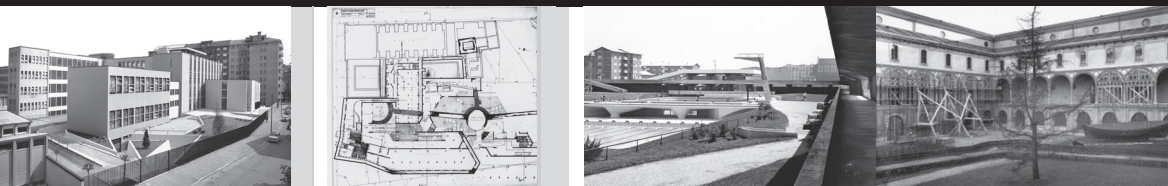


Collana di architettura
nuova serie

Pilar Maria Guerrieri

ARCHITETTURA DI EGIZIO NICHELLI (1937-1991)



FrancoAngeli

Collana di Architettura
Nuova Serie

diretta da Marco Biraghi

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

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

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

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

Collana di architettura
nuova serie

Pilar Maria Guerrieri

ARCHITETTURA DI EGIZIO NICHELLI (1937-1991)

Architettura contemporanea

FrancoAngeli

A Fabio e Chiara

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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

INDICE

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

PREFAZIONE.
EGIZIO NICHELLI, TRA MILANO ANTICA
E MILANO MODERNA

di *Marco Biraghi*

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

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

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

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

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

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

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

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

INTRODUZIONE

“A Milano ogni cosa è degna di ammirazione, vi è profusione di ricchezze e innumerevoli sono le case signorili [...]. La città si è ingrandita ed è circondata da una duplice cerchia di mura: vi sono il circo, dove il popolo gode degli spettacoli, il teatro con le gradinate a cuneo, i templi, la rocca del palazzo imperiale, la zecca, il quartiere che prende il nome dalle celebri terme Erculee. I cortili colonnati sono adorni di statue marmoree, le mura sono circondate da una cintura di argini fortificati. Le sue costruzioni sono una più imponente dell'altra, come se fossero tra sé rivali, e non ne sminuisce la grandezza nemmeno la vicinanza con Roma”¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

EGIZIO NICHELLI NELLA CULTURA ARCHITETTONICA MILANESE

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

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

Un rinnovato interesse verso il tema dell'archeologia in tutta Italia si sviluppa a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Nel 1861, lasciate alle spalle la Seconda Guerra d'Indipendenza e le "camicie rosse" guidate da Garibaldi¹, mentre si proclama il Regno d'Italia, l'archeologo Giuseppe Fiorelli dirige gli scavi nell'area di Pompei ed Ercolano mettendo in pratica un rigore scientifico nella conduzione del lavoro: "scavò con metodo per grandi strati orizzontali, scoprendo pavimenti di case e interi isolati di abitazione"².

Questa attenzione aveva cominciato a maturare a Milano già a partire dalla seconda metà del XVI e nel XVII secolo, grazie all'interesse collezionistico di Federico Canali, dei Trivulzio, dei Castelbarco e del cardinale Federico Borromeo³, e alle pagine di scrittori come Giovanni Antonio Castiglione, Ottaviano Archinto o Serviliano Latuada; per giungere poi, nella seconda metà dell'Ottocento, a suscitare da parte della classe dirigente la volontà di "una miglior conoscenza e un migliore apprezzamento della ricerca e della valutazione delle reliquie archeologiche della città". Non è un caso che proprio nel 1861 il Ministro Terenzio Mamiani istituisca la prima cattedra di antichità presso l'Accademia scientifico-letteraria di Milano e Carlo Bianconi⁴, solo sei anni dopo, inaugurati

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

Nel 1917, quattro anni dopo la nascita di Egidio Hicke⁵ a Trieste, i più autorevoli archeologi milanesi come Pompeo Castelfranco, Attilio De Marchi e Giovanni Patroni si trovavano a collaborare a un progetto ambizioso: veniva infatti istituita, recuperando una proposta fatta una decina d'anni prima da Gaetano Moretti, una Commissione denominata *Forma Urbis Mediolani*, sotto la guida dell'ingegnere Augusto Brusconi, allora direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia. "Si trattava di raccogliere dati e tradizioni e di eseguire eventualmente scavi per ricostruire la fisionomia della Milano romana e paleocristiana"⁶, questo era l'obiettivo ambizioso della Commissione che troviamo enunciato nella prefazione della rivista *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, pubblicata regolarmente in concomitanza degli scavi e quindi dei ritrovamenti in Milano.

