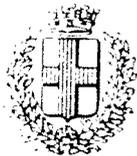




## Relazione Storica

Concorso Internazionale di Idee "Piazza della Scala"



*Comune di Milano*

*Arredo Urbano*

**STORIA  
DI  
PIAZZA SCALA**

***Per la storia di Piazza Scala***

*Note di urbanistica e architettura  
- dal secolo XV al secolo XX -*

*di*

***Giuliana MASSARI***

*26 novembre 1999*



## *PREFAZIONE*

Questo saggio nasce nell'occasione di una richiesta specifica avanzata dal Comune di Milano - Ambiente e Mobilità. Settore Arredo Urbano - finalizzata all'individuazione delle principali coordinate storiche di carattere sociale urbanistico e architettonico inerenti piazza Scala, da individuate attraverso una ricerca circostanziata tra i fondi documentari 'ufficiali' conservati presso archivi pubblici (Civici e di Stato di Milano) o provenienti da archivi privati (Soprintendenza ai Beni AA. e AA, di eredi, personali, ecc.). Il rintracciamento di queste fonti ha interessato lo spoglio e l'analisi di materiale cartografico - storico e di piano regolatore -, scritti, disegni, progetti, schizzi, corrispondenze, pubblicazioni e pubblicistica, fotografie, illustrazioni e dipinti.

La necessità di uno studio 'mirato' impostato sui criteri che sono propri della ricerca, quali il vaglio, l'analisi e l'interpretazione delle fonti documentarie considerate nei loro caratteri e limiti peculiari, si pone a seguito dell'intenzione espressa dall'amministrazione comunale di realizzare la sistemazione della pavimentazione e dell'arredo a decoro della piazza, secondo il progetto redatto dal prof. arch. Paolo Portoghesi nel 1991 e acquisito a suo tempo dall'amministrazione comunale.

Chi scrive ha condotto la ricerca commissionata seguendo il criterio di massima distanza dal recente dibattito pubblicistico che si è aperto intorno alla questione. Ciò sia per rispondere all'esigenza primaria di serenità di giudizio che ogni ricerca oggi, al di là della circostanza che la motiva, non può esimersi di esprimere. Sia per la volontà di fornire all'amministrazione comunale, attraverso questo studio specifico un quadro di riferimento impostato sulla miglior condizione possibile di conoscenza storica inerente la piazza, quale strumento utile alla riflessione per giungere a una formulazione operativa il più consapevole possibile.

Milano, novembre 1999

*Avvertenza:* data la specificità dell'occasione, in questo saggio testo e tavole iconografiche sono strettamente legate in un unico 'discorso'. La lettura non può prescindere dal rimando continuo alle immagini che di volta in volta vengono segnalate nel percorso del testo, anche se per motivi organizzativi sono state accorpate dopo le note al termine della parte scritta. Le tavole, come le note spiegano e dettagliano fatti e riflessioni affinché il quadro di riferimento possa completarsi al meglio e fornirsi come momento di riflessione. Si avverte che le tavole iconografiche - cartografia, disegni, progetti, schizzi, dipinti, litografie, fotografie - sono contrassegnate nel testo con numeri romani, le note con numeri arabi.

G.M.

Un ringraziamento sentito ai responsabili del Civico Archivio Fotografico di Milano (dott. Fiorio) e Gabinetto dei Disegni (dott.a Dallai), nonché a tutto il personale del Civico Archivio Comunale, della Raccolta Bertarelli e della Biblioteca d'Arte per la comprensione e disponibilità mostrata nel porre a disposizione documenti, materiali d'archivio e testi sovente rari e preziosi con tempi e modi affatto particolari. Ciò per assecondare una ricerca assai compressa nei suoi limiti temporali.

## INTRODUZIONE

Milano è città di origine antica. La sua forma storica, come è noto, è oggi poco riconoscibile perchè ad essa si sono saldate, sovrapposte e innestate logiche progettuali diverse che ne hanno 'disorientato' il semplice impianto ortogonale cinto da mura turrette, ascrivibile alla seconda metà del I secolo a.C. e che già durante la reggenza di Massimiano (286-305) diviene oggetto di un ampliamento che in nuce presenta la vocazione della città a crescere per anelli irregolari ed eccentrici. Fa parte di questo contesto la cinta medioevale ellittica edificata (1152-1158), ricostruita (1171) e restaurata (1330-1339) in più momenti inglobando la corona dei 'borghi' extra-urbani e riorganizzando una serie di collegamenti radiali privilegiati, convergenti nei punti più importanti della città. Seguendo le coordinate di questo 'campo' gli Spagnoli nel 1535 progettano l'edificazione di una poderosa cinta bastionata, esterna alla trincea medioevale, della lunghezza complessiva di undici chilometri. L'edificazione dei bastioni inizia nel 1548 per deliberazione del governatore Ferrante Gonzaga, assecondando il progetto redatto dall'ingegnere militare Gian Maria Olgiati al servizio della Corona di Spagna, il quale crea un sistema di 'moderni baluardi' per le artiglierie, inglobando così nella nuova giurisdizione urbana antichi borghi e vasti appezzamenti di terreno agricolo. Il governo spagnolo, ubbidendo a un disegno politico estraneo alla realtà urbana esistente, utilizza le conoscenze tecniche più avanzate del tempo per tracciare con grafica precisione i lati di un poligono regolare turrato, funzionale alla propria politica fiscale oltre che all'isolamento difensivo della città dal territorio. L'idea di questa città-piazzaforte, definitiva nei confronti della città *urbis* esistente, si pone come limite storico estremo nelle vicende edificatorie delle mura cittadine.

Il limite di orizzonte scelto per circostanziare questo studio si pone nel XVI secolo, momento storico di partenza per il rintracciamento di fonti cartografiche 'realistiche' inerenti la storia della forma urbana che proprio da quel momento comincia a disgregarsi con un processo, lunghissimo, la cui conclusione è situabile all'incirca dopo la metà del XIX secolo.

Le note topografiche poste in apertura di questo saggio si motivano come ambito di riferimento utile a contestualizzare meglio le vicende urbanistiche e architettoniche del sito di piazza Scala. E man mano che ci si avvicina alla contemporaneità questa cornice urbana di riferimento sfuma compatibilmente con l'affiorare di indicazioni sempre più precise inerenti i motivi storico-culturali della creazione di questo *topos* nel tessuto edificato e che, come si vedrà, la cartografia sulla città non mancherà mai di individuare e, passo passo, di rendere sempre più preciso fino a ritagliarlo come momento a sè per caricarlo di contenuti e significati ancora largamente rintracciabili nella sua forma attuale. Un momento di riconoscimento, come è noto, che si colloca nel XIX secolo. Quando piazza Scala insieme a piazza Duomo e alla Galleria si costituirà come uno dei luoghi nei quali non senza retorica si raccoglierà il cenacolo delle migliori energie culturali di un'epoca. In tale contesto di senso la cartografia gioca un ruolo di primissimo piano per la sua funzione di chiave di lettura e interpretazione dell'immagine della città: non riveste solo un interesse in sè ma si

costituisce come indizio prezioso per comprendere le strutture mentali attraverso le quali nel tempo si è vista e rappresentata la città.

Esiste grande differenza fra le *visioni* di Milano precedenti la controriforma spagnola e quelle che sono stata redatte a partire da essa, perchè non sono più riservate ai pochi che consultano i *Codici*, ma grazie alla stampa se ne promuove la diffusione e la circolazione. Da ciò deriva che le carte debbono cominciare a fornire una descrizione non episodica ma integrale della città, particolareggiata nei dettagli e in genere abbastanza precisa, tanto da permettere facilmente il riconoscimento di tutti quegli elementi che svolgono un ruolo significativo nell'organizzazione dello spazio urbano e la sua eventuale dilatazione.

Dalla pianta di Lafréry (I) si evincono residue ma ancora leggibilissime tracce del nucleo urbano di impianto romano e l'intensa ristrutturazione medioevale che tale impianto ha successivamente ricevuto. Piazza Scala non è ancora identificabile planimetricamente, però il sito giace su un asse della antica viabilità di epoca romana che ancora persiste nella topografia del secolo, il *cardo maximus* (II).

Sopra lo spazio urbano ovoidale di epoca massimiana e, negli ambiti più vasti della cerchia medioevale che risulta conservata in molti dei propri elementi quali porte, torri, brani di muraglie e corsi d'acqua, gli edifici di età più remota ritratti da Lafréry sono volutamente chiese e complessi monastici. Risulta con evidenza che le forme con cui l'iconografia le mostra - ad esclusione dei complessi del Duomo, di S.Lorenzo e S.Ambrogio - sono difficilmente riconoscibili. Ciò è dovuto anche alla differente ubicazione prospettica che gli edifici hanno a seconda della posizione. Così, per esempio, non è dato riconoscere la chiesa di S.Maria della Scala (1380) addossata all'esterno della cinta di origine augustea in adiacenza all'ingresso urbano segnato dal *cardo maximus* in direzione nord-est. La chiesa tardo-gotica era collocata sulla direttrice viaria della addizione massimiana che giungeva fino a un imponente arcone, attualmente riconoscibile nel sito in cui furono eretti in epoca medievale gli archi di porta Nuova. Gli schiacciamenti prospettici, le distanze ravvicinate e la quasi totale indifferenziazione descrittiva che caratterizza l'architettura minuta del tessuto urbano, impediscono di fatto di individuare singoli momenti architettonici che non siano le emergenze monumetali. Si può comunque osservare quanto la trama dell'edilizia diffusa, composta per lo più da case di dimensioni assai modeste - accennate con rapidi tratti e agglomerate in uniformi schieramenti e compatti isolati per intere contrade - sia lontanissima dalle visioni idealizzanti di Filarete e Leonardo proposte al duca di Milano, Ludovico il Moro, sullo scorcio del XV secolo.

