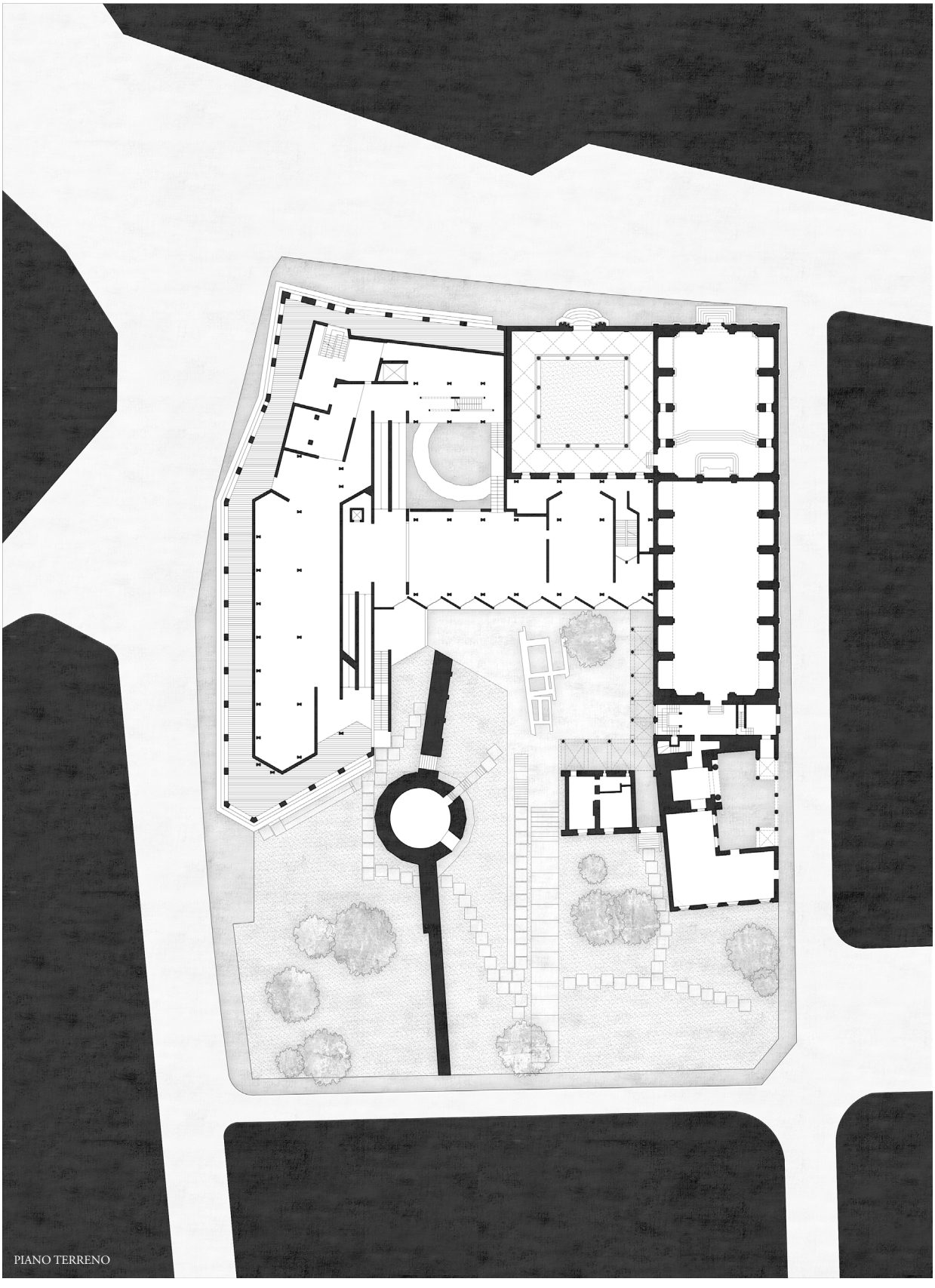
Il progetto di Nichelli, nella prima e nella seconda versione, necessariamente contiene e si collega a frammenti di antichità mirando a valorizzarne la natura; così la rovina incita il nuovo attraverso l'evocazione della mancanza, la quale apre ad una nuova molteplicità di letture, cosa che sembra perfettamente descritta in queste parole di Gianguido Belloni «Il museo archeologico in costruzione delinea l'aspetto di una nuova sede-museo e di una antica sede archeologico claustrale, destinata sia alla coesistenza che alla sovrapposizione delle strutture punto per punto nelle varie zone, in quelle soluzioni che l'architetto Nichelli ha progettato, e che hanno ottenuto le superiori approvazioni»[17].

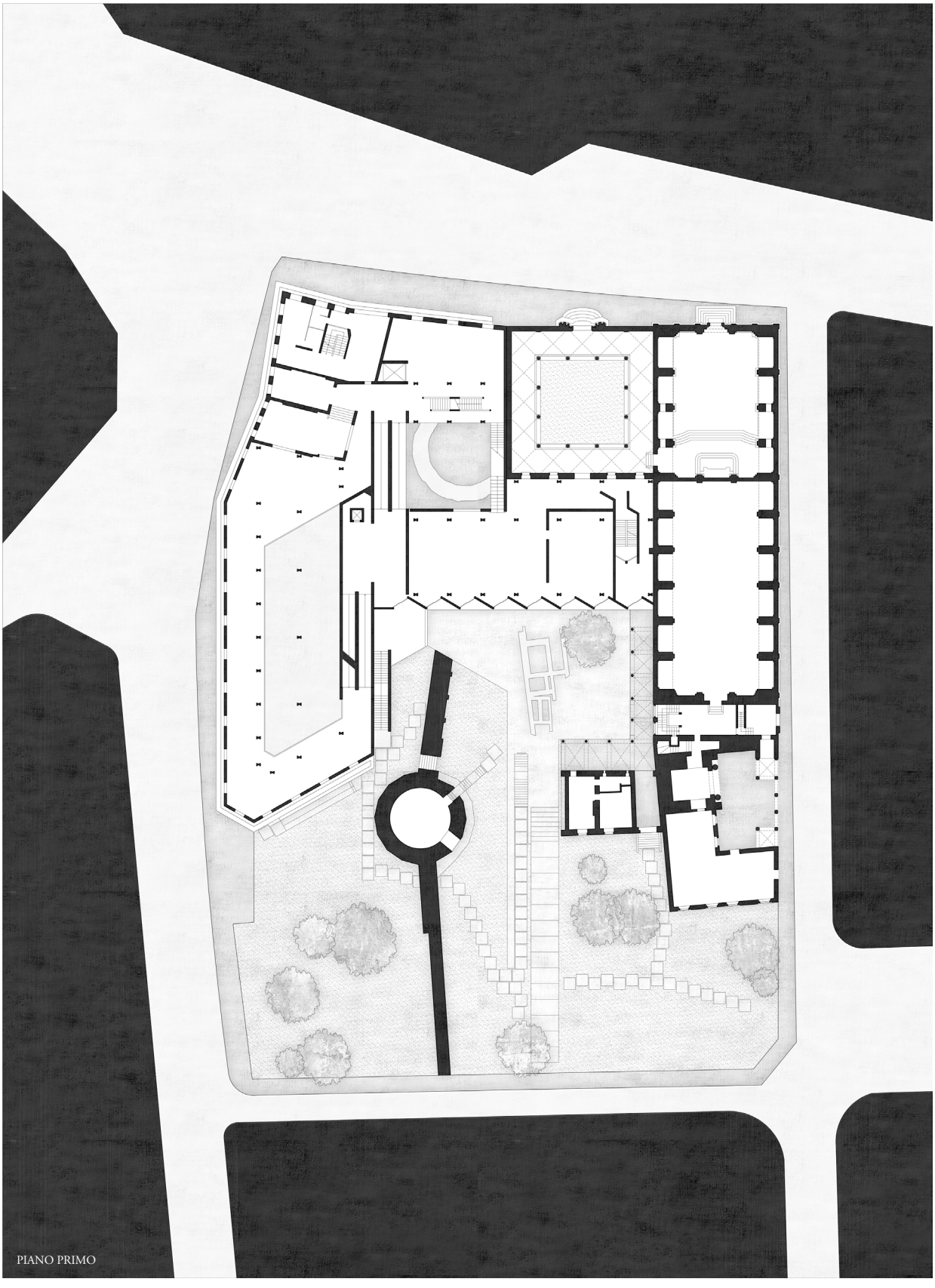


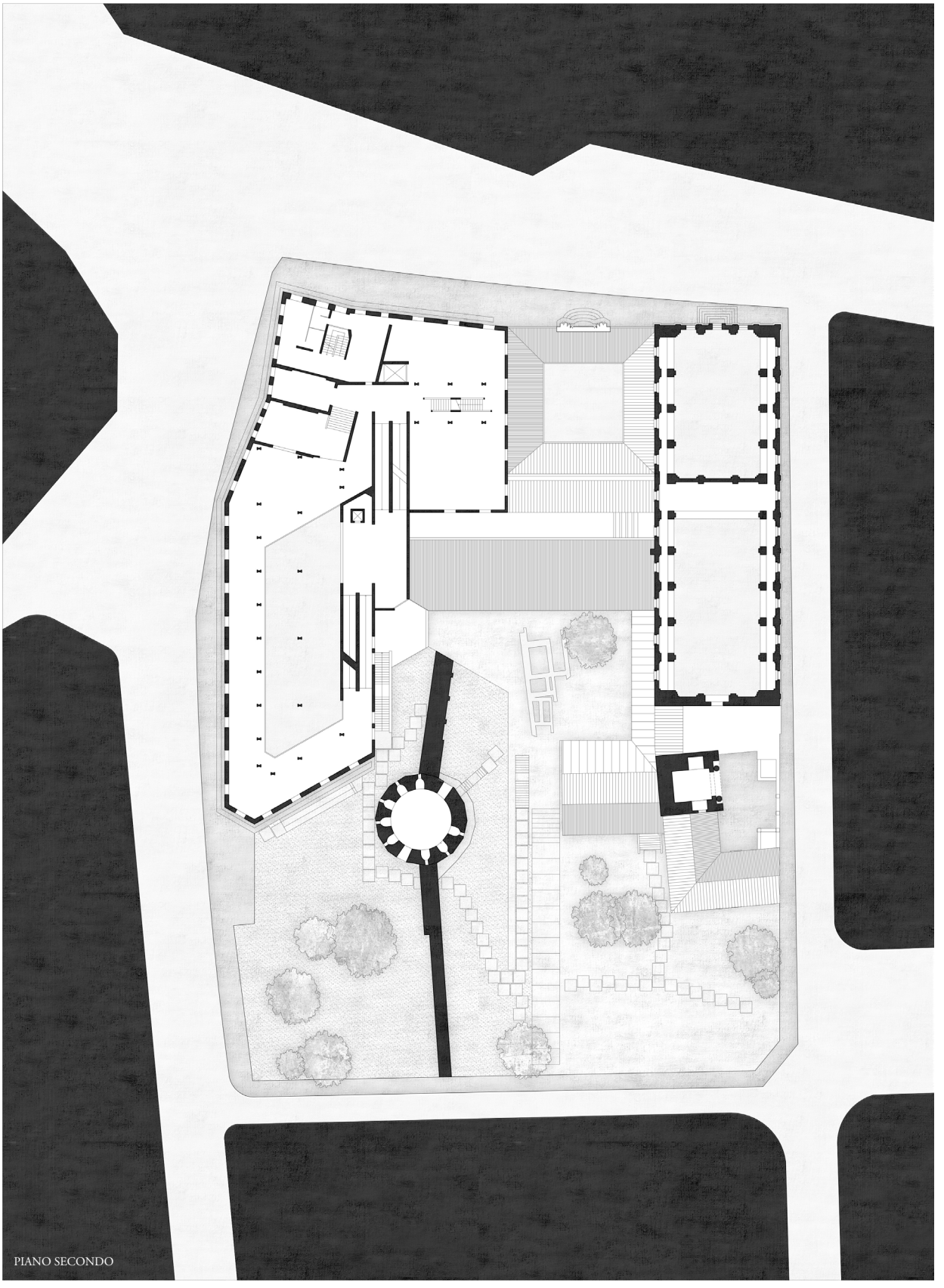
Nelle pagine seguenti

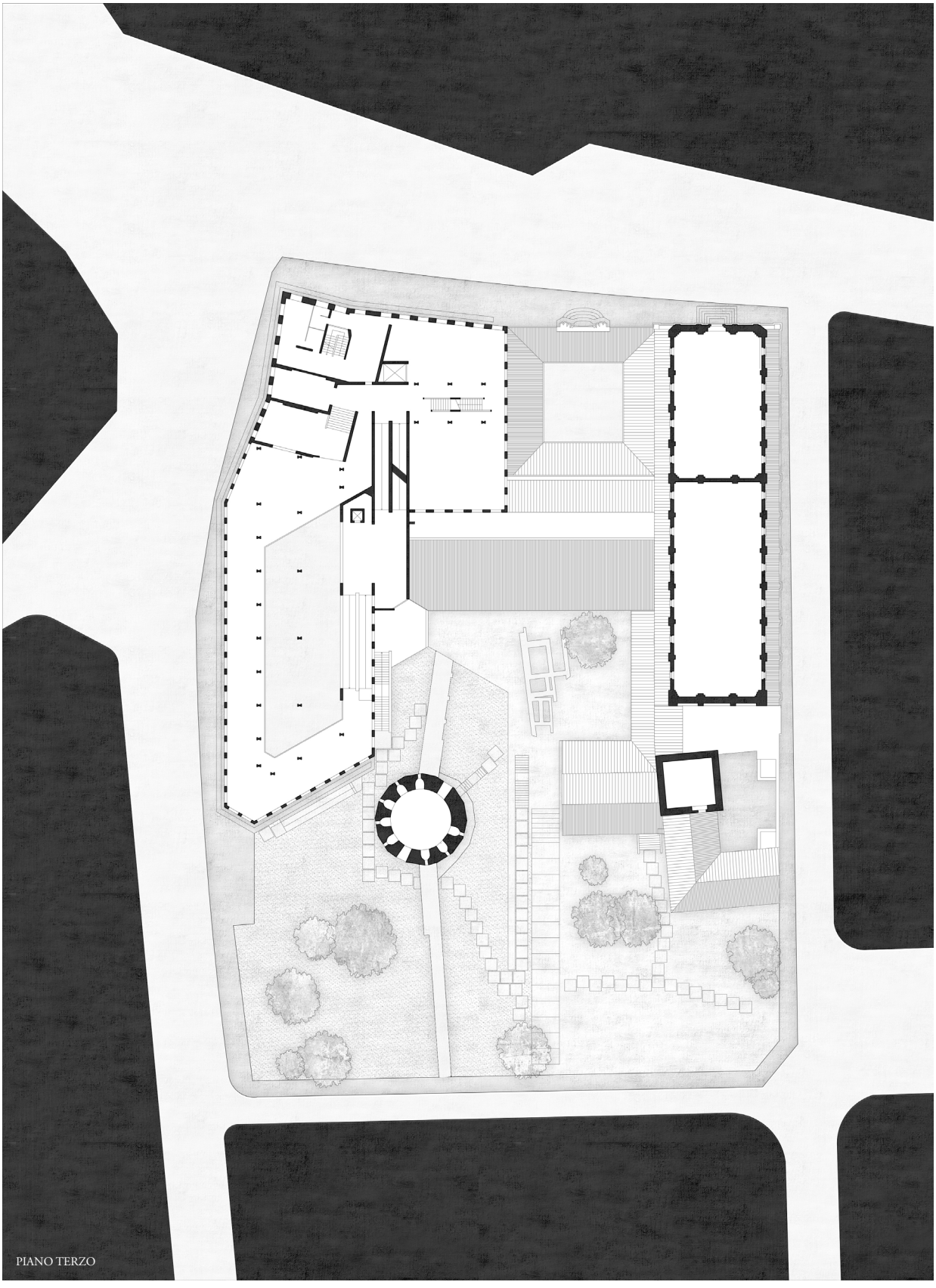
Nuovo museo archeologico, 1954
Ridisegno della sequenza dei piani del museo. Dal piano terra alla copertura, compreso il piano ipogeo.
DdA

