

La Galleria
Vittorio Emanuele II
di Milano

Progetto, costruzione, restauri

a cura di

Paolo Gasparoli, Angelo Manenti, Maurizio Pecile, Ornella Selvafolta

SKIRA

In copertina

Veduta interna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© DS Comunicazione]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

In quarta di copertina

Veduta esterna della Galleria Vittorio Emanuele II dopo il restauro
[© Andrea Scuratti]

Ringraziamenti

Archivio Storico Banca Intesa Sanpaolo, Milano: Barbara Costa, Francesca Pino
Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana, Milano: Isabella Fiorentini, Luca Dossena, Barbara Gariboldi
Cittadella degli Archivi e Archivio Civico di Milano: Francesco Martelli, Tommaso Bonfanti
Civico Archivio Fotografico, Milano: Silvia Paoli, Giuseppina Simmi
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano: Giovanna Mori
Gabinetto del Sindaco, DS Comunicazione, Coordinamento e sviluppo progetti di comunicazione integrata:

Giovanni Piacentini, Gianfranco Campari, Silvio Barbieri, Giovanni Lucato, Pietro Madaschi
Gabinetto del Sindaco, Ufficio Stampa-Redazione Web: Andrea Scuratti
DCT, Settore Manutenzione: Renato Bont
Marco Introini
Marialuisa Pogliani
Martina Galimberti
Alessandra Tibiletti

3DSurvey Group del Dipartimento A.B.C. del Politecnico di Milano: Cristiana Achille, Francesco Fassi

Il volume è stato realizzato

grazie al contributo delle imprese



e di



“Mi piacerebbe viverci per sempre”, diceva Mark Twain.

La Galleria è un concentrato di milanesità: c’è l’eleganza, c’è l’innovazione architettonica e tecnologica, c’è il piacere della vita pubblica, della passeggiata tra le vetrine, della discussione in un caffè. C’è il gusto di incontrarsi con stile e c’è l’orgoglio di una grande città che sapeva e sa di essere una capitale internazionale. Quando l’Amministrazione Comunale bandì il concorso per la Galleria nel 1860, un anno dopo l’annessione al Regno di Sardegna e un anno prima della proclamazione del Regno d’Italia, volle far fare a Milano un salto nella modernità europea. Vi riuscì grazie al progetto di Giuseppe Mengoni, che accostava allo stile neorinascimentale lombardo uno slancio innovativo unico tra le “vie commerciali” coperte d’Europa: quello della grandiosa volta in ferro e vetro, frutto di uno studio stilistico e strutturale che fece scuola. Ne risultò un insieme ricco di grazia e di luce: lo stesso che oggi fa tenere, col naso in su, milioni di visitatori ogni anno da ogni parte del mondo. Oggi il Comune, terminati i lavori di restauro svolti senza mai chiudere la passeggiata più bella di Milano, è impegnato in un lavoro attento di valorizzazione e promozione della Galleria come cuore dello stile e della vita di una città unica e sempre più attrattiva. Questo libro ci accompagna in una storia avvincente fatta di tecnica, di coraggio e di personalità. Chi ha voluto, progettato e realizzato la Galleria ci ha consegnato un dono prezioso che siamo chiamati non solo ad ammirare ma anche a conoscere. Per esserne ancora più fieri.

Giuseppe Sala

Sindaco di Milano

Sommario

Abbreviazioni

ACCMi - Cittadella degli Archivi
e Archivio Civico, Milano

ACSMi - Archivio Storico Civico
Biblioteca Trivulziana, Milano

AMGF - Archivio Mengoni Giuseppe,
Fontanelice

CAFMi - Civico Archivio Fotografico,
Milano

CCMi - Consiglio Comunale, Milano

CRSBMi - Civica Raccolta delle Stampe

Achille Bertarelli, Milano

13 La galleria coperta di vetro
Antonella Ranaldi

Capitolo I La storia

19 Il progetto e la costruzione della Galleria
Vittorio Emanuele II: “one of the most
magnificent buildings in Europe”
Ornella Selvafolta

51 Giuseppe Mengoni: attraverso il suo archivio
tracce del prezzo e del valore di un sogno
Anna-Maria Guccini

67 Gli affacci sulla città.
Genesis e vicende degli ingressi
alla Galleria Vittorio Emanuele II
Monica Aresi

Capitolo II Il restauro del complesso della Galleria Vittorio Emanuele II

85 Stato dell’arte a 150 anni dalla posa
della prima pietra: cronistoria e motivazioni
di un restauro parcellizzato
Angelo Manenti

91 Dal progetto di restauro conservativo
alla gestione del cantiere di restauro
Maurizio Pecile

Capitolo III Il restauro delle superfici interne del “Salotto di Milano”

103 La conservazione delle superfici interne
della crociera
Paolo Gasparoli, Fabiana Pianezze

169 I mosaici dell’ottagono
Maurizio Pecile, Maria Fratelli, Giuliana Cuomo

Capitolo IV Il restauro delle superfici sulla piazza del Duomo

187 Opere provvisionali, pubblicità e rapporto
con la città nel recupero dell’arco trionfale
Angelo Manenti

191 Il restauro dell’arco trionfale
Gregorio Pecorelli

207 Il restauro della stazione di regolazione
degli orologi pubblici della città
Maurizio Pecile, Giuliana Cuomo

217 Il restauro dei portici settentrionali e meridionali
Maurizio Pecile, Giuliana Cuomo

229 La Galleria Vittorio Emanuele II restaurata

Capitolo V I prossimi interventi

249 Una fabbrica in continua evoluzione:
i prossimi interventi di restauro
Maurizio Pecile, Angelo Manenti

257 Conclusioni

259 Cronologia

261 Addetti ai lavori

263 **English texts**

Capitolo I
La storia

Il progetto e la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II: “one of the most magnificent buildings in Europe”

Ornella Selvafolta



Incipit: la Galleria Vittorio Emanuele e la nuova piazza del Duomo, “un’opera di onore e necessità” per la Milano italiana

“Sfarzoso e splendidissimo luogo”, “salone”, “ampio bazar”, “atrio di palazzo fantastico”: non sembrano esservi limiti agli appellativi usati dai giornalisti milanesi nel marzo 1867 per evocare il senso di meraviglioso, di agio e ricchezza dell’appena inaugurata Galleria Vittorio Emanuele II¹. Nonostante mancasse ancora il grande arco d’ingresso dalla piazza del Duomo, la “Gazzetta di Milano”, “Il Pungolo”, il “Corriere delle Dame”, o anche la più compassata “Perseveranza”, erano concordi nel sottolineare il fascino e il successo di una realizzazione che aveva richiesto un grande impegno finanziario, organizzativo, tecnico e artistico da parte di amministratori pubblici, imprenditori privati, ingegneri e architetti e, non ultimo, dell’intera cittadinanza.

L’impresa era stata possibile grazie a una condizione di “sopravvenuta autonomia”, ovvero grazie alla conquistata indipendenza dall’Austria nel 1859 e alla presa in consegna della città da parte di un “municipio italiano” deciso ad affrontare problemi urbanistici acutamente sentiti, ma mai portati a soluzione nei decenni della dominazione straniera.

“Colla libertà venne anche il risveglio della questione edilizia intorno alla piazza del Duomo”, scrivevano infatti gli ingegneri Gerolamo Chizzolini e Felice Poggi, evidenziando come la “questione” avesse assunto quasi il significato di rinascita civica e di dovere morale nei confronti della collettività². O meglio, come già nel 1857 aveva affermato l’architetto Fermo Zuccari, fosse “un’o-

pera di onore e necessità”, dopo più di cinquant’anni di progetti senza esiti, di realizzazioni mancate e di aspettative frustrate dai governi stranieri³.

Il barone Camillo Vacani, autore di una “memoria” letta il 16 febbraio 1860 all’“Ateneo di Milano”, sintetizzava attraverso una tavola comparativa i “molti progetti” che, nei decenni della Restaurazione, avevano affrontato il tema del rinnovamento cittadino partendo dal Duomo quale ‘cuore’ monumentale, artistico, simbolico di Milano⁴. Le diverse planimetrie elaborate tra gli anni trenta e quaranta che corredevano lo scritto erano accomunate dall’intento di ‘nobilitare’ la “sublime mole” della cattedrale ‘nobilitandone’ l’intorno, aumentando l’area libera davanti al sagrato e conferendo regolarità di impianto e armonia architettonica a uno spazio che era invece caratterizzato da una “singolare indisciplina” urbanistica e edilizia, da un “confuso ammasso di vie” e da un tessuto quasi inestricabile di case ad “altezze diverse”, misere e malsane⁵. La situazione appariva inaccettabile per una città come Milano che, nel panorama preunitario in divenire, ambiva sia a consolidare le proprie credenziali risorgimentali, sia a qualificarsi come un polo di modernità grazie alla collocazione territoriale rispetto all’Europa, allo sviluppo delle reti di comunicazioni, a un prospero e variegato tessuto di attività economiche.

In questo orizzonte di patriottismo e di rinnovamento si inserisce la “questione edilizia” della piazza del Duomo, della sua *facies* architettonica e del suo impianto urbanistico entro un sistema rinnovato di spazi pubblici e connessioni viarie dove, come è noto, era compreso anche il collegamento diretto con piazza della Scala: ovvero la

1. Il Duomo e il tessuto edilizio circostante, fotografia di Pompeo Pozzi, 1865, CAFMi LV 1122

2. Piazza del Duomo prima del 1859, fotografo non identificato, CAFMi FM C 81/3



3. Piazza del Duomo vista dalla cattedrale con l'isolato del Rebecchino e il coperto del Figini, fotografia Guigoni & Bossi, 1859, CAFMi FM B 52



futura Galleria. Già ipotizzato negli ultimi anni cinquanta⁶, il percorso doveva congiungere i due poli più emblematici del centro, il monumento religioso e il teatro di fama europea, mediante una strada a funzione prevalentemente commerciale, pensata come un vettore di novità e dinamismo, non a discapito, bensì a vantaggio dei monumenti più antichi. Il 28 giugno del 1859, pochi giorni dopo la decisiva battaglia di Solferino e San Martino nella seconda guerra di indipendenza, una delegazione

cittadina si recava da Vittorio Emanuele II per rendere omaggio al futuro re d'Italia e per offrirgli l'intitolazione della nuova strada quale "incarnazione permanente di indipendenza"⁷, così da affermare le aspirazioni di libertà dei milanesi e, nello stesso tempo, assicurare il più autorevole sostegno al progetto.

È questa in estrema sintesi l'origine della Galleria: la sua storia è stata più volte scritta, variamente evidenziando le molteplici sfaccettature di un'opera considerata dagli

stessi promotori di portata "colossale": per la mole edilizia, per il livello altissimo di responsabilità finanziaria, di impegni gestionali e legali, per le "numerose e importanti transazioni da compiersi in brevissimo volgere di tempo", per la necessità di ideare "espedienti [...] inusitati [...], come lotterie, prestiti a premi, emissioni di vaglia [...]"⁸. Non è scopo di questo saggio ripercorrere analiticamente tali e altri passaggi, quanto piuttosto di mettere in luce alcuni tra gli aspetti più significativi delle fasi progettuali e costruttive.

Si può partire proprio da uno degli "espedienti" ideati e messi in atto per la sua realizzazione: cioè dalla lotteria "di due milioni di biglietti a 10 lire l'uno", autorizzata da decreto reale ed emessa dal Municipio nel gennaio 1860 con lo scopo di destinare il ricavo netto alla "formazione della nuova piazza del Duomo". In questa occasione, osservavano i contemporanei, "si pensò sul serio a volere e fermamente volere questa piazza"⁹: più che un originale *escamotage*, fu quindi un progetto di lavoro delle cui intenzioni danno testimonianza i documenti a corredo del "Piano della Lotteria Civica [...] con prima estrazione il 9 gennaio 1861"¹⁰. Da essi si percepisce chiaramente l'urgenza di un intervento volto non solo a migliorare l'intorno del "più insigne monumento" di Milano, non solo a modernizzare il centro della città e la sua trama viaria, ma anche a promuovere proficue operazioni fondiari, con una movimentazione di capitali, di idee e esperienze che avrebbero creato nuove occasioni di lavoro, di benessere e miglioramento sociale.

Nell'invito rivolto dal sindaco Antonio Beretta alle istituzioni e alle "persone agiate della Città", appartenenti a quell'élite ambrosiana tradizionalmente incline a sostenere iniziative di "pubblico bene e di civico lustro", si rimarcava infatti come, dati per scontati gli obiettivi funzionali e di maggior decoro, l'operazione avrebbe richiesto un'"immensa quantità e varietà dei lavori", scambi di merci e impiego di mano d'opera, "dall'ultimo [lavoratore] manuale fino al concorso delle raffinate industrie e delle belle arti". Mentre la creazione di nuove strade, la costruzione di "grandiosi fabbricati" e l'apertura di "nuovi negozi" avrebbero certamente innescato processi virtuosi di emulazione e di collaborazione, nella prospettiva di una città moderna e solidale dove ogni cambiamento avrebbe riverberato effetti benefici sull'intero corpo sociale.

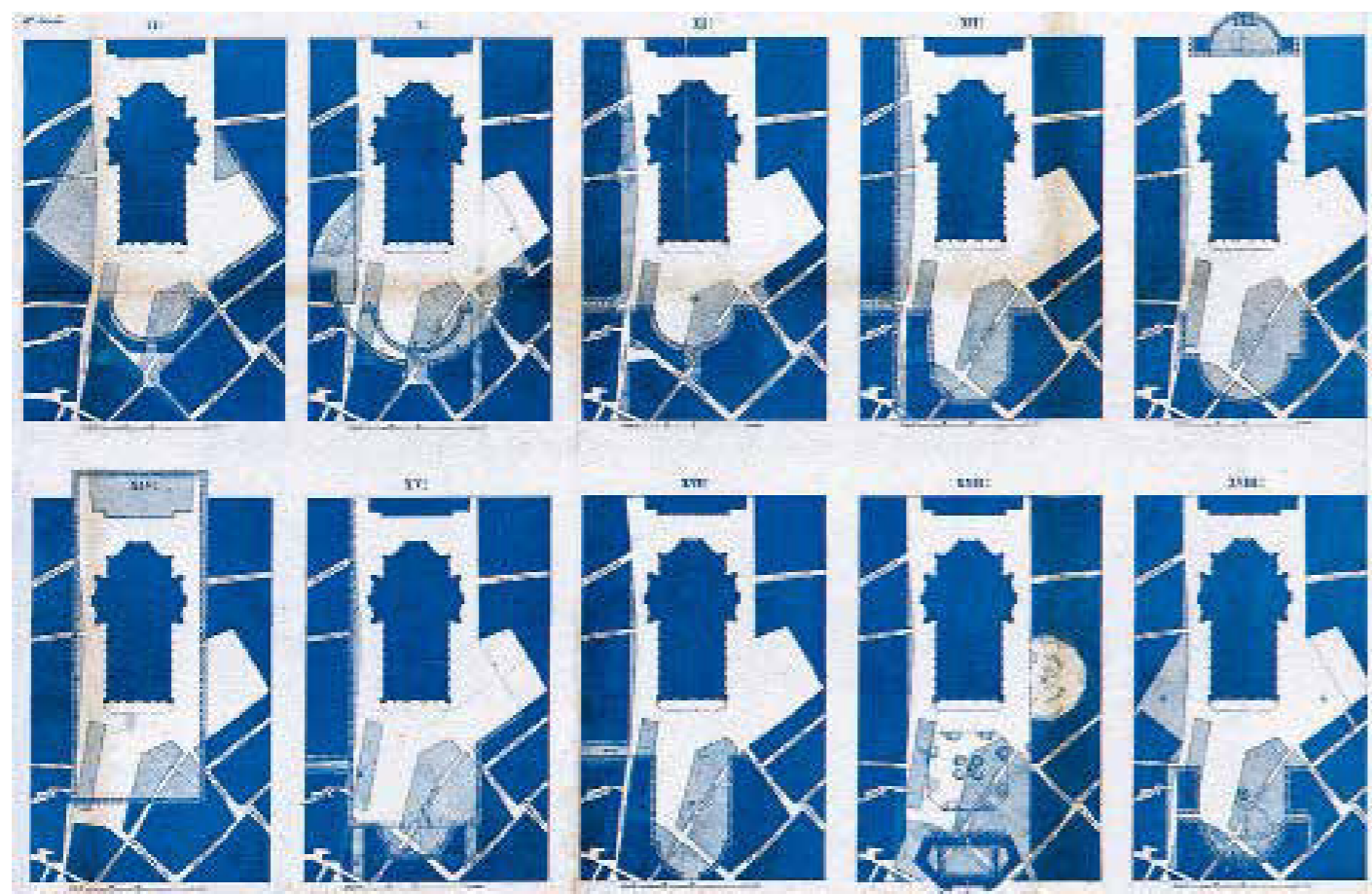
Nonostante la fondatezza di tali argomenti, sappiamo che la lotteria da sola non bastò al finanziamento e anzi che



diede risultati poco brillanti rispetto alle aspettative, così che ben altre forme di raccolta di fondi si resero necessarie. Ciò non riduce tuttavia il significato dell'iniziativa come primo passo concreto verso la realizzazione di un progetto di cui aveva giustamente prefigurato l'importanza. "Dall'ultimo manuale" ai più "raffinati" mestieri dell'arte, la piazza del Duomo e la Galleria occuparono infatti per diversi anni un gran numero di lavoratori, mentre è indubbio che il nuovo assetto urbanistico, il decoro delle architetture, l'impegno delle istituzioni e la vitalità del commercio riuscirono a interpretare, con gli strumenti, i modelli culturali e il gusto dell'epoca, le istanze di una città appena uscita dal "giogo straniero" e ansiosa di conquistare un posto di rilievo nel paese unitario.

5. Biglietto della Lotteria Civica per la nuova piazza del Duomo, prima giocata, emissione 1° gennaio 1860, estrazione 1° gennaio 1861, Milano, Archivio Storico Banca Intesa Sanpaolo

4. Alcune proposte per la sistemazione di piazza del Duomo elaborate nella prima metà del XIX secolo, tratte da C. Vacani, *Poche parole su molti progetti della Piazza del Duomo di Milano*, in "Atti dell'Ateneo di Milano", 1860, fasc. 1, s.n.p.