E' con Francesco Maria Richini nel 1603 (III) che prende 'forma' un nuovo tipo di rappresentazione topografica della città. La quale si esplica e motiva tramite le esperienze geometrico-matematiche degli architetti al servizio del governo spagnolo, intenti tanto alla progettazione delle opere di fortificazione militare quanto alle *fabbriche* di carattere religioso. Richini, il più prestigioso architetto milanese del periodo, propone una vera e propria 'pianta', scevra di descrittivismi prospettici. In essa vi sono indicati con precisione i dati dimensionali in scala, riferiti a due diversi 'valori correnti': le *braccia edili* e le *miglia da viaggio*. La pianta si caratterizza per la sua originalità rispetto alle coeve rappresentazioni vedutistiche. Qui gli isolati, restituiti sul piano nei loro valori bidimensionali, sono definiti da linee sottili di contorno e da campiture di colore uniformi e compatte. Di essi l'autore si limita a identificare, selezionare e descrivere tramite lo schema d'impianto gli edifici più significativi e che ospitano le principali funzioni urbane. Risulta così leggibile l'isolato compatto e chiuso su tutti i fronti dove nel 1553 si era dato inizio all'edificazione di Palazzo Marino: presente qui con i due cortili rettangolari accoppiati e prospettante la chiesa di S.Fedele con l'omonima piazzetta, nonché la fitta cortina di case

'medioevali' ancora legate alla fronte meridionale del Palazzo - sul lato dove nel XIX secolo verrà aperta piazza Scala.

Sul lato prospiciente l'isolato di Palazzo Marino, affacciata sull'antico *cardo maximus*, la chiesa di S. Maria della Scala che si segnala anche per la presenza di un grande atrio quadrangolare. (IV)

A meno di trent'anni di distanza dalla 'moderna' pianta richiniana, il maggior esponente di una tra le officine lombarde più note per la produzione di carte nella prima metà del secolo XVII, Marco Antonio Barateri, pone in circolazione una carta (V) che ritrae prospetticamente la città con estremo nitore descrittivo e formale. In essa sono delineate e riconoscibili proporzioni e distanze, sia per quanto concerne la rete viaria e gli *incasamenti*, che il profilo della cerchia bastionata e i canali. La pianta ci restituisce così una città gremita di isolati alquanto monotoni, dai quali, a fatica, spiccano emergenze architettoniche che nel contesto della visione d'insieme risultano dimensionalmente smorzate. Pure con qualche eccezione: la Corte Ducale e l'adiacente Cattedrale e il Collegio dei Giureconsulti. Piuttosto riconoscibile, seppure in tono sommesso, l'isolato sempre compatto e densamente edificato di Palazzo Marino e la limitrofa chiesa di S. Maria della Scala.

Il contesto edilizio del sito di nostro interesse, delineato e definito nell'arco di tempo compreso tra il XIV secolo e il primo trentennio del XVII secolo non subisce più trasformazioni o modifiche per i successivi 150 anni. Come testimoniano i più attendibili documenti planimetrici del periodo: dalla *pianta prospettica* incisa da Jean Blaeu nel 1672 (1) a quella disegnata da Daniel Stoppendaal e pubblicata nel 1704 (VI), (2). E ancora, dalla pianta eseguita da Giovanni Filippini nel 1722 (3) alla notissima carta disegnata e incisa da Marco Antonio dal Re nel 1734 (VII).

La pianta di Marco Antonio dal Re, soprattutto, ebbe grande diffusione e fortuna in alcune 'rielaborazioni' successive che non mancano di registrare con puntualità le modificazioni viarie ed edilizie più significative. Tra queste quella firmata da Giulio Cesare Bianchi nel 1786 (VIII) nella quale si segnala graficamente per la prima volta il pubblico Teatro Ducale - poi 'alla Scala' - progettato dall'I.R. Architetto Giuseppe Piermarini tra il 1776 e il 1778.

A partire dall'ultimo trentennio del XVIII secolo alcune zone della città cominciano ad acquisire un assetto 'neoclassico'. L'attività architettonica, concentrata prevalentemente nel centro, si caratterizza per una operatività a carattere eminentemente monumentale ed emergente con chiara funzione di modello e fulcro nonché di polo di riferimento nella trama urbana edificata. L'attività edilizia corrente, farà proprie tali emergenze utilizzandole come punti di riferimento nella tessitura della trama connettiva della città. Una 'riperizione', sovente assai lontana dalla banalità degli schemi e che si eserciterà con grande varietà, prevalentemente nelle tipologie della residenza, permettendo la creazione di una particolare forma di omogeneità nell'edilizia neoclassica milanese, senza scadere qualitativamente dal punto di vista formale.

Questa cornice di riferimento, per quanto concerne l'oggetto di questo studio, prende avvio durante l'ultimo periodo della dominazione austriaca (1770-1796), attraverso una serie di operazioni *auliche* concentrate, appunto, nell'area compresa

tra la zona di Brera e piazza S.Fedele, per giungere ai dintorni del Duomo attraverso la via S.Radegonda e proseguire fino all'area di porta Romana. Mentre più a nord, sul prolungamento viario extramurano dell'antica porta Nuova, giungeva all'area di porta Venezia. Occorre avvertire che quantunque tali punti di interesse 'urbano' fossero indirizzati al rinnovamento della città essi non sono ancora sostenuti da una volontà pianificatoria più globale e coerentemente organizzata in un 'disegno'. Bensì risultano impostati su una volontà micro pianificatoria. Prove in sè di una concezione urbanistica occasionale: edifici prevalentemente pubblici, emergenti e collocati entro una maglia di utenza che, se non proprio pianificata, almeno li colloca sopra tracciati già designati. Da questo *modus operandi* deriva una concezione urbanistica empirica. Però già rivolta con sicurezza a circostanziare luoghi e destinazioni, non più né solamente di carattere simbolico o rappresentativo ma anche di genere funzionale e fruitivo. Una funzionalità che si esplica organicamente fino a considerare e comprendere le dotazioni tecnologiche e le tecniche esecutive: fognature e pavimentazioni stradali. Queste ultime *selciate* e *lastricate* secondo il 'moderno' metodo inventato da padre barnabita Ermenegildo Pini.

Tra le molte 'prove' interessa qui ricordare almeno il progetto di Piemarini per la "Cavalchina" che avrebbe permesso di attuare il trasferimento della Corte austriaca dalla stratificata sede di Palazzo Ducale a una nuova residenza immersa in un parco da formare nella zona di porta Orientale (1770) e l'istituzione delle Scuole Palatine e di Brera (1773) (4). Ma anche la creazione del pubblico passeggio 'sopraelevato' sopra la cinta bastionata presso porta Orientale e l'istituzione dell'Orto Botanico presso Brera (1774-76): quest'ultima vera e propria istituzione scientifica all'interno dell'Accademia di Belle Arti. Il Teatro Ducale viene eretto sull'area della *soppressa* chiesa di S.Maria della Scala (IX), (5). E' descritto già nel 1787 nella "Guida" dell'abate Bianconi come uno dei: "... maggiori Teatri d'Italia, e forse per la molteplicità de' comodi superiore in tal genere a chiunque". (6) A questa descrizione fa immediato riscontro il disegno prospettico realizzato proprio da Piermarini nel 1790 che evidenzia con tono realistico il rapporto dimensionale tra la nuova costruzione e la modesta cortina edilizia prospettante, verso la quale il Teatro si protende con grandeevidenza plastica. La cura per il dettaglio induce Piermarini a restituire un'immagine netta e precisa del Teatro. Così come non manca di descrivere con precisione la pavimentazione recentemente realizzata nella adiacente piazzetta - lato sinistro dell'edificio - e sullo sbocco della contrada di S.Margherita che si innesta senza soluzione di continuità sulla corsia del Giardino. La giacitura della compatta volumetria del Teatro si affaccia, dunque, sulla contrada antica rispettandone il profilo di origine romana (X).

La situazione del sito, identificabile nella pianta di Giulio Cesare Bianchi, rimane invariata fino agli inizi della seconda metà del XIX secolo, come segnalano due importanti documenti cartografici di ispirazione *napoleonica*: la pianta disegnata dal geografo Giacomo Pinchetti nel 1801 (XI) e quella di poco successiva formulata e redatta dalla 'Commissione d'Ornato' nel 1807 (XI), (7).

Quest'ultima, si costituisce come *piano regolatore* teso a proporre interventi 'mirati', economicamente oculati e parziali.