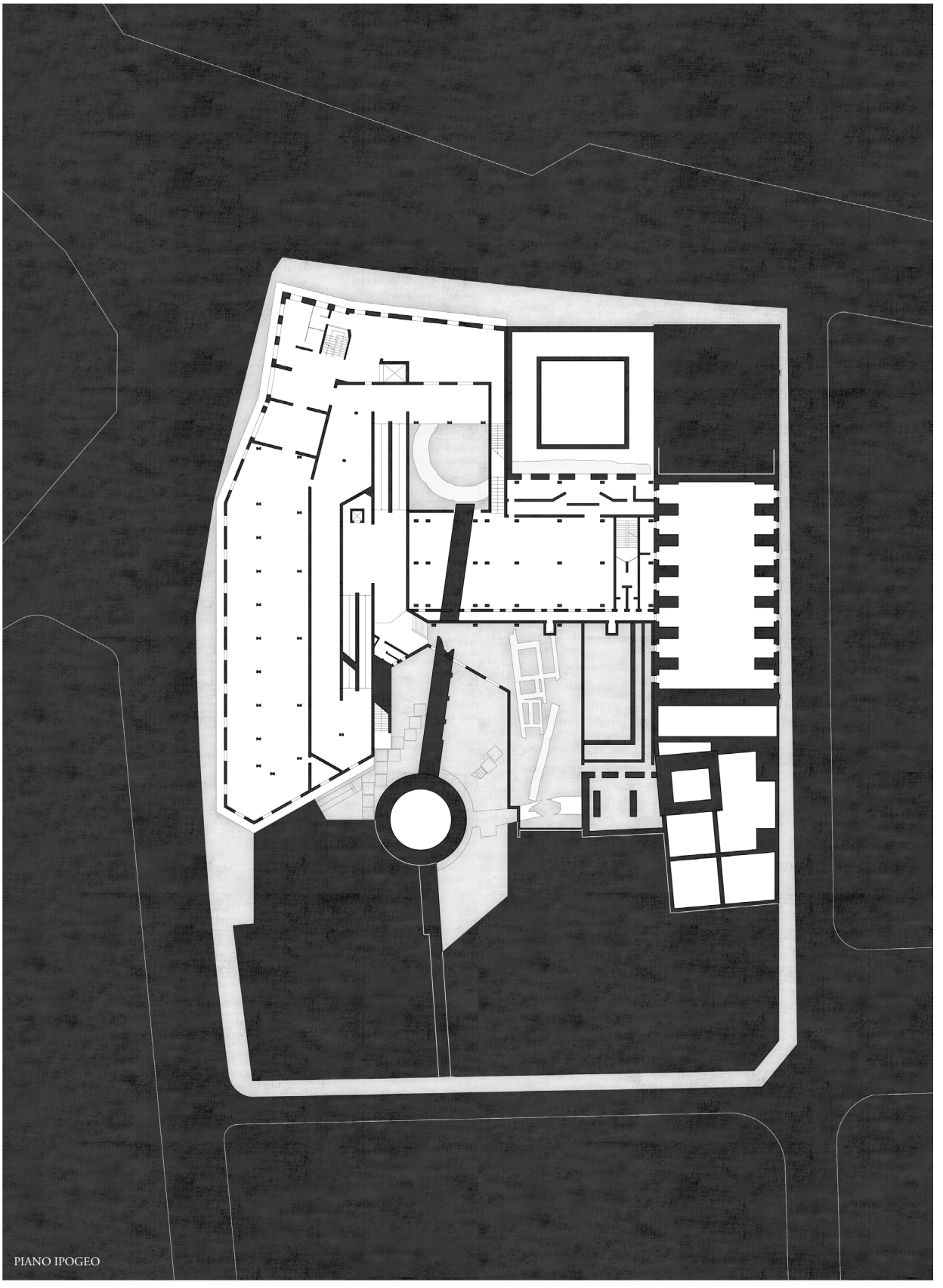



PIANO TERRENO
0 1 2 5 10 15 30 50


PIANO PRIMO
0 1 2 5 10 15 30 50


PIANO SECONDO
0 1 2 5 10 15 30 50

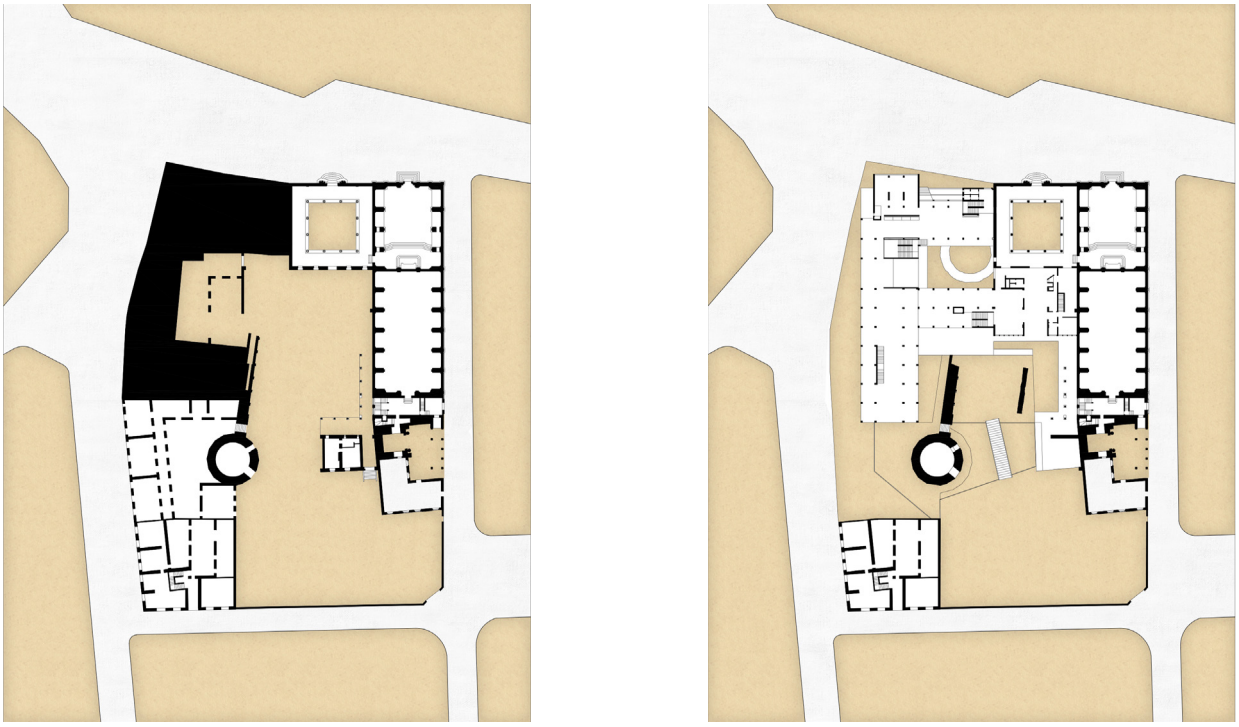

PIANO TERZO
0 1 2 5 10 15 30 50


PIANO IPOGEO
0 1 2 5 10 15 30 50



PIANO delle COPERTURE

0 1 2 5 10 15 30 50



Da sinistra a destra la metamorfosi dell'isolato del Museo Archeologico nella pianta del piano terra, il pensiero progettuale di Egizio Nichelli: 1943; 1954, prima ipotesi ; 1959-1964, seconda ipotesi; stato di fatto 2018.

Il progetto e il frammento realizzato

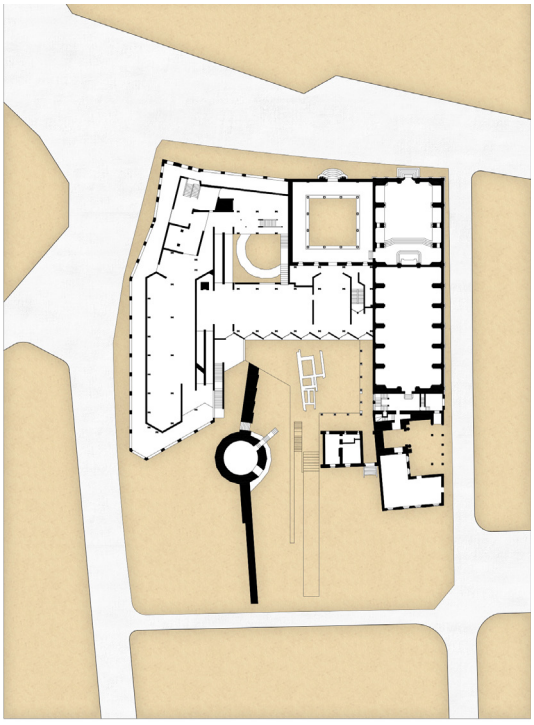
Si può affermare che la risposta alla necessità di ricostruzione nella poetica di Egizio Nichelli non si limita alla ricostruzione fisica di un'architettura *qui e ora* ma propone il progetto, in latino *proiectum*, come strumento per proiettare in avanti, verso il futuro, la rovina. Procede secondo la teoria di Ambrogio Annoni che nega in linea di principio il criterio della ricostruzione di ciò che è andato distrutto «nel caso di distruzione o dispersione completa o quasi [si dovrebbe] decisamente rifiutarne l'avvaloramento mediante ricomposizione, anche se essa fosse storicamente e sentimentalmente sentita; perché costituirebbe per noi, e soprattutto per i posteri, una vera falsificazione»[18]. Ritiene necessaria la valutazione di ogni singolo caso che tenga conto di tutti i punti di vista, ambientale, estetico, culturale e tecnico e afferma che meglio di una falsificazione sarà uno «spazio vuoto messo a verde»[19].

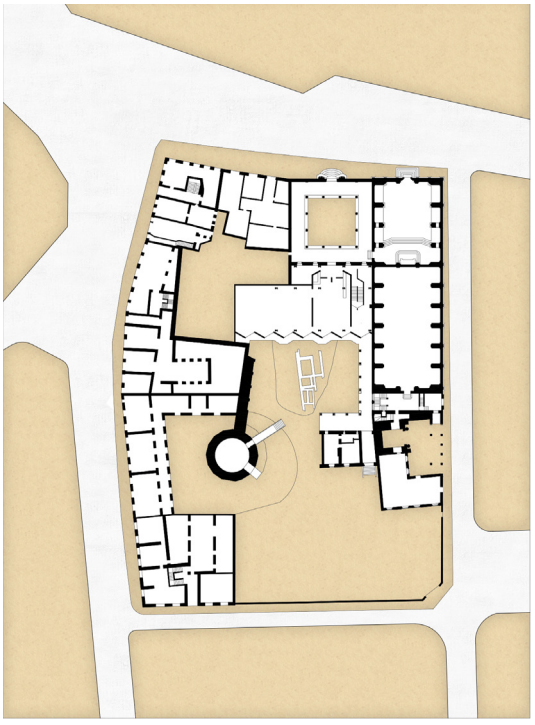
Risulta evidente guardando i due progetti studiati di Nichelli come egli ritenga fondamentale operare delle scelte di demolizione ai fini di promuovere una ricostruzione che segue il criterio di salvaguardia della fisionomia edile del tratto di via e di città.

D'altra parte il mancato completamento del progetto lascia intentati i temi che lo rendono interessante in quanto possibile riferimento per mettere

18. A. Annoni, *Le distruzioni belliche*, in *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946;

19. Ibidem.



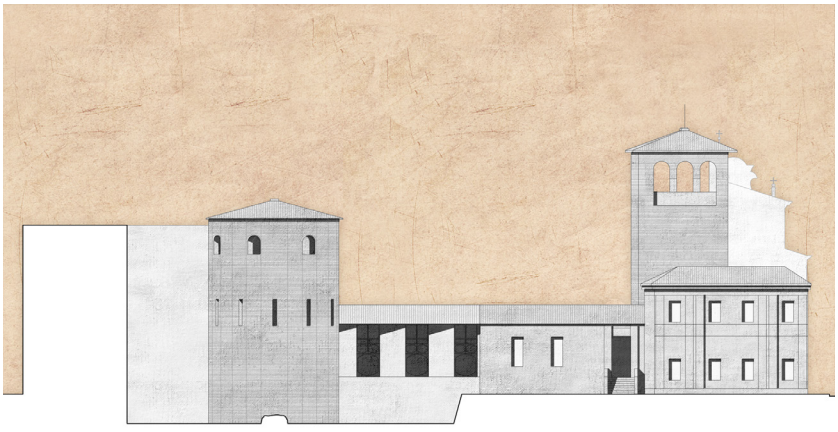


in atto un dialogo tra antico e nuovo che comprenda dimensione teorica e pratica. Si legge a conclusione della relazione tecnica datata 20 luglio 1964 scritta dall'architetto «data la complessa situazione tuttora esistente nell'area di costruzione, in gran parte occupata da fabbricati privati, di tale progetto è stato possibile realizzare solo il corpo di fabbrica ad un piano attiguo alla chiesa di San Maurizio. Per completare la costruzione progettata si pone pertanto indispensabile affrontare il tema dell'acquisizione totale dell'area destinata al Museo Archeologico, anche perché vi sono fondati motivi per ritenere che si avranno nelle zone attualmente occupate dai fabbricati privati nuovi rinvenimenti archeologici».

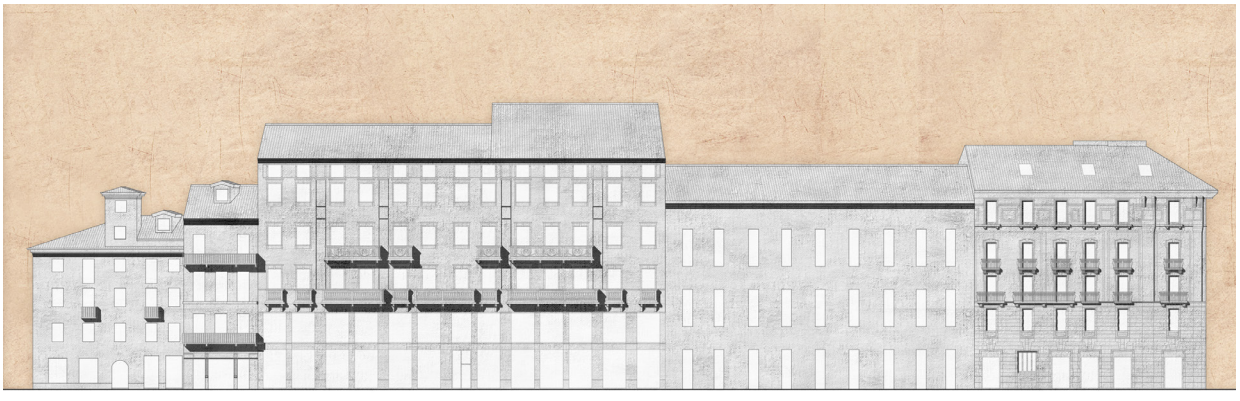
Il frammento realizzato dell'architettura progettata è testimonianza e manifesto delle problematiche e delle criticità che la città vive in quel determinato periodo storico e che vive tutt'oggi. Simbolo delle irrisolvibili opposizioni tra moderno e antico, pubblico e privato, necessità e superfluo.

Il progetto di Egizio Nichelli, o meglio la parte realizzata, per la nuova sede del Museo Archeologico riesce a trasmettere solo in parte la complessità delle riscritture che si sono succedute nella città, nello specifico del suo rapporto con l'archeologia, ovvero con la sua "sezione storica".









Nella pagina a fianco

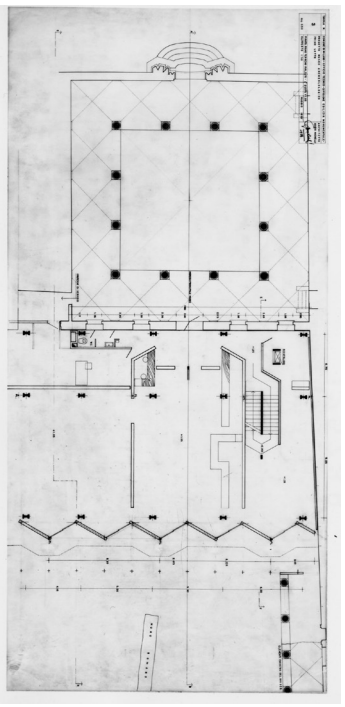
Fotografia del corpo scala dell'atrio d'ingresso.
AEN

In questa pagina

Prospetti dello stato di fatto
Dall'alto al basso, prospetto su corso Magenta, su via Ansperto e su via Nirone.
DdA





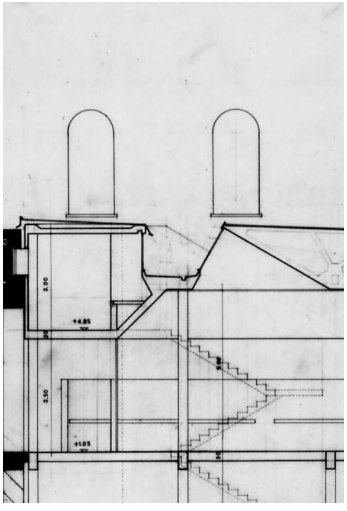


Riproduzione di un particolare della pianta del piano terreno rialzato. Progetto Museo Archeologico maggio 1959.
AEN

Fotografia dell'atrio del corpo d'ingresso in costruzione. In evidenza il passaggio tra il chiostro del Monastero e il museo.
AEN





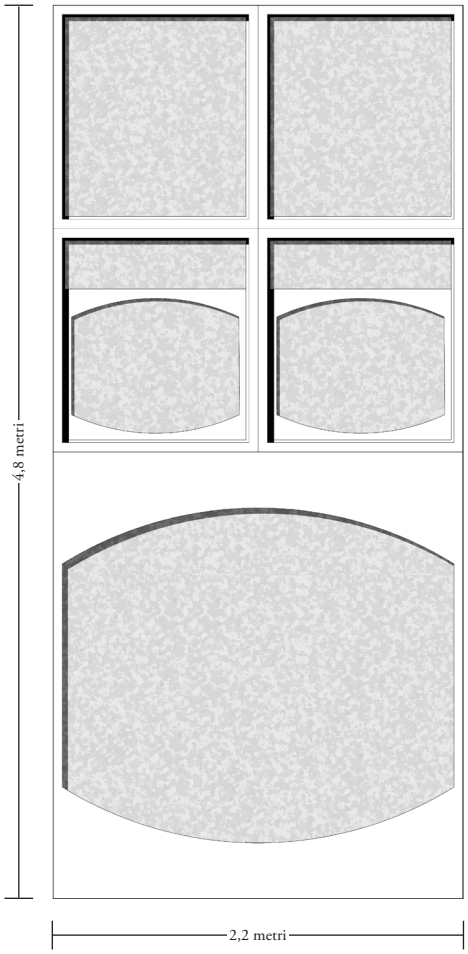


Riproduzione di un particolare della sezione di progetto.
Maggio 1959
AEN

Fotografia del frammento del progetto in costruzione.
AEN









Nella pagina precedente

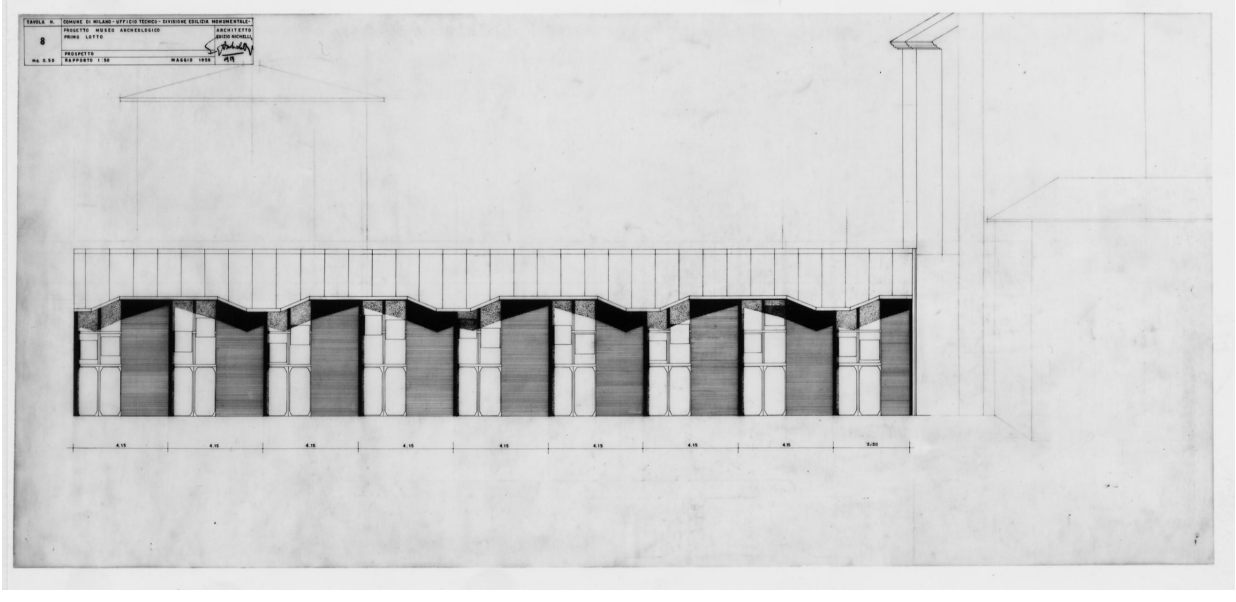
Confronto tra il prospetto prima del progetto di Nichelli (1943), le rovine dopo i bombardamenti aerei della facciata rivolta sul cortile interno, e lo stato di fatto, ovvero il prospetto disegnato da Nichelli (costruito nei primi anni 60 del novecento) FdA

In questa pagina

Disegno di dettaglio delle aperture che caratterizzano il corpo che affaccia sullo spazio verde all'interno dell'isolato
DdA

Fotografia del particolare dell'infisso disegnato dall'architetto
FdA

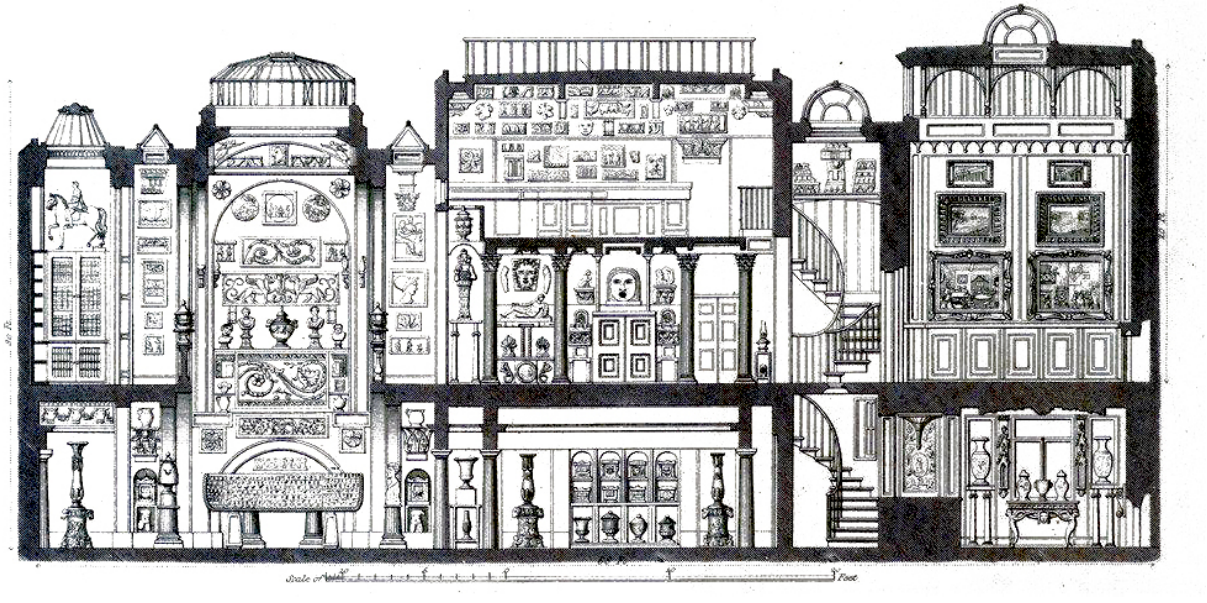
Riproduzione del disegno dello studio della scansione in facciata nella proposta del maggio del 1959
AEN