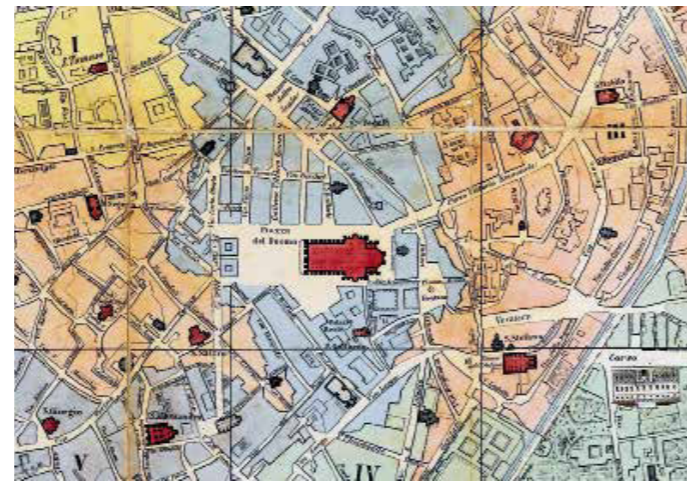
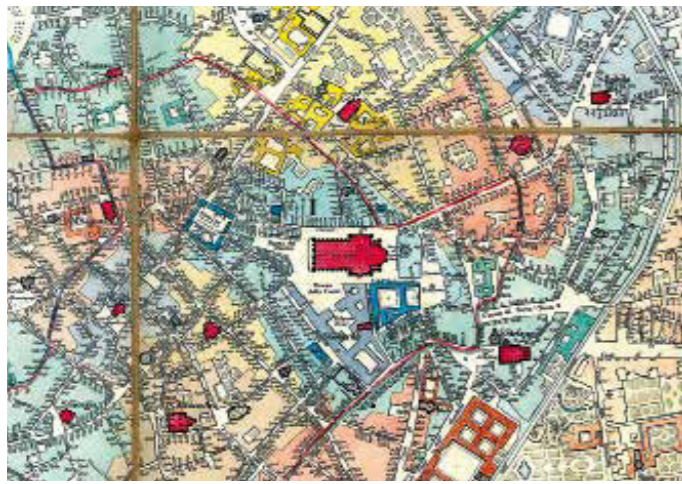


*Concorsi e progetti per una "piazza monumentale", per "una via e una splendida sala"*¹¹

Compiuto il primo passo si procedette per gradi, ma a onor del vero piuttosto rapidamente, verso la soluzione di un problema estremamente complesso dove si intrecciarono aspetti legislativi¹², decisioni amministrative e scelte politiche, interessi pubblici e privati, intenzionalità simboliche ed esigenze funzionali, vicende di concorsi, di espropri e appalti di non sempre facile gestione e all'origine di diverse occasioni conflittuali. Tra queste intricate situazioni la nuova piazza e, per quanto più ci riguarda, la Galleria, trovavano una faticosa, ma, alla luce dei risultati, felice via di mediazione, derivando dal confronto con la complessità della relazioni empiriche non soltanto le condizioni materiali del loro farsi, ma anche sollecitazioni per ripensare, a volte migliorare, le stesse soluzioni progettuali.

Al 1860 risale un concorso di idee aperto a tutta la cittadinanza, per la riforma della piazza del Duomo e la sua connessione con piazza della Scala, indetto dal Municipio al fine di vagliare l'opinione pubblica, stimolare l'interes-

6a-b. Dettaglio delle piante di Milano del 1856 e del 1869 con la piazza del Duomo prima e dopo gli interventi di sistemazione urbanistica, tratte da *Pianta numerica della R.a Città di Milano divisa in parrocchie e circondari 1856 incisa da Giuseppe Pezze*, Ronchi, Milano 1856; *Milano com'è al giorno d'oggi 1869*, Ronchi, Milano 1869, proprietà privata

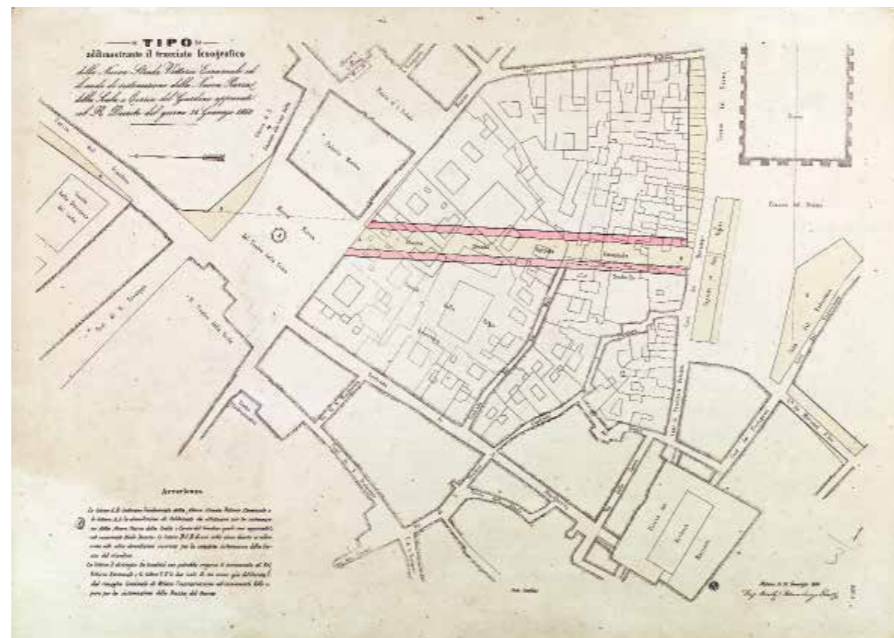


se dei milanesi, offrire loro una palestra di confronto e, possibilmente, raccogliere credibili proposte. Tra i settantasei progetti pervenuti “dal più modesto al più licenzioso, accennanti a tutte le forme e concetti immaginabili”, una commissione, composta da assessori, professionisti, artisti, professori dell’Accademia di Belle Arti di Brera, uomini di “censo e cultura”, estrapolò e rielaborò alcuni concetti informativi che vennero inseriti nel programma di un successivo concorso a premi bandito nel 1861. Aperto ai soli “cultori dell’arte”, ovvero a ingegneri, architetti e artisti, la prova dava inizio alla vera competizione professionale e stabiliva il ruolo del Municipio come

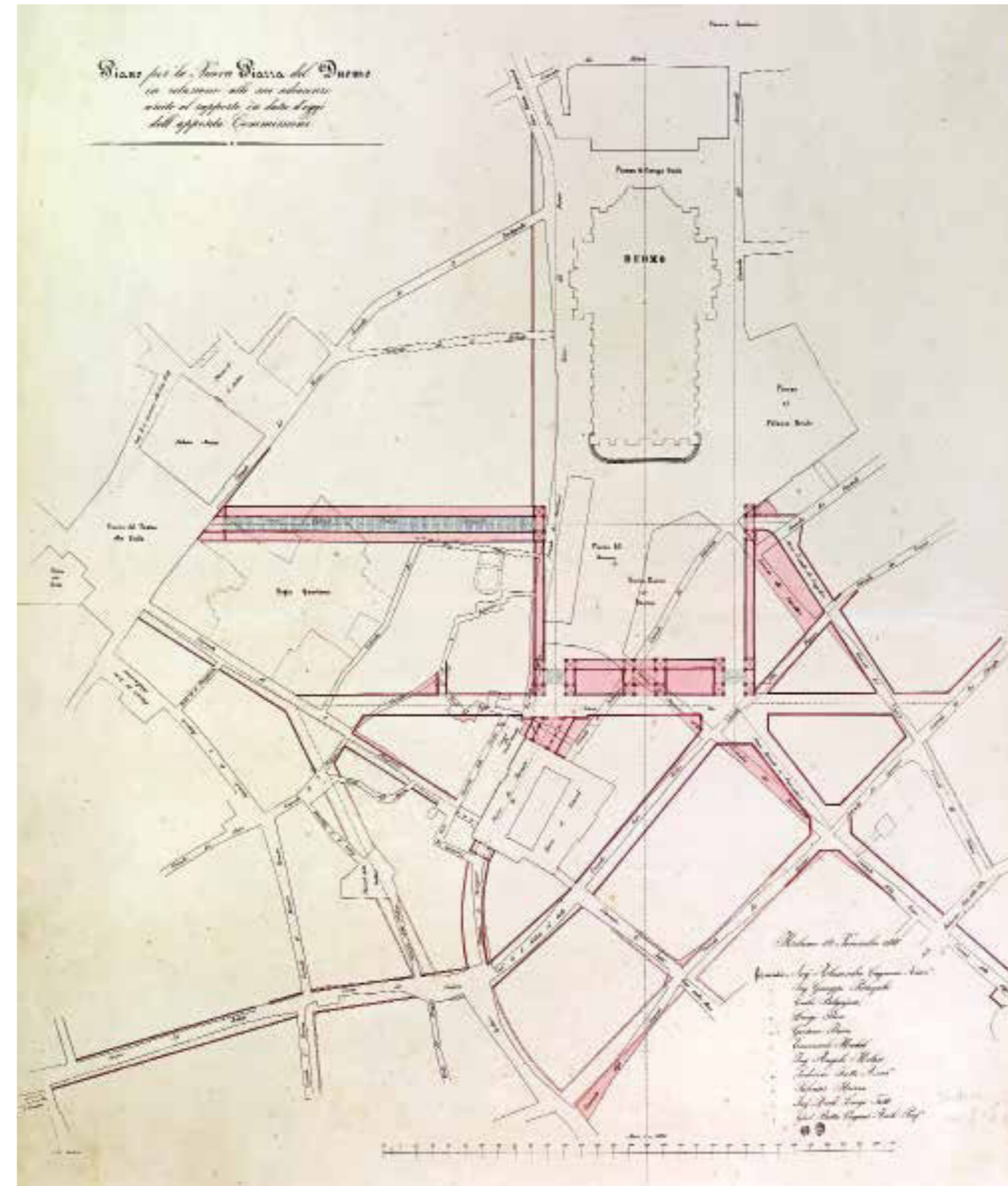
committente di progetti architettonici e urbanistici, positivamente attivo nella trasformazione della città. La planimetria-guida annessa al bando di concorso prevedeva la completa demolizione del tessuto edilizio preesistente, ivi compresi il “coperto del Figini” e l’isolato del Rebecchino, per aprire davanti al Duomo una piazza rettangolare lunga più di 100 metri, attornata da edifici a portici, adatti alle esigenze del “commercio e civile abitazione”, senza obblighi di stile, ma congruenti con lo scopo e dotati di linee “euritmiche”¹³. Per l’impianto viario le linee guida principali riguardavano un asse di scorrimento nord-sud all’estremità ovest della piazza in direzione della nuova



7. Programma a stampa del concorso per la “Nuova Piazza del Duomo di Milano e la Via [Galleria] Vittorio Emanuele II”, Milano 1861, ASCMi PR c. 1380

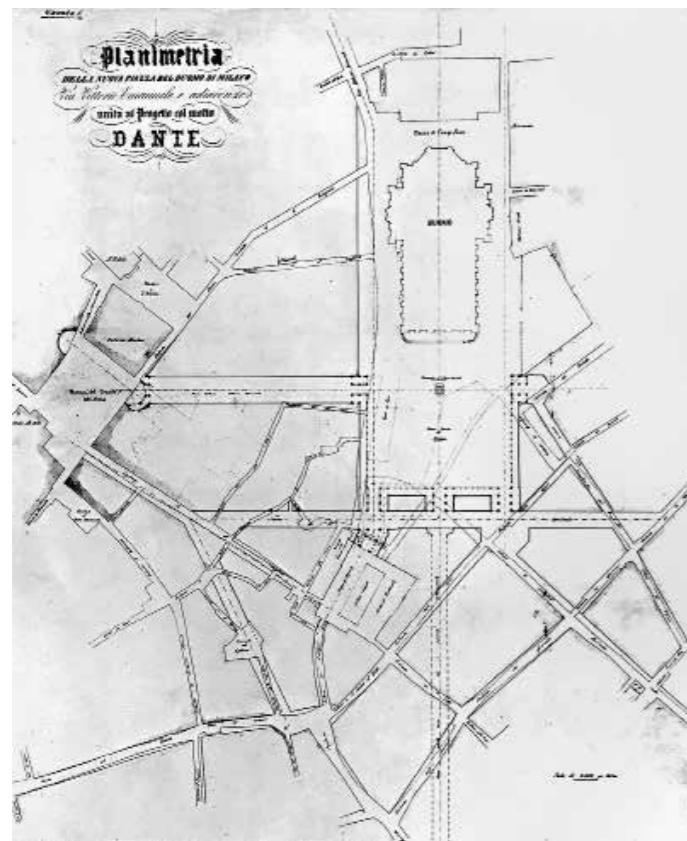


8. Planimetria dell’area tra piazza del Duomo e piazza della Scala con il tracciato della futura “strada Vittorio Emanuele” [la Galleria], disegnata dall’ingegner architetto Gianluigi Ponti, 31 gennaio 1860, CRSBmi PV m. 16-2



9. Planimetria “per la Nuova Piazza del Duomo in relazione alle sue adiacenze” con l’indicazione del percorso della futura Galleria e i nomi dei commissari, allegata al bando di concorso, Milano 15 novembre 1860, CRSBmi PV m. 8-68

10. Planimetria del progetto "Dante" dell'architetto Giuseppe Mengoni, presentato al concorso del 1861, tratto da A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milano 1967



11. "Progetto Mengoni per la nuova Piazza del Duomo Via Vittorio Emanuele e Sistemazione delle via adiacenti eseguito per incarico del Consiglio Comunale di Milano ed approvato nelle sedute dei giorni 15 e 16 settembre 1863", Ronchi, Milano 1863, ASCMi PR c. 1381

stazione centrale (allora in costruzione) e, per il collegamento diretto con piazza della Scala, una strada "coperta a vetri" oppure porticata a funzione prevalentemente commerciale.

Senza entrare in merito alle vicende del concorso e alle singole proposte (diciotto complessivamente), basterà indicare come i quattro progetti finalisti seguissero abbastanza fedelmente gli orientamenti municipali nel tentativo di elaborare un quadro di soluzioni realistiche e praticabili. "Dante" del bolognese Giuseppe Mengoni, "Ammirazione" del milanese Davide Pirovano, "Alla nazione Italiana" del veneziano Paolo Urbani, "Temo e spero" del comasco Gaetano Martignoni, erano infatti apprezzati per "la completezza, la ponderatezza di percezione e di idee pratiche" e per un'attenzione alla "fattibilità" che avrebbe reso meno problematico il passaggio cruciale dal disegno alla realizzazione¹⁴.

In questa circostanza si segnalava quindi il nome di Giuseppe Mengoni, ingegnere-architetto formatosi all'università di Bologna e alla locale Accademia di Belle Arti¹⁵. La sua proposta fu considerata "chiara e ragionevole", sostanzialmente la più "fattibile" anche in ragione di un'aderenza spiccata alle indicazioni del bando, prospettando lo stesso impianto per la piazza e lo stesso tracciato per la via di collegamento con la Scala, ma lasciando per

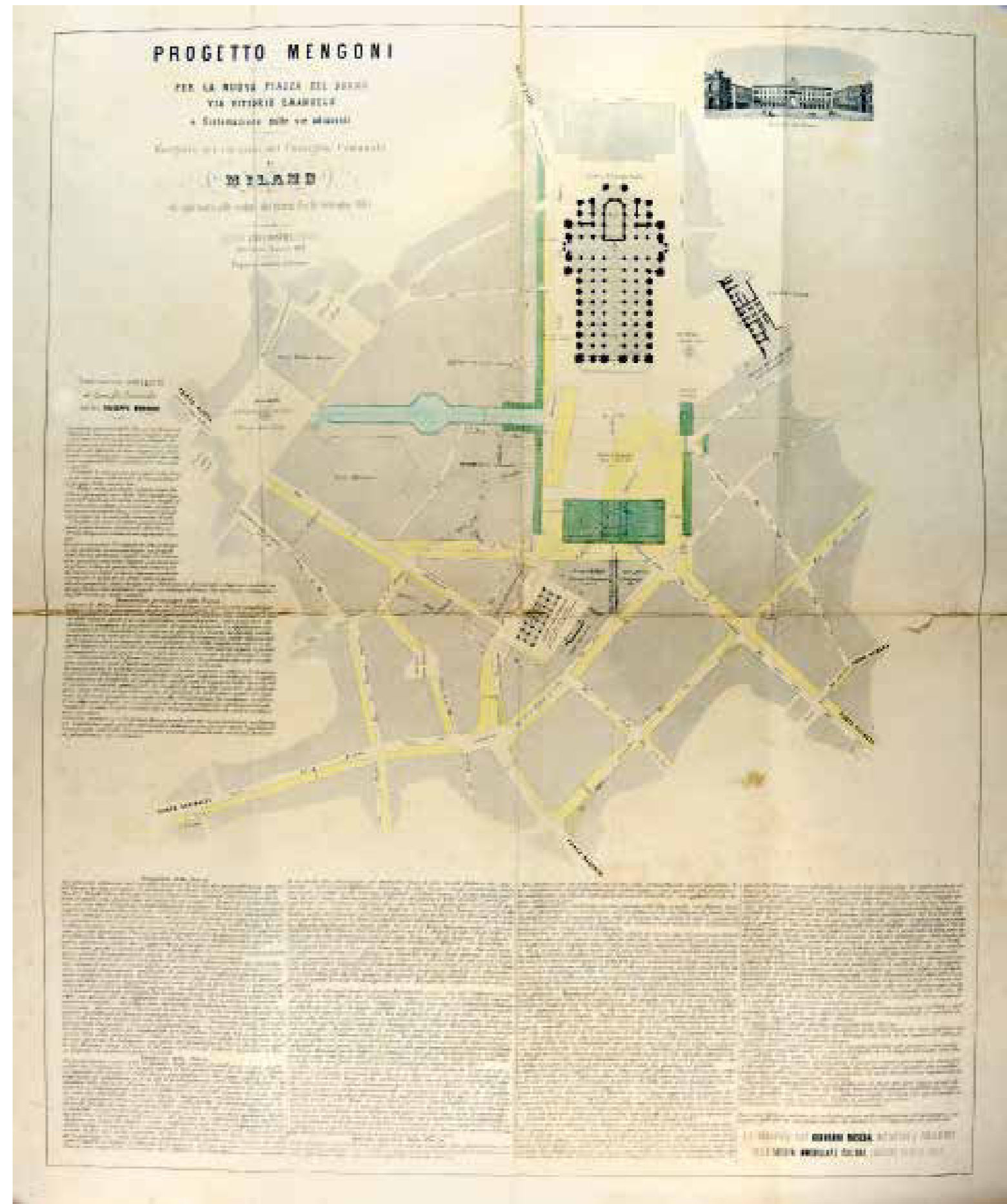
il momento aperte le due possibilità di passaggio coperto o di strada porticata.

Nessuno dei quattro progetti fu proclamato vincitore, ma quello di Mengoni meritò una menzione che gli valse l'invito a partecipare a un ulteriore e definitivo concorso a inviti, bandito il 7 febbraio 1863 e ristretto a tre soli professionisti: Mengoni, il milanese Giuseppe Pestagalli, e il fiorentino Nicolò Matas (rinunciario perché impegnato nel completamento della facciata di Santa Croce e nel progetto della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze)¹⁶.