Il periodo napoleonico ha rappresentato per Milano una stagione culturale piuttosto breve ma assai intensa (1797-1814), soprattutto dal punto di vista 'ideativo'. Ciò nonostante una iniziale pausa nell'attività architettonica, dovuta alla svolta e al ricambio nell'avvicinarsi delle personalità: una riflessione per definire l'orientamento generale da porre a guida delle iniziative di interesse *civile e urbanistico*. La forte carica rappresentativa di cui viene investita la città che deve trasformarsi nella capitale della Repubblica Cisalpina, non tarda a tradursi in proposte 'grandiose' e 'magniloquenti' come per esempio il noto progetto per il Foro Bonaparte di Giuseppe Antolini. Espressione 'parlante' della nuova ideologia razionalista e rivoluzionaria, di matrice illuminista tesa a trovare realizzazione tramite forti accenni di etica civile e contemporaneamente, legata agli indirizzi della corrente 'radicale' utopistica del neoclassicismo francese. A Milano in questo periodo si porta alla massima enfaticizzazione l'interesse e l'attenzione per il tema della *piazza pubblica*. Un interesse non nuovo in sé, perchè già inaugurato in epoca piemontina ma che assume solo in questo momento un ruolo eminentemente 'civico'. E per Milano, specificamente, tale tema è quasi del tutto nuovo dato che oltre alle esperienze del Verziere e dell'antica Piazza de' Mercanti non esistevano che slarghi informi. Risultato di slabbrature e strappi nel fitto edificato o di pause esclusivamente funzionali alla viabilità: una situazione di ascendenza medioevale che ancora permaneva, fortissima, a connotare il disegno e la forma urbana della città.

Appartiene invece al successivo periodo della *restaurazione* asburgica (1815-1859) la carta disegnata dal "primo tenente ingegnere geografo" Giovanni Brenna nel 1825 (8) e quella incisa due anni più tardi dal "cartografo e disegnatore di modelli calligrafici" Giuseppe Pezze (XI). In queste carte che si caratterizzano per l'identificazione delle chiese con titolo parrocchiale, risalta quella di Pezze (1827) che con cifre romane e colori diversi stesi ad acquerello distingue i quattro circondari *per l'ordine pubblico* (XII), (9). Una carta ebbe larga diffusione e fu ristampata e aggiornata con le novità urbanistiche per ben sei volte fino al 1862. In questo contesto di studio si analizza l'edizione del 1852 che per quanto concerne la porzione urbana di nostro interesse descrive l'isolato di Palazzo Marino ancora fittamente edificato.

Appartiene a questo periodo anche una interessantissima veduta della chiesa di S. Fedele e Palazzo Marino, ritratti con grande originalità da un punto di vista rilevato (10). Questo acquerello di Giovanni Migliara, databile attorno al 1840-1844, mostra il lato dell'isolato verso la via del Marino e con grande freschezza restituisce una veduta sicuramente inedita del Palazzo incompiuto che emerge dalle fabbriche medioevali, cui non era riuscita ad estendersi la grandiosa idea cinquecentesca. (XIII), (11).

Nel periodo della *restaurazione* si segnala, in generale, l'abbandono quasi totale delle iniziative a carattere pubblico. I poteri della Commissione d'Ornato sono molto limitati mentre si accantona l'idea 'illuministica' di piano regolatore. Ciò anche se alcune importanti direttrici per il futuro indirizzo pianificatorio della città erano già state tracciate - per esempio l'asse Duomo-Castello. Si portano a

compimento solo le opere pubbliche già in corso di esecuzione - cominciate sotto Napoleone.

Per contro l'edilizia privata conosce grande incremento già a partire dagli anni trenta del XIX secolo, grazie alle soppressioni religiose e alla più generale ripresa economica del Lombardo-Veneto (12).

L'esigenza di una ripresa di interesse per le opere a carattere pubblico si manifesta anticipatamente in ambito culturale, piuttosto che nel settore professionale, verso la fine degli anni trenta del secolo. Carlo Cattaneo nel 1839 propone all'attenzione della cultura milanese più aggiornata alcuni appassionati interventi a favore di piazza Duomo che trovano riscontro lo stesso anno in Consiglio Comunale nel progetto del conte Giulio Beccaria il quale propone, dopo una lunga pausa - l'ultimo progetto risaliva al 1803 - la sistemazione della piazza e delle sue *adiacenze*: segnale forte della ripresa di interesse per questo complesso tema urbano. Beccaria prevede di "sostituire" all'angusta e disarticolata piazza un impianto più coerente e di proporzioni contenute in cui possa dominare la *grande Cattedrale* (13). L'idea, era quella di dotare la città di un luogo - nel senso di *topos* - adeguato e confacente al ruolo economico e politico al quale Milano aspirava e che già attorno ai primi anni trenta del secolo aveva cominciato a concretizzarsi.

Sullo stessa linea culturale si pone anche l'intervento poco più tardo di Cesare Cantù (1844), inerente il 'riassetto' del sito che comprende il Teatro alla Scala e l'isolato di Palazzo Marino per il quale si "auspica" con tono accorato una "riforma decisa" da attuarsi tramite la creazione di una vera e propria piazza. "Proponendo di finire il quarto lato, e demolendo le case attigue, si otterrebbe il miglior Palazzo di Milano e una piazza troppo necessaria al Teatro della Scala". (14)

Il rapporto tra l'edificio piermariniano e l'edificato immediatamente adiacente, durante il periodo compreso tra il 1840 e il 1855c., - cioè prima dell'apertura della piazza - è tema piuttosto avvertito e che sensibilizza soprattutto il filone romantico più 'patriottico' della cultura milanese. Puntualmente ritratto nelle vedute, descrive visivamente l'*urgenza* di tale decisione.

Il dipinto di Angelo Inganni del 1852 (XIV) evidenzia ancora una volta il rapporto impari esistente fra il Teatro e la fitta cortina di case ad esso prospettanti e che si allunga senza soluzione di continuità sulla corsia del Giardino, fino a ridossarsi agli antichi arconi di porta Nuova. Tale disuguaglianza di scala acuisce l'effetto di 'compressione' volumetrica del Teatro rispetto allo spazio antistante. Anche se, come testimoniano le fonti, Piermarini aveva concepito la fronte dell'edificio proprio per essere vista di "scorcio" dalla stretta contrada di S. Margherita. E' evidente però che la cultura ottocentesca di metà secolo legge in senso negativo e riduttivo tale rapporto di scala: ormai estraneo alla cultura della città pre-borghese.

Il dipinto di Inganni interessa anche perchè permette di registrare alcune aggiunte al Teatro: le brevi ali porticate addossate ai lati dell'ampio portico di ingresso progettate e realizzate dall'architetto Alessandro Sanquirico nel 1830 e il più sommosso ma dignitoso intervento che precede di quattro anni i portichetti lo stabilimento Ricordi appoggiato e risvoltato brevemente sul lato sinistro del

Teatro. Stilisticamente l'intervento di Sanquirico è leggibile nel segno della continuità rispetto all'esistente piemariniano.

Con il 1839 si apre un lungo e complesso periodo di transizione culturale e sociale che segnerà il trapasso dalla restaurazione ai primi anni post-unitari. Più specificamente qui si avverte la necessità di concentrare l'attenzione sul periodo 1850-1865: momento nodale del confronto tra cultura e forme neoclassiche e 'stile nazionale' ed 'eccelettismo'.

Questa puntualizzazione pare significativa per aiutare a comprendere i motivi guida e gli sviluppi futuri del dibattito sull'architettura e la città in età post-unitaria a partire dal 1865.

Il dibattito sull'apertura di piazza Scala, così come si è tratteggiato, comincia a prendere corpo quasi contemporaneamente all'irrisolta *querelle* sulla nuova piazza Duomo, ponendo in evidenza uno spaccato culturale e operativo di grande vivacità. Temi e proposte architettoniche veramente eterogenee che hanno come punto di riferimento comune il definitivo abbandono degli stilemi neoclassici. *Eccelettismo* e *revivals* stilistici cominciano a farsi largo nel *purismo* dell'ambiente accademico.

L'appassionata stagione romantica milanese trova espressione in un duplice filone: la corrente 'patriottica' di carattere nazionalistico, rappresentata dall'architetto Alessandro Sidoli e la corrente neo-bramantesca e lombarda di carattere locale, rappresentata dall'architetto Giuseppe Pestagalli. Entrambe manifestazione di uno spirito ormai "insofferente", politicamente liberale, caparbiamente concentrato nella precisazione dei termini di uno *stile* non debitore alle culture di importazione. Come è noto questa ricerca ebbe poca fortuna e vita piuttosto breve (1853-1865), acquietandosi nella più sicura, programmatica e professionale disponibilità dell'eccelettismo. Infatti la borghesia, negli anni immediatamente successivi all'Unità, si orienta verso scelte rappresentative meno particolaristiche e più coerenti con le aspettative dell'intera nazione. Il *Rinascimento*, nella sua molteplicità di declinazioni, rispettose di ogni singola cultura regionale pare il miglior stile di riferimento. E quando Giuseppe Mengoni vince il concorso di terzo grado per la sistemazione di piazza Duomo e adiacenze (1861-65) e realizza la Galleria dedicata a Vittorio Emanuele (1863-1877), risulta già affermata un'esigenza celebrativa 'storica' più marcata rispetto a quella avanzata nel periodo pre-unitario, fatalmente enfatica e retorica.