PARTE TERZA
Vuoti e frammenti. Occasioni nella città contemporanea

3.1 La stanza del Museo Archeologico. Gli elementi della città antica e la forma della città contemporanea
Inventario operativo

3.2 Un'idea di città. I temi di progetto



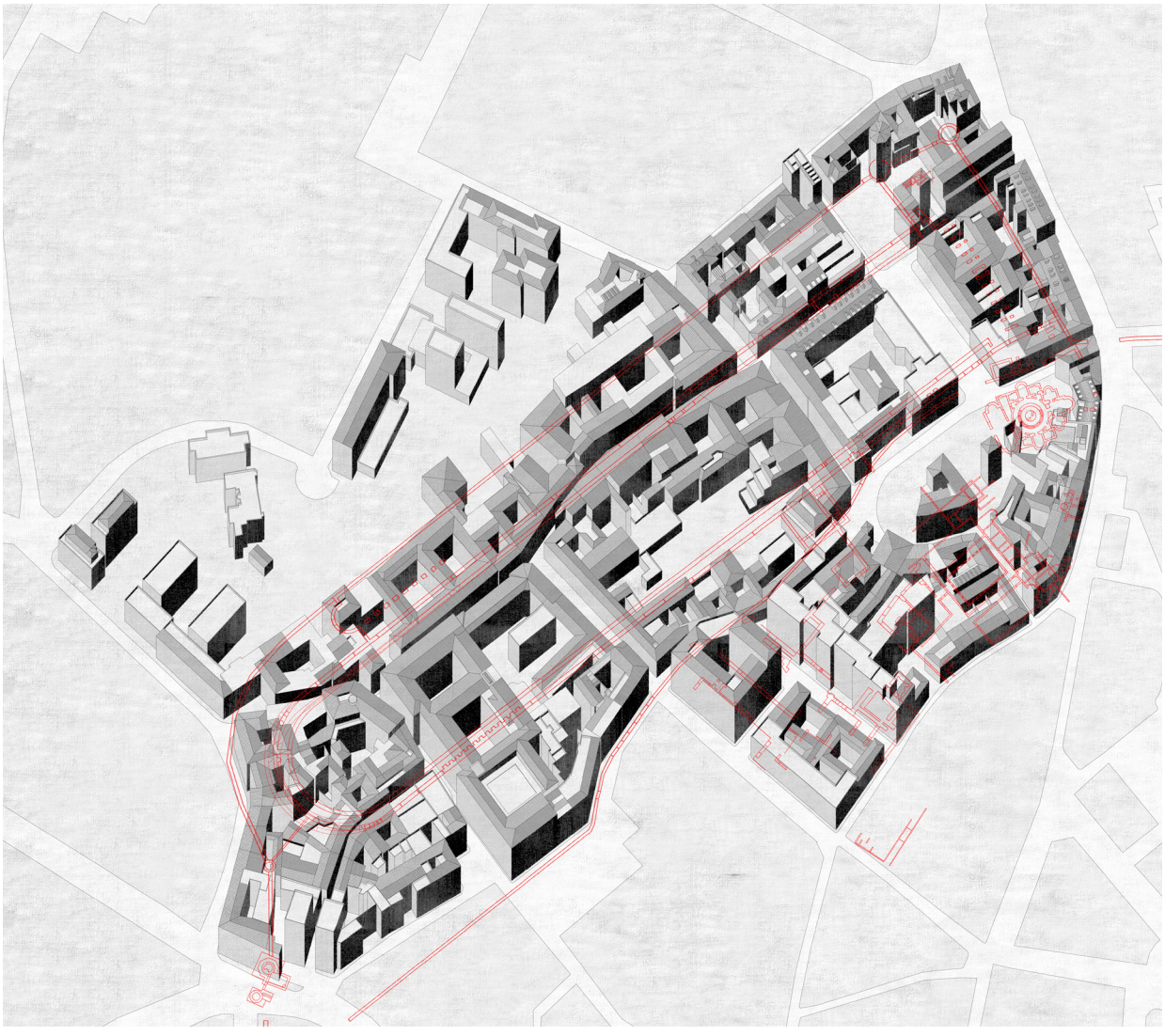
3.1 La stanza del Museo Archeologico. Gli elementi della città antica e la forma della città contemporanea

Nella pagina precedente

Sezione trasversale della casa-museo di Sir John Soane, 1835
Sir John Soane's Museum, London

La stanza.
Assonometria dello stato di fatto e sovrapposizione delle ricerche archeologiche.
DdA

"Gli spazi sono sempre rimasti qualcosa di 'non costruito' e quindi come una ferita nel costruito. Ne deriva la costante impressione di incompiuto, di provvisorio, di non finalizzato. È, ad evidenza, un problema di progettazione urbana. L'area archeologica non doveva venir 'salvata' solo impedendone l'edificazione, ma si doveva procedere ad una revisione globale del progetto di sistemazione del contesto, che doveva trovare un rapporto armonico con il rudere, fino anche a farsene motivare"[1].



Il racconto di architetture che si esplicita attraverso sezioni, montaggi e ricostruzioni riconosce quelle che sono le componenti formali dei progetti e le relazioni con il contesto, evidenziando quanto l'incompiuto e la rovina possano diventare punto di partenza per una rilettura della città.

Il caso studio scelto, il frammento realizzato del museo di Egizio Nichelli, apre la strada ad un approfondimento sul tema del rapporto tra ideazione del progetto e archeologia, anzi archeologie urbane. Per questo motivo all'operazione di smontaggio dei singoli frammenti, al fine di riconoscere l'appartenenza alle diverse sezioni della città stratificata, segue il tentativo di rendere – attraverso il montaggio e la riscrittura – questi frammenti nuovamente riconoscibili nella loro autonomia e, allo stesso tempo, restituirli ad una trama nascosta e unitaria della città. Si propone così una rilettura che si esplicita in quanto esigenza di descrivere una realtà nella quale i frammenti collaborano alla composizione di una immagine architettonica inedita di Milano.

L'indagine proposta prende le mosse da uno stato di necessità storicamente determinato nel quale si rende esplicito il bisogno di identificare il ruolo del nucleo storico nella determinazione dello sviluppo della città contemporanea. Si cerca nella storia di Milano – nella sua stratificazione – la definizione di possibili temi di architettura nella prospettiva di un superamento delle sue condizioni attuali, guardando all'architettura come una disciplina che non fa riferimento al tempo secondo una visione cronologica.

Nella Parte Seconda della tesi si è dimostrato come, in qualche modo, il lavoro di Egizio Nichelli si propone in quanto "riscrittura" dell'isolato nel quale si inserisce; una riscrittura che riconosce il carattere del luogo per come questo si è sedimentato nella memoria. L'architetto, intervenendo in un luogo ricco di tracce storiche, instaura con le preesistenze un dialogo nel tentativo di riformarne l'identità, compiendo un'operazione "sovversiva" nei confronti dell'antico. Il progetto in quanto nuovo frammento si

1. E. Arslan, *Milano: questioni di museizzazione della documentazione architettonica romana*, in «Beni Culturali» n. 16, Milano dicembre 1983, p. 33.

costruisce per corrispondenze e analogie con l'antico e da questo ne risulta una nuova unità che riscrive il luogo.

Il lavoro di Nichelli e il suo mancato completamento rimandano ad una realtà più vasta rispetto all'isolato di riferimento. Si torna quindi all'interpretazione proposta del tracciato della "Racchetta" che mira alla costruzione di un'immagine della città che – ammettendo l'indipendenza dei frammenti dalla memoria – prende consapevolezza delle questioni irrisolte, delle relazioni urbane tra i pezzi, siano essi visibili o invisibili. Il frammento viene quindi interpretato sia dal punto di vista architettonico che urbano, nel ruolo che può assumere nella città.

Dal punto di vista architettonico, oltre che come documento storico, è visto come forma "incompiuta", varco che apre alla possibilità di inserimento di nuove architetture che, tuttavia, si distinguano dall'antico.

Dal punto di vista urbano, invece, il frammento è elemento di un percorso. L'incompiutezza del tracciato della "Racchetta" e la mancata attuazione di numerosi piani e progetti lasciano aperte diverse occasioni di intervento, ed è allora che la volontà di proporre un'immagine di città come progetto di re-invenzione del frammento, mostra l'attualità della *Passeggiata Archeologica* proposta per la prima volta da Luigi Lorenzo Secchi nel 1945.

Per rispondere alle esigenze contemporanee di conformazione dello spazio urbano e di collocazione dell'esposizione dell'attuale Museo Archeologico vengono individuati alcuni temi progettuali appropriati a definire una possibile forma nuova per il progetto urbano; ovvero un progetto di architettura inteso simultaneamente di edificio e di città, considerando il ruolo del complesso di architetture. Si propone quindi un'immagine della matrice romana di *Mediolanum* attraverso le architetture che oggi ne occupano il suolo, descrivendo una serie di relazioni che nella composizione attuale apparentemente non sussistono.

Nell'invenzione del luogo, l'inventario dei frammenti è azione progettuale che, generando nuove relazioni, sostituisce quelle perdute agendo per

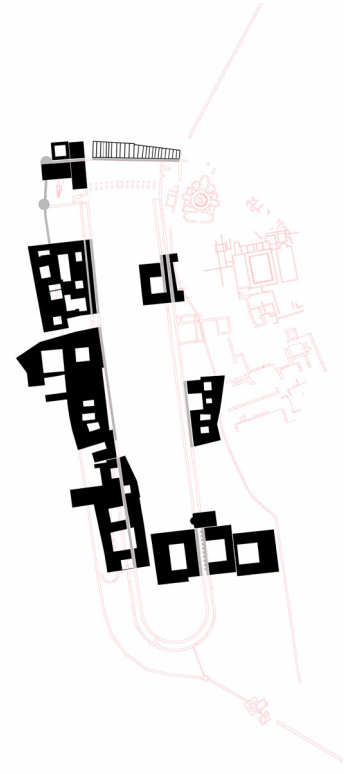
Nella pagina a fianco

Lo sguardo dell'archeologo.
Spaccato assonometrico che rappresenta la stratificazione della "stanza del Museo Archeologico". Dal basso i resti della Milano romana, poi gli edifici della Milano medievale e, infine, la città compatta oggi.
In rosso le torri facenti parte, prima, del complesso del circo e delle mura, poi del complesso del monastero e oggi del museo archeologico.
DdA



dare una nuova coerenza alle parti. Di seguito la trattazione si configura come prototipo di ogni possibile esperienza compositiva, filtro attraverso cui si manifesta l'originarsi del pensiero progettuale e le sue successive articolazioni di indagine.

Vista l'importanza del ruolo dell'isolato del Museo Archeologico come luogo della memoria, situato proprio dove avrebbe dovuto avere sede parte del tracciato della "Racchetta", si assume questa "stanza archeologica" come punto di partenza nella definizione di un possibile itinerario all'interno del tessuto della città compatta. Il brano di città in questione è particolarmente denso di significati, costruito per sovrapposizioni, innesti e accostamenti, come in un deposito di sedimenti archeologici costituiti di strati evidenti e di altri celati. Il desiderio di ricostruzione risulta ancora attuale nei confronti di questa parte di città che non ha trovato una sua conformazione urbana capace di mettere in atto un dialogo paritario tra matrice antica e città contemporanea. È evidente che sono rare le occasioni nelle quali – all'occhio inesperto – *Mediolanum* si mostra nella totalità o parzialità dei suoi strati, delle trasformazioni che ne hanno definito l'immagine attuale, seppur le fratture lasciate da progetti incompiuti di riforma e i vuoti determinati dall'inerzia di intervento caratterizzino l'area. Se è vero che il compito dell'architetto consiste nell'interpretare, leggere la città, e, attraverso il progetto del nuovo, proporre una realtà – rendendola intellegibile – allora è possibile motivare la scelta di introdurre nel lavoro presentato un aspetto sperimentale, che si esplicita nell'identificazione di temi di progetto riguardanti la "Stanza dell'isolato del Museo archeologico. L'area del Circo romano e del Palazzo Imperiale". La contemporaneità prende corpo nel rielaborare le tracce dell'antico alle quali viene dato un nuovo ruolo.



Gli elementi della composizione.
Disegno interpretativo che mette in evidenza gli edifici della città contemporanea che hanno una relazione di corrispondenza e conformità con la matrice antica.
DdA

Inventario operativo. Segni, istanze e latenze

Aldo Rossi in *Architettura della città* afferma che la città può essere considerata come *un fatto materiale, un manufatto, la cui costruzione è avvenuta nel tempo e del tempo mantiene le tracce, sia pur in modo discontinuo. Da questo punto di vista lo studio della città ci offre risultati di grande importanza: l'archeologia, la storia dell'architettura […] ci offrono una documentazione molto ampia,* è a partire da queste parole che si sviluppa l'idea di proporre un "inventario operativo" al fine di utilizzare la conoscenza come strumento progettuale.

L'operazione prevede, contemporaneamente, la descrizione delle parti che definiscono l'immagine attuale della stanza archeologica, delle architetture e degli isolati e la loro re-invenzione nell'ottica di comporre un'immagine altra che assuma quelle parti ribaltandone talvolta le gerarchie.

Un'immagine che tiene conto del "riflesso" della città contemporanea proposto nella "Parte Prima" della tesi e che si lega al concetto di conformità e coerenza tra antico e nuovo nel tentativo di sviluppare una coscienza del passato per reinventarlo e ricostruirlo. Thomas Stearns Eliot scrive a questo proposito «la tradizione non è patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico […]; avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente»[2].

Affinché la storia non sia solo sovrapposizione di forme, essa ha necessariamente bisogno della forza codificatrice e vivificante della memoria. Solo attraverso la memoria, infatti, è possibile ricollegare percorsi che all'apparenza sono interrotti, scegliere cioè un preciso "fare" architettonico che permetta la ricostruzione di un'identità culturale.

La memoria è quindi un atto critico nel tentativo di rifondare il senso del luogo, la ragione delle cose, un'operazione che conduce il presente a modificare il passato e che mette in evidenza il ruolo di guida che il passato

2. T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 2003, p. 67.

Nella pagina a fianco

Archeologie e città consolidata

Sovrapposizione in pianta dei ritrovamenti archeologici con le architetture della città consolidata nella stanza del Museo Archeologico.
DdA

assume nei confronti del presente.

Si ricerca l'impronta delle matrici antiche e la relazione che esiste tra le architetture che compongono la città consolidata e ciò che le ha precedute, secondo l'origine etimologica del termine *invenire* – dal latino "trovare" – che a sua volta è radice di due parole che spiegano la natura e il procedimento con cui si mira alla determinazione dei temi di architettura: "invenzione" e "inventario".

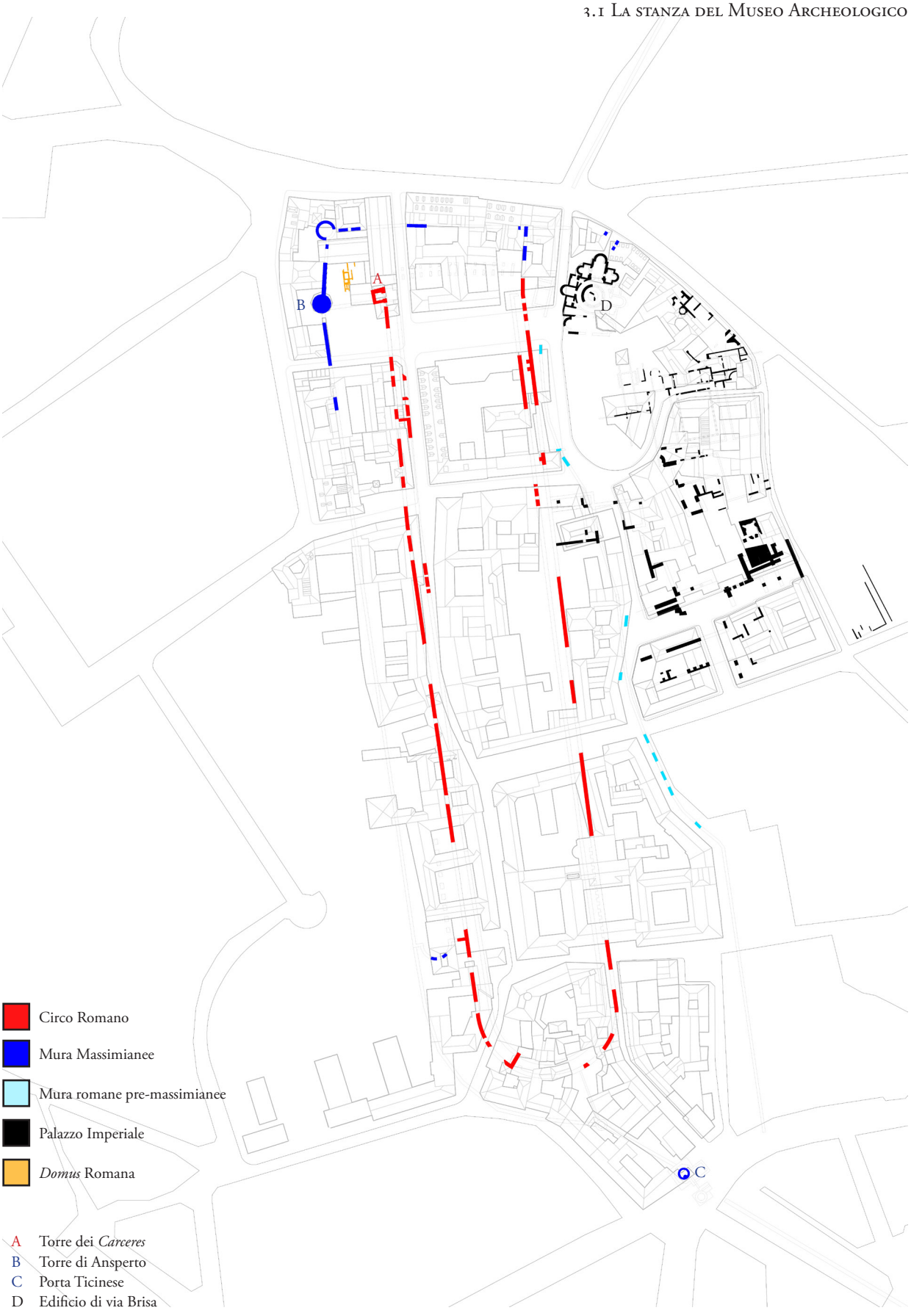
Da un lato – *inventio-onis* – l'atto del trovare legato ad una ricerca a partire dalla realtà e, dall'altro – *inventarium* – un elenco di oggetti, di pezzi, utile per trovare ciò che è in un determinato luogo.

Al fine di trasmettere una lettura interpretativa del brano di città in questione si propone una rappresentazione per modelli interpretativi che, attraverso la tridimensionalità degli elementi costitutivi, ne definisce e precisa una determinata gerarchia. Si opera isolando i singoli frammenti, smontando le apparenti coerenze e riconoscendo l'appartenenza degli stessi ai diversi strati, così l'interpretazione proposta può identificare le parti e i diversi sistemi formali a cui esse fanno riferimento. In tal modo l'immanenza dell'antico viene incorporata nella realtà dell'ambito del possibile che si vuole definire.

Il procedimento è determinato principalmente attraverso una selezione dei frammenti di architettura che vengono, di volta in volta, realizzati come pezzi costruiti o come elementi incisi nel suolo, secondo i principi propri dell'architettura: scavo e progetto. Si mira alla ricerca della regola che consiste nel valore e nel ruolo che viene dato agli "antecedenti logici" cambiando le prospettive rispetto a quella che viene intesa come oggettività storica[3].

L'obiettivo è quello di riscrivere le componenti di questa "stanza archeologica" attraverso gli elementi della città consolidata individuando quelle che sono le occasioni di intervento che la mancanza di questa corrispondenza genera.

3. Si fa riferimento a quella che De Chirico individua come "Profondità abitata", cioè l'idea che l'artista metta in scena, in rappresentazione qualcosa che implica il fatto che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare.