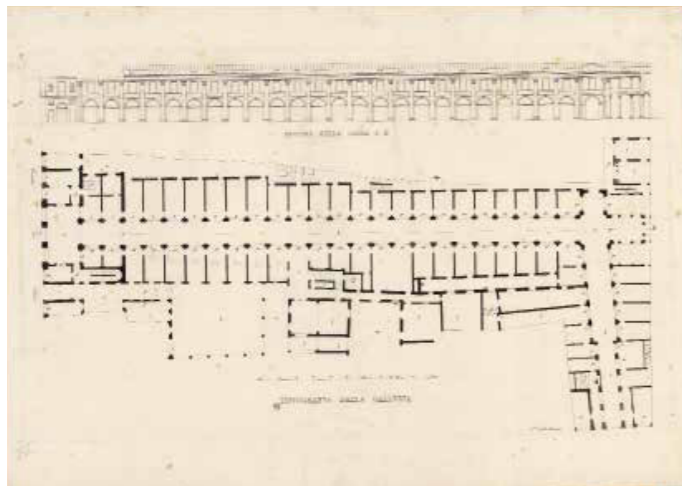
Si confrontarono quindi due sole proposte che, pur assumendo gli stessi principi generali, si diversificavano per il disegno d'insieme, il linguaggio stilistico e la diversa importanza assegnata agli elementi costitutivi del progetto. Optando per un neorinascimento più 'ecumenico' rispetto al bramantesco romantico e con impronte locali del concorrente, proponendo un assetto di piazza più chiaro e geometrico, dando maggior risalto alla galleria di collegamento con piazza della Scala, la soluzione di Mengoni interpretava in modo più adeguato le richieste municipali e come tale vinse il concorso nel settembre 1863¹⁷.

Nei mesi successivi il progetto della Galleria, che originariamente prevedeva un solo braccio, fu rielaborato tenendo conto di ulteriori sollecitazioni fino a raggiungere, nel settembre 1864, la soluzione definitiva. A questa data si configuravano quindi le sue principali caratteristiche: la pianta a croce formata dall'intersecarsi dell'asse longitudinale Duomo-Scala con un nuovo asse trasversale, il grande spazio ottagonale nel punto di incontro, la copertura in ferro e vetro con centine ad arco ribassato e ampia cupola centrale, gli edifici laterali alti quattro piani oltre il terreno, l'affaccio sulla piazza del Duomo in guisa di monumentale arco di trionfo con riscontro nella nuova testata pensata per la "manica lunga" di Palazzo Reale¹⁸. Così concepita la Galleria avrebbe riunito "i vantaggi e le comodità di una via cogli agi di un'immensa e splendida sala", diventando episodio emergente del nuovo centro di Milano, con una posizione di assoluto rilievo nella 'rappresentazione' della modernità urbana¹⁹.

È bene rimarcare tuttavia che il passaggio commerciale coperto in ferro e vetro (di origine francese tardosettecentesca) non era una tipologia inedita per Milano dove, tra il 1830 e il 1832, era già stata realizzata, su progetto dell'architetto Andrea Pizzala, "una galleria vetriata alla maniera di quelle di Parigi e di Londra". Costruita per i fratelli Giovanni Battista, Vitaliano



12. Icnografia e sezione della Galleria De Cristoforis a Milano progettata dall'architetto Andrea Pizzala, Litografia Vassalli, Milano 1832, CRSB Mi PV m. 8-24



13. Galleria De Cristoforis, incisione di Alessandro Angeli e Fratelli Bramati, 1832, CRSB Mi PV g. 6-37



e Luigi De Cristoforis in un'area di loro proprietà in Corsia dei Servi (oggi corso Vittorio Emanuele)²⁰, fu la prima galleria commerciale realizzata in Italia e, a sua volta, rientrava in un progetto di investimento fondiario e rinnovamento edilizio. Grazie al suo percorso interno agli isolati, si moltiplicavano infatti gli affacci commerciali e complessivamente aumentavano i profitti, poiché i *passages* erano “essenzialmente abbellimenti produttivi”, come aveva lucidamente dichiarato l'architetto Pierre-François-Léonard Fontaine, progettista a inizio Ottocento della celebrata Galerie d'Orléans al Palais Royal di Parigi²¹.

La nuova attenzione al decoro e ai riti mondani che essa aveva introdotto rispetto agli esempi precedenti, era servita da modello per la De Cristoforis, dove “70 splendidi botteghe”, un albergo, un ristorante, un caffè e un “teatro meccanico” in un ambiente coperto di “nitidi cristalli” e riverberante di luci naturali e artificiali, magnificavano la scenografia del “commercio, del capitale e dell'industria” quali principali artefici della prosperità cittadina²². Con la De Cristoforis il tema borghese e salottiero della galleria commerciale aveva quindi fatto il suo ingresso a Milano, ottenendo un grande successo nei primi decenni di attività, ma manifestando già qualche segno di decadenza attorno alla metà del secolo, non diversamente dai *passages* parigini che sembravano avere quasi esaurito l'attrattiva della novità.

È interessante quindi che nel 1860 si persistesse nella decisione di costruire la Galleria Vittorio Emanuele II: segno di fiducia nelle potenzialità della nuova Milano e nella sua capacità non solo di investire sul proprio futuro, ma anche di rivitalizzare una tipologia apparentemente superata. Di fatto il Municipio si rivelò lungimirante in una scelta che, in abbinamento con la nuova piazza²³, ne

intensificava la qualità architettonica e urbanistica facendo della “strada coperta”, oltre che un percorso tra due punti nodali del centro, una parte fondamentale del nuovo sistema cittadino, luogo qualificato del commercio e di riti sociali, architettura rappresentativa di stili e decori, di nuovi materiali e tecnologie costruttive.

Tali e altri aspetti erano contemplati nella proposta di Mengoni definitivamente approvata, ponendo così fine a decenni di ipotesi, tentativi, disegni non realizzati, discussioni, polemiche, decisioni non prese. “Noi abbiamo un progetto” – dichiarava orgogliosamente il Consiglio Comunale – [dove] vediamo brillare le felici reminiscenze delle epoche splendide dell'architettura italiana, [...] fuse in una generale e svariata armonia.”²⁴ Erano commenti entusiastici e venati di retorica celebrativa, del tutto comprensibili alla luce delle vicende pregresse, ma scarsamente condivisi dal *milieu* professionale cittadino, verosimilmente contrariato che Mengoni, estraneo alla cultura architettonica milanese e lombarda, avesse ottenuto l'incarico più prestigioso del tempo.

Scriverà successivamente Luca Beltrami, in modo non del tutto benevolo, che egli era stato favorito da “circostanze singolarmente propizie” e che nell'avvicinarsi dei concorsi, dei progetti e delle discussioni, aveva avuto la possibilità di “raccolgere, coordinare, assimilare” e rielaborare spunti diversi più abilmente di altri, perché dotato di maggiore acume e iniziativa e, soprattutto, di una “geniale facilità di composizione”²⁵. Come dire che Mengoni aveva saputo amalgamare le varie idee, le diverse esperienze e le “felici reminiscenze” della storia in un progetto d'insieme che, del resto, era il frutto della cultura eclettica, non esente da difetti, ma rappresentativa del periodo e in grado di accogliere la pluralità delle esigenze proprie a un'opera di tanto rilievo.

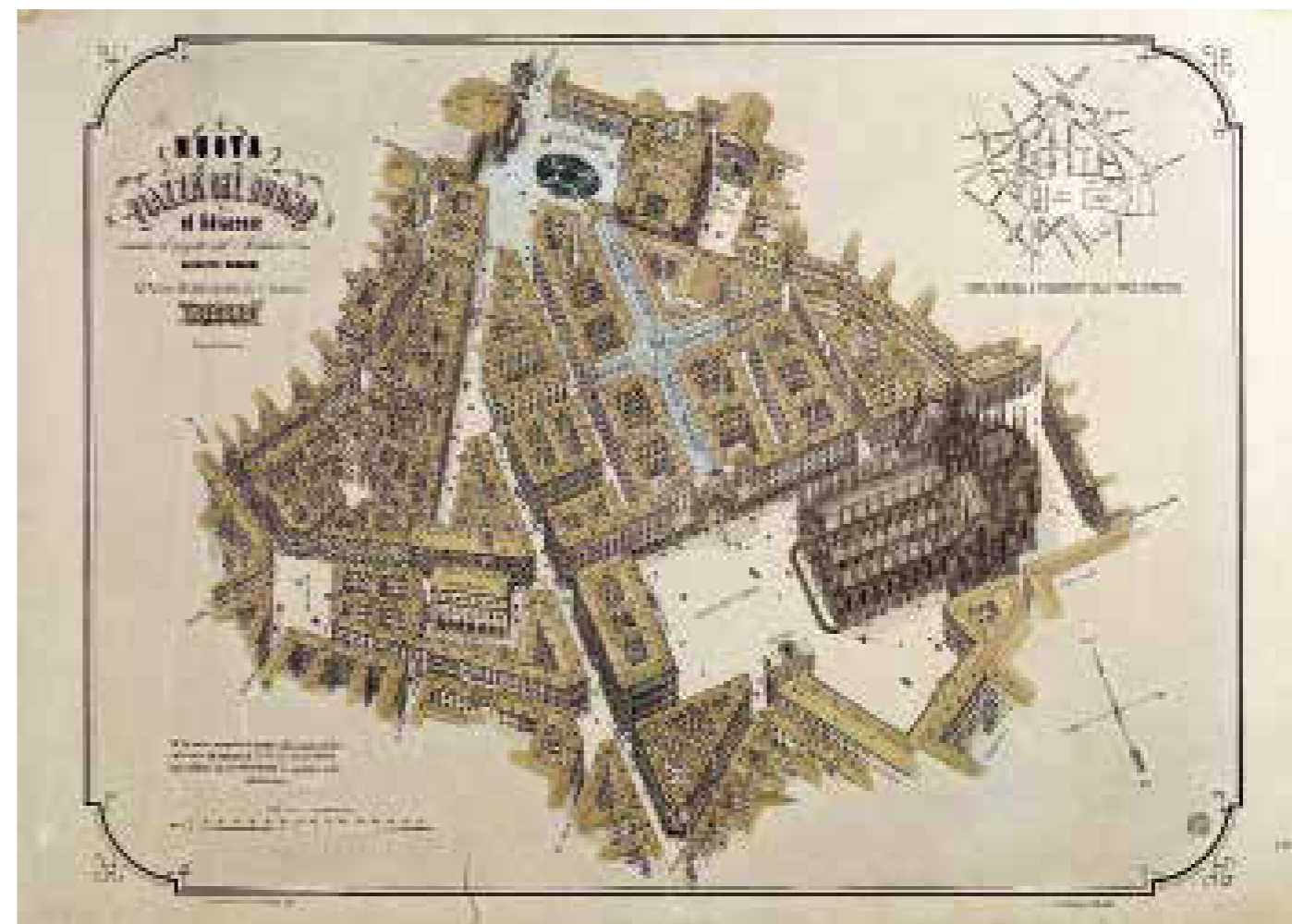
Un contratto per la costruzione della Galleria

Approvato definitivamente il progetto con decreto reale il 9 ottobre 1864, restava ancora irrisolto e sempre più pressante il problema di come concretamente affrontare una realizzazione che presupponeva costose operazioni di acquisizioni ed espropri e un'enorme mole di lavori, tra demolizioni e costruzioni, su un'area complessiva di 35.800 metri quadri, con un investimento di capitali, calcolato a circa 26 milioni (4 milioni e mezzo per la sola Galleria), decisamente superiore alle capacità finanziarie del Municipio milanese²⁶.

Del tutto insufficiente la lotteria, non abbastanza attrezzate per un intervento così cospicuo le forze economiche locali, le risorse vennero trovate all'estero tramite gli auspici di Lord Viscount Torrington, “suddito inglese da lungo domiciliato in Pallanza” che aveva intravisto la possibilità di utili profitti nei progetti di trasformazione della città di Milano²⁷. Nel 1864 si costituì a Londra la City of Milan Improvements Company Limited, con capitali garantiti dalla banca di investimento The Credit Foncier et Immobilier Anglais²⁸. Nell'annuncio ufficiale

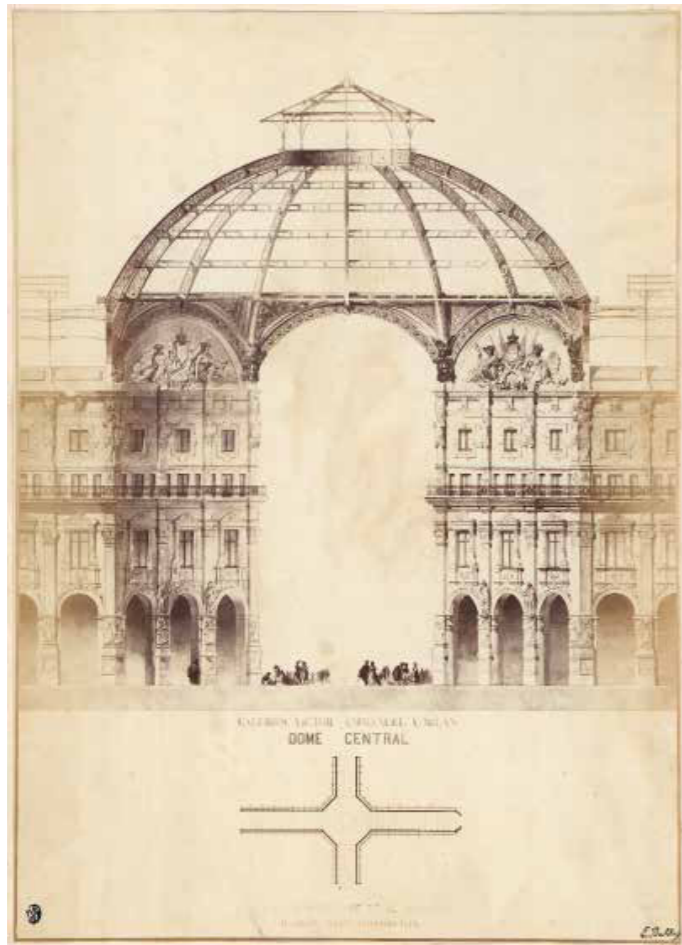
per la sottoscrizione azionaria, pubblicato in “The Solicitors' Journal and Reporter”, si sottolineava che il diritto accordato dal Municipio milanese di costruire opere di grande rilievo “nel centro commerciale di una delle principali città d'Europa”, in base a un progetto giudicato positivamente dal famoso architetto Charles Barry²⁹, rappresentava un'occasione più che favorevole per gli investitori, nonché motivo di orgoglio per la partecipazione a un'iniziativa unica e diversa per tipo e qualità da quelle fino ad allora finanziate sul continente³⁰.

Nella storia dell'opera realizzata, di grande rilievo è il contratto di costruzione (denominato *Istromento*), stipulato con atto notarile l'11 gennaio 1865 tra il Municipio e la City of Milan Improvements Company Limited (indicata come “Società”), riguardante piazza del Duomo, la Galleria e le vie adiacenti³¹. Quaranta articoli disciplinavano i rapporti tra le due parti in termini di responsabilità tecniche e finanziarie, si specificavano i compiti costruttivi, i tempi e metodi di realizzazione, le assegnazioni di proprietà, le quote di rendita sugli investimenti di capitali, le ripartizioni dei costi, gli obblighi legali³². Si trattava cioè



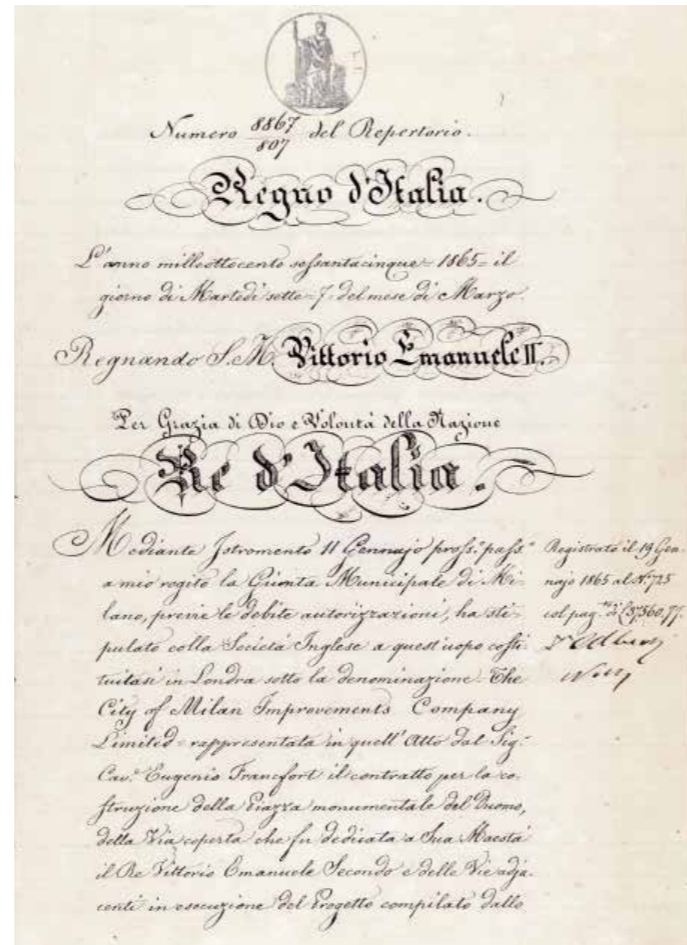
14. Assonometria dall'alto della “Nuova Piazza del Duomo ed Adiacenze secondo il progetto dell'Architetto Cav. Giuseppe Mengoni”, disegnata da G. Landriani e L. Burlando, 1865, CRSB Mi PV g. 2-38

15. "Galleries Victor Emmanuel à Milan. Dome Centrale", sezione sull'ottagono della Galleria, riproduzione fotografica di un disegno presentato dalla ditta Henri Joret et C^e all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, CAFMi Albo G 107/38



di un accordo di tipo prevalentemente finanziario-amministrativo dove è comunque possibile leggere 'in nuce' alcune significative caratteristiche tecniche e formali della Galleria.