E' nel variegato contesto culturale a cavallo tra il XIX e il XX secolo che si inaugura il lungo e complesso processo di sistemazione urbanistica del sito di piazza Scala, iniziato nel 1855 con i primissimo 'saggi' di demolizione della fitta cortina edilizia prospettante il Teatro alla Scala. Dietro alla quale si era fatto posto il primo nucleo del Palazzo Marino la cui fronte principale si apriva su piazza S.Fedele. Le opere di demolizione che in un primo momento procedono piuttosto lentamente terminano entro il 1858. Nel grande spiazzo aperto di fronte al Teatro occhieggia il baluardo estremo e stratificato di una modestissima cortina edilizia, dalla quale svetta con un'impennata di civico orgoglio una massiccia torre a base quadrata con loggia. Mentre dalla superficie muraria delle case che la stringono sui fianchi affiorano più o meno timidamente i manieristici partiti architettonici dell'incompiuto Palazzo cinquecentesco che cingono tutto il piano

terreno della cortina edilizia - lato destro - e della torre per riaffiorare dopo una brusca pausa con piglio più deciso sull'estremità sinistra della cortina, dove interessano tutto l'angolo del fabbricato inerpicandosi fino al filo del cornicione sottotetto.

E' probabile che le demolizioni attuate per creare lo spiazzo antistante il Teatro abbiano dato spunto alla stesura di un'idea progettuale per la realizzazione di un importante 'caffè' a servizio del Teatro, da appoggiare alla facciata incompiuta del Palazzo, opportunamente restaurata. Una proposta funzionale, motivata forse dalla riforma dei rettifili stradali in adiacenza alla nuova piazza e che prevedono la demolizione dello storico 'Caffè Cecchina' progettato da Leopoldo Pollack nel 1800 (realizzazione nel 1812, Giuseppe Pollack), sito sull'angolo tra la piazza e la corsia del Giardino (XV) e il 'Caffè Cova' posto invece all'angolo tra via S. Giuseppe - poi G. Verdi - e la corsia del Giardino. (15) Il progetto, inoltre, prevede una riforma piuttosto radicale della facciata del teatro: 'regolarizzato' per armonizzarsi meglio con il nuovo grande caffè prospettante sul fondo della piazza. (16) A mio parere per questo progetto - non datato né firmato - per le caratteristiche culturali che enuncia nelle scelte - proposta di un caffè, riforma facciata del Teatro, sistemazione rettifili stradali, organizzazione spaziale e prospettica della piazza di memoria neorinascimentale - nonché per la presenza di alcuni dati eminentemente tecnici, quali la numerazione civica delle case 'demolende', e storico-architettonici - manca il tracciato della Galleria - è ipotizzabile una datazione afferente al periodo 'romantico' (tra il 1840 e il 1858). Ciò anche se la grafia del disegno indica che siamo di fronte a una copia più tarda del progetto originale.

Appartengono a questo contesto culturale anche alcune importanti opere e delibere comunali interessate a trasformare in senso 'borghese' l'immagine della città. Quali il riassetto del centro cittadino in funzione di più diretti e 'moderni' collegamenti in corso di attuazione tra la città murata e il territorio. In questa cornice di riferimento l'apertura di piazza Scala non si si uta come momento fine a sé stesso di 'decoro urbano', bensì trova coerenza logica con l'inizio dei lavori per la formazione dei giardini presso porta Orientale (1856, architetto Giuseppe Balzaretto) in ampliamento di quelli piemariniani dei 'Boschetti'. E il coevo dibattito per l'allocatione e la costruzione della nuova Stazione passeggeri 'Centrale' (costruita tra il 1857 e il 1864) sull'area dell'odierna piazza della Repubblica (17). Infatti risalgono al 1858 le prime documentate 'sistemazioni' di piazza Scala al cui centro - e in fregio al Teatro - si propone di collocare una statua commemorativa posta sopra una alto basamento cubico a più piani digradanti. Così come mostra una litografia autografa di Giuseppe Eléna. (XVI) Una sistemazione peraltro registrata con puntualità nella pianta di Brenna dello stesso anno. (XVIa)

E' interessante osservare che Eléna inserisce nella veduta uno studio di completamento per la facciata di Palazzo Marino suggerendo una scenografia coerente e definita in tutti i dettagli: quasi il 'quadro teatrale' di uno spazio urbano che per la prima volta viene ritratto nella sua apertura verso l'esterno della città antica. Sugerendo ancora una volta la continuità tra città storica e suo ampliamento. Piuttosto significativa in questa veduta 'silente' la presenza del

palazzetto di Giuseppe Pestagalli, noto come 'Casa Brambilla' (1840-1850), dalla movimentata ornamentazione in terracotta, testimonianza di uno stile neo-rinascimentale lombardo. La Casa alcuni anni più tardi verrà demolita per permettere l'edificazione dell'arcone di ingresso alla Galleria Vittorio Emanuele. Giuseppe Pestagalli, figura chiave nell'ambiente della cultura architettonica milanese verrà soppiantato in questo suo ruolo nei primi anni sessanta del secolo da Giuseppe Mengoni che vinse il concorso per la nuova strada coperta di collegamento tra piazza Duomo e piazza Scala. (18). La difficile condizione di Pestagalli è forse ironicamente testimoniata da egli stesso in una veduta della piazza ripresa all'incirca dallo stesso punto di vista della scenografica veduta di Eléna.

In 'sostituzione' della casa Brambilla, demolita nel 1865, quindi circa dieci anni dopo che era stata edificata, si erge l'arcone di ingresso alla Galleria e, più in là, a lato di un superstite palazzo in stile tardo rinascimentale, opportunamente 'rabbellito' per l'occasione con un coronamento a balaustra e relativa cimasa centrale, il 'raddoppio' dell'arcone mengoniano ad aulica conclusione della piazza: gettato a cavallo della contrada di S. Margherita. (XVII). E' interessante osservare come il centro della piazza non sia affatto il centro dell'attenzione di questa veduta e quindi mostri una modestissima e neonata soluzione a verde composta da quattro aiuole mistilinee disposte a raggiera attorno ad una aiuola centrale circolare, nella quale risulta posta a dimora una giovanissima conifera. In attesa, forse, di essere sostituita da un monumento commemorativo.

Nel 1859 la 'Congregazione Comunale' avanza l'idea di realizzare una 'strada porticata' di collegamento tra piazza Duomo e piazza Scala. L'anno successivo il Comune realizza con il Governo la permuta del Broletto con Palazzo Marino al fine di ristrutturarlo per farne la propria sede. (19) La decisione di dedicare la nuova strada di collegamento tra le due piazze a Vittorio Emanuele (19 agosto 1859), è di poco successiva alla vittoria italo-francese sul governo austriaco (5 giugno 1859). Il concorso, che vede tre edizioni, rileva la partecipazione di parecchi architetti e l'apertura di un vivacissimo dibattito politico e culturale. Tra le proposte presentate tra il 1860 e il 1863 mi pare interessante segnalare quella del cav. Ponti (1860) che proponeva anche la sistemazione di piazza della Scala e corsia del Giardino, coerentemente con l'intenzione espressa dal Comune di trasferirsi in Palazzo Marino (R.D. 24 gennaio 1860).

Ponti, dunque, propone di collocare al centro della nuova piazza del Comune il monumento a Vittorio Emanuele, che nella pianta di progetto viene indicato genericamente con un cerchio. (XVIII), (20) A testimonianza del vivace dibattito che in questi anni si svolge attorno alla riorganizzazione del centro cittadino la carta di Milano redatta nel 1863 evidenzia la concentrazione di tutti gli uffici comunali nella zona adiacente alla nuova sede del Comune. (XIX), (21)

Per quanto concerne la genesi del gruppo scultoreo commemorativo a Leonardo da Vinci e allievi si hanno notizie ufficiali a partire dal 1857. Il governo austriaco con I.R. Decreto del 1857 "emette invito" agli scultori lombardi per la preparazione di un bozzetto, ponendo come scadenza per la presentazione il termine del 31 novembre 1858 (22) Un'idea, non nuova, dato che fin dal 1831

l'Accademia di Belle Arti milanese aveva avanzato l'intenzione di bandire un concorso per l'esecuzione del monumento, però non ebbe seguito. Dunque, a seguito del concorso nel mese di dicembre del 1858 la commissione giudicatrice riconosce al bozzetto presentato dallo scultore prof. Pietro Magni la 'borsa' posta in palio per il bozzetto intitolato "Pensa nel marmo" (XX), (23). Un gruppo scultoreo composto da cinque figure: Leonardo e i suoi 'allievi'. Lo scultore imposta lo schema compositivo in momenti isolati: sopra un alto e semplice basamento a pianta quadrata e piani digradanti si erge 'pensosa' e assorta la figura di Leonardo. Sui quattro spigoli smussati, alla base dell'alto podio, sono avvicinati piedistalli anch'essi a base quadrata, semplici e privi di decorazione, per ospitare le figure degli 'allievi' - Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto e Andrea Salaino - anch'essi ritratti a figura eretta e in atteggiamento pensoso.