A
B
C
D
Circo Romano
Mura Massimianee
Mura romane pre-massimianee
Palazzo Imperiale
Domus Romana
A Torre dei *Carceres*
B Torre di Ansperto
C Porta Ticinese
D Edificio di via Brisa

Nella pagina a fianco

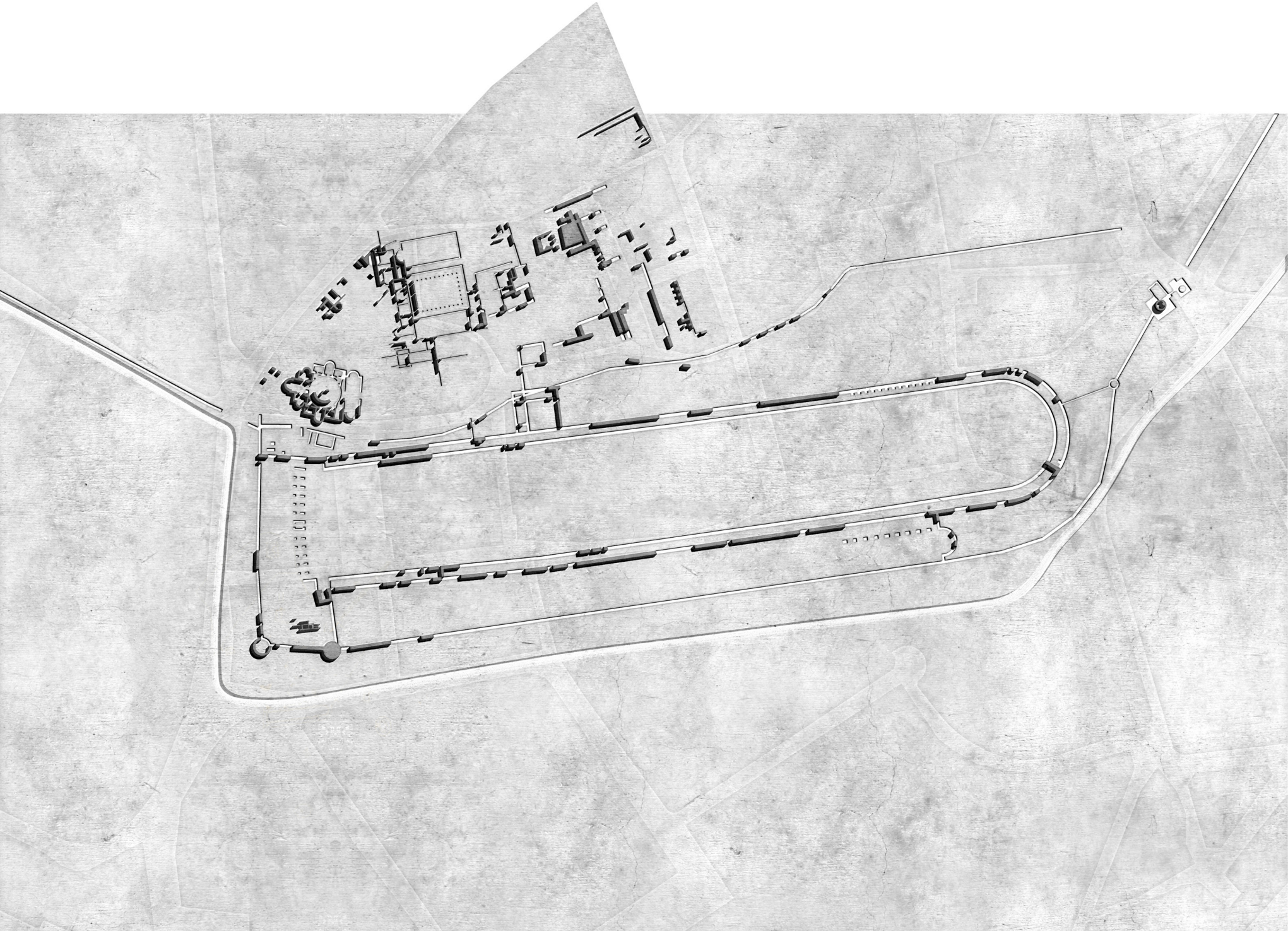
Il sito antico.
Modello di studio dell'impianto della Milano romana nel frammento della Stanza del Museo Archeologico.
Le tracce dell'antico si legano al suolo della città contemporanea nel tentativo di mettere in evidenza lo strato arheologico dello stesso.
In rilevato i ruderi che sono stati ritrovati fisicamente e come traccia a terra quello che completa il disegno della grande pianta, composta dal Circo e dal Palazzo Imperiale.
La composizione della città romana sulla forma della città contemporanea.
DdA

I ruderi del Palazzo Imperiale e del Circo che sono oggi visibili appaiono di difficile comprensione all'interno della Milano attuale.

A partire dalla condizione dello stato attuale delle scoperte archeologiche nella zona del Circo romano si mettono in evidenza gli elementi che hanno permesso la ricostruzione cronologica degli eventi (immagine nella pagina a lato "Il sito antico"); ovvero le rovine delle Mura spagnole e i resti del Circo romano e del Palazzo Imperiale che esistono nei diversi strati della città. In rilevato le tracce di ciò che è stato documentato, la torre poligonale di via Ansperto, la torre quadrata o torre dei *carceres*, la *domus* nel giardino del Civico Museo Archeologico, l'edificio romano di via Brisa che è parte del complesso del Palazzo Imperiale e altri frammenti di architetture riconducibili alla *grande pianta* romana, questa è poi completata da incisioni che identificano l'impronta delle parti mancanti.

Parlando di città di origine antica, non esiste opposizione tra archeologia e città, poiché il sito antico – in quanto "strato" della città – è parte della sua struttura, della sua sedimentazione storica.

Se, fino ad ora si è detto che le occasioni nella città contemporanea sono generate dalla mancanza di corrispondenza tra gli strati della città, si considera fondamentale ai fini di uno sviluppo futuro lo studio degli elementi di continuità tra le parti. Allora il tentativo di rintracciare la matrice antica e intrecciarla allo stato di fatto non diventa una ricerca di opposizioni e di discontinuità ma si esplicita in un modello interpretativo in cui si mettono in evidenza le relazioni di continuità tra gli elementi della città antica e la forma della città contemporanea (immagine a pagina 225: "Corrispondenze. La figura della città e le tracce dell'antico"). Si rintraccia il ruolo di ciò che permane nella città come traccia visibile della sua stratificazione e quanto, in modo meno evidente, ne ha influenzato la forma e la trasformazione rimanendo inciso nella morfologia urbana e nella forma degli isolati. Rintracciate le corrispondenze si propone un'ulteriore astrazione nella selezione delle parti di architetture che compongono questo brano di città,



arrivando ad una immagine della "stanza archeologica" altra (immagine a pagina 226, "L'invenzione del luogo"). Il disegno dei piani terra degli isolati che occupano l'area del Circo Romano, delle Mura e del Palazzo Imperiale diventa più dettagliato nei punti in cui la presenza di uno strato precedente ha in qualche modo influenzato la forma, la giacitura dell'isolato e la tipologia edilizia delle architetture.

È evidente come la composizione architettonica della chiesa di San Maurizio su corso Magenta sia intimamente legata al passaggio delle Mura Massimianee tra la zona della chiesa pubblica e quella destinata alle monache di clausura. La parte verso strada è separata da quella più interna per mezzo del cosiddetto "coro delle monache" costruito in adiacenza – seppur ad una quota differente – al tracciato delle Mura di Massimiano, come a mantenere la divisione tra ciò che era esterno da ciò che rimaneva all'interno delle mura cittadine, rimarcando il senso di protezione e di difesa di quell'elemento architettonico ma, allo stesso tempo, invertendone la relazione con la città. Le fondazioni degli edifici pubblici o di rappresentanza erano solide e profonde, e questo ha fatto si che nel periodo medioevale potessero essere reimpiegate, diventando elementi di continuità per planimetrie e tracciati viari.

Cosa analoga avviene per quanto riguarda il chiostro su corso Magenta che attualmente costituisce l'ingresso al Civico Museo Archeologico. Un vuoto a pianta quadrata costruito sul lato della Chiesa nella sua porzione aperta alla città, separato – nella sua conformazione originaria – dal secondo chiostro attraverso un corpo di fabbrica parallelo al tracciato delle mura e costruito in adiacenza al sedime delle stesse. Corpo che – nella composizione attuale dell'area – è stato sostituito dall'edificio del Museo Archeologico progettato da Egizio Nichelli di cui si è parlato nella Parte Seconda della trattazione.

Nell'isolato che un tempo apparteneva al Monastero Maggiore, compreso tra la via Luini, corso Magenta, via Brisa e via Ansperto, è rimasta incisa

Nella pagina a fianco

Corrispondenze. La figura della città e le tracce dell'antico.
Modello di studio che guarda alla progressiva cancellazione dei grandi sistemi del passato da parte della sovrapposizione delle continue trasformazioni di Milano.
Analogamente al modello precedente il metodo di rappresentazione ammette lo scavo e la costruzione. Ciò che emerge dal suolo è quanto resta di percepibile e visibile della matrice antica mentre le incisioni rimandano alle tracce rimaste realmente impresse nella costruzione successiva della città.
DdA



la presenza del complesso monastico seppur non vi sia rimasto pressoché nulla.

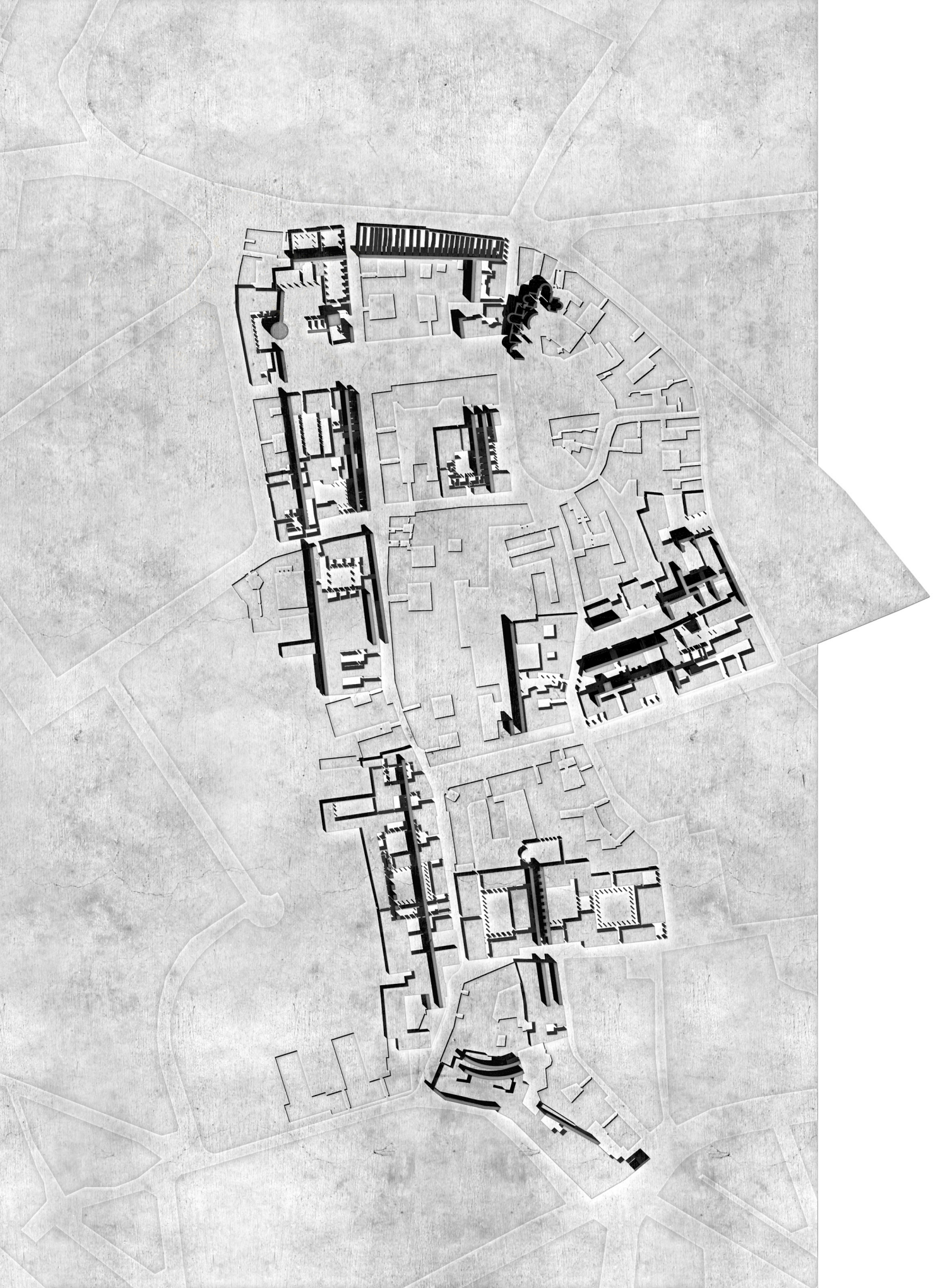
La parte interna alle mura cittadine – costituita da un sistema di corti – era direttamente collegata alla Chiesa di San Maurizio mentre era rimasta esclusa dal Monastero la porzione che si costruisce a ridosso delle mura verso l'esterno della città di Massimiano che presenta tutt'oggi una tipologia edilizia differente.

Negli isolati restanti si nota come la costruzione della città sia avvenuta secondo una logica legata principalmente al valore "costruttivo" dell'architettura; le nuove strade e le cortine edilizie seguono il sedime delle antiche mura sovrapponendovisi e, in alcuni casi, è possibile identificare una corrispondenza tra i muri del Circo che sorreggevano le gradinate della tribuna e i corpi architettonici dell'edilizia residenziale che ne costituiscono il fronte su strada.

Attraverso il ridisegno, l'elaborazione e, in un certo senso, la deformazione dell'immagine conosciuta si riparte dal pensiero e dal metodo espresso da Giuseppe de Finetti che non ammette la separazione tra i momenti analitici e quelli progettuali. Nel suo lavoro il processo conoscitivo mette insieme l'analisi del corpo storico della città e progetti urbani e architettonici negando il progetto in quanto continuazione della storia, affermandolo, invece, come sintesi interpretativa, forma di conoscenza della città e strumento per la lettura del carattere dei luoghi.

Nella pagina a fianco

L'invenzione del luogo.
Modello che palesa il tentativo di dare una possibile immagine, ancora inespressa, della Stanza del Museo Archeologico attraverso la ricerca di una dialettica tra le forme del sito antico e la Milano attuale.
In rilevato gli elementi che testimoniano una permanenza dei tracciati e delle giaciture in un confronto tra il sito antico e i piani terra degli edifici successivi.
Punto di partenza per una riflessione progettuale con l'obiettivo di risolvere e rendere espliciti i temi di architettura che alimentano la continua domanda di ricostruzione.
DdA



3.2 Per un'idea di città. I temi di progetto

Nella pagina a fianco

Pieni e vuoti. Gli spazi urbani
Disegno interpretativo che mette in evidenza la relazione tra il vuoto e il pieno nella "stanza del Museo Archeologico".
DdA

La prospettiva del progetto di architettura riconosce la mancanza di un'identità del luogo e l'impossibilità di leggere l'appartenenza dei frammenti ad una immagine unitaria e si rifà all'idea di un possibile progetto per una *Passeggiata archeologica*[4]. Il tema del museo come spazio della memoria è quindi riferito a due scale differenti: da un lato, alla scala architettonica, è edificio come museo contenitore, dall'altro, alla scala urbana, città come museo, "contenitore" di architetture. Il museo diventa contenitore di reperti archeologici e, contemporaneamente, composizione di elementi architettonici che fanno parte di un progetto urbano più ampio. Affrontando la questione del Museo Archeologico e di una sua diffusione come sistema articolato di luoghi e itinerari nella città e nel territorio, ci si esprime nella precisazione di alcune antitesi, così come nell'azione di rimettere in discussione le gerarchie affermate, per svelarne di nuove, a partire dall'area dell'attuale sede per il Museo Archeologico di Milano. La volontà è quella di precisare e integrare il sistema delle architetture introducendo temi e segni che non intendono essere totalizzanti ma che, piuttosto, ammettono il carattere di parzialità. Elementi presentati a loro volta come frammenti in grado di restituire alle parti e alle rovine nuovi equilibri.

Si evidenziano – nel disegno pieni e vuoti – le fratture morfologiche che si esplicitano nella "stanza archeologica", le aree irrisolte che diventano occasione per ribaltare le gerarchie dei frammenti, per re-inventare i luoghi caratterizzati dai reperti archeologici e dai monumenti della Milano romana, nel tentativo di ridare loro un significato.

Tornano in mente, a questo proposito, le parole di Giulio Carlo Argan, citate precedentemente, che definiscono l'architettura del museo come architettura del vuoto, vuoto che deve diventare un luogo. Questa affermazione vale evidentemente anche nel momento in cui si introduce l'idea di un itinerario, di un percorso museale all'interno della città.

La costruzione dello spazio aperto, la definizione della sua dimensione e la quota che i luoghi conquistano diventano i principali punti ai quali i

4. Il progetto della *Passeggiata archeologica*, la cui idea nasce nel piano di Luigi Lorenzo Secchi, è parte di un ampio programma di ricerca dal titolo *Archeologia e progetto di architettura* in corso di svolgimento dal 1997 (coordinatore scientifico Angelo Torricelli con Luisa Ferro e Gianluca Sortino). La ricerca affronta i problemi teorici, storico-critici in stretta connessione con l'attività di progetto dedicata a diversi luoghi e contesti. Tra i principali: Milano, Palermo, Napoli, Villa Adriana, Atene, Alessandria d'Egitto, Herat, Kabul e l'isola di Delos. Si rimanda alla bibliografia in coda al volume.



progetti del nuovo devono fare riferimento.

Si propone un progetto di architettura che, all'interno della città, è un *progettare per vuoti*, che più che proporre programmi finiti e volumetrie correttive tende a completare il *non finito* esistente con un *non finito premeditato*.

L'area archeologica di via Brisa, adiacente al tratto nord-occidentale del *decumanus maximus*, è uno spazio indefinito, risultante dalla riconfigurazione ottocentesca degli isolati e dal grande vuoto determinato dalle distruzioni belliche.

Il ruolo dell'edificio poliabsidato, i cui resti sono visibili in via Brisa, è stato oggetto di studi e interpretazioni sul suo utilizzo. Tra queste, l'ipotesi che gli attribuiva una funzione termale, è stata smentita sia da Donatella Caporusso – direttrice del Museo Archeologico – che da Ermanno Arslan. Entrambi descrivono questo ambiente come uno spazio di rappresentanza, e lo dimostrano proponendo un confronto con ambienti analoghi della *villa* di Piazza Armerina.

Esso si presenta come una composizione di vani absidati disposti simmetricamente attorno ad un ambiente centrale circolare con colonnato interno, preceduto da un atrio, anch'esso absidato.

L'intera area è rimasta invariata dal 1943 fino alla costruzione del nuovo "Palazzo Gorani", a causa dei vincoli posti dai piani particolareggiati del progetto della "Racchetta"; ma rimane tutt'oggi priva di un'identità architettonica in grado di restituire alla città le parti che la compongono.

Il progetto realizzato – opera di Cecchi e Lima architetti – conclusosi nel 2013, sicuramente ammette la presenza dei resti del Palazzo Imperiale e ne riconosce un significato storico per la città tanto da lasciarne visibili le tracce, d'altra parte sembra mancare di uno sguardo meno contingente, sembra essersi dimenticato dell'appartenenza di quei resti ad un grandioso complesso monumentale che si costruiva in quell'area di Milano in adiacenza al Circo e alle mura della città, ovvero il Palazzo Imperiale[5].

5. Il *palatium* identifica un complesso architettonico composto da più edifici, non solo di tipo abitativo, comprende infatti spazi per i militari, luoghi di culto, basiliche e fori per le attività di governo e commerciali. Organizzato come una cittadella autonoma è spesso recinto da mura. L'insieme di queste caratteristiche lo differenziano dalle residenze minori che sono dette *villae.*

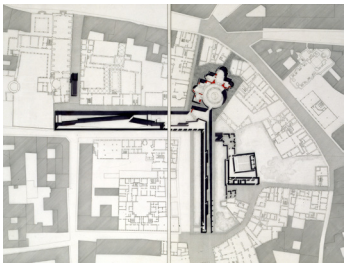
Lo spazio che oggi è sistemato a giardino urbano rimane come forma incompiuta nella città, al di fuori della morfologia del brano a cui appartiene. I frammenti archeologici, situati ad una quota inferiore rispetto alla superficie stradale, non sono parte di un disegno che, in qualche modo, tenta di restituire un'identità alla città consolidata nel suo rapporto con la stratigrafia e con il Palazzo Imperiale. Le parti, ovvero i resti, la torre Gorani e gli edifici residenziali continuano ad essere elementi estranei gli uni nei confronti degli altri e i vuoti urbani non sono definiti da regole compositive in grado di ri-costruire un'immagine della città. Si tratta più che altro di un progetto di ambientamento e di ricucitura che in qualche modo fraintende la tutela con l'ostracismo al progetto del nuovo. Rimane un'area in cui le occasioni di rinnovamento, proposte alla città dagli eventi traumatici, non sono state accolte.