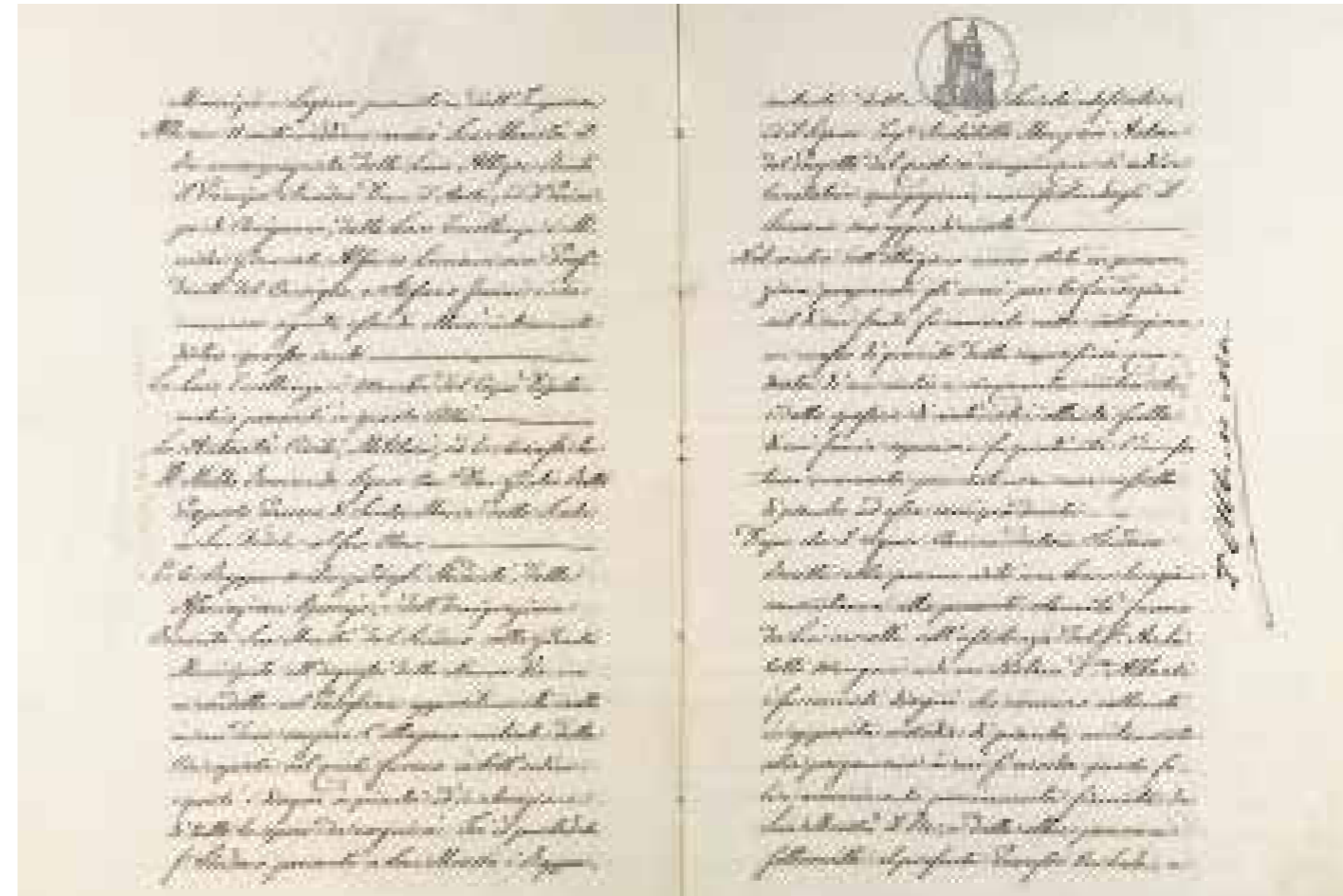
In un quadro di sintesi si può segnalare che: l'esecuzione dell'intero complesso, conformemente al progetto Mengoni approvato dal Municipio, spettava alla Società inglese; la stessa diventava proprietaria dei fabbricati della piazza del Duomo e della Galleria, mentre le parti di passaggio "scoperte o coperte", i portici, le strade, la piazza, i bracci e l'ottagono della galleria (considerabili come "vie pubbliche") appartenevano al Municipio. Quest'ultimo si impegnava a espropriare le aree e a cederle successivamente alla Società a prezzi concordati. Nelle voci di divisione delle spese di costruzione rientravano la copertura in ferro e vetro e il pavimento della Galleria (da ripartire esattamente a metà) e parte della decorazione degli edifici in affaccio sulla piazza del Duomo, sulle pubbliche vie e sui "risvolti esterni" della Galleria (con quote di partecipazione da stabilire). Era altresì previsto che qualora la City of Milan non avesse raggiunto una rendita annua netta del 5% sul capitale impiegato, il Municipio



avrebbe provveduto a integrare gli utili. Nel caso opposto sarebbe stata la Società a rimborsare il Municipio del "sussidio" accordato, secondo un sistema di "reciproci compensi" estendibile a un periodo di venti anni.

"Direttore generale di tutte le costruzioni", con responsabilità artistiche, tecniche e gestionali, era Giuseppe Mengoni, indicato come "architetto di comune confidenza del Municipio e della società", garante degli interessi di entrambi e investito, quindi, di un ruolo di primo piano nell'intera operazione. I tempi di realizzazione furono fissati a due anni per l'intera Galleria, a eccezione dell'entrata monumentale da piazza del Duomo per la quale erano concessi altri quattro anni in coordinamento con i fabbricati della piazza. Nel 1867 la "strada coperta" avrebbe dovuto quindi essere aperta e funzionante, pronta a ospitare le prime attività e ad accogliere i cittadini dopo un cantiere che si voleva rapido e efficiente, vantaggioso per entrambe le parti contraenti.

Degni di nota nel contratto e ai fini di questo scritto erano inoltre le prescrizioni che coinvolgevano la "veste architettonica" dell'insieme. Si stabiliva in primo luogo l'obbligo della Società di attenersi precisamente ai



disegni depositati e ufficialmente approvati per quanto riguardava i fronti dei fabbricati su piazza del Duomo, rispettando altresì dettagliati abachi di materiali (le spese venivano ripartite con il Municipio); per gli affacci interni della Galleria il dovere di rispettare i disegni si accompagnava però a una maggiore libertà nella scelta dei materiali e delle tecniche (in questo caso i costi erano totalmente a carico della Società). Si lasciava invece ampia autonomia (previo accordo con il progettista) sia per la configurazione dei fronti dei fabbricati sui cortili sia per la loro distribuzione interna.

Da queste clausole appare evidente la preoccupazione dell'ente pubblico di salvaguardare la qualità complessiva delle opere principalmente nei loro valori di facciata quali componenti primarie degli spazi collettivi. Meglio tutelati erano infatti gli affacci su piazza del Duomo rispetto a quelli della Galleria, assegnando loro un maggiore significato civico e valore rappresentativo rispetto alle architetture di una struttura commerciale e "votata al profitto". Utili considerazioni si potrebbero fare sui meccanismi di trasformazione della città ottocentesca e sui condizionamenti imposti dal crescere progressivo del

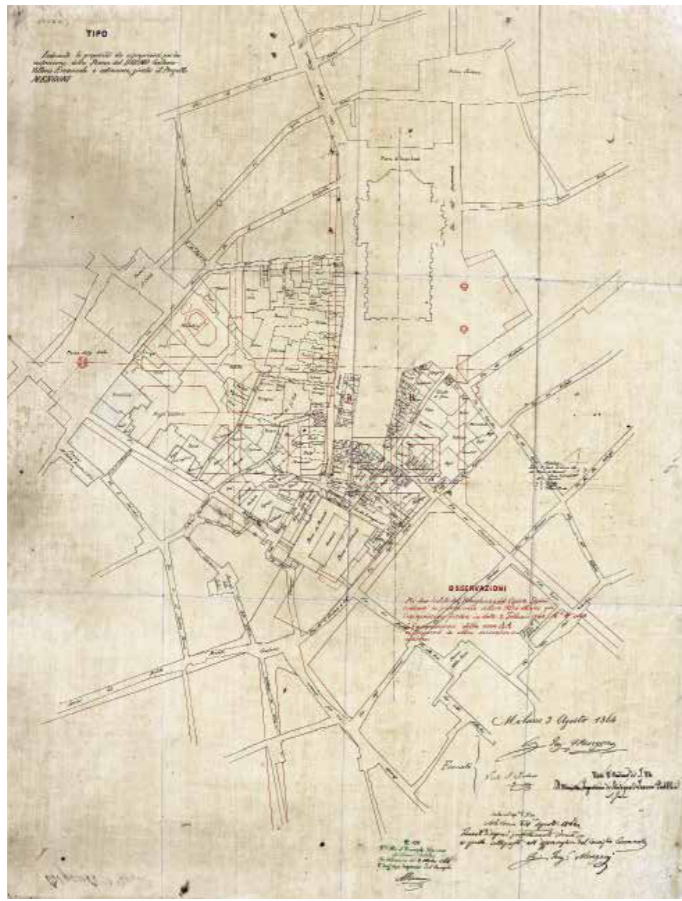
16a-b. Pagine dell'Istromento, contratto di costruzione della piazza del Duomo e della Galleria Vittorio Emanuele II stipulato tra il Municipio di Milano e la City of Milan Improvements Company Limited l'11 gennaio 1865, ASCMi PR c. 1382

valore di scambio rispetto al valore d'uso, ma altrettanto utilmente si può riflettere sull'importanza del senso del decoro che, per quanto spesso legato ad aspetti 'esteriori', era vissuto all'epoca come un dovere da parte delle istituzioni e un diritto da parte dei cittadini.

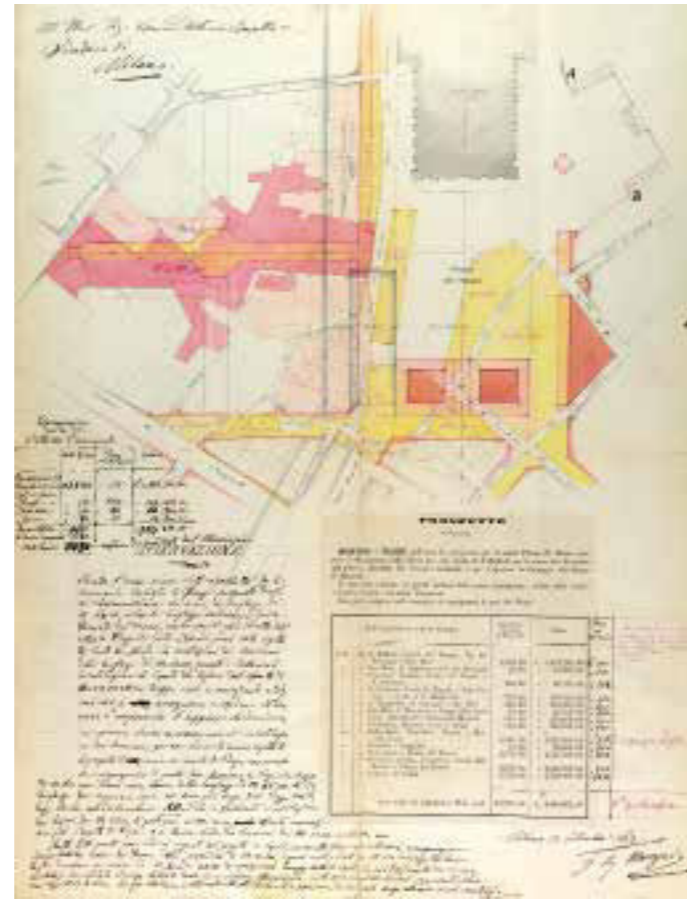
Non è però da trascurare come in tali provvedimenti risiedessero in parte anche i motivi della modesta qualità esecutiva dei fronti interni della Galleria: dovuti, indicavano i contemporanei, a "ragioni di economia" e alla fretta vertiginosa con cui questi lavori si vollero a compimento³³. Tenuta al rispetto dei disegni di progetto e all'impiego di materiali specificati solo per i basamenti e gli stipiti delle botteghe (stucco e granito liscio), la Società, su cui ricadeva interamente la spesa, mirò al risparmio, utilizzando per lo più cementi, terre cotte e stucco di gesso per gli ornati, economici e rapidi nella lavorazione, ma poco durevoli, ridotti in cattivo stato dopo pochi anni dalla conclusione dell'intera Galleria, nel 1878, e tali da sollevare precocemente problemi di restauro³⁴.

Un destino analogo spettò anche alle superfici dell'arco in affaccio su piazza della Scala: un 'nodo' del progetto di non facile soluzione visto lo sbocco obliquo della

17. Planimetria con le proprietà soggette a esproprio per secondo il progetto di Giuseppe Mengoni con in rosso il tracciato della Galleria, Milano 3 agosto 1864, ASCMi PR c. 1340



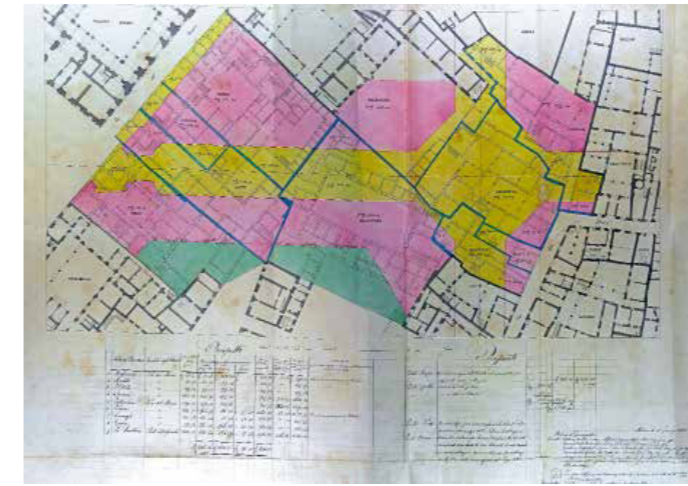
18. Planimetria e prospetto della "quantità e valore" delle aree da espropriarsi per la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II e delle vie adiacenti, Milano 13 settembre 1863, ASCMi PR c. 1382



19. Inizio delle demolizioni per la costruzione di piazza del Duomo dal lato meridionale, 1865, fotografo non identificato, CAFMi FM C 372



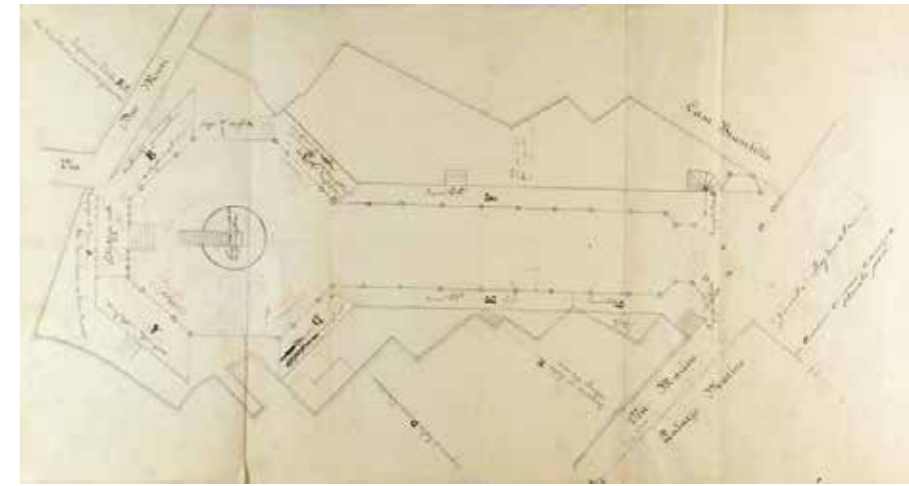
20. Demolizioni attorno a piazza del Duomo sul lato settentrionale in corrispondenza della futura Galleria Vittorio Emanuele II, 1865, fotografia Deroche & Heyland, CAFMi FM E 081



Galleria, risolto brillantemente dall'architetto, ma eseguito con materie "tutt'altro che nobili" dove il "gesso, lo stucco, la malta avevano parte preponderante", tanto che a fine secolo si decise per una trasformazione radicale adottando nuovi rivestimenti lapidei³⁵. Certamente non erano manchevolezze di poco conto, eppure, sottolineava con competenza critica l'ingegnere Achille Manfredini, non compromettevano la qualità complessiva del disegno, poiché "il genio" dell'architetto più che nei dettagli, si era manifestato nelle linee generali, "grandiose, originali e coraggiose" e nella "esatta percezione del risultato scenografico finale"³⁶.

Tornando tuttavia alle disposizioni dell'*Istromento*, si può rilevare la preoccupazione e l'urgenza di conciliare gli interessi pubblici con quelli privati, favorendo ove possibile sia la qualità sia la remuneratività dell'investimento. Su sollecitazione della Società, il Municipio concordò quindi di costruire un piano sotterraneo con magazzini da cedere in affitto, di aggiungere un quarto piano oltre il terreno rispetto al progetto originario e, successivamente alla stesura del contratto, di ottenere un ulteriore ultimo livello, situato dietro l'imposta della copertura in ferro e vetro, visibile solo dai cortili interni. La Galleria aveva quindi raggiunto i cinque piani oltre il terreno, era 'lievitata' in altezza, volumetria e possibilità di utilizzo, in base a una strategia di vantaggi reciproci, non sempre resa esplicita pubblicamente, che sollevò numerose critiche e rimostranze³⁷.