La commemorazione di Leonardo da Vinci assume significato emblematico in questo periodo perchè massimo rappresentante di una visione culturale globale: figura eminente di artista, scienziato, tecnologo e letterato. Quella stessa cultura mista di ispirazione e capacità realizzativa in cui la classe borghese milanese comincia a riconoscersi e i cui valori comincia a desiderare di affermare con orgoglio. In tale contesto di senso la stretta collaborazione tra studi umanistici e tecnico-scientifici viene assunta come riferimento sicuro. Garanzia per un equilibrato progetto culturale e sociale, come è proprio della cultura positivista dell'epoca. E Milano, soprattutto, in questo periodo è la città di punta per quanto concerne la diffusione non abbreviata né semplificata delle discipline tecniche e scientifiche il cui valore culturale e sociale viene costantemente posto all'attenzione pubblica. Non è un caso che Milano sia il centro di diffusione di tale cultura e la sede delle più importanti case editrici ottocentesche, fondate quasi tutte nel periodo della restaurazione. Dedite alla pubblicazione di testi a carattere storico, scientifico e tecnico: Ulrico Hoepli, Bernardoni e Co., Ricordi, Treves, Vallardi. E proprio nel 1872, in coincidenza con l'apertura della seconda esposizione nazionale di belle arti, organizzata a Milano, oltre ad essere inaugurato il monumento a Leonardo presso piazza Scala, viene dato alle stampe un imponente studio inerente l'opera dell'artista *scienziato e tecnologo*, curata dall'Istituto Italiano di Scienze e Lettere - fondato nel 1802 - , dall'Accademia Scientifico-Letteraria e dall'Istituto Tecnico. (24)

Il monumento a Leonardo trova occasione e collocazione culturale precisa. Il gruppo cominciato "prestamente" da Magni nei primi mesi del 1859 viene interrotto a causa del precipitare degli eventi politici nazionali. Nel 1860 il 'Governo Italiano', conclusa la guerra risorgimentale riprende il progetto interrotto proponendo alcune varianti: "...circa un ampliamento di forme e alcune modificazioni al bozzo dapprima scelto", (25) Inoltre si identifica il luogo della collocazione proprio in piazza Scala. Secondo le intenzioni del Comune, che aveva indetto il concorso per la sistemazione di piazza Duomo e adiacenze, nonchè il collegamento della piazza stessa tramite una strada 'porticata' con piazza Scala - aperta di recente - cominciava a concretizzarsi progettualmente l'idea di porre il monumento a Vittorio Emanuele proprio in piazza Scala. Intenzione confermata anche nell'ultima proposta mengoniana (1865) per la

realizzazione della Galleria. La suggestiva tavola prospettica di Mengoni che visualizza la proposta, mostra al centro di piazza Scala una grande composizione a verde a pianta ellittica scompartita in quattro aiuole al centro della quale campeggia un imponente basamento sul quale è issato il monumento a Vittorio Emanuele. Con orgoglioso rimando, neppure troppo velato, alla piazza del Campidoglio. Nonostante l'intenzionalità che esprime il progetto definitivo mengoniano, il Comune facendo fede alla già espressa idea di 'ampliamento' del monumento a Leonardo tiene in sospeso la sistemazione di piazza Scala. Magni però dal canto suo, seppure disponibile ad accettare la richiesta avanzata dal Comune chiede una revisione della 'borsa' precedentemente ricevuta. Richiesta che si trasformerà in una lunga vertenza ufficiale terminata 10 anni più tardi: "... dopo il concorso alla spesa del Governo, della Città per lire ventimila..., e con altro concorso minore, più tardi della Provincia". (26)

Nel 1871 cominciano i preparativi per la collocazione del monumento. Nel lasso di tempo che intercorre dall'inizio della 'vertenza' alla scelta definitiva della collocazione e infine all'inaugurazione (settembre 1872), Magni firma un'altra statua commemorativa a Leonardo che viene sistemata nell'ottagono della Galleria all'altezza del secondo ordine: sopra le 'botteghe', insieme ad altre statue -12 in totale - di 'illustri' rappresentanti della cultura milanese passata e presente.

Piazza Scala in attesa del collocamento del monumento a Leonardo, al termine delle demolizioni operate per rimettere in luce il lato meridionale di palazzo Marino, viene 'rabbellita' da un'aiuola circolare attorno alla quale sono disposte a raggiera quattro aiuole mistilinee completate da semplici sedute in legno. La pavimentazione, in continuità con quella settecentesca del tratto di strada prospettante il teatro viene realizzata in acciottolato, accomodato in forma circolare attorno ai nuovi giardinetti per isolare la nuova disposizione a verde dal via vai urbano. Le aiuole di contorno risultano piantumate con arbusti e piante tappezzanti mentre nell'aiuola centrale sistemata a prato - che successivamente accoglierà il monumento a Leonardo - risulta posta a dimora una giovane conifera. (XXII)

Una sistemazione evidentemente modesta ed economica ma funzionale, che risolveva provvisoriamente la questione di pubblico comodo e decoro della piazza prospettante la nuova sede del Municipio. Una provvisorietà che trova ampia dilazione temporale dato che ancora nel 1871 il monumento a Leonardo non aveva ancora trovato una collocazione certa. Tanto che le cronache del tempo non mancano di puntualizzare con ironia che: "... fino all'ultimo la collocazione [in piazza Scala] del monumento a Leonardo non convinceva tutti sì dappieno". (27) Nonostante i dubbi, l'anno successivo in data 12 settembre in contemporanea con l'apertura dell'esposizione nazionale di belle arti il monumento viene 'solennemente scoperto' da Vittorio Emanuele. "Esso sorge sulla piazza [della Scala], nel suo mezzo, sulla linea dell'asse centrale della galleria Vittorio Emanuele e consiste in un masso quadrangolare scantonato formante quindi un ottagono ad angoli impari. Esso [Leonardo] riposa sopra un'alto basamento di forma corrispondente, sporgente sugli angoli brevi a modo di piedistallo [il quale] è realizzato in granito rosso di Baveno, misura metri 7 08

circa in altezza. Le statue sono in marmo bianco di Carrara. Leonardo misura metri 4.40 di altezza e i quattro allievi metri 2.60 di altezza". (28) Da questa breve descrizione si rileva che chi scrive relaziona già la seconda versione del monumento, quella realizzata a seguito delle modifiche richieste allo scultore e che l'autore del brano identifica con il monumento scoperto nel 1872. L'errore di Mongeri probabilmente deriva dal fatto che il brano non restituisce la cronaca diretta di un avvenimento, bensì è inserito nel contesto di un testo approntato e pubblicato molti anni più tardi ('Milano tecnica', 1884). Mongeri nonostante risulti ben documentato sulle vicende del monumento fa coincidere, in buona fede, il termine del contenzioso ufficiale tra lo scultore Magni e il Municipio con la data dell'inaugurazione del monumento alla quale egli non aveva assistito. Infatti a completamento e conforto della sua ricostruzione storica pubblica una litografia della seconda versione del monumento. (XXIII) Ma come testimoniano alcune immagini fotografiche sappiamo che il monumento a Leonardo fu 'inaugurato' nella versione originale (XXIV) e probabilmente, solo a seguito del "più tardo concorso" offerto dalla Provincia si poterono eseguire le modifiche richieste, inerenti i piedistalli dei quattro 'allievi', che vennero resi solidali al corpo del grande basamento centrale. Inoltre pare opportuno ricordare che la prima collocazione del monumento aveva eliminato l'originaria aiuola circolare. Successivamente ripristinata in occasione della variante al basamento che permette altresì la realizzazione di bassi ripari per tutte le aiuole, meno modesti di quelli esistenti. Per quanto concerne la sistemazione a verde, che risulta presente fin dal 1859 sono documentati a partire dai primi anni settanta anche alberi ad alto fusto di dimensioni piuttosto limitate e a chioma rotondeggiante e compatta e con foglia composta, probabilmente aceri ornamentali. Specificamente la loro presenza compare in documenti fotografici a partire da 1872 (XXV). Mentre l'illuminazione della piazza che era stata realizzata con la sistemazione di parecchi lampioni ad accensione manuale fin dal 1859, viene 'modernizzata' nel 1864 in occasione della posa delle condutture sotterranee per l'illuminazione a gas sia di uso pubblico che privato. (29) Mentre i modesti lampioni con portalampada fissato al fusto vengono sostituiti da eleganti 'candelabri' con portalampada a sospensione al termine dei lavori di completamento della facciata di Palazzo Marino (1890), ma si badi bene non sono ancora quelli che progetterà più tardi Luca Beltrami.

Le opere inerenti il completamento della facciata prospettante piazza Scala progettate dall'architetto Luca Beltrami nel periodo 1886-1887 vengono realizzate e terminate entro il 1894 con la collaborazione artistica dell'architetto G.B. Borsani e tecnica dell'ingegnere comunale G.Ferrini. Per Beltrami questo è il primo incarico di grande prestigio. E rappresenta il primo episodio di uno spazio urbano di così grande rilevanza che in un lungo arco di tempo condurrà a caratterizzarsi come luogo dell'architettura di Beltrami. L'incarico per il completamento del Palazzo è culturalmente connesso al più ampio dibattito inerente la presenza e la funzione dell'architettura storica quale momento 'rappresentativo' della storia della città. Un dibattito vivacissimo e che assume un ruolo di primo piano soprattutto a Milano, sempre molto distratta nei confronti dei suoi monumenti (30)

La 'necessità' del completamento della facciata meridionale di Palazzo Merino si era resa evidente con l'apertura del nuovo spazio antistante il Teatro che aveva scoperto un insieme di edifici che appariva privo di caratterizzazioni monumentali: si era molto discusso di questioni 'formali' fin dal 1871 (31).