Il superamento di questa situazione di incompiutezza potrebbe quindi essere cercato a partire dall'intenzione di riproporre un'appartenenza dei resti dell'edificio di via Brisa e degli altri ruderi ad una unità che ammette la città contemporanea in quanto parte di essa.

Un progetto che evidentemente non ricerca la configurazione originaria della Milano Romana e delle sue architetture ma le relazioni di misura e di proporzioni delle sue parti.

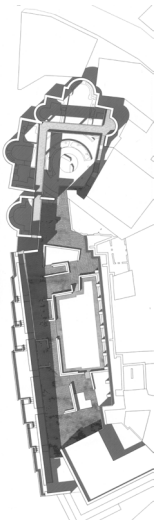
Intimamente collegato con l'area dei ruderi del Palazzo Imperiale è il tratto realizzato della "Racchetta" in via Ansperto, quel segmento di strada largo 25 metri e lungo poco meno di un chilometro, quel vuoto che appare completamente fuori misura rispetto alla morfologia urbana.

Le architetture che ne costruiscono la dimensione risultano come isolate dal contesto. Storicamente abbiamo visto che quel vuoto apparteneva, dapprima, allo spazio dedicato alla pista del Circo, al vuoto descritto in maniera perfetta dagli spalti dell'architettura monumentale che occupava l'area e, successivamente, ai luoghi aperti del Monastero Maggiore, alle vigne.



Tesi di laurea di C. De Vita e S. Torriani, relatore prof. Angelo Torricelli.
Lo scavo e il percorso espositivo, pianta del piano terra.

6. A. Rossi in *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966; ultima edizione Città Studi Edizioni, Milano 1995.



Tesi di laurea di D. Grazi, relatore prof. Angelo Torricelli e prof. Luisa Ferro.
Lo scavo di via Brisa

Nella pagina a fianco

Il carattere di "incompiuto" della "stanza del Museo Archeologico"
Schizzo interpretativo che guarda principalmente ai vuoti urbani, alle forme indefinite in relazione ai frammenti che le occupano.
Dda

L'interruzione del tracciato stradale in questo particolare punto della città e quindi il fuori-scala determinato da quel vuoto, attualmente ingiustificato, permette di riconoscere l'appartenenza dei frammenti ad un sistema di relazioni molto più complesso rispetto a quello affermato nella città contemporanea.

La frattura morfologica insieme alla possibilità di recuperare la quota dei resti romani, attraverso un'operazione di scavo, proietta il vuoto urbano in una possibile direzione di riscatto verso la comprensione del suo ruolo nella città consolidata, nel suo rapporto con gli strati e le parti che ne occupano il sedime.

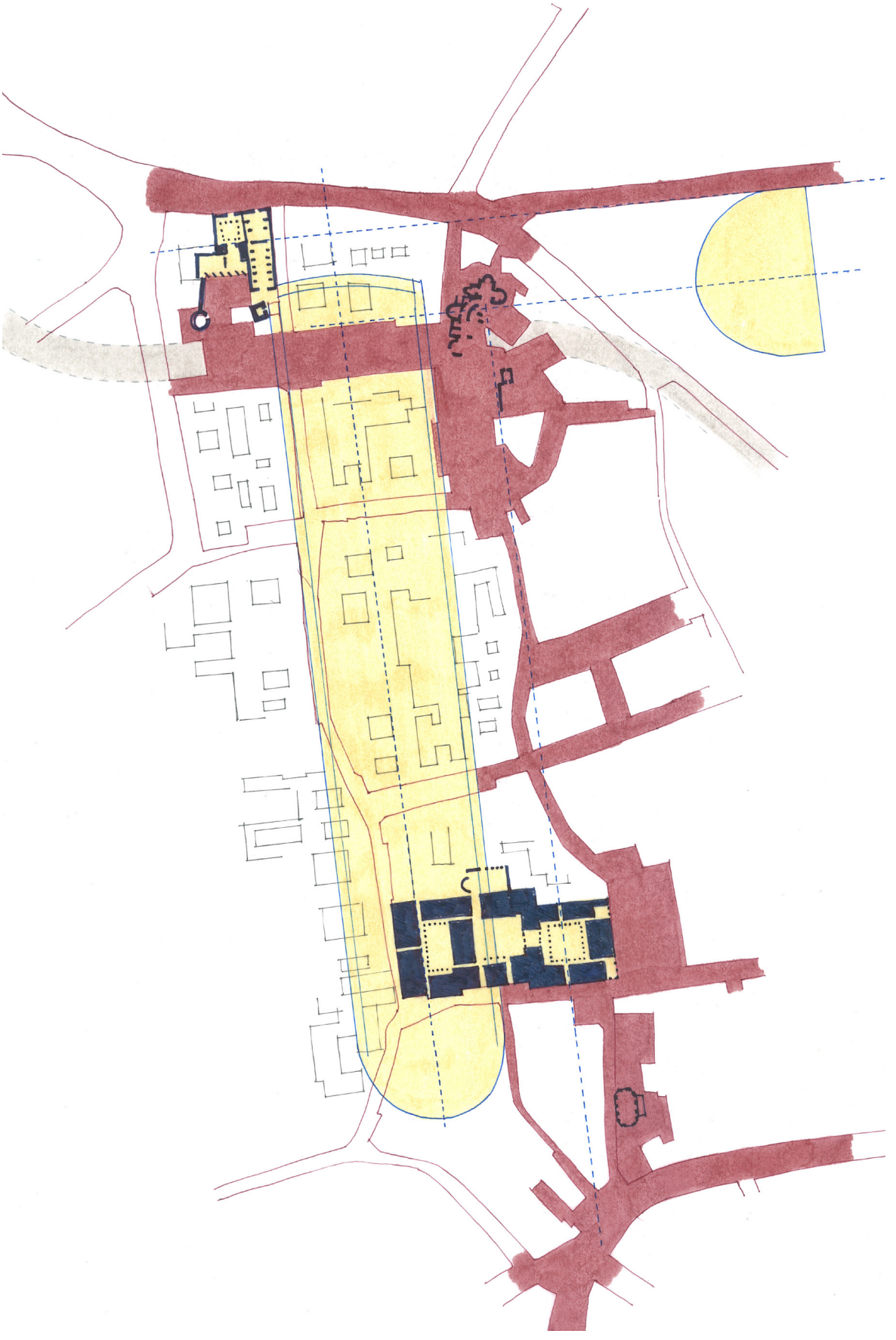
Lo scavo viene inteso come elemento generatore di nuove gerarchie e relazioni; come un grande recinto che racchiude i ruderi e assumendo, magari, la giacitura del circo ne enfatizza la presenza instaurando una relazione con le architetture esistenti e i nuovi innesti tra via Gorani e via Santa Maria della Porta.

Quindi è inevitabile proporre l'intento di collegare nuovamente i vuoti urbani evidenziati, la via Ansperto e l'area dei resti di via Brisa con la dimensione urbana dell'architettura del Circo considerando che, a Milano, l'architettura, costruitasi di volta in volta su se stessa, attraverso uno studio della morfologia e della tipologia della "stanza archeologica", rivela una certa corrispondenza tra il sedime della città e quello del Circo.

Aldo Rossi[6] sottolinea l'importanza degli studi urbani per il lavoro degli architetti e individua scientificamente alcuni metodi differenti attraverso i quali è possibile intraprendere lo studio della città con fini progettuali.

Tra questi riporta il "metodo comparativo", basato sul confronto tra città che, per determinate strutture, presentano elementi comuni.

Seguendo questa impostazione e riconoscendo il contributo che operazioni di parallelismi analogici e di descrizione di alcuni elementi caratterizzanti le città imperiali sorge l'esigenza di procedere attraverso lo studio di luoghi affini per elementi costruttivi e compositivi.



La scelta di guardare a situazioni analoghe, in questo caso, sembra fondamentale ai fini di comprendere se altre realtà possono suggerire un metodo di intervento efficace al superamento della condizione di incertezza propria di questi luoghi di Milano. Ma cosa si intende per analogia? L'analogia – secondo la definizione del Devoto Oli – è un rapporto di somiglianza tra due elementi costitutivi di due fatti o oggetti, tale da inferire mentalmente un certo grado di somiglianza tra i fatti e gli oggetti stessi.

Il primo confronto inevitabile è con quanto è accaduto a Roma, dove piazza Navona riporta in maniera evidentissima la presenza dell'architettura romana che occupava quell'area. Lo spazio urbano generato dalle architetture che definiscono quel vuoto è coerente e conforme a quanto esisteva precedentemente; la piazza re-inventa l'architettura del Circo suggerendone la presenta e contemporaneamente attualizzandone il ruolo all'interno della città, ri-costruendo l'immagine delle architetture nella definizione dello spazio vuoto, perfettamente corrispondente al vuoto dello stadio di Domiziano.

Francesco Venezia dice di piazza Navona che «è una piazza molto allungata, priva assolutamente di dislivelli. È infatti impiantata sui resti del circo di Domiziano, e del circo antico conserva, intatta, la forma. Il fronte continuo degli edifici lungo l'intero perimetro tiene il posto della gradinata scomparsa. Della originaria spina centrale con mete, elementi predisposti per le gare da corsa con i carri, rimane il ricordo della dislocazione, in età barocca, delle fontane monumentali.

Assolvono, queste, principalmente a una funzione ottica: consentono di apprezzare la profondità dello spazio. Gli occhi, fermandosi su questi ostacoli intermedi, lo misurano, lo scandagliano nella profondità prospettica, mitigando l'effetto di appiattimento.

L'architettura è anche arte di amministrare gli ostacoli. Al contempo il colloquio tra le fontane e gli edifici al contorno, massimamente tra la fontana dei Quattro Fiumi e la chiesa di Sant'Agnese, determina una percezione

accessoria: l'occhio indugia a intrecciare relazioni su assi trasversali a quello longitudinale e prevalente della piazza. L'architettura è anche arte di tessere relazioni secondo trama e ordito»[7].

La metamorfosi si è attuata attraverso un disegno urbano che assume come tema architettonico quello della costruzione del bordo, della definizione dei limiti del vuoto centrale verso una sua totale re-invenzione.

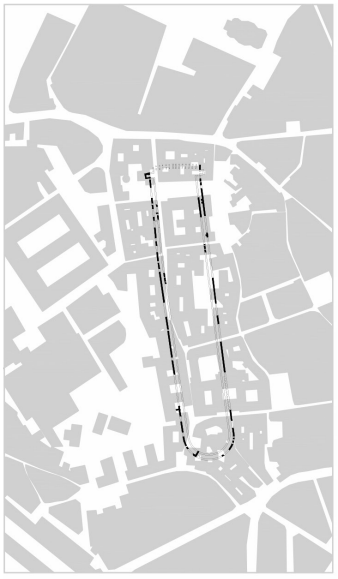
È evidente che siamo in una situazione opposta rispetto a quella che si trova a Milano, una realtà consolidatasi riempiendo il vuoto dell'architettura del Circo. Qui è forse possibile soltanto lavorare su una delle dimensioni di quel monumento, quella trasversale; attuando un intervento che potrebbe mettere nuovamente a sistema la porzione di via Ansperto con la zona del Museo Archeologico ma consapevoli dell'impossibilità di rendere riconoscibile la dimensione reale del monumento nella sua interezza.

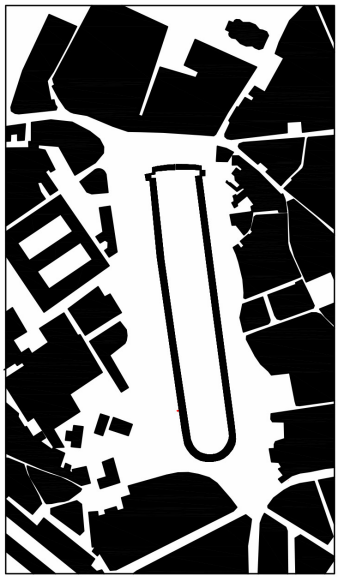
Ancora diverso è quanto si è verificato a Istanbul, dove sorgeva il Circo di Bisanzio, in relazione anche al rapporto tra questo e il Palazzo Imperiale ad esso adiacente. Uno studio della spazialità nell'identificazione del rapporto tra pieni e vuoti fa emergere una corrispondenza parziale tra gli strati della città. La metamorfosi che ha in qualche modo modificato i dati e trasformato il sistema di gerarchie tra costruito e non costruito non presenta una piena corrispondenza tra le parti; è rimasta evidente la dimensione trasversale del Circo mentre si è persa quella longitudinale.

Quest'area secondo il progetto del piano urbanistico di Henri Prost, sviluppato tra il 1936 e il 1951, avrebbe dovuto essere *non aedificandi* al fine di costituire un parco archeologico.

Una zona, al tempo praticamente inesplorata, che si propone per nuove indagini archeologiche a seguito dell'incendio del 1933. L'elemento che può essere interessante al fine di proporre un confronto tra questa realtà e Milano, molto diverse tra loro, sta proprio nel progetto presentato da Prost. Egli, nel tentativo di proporre un piano per la città, insiste sul rapporto tra gli strati che la compongono.

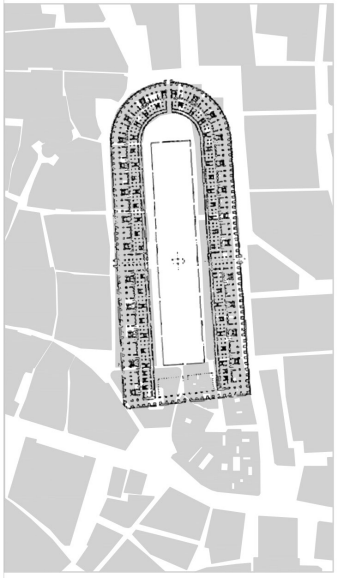
7. F. Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento,* Mondadori Electa, Milano 2011, p. 53-54.

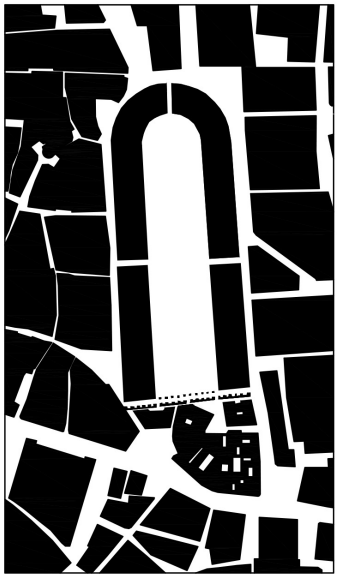






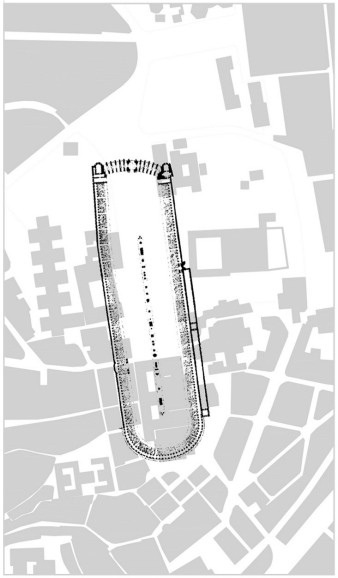
L'area del circo romano a Milano

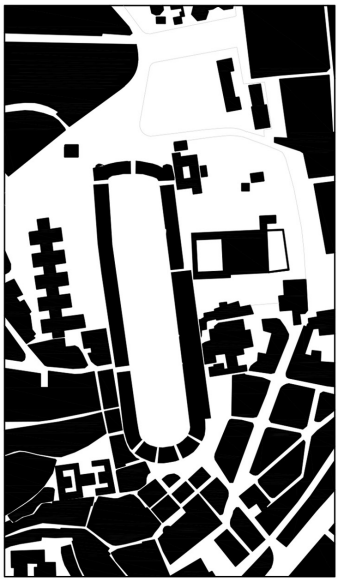


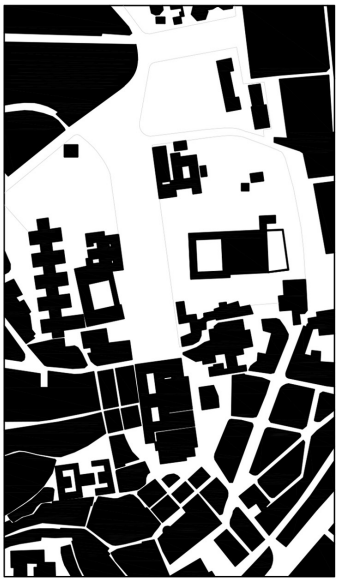




L'area del circo romano a Roma







L'area del circo romano a Istanbul

Il parco archeologico, nella sua idea, è alla fine di una *promenade* che coinvolge altri siti e si snoda all'interno della città; un enorme spazio museale *en plein air* parte di un itinerario archeologico che si sviluppa attorno alla grande e antica strada principale. «Prost afferma che i monumenti preesistenti sono i veri *elementi direttori* che lo hanno guidato nel tracciamento e nella messa a punto del nuovo Boulevard Atatürk»[8].

L'importanza di un riferimento ad una scala urbana, alla dimensione della città è evidente a Milano quanto a Istanbul nel momento in cui si affronta il progetto di un'area così complessa.

Lo stesso Palazzo Imperiale, quasi in tutti gli esempi conosciuti, è costruito come una cittadella fortificata all'interno della città esistente. La residenza imperiale non è mai da intendersi come alloggio privato dell'imperatore, la sua caratteristica di microcosmo urbano si completa con spazi di carattere semi-pubblico.

Il *Mediolanense palatium*, *regia palatii, palatinae arces* – termini riferiti al palazzo da autori antichi dell'epoca, quali Claudio Mamertino, biografo di Massimiano, il vescovo Ambrogio, il poeta Ausonio – era un vero e proprio quartiere formato, non solo dalla residenza, ma anche da terme, luoghi di culto, edifici di rappresentanza e caserme militari.

Come descrive Anna Ceresa Mori, il Palazzo Imperiale di Milano sembra adattarsi allo spazio preesistente all'interno della città ma allo stesso tempo lo riconfigura, determinando l'accrescimento dell'importanza di una strada (cardo minore), parallela al *cardo maximus*, oggi corrispondente a via Torino, che connetteva il palazzo al gruppo episcopale corrispondente a piazza Duomo.

I resti del palazzo oggi riaffiorano di circa 2,5 metri dal piano delle fondazioni e dei piani cantinati degli edifici sovrastanti e questo ha fatto si che si sia persa la quota dei piani pavimentali e delle strutture in alzato.

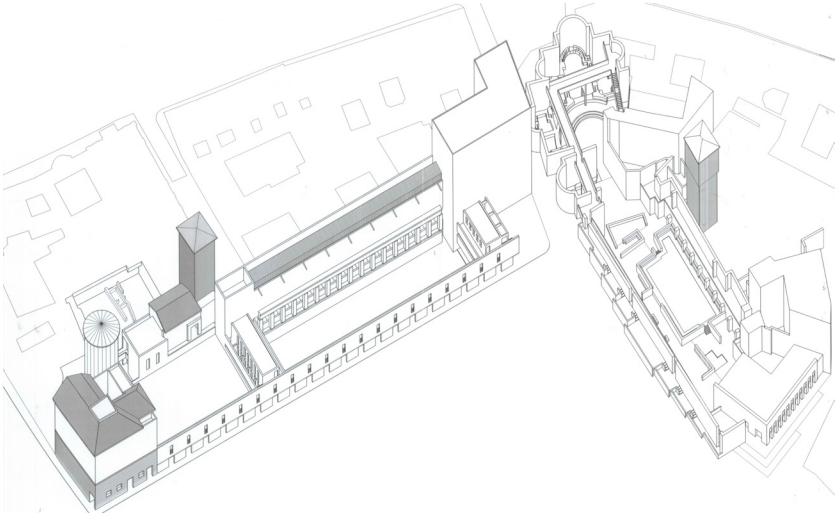
Alcune giaciture dei resti del Palazzo Imperiale corrispondono agli isolati che ad essi si sono sovrapposti nel tempo.