A causa della "sua gran mole", la "strada coperta" era diventata "la vicina più importuna e screanzata che ebbe il Duomo"; mentre la "tirannia del denaro come mezzo e come fine" aveva prodotto una "gretta ossatura speculativa", dove si "ammucchiavano" "ammezzati su botteghe e piani su piani"³⁸. Ma è pur vero che la crescita dimen-



sionale, la maggiore altezza, la "gran mole" e l'"ossatura speculativa", finirono col migliorare la qualità ambientale e architettonica della Galleria segnandone anzi, come si vedrà, il suo carattere più nuovo e distintivo e rivelando contestualmente come la necessità di negoziare con le diverse forze in gioco, fosse una parte rilevante, se non una prerogativa del progetto per affrontare il susseguirsi delle richieste senza arrecare discapito all'idea originaria. Iniziate nel 1864 le pratiche di esproprio, il Municipio fu in grado di consegnare le prime aree alla City of Milan Improvements Company, entro la fine dello stesso anno affinché si precedesse velocemente alle demolizioni e

21. Planimetria del primo lotto di demolizioni e prospetto delle proprietà con l'indicazione delle quote di esproprio e, nei diversi colori, della destinazione delle aree, Milano 11 gennaio 1865, ASCMi PR c. 1384

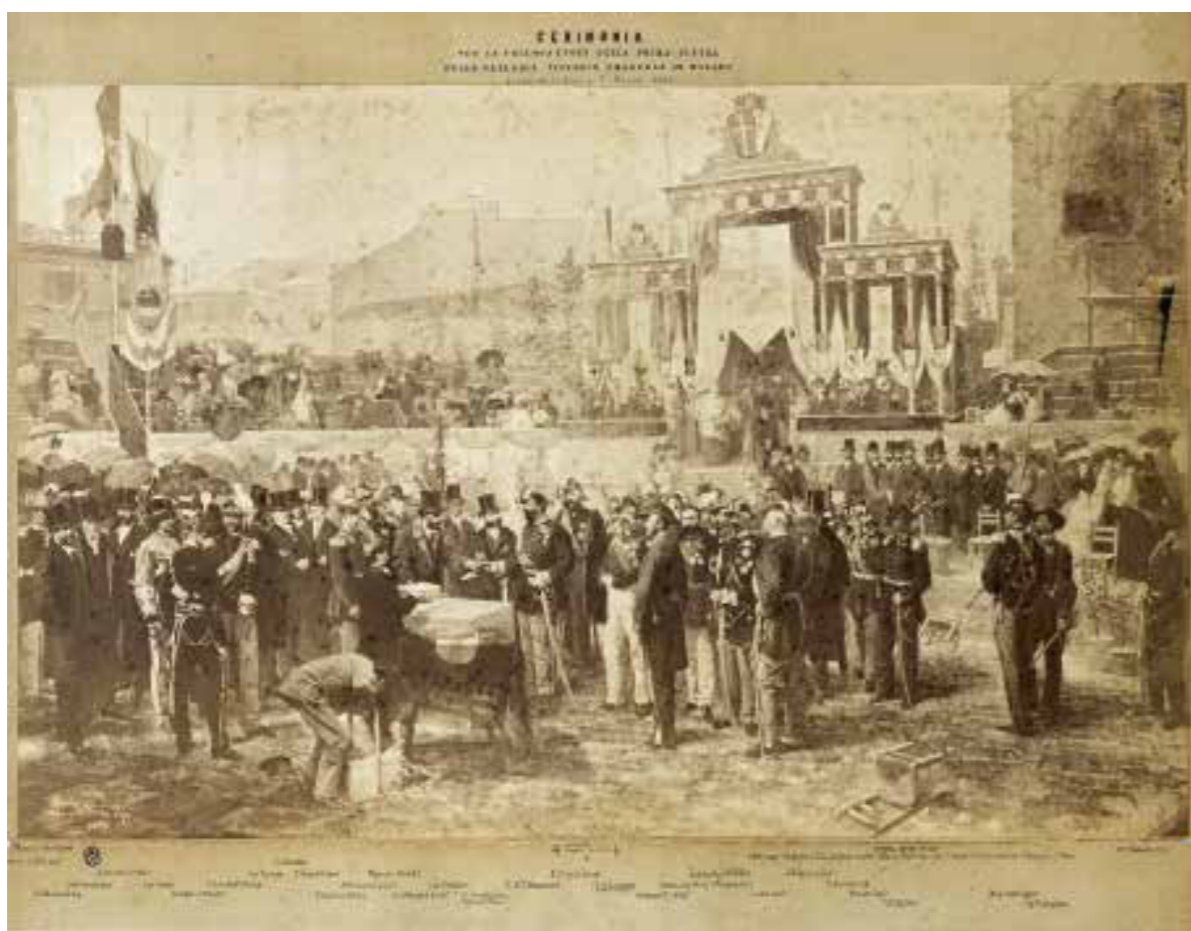
22. Schizzo di Giuseppe Mengoni con il percorso e la distribuzione dei palchi per gli invitati alla cerimonia della posa della prima pietra, febbraio-marzo 1865, ASCMi PR c. 1382

23. Testo inserito nella prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele II, firmato da Giuseppe Mengoni, 7 marzo 1865, ASCMi PR c. 1382

24. Posa della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografia di Alessandro Duroni, 7 marzo 1865, CAFMi LV 1127



25. Riproduzione fotografica del quadro di Domenico Induno *Posa della prima pietra della Galleria di Milano* il 7 marzo 1865 con in basso i nomi dei personaggi presenti, fotografo non identificato, CAFMi Albo G 107/2



costruzioni. Le procedure e l'entità delle trasformazioni sono attestate da numerosi documenti legali, da stime e costi, nonché dai rilievi grafici della situazione esistente che mostrano la fitta trama di costruito e le innumerevole quantità di case destinate a essere irrimediabilmente cancellate dalla città³⁹. I primi due lotti fabbricabili, partendo da piazza della Scala, erano disponibili all'inizio del 1865, così che il 7 marzo un percorso ricavato tra gli edifici atterrati e quelli ancora da demolire, terminante in un varco a forma di ottagono, fu allestito da Mengoni con palchi, archi e baldacchini per la cerimonia della posa della prima pietra alla presenza del re Vittorio Emanuele II⁴⁰.

*Nel cantiere della Galleria:
"un colossale complesso di rialzo"*

Dal marzo 1865 al novembre 1867, lavorarono, nel cantiere della Galleria, circa mille uomini al giorno in rappresentanza di tutte le specialità dell'arte edilizia tra manovali e muratori, falegnami e carpentieri, fabbri e vetrai, scalpellini e marmorini, stuccatori e mosaicisti, verniciatori e imbiancatori, cui si aggiunsero, nelle fasi finali, i decoratori e i pittori, i modellatori e gli scultori attivi nella parte "artistica" della Galleria⁴¹. Era l'"esercito di lavoratori" traguardante "dall'ultimo manuale fino al concorso delle raffinate industrie e delle belle arti" che, ben prima dell'inizio dei lavori, il Municipio aveva prospettato al momento del lancio della lotteria; un "esercito" di uomini e di mansioni operante per diverse ditte appaltatrici⁴², che richiese una complessa organizzazione logistica e notevoli doti direttive.

A questi compiti Mengoni, come già accennato, seppe assolvere con efficienza, grazie anche all'aiuto di diversi tecnici responsabili dei vari lotti, tra i quali è bene ricordare principalmente l'ingegnere Gerolamo Chizzolini (al fianco di Mengoni come direttore delle costruzioni), poi Giovanni Battista Torretta, Felice Poggi, Francesco Solmi, Mario e Pietro Monti, Virgilio Calegari. Grazie al loro coordinamento e alla loro intesa fu possibile rispettare la scadenza di due anni prevista dal contratto, in base a un serrato calendario di lavori, di cui resta traccia nei rapporti mensili indirizzati da Mengoni alla Società dove ragguagliava sul procedere del cantiere, ma anche sulle prospettive di rendita futura. "Mi pregio informarvi" – scriveva nel *General Report* dell'agosto 1865 – che i lavori sono stati condotti con la massima alacrità nella convinzione che sia di massimo interesse [...] la rapidità dell'esecuzione [...], perché così facendo si potranno

prima stipulare i contratti di affitto [...] e ci si potrà rendere conto prima di alcuni vantaggiosi dividendi per gli azionisti". Preannunciava quindi che l'"ampio e importante Emporio di Commercio", sarebbe stato completato entro la Pasqua del 1867, ma che nel frattempo si sarebbero potute affittare le parti via via finite⁴³.

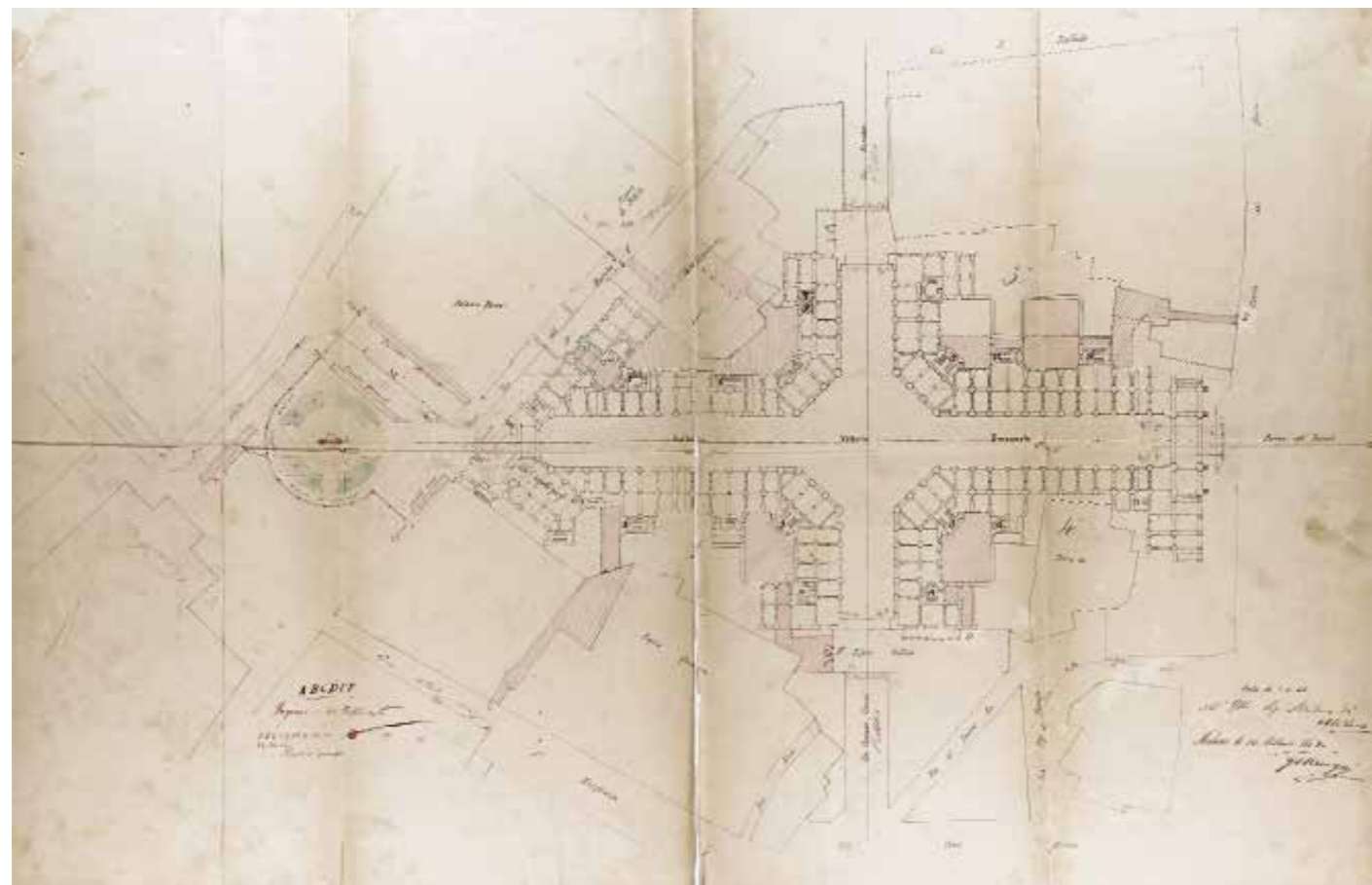
Dalle prospezioni degli utili emergevano, per altro, aspetti interessanti della struttura spaziale dell'"ampio e importante Emporio di Commercio" la cui redditività, considerata per singoli piani (esclusi i sotterranei e gli ammezzati), cresceva dal livello terreno all'ultimo piano, in base a una gerarchia di utili inversamente proporzionale al numero dei vani e all'addensarsi verso l'alto degli appartamenti⁴⁴. La suddivisione interna dei 1260 locali complessivi e "l'ammucchiarsi" progressivo degli "ammezzati su botteghe e piani su piani", erano sì la dimostrazione di un intenso sfruttamento del suolo, ma anche di una concezione moderna della costruzione dove il piano terreno affacciato sulla Galleria era formato da grandi locali, variamente aggregabili secondo "le esigenze del commercio". In altri termini la 'base' della costruzione presentava un impianto flessibile che aveva radicalmente ridotto l'ingombro dei muri portanti attraverso soluzioni costruttive audaci, ma staticamente ineccepibili, visto che su questo spazio sarebbe insistito non solo il peso ordinario dei piani superiori, ma anche quello straordinario della copertura in ferro e vetro.

Per ottenere i vani ampi e aperti al piano terreno erano state utilizzate sottili colonne in ghisa, in gruppi di due o quattro, su cui poggiavano robuste travi in ferro a doppia T che reggevano i muri maestri necessari al sostegno dei piani superiori⁴⁵. Si trattava di un sistema che integrava struttura muraria e struttura metallica, adatto, come riporteranno i manuali costruttivi degli ultimi decenni del secolo, agli "organismi complessi" delle "fabbriche moderne" provviste di spazi di commercio "comunicanti tra loro e di abitazioni nei piani superiori⁴⁶.

Gli ingegneri Chizzolini e Poggi ricordavano nel 1885 che, escludendo la copertura e le sue parti accessorie, la Galleria aveva richiesto l'impiego di ottantadue tonnellate di ferro e ghisa per i rinforzi murari, serramenti, scale di collegamento tra negozi e ammezzati segnando anche per questo "un risveglio nell'industria del costruire. [...]". Si può quasi assolutamente asserire che prima di quell'epoca un'applicazione di qualche importanza del ferro nelle travature delle abitazioni civili, nei serramenti ecc. non era mai stata fatta [...]"⁴⁷.

La costruzione della Galleria è documentata da una stra-

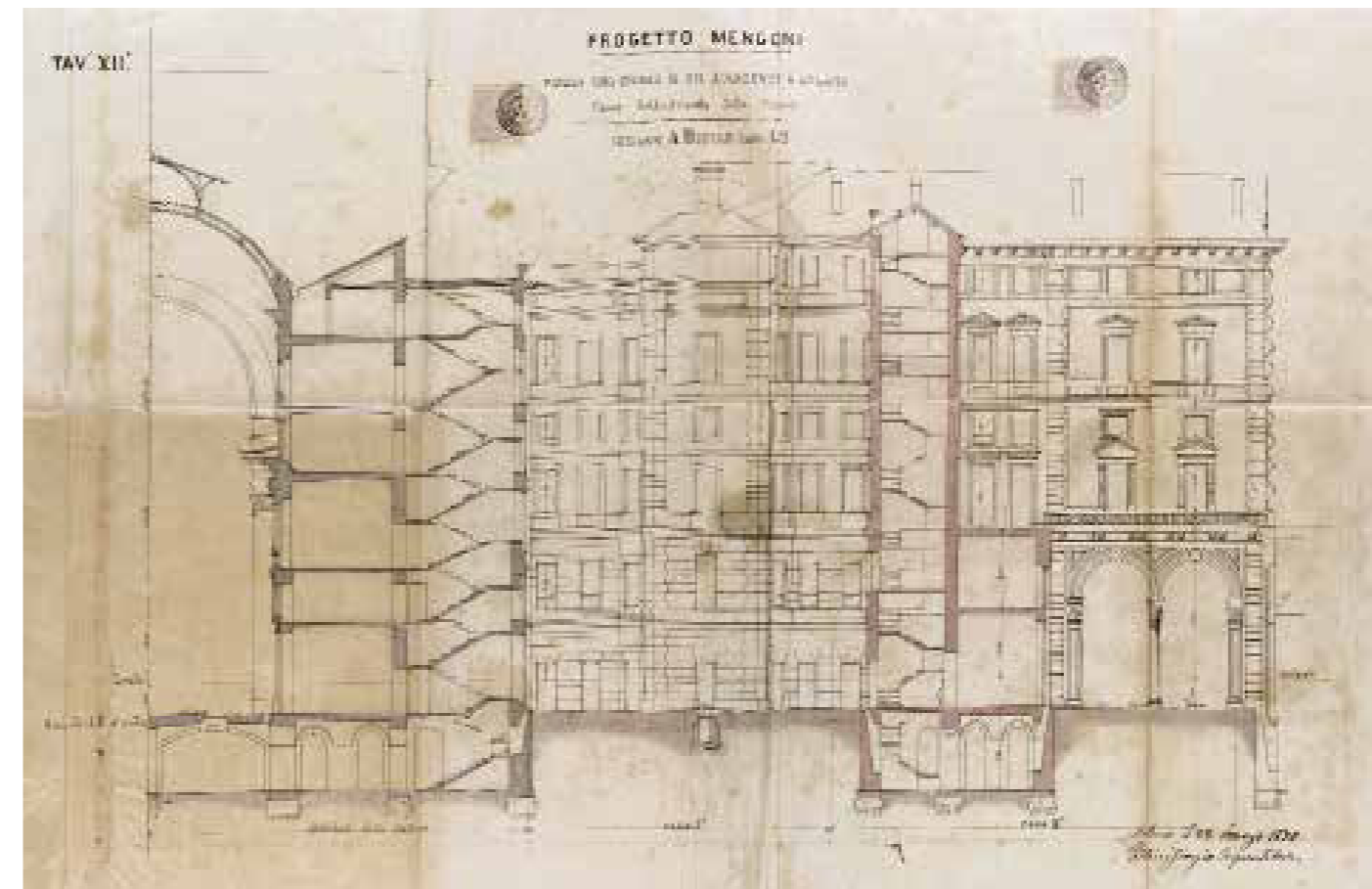
26. Pianta del piano terreno della Galleria Vittorio Emanuele II con indicazioni riguardo la cerimonia di inaugurazione, disegno firmato da Giuseppe Mengoni e inoltrato al sindaco di Milano Giuseppe Beretta, Milano 10 settembre 1867, ASCMi PR c. 1382



ordinaria serie di fotografie che, registrando momenti e processi destinati a scomparire a opera conclusa, costituiscono un insostituibile strumento di conoscenza non solo per quanto riguarda il 'manufatto-galleria', ma anche per l'intorno e la città, il lavoro e le tecniche, gli attrezzi e i gesti degli uomini⁴⁸. È grazie alle fotografie che si capisce la dimensione quasi epica di un grande cantiere nel centro antico di Milano e si coglie lo spessore concreto delle trasformazioni, fra le macerie e i detriti, le demolizioni e gli scavi, le impalcature e i fabbricati. Sono le fotografie a rivelare, insieme alle apparecchiature di muri maestri, archi di scarico, pietre e mattoni, una più esile e moder-

na anima metallica che a fine lavori sarà nascosta sotto i rivestimenti di stucchi e di marmi. È sempre grazie alle fotografie che si comprende l'espressione usata da Edoardo Malacarne in un libello polemico del 1867, per cui la Galleria era un "colossale complesso di rialzo"⁴⁹, intendendone sia la natura utilitaria da "Emporio di Commercio", sia la peculiare caratteristica di essere, contemporaneamente, orizzontale e verticale, strada e parete, percorso ed edificio, vuoto e pieno che progressivamente, durante i lavori, avevano 'modellato' gli spazi informi usciti dalle demolizioni. Del loro configurarsi 'simultaneo' rendono conto alcune suggestive

27. Panoramica con vedute accostate del cantiere della Galleria Vittorio Emanuele II, gennaio 1866, fotografia Deroche & Heyland, CAFMi FM A 747



fotografie formate da due riprese accostate che mostrano i fabbricati su entrambi i lati della futura strada in una voluta corrispondenza di azioni, per cui gli edifici si legano al terreno e una facciata si lega all'altra tramite una fitta carpenteria di antenne verticali, correnti e traverse, rampe e ponteggi aerei. Altrettanto significative le immagini riferite ai lavori della copertura: la parte strutturalmente più innovativa e linguisticamente più moderna. Era qui che il ferro "appariva solennemente tra noi come materiale in concorrenza con le classiche strutture murarie e di legno, non più relegato alle funzioni subordinate di tiranti e di chiavi, ma elevato

alla dignità che gli conveniva per le sue qualità resistenti ed elastiche"⁵⁰. Così dichiarava nel 1892 Antonio Federico Jorini, professore di Costruzioni al Politecnico di Milano, in uno scritto che, a distanza di due decenni, rendeva giustizia ai molti pregi tecnici della copertura, alla sua "leggerezza, chiarezza compositiva e arditezza inusitata". Il progetto complessivo era ancora dovuto a Giuseppe Mengoni che aveva maturato proficue esperienze in cantieri e materiali moderni lavorando, dal 1857 al 1860, nell'Ufficio Tecnico della Società delle Strade Ferrate Lombardo-Venete e dell'Italia Centrale, sotto la direzione dell'ingegnere Jean-Louis Protche. Per la messa a