Parecchie fotografie d'epoca testimoniano che anche successivamente al completamento della facciata di Palazzo Marino (1894), permane la sistemazione a 'giardinetti' con aiuole e piante. (XXV)

Nei primi anni del XX secolo Beltrami comincia anche la sistemazione del lato nord della piazza con l'edificazione del primo palazzo per la Banca Commerciale Italiana (1906-1912). (32) Un'architettura molto contenuta nella decorazione, con carattere di 'sobrio' palazzo urbano, in uno stile tardo-cinquecentesco teso a colloquiare con il vicino Teatro piermariniano. L'ordine gigante scelto da Beltrami è netto e preciso, scevro di calligrafismi e 'bizzarrie'. In esso viene accentuata con grande misura sia la predominanza formale del piano nobile che il motivo centrale costituito dall'ingresso sopra il quale campeggia una balconata con ampie vetrate coronate da un 'classico' timpano. Per la realizzazione di questo edificio verrà demolita la cortina edilizia esistente e riformato il rettilo stradale. L'eterogeneo gruppo di case 'demolende' comprende il 'Caffè Cecchina' del Pollack. E successivamente alla richiesta di ampliamento del fronte su piazza Scala avanzata dalla Banca Commerciale anche la cinquecentesca chiesa consacrata di S. Giovanni Decollato alle Case Rotte, sede dell'Archivio Municipale.

Tale situazione oltre che nelle fonti scritte è documentata negli studi planimetrici realizzati da Beltrami. Nel primo progetto Beltrami individua planimetricamente con grande precisione l'ampiezza della sede stradale prospettante il nuovo edificio della banca e mostra una prima proposta di 'variante' del filo stradale esistente al fine di regolarizzarne il tracciato rispetto al vicino Teatro. La proposta risolve anche il problema di dare migliore 'proporzione' alla piazza. Questo prima idea di Beltrami interessa perchè riporta con precisione la sistemazione a giardinetti della piazza allora esistente, evidenziandone 'implicitamente' la sproporzione rispetto allo spazio della piazza. (XXVI). Nella variante - realizzata - a questa prima idea si osserva invece l'ampliamento in lunghezza della fronte della banca e il relativo nuovo assetto del rettilo stradale: più avanzato verso la piazza rispetto a quello proposto nel primo progetto. Tanto da indurre Beltrami a flettere dolcemente in profilo del prospetto della banca e a smussarne con decisione l'angolo tra la nuova via Manzoni (già corsia del Giardino) e il Teatro. Di particolare interesse per questo studio la proposta - realizzata parecchi anni più tardi - di eliminare la sistemazione a giardinetti che insiste sull'area centrale della piazza. Per la prima volta viene formalizzata (c.1905) l'idea di eliminare le quattro aiuole e la piantumazione per concentrare la nuova composizione in un'unica aiuola ottagonale a decoro del monumento, come sottolinea graficamente la bassa recinzione e l'ampio camminamento ottagonale che cingono e isolano il monumento dallo spazio fruibile, sollevandolo quasi impercettibilmente dal piano di calpestio della piazza (XXVII) Questa proposta è direttamente connessa all'intenzione di riproporzionare la piazza coerentemente con il 'costruendo' edificio della Banca

Commerciale la cui imponente presenza sarebbe risultata smorzata e comunque meno leggibile se si fosse mantenuta la sistemazione a giardinetti esistente che, come si può osservare, nel confronto tra i due progetti era più ampia di quella progettata dal Beltrami. Inoltre era stata 'completata' da un cerchio di alberi posti nelle aiuole che, se mantenuti, avrebbero vanificato la possibilità di una fruizione complessiva a colpo d'occhio della piazza e delle sue quinte architettoniche. Come già accennato, passeranno parecchi anni prima che l'idea proposta da Beltrami - con alcune varianti - venga realizzata. Infatti l'assetto del verde in piazza Scala rimane invariato per molti anni. Come testimoniano puntualmente le piante della città dell'epoca. Per esempio quella redatta dall'Ufficio Comunale (IV ed., 1884) e quella formulata nel 1889 sulla scorta dell'ultima variante al piano regolatore (Cesare Beruto, 1884-1889) (XXVIII), (33). E successivamente, le piante turistiche edite dall'Istituto Geografico De Agostini nel 1906 e nel 1908. E ancora più in là, significativamente, fino alla pianta 'turistica' di Milano edita dal Touring nel 1914 (XXIX), che per i fini propri che si propone mette in risalto l'aggiornamento inerente le testimonianze estetico-culturali e i servizi urbani utili al viaggiatore.

Nel 1813 Beltrami comincia a dedicarsi alla progettazione del secondo palazzo per la Banca Commerciale, destinato a diventarne la sede centrale, per lasciare l'edificio appena terminato al solo uso di 'filiale' di Milano. La realizzazione del secondo palazzo sarà tarda rispetto al progetto iniziale (1920-1927). Il progetto definitivo, infatti è datato 1920, ma nonostante i molti studi realizzati da Beltrami, esso fissa idee che si formano fin dall'inizio. E' evidente e diretta la corrispondenza con l'attiguo Palazzo Marino (come lo era stato con il Teatro per l'edificio della banca già costruito) e la continuità al contiguo arcone mengoniano di ingresso alla Galleria. (XXX) A seguito di questo nuovo incarico nel 1913 Beltrami probabilmente 'riprende' il progetto per la sistemazione dell'arredo a decoro della piazza e del monumento a Leonardo. Infatti parecchi disegni di progetto 'di dettaglio' sono datati 'ottobre 1914'. (34) Rispetto alla prima idea del 1905 Beltrami propone una semplificazione formale passando da una aiuola ottagonale a una circolare. Riduce al minimo la larghezza del basso marciapiede di completamento per dare più spazio all'aiuola posta al piede del basamento del monumento e soprattutto inserisce un nuovo elemento: la fontanella posizionata di fronte all'ingresso di Palazzo Marino, in raccordo tra il piano della pavimentazione della piazza e il nuovo marciapiede di completamento alla composizione. Come si rileva dai disegni ogni minimo elemento della nuova 'composizione' viene definito con estremo nitore e lucidità. (XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI). Tutto viene orchestrato all'interno di uno spartito ornamentale 'elegante e dignitoso', 'signorile e di castigate proporzioni', come sovente Beltrami ricorda dalle pagine della rivista "Edilizia Moderna" da lui fondata e diretta per molti anni. Tutto nella progettazione di Beltrami è costantemente dominato da un ferreo impegno progettuale. Ne fanno fede con evidenza i molti elaborati realizzati per il disegno dei 'candelabri', della fontanella e del 'riparo' all'aiuola del monumento che rispondono a un autentico interesse per le arti decorative, passato attraverso gli insegnamenti di Camillo Boito e, successivamente, consolidato negli studi sui monumenti, acuendosi nelle

indagini sui disegni e documenti antiche trovando argomenti di riflessione per le pubblicazioni specialistiche e divulgative che compongono la più che cospicua bibliografia dei suoi scritti. Va da sé che ciò che è stato realizzato da Beltrami si costituisce come un osservatorio privilegiato di notevole interesse anche per seguire le vicende delle arti decorative nel periodo tra Ottocento e Novecento quando esse costituivano, come è noto, un nodo importante del dibattito sulla teoria, la pratica, e la stessa funzione sociale del progetto. In una loro più generale rivalutazione che investe il campo della tradizione sul quale si innestava profondamente anche il tema del rilancio delle arti applicate e, di conseguenza, dell'artefice quale anello indispensabile nella catena della continuità tra memoria e progetto. Sempre in misura variabile a seconda del contesto le opere di Beltrami accolgono e danno spazio alle 'arti e mestieri' che riescono ad assecondare angolature del progetto adeguando alla qualità della domanda la qualità dei prodotti, spesso apporti di un'indubbia perizia esecutiva che accresce il pregio complessivo dell'opera. Così è, per esempio, nel caso dell'arredo di piazza Scala: per la fontanella, la bassa recinzione dell'aiuola di decoro al monumento, i 'candelabri' per l'illuminazione da realizzare in bronzo presso il 'cesellatore' e 'bronzista' Giovanni Lomazzi, con laboratorio in via Vivaio, 8. (35) E vale solo la pena ricordare che Lomazzi era uno dei più richiesti artefici milanesi: aveva studiato 'cesello' a Venezia e Beltrami intrattenne con lui un lungo sodalizio di collaborazione. (36) I nuovi arredi per la piazza vennero affidati proprio a Lomazzi anche se il Comune nel tentativo di contenere la spesa chiede 'parere' a Beltrami, ormai trasferitosi a Roma (1924), circa un 'modello' di lampione a candelabro di produzione industriale, estratto dal catalogo della "Compagnia Anonima Continentale già J. Brunt" di Milano, sul quale evidentemente l'architetto diede parere sfavorevole dato che le opere di arredo successivamente realizzate sono quelle da lui progettate.