Nella pagina a fianco

Studio della spazialità
Disegno interpretativo che guarda al rapporto tra pieni e vuoti in tre situazioni differenti – Milano, Roma e Istanbul – per ri-conoscere le relazioni tra gli strati.
Prima si sovrappone allo stato di fatto il disegno ricostruttivo del circo romano; poi si inserisce il disegno dei pieni e vuoti del circo nella pianta dello stato di fatto annullando la città attuale in corrispondenza del monumento antico. Infine si guarda alla relazione tra pieni e vuoti nella città compatta di oggi.
Dda

8. E. Ciapparelli *Henri Prost,* Le Transformations d'Istanbul, *Architettura e archeologia nel progetto del piano urbanistico della città*, relatori Luisa Ferro e Angelo Torricelli, XXVI ciclo, Dottorato in Composizione architettonica, Politecnico di Milano, Dipartimento A.B.C., 2014.

Tesi di laurea di D. Grazi, relatore prof. Angelo Torricelli e prof. Luisa Ferro.
Le corti e lo scavo, assonometria



Queste notizie dal sottosuolo diventano traccia per il progetto nel momento in cui vengono re-inventate sotto-forma di segni nel tessuto della città compatta.

Nella zona del Monastero Maggiore rispetto alla complessità della stratificazione e alle presenze monumentali lo scavo potrebbe diventare misura e riferimento delle architetture e dei ruderi in antitesi al non finito delle forme costruite, antiche e nuove.

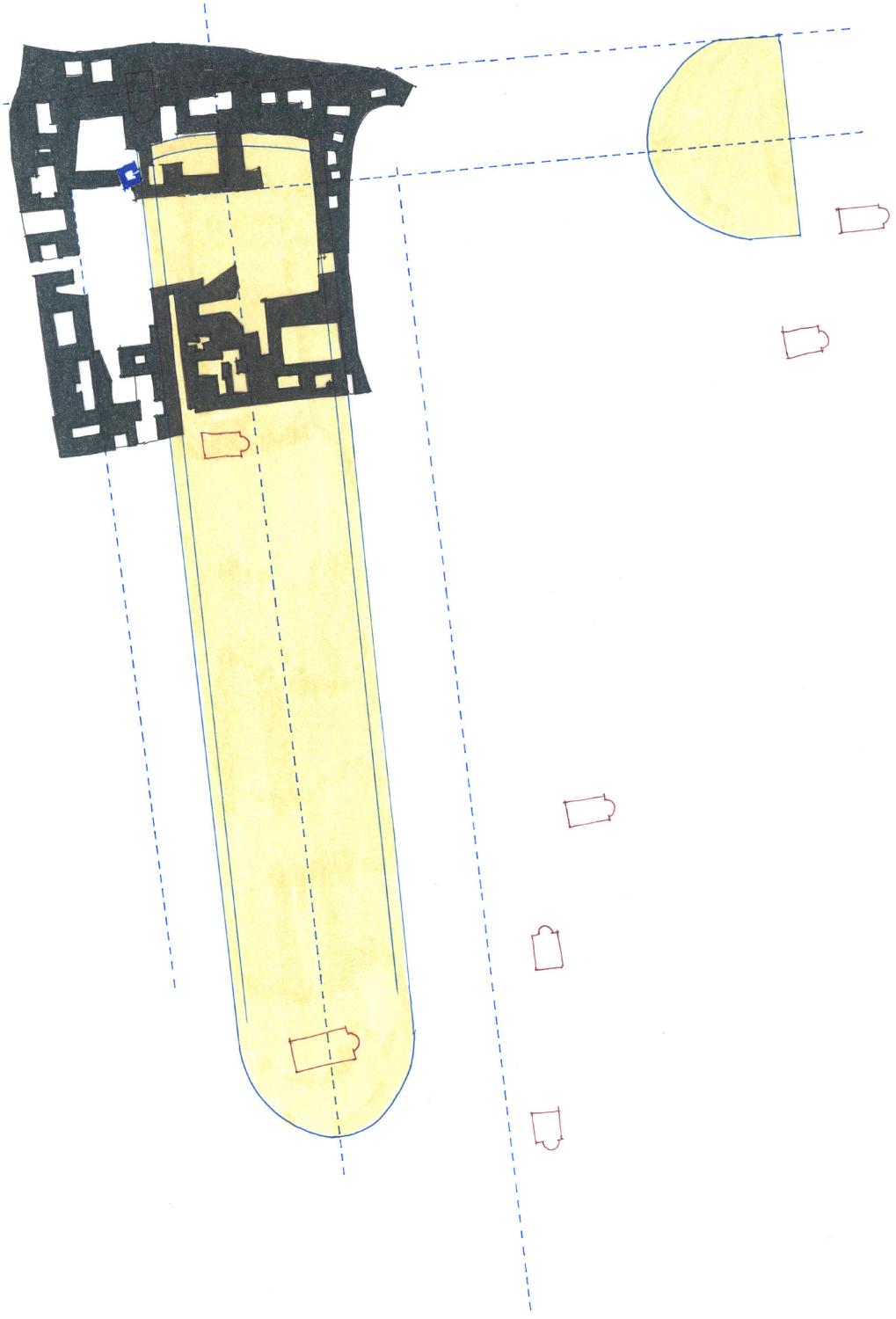
La misura trasversale del Circo e il suo collegamento con il complesso del Palazzo Imperiale si presentano come suggerimento di una via per il superamento della situazione di indefinito, risultante dalla configurazione attuale dei pezzi della città.

Lo studio della "stanza archeologica" condotto propone di ricucire il rapporto tra le parti, tra il tessuto storico, la città consolidata e i resti archeologici attraverso il contrasto, sfruttando la dissonanza delle parti e degli strati per ricomporli in una nuova unità.

Un'ulteriore riflessione che entra a far parte di un progetto di riforma della "stanza del Museo Archeologico" mette in campo la possibilità di rendere

Nella pagina a fianco

L'isolato completo del Monastero Maggiore
Schizzo interpretativo che guarda alla morfologia dell'isolato dell'attuale Museo Archeologico quando corrispondeva ad una realtà urbana con una identità ben definita.
Dda



evidente il fatto che i due isolati separati da via Luini erano in realtà un unico complesso di architetture che componeva il Monastero Maggiore. Allora, partendo dall'idea che la costruzione nel tempo dei monumenti si fonda sulla ricerca di regole che, in qualche modo, assumono il ruolo di antecedenti logici degli eventi costruttivi, è possibile determinare come principio compositivo la tipologia a corte prevalente nell'area in questione e il rigore geometrico dell'aula di San Maurizio – iscritta in un rettangolo i cui lati stanno nel rapporto tre a uno.

Si riprendono quelle riflessioni che sono emerse durante lo studio compositivo dei progetti di Egizio Nichelli per la sede del Museo Archeologico, in modo da integrare la porzione realizzata in un progetto più ampio che ne riconosca il ruolo di rivelatore di alcuni aspetti della città di Milano.

È così che si propone l'idea di scegliere architetture definite e distinte, antiche e nuove, complete e incomplete, che attraverso relazioni date da misure, distanze, percorsi e punti di vista costituiscono un complesso unico e articolato, definendosi su livelli differenti e complementari.

La costruzione del luogo consiste così nel disvelamento degli strati nascosti, nella mediazione e nel confronto fra i frammenti.

L'architettura lavora trasformando, operando scelte, elaborando i materiali della storia e del contesto. Non deriva deterministicamente da essi, ma con essi si scontra, sconvolgendoli. Costruisce una nuova concatenazione degli eventi costruttivi e li mette in scena attraverso la reinvenzione del loro stesso senso. Le connessioni tra quello che potrebbe essere il percorso archeologico e la città consolidata deve nascere dal lavoro sui bordi e sui percorsi che, snodandosi tra le differenti quote, conferiscono eloquenza ai frammenti.

Si può quindi parlare di *invenzione* dell'antico, intendendo con questo termine un processo di appropriazione delle concatenazioni storiche e tipologiche che presiedono alle logiche compositive.

Attraverso lo studio comparativo e il montaggio si compie una restituzione

Nella pagina a fianco

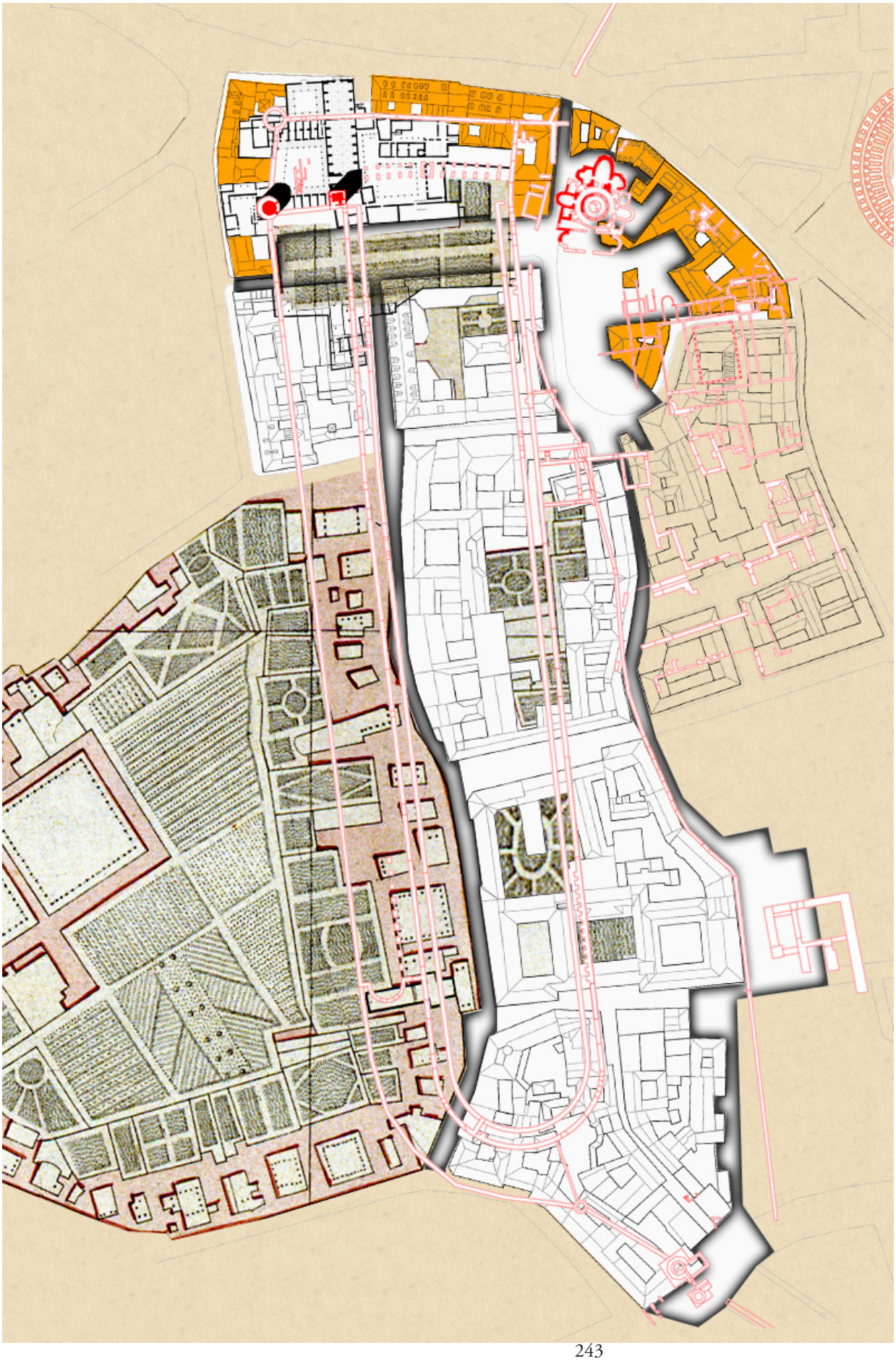
Le tracce della matrice antica secondo la città compatta
Disegno interpretativo che mette in evidenza le tipologie edilizie che sono dipese, per motivi diversi, dalla presenza delle tracce della Milano romana.
Dda



"verosimile" coerente con i caratteri e le specifiche del luogo.
In questo senso la ricostruzione ideale si fa progetto, matrice per la costruzione della città contemporanea. Ritengo fondamentale esplicitare che uno degli obiettivi di questa indagine è approfondire, dal punto di vista del progetto di architettura, il valore, non soltanto documentario, ma soprattutto "costruttivo" ed "estetico" del processo di stratificazione – nella città – di segni, geometrie e tracciati, trame e forme perdute.
Questo procedimento innescato anche dalla volontà di dare visibilità al Museo Archeologico nel suo essere un'architettura all'interno della città è strettamente legato al tentativo di inserirlo, come luogo eminente, nel sistema dei musei concentrato nel centro storico di Milano. Si rivela quindi l'appartenenza dell'edificio del Museo Archeologico alla "stanza archeologica" e quindi alla possibilità di inventare una *Passeggiata Archeologica* che, da un lato includa i siti nei quali reperti e resti sono visibili, dall'altro coinvolga ambiti monumentali di straordinario interesse storico fino ad ora non sufficientemente valorizzati. Attraverso il procedere per analogia si fa riferimento a frammenti di architetture e frammenti di città che non appartengono cronologicamente alle medesime soglie storiche ma che collaborano o dovrebbero collaborare alla definizione dell'identità del luogo.
Progettare per analogia non è sinonimo di progettare in libertà ma per definire una costruzione pienamente logica. Il fine non è produrre straniamento nella decontestualizzazione ma "città possibili" in quanto fondate su basi razionali. Il tema contenuto in questo, che potremmo definire, uno specifico modo per affrontare il progetto, che è la rappresentazione di una "città analoga" nasce dal rapporto tra realtà e immaginazione. Non esiste infatti invenzione complessità o irrazionalità che non sia vista dalla parte della ragione o almeno dalla parte della dialettica del concreto.

Nella pagina a fianco

Per un'idea di città
Montaggio interpretativo che mette a confronto i temi trattati nel testo e i frammenti di città che rimessi a sistema hanno il compito di produrre una nuova identità per la "stanza del Museo Archeologico".
Dda



CONCLUSIONI
Verso una *Passeggiata archeologica*

Verso una *Passeggiata Archeologica*

Al termine di questa ricerca non è forse del tutto corretto parlare di conclusioni dal momento che alcuni ambiti e temi introdotti necessitano di ulteriori approfondimenti sui quali si ritiene importante e utile proseguire lo studio.

Se lo scopo originario di questa ricerca consisteva, infatti, nell'indagare le trasformazioni urbane è però isolando – per ragioni di metodo – le "singolarità architettoniche" sotto forma di "stanze" che si è reso possibile mettere a sistema questi fatti architettonici così da ottenerne una lettura d'insieme. Partendo dal progetto della "Racchetta" quale pretesto, questi fatti architettonici e urbani sono emersi come delle particolarità nel tessuto, nel senso che si sono resi riconoscibili come anomalie. Gli strappi all'interno di questa costante hanno finito con il rendere evidente quello che è il carattere dello spazio urbano.

Ha così preso forma un'immagine di Milano segnata dalle grandi operazioni urbanistiche – realizzate o solo rimaste allo stato di progetto – successive alla seconda guerra mondiale. Trasformazioni che ne hanno modificato profondamente l'assetto ma che in altri casi hanno generato degli ambiti irrisolti nel tessuto. In altre parole, l'indagine è stata in grado di restituire l'architettura della città prima delle operazioni che ne hanno mutato l'immagine, e con essa il principio insediativo e compositivo. Una costruzione di un'immagine di Milano per soglie storiche, per strati ad evidenziare le corrispondenze e gli sfalsamenti che mostrano il carattere di città composta da tante città che si sovrappongono, entrano in contrasto, si modificano vicendevolmente. Da questo studio è emerso come permangano vasti brani di città che pur mantenendo caratteristiche formali e urbane riconoscibili, si mostrano come delle possibilità aperte, dei varchi nella storia perché riferite ad un rapporto tra presente e passato che non ha ancora del tutto trovato una risposta appropriata.

A partire da queste premesse, la presente ricerca ci conduce inevitabilmente a porci alcune specifiche domande su quali siano le ricadute composi-

tive della mancata attuazione del progetto della "Racchetta". La porzione di sezione stradale su via Ansperto, nei pressi del Monastero Maggiore, è emblematica di quanto detto, poiché rende riconoscibile una dimensione urbana che introduce un fuori scala. Il riferimento dimensionale e di confronto non è qui stabilito con gli isolati adiacenti ma si mostra in quanto sineddoche di un pensiero interrotto sulla città: il progetto della "Racchetta". La diversità di via Ansperto consiste quindi proprio nella sua corrispondenza alla verità del luogo, nelle sue accezioni permanenti riferite alla forma urbana.

Difatti, il progetto inteso come modificazione della *forma urbis* ci dice che esso offre una verità specifica da ricercare e rivelare sia come essenza dello scopo che come verità del sito e della sua geografia in quanto modo di essere fisico della propria storia.

Dallo studio per strati della città e, in particolare dalla lettura dell'opera di Nichelli, così come dal montaggio di architetture e di progetti, si costruisce una Milano alternativa, immaginaria, impiantata su quella reale. Un'immagine che, facendo riferimento a quanto scrive Alberto Savinio, è vera non perché riferita a come le cose sono ma in quanto frutto di come le cose si sono sedimentate nella nostra memoria.

Quello che rende l'opera di Nichelli realmente moderna, non è il valore delle scelte figurative, che possono apparire in alcuni casi anche discutibili, ma il suo essere stato capace di definire con quale Milano dialogare, operando all'interno della città storica e compatta. La relazione che lega i frammenti della città storica a queste architetture, genera una nuova sintassi urbana «ove – scrive Angelo Torricelli – il riferimento contestuale, ancorché limitarla, sospinge l'autonomia della composizione architettonica e promuove la ricerca tipologica e figurativa volta ad interpretare, ad assecondare e incentivare la storia e l'attualità dei fatti insediativi».

Fatti insediativi che, oggi, sembrano essere spesso frutto di un'eccessiva personalizzazione dei singoli progetti; azione che ha come conseguenza

l'impossibilità di cogliere le componenti caratterizzanti il contesto nel quale si inseriscono, i diversi aspetti dell'ambiente costruito. Oggi le maggiori esperienze di architettura contemporanea sembrano confinate alla periferia della città, dove risulta più facile sviluppare esperienze progettuali senza troppi "vincoli". Al contrario esistono numerose aree nella città consolidata, nel centro storico di Milano, che si presentano come il luogo ideale in cui realizzare sostituzioni retoriche degli antichi monumenti. «È opportuno ripristinare un atteggiamento meno ideologico, perché, come ci ricorda Carlo Scarpa, «la storia si attua e si fa lottando con il presente per avanzare verso il futuro, non con i ricordi nostalgici»[1].

Siamo inoltre in un momento storico in cui la «committenza reale» – per usare le parole di Antonio Monestiroli[2] – salvo alcune eccezioni, sembra indifferente alla qualità del progetto riferita contemporaneamente alla qualità della vita e alla qualità dell'architettura nel suo essere in un contesto specifico. Le premesse e le ipotesi scritte all'inizio di questa indagine fanno riferimento ad una «committenza ideale».

Lo studio della città apre ed esplicita alcune problematiche e, nel tentativo di risolverle, propone un nuovo assetto; un'unità di frammenti e architetture che differiscono dalle semplici "costruzioni", un'architettura, cioè, le cui forme sono rappresentative dell'identità dei luoghi in cui sorgono.

L'indagine condotta su Milano e sull'opera di Nichelli assume un carattere fortemente operativo: il dialogo con la storia è da intendersi come strumento critico e non di pura erudizione. Il progetto di Nichelli si confronta così con la preesistenza della città antica, si appropria delle concatenazioni storiche ma in particolare si fa autore di un'operazione "sovversiva" nei confronti dell'antico, cercando di individuare quali alternative esse nascondano.