28. Sezione degli edifici della Galleria a est dell'arco di ingresso e fabbricati sul lato settentrionale della piazza del Duomo, disegno firmato dall'imprenditore edile Giorgio Pellini, 28 marzo 1870, ASCMi PR c. 1384

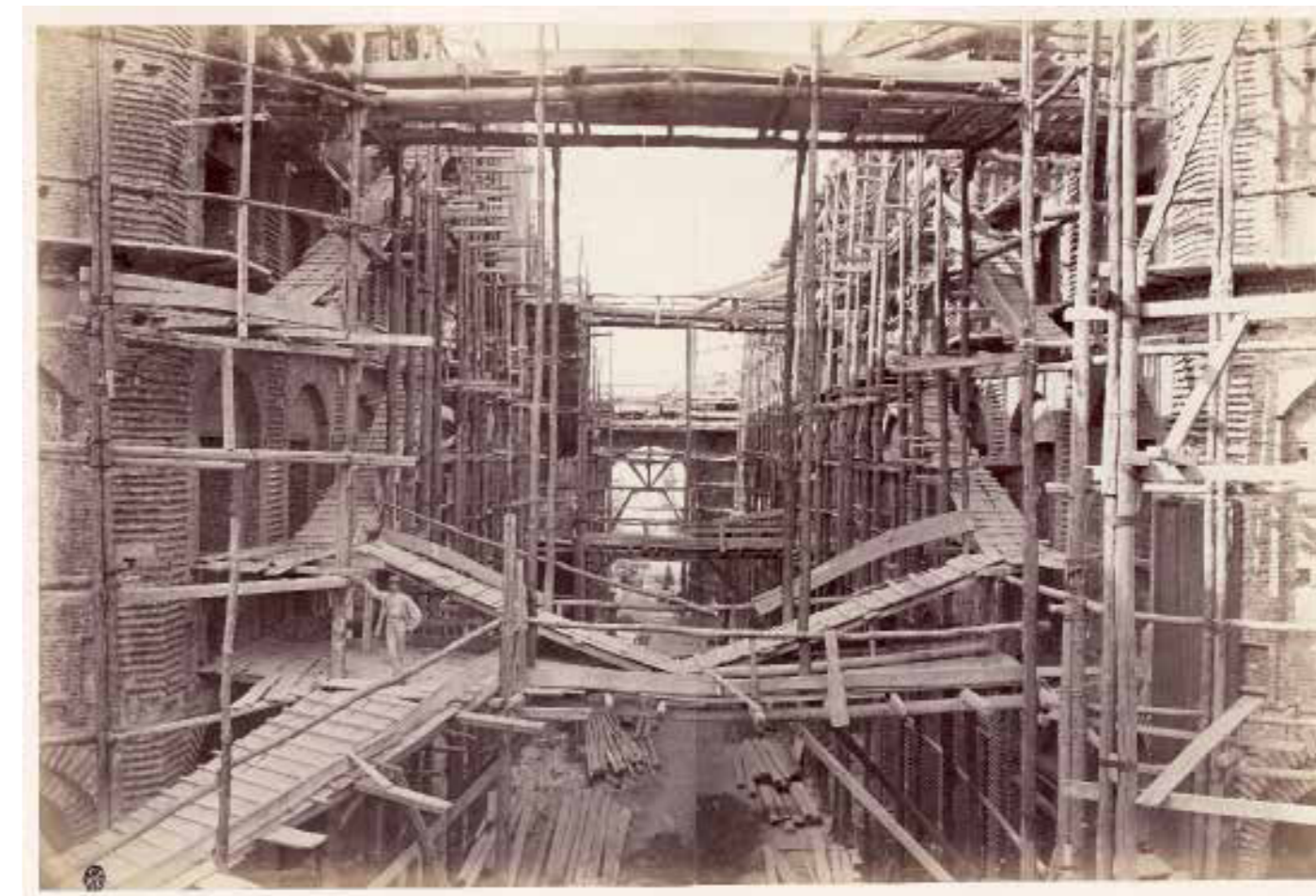
29. Cantiere della Galleria Vittorio Emanuele II dall'ottagono verso il Duomo, fotografia Deroche & Heyland, 1866, CAFMi Albo G 107/4



30. Edifici in costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II nel braccio dalla piazza della Scala visti dall'esterno lato ovest, fotografia Deroche & Heyland, prima del novembre 1866, CAFMi Albo G 107/14



31a-b. Colonnine in ghisa e travi in ferro al piano terreno della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografie Deroche & Heyland, 1866, CAFMi Albo G 107/23-24



32. Ponteggi per la costruzione degli edifici della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografia Deroche & Heyland, 1866, CAFMi Albo G 107/19

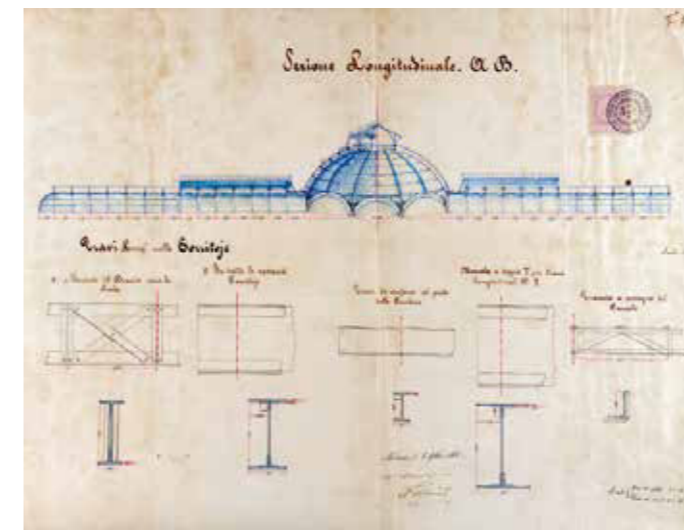
punto esecutivo del progetto, per la sua definizione analitica, i calcoli e la produzione delle singole componenti, fu invece fondamentale l'intervento della ditta Henri Joret et C^{ie} di Parigi, specializzata in costruzioni metalliche e detentrica di brevetti per "ponti e passerelle, tettoie per mercati coperti e stazioni, sistemi speciali di incavallature", nonché "macchine locomobili" per cantieri ferroviari, usi agricoli e industriali⁵¹. Bisognava assemblare i pezzi metallici, arrivati direttamente dalla Francia con la ferrovia, necessari a costruire una tettoia con centine ad arco ribassato, larghe 14,50 metri e uno sviluppo lineare complessivo di circa 192 metri, e con una cupola di 36,98 metri di diametro: il tutto pari a una superficie di circa 6300 metri quadri, per un peso complessivo di 350.000 chilogrammi di ferro e ghisa, suddiviso tra segmenti di centine, arcarecci, arconi, terzere, anelli, chiodi, bulloni e tutti i più minuti elementi della costruzione in ferro. Iniziato nel gennaio 1867 e completato nel maggio dello stesso anno, il montaggio, a esclusione della posa dei vetri, richiese meno di cinque mesi: un tempo assai rapido tenendo conto della novità del materiale e di un cantiere 'impostato' a circa 30 metri di altezza, inedito sia

per i direttori dei lavori sia per le maestranze, ma affrontato con "vigorosa iniziativa, vitalità e spirito di progresso"⁵². Le caratteristiche della copertura sono conosciute grazie a un documento di verifica, da considerare implicito nell'articolo dell'*Istromento* che prevedeva la divisione delle spese a metà al fine di garantire la qualità e la sicurezza di un'opera eccezionale per impegno e prestazioni. A lavori ultimati fu quindi redatta una perizia tecnica per stabilire esattamente l'ammontare e la ripartizione degli oneri, corredata da descrizioni analitiche e rappresentazioni grafiche dei pezzi, da calcoli dimensionali, da quantificazioni in termini di peso (che nelle costruzioni metalliche costituiva la voce base per stabilire i costi) e da considerazioni sui sistemi e procedimenti costruttivi⁵³. A parere dell'ingegnere Giuseppe Bianchi (perito di parte municipale) la Società si era mossa con "estrema cautela", tanto da fare un uso sovrabbondante di materiale e delle articolazioni di rinforzo estese dalla copertura alle parti murarie. Egli contestava quindi una "condizione" statica "eccessiva" e troppo costosa, mentre da parte della Società, l'ingegnere Aurelio Fusarini rilevava come le soluzioni adottate non solo garantissero la solidità dell'intera

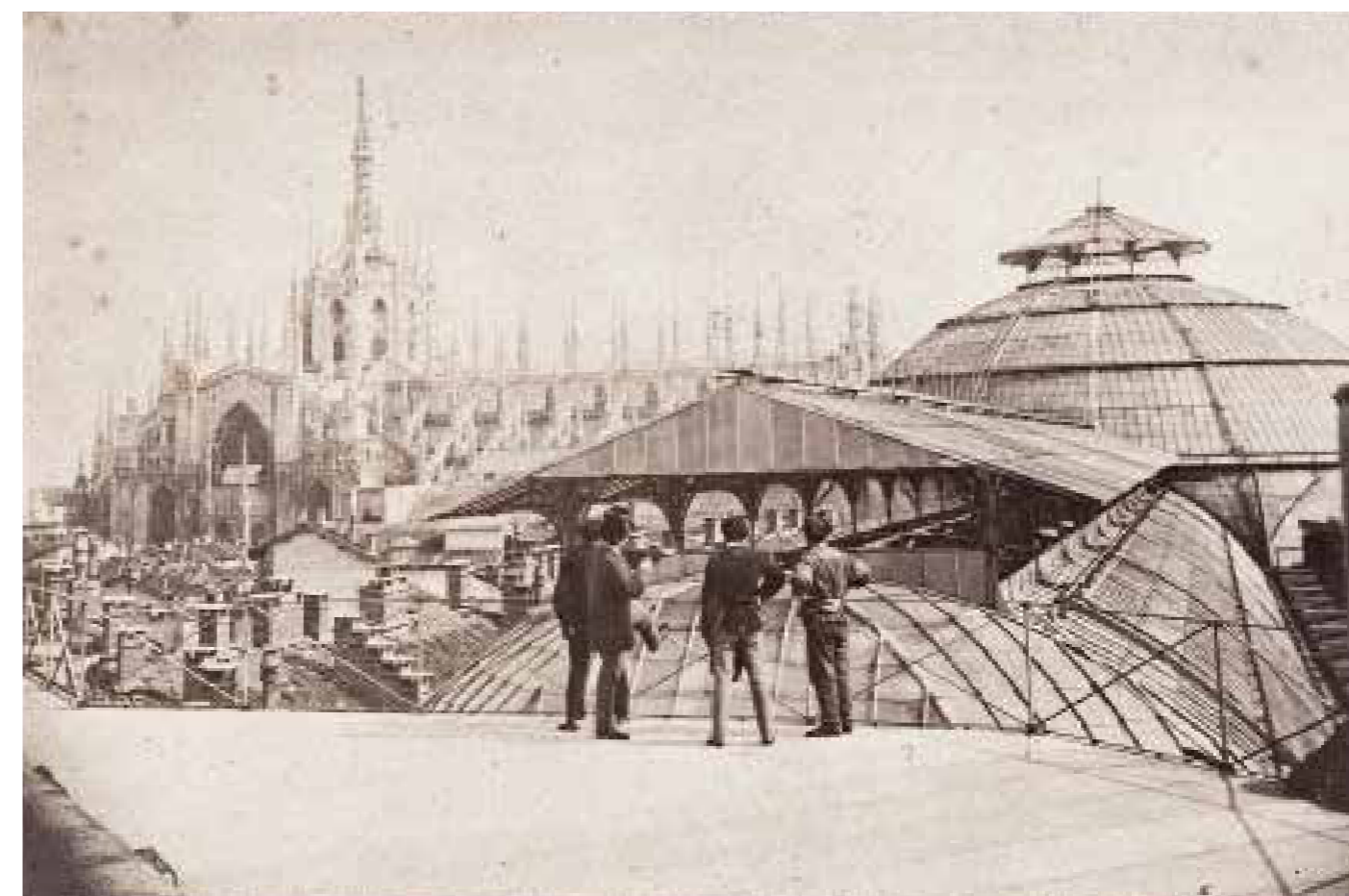
33. Costruzione della tettoia in ferro nel braccio settentrionale della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografia Deroche & Heyland, agosto-dicembre 1866, CAFMi Albo G 107/27



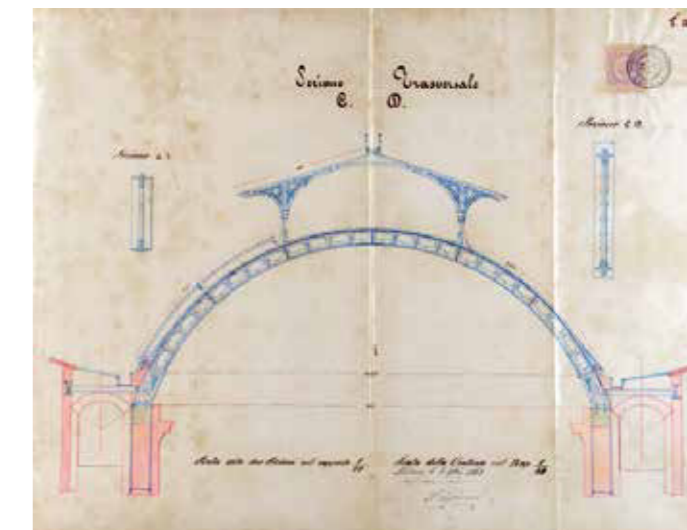
34. Posa dei vetri sulla copertura in ferro della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografia Deroche & Heyland, marzo-maggio 1867, CAFMi Albo G 107/35



compagine, ma ne migliorassero l'estetica consentendo di eliminare i tiranti orizzontali ordinariamente sottesi alle arcate metalliche per stabilizzarne i punti d'imposta: elementi adatti a officine, stazioni, mercati, ma non ad architetture come la Galleria. Fu quindi grazie alla prudenza dei costruttori (le cui ragioni furono infine riconosciute valide anche dall'ingegnere Bianchi) che la copertura poté ergersi al di sopra dei fabbricati e distendersi sopra le strade e la piazza del-



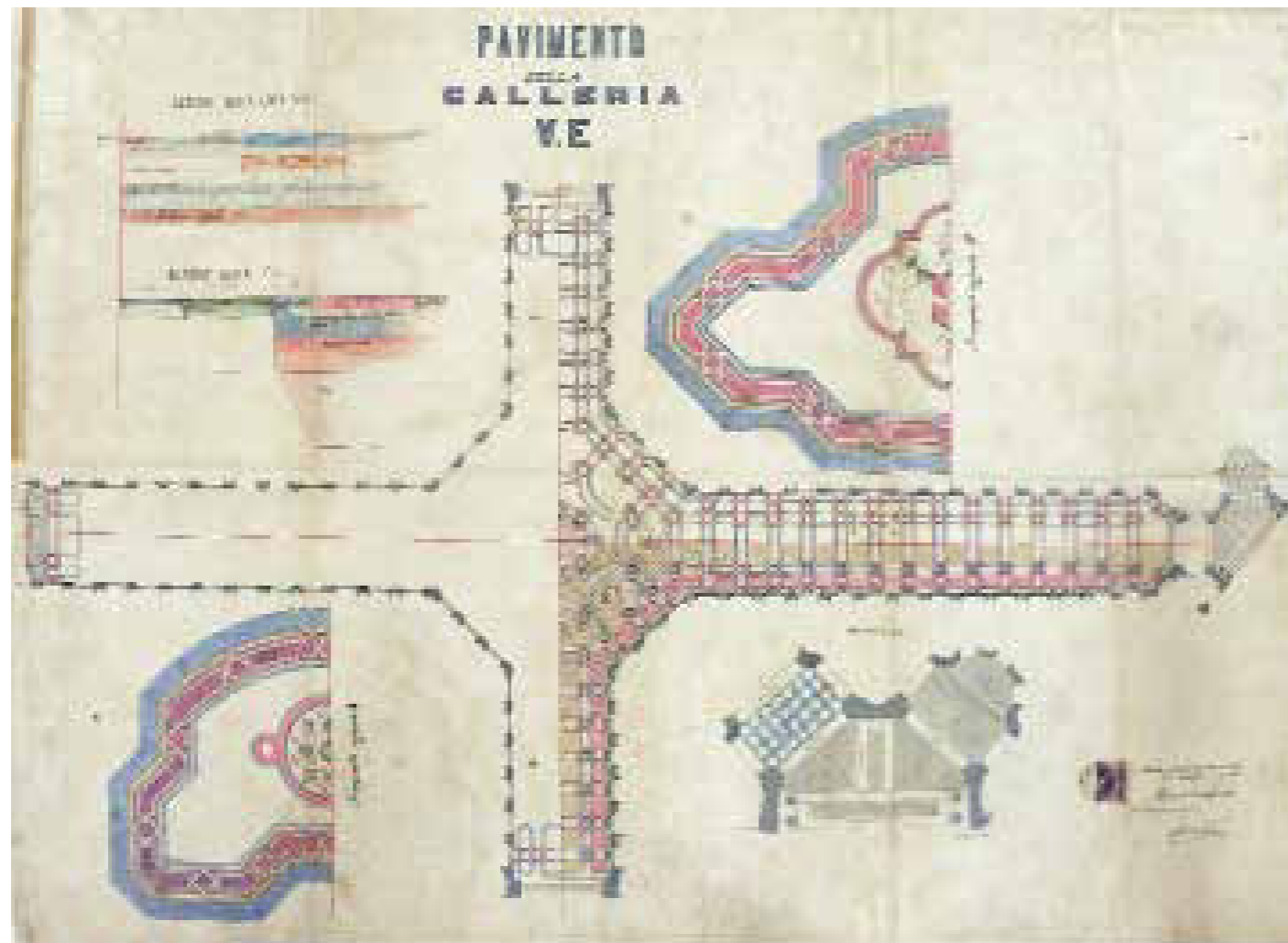
35a-b. Sezione longitudinale dell'intera copertura e prospetto di una centina della Galleria Vittorio Emanuele II, Milano 8 novembre 1868, disegni allegati alla perizia degli ingegneri Giuseppe Bianchi e Aurelio Fusarini, 23 novembre 1868, ASCMi PR c. 1382