Ora, per poter comprendere la vicenda legata al definitivo assetto dell'arredo di piazza Scala, a mio parere occorre considerare che Beltrami a partire dal 1920 viene sovente chiamato a Roma per ricoprire incarichi professionali di grande prestigio e che nel 1924 si trasferirà definitivamente nella capitale (37) dove sono conservati parecchi disegni appartenenti all'ultimo ventennio della sua attività. Fra questi anche parecchi disegni inerenti gli arredi di piazza Scala, non sempre datati. Questa presenza d'archivio testimonia direttamente che nel primo ventennio del nostro secolo la sistemazione dell'arredo della piazza non si era ancora realizzata. Tale conferma trova riscontro nella cartografia di piano regolatore dell'epoca. Per esempio nella pianta redatta nel 1923 sono risulta ancora in sito l'originaria sistemazione a giardinetti. Mentre nella versione definitiva di piano (1928-1934) si rileva che il progetto Beltrami è stato realizzato. A miglior conferma e per stringere ancora più i limiti estremi tra i quali situare l'intervento soccorre lo stralcio di piano regolatore pubblicato nel 1930: in esso è presente per la prima volta la sistemazione progettata da Beltrami. (38) Dunque l'attuale arredo a decoro della piazza e del monumento a Leonardo è ancora quella posta in opera secondo il progetto redatto da Luca Beltrami nel 1914 e già concettualmente delineato nel 1905 circa. La sua realizzazione è databile al 1930 circa sia perché trova puntuale riscontro nei documenti di piano

dell'epoca, sia perchè nello stralcio del piano medesimo pubblicato nel 1930 e intitolato 'Sistemazione di piazze e incroci urbani' appare recepito il progetto Beltrami. Anche se, Ferdinando Reggiori, per esempio propose a suo tempo una diversa cronologia nella datazione della realizzazione beltramiana. (39)

A mio parere la proposta di Reggiori non è accettabile sia alla luce dei riscontri documentari qui analizzati che per la presenza nel testo dello stesso autore di parecchie inesattezze nelle datazioni. Personalmente ritengo che i termini di riflessione entro i quali circoscrivere la realizzazione del progetto di Beltrami siano di ordine cronologico, quindi individuabili nel periodo compreso tra il termine dei lavori per la realizzazione del secondo edificio della Banca Commerciale (1927) e la 'Sistemazione di piazze e incroci' del centro urbano contenuta nello stralcio di piano di Albertini del 1930. E anche nel richiamo, riconoscibile, della capacità di Beltrami di perseguire con granitica convinzione anche a distanza di molti anni la realizzazione dei suoi progetti, difendendone l'originario nucleo ideativo e compositivo. E non ultimo il riferimento metodologico di ascendenza positivista che anima tutta l'opera di Beltrami e che lo induce a organizzare i tempi esecutivi dell'opera in una griglia gerarchica rigida. Infatti al di là degli effettivi riscontri documentari, è soprattutto alla luce dell'analisi della sua metodologia di approccio al progetto che risulta 'illogico' pensare a una sistemazione dell'arredo di 'decoro' per piazza Scala precedente al termine del completamento delle quinte architettoniche della piazza stessa, che ad esclusione del Teatro e dell'arcone di ingresso alla Galleria gli sono dovute. E se è vero che, come testimoniano parecchie fotografie degli anni compresi tra il 1900 e il 1914 la pavimentazione lastricata e a ciottoli della piazza viene rimossa per essere sostituita dapprima con un manto di cemento precompresso (c.1901) e, successivamente, con la riforma delle linee tramviarie del centro (c.1926) con asfalto, si può ipotizzare che il progetto Beltrami venne realizzato proprio in concomitanza con la rimozione della pavimentazione 'precompressa'. La definitiva sistemazione dell'arredo della piazza e di decoro al monumento a Leonardo chiude, a settant'anni di distanza, il lungo dibattito sulla 'sistemazione' di una delle piazze più rappresentative della cultura borghese milanese ottocentesca. La situazione così conformata entro il primo trentennio del nostro secolo non subisce più variazioni (se si esclude il posizionamento di alcune grandi vasche porta fiori in granito che hanno anche funzione di seduta e la 'doratura' della fontanella, opere realizzate all'incirca nei primi anni novanta). (40)

Piazza Scala si costituisce dunque come prezioso documento della cultura architettonica ottocentesca degli spazi urbani e, nel contesto più specifico della città di Milano, l'unica piazza ottocentesca ancora esistente che ha conservato i suoi caratteri urbanistici morfologici e architettonici.

Milano, 26 novembre 1999.

Giuliana MASSARI

## NOTE AL TESTO

- (1) Jean Blaeu, *'Mediolanum vulgo Milano'*, ed. Pierre Mortier, incisione su rame, 48.8x60.2  
(in L. Gambi, G.M. Gozzoli, *'Le città nella storia d'Italia. Milano'*, Milano-Bari 1982, p.49)
- (2) Cfr. Indice immagini. La tavola era originariamente inserita in *Theraurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Berlino, 1704.
- (3) Giovanni Filippini, *'Iconografia della Città e castello di Milano in cui s'attrovano dellineate con giusta misura tutte le strade, piazze, chiese, oratorj, monasterj, e collegj, abbazie, commende, croci e luoghi pij, con li giardini e orti'*, 1722, scala 1:2000, dis. A inchiostro nero e colori, rifinito [copia in Bertarelli], 260x305.  
(Milano, Raccolta Bertarelli)
- (4) Giuseppe Piermarini fu I.R. Architetto e Ispettore Generale delle Fabbriche di Stato in Lombardia. E' il regista dei più importanti interventi pubblici. Il polo di Brera dove la 'Scuola di Architettura' da lui diretta e quella di 'Ornato' presieduta da Giocondo Albertolli (1742-1839) rappresentano le punte più avanzate e la forza traente della cultura architettonica neoclassica milanese.
- (5) In periodo medioevale la morfologia storica dell'area della Scala comprende un'organizzazione generica di presenze edilizie in cui emerge, sul sito topografico dell'odierno Teatro, la chiesa tardo-gotica di S.Maria della Scala. L'antico edificio occupava con il proprio atrio recinto soltanto la parte prospettante l'antico cardo maximus: disposta longitudinalmente con il fianco sinistro rivolto alla strada. La pianta a tre navate digradanti, senza transetto termina con un'abside semicircolare e due basse absidiole laterali. Il campanile, impostato sul tiburio tramite un tamburo a base ottagonale, si presenta esternamente a piani digradanti. Coronato da una loggetta finestrata e da una svettante copertura cuspidata a base conica.  
(Cfr. AA.VV. *'Le chiese di Milano'*, Milano 1987)
- (6) Abate D. Bianconi, *'Nuova Guida di Milano'*, Milano, 1787.
- (7) *'Milano Capitale del Regno d'Italia'*, Corpo Astronomi di Brera, Milano, 1807, incisione in rame, 59.5x67.6.  
(Milano, Raccolta Bertarelli)
- (8) Giovanni Brenna, *'Pianta della Città di Milano'*, inc. G.Bonati, Milano, 1825, incisione su rame, scala 1:5,300, 72.7x100.5  
(Milano, Raccolta Bertarelli)

2. La carta di Pezze ebbe larghissima diffusione: fu ristampata e aggiornata con le novità urbanistiche e architettoniche per ben sei volte, fino al 1867.

- (10) Potrebbe trattarsi dell'altana di un edificio retrostante palazzo Sannazzari.
- (11) La parte frontale della chiesa di S.Fedele non è ancora terminata e la guida di Pirovano nel 1838 ne segnala l'incompiutezza.
- (12) C.Cattaneo, 'Note ad un articolo del Signor Filarete Charles nei Débats del 27 ottobre 1842', in "Il Politecnico", V, 1842, p. 595.
- (13) C.Cattaneo, 'Sulla Piazza del Duomo di Milano', in "Il Politecnico", II, 1839, p.347.
- (14) C.Cantù, 'Milano e il suo territorio', Milano, 1844, II, p.389.
- (15) Leopoldo Pollack [Giuseppe Pollack], 'Pianta del Caffè Borrani', 1800 [1812], china e acquerello su cartoncino, scala 1:100, 73.5x43.7; Leopoldo Pollack [Giuseppe Pollack], 'Prospetto del Caffè Borrani', 1800 [1812], china e acquerello su cartoncino. Scala 1:100, 87.5x75.4.  
(Milano, Raccolta Bertarelli).  
L'edificio rappresenta "casa e bottega del caffettiere Borrani" sito di fronte al Teatro della Scala sull'angolo con via Case Rotte. Era intitolato "Caffè degli Artisti" anche se più noto nella storia milanese come 'Caffè della Cecchina'. Ritrovo di artisti, fu anche un centro ove si radunavano i patrioti e i cospiratori milanesi. Successivamente passato in proprietà alla famiglia Greppi dopo l'apertura della piazza nel 1858 fu chiuso e successivamente demolito nel 1906 per la costruzione del primo edificio della banca Commerciale (Luca Beltrami).
- (16) Una copia fotostatica del progetto mi è stata cortesemente posta a disposizione da Giovanna Franco Repellini. (Comune di Milano, rip. Arredo Urbano)
- (17) In questa occasione si riapre l'annoso dibattito sulla 'conservazione' e 'demolizione' di questi 'antichi ricordi' della storia primigenia della città. Nella querelle si distingue l'appassionata posizione di Camillo Boito e delle associazioni culturali che difendono 'le patrie memorie'. La discussione portata più volte in Consiglio Comunale si concluderà a favore della conservazione degli archi di Porta Nuova. Un "pubblico inciampio" - secondo i detrattori - che si salvò nel contesto dell'espansione 'moderna' della città richiesta per "pubblico comodo" a partire dalla metà del XIX secolo.
- (18) Nel 1859 a Giuseppe Pestagalli viene affidata la "Regia cattedra di Architettura" presso l'Accademia di Brera.
- (19) Nel 1859 la Congregazione Comunale avanza l'intenzione di realizzare una 'strada porticata' per il collegamento tra piazza Duomo e piazza Scala. Il confronto di idee è aperto a tutta la cittadinanza. L'anno successivo viene bandito dalla nuova municipalità un primo concorso che non giunge a determinare un progetto vincitore, però comincia a farsi strada l'idea della sistemazione coordinata delle adiacenze - fra queste è compresa piazza Scala. Nel 1861 viene