Ecco dunque che il progetto della *Passeggiata Archeologica* sta a indicare proprio questa volontà di disegnare una parte di città mettendo a sistema quelle architetture che ne definiscono il carattere. Si tratta quindi di un

1. *Nuovo e antico. Intervista a Emanuele Fidone, Vincenzo Latina e Bruno Messina*, in E. Fidone, V. Latina, B. Messina, *'Restauri' iblei*, a cura di A. Cornoldi, M. Rapposelli, Il Poligrafo, Padova 2007, p. 14;

2. A. Monestiroli, *Autocommittenza*, in «Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano. Progetti per Milano» n. 13, CittàStudi, Milano 1992, p. 7.

modo di interpretare la città non distinguendo i fatti architettonici per soglie storiche ma in quanto sistema di architetture che possono, a ragione, essere considerate "contemporanee" tra loro, perché protagoniste allo stesso modo nella determinazione dell'identità del brano di città di riferimento. La *Passeggiata Archeologica* diventa quindi modo di guardare alla città per conoscerne i luoghi al di là del loro aspetto immediato, riallacciando il rapporto con l'archeologia urbana. Non si tratta qui di comprendere ciò che esiste per come è ma di individuare un quadro generale che, smontando le apparenti coerenze, riconsidera l'appartenenza dei singoli frammenti rispetto alle differenti sezioni della città stratificata. «Vorremmo fare nostro lo sguardo dell'archeologo, [...] così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mai classificabili [...]. Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, [...] suo compito è descrivere pezzo per pezzo»[3].

Da quanto detto emerge un modo del tutto differente di confrontarsi con il tempo, che non può più dare per scontata la continuità della Storia, nella consapevolezza che la si debba invece intendere facendo riferimento ad essa nel senso di sequenza di fratture che il progetto di architettura rende evidenti. Se è pur vero che qualsiasi intervento sull'esistente provoca discontinuità è però necessario che esso fondi una nuova concatenazione, rendendo cioè conoscibile la realtà o, più precisamente, facendo riconoscere ciò che, senza il progetto, non si capirebbe. Pertanto la nuova concatenazione che il progetto fonda consiste, sostanzialmente, in una "riscrittura".

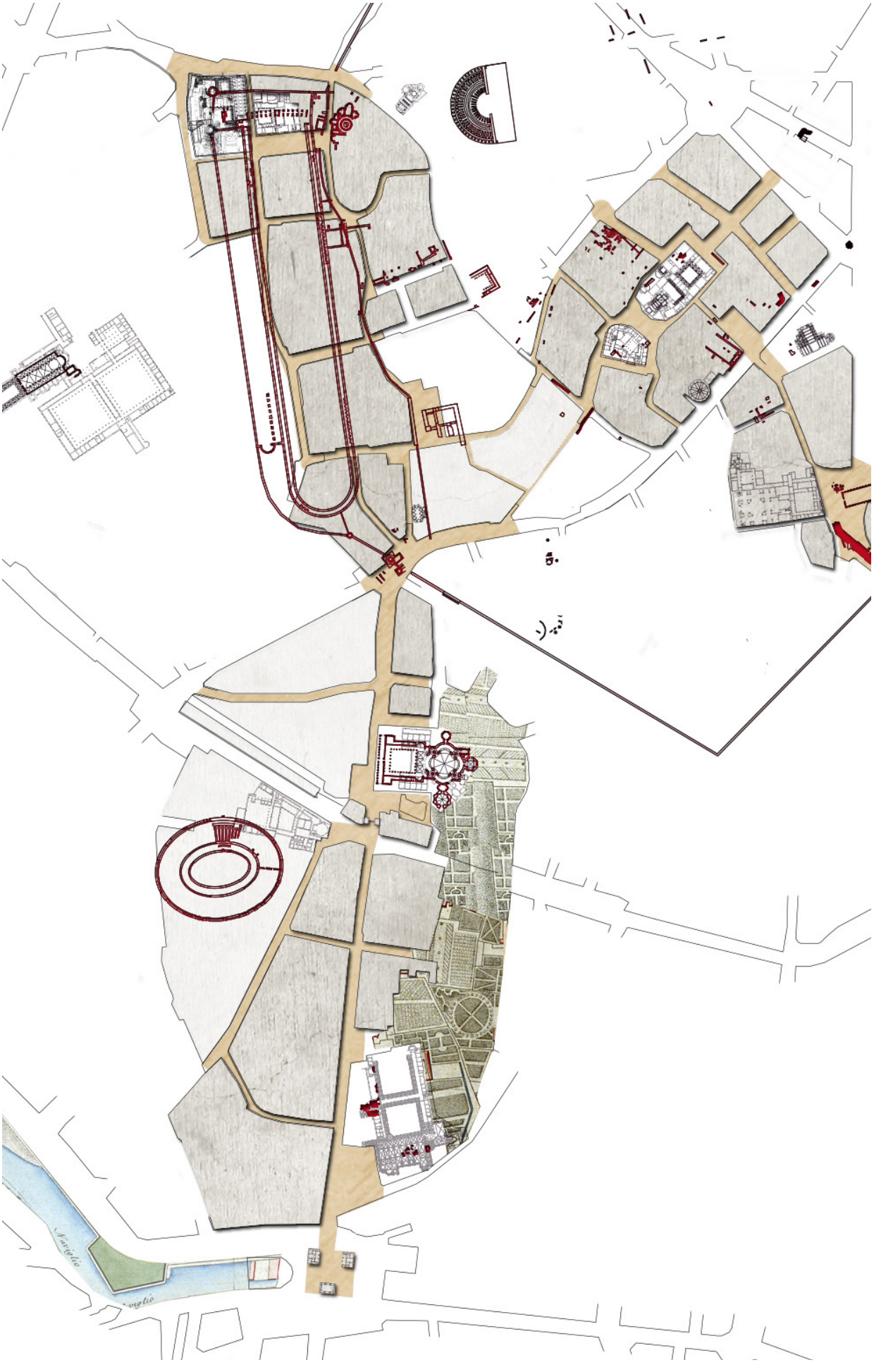
La *Passeggiata Archeologica* appartiene proprio a questa logica di riforma, o meglio di rifondazione, della città in quanto reinventa la città proponendo una nuova forma che non è mai esistita prima ma che non è per questo meno verosimile. Non si tratta quindi più – come accadeva per la "Racchetta" – di rintracciare una riforma della città come risposta alla catastrofe provocata dalla seconda guerra mondiale, ma come volontà di far convive-

3. I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 391.

re nuovo e antico come parti costitutive del tessuto urbano.
La ricerca su Nichelli è un continuo ritorno a lavorare sui temi della città e della sua costruzione; riportarla ai giorni nostri permette di riaffermare il ruolo del progetto, per rivolgere l'attenzione sia alla singola architettura, sia al luogo in cui si inserisce, sondando le relazioni sottese e i principi che la generano. Il progetto si riappropria così di diverse eredità non per superarle o ordinarle ma per disegnare un paesaggio architettonico.
All'interno di questo percorso progettuale, la composizione non si pone come un'entità autonoma, priva di regole, ma al contrario deve poter trovare la giusta misura tra nuovo ed esistente, tra architettura e spazio urbano in continuità con il carattere del luogo. Parlare di frammento non è più riferito solamente alla peculiarità del sito del Circo Romano e ai resti archeologici ma significa ricorrere a una metafora in grado di far comprendere il valore dell'opera di Nichelli. Dove nessuna sintesi totale è più possibile, l'architettura non può essere pensata quale "oggetto" unitario ma "elemento" che si iscrive in una composizione più vasta. Ecco allora che assumono senso i "frammenti" di cui si è parlato lungo l'arco dell'intera trattazione. Questi elementi costitutivi non vengono lasciati "liberi" ma disposti in un reticolo che determina, possiamo dire, l'ordine implicito del progetto. Un'ordine che, come già detto, si raggiunge solo mediante un'insieme architettonico in cui tutto è nuovamente coerente.
Le architetture di Nichelli e le relazioni che instaurano con il luogo si dimostrano così come un insegnamento valido ancora oggi, a testimoniare il valore del lavoro dell'architetto nel costruire la città. Ciò non esaurisce la complessità della questione urbana, ma mostra solo una particolar forma di operatività architettonica rispetto ad essa. Con questo possiamo concludere che la progettazione urbana deve quindi essere assunta come una "questione architettonica".

Nella pagina a fianco

La Passeggiata Archeologica
Disegno interpretativo che sintetizza l'idea della *Passeggiata Archeologica*, i monumenti che di essa fanno parte e le principali connessioni tra essi.
Dda



BIBLIOGRAFIA

La seguente bibliografia, divisa per argomenti, contiene i testi consultati durante lo svolgimento della ricerca.

su Milano

Aa. Vv., *Atti del Convegno degli Ingegneri di Milano*, anno 80, n. 5-6, maggio-giugno 1947.
Aa. Vv., *Milano ha cinquant'anni 1900 1950,* testo edito da La Rinascente di Miano, esemplare numero 32.
Aa. Vv., *Ritrovamenti e scavi per la "Forma Urbis Mediolani"*, IV, in «Quaderni di studi romani» n. 5, 1955.
Aa. Vv., *Urbanistica,* n.18-19, marzo 1956, numero monografico dedicato al Piano Regolatore di Milano.
Aa. Vv., *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Vita e Pensiero, Milano 1966.
Aa. Vv., *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento,* Atti del Congresso Internazionale di Studi, Genova, 16-20 aprile 1974, SAGEP, Genova 1975.
Aa. Vv., *MILANO fra guerra e dopoguerra*, a cura di G. Bonvini e A. Scalpelli, De Donato editore, Bari 1979.
Aa. Vv., *Demanio e patrimonio pubblico nella gestione della città*, a cura di A. Acuto, Atti del Convegno Milano 11-12 aprile 1980, Comune di Milano Ripartizione Demanio e Patrimonio.

In particolare il seguente saggio:
E. Gentili Tedeschi, *Gestione urbanistica e politica del patrimonio pubblico nel dopoguerra a Milano*

Aa. Vv., *Beni Culturali Notiziario del Centro per i beni culturali e ambientali della Lombardia con il contributo della Regione Lombardia*,

Milano 1983.
Aa. Vv., *Archeologia urbana in Lombardia. Valutazione dei depositi archeologici e inventario dei vincoli*, a cura di R. Bussi, A. Molinari, catalogo della mostra, Milano 1985, Edizioni Panini, 1985.
Aa. Vv., *Le chiese di Milano,* a cura di M. T. Fiorio, Electa, Milano 1985.
Aa. Vv., *Milano Tecnica dal 1859 al 1884*, a cura del collegio degli ingegneri ed architetti, Edizioni L'archivolto, riedizione 1988.
Aa. Vv., *Milano Capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, catalogo della mostra omonima (Palazzo Reale di Milano, 1990), Silvana Editoriale, Milano 1990.
Aa. Vv., *Scavi MM3: ricerche di Archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana,* a cura di D. Caporusso, 1982-90, ET, Milano 1991.
Aa. Vv., *Felix Temporis Reparatio*, atti del convegno archeologico internazionale *Milano capitale dell'Impero romano*, Edizioni ET, Milano 1992.

In particolare i seguenti saggi:
A. Ceresa Mori, *La zona del Foro e l'urbanistica di Mediolanum alla luce dei recenti scavi*
D. Caporusso, *Alcuni elementi per la topografia di Milano in età romana*
G. Cantino Wataghin*, Urbanistica tardo antica e topografia cristiana termini di un problema*

Aa. Vv., *Storie dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cariplo, Amilcare Pizzi, Arti grafiche, Milano 1992.
Aa. Vv., *Milano le chiese scomparse,* vol. I, Civica Biblioteca d'Arte, Milano, 1997.
Aa. Vv., *Milano dietro le quinte. Luigi Lorenzo Secchi*, a cura di E. Susani, Electa, Milano 1999.
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., *L'eredità di Monneret de Villard*, a cura di M. G. Sandri, Atti del Convegno Milano 27-29 novembre 2002, All'Insegna del Giglio s.a.s., Firenze 2004.
Aa. Vv., *Questioni teoriche: storia e geografia del restauro,* in *RICerca/ REStauro coordinamento di D. Fiorani*, a cura di D. Fiorani, Edizioni Quasar di S. Tognon srl, Roma 2017.
Aa. Vv., *Milano 1946 alle origini della ricostruzione,* G. Pertot, R. Ramella a cura di, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2017.
C. Agrati, *L'Ambrosiana e San Sepolcro,* in *Milano 1930. Rivista mensile del Comune,* Milano 1930.
E. A. Arslan, *Cenni sullo sviluppo urbanistico di Milano nella antichità,* in Aa. Vv. *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, BPM, Milano 1979, pp. 195-203.
E. A. Arslan, *Lombardia*, in «Itinerari archeologici», Newton Compton, n. 9, Roma 1982.
E. Arslan, *Urbanistica di Milano romana. Dall'insediamento insubre alla capitale* dell'Impero, in *Aufstieg und Niedergang der römischen* Welt, 2.12.1, 1982.
E. Arslan, *Milano: questioni di museizzazione della documentazione architettonica romana*, in «Beni Culturali» n. 16, Milano dicembre 1983.
E. Arslan, *S. Giovanni Evangelista in Conca,* in Storia di Milano, vol. II, Milano, 1954.
L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in «Casabella-Continuità» n. 211, giugno-luglio 1956.
L. Beltrami, *La Biblioteca Ambrosiana: cenni storici e descrittivi,* Ambrogio Centenari Editore, Milano 1860.
G. C. Bescapè, *I palazzi della vecchia Milano,* Ulrico Hoepli editore, Milano 1945.
G. C. Bascapè, L. Medici, U. Tegani, *Le cinque Vie, da Piazza San*

Sepolcro a San Sebastiano, in ld. *Vecchia e nuova Milano*, 1941, Cisalpino-Goliardica, Milano 1980, pp. 20-27, pp. 33-35.
G. C. Bescapè, P. Mezzanotte, *Milano nell'arte e nella storia,* Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, Milano- Roma 1968.
C. Bianchetti, *Percorsi della modernizzazione: Milano 1943-1948*, in *Rassegna,* n. 54/2, giugno 1993.
A. Bolzani, A. Bugatti e L. E. Freyrie (a cura di), *Cinquant'anni di professione 1941-1991*, Ordine degli architetti della provincia di Milano, stampato da Elegraf Settimo Milanese, gennaio 1992.
A. Calderini, *La zona di S. Sepolcro*, Ceschina, Milano 1940.
A. Calderini, *Milano romana*, Strenna dell'Istituto Ortopedico G. Pini, Milano 1965.
A. Calderini, *Milano archeologica,* in Aa. Vv., *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1953-62.
F. Cani, D. Consonni, *Dall'Antichità al Romanico. Itinerari*, Nodo libri, Como 1999.
In particolare i seguenti saggi:
E. A. Arslan, *Milano tra Antichità e Medioevo: la complessità dei segni*
D. Consonni, *La città romana* Id., *La città e l'avvento del cristianesimo* Id., *L'antichità nei musei milanesi*
G. Caniggia, *Strutture dello spazio antropico,* Alinea Editrice, Firenze 1981.
D. Caporusso, M. T. Donati, S. Masseroli, T. Tibiletti, *Immagini di Mediolanum, Archeologia e storia di Milano dal V sec. a.C. al V sec. d.C.*, edizioni ET, Milano 2007.
A. Cassi Ramelli, *Le Case del Fascio Milanesi nell'anno XVI,* in «Rassegna di architettura» anno X, settembre 1938.
A. Cassi Ramelli, *Una villa a Merate, il palazzo de Fasci e una casa*

d'abitazione a Milano dell'architetto Piero Portaluppi, in «Rassegna di architettura» anno XII, ottobre 1940.
A. Cassi Ramelli, *Il centro di Milano, dal Duomo alla cerchia dei Navigli,* Ed. Ceschina, Milano 1971, pp. 12-23.
A. Cederna, *La caduta di Milano*, in «Il Mondo», Roma, 8 marzo 1952.
A. Cederna, *Il rudero inventato*, in «Il Mondo», Roma, 18 maggio 1954.
A. Cederna, *Requiem per Milano*, in «Il Mondo», Roma, 29 giugno 1954.
A. Cederna, *Milano decomposta*, in «Il Mondo», Roma, 5 febbraio 1957.
A. Cederna, *Milano incerta*, in «Il Mondo», Roma, 14 giugno 1960.
A. Cederna, *Progetti per Milano*, in «Il Mondo», Roma, 22 novembre 1960.
A. Cederna, *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico*, conferenza tenuta per l'"Associazione Culturale Italiana" nel febbraio 1961 a Torino, Milano, Roma e Napoli.
A. Cederna, *Dopo la fine degli sventramenti una nuova strategia urbanistica è necessaria alla dignità di Milano*, in «Corriere della Sera», Milano, 10 febbraio 1968.
C. Clericetti, *Archeologia*, in Collegio degli Ingegneri ed Architetti a cura di, *Milano Tecnica dal 1859 al 1884,* Ulrico Hoepli Editore, Milano 1988, pp. 13-75, testo originale del 1885, Edizioni L'archivolto.
A. Colombo (a cura di), *Milano Romana,* libreria Meravigli Editrice, Milano 1994.
G. Colombo, *San Giorgio al Palazzo. Guida descrittiva con Note storiche,* Milano 1974.
Convegno nazionale di storia dell'architettura, Milano, giugno MCMXXXIX – XVII.
M. David, *San Giovanni in Conca*, Milano 1982.
M. David, *San Giovanni in Conca e San Protaso "Ad Monachos". Demolizioni, restauri e scavi archeologici nel centro storico di Milano*, Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la

Conservazione del Mosaico, Roma 5-7 dicembre 1994, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1995.
C. D'Angela, *Note sulle origini della chiesa milanese di San Giovanni in Conca*, in *Atti del 10° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Milano 1983,* Spoleto 1986.
G. de Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, a cura di G. Cislaghi, M. de Benedetti e P. Marabelli, Hoepli, Milano (1970), 2006.
G. Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Ed. Alinea, Firenze 1988.
M. T. Fiorio, *San Giovanni in Conca*, in *Le chiese di Milano*, M.T. Fiorio a cura di, Milano 1985.
G. Galbiati, *L'Ambrosiana dopo la seconda Guerra Mondiale*, Istituto il Risorgimento Editore, Milano 1949.
L. Gambi, M. C. Gozzoli, *Milano*, Laterza, Bari 1982.
M. L. Gatti Perer, *Milano ritrovata. L'asse di via Torino.* Catalogo della mostra, Milano 1986.
M. Grandi, A. Pracchi, *Milano Guida all'architettura moderna,* Zanichelli, Bologna 1980.
R. Krautheimer, *Tre capitali cristiane*, ed. originale 1983, Traduzione di R. Pedio, Einaudi, Torino 1987.
S. Latuada, *Descrizione di Milano*, 1737.
L. Manzini, *La chiesa di Sant'Alessandro. Brevi cenni storici*, Milano 1922.
P. Marabelli, R. Sicchi (U.T.E.R.P) (a cura di), *Milano 1980: l'attuazione della variante general.* in *Programmi e piani.*, Comune di Milano – Ripartizione urbanistica – P.R., Milano, luglio 1980.
R. A. Marrucci, *Bombe sulla città: Milano in guerra 1942-1944*, Skira, Milano 2004.
G. Mezzanotte, *Il collegio e le chiese di Sant'Alessandro in Milano*, "Archivio Storico Lombardo", anno LXXXVII, 1960.
M. Mirabella Roberti, *Milano romana,* Rusconi Ed., Milano 1984.