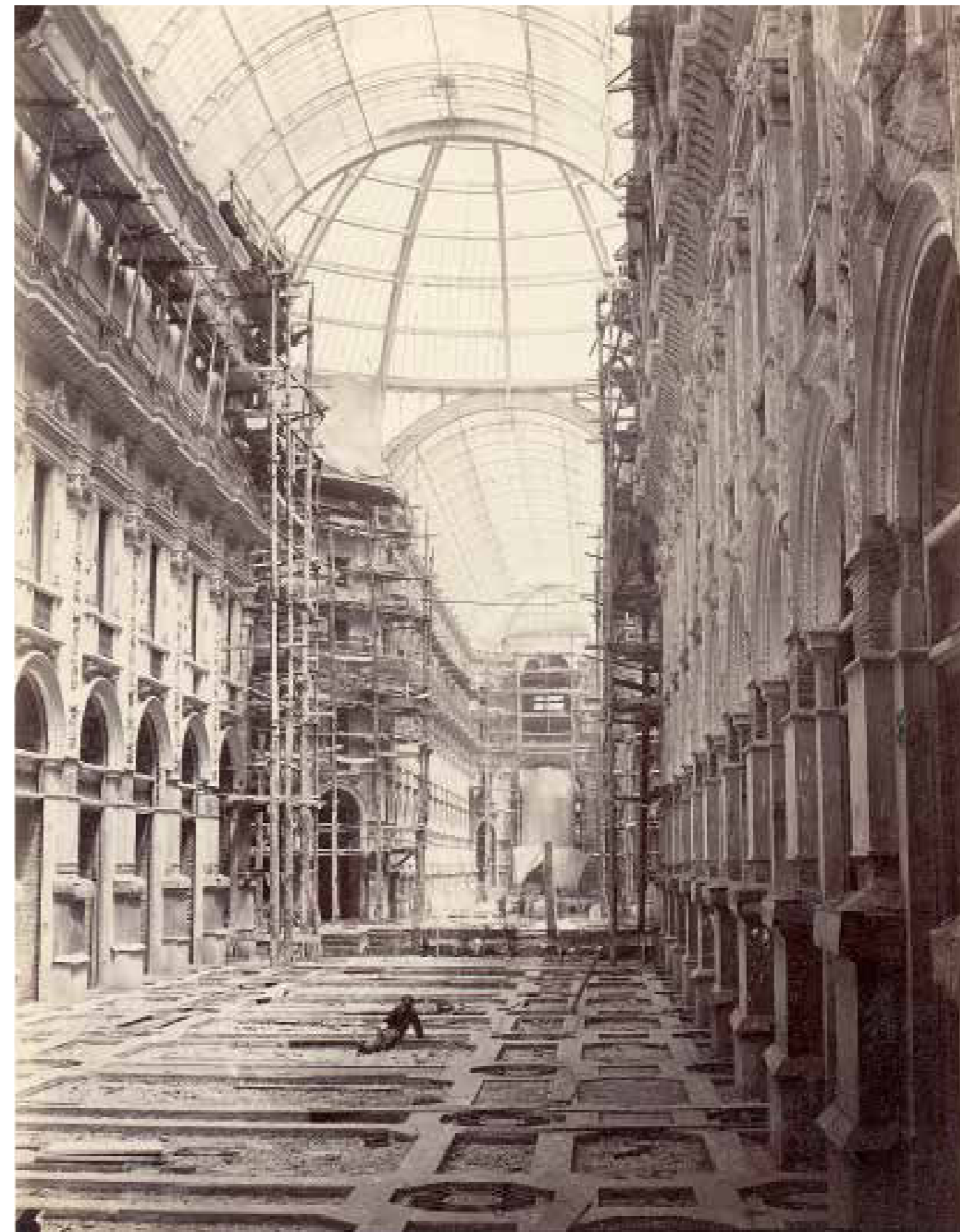
la Galleria come un vero "cielo di vetro", senza che la vista verso l'alto fosse inframmezzata da un prosaico ordito metallico. Gli specialisti apprezzavano la "leggerezza" e la "trasparenza compositiva", la chiara coincidenza tra funzione, struttura e decorazione, l'ottimizzazione delle forze e forme del costruire, mentre i giornalisti, gli scrittori, i comuni cittadini parlavano di "volta di cristallo", "di immensa e sottile rete", di "tettoia sonora". Memorabile tra i brani letterari quello di Luigi Capuana apparso

36. Personaggi non identificati osservano la copertura in ferro e vetro della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografo non identificato, tra giugno 1867 e 1870, CAFMi LV 1147

37. Pianta del pavimento della Galleria Vittorio Emanuele II con sezioni e indicazioni dei materiali, Milano 8 novembre 1868, disegno allegato alla perizia degli ingegneri Giuseppe Bianchi e Aurelio Fusarini, ASCMi PR c. 1381



38. Il pavimento in costruzione nel cantiere della Galleria Vittorio Emanuele II, fotografia Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/41



in *Milano 1881* in cui è chiara la percezione di come fosse la “grande volta di cristallo” a dotare la Galleria di nuovi effetti sensoriali di clima, luci, colori, ombre e suoni, propri a un ambiente oscillante tra interno e esterno⁵⁴. Di questa affascinante ‘ambiguità’ era parte lo stesso pavimento, steso su una superficie di 4200 metri quadri come “selciato di eccezione” di un passaggio pubblico. Secondo i termini dell’*Istromento* apparteneva al Municipio e le spese dovettero essere divise a metà in base a una ulteriore perizia, redatta dai medesimi ingegneri Bianchi e Fusarini, che, in questo caso, non generò alcun contenzioso⁵⁵. La posa aveva richiesto un lavoro minuzioso e di alto artigianato per disporre entro un’intelaiatura di lastre di marmo rosso di Verona, ricco di resti fossili (ai quali verrà anche dedicata una poesia⁵⁶), di grigio bardiglio, bianco Carrara e granito rosso, un “battuto alla veneziana” incastonato di parti in mosaico di smalto (eseguiti dalla rinomatissima ditta Salviati di Venezia), con ornati, stemmi ed emblemi a onore della città e della riconquistata indipendenza, di casa Savoia e del nuovo paese unitario.

A due anni e mezzo dalla posa della prima pietra, la costruzione della Galleria (senza l’arco di ingresso da piazza del Duomo) si poteva considerare “mirabilmente compiuta”⁵⁷. Per l’inaugurazione, presenziata dal re il 15 settembre 1867, si presentava agli occhi ammirati dei milanesi come un “magnifico salone”, racchiuso tra la volta di cristallo, il pavimento policromo e le facciate decorate da file di cariatidi, cornici, lesene a *ramages* e figure allegoriche, ferri battuti, stemmi e ornati, sculture di italiani illustri e, naturalmente, “le botteghe” al piano terreno, “vaste, eleganti e chiuse da ampie portiere di vetro”⁵⁸. Fu un momento di generale entusiasmo, puntualmente riflesso dai giornali milanesi e condiviso dalla maggior parte dei rappresentanti comunali e dai cittadini. Le critiche si riaccesero successivamente, per le vicende complesse e spinose seguenti a questa prima ben riuscita fase costruttiva. Mentre i lavori per piazza del Duomo erano in corso e la Galleria mancava dell’ingresso principale, il cantiere nel suo insieme subì le vicissitudini amministrative, finanziarie, tecniche e legali che investirono

39. Avviso della Giunta Municipale di Milano per l'inaugurazione della Galleria Vittorio Emanuele II, 14 settembre 1867, ASCMi PR c. 1382



40. La Galleria Vittorio Emanuele II nel giorno della inaugurazione, con le persone sulle balconate in attesa del re, fotografia di Giovanni Battista Ganzini, 15 settembre 1867, CAFMi FM C. 43/4



il Municipio, la City of Milan Improvements Company, i loro rapporti reciproci e lo stesso architetto Mengoni. Basti pensare che tra il 1868 e il 1869 si verificarono: l'avvicendamento della Giunta di Antonio Beretta (costretto alle dimissioni) con quella del nuovo sindaco Giulio Belinzaghi, il fallimento della Società inglese per problemi finanziari, irregolarità di gestione e insolvenze nei confronti sia dei propri azionisti, sia del Comune di Milano⁵⁹; la vendita a quest'ultimo "del grandioso Edificio denominato la Galleria Vittorio Emanuele, e delle diverse aree, costruzioni, materiali, scorte, ragioni di credito, e di compenso pel prezzo di italiane £ 7.300.000"⁶⁰.

A ben guardare fu una straordinaria occasione per l'ente municipale, nonostante l'onere non fosse lieve in anni segnati da una generale crisi economica e dai molti impegni che richiedeva l'unificazione del paese appena uscito dalla terza guerra di indipendenza. Per quanto riguarda il ruolo di Mengoni, messo in crisi dall'uscita di scena della Società, si specificava nell'atto di vendita che il nuovo proprietario non avrebbe "assunto obblighi" nei suoi confronti, confermando però la sua "direzione artistica" con il vincolo di sottoporre all'approvazione della Giunta tutti i disegni in dettaglio delle parti ornamentali e di offrire garanzie sulle modalità di esecuzione delle opere, sui materiali, sulla correttezza dei capitoli⁶¹.

Nel 1870, dopo due anni di quasi inattività, i lavori ripresero sotto la direzione tecnica e amministrativa dell'ingegnere Gerolamo Chizzolini, mentre Mengoni, "responsabile unico" della parte artistica, completava i disegni esecutivi per l'arco di ingresso e i fabbricati in affaccio sulla piazza del Duomo, lavorando cioè a quelle parti che, fin dal contratto del 1865, erano state identificate come le più rappresentative nel grande progetto civico di rinnovamento del centro di Milano. Nel 1875 l'arco era ancora lontano dalla conclusione per una sommatoria di ritardi sfocianti in una situazione di stallo cui fu lo stesso Mengoni a porre fine, assumendo in proprio i lavori di costruzione con appalto a *forfait* il 3 ottobre 1876⁶².

Il disegno nel frattempo era giunto a enfatizzare il senso trionfale non solo per le dimensioni, ma anche per l'intensificarsi degli elementi decorativi e la commistione di stili tra Roma e il Rinascimento: tra le forme dell'antico e le logge a bifora, colonnine e balaustri, ghiere e rosoni, più in accordo con i nuovi edifici della piazza che con i modelli classici. Fu questa la parte che riscosse meno successo sia da parte degli specialisti sia da parte



degli osservatori comuni, nonostante svolgesse chiaramente il ruolo di fulcro dell'impianto urbano e di filtro tra lo spazio solenne della piazza e quello meno formale della Galleria. Di fatto l'arco sviluppava con coerenza, ma anche con i limiti della cultura architettonica del periodo, il percorso tipico dell'Ecclettismo traguardante dall'imitazione alla rielaborazione fino al "superamento" dei modelli per interpretare le forme e i modi di una nuova monumentalità intessuta di orgoglio civico, di patriottismo e di richiamo all'attualità, suggellato dalla scritta dedicatoria incisa nell'attico, "A Vittorio Emanuele II. I Milanesi".

Fu costruito a termini di contratto entro la fine del 1877 concludendo definitivamente il cantiere della Galleria, ma, come è noto, costando la vita a Mengoni, caduto dalle impalcature il 30 dicembre a pochi giorni dall'inaugurazione. La tragica morte sul campo e il fato incredibilmente avverso nel momento in cui egli avrebbe potuto raccogliere i frutti del proprio lavoro, contribuirono a smorzare le critiche e a considerare con maggiore generosità un architetto che, con il suo lavoro, aveva risolto una "questione" aperta da decenni tra concor-



41. La Galleria Vittorio Emanuele II verso piazza della Scala al termine dei lavori, e prima dell'inaugurazione, fotografia Deroche & Heyland, settembre 1867, CAFMi Albo G 107/44

42. La Galleria Vittorio Emanuele II dopo l'apertura dei primi esercizi commerciali, fotografia di Alfred Noack, dopo settembre 1867, CAFMi Albo G 107/49

si, idee, disegni preliminari e definitivi, aggiustamenti e modifiche, lavori avviati e interrotti, legando per sempre il suo nome alla realizzazione più significativa della Milano postunitaria.

Epilogo: la Galleria "one of the most magnificent buildings in Europe"

Prima ancora dell'inaugurazione del 15 settembre 1867, usciva a Milano a firma di un amatore d'arte una "descrizione dettagliata della monumentale Galleria" che ne ammirava in modo assoluto la "suntuosità" e "la maestosità", nonché "l'armonizzante bello-estetico-architettonico-artistico" di uno "stile moderno grazioso e fantastico". Lo sguardo del pubblico sarebbe stato "abbagliato", "incantato", "innamorato" "sbalordito" per "l'eleganza", lo "sfarzo" delle decorazioni", il lusso dei negozi e il senso di compiacimento per un "gigantesco pensiero attuato [...] felicemente a opera di tanti pregevoli ingegneri"⁶³. Pur nei limiti di un entusiasmo incondizionato, l'anonimo autore toccava aspetti non marginali dell'architettura dell'Ottocento e della sua ricezione da parte di un pubblico per il quale l'intensificarsi degli stimoli visivi, il gusto inclusivo

39. Avviso della Giunta Municipale di Milano per l'inaugurazione della Galleria Vittorio Emanuele II, 14 settembre 1867, ASCMi PR c. 1382



40. La Galleria Vittorio Emanuele II nel giorno della inaugurazione, con le persone sulle balconate in attesa del re, fotografia di Giovanni Battista Ganzini, 15 settembre 1867, CAFMi FM C. 43/4



il Municipio, la City of Milan Improvements Company, i loro rapporti reciproci e lo stesso architetto Mengoni. Basti pensare che tra il 1868 e il 1869 si verificarono: l'avvicendamento della Giunta di Antonio Beretta (costretto alle dimissioni) con quella del nuovo sindaco Giulio Belinzaghi, il fallimento della Società inglese per problemi finanziari, irregolarità di gestione e insolvenze nei confronti sia dei propri azionisti, sia del Comune di Milano⁵⁹; la vendita a quest'ultimo "del grandioso Edificio denominato la Galleria Vittorio Emanuele, e delle diverse aree, costruzioni, materiali, scorte, ragioni di credito, e di compenso per il prezzo di italiane £ 7.300.000"⁶⁰.

A ben guardare fu una straordinaria occasione per l'ente municipale, nonostante l'onere non fosse lieve in anni segnati da una generale crisi economica e dai molti impegni che richiedeva l'unificazione del paese appena uscito dalla terza guerra di indipendenza. Per quanto riguarda il ruolo di Mengoni, messo in crisi dall'uscita di scena della Società, si specificava nell'atto di vendita che il nuovo proprietario non avrebbe "assunto obblighi" nei suoi confronti, confermando però la sua "direzione artistica" con il vincolo di sottoporre all'approvazione della Giunta tutti i disegni in dettaglio delle parti ornamentali e di offrire garanzie sulle modalità di esecuzione delle opere, sui materiali, sulla correttezza dei capitoli⁶¹.

Nel 1870, dopo due anni di quasi inattività, i lavori ripresero sotto la direzione tecnica e amministrativa dell'ingegnere Gerolamo Chizzolini, mentre Mengoni, "responsabile unico" della parte artistica, completava i disegni esecutivi per l'arco di ingresso e i fabbricati in affaccio sulla piazza del Duomo, lavorando cioè a quelle parti che, fin dal contratto del 1865, erano state identificate come le più rappresentative nel grande progetto civico di rinnovamento del centro di Milano. Nel 1875 l'arco era ancora lontano dalla conclusione per una sommatoria di ritardi sfocianti in una situazione di stallo cui fu lo stesso Mengoni a porre fine, assumendo in proprio i lavori di costruzione con appalto a *forfait* il 3 ottobre 1876⁶².

Il disegno nel frattempo era giunto a enfatizzare il senso trionfale non solo per le dimensioni, ma anche per l'intensificarsi degli elementi decorativi e la commistione di stili tra Roma e il Rinascimento: tra le forme dell'antico e le logge a bifora, colonnine e balaustini, ghiere e rosoni, più in accordo con i nuovi edifici della piazza che con i modelli classici. Fu questa la parte che riscosse meno successo sia da parte degli specialisti sia da parte



degli osservatori comuni, nonostante svolgesse chiaramente il ruolo di fulcro dell'impianto urbano e di filtro tra lo spazio solenne della piazza e quello meno formale della Galleria. Di fatto l'arco sviluppava con coerenza, ma anche con i limiti della cultura architettonica del periodo, il percorso tipico dell'Ecclettismo traguardante dall'imitazione alla rielaborazione fino al "superamento" dei modelli per interpretare le forme e i modi di una nuova monumentalità intessuta di orgoglio civico, di patriottismo e di richiamo all'attualità, suggellato dalla scritta dedicatoria incisa nell'attico, "A Vittorio Emanuele II. I Milanesi".

Fu costruito a termini di contratto entro la fine del 1877 concludendo definitivamente il cantiere della Galleria, ma, come è noto, costando la vita a Mengoni, caduto dalle impalcature il 30 dicembre a pochi giorni dall'inaugurazione. La tragica morte sul campo e il fato incredibilmente avverso nel momento in cui egli avrebbe potuto raccogliere i frutti del proprio lavoro, contribuirono a smorzare le critiche e a considerare con maggiore generosità un architetto che, con il suo lavoro, aveva risolto una "questione" aperta da decenni tra concor-



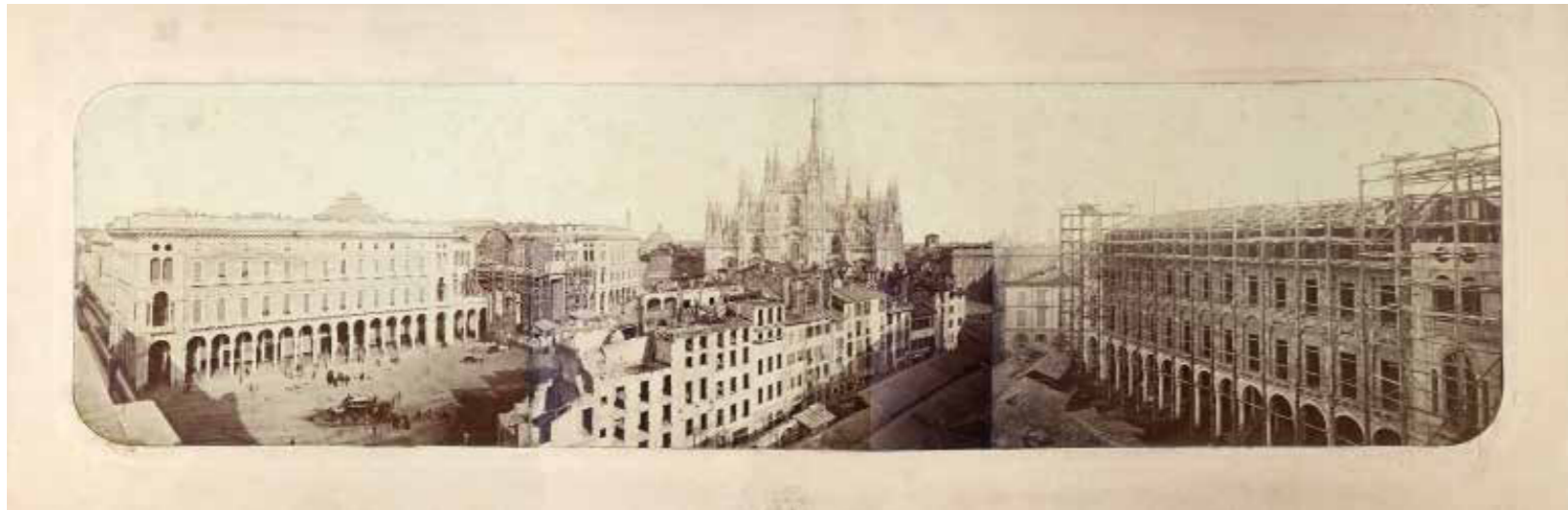
41. La Galleria Vittorio Emanuele II verso piazza della Scala al termine dei lavori, e prima dell'inaugurazione, fotografia Deroche & Heyland, settembre 1867, CAFMi Albo G 107/44

42. La Galleria Vittorio Emanuele II dopo l'apertura dei primi esercizi commerciali, fotografia di Alfred Noack, dopo settembre 1867, CAFMi Albo G 107/49

si, idee, disegni preliminari e definitivi, aggiustamenti e modifiche, lavori avviati e interrotti, legando per sempre il suo nome alla realizzazione più significativa della Milano postunitaria.