bandito un nuovo concorso e nel 1862 il concorso conosce un secondo grado con la divisione dei progetti: da un lato i progetti per la piazza Duomo, dall'altro quelli per la Galleria. Si segnala il progetto di Mengoni per la Galleria - ma non c'è ancora un vincitore. Nel 1863 dopo un lungo dibattito si decide di richiedere a Mengoni alcune 'opportune varianti' al suo progetto: l'architetto modifica l'ingresso alla Galleria su piazza Scala e l'anno successivo, ancora una volta su richiesta del Comune, aggiunge i due bracci trasversali. Nel 1865 viene posata la prima pietra e due anni più tardi la Galleria verrà inaugurata ufficialmente pur tra le critiche della cittadinanza. Le opere termineranno nel 1877 con i lavori sulle testate prospettanti piazza Duomo.

(20) Sulla relazione allegata al progetto dell'architetto Ponti si legge: "Con deliberazione del giorno 19 agosto 1859 il cessato Consiglio comunale decretava l'esecuzione di una strada da aprirsi tra la nuova Piazza Scala e quella del Duomo e ne faceva omaggio al Re. Tipo addimostrante il tracciato icnografico della nuova strada Vittorio Emanuele ed il modo di sistemazione della nuova Piazza della Scala e corsia del Giardino approvata con Regio Decreto del giorno 24 gennajo 1860". Tavola autografa, f.ta prof. Ponti, 31 gennajo 1860. Alla planimetria è allegato anche il '*Prospetto della nuova via porticata*'. Sullo sfondo della classicheggiante fuga dei colonnati in fuga prospettica si staglia il Teatro.

(21) La ex-chiesa di S.Giovanni Decollato ospita la sede della Direzione del Demanio mentre in piazza S.Fedele risulta allocata la Direzione del Censo e del Regio Archivio.

(22) Il I.R. Decreto del 1 ottobre 1957 poneva come scadenza 'improrogabile' per la presentazione del bozzetto il giorno 31 ottobre 1858.

(23) Lo scrittore e saggista Giuseppe Rovani, rappresentante di punta della 'Scapigliatura' critica duramente l'esito del concorso che implicitamente assecondava il filone più conservatore e accademico della cultura artistica milanese. Leonardo da Vinci ritratto in piedi, bloccato in un lungo mantello, privo di ogni vigore plastico, espressivo e di atteggiamento, pare a Rovani la rappresentazione della passatista e falsa morale borghese della 'imparrucchita' classe dirigente milanese.

(24) L'Accademia Scientifico-Letteraria e l'Istituto Tecnico nel 1875 si 'consorziano' negli Istituti di Istruzione Superiore, come alternativa agli studi accademici. Da questo connubio voluto da F.Brioschi prenderà forma più tardi il primo nucleo del Politecnico.

Luca Beltrami negli anni ottanta insegnerà presso il nuovo I.T.S. di Milano. Nel 1884 presso Hoepli farà pubblicare la ristampa del '*Codice Trivulziano*' di Leonardo da Vinci. Mentre F.Brioschi tra il 1887 e il 1894 curerà la prima edizione del '*Codice Atlantico*'

(25) G. Mongeri '*Monumenti onorari*'. In "Milano tecnica dal 1859 al 1884" Milano, 1884 pp. 293-302

(26) G.Mongeri, op. Cit., p. 302.

(27) G.Magni, *'Piazza della Scala e la Galleria'*. In "Milano tecnica dal 1859 al 1884", Milano, 1884, p.312.

(28) G.Mongeri, op. cit., p.302.

(29) Il Municipio stipula un contratto con un'azienda di Parigi per l'illuminazione a gas sia di uso pubblico che privato. (In Civico Archivio del Comune di Milano, Fondo Atti del Municipio di Milano, 1864, seduta n.3, tratt. CXXXI, pp.330-350).

(30) A titolo di esempio si ricorda la demolizione del quattrocentesco Lazzaretto (1882), dell'antica Pusterla del Fabbri - epoca romana - nonché la sistematica demolizione dell'edilizia residenziale signorile e aristocratica - secc. XIV e XV - e l'eliminazione programmata dei due sistemi infrastrutturali della città di grande valenza paesistica nel panorama urbano: i bastioni spagnoli e i navigli.

(31) Nel 1872 sulla scorta del dibattito inerente la 'demolizione' o la 'conservazione' di Palazzo Marino, il Comune indice un concorso per il completamento della facciata antistante piazza Scala. La questione, trasformata in una vera e propria querelle culturale rimane irrisolta e nel 1874 si sospende ogni iniziativa. Il progetto Beltrami riapre il dibattito dodici anni più tardi.

(32) Luca Beltrami è anche il progettista di tutti gli interni, utilizzando una metodologia condotta al limite estremo. Gli arredi, le transenne degli uffici aperti al pubblico, i tavoli di scrittura, gli apparecchi illuminanti, i tubi della posta pneumatica, le maniglie delle porte fin nei locali di servizio posti nei sotterranei: tutto è controllato e condotto ad unitarietà.

(33) In questa proposta e in quella successiva appare la definizione della piazza appare la piazza nell'assetto post-demolizioni. Le piante appartenenti al piano regolatore (ing. Cesare Beruto) in cui si riconferma tale sistemazione specificamente sono: prima e seconda proposta (1884), prima versione (1885), stralcio soluzione definitiva (1887), variante sulla soluzione definitiva, realizzata nel 1889 (1888). Si ricorda che la sistemazione della piazza che Beruto riporta nel suo primo studio di piano nel 1884 era presente anche nelle precedenti proposte pre piano avanzate dall'ing. Maraini nel 1881. (Cfr., M.Boriani, A.Rossari, a cura di, *'La Milano del piano Beruto.1884-1889. Società urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento'*, Milano, 1992, 2 voll.).

(34) Generalmente le date non vengono riportate sulle tavole complementari a quelle di 'dettaglio' e a volte anche sulle tavole a carattere tecnico (disegni di officina, ecc.) Tale silenzio deriva dalla consuetudine di Beltrami di prediporre di volta in volta per i singoli artigiano o fornitori tavole specifiche da allegare alla corrispondenza relativa al fine di richiedere preventivi, forniture di materiali, opinioni inerenti realizzazioni su disegno - ecc. Che sovente sono stralci di un

programma progettuale - o di un progetto semplice - già definito, di un'idea già del tutto formata. Queste sì, prevalentemente datate.

(35) Luca Beltrami si serve sempre di personaggi e competenze che rappresentano alcune tra le più rinomate manifatture e laboratori artigiani del periodo. Con essi Beltrami instaura rapporti di durevole collaborazione che fanno delle sue realizzazioni una sorta di 'bottega' allargata ai vari mestieri dell'architettura dove ognuno porta la propria specifica esperienza, ma nello stesso tempo si esprime coralmente contribuendo a delineare l'impronta tipica del lavoro dell'architetto.

(36) Il cancello dell'ingresso principale di Palazzo Marino su piazza Scala era stato realizzato su progetto di Beltrami dal bronzista milanese Francesco Villa.

(37) Luca Beltrami si spegne a Roma nel mese di ottobre del 1933. Molto del materiale documentario appartenente all'ultimo periodo della sua attività professionale è attualmente conservato a Roma presso l'archivio privato degli eredi.

(38) Per le piante di piano regolatore alla quali si fa riferimento cfr., F. Reggiori, *'Milano 1800-1843. Itinerario urbanistico-edilizio'*, Milano 1947.

(39) La mia proposta di sequenza cronologica non è concorde con quella avanzata da Reggiori che cito qui di seguito.

"Il monumento a Leonardo ha attorno una fila di alberi; nel 1914, dandosi una nuova sistemazione a Piazza Scala, il Beltrami lo recinse di un basso bronzo parapetto circolare; eliminati gli alberi, si ergono i nuovi quattro candelabri per la luce, cui nel 1922, furono aggiunti i cestelli fioriti". Cfr. F. Reggiori, op. cit., p.314.

(40) Luca Beltrami aveva predisposto che il bronzo si dovesse 'brunire' con il tempo.