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

La Commissione scopre e rende noti alla cittadinanza via via i sedimi dell'anfiteatro, del circo, la via porticata di Porta Romana, estende le sue indagini alla regione del Foro, alle basiliche paleocristiane di San Lorenzo e di Santa Tecla, al circuito delle mura, alla *Porta Ticinensis*, fino alle scoperte, avvenute in seguito alle distruzioni dei bombardamenti della seconda guerra mondiale e alla ricostruzione di interi settori della città, che portano all'esame di larghi tratti del suolo e del sottosuolo di Milano, soprattutto nel centro storico⁷. Queste zone oggetto degli scavi della Commissione sono, nella maggior parte dei casi, le stesse sulle quali interverrà Egidio Nichelli, che nel 1931, anno nel quale si costituisce anche il comitato speciale per l'archeologia e l'arte in Lombardia con lo scopo di incrementare ed estendere gli studi e le raccolte archeologiche in tutta la regione, inizia a frequentare il primo semestre del biennio di architettura alla Regia Scuola di Ingegneria di Milano.

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

Questa cultura italiana del restauro tra le due guerre, sia per quanto concerne la legislatura sia per i suoi protagonisti, ha come padre Camillo Boito⁸. Importante architetto di fine Ottocento, è, come ci riporta Nichelli, un “critico [...] in aperta polemica con le teorie di Viollet-le-Duc e Ruskin⁹, contro l’allora universale metodo dell’integrazione stilistica e che si batteva per l’affermazione del principio di conservare e valorizzare i monumenti”¹⁰. Nel 1883 Camillo Boito durante il IV congresso degli ingegneri e architetti italiani era stato il promotore della *Prima carta italiana del restauro*, suggerendo direttive nuove per l’esecuzione degli interventi sui manufatti storici¹¹ e precisando la grande importanza che tali direttive vengano seguite, di volta in volta, “secondo le circostanze”¹². Boito scrive della necessità di “fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico pittoresco”¹³ assicurandosi che “le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino d’essere opere d’oggi”¹⁴. I famosi “otto punti” di Boito costituiranno per Egizio Nichelli, che ha lavorato tutta la vita nel confronto diretto con l’antico, un modello al quale fare chiaro riferimento: porrà infatti sempre grande attenzione nell’utilizzo di materiali e forme, rigorosamente moderne; descriverà minuziosamente ogni fase del suo lavoro¹⁵; e il più delle volte mostrerà, a lavori di cantiere ultimati, pezzi ritrovati o rimossi¹⁶, lasciando un’epigrafe descrittiva del monumento¹⁷.

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

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

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

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

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

La propensione dell’architetto triestino nei confronti del restauro è resa poi evidente dalla scelta della tesi²⁴: il soggetto del lavoro è l’abbazia cistercense di Chiaravalle Milanese, complesso del XII secolo, la cui importanza è data dal fatto di essere un modello esemplare di questa tipologia conventuale²⁵. In questo esercizio progettuale si vedono condensate molte di quelle tematiche che, declinate “a seconda dei casi”, l’architetto affronterà in seguito nella sua carriera professionale. Decide per esempio di demolire l’aggiunta secentesca del portico antistante l’ingresso dell’abbazia, riportando dunque il corpo di fabbrica alla sua verità originaria di monumento tardo-medioevale. Questa scelta è ben visibile in un fotomontaggio, ritrovato nell’archivio, che mostra la liberazione del fronte originale in mattoni lombardi dalla stridente pietra bianca secentesca.