M. Mirabella Roberti, A. Vincenti, G. M. Tabarelli, *Milano città fortificata,* Istituto italiano dei castelli, Roma 1983.
A. Ceresa Mori, *Il Foro romano di Milano,* in «Cà de sass» n.116, Cariplo, Milano 1991.
F. Ogliari, *Milano di sotto*, F. Motta editore, Milano 1987.
L. Patetta, *L'architettura del quattrocento a Milano,* Ed. Clup, Milano 1991.
B. Pellegrino, *Così era Milano*, Porta Romana, 1985.
S. Pesenti *Milano post-bellica. La "Racchetta" e i monumenti,* Altralinea, Firenze 2018.
M. Piacentini, *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e Arti decorative», novembre-dicembre 1927.
F. Poch, *La nuova Sede del Fascio Primogenito*, in «Milano rivista del Comune», anno LV, marzo 1939.
P. Portaluppi, M. Semenza, *Milano com'è ora, come sarà. Progetto per il PRG della città di Milano presentato al concorso nazionale bandito dal comune di Milano il 1° ottobre 1962,* Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano 1927.
A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Biblioteca Adelphi, 1984.
L. L. Secchi, *Milano dietro le quinte*, Electa, Milano 1999.
F. Reggiori, *Milano 1800-1943*, Edizioni del Milione, Milano 1947.
F. Reggiori, *La cripta di S. Giovanni in Conca ed il problema della sua conservazione,* Convegno nazionale di storia dell'architettura, Milano, giugno MCMXXXIX – XVII.
M. P. Rossignani, F. Sacchi, *Perché Milano? Il destino di una città*, in G. Sena Chiesa a cura di, *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Mondadori Electa S.p.A. Milano 2012.
L. L. Secchi, in «Tempo di Milano», 1948
A. Torricelli, *Il Museo e la Passeggiata archeologica di Milano,* in G. Ciotta

(a cura di), *Archeologia e architettura*, Quaderni di Aiòn, Aiòn Edizioni, Firenze 2009.
C. Zucchi**,** *L'architettura dei cortili milanesi 1535/1706,* Electa, Milano 1989.

sull'area del Museo Archeologico

Aa. Vv., *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, BPM, Milano 1979.
Aa. Vv., *Notizie dal chiostro del Monastero Maggiore: rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico gabinetto numismatico di Milano*, in *Milano Civico Museo archeologico e Civico gabinetto numismatico Civiche raccolte archeologiche e numismatiche*.
E. Arslan, *La torre quadrata del Monastero Maggiore*, in Aa. Vv., *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1953-62.
E. A. Arslan, *Il museo archeologico di Milano*, in «Cà de sass» n. 112, Cariplo, Milano 1990.
S. Bandera Bistoletti, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, in M. T. Fiorio (a cura di) *Le chiese di Milano*, Electa, Milano 1985.
G. Belloni, *La zona dell'erigendo museo archeologico municipale,* in «Città di Milano» anno 68, gennaio 1951.
G. Belloni, E. Nichelli, *Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore*, in «Città di Milano» n. 9, 1956.
G. Belloni, *Il Civico Museo Archeologico: problemi e collezioni*, in «Città di Milano», 1958.
P. Blockley, N. Cecchini, C. Pagani (a cura di), *L'area archeologica del Monastero Maggiore di Milano,* in «quaderni del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico di Milano» tav. 37, fasc. 4 anno 2012.
P. Blockley, D. Caporusso, N. Cecchini, A. Ceresa Mori, Lucia Milazzo,

C. Pagani, A. Privenzali (a cura di), *L'area del Monastero Maggiore in epoca romana*, Comune di Milano, dicembre 2013.

A. Calderini, *Il Museo archeologico di Milano nel Monastero Maggiore*, in «Città di Milano» anno 68, gennaio 1951.

A. De Capitani D'Arzago, *Il circo romano. Ricerche della commissione per la "Forma Urbis Mediolani"*, Istituto di Studi romani, Sezione Lombardia, Casa Editrice Ceschina, Milano 1939.

A. De Capitani D'Arzago, *Problemi della "Forma Urbis" di Milano: dagli studi sul palazzo imperiale al ritrovamento del circo,* Milano 1939.

A. De Marchi, *Sulla località del circo romano di Milano*, Tip. L. F. Cogliati, Milano 1911.

A. Frova, *Il circo di Milano e i circhi di età tetrarchica*, in Aa. Vv., *Milano capitale dell'impero romano, 286-402 d.C.*, Amilcare Pizzi Editore, Milano 1990.

J. H. Humphrey, *Roman Circuses: arenas for chariot racing,* B. T. Batsford Ltd, Londra 1986.

S. Lusuardi Siena, *Il palazzo imperiale*, in Aa. Vv., *Milano capitale dell'impero romano, 286-402 d.C.*, Amilcare Pizzi Editore, Milano 1990.

U. Monneret De Villard, *Delle mura e del palazzo imperiale di Milano romana,* Collegio degli ingegneri ed architetti, Milano 1915.

A. Ceresa Mori, *Le mura*, in Aa. Vv., *Milano capitale dell'impero romano*, *286-402 d.C.,* Amilcare Pizzi Editore, Milano 1990.

A. Ceresa Mori, *"palatium duabus turribus sublime…" Il palazzo imperiale di Milano nel quadro delle indagini recenti*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Mondadori Electa S.p.A. Milano 2012.

A. Ottino della Chiesa, *San Maurizio al Monastero Maggiore,* Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1962.

G. Palmieri, *Storia e storie del Monastero Maggiore di Milano*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Milano 1996.

G. Pertot, *La torre quadrata del Monastero Maggiore di Milano Un contributo alla lettura del manufatto romano: dalle fasi romane ai restauri moderni attraverso l'analisi stratigrafica delle murature*, ET Editore, Milano 1995.
F. Pravettoni, *Archeologia e forma urbana. La zona del Monastero Maggiore a Milano*, relatore prof. Daniele Vitale, Tesi di dottorato in Composizione Architettonica, XVIII ciclo, Politecnico di Milano, 2006.
D. P. Reina, *Cenni storici sul Monastero Maggiore*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1962.
I. Rossi, *La Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore e le sue torri. Memorie raccolte dal sacerdote Ismaele Rossi compiendosi il quinto lustro di sua residenza presso la Chiesa di San Maurizio e in occasione dei restauri in essa iniziati,* T.U. Allegretti Editore, Milano 1914.
D. Sant'Ambrogio, *La torre quadrata del Monastero Maggiore di Milano: gli avanzi dell'antico palazzo di Massimiano Erculeo,* in Archivio storico Lombardo, 1890.
M. Verdone, *Circo di Milano*, Ed. dopolavoro italiano, Roma 1958.
P. Zanovello, *Il ruolo storico dei circhi e degli stadi,* in G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia Romana*, Edizioni Quasar, Roma 2003.

sulle rovine e sulla memoria

Aa. Vv., *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di B. Pedretti, Mondadori, Milano 1997.
Aa. Vv., *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di N. Pethes, J. Ruchatz, Bruno Mondadori, Milano 2002.
Aa. Vv., *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*, a cura di P. Bertozzi, A. Ghini, L. Guardigli, Franco Angeli, Milano 2005.
Aa. Vv., *Il frammento*, in «Firenze architettura» anno X, n. 1, 2006.
Aa. Vv., *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, a cura di B. Billeci, S.

Gizzi, D. Scudino, Gangemi, Roma 2006.
Aa. Vv., *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Manifestolibri, Roma 2006.
Aa. Vv., *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova 2007.
Aa. Vv., *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
Aa. Vv., *Ricomporre la rovina*, a cura di A. Ugolini, Alinea Editrice, Firenze 2010.
Aa. Vv., *Memoria Identità Luogo. Il progetto della memoria*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN), dicembre 2012.
G. Agamben, *Tempo e storia. Critica dell'istante e del continuo,* in Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine storica*, Einaudi, Torino 2001.
A. Annoni, *Le distruzioni belliche*, in *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946
A. Anselmi, *Atopia e memoria*, a cura di F. Rossi Prodi, Officina Edizioni, Roma 1994.
M. Augé, *Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Parigi 2003.
E. Baccarini, *Mettere in memoria, ovvero dimenticare*, in Aa. Vv., *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Manifestolibri, Roma 2006.
M. Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano, 2013.
G. Bibby, *Le navi dei vichinghi e altre avventure archeologiche nell'Europa preistorica*, Einaudi, Torino 1960.
H. Bergson, *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 2011.
M. Biraghi, *Alle radici della conservazione: Simmel, Freud, Hofmannsthal*, in «Ananke» n. 1, 1993.
I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, Einaudi 1995.
C. Carena, *Memorie, ruderi, rovine*, in «Ananke» n. 9, 1995.

F. Cellini, *Il rudere*, in Aa. Vv., *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, a cura di B. Billeci, S. Gizzi, D. Scudino, Gangemi, Roma 2006.

F. Dal Co, *Scienziati del restauro e architetti felici*, in «Casabella» n. 830, 2013.

N. Detry, *La pratique de l'architecture et le rapport à l'histoire*, in N. Detry, P. Prunet, *Architecture et restauration. Sens et évolution d'une recherche*, Les Éditions de la Passion, Paris 2000.

M. Dezzi Bardeschi, *Restauo: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di V. Locatelli, Franco Angeli, Milano 1990.

V. Di Blasi, C. Robbiati, *Rovine, testimoni del tempo*, in «Ananke» n. 15, 1996.

D. Fiorani, *Architettura, rovina, restauro*, in Aa. Vv., *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

G. Froio, *La componente archeologica nel progetto moderno*, Rubettino, Soveria Mannelli 2013.

P. Grandinetti, *Tra antico e nuovo. Analogia e differenza,* in *Invenzione e tradizione L'esperienza dell'architettura,* a cura di A. Gallo e G. Marras, Il Poligrafo, Padova 2017.

L. Grassi, A. Giuliani, G. Mezzanotte, E. Nichelli, *Tutela e avvaloramento di complessi storico-ambientali nel complesso milanese,* atti del terzo Convegno su gli sviluppi di Milano.

G. Greco, *Il pensare la rovina: tra memoria e documento del passato*, in Aa. Vv., *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Manifestolibri, Roma 2006.

E. J. Hobsbawm, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.

T. Kirk, *Ritagliare un margine: siti archeologici nelle città moderne*, in Aa. Vv., *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

V. Larbaud, *Della citazione*, in Id., *Un vizio impunito, la lettura e altri*

scritti, Alinea Editrice, Firenze 1999.
T. Maldonado, *Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Feltrinelli, Milano 2005.
G. Marras, *Architettura, memoria, invenzione. Attualità di Ernesto Nathan Rogers*, in Aa. Vv., *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Franco Angeli, Milano 2012.
C. Martì Aris, *Le variazioni dell'identità*, Città Studi, Torino 1994.
N. Marzot, *Lo scavo come processo costruttivo e la città mediterranea come paesaggio archeologico. Permanenza della tradizione nella cultura contemporanea*, in Aa. Vv., *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*, a cura di P. Bertozzi, A. Ghini, L. Guardigli, Franco Angeli, Milano 2005.
R. Moneo, *La vita degli edifici e la moschea di Cordova*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi, Torino 2004.
R. Moneo, *Building on Buildings: The Extension of the Past*, in «Arquitectura viva» n. 109-111, 2006.
R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève 1974.
C. Norberg-Schulz, *La cupola sulle rovine*, in «Spazio e società» n. 87, 1999.
M. Pallottino, *Che cosa è l'archeologica*, Sansoni editore, Firenze 1968.
R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa» n. 1, 1944, ripubblicato con il titolo *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, in *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948.
R. Pane, *Il Ponte S. Trinità*, in «La nuova città» n. 3, 1946, poi in Architettura e arti figurative, Venezia 1948.
A. Pica, *I monumenti antichi sul tavolo dell'urbanista*, in «Costruzioni-Casabella» n. 182, febbraio, 1943.
F. Purini, *Il tempo dell'archeologia*, in G. Froio, *La componente archeologica nel progetto moderno*, Rubettino, Soveria Mannelli 2013.
A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra*, Donzelli, Roma 2006.
E. N. Rogers, *Memoria e invenzione del "design"*, in «Casabella-continuità»

n. 239, maggio 1960.
A. Rossi, *Un progetto per la città antica*, in «Edilizia popolare» n.111, 1973.
M. Sabini, voce *Memoria*, in Aa. Vv., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, a cura di L. Semerani, Edizioni C.E.L.I., Faenza 1993.
S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in Aa. Vv., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, *III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986.
S. Settis, *Dalle rovine al Museo: il destino della scultura classica*, in «Quaderni di storia» n. 37, 1993.
S. Settis, *Eternità delle rovine*, in Id., *Futuro del "classico",* Einaudi, Torino 2004.
G. Simmel, *Die Ruine*, in G. Simmel, *Philosophishce Kultur*, Gesammelte Essais, Leipzig 1911, trad. It. *La rovina*, in «Rivista estetica» n. 8, 1981.
A. Siza, *La trasformazione attenta*, in Bruno Messina a cura di, *Francesco Venezia, architetture in Sicilia 1990-1993*, Clean Edizioni, Napoli 1993.
I. Solá-Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus International» n. 46, 1985.
R. Schwarz, *Kirchen in Trummern*, cit. da N. Detry, *La pratique de l'architecture et le rapport à l'histoire*, in N. Detry, P. Prunet, *Architecture et restauration. Sens et évolution d'une recherche*, Les Éditions de la Passion, Paris 2000.
A. Torricelli, *Non per altro si restaura che per apprendervi: l'antico nella città e nelle tradizioni del moderno*, in Aa. Vv., *Attuale proprietà dell'antico*, a cura di E. Bordogna, M. Canella, Clup, Milano 1990.
A. Torricelli, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano*, in Aa. Vv., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, a cura di M. M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2002.
A. Torricelli, *Conservazione e progetto*, in «Ananke» n. 42, novembre

2004.
A. Torricelli, *Invenzioni dell'antico. Studi e progetti per Milano archeologica*, in *Progetto archeologico Progetto architettonico*, a cura di M. M. Segarra Lagunes Gangemi Editore, Roma 2007.
A. Torricelli, *Profondità archeologica, immaginazione progettuale*, in Aa. Vv., *Aufklärung e Grand Tour*, a cura di P. F. Caliari, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2008.
A. Torricelli, *La ricerca progettuale come interrogazione del tempo*, in Aa. Vv., *Riprogettare l'Archeologia*, a cura di S. Vazzana, Arte in meta, Milano, 2010.
Paul Valery, *Eupalino o l'architetto,* Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1992.
F. Venezia, *Il frammento come misura del tempo. Il museo a Gibellina*, in «Architettura», marzo 2016.

testi critici e trattati

Aa. Vv., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, a cura di L. Semerani, Edizioni C.E.L.I., Faenza 1993.
Aa. Vv., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Palombi Editore, Roma 2010.
Aa. Vv., *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, a cura di C. Baglione, FrancoAngeli, Milano 2012.
L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Niccolò di Lorenzo Alemanno, Firenze 1485; trad. *Della Architettura, della pittura e della statua* di Cosimo Bartoli, Istituto delle Scienze, Bologna 1782, libro I, cap. IX.
G. C. Argan, *L'architettura del museo,* in «Casabella-Continuità» n. 202, settembre-ottobre 1954.
R. Banham, *Architettura della Prima Età della Macchina*, Calderoni, Bologna 1970.

- *Architettura della Seconda Età della Macchina. Scritti 1955-1988*, a cura di M. Biraghi, Electa Milano 2004.
L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1971.
J. Berger, *Sul disegnare*, Il saggiatore, Milano 2017
M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 2008.
A. Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue, Siracusa 2012.
F. Collotti, *Costruzione, ricostruzione,* in Id., *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart Edizioni, Lucerna 2002.
W. J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2006.
M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988.
K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982.
S. Giedion, *Spazio Tempo Architettura*, Hoepli, Milano 1984.
G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2002.
G. Grassi, *La Costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia 1983.
S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano 2002.
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Cres, Parigi 1923.
Le Corbusier, P. Jeanneret, *Oeuvre complète de 1929-1934*, Edizione Girsberger, Zurigo 1941.
M. Heiddeger, *Saggi e discorsi,* G. Vattimo a cura di, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., Milano 1976.
A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, in «QA» n. 13, 1992; poi in Id., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari 2002.
A. Monestiroli, *L'Architettura degli ingegneri. Rapporto tra forma e costruzione nel progetto di architettura*, in «Parametro» n. 255, 2005.
T. Monestiroli, *La Colonna del Filarete sul Canal Grande. La lezione di Aldo Rossi e l'uso del frammento*, in «Firenze Architettura» n. 1, 2006.

G. Nardi, *Le nuove radici antiche*, Franco Angeli, Milano 1986.
O. Paz, *Che cos'è la modernità?*, in «Casabella» n. 664, 1999.
P. Pellegrini, *L'architettura,* a cura di G. Panizza, ed. Polifilo, Milano 1990.
N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderoni, Bologna 1960.
F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
G. Rakowitz e C. Torricelli (a cura di), *Ricostruzione inventario progetto*, Il Poligrafo, Padova giugno 2018.
D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi correnti*, Einaudi, Torino 2002.
J. M. G. Roig e C. M. Arís, *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundacion Casa de Arquiectos, Barcellona 2008.
E. N. Rogers, V*erifica culturale dell'azione urbanistica,* in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
A. Rossi, *Frammenti,* in A. Ferlenga (a cura di) *Architetture 1959- 1987*, Electa, Milano 1987.
A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
P. Schmitthenner, *La forma costruita, variazioni su un tema*, Electa, Milano 1988.
M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 1976.
A. Torricelli, *Figura architettonica e forma costruita*, Politecnico di Milano - DPA, Milano 1995.
A. Torricelli, *Tensioni da comporre (nell'enfasi della costruzione sostenibile)*, in Aa.Vv., *Il progetto di architettura fra didattica e ricerca*, a cura di C. D'Amato, Polibapress, Bari 2011.
Andrea Vesalio, *De Humani corporis fabrica*, Basel, 1543.
D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologna 1990.
M. Yourcenar, *Memorie di Adriano. Seguite dai taccuini di appunti*, a cura di L. Storoni Mazzolani, Einaudi, Torino 2002.

scritti di Egizio Nichelli

E.Nichelli, *Il Chiostro di S. Maria Incoronata e il suo restauro,* «Città di Milano» novembre 1958.
E. Nichelli, *Vecchie e nuove teorie del restauro,* Stamperia C. Tamburini, Milano 1958.
E. Nichelli, *Il restauro della Cascina Pozzobonelli*, «Città di Milano» gennaio 1959.
E. Nichelli, *Chiese e ville di Lombardia in rovina*, pieghevole della mostra alla Biblioteca di Baggio, 1966. (AEN)
E. Nichelli, *Risorge la famosa villa Cinquecentesca,* in «Corriere della Sera» 20 dicembre 1966.

altri testi

M. Augé, *Il passato, la memoria, l'esilio*, in Id., *Che fine ha fatto il futuro. Dai nonluoghi al nontempo*, elèuthera, Milano 2009.
J. L. Borges, *Il prisma e lo specchio*, Biblioteca Adelphi, 2009.
J. L. Borges, *La biblioteca di Babele,* Einaudi 1955.
R. Campi, *Citare la tradizione. Flaubert Eliot Beckett*, Alinea Editrice, Firenze 2003.
U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 2003.
T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica,* traduzione di V. Di Giuro e A. Orbetello, Bompiani Editore, 2010.
E. A. Poe, *Filosofia della composizione*, a cura di E. Bonessio di Terzet, Guerini e Associati, Milano 1995.
I. Stravinskij, *La composizione musicale*, in Id., *Poetica della musica*, a cura di L. Curci, Edizioni Curci, Milano 1942.

Giunta a questo punto vorrei spendere due parole di ringraziamento nei confronti di coloro che mi hanno aiutato e sostenuto durante questo periodo.

Ringrazio il prof. Pierluigi Grandinetti e il prof. Giovanni Marras che mi hanno aiutato nella ricerca attraverso approfondimenti e consigli; Carlotta Torricelli per i suggerimenti sulla stesura della tesi e il prof. Angelo Torricelli per avermi affidato e proposto questa ricerca. Inoltre ringrazio la prof. Luisa Ferro per gli spunti di riflessione e per le fondamentali discussioni che hanno influenzato la seguente indagine.

Un ringraziamento speciale va all'architetto Gustavo Picinali, che è stato collaboratore di Egizio Nichelli, per la disponibilità che mi ha dimostrato permettendomi di accedere all'archivio dell'architetto di cui è custode.

Vorrei ringraziare Annachiara e Riccardo per aver condiviso con me questi tre anni di dottorato, un ringraziamento particolare va a Giovanni per i consigli e il sostegno oltre che ai miei genitori e alla sister.

Grazie a tutti.