A Milano, negli anni in cui la Commissione per la *Forma Urbis* promuove gli scavi delle aree del circo e dell’anfiteatro²⁶ ricercando la matrice romana della città e il movimento del Futurismo²⁷ e del Razionalismo italiano²⁸ propongono il superamento dell’architettura classica vista ormai come statica e monumentale, si colloca in architettura quel movimento che verrà chiamato “Novecento milanese”: “Un’avanguardia formalmente più moderata e legata alla tradizione”²⁹, che “propone un ritorno del classicismo, ridotto a volumi puri ed elementi architettonici semplici, lontani da ogni storicismo eclettico”³⁰, guidata da Giovanni Muzio, Giuseppe de Finetti e Alberto Alpago-Novello, e di cui fanno parte anche Gio Ponti, Emilio Lancia e Tomaso Buzzi.

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

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

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

me sede dell'università Cattolica. Si può immaginare lo stato di sfacelo nel quale si trovava l'edificio, e tutte le superfetazioni e contaminazioni interne. Mi sono occorsi lunghi mesi solo per riconoscere sotto i mascheramenti le primitive forme e la distribuzione interna; ma in compenso non so dire quanto abbia imparato³⁴. Muzio infatti procede alla liberazione del monumento dalle superfetazioni e stravolgimenti conseguenti all'utilizzo improprio per la "restituzione dell'architettura ai suoi compiti istituzionali". Il contatto con l'opera bramantesca ha per Muzio valore di *agnizione*. Muzio si confronta in un rapporto di paritetico rispetto con le tracce del passato, e dunque "restaurare non significa mai reintegrare o rifare ma piuttosto ricreare secondo un procedimento di tipo analogico che parta da un profondo sforzo di interpretazione dei valori soggiacenti il monumento antico"³⁵.

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

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

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

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

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

In seguito ai bombardamenti aerei avvenuti tra il 1942 e il 1944, “Milano subì ingenti danni”³⁸ soprattutto relativi al patrimonio edilizio e ai manufatti di interesse storico-artistico. Nonostante le misure preventive³⁹ di salvaguardia a molti monumenti, che erano state prese allo scopo di ridurre gli effetti delle bombe, il bilancio dei danni stilato nel 1945 dalla Soprintendenza ai Monumenti mette in evidenza “una situazione preoccupante” del tessuto urbano milanese che risultava stravolto, molto più di numerose città italiane. I dolorosi ordigni esplosivi, dal punto di vista degli archeologi, hanno però consentito di mettere in luce parti di suolo della città mai esplorate prima d’ora; infatti, uno dei maggiori interpreti del Comitato per la *Forma Urbis Mediolani*, l’archeologo De Capitani d’Arzago, durante la costruzione di un rifugio antiaereo sottostante la piazza del Duomo, scopre la basilica romana di Santa Tecla e il battistero di San Giovanni alle Fonti⁴⁰.

Nel 1945, durante il primo convegno internazionale per la ricostruzione, sono immediatamente sancite le norme di “buon senso” fondamentali per controllare la ricostruzione, che imponevano ai progettisti degli interventi che avessero un senso morale, una distribuzione funzionale che non turbasse la vita delle persone, rapporti volumetrici e cromatici compatibili con il contesto e una progettazione che tenesse conto della sensibilità nei confronti dell’ambiente. Di fronte a questo problema del ricostruire si apre però un acceso dibattito sulle modalità d’intervento, che mette in evidenza come, nonostante l’esistenza delle *Carte del restauro* antecedenti al conflitto, non vi fosse affatto una posizione condivisa in merito al recupero dei beni storico-artistici. Generalmente, lo scontro si concentra intorno alla legittimità o meno di utilizzare il “nuovo stile” nel restauro dei manufatti storici distrutti⁴¹. Affiorano, da una parte, le tendenze romantiche che vorrebbero riportare tutto “dov’era, com’era”⁴² prima della guerra, il più delle volte per ragioni di carattere psicologico⁴³; mentre, al contrario, vi è chi, come Agnoldomenico Pica, si batte perché i vuoti urbani lasciati dalle bombe siano sfruttati come occasioni per sperimentazioni di architettura moderna⁴⁴. Molti, e tra questi Marcello Piacentini, si interrogano invece se “economicamente” convenga o meno la ricostruzione fedele. Infine, i più propensi alla mediazione seguono la lezione del “gesto dimesso”⁴⁵ di Gustavo Giovannoni⁴⁶, che pensava che i nuovi interventi, certamente necessari, dovessero sempre rimanere subordinati, per forme e decorazioni, all’antico. Nel 1947 anche Ambrogio Annoni descrive *I monumenti danneggiati dalla guerra* per “La Rivista del Collegio degli Ingegneri di Milano”, mettendo a confronto la “consistenza monumentale” prima e dopo le bombe e riportando nuovamente le catastrofiche statistiche già elaborate dalla Soprintendenza ai Monumenti⁴⁷, messe in quell’anno a disposizione

dall'amministrazione comunale per la redazione del Piano regolatore generale⁴⁸: “200 erano gli edifici considerati monumentali; di essi più di 139 ebbero danni notevoli”.

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

Mentre “Costruzioni Casabella” riprende le sue pubblicazioni nel 1946, interrotte nel 1943 per la deportazione del suo direttore Giuseppe Pagano nei campi di concentramento, Egizio Nichelli vive la sua prima esperienza professionale nel cantiere dell'Ospedale Maggiore⁵⁰ di Milano, a fianco di Annoni. Insieme nel 1939 avevano già elaborato un rilievo dell'edificio attraverso accurate misurazioni e una campagna fotografica svolta dagli studenti del Politecnico, per sviluppare un progetto di restauro di quella fabbrica “che soffriva di incuria”⁵¹; e per questo motivo si erano guadagnati la commessa dopo la guerra.

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

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

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

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

In merito alla tecnica e al cantiere nel restauro monumentale Egizio Nichelli ha pubblicato un fascicolo dettagliato dove sono descritti meticolosamente i criteri "pratici" di intervento sui monumenti antichi. A partire dalla messa in luce dell'importanza dell'accurato rilievo fotografico come mezzo per approfondire l'analisi sullo stato del monumento e per dimostrarne la condizione antecedente al restauro, si affronta nello specifico il tema dell'intera organizzazione di un cantiere, fino ad arrivare nel dettaglio di come si preferisca "adottare puntelli che offrano lo stesso comportamento termico e igroscopico delle strutture antiche da contrastare", o come "le strutture a pilastro o a colonna soggette a compressione assiale presentano, oltre certi carichi, fenomeni deformativi che impongono l'azione della cerchiatura metallica"³⁵. La tecnica messa in luce da queste pagine sottolinea la competenza specifica che Nichelli aveva acquisito nel campo del restauro e giustifica la presenza dell'architetto anche solo come supervisore, si pensi al caso dell'Arcivescovado, in molti interventi di conservazione su edifici storici milanesi.

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

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

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

Diversamente accade invece alle colonne romane di San Lorenzo dove, dopo aver consolidato le colonne per proteggerle dalle vibrazioni del tram, Nichelli decide di eliminare quel che rimaneva dei “muraglioni in mattoni” costruiti da Chierici nel 1936, lasciando in piedi solo le spalle medioevali *primitive*, sempre in mattoni, che storicamente si appoggiavano alle abitazioni⁵⁶. Incontriamo la stessa “ricerca delle origini” in uno dei progetti più complessi di Nichelli, Villa Simonetta⁵⁷, dove si impegna nella “rinascita del monumento cinquecentesco”⁵⁸. L'architetto aveva iniziato a lavorare al progetto di restauro di questo complesso nel 1962, quasi vent'anni dopo i bombardamenti che l'avevano pesantemente danneggiato. Nel pieghevole di presentazione della mostra fotografica “Chiese e ville di Lombardia in rovina” del 1966, Nichelli lamenta non solo i danni causati dalle bombe ma anche quelli, ben più gravi, “causati dall'atteggiamento di chi non intende riconoscere il valore culturale di tali eredità storiche”⁵⁹. L'architetto, di fronte alle condizioni molto precarie della villa, ritiene “opportuno proteggere definitivamente le opere cinquecentesche, garantendo in tal modo la conservazione integrale del monumento”⁶⁰, e richiede una revisione del Piano regolatore, perché gli “allineamenti previsti per il nuovo asse attrezzato riducono ulteriormente la già scarsa area originaria”⁶¹ del vasto parco della villa. Nichelli lavora così con metodo e grande pazienza per il recupero del volto originario del manufatto cinquecentesco, come conferma un articolo nel quale si loda la sua “meticolosa caparbieta”⁶². Il progettista non cerca di ricostruire “com'era, dov'era” l'intero edificio⁶³, ma si impegna a recuperare il colonnato del fronte d'ingresso, icona della villa, “operando il fedele e insperato ricomponimento della maggior parte delle colonne vecchie, coi capitelli e i basamenti corrispondenti”⁶⁴, dispersi tra le macerie. Di fronte alle poche colonne mancanti, Nichelli, lavorando come aveva fatto alla Ca' Granda con Annoni, ne progetta di nuove, opportunamente datate, “in cemento armato raschiato”. Anche i disegni del giardino mettono in luce la volontà di dare una lettura più chiara dell'originaria forma della villa: l'architetto, infatti, colloca “il prato e i cespugli nei punti più adatti”⁶⁵ per segnare gli spazi in origine occupati dai volumi del fabbricato⁶⁶. Gli ulteriori interventi sul monumento riguardano principalmente gli interni e sono finalizzati all'“utile avvaloramento”: accogliere la nuova sede della Civica Scuola di Musica di Milano⁶⁷.

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

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

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

Queste zone, dove Nichelli lavora, sono le stesse dove, già a partire dal 1948, la Commissione *Forma Urbis Mediolani* ha ripreso attivamente gli scavi: tra i più rilevanti, nel 1950 c’è lo scavo di piazza Affari, dove lo stesso Calderini, assistito dall’architetto Alpago-Novello, scopre “detriti di pavimenti in cocciopesto, con piccoli frammenti di muri e soprattutto un buon numero di rivestimenti marmorei di pavimenti o di pareti”⁶⁸; o ancora, i ritrovamenti di Carla Gerra che, nello stesso periodo, ci restituisce le fondamenta di un edificio romano in piazza Santi Pietro e Lino e un tratto di mura massimiane in via Monte Napoleone. Antonio Frova, mentre Nichelli lavora al restauro della basilica di San Sisto, indaga l’area tra la via omonima, il Carrobbio e via Medici, e svolge ricerche nella zona di piazza Borromeo, nei pressi di corso Vittorio Emanuele e in via Arcimboldi, ritrovando “colonne, capitelli in marmo e cocci di anfore”. Alberto De Capitani d’Arzago, con la collaborazione di Ferdinando Reggiori, scopre *Porta Ticinensis* ed Ermanno Arslan supervisiona i BBPR nel restauro della basilica di San Simpliciano⁶⁹. Anche Emilio Lancia, come scrive Alda Levi nel suo *Contributo alla Forma Urbis della Milano augustea*, dichiara l’intenzione “di tener nota [dei resti romani] prima di formulare il suo progetto di ricostruzione dello stabile tra via Meravigli e via S. Giovanni sul Muro”⁷⁰. Sfortunatamente, come troviamo scritto in *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, è raro che le murature romane scoperte rimangano poi visibili: Calderini e Reggiori lamentano infatti di essere costretti, dopo un accurato rilievo fotografico, a ricoprire i ritrovamenti fatti della basilica dei Santi Nabore e Felice a causa di ragioni economiche, e lo stesso vale per moltissimi altri casi.

Scavi più o meno importanti, oltre a quelli della Commissione, vengono condotti in tutta Milano per i motivi più svariati: la realizzazione dei condotti dell'acqua potabile, un'autorimessa (come nel caso di piazza Diaz), la manutenzione delle fognature, le fondazioni per nuovi edifici o le ricognizioni degli scantinati, recuperando così tutta una serie di reperti archeologici che vanno a incrementare la collezione del Castello Sforzesco. Generalmente, la maggior parte dei "frammenti, epigrafi, statue, capitelli, fregi, pavimenti in tessere nere bianche e rosa" ritrovati venivano consegnati per essere esposti al pubblico. Nel 1982 Nichelli, con Castiglioni, prende l'iniziativa di organizzare direttamente *in loco* a Palazzo Greppi in via San Maurilio una piccola esposizione per i passanti di tutti i materiali emersi durante i lavori⁷¹.

L'opera più significativa di scavo, che ha aperto in due il tessuto cittadino, è però la campagna di scavi a partire dal 1958 al 1990 per la costruzione della metropolitana milanese. In questa occasione sono emersi notevolissimi ritrovamenti⁷², e documenti ritrovati nell'Archivio Nichelli dimostrano come l'architetto abbia collaborato al consolidamento delle strutture statiche dei fabbricati ubicati al di sopra degli scavi, come nel caso di Palazzo della Ragione o gli archi di piazzale Principessa Clotilde.

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

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

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

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

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



FIG. 1 - Mappa dell’archeologia a Milano

Architetture nuove

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

Nell'iniziare a tracciare un excursus delle sue opere è necessario ricordare come la sua formazione si sia svolta nel mezzo di quel dibattito tra il *richiamo all'ordine* che aveva attraversato il fronte delle arti italiane dopo il 1918⁷⁴ (che in architettura si declina con il termine *novecentismo*) e la forza della modernità espressa dal nascente Razionalismo italiano. Durante i suoi studi tutto il corpo docenti del Politecnico di Milano⁷⁵ era orientato verso la poetica novecentista, e quindi le loro istanze legate a un uso appropriato dei materiali e delle tecniche costruttive, la volontà di un aggiornamento nel solco della tradizione, l'opposizione strenua all'eclettismo tardo ottocentesco sono state trasmesse a tutti i giovani allievi e quindi allo stesso Nichelli. Non è un caso perciò che nella sua prima commessa dove non interviene più solo in qualità di restauratore, il salone d'ingresso del Museo di Storia Naturale in Corso Venezia, sia evidente il suo richiamo a questi suoi maestri. Siamo nel 1950, e qui l'architetto elimina dalle colonne i capitelli e dalle volte tutte le decorazioni tipicamente eclettiche e le sostituisce con un liscio rivestimento di marmo chiaro e un semplice intonaco bianco che rimandano, nelle forme e nei materiali, a quanto fatto nel 1933 da Muzio all'esterno del Palazzo della Nuova Triennale. L'eliminazione, all'interno del Museo di Storia Naturale, di tutte le sovrapposizioni decorative è frutto infatti di quella cultura architettonica novecentista, come testimoniano queste parole di Giuseppe de Finetti: "fissare gli elementi definitivi dell'architettura: citati con filologica accuratezza o ridotti all'essenzialità spogliandoli delle parti che le moderne tecniche hanno reso superflue, essi partecipano, per la loro razionalità anti-decorativa, alla ridefinizione che le nuove esigenze della vita nella città imponevano agli organismi architettonici"⁷⁶.

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

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

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

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

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

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

Al di là del suo impegno di allestitore gli anni '50 lo vedono impegnarsi nella progettazione e costruzione di molte opere pubbliche, nelle quali dimostra nuovamente il suo essere pienamente inserito nella cultura architettonica italiana di quegli anni. Sarà fortemente influenzato infatti da due pubblicazioni fondamentali per quegli anni, il *Manuale dell'architetto* e *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione*. Quella che ha avuto sicuramente una maggior ricaduta concreta nell'edilizia in Italia è il *Manuale dell'architetto*⁷⁹, opera costituita da 264 tavole che rappresentano le tecniche costruttive consone per delle realizzazioni in un'Italia povera e tecnologicamente arretrata del dopoguerra. L'operazione è incentrata sulla volontà di porre l'attenzione sui processi tecnologici derivati dal mondo della tradizione, ma questo accento sul dato tecnologico si trasforma per gli esponenti della scuola romana⁸⁰ in uno strumento anche espressivo⁸¹.

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