Epilogo: la Galleria "one of the most magnificent buildings in Europe"

Prima ancora dell'inaugurazione del 15 settembre 1867, usciva a Milano a firma di un amatore d'arte una "descrizione dettagliata della monumentale Galleria" che ne ammirava in modo assoluto la "suntuosità" e "la maestosità", nonché "l'armonizzante bello-estetico-architettonico-artistico" di uno "stile moderno grazioso e fantastico". Lo sguardo del pubblico sarebbe stato "abbagliato", "incantato", "innamorato" "sbalordito" per "l'eleganza", lo "sfarzo" delle decorazioni", il lusso dei negozi e il senso di compiacimento per un "gigantesco pensiero attuato [...] felicemente a opera di tanti pregevoli ingegneri"⁶³. Pur nei limiti di un entusiasmo incondizionato, l'anonimo autore toccava aspetti non marginali dell'architettura dell'Ottocento e della sua ricezione da parte di un pubblico per il quale l'intensificarsi degli stimoli visivi, il gusto inclusivo



43. Piazza del Duomo con l'arco della Galleria Vittorio Emanuele II e i portici meridionali in costruzione; al centro l'isolato del Rebecchino in via di demolizione, fotografia di Icilio Calzolari, tra il 1874 e agosto 1875, CAFMi FM F 78

capace di accogliere l'eterogeneo e di muoversi 'modernamente' tra gli stili, la concessione ai riti mondani, il superamento dei modelli nell'ampliarsi delle dimensioni e dell'impegno costruttivo, costituivano altrettanti pregi e motivi di appagamento.

Non a caso considerazioni simili ricorrono sui giornali che riportarono l'effettiva inaugurazione della Galleria e di cui si è fatto cenno all'inizio di questo saggio: a loro volta dediti alle lunghe descrizioni che richiedeva un'architettura così ricca di immagini e di racconti e a rimarcare il senso di soddisfazione che proveniva dal compimento di una grande opera.

Altrettanto favorevoli alcuni giornali inglesi che, per altro, avevano seguito con interesse le sorti della City of Milan Improvements Company: per costoro la Galleria era "one of the most magnificent buildings in Europe, perhaps, [...] the most beautiful of its kind"⁶⁴. Significativo era inoltre il commento della prestigiosa rivista di architettura e costruzioni "The Builder" che, pur ritenendo le sue facciate "too profusely ornamented"⁶⁵, non solo considerava la Galleria la componente più importante nella riorganizzazione del centro cittadino, ma la additava ad esempio agli architetti britannici, evidenziando, tra i molti pregi, la pregnanza civica di un intervento che, con le forme e i modi della modernità, aveva rivitalizzato la città antica e il suo patrimonio monumentale⁶⁶.

"Per vastità di dimensioni e per copia e splendore di ornato", non "teme confronti in Europa", aveva potuto orgogliosamente affermare il sindaco Beretta nel 1867⁶⁷, e da allora in poi tutte le guide di Milano e dintorni segnarono la Galleria come una realizzazione "senza pari", "la migliore delle vie coperte che in Europa si conosca-

no"⁶⁸. Di fatto essa aveva raggiunto un livello inedito di qualità, cambiando radicalmente misure, proporzioni, visibilità rispetto agli esempi esistenti⁶⁹: era cresciuta in altezza, aveva costruito interi isolati e trasformato completamente l'impatto urbano di questi organismi architettonici, conquistando un primato dovuto non solo alla vastità, ma anche alla vivacità del programma, allo "spirito di riforma" dimostrato dal Municipio, al coraggio del progetto e della realizzazione, alla capacità di vedere oltre le difficoltà contingenti in anni in cui, per altro, i *passages* erano considerati architetture urbane in decadenza, non raramente abbandonate dal pubblico e ormai prive di attrattive.

È significativo infatti che nel 1867, lo stesso anno in cui si inaugurava la Galleria di Milano, Émile Zola pubblicasse a Parigi il romanzo *Thérese Raquin* la cui azione si svolge principalmente nel *passage* du Pont Neuf⁷⁰: scenario misero e degradato, metafora del progressivo decadimento morale dei personaggi in una fosca trama di tradimenti e delitti. Il destino buio e colpevole dei personaggi sembrava quasi implicito nella rovina del luogo: "una specie di corridoio stretto e buio che va dalla via Mazzarino a via della Senna. Lunga una trentina di passi e larga tutt'al più due, la galleria è pavimentata con ciottoli giallastri, logori, mal connessi [...] nelle belle giornate d'estate, quando un sole cocente brucia le vie, un chiarore biancastro filtra da quei vetri sudici e langue miseramente nella galleria. Nei tetri giorni d'inverno e nelle mattinate nebbiose, la vetrata non riflette che grigiore [...]. La Galleria du Pont Neuf non è luogo da passeggiata: la si imbecca per evitare un lungo giro e guadagnare qualche minuto [...]. Tutto il giorno è un rumore secco e affrettato di passi risonanti sulla pietra



44. I portici settentrionali di piazza del Duomo con l'arco di ingresso della Galleria Vittorio Emanuele II, dopo il 1878, CAFMi FM D 013

[...] nessuno parla, nessuno si ferma, ciascuno corre alle sue occupazioni, senza dare nemmeno uno sguardo alle botteghe"⁷¹.

Niente di più contrastante con lo spettacolo offerto dalla galleria milanese, per la quale valga fra tutte l'opinione di Julien Guadet, professore di composizione architettonica nella prestigiosa École des Beaux-Arts di Parigi. Nel trattato *Éléments et théorie de l'architecture* egli scriveva: "Tra gli elementi delle vie pubbliche bisogna citare i *passages*. Molto tempo fa essi hanno goduto di grande favore e sono stati molto di moda, oggi sono praticamente declassati e molti sono abbandonati. Ciò è dovuto al fatto che li si è costruiti di proporzioni troppo meschine: erano stretti e poco illuminati, soffocati dalle vetrature troppo basse. Al contrario i *passages* che si sono costruiti

in Italia, e cito la Galleria Vittorio Emanuele a Milano o la Galleria Principe a Napoli, sono sempre frequentati: Lì ci si incontra volentieri, i negozi splendono e attirano. Ma soprattutto questi *passages* sono ampi, sono vere strade coperte in cui grandi coperture vetrate si elevano al di sopra di facciate di veri edifici. [...] Vi cito questi esempi per farvi capire come il tema del *passage* non sia un programma condannato senza appello, ma possa ancora incontrare successo, a patto che lo si tratti con larghezza di vedute [...]"⁷².

"Vere strade" e "veri edifici", ampi e decorosi e non una loro imitazione o versione miniaturizzata: l'apprezzamento di Guadet era quindi per un'architettura che nella spaziosità, nella larghezza di propositi, persino nell'esuberanza dell'immagine, riassumeva il senso di una città

vera, ricca di varietà e di possibilità, “amabile e seducente”, scriverà più oltre: luogo appropriato per attività qualificate e gratificanti⁷³. Giustamente nel considerare la Galleria, egli era ricorso a categorie di giudizio che si discostavano da quelle della disciplina architettonica, della grammatica degli stili, degli ordini e delle proporzioni, legandola invece all'importanza dell'uso, dei riti mondani e degli effetti spaziali, allentando lo sguardo critico e dissolvendo le osservazioni analitiche nella valutazione e percezione d'insieme.

Altrettanto giustamente Gerolamo Chizzolini affermava che “Il concetto della Galleria [...] per la sua disposizione, le sue proporzioni e disegno” costituiva “un tutto a sé”, tale da non poter “essere analizzato o giudicato” secondo “le ordinarie leggi architettoniche”. Le partico-

larità e i difetti che un “rigorista” non avrebbe accettato, sbiadivano al “cospetto di questo grande ambiente, maestoso e geniale, delle sue volte di cristallo, eleganti, semplici e leggere, delle sue proporzioni”, capaci di suscitare “un sentimento di spontanea ammirazione”⁷⁴.

Lo stesso “sentimento” che la Galleria, a distanza di centocinquant'anni, ancora suscita nei suoi sempre più numerosi frequentatori, dopo aver superato ‘indenne’ le molte e complicate vicende di quest'arco di tempo: i cambiamenti della città e delle istituzioni, i grandi eventi della storia, le distruzioni e le ricostruzioni, l'invecchiamento e i restauri. Del resto, dichiarava lo scrittore Giuseppe Rovani che non aveva mai lesinato critiche al progetto, “codesta nuova e colossale Galleria ottenne un successo immediato [...] la storia deve dirlo”⁷⁵. Allora come oggi.

45. La Galleria Vittorio Emanuele II prima dei recenti restauri, 2014 [© Marco Introini]



Le dimensioni della Galleria Vittorio Emanuele II*

Lunghezza della Galleria da piazza del Duomo a piazza della Scala	196,62 m
Lunghezza da via Silvio Pellico a via Ugo Foscolo	105,10 m
Superficie del pavimento	4195 m ²
Superficie dell'ottagono	1148,85 m ²
Distanza fra i lati opposti dell'ottagono	36,60 m
Luce di tutti e quattro gli archi d'ingresso	12 m
Larghezza netta delle navate:	
fra i piedistalli delle lesene	13,62 m
fra vivo e vivo dei muri laterali	14,50 m
Altezza dell'arco di piazza del Duomo:	
alla serraglia	27,80 m
alla sommità dell'attico	38,50 m
Altezza dell'arco di piazza della Scala	24 m
Altezza alla serraglia degli archi verso via Silvio Pellico e via Ugo Foscolo	23 m
Altezza della navata:	
all'imposta delle centine	25,07 m
al sottarco della tettoia	29,28 m
al colmo della lanterna lungo la navata	32,38 m
Altezza della cupola:	
all'imposta sugli otto arconi dell'ottagono	20,15 m
all'anello superiore	41,83 m
al sommo	47,08 m
Diametro della cupola	36,98 m

*da A. Rondello, *Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milano 1967

¹ I numerosi contributi che hanno accompagnato nel 1967 il centenario della Galleria riportano diversi brani tratti dalla pubblicistica dell'epoca. Cfr. in particolare L. Marchetti, *La Galleria di Milano*, Strenna Istituto Ortopedico Gaetano Pini, Milano 1967; A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milano 1967; G. Barigazzi, *Cento anni in Galleria*, Numero monografico di “Città di Milano”, nn. 2-3, 1967. Cfr. inoltre le considerazioni di L. Broggi, *Il restauro della Galleria Vittorio Emanuele II*, in “Il Politecnico. Giornale dell'Ingegnere Architetto Civile ed Industriale”, vol. XVII, novembre-dicembre 1985, pp. 640-644. Per la bibliografia successiva cfr. O. Selvafolta, *La Galleria Vittorio Emanuele II*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. Castellano, O. Selvafolta, Electa, Milano 1983, pp. 221-265; L. Gioeni, *L'affaire Mengoni. La piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele di Milano. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Guerini e Associati, Milano 1995. A questi due contributi si rimanda per le notizie e le vicende riguardanti la Galleria, se non altrimenti specificato.

² G. Chizzolini, F. Poggi, *Piazza del Duomo e Galleria Vittorio Emanuele*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, a cura del Collegio degli Ingegneri ed Architetti, Hoepli, Milano 1885, p. 196.

³ Citazione da F. Zuccari, *Progetto per la piazza del Duomo di Milano*, in “Giornale dell'Ingegnere Architetto ed Agronomo”, vol. IV, marzo 1857, p. 458. Sulle vicende storiche della piazza del Duomo cfr. in generale: *Piazza del Duomo a Milano: storia, problemi, progetti*, a cura di A.B. Belgiojoso, Mazzotta, Milano 1982. Sui progetti di trasformazione della prima metà dell'Ottocento cfr. il contributo critico e analitico di I. Balestreri, *I progetti per piazza del Duomo a cavallo dell'Unità nazionale. Eredità, prospettive, proposte e discussioni*, in *Architettura a Milano negli anni dell'Unità. La trasformazione della città, il restauro dei monumenti*, a cura di M. Grandi, Libraccio Editore, Milano 2012, pp. 127-162.

⁴ C. Vacani, *Poche parole su molti progetti della Piazza del Duomo di Milano*, estratto da “Atti dell'Ateneo di Milano”, 1860, fasc. 1, s.n.p.

⁵ Le espressioni sono di C. Clericetti, *Archeologia*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, op. cit., p. 13 e p. 16.

⁶ Precedente significativo fu il progetto di Gian Luigi Ponti che proponeva “una vasta contrada” tra il Duomo e la Scala: cfr. G.L. Ponti, *Nuovo progetto per la Piazza del Duomo di Milano coordinato all'apertura di una nuova via alla Piazza della Scala e alla sistemazione delle strade che vi hanno attinenza*, in “Giornale dell'Ingegnere Architetto

ed Agronomo”, vol. VII, febbraio 1859, pp. 88-92.

⁷ Balestreri, *I progetti per piazza...*, op. cit., p. 130.

⁸ Consiglio Comunale della Città, Milano (d’ora in poi CCMi), 22 maggio 1868, discorso del sindaco Giulio Belinzaghi, in “Atti del Municipio di Milano”, 1868, p. 115.

⁹ Chizzolini, Poggi, *Piazza del Duomo...*, op. cit., p. 196.

¹⁰ Cfr. al proposito la documentazione in Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Fondo *Cariplo, Patrimonio - Affari diversi*, fasc. *Patrimonio - Biglietti della Lotteria Piazza del Duomo*, 1861. Cfr. anche O. Selva-folta, *Un biglietto vincente per la nuova Milano*, in “Archivio Storico Intesa Sanpaolo Newsletter”, n. 12, gennaio 2012, pp. 3-4.

¹¹ Citazioni rispettivamente da: CCMi, 6 settembre 1864, in “Atti del Municipio di Milano”, 1864, p. 372; CCMi, 22 agosto 1862, *ibid.*, 1862, pp. 301-302.

¹² Come era, per esempio, la questione del diritto di esproprio forzato per pubblica utilità. Fu Vittorio Emanuele II a farsene personalmente garante per le aree necessarie alla realizzazione del progetto in base al Regio Decreto del 24 gennaio 1860. Cfr. Balestreri, *I progetti per piazza...*, op. cit., pp. 130-132.

¹³ *Programma di concorso per il progetto della nuova piazza del Duomo di Milano e della via Vittorio Emanuele approvato dal Consiglio Comunale nelle sedute dei giorni 13 e 15 febbraio 1861*, in “Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo”, vol. IX, marzo 1861, pp. 254-256. La commissione giudicatrice era composta dal sindaco A. Beretta, dall’architetto G. Balzaretti, dal conte A. Durini, dal cavaliere F. Mazzei, dall’ingegnere A. Cagnoni, dal professore L. Bisi, dall’ingegnere L. Besozzi, dall’ingegnere A. Vanotti e dal professore G. Mongeri. Per i lavori della commissione cfr. CCMi, 22 agosto 1862, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, pp. 290 sgg.

¹⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹⁵ La figura di Giuseppe Mengoni (1829-1877) attende ancora uno studio monografico che ricostruisca la sua intera opera e la inquadri criticamente nella cultura architettonica del secondo Ottocento. Fondamentale è la documentazione conservata nell’Archivio Giuseppe Mengoni di Fontanelice per cui rimando al saggio di Anna-Maria Guccini in questo volume: *Giuseppe Mengoni: attraverso il suo archivio tracce del prezzo e del valore di un sogno*. Per Mengoni architetto cfr. il primo contributo, per i cent’anni dalla nascita, di G. Ricci, *La vita e le opere dell’architetto Giuseppe Mengoni*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna, 1930. Oltre ai contributi citati sulla Galleria Vittorio Emanuele II, si vedano inoltre: V. Fontana, N. Pirazzoli, *Giuseppe Mengoni 1829-1877, un architetto di successo*, Essegi, Ravenna 1987; Giuseppe Mengoni: ingegnere-architetto, 1829-1877, a cura di B. Bonantini, Cooperativa Marabini, Imola 1993; *Giuseppe Mengoni: architetto d’Europa e il palazzo della Cassa di Risparmio in Bologna*, a cura di A.-M. Guccini, Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna 1998.

¹⁶ Cfr. CCMi, 25 settembre 1865, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, pp. 342-343.

¹⁷ Cfr. *Relazione della terza commissione giudicatrice dei progetti della piazza del Duomo e della via Vittorio Emanuele*, 15 settembre 1863, Pirola, Milano 1863. Componenti della commissione: sindaco A. Beretta, architetto G. Baccani, architetto P. Camporesi, architetto G. Fossati, marchese L. Litta Modignani, architetto professore E. Michel, ingegnere E. Bignami Sormani, ingegnere L. Tatti, relatore. Per il progetto vincitore cfr. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano (d’ora in poi ASCMi), Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Progetto Mengoni per la nuova piazza del Duomo Via Vittorio Emanuele e Sistemazione delle vie adiacenti Eseguito per incarico del Consiglio Comunale di Milano ed approvato nelle sedute dei giorni 15 e 16 Settembre 1863*; Lo stesso a stampa: G. Mengoni, *Nuova piazza del Duomo di Milano e via Vittorio Emanuele approvate dal Consiglio Comunale nelle sedute dei giorni 15 e 16 settembre 1863*, in “Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo”, vol. XI, ottobre 1863, pp. 612-619.

¹⁸ Cfr. la veduta prospettiva a volo d’uccello pubblicata in *Nuova Piazza del Duomo ed adiacenze secondo il progetto dell’Arch. Cav. Giuseppe Mengoni*, Antonio Vallardi, Milano 1864.

¹⁹ CCMi, 22 agosto 1862, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, op. cit., pp. 301-302.

²⁰ Per i *passages* parigini cfr. B. Lemoine, *Les passages couverts en France*, Délégation à l’action artistique de la Ville de Paris, Paris 1997. Sulla tipologia è ancora fondamentale il contributo di J.F. Geist, *Pas-sagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München 1979, usato nella trad. ingl. *Arcades. The History of a Building Type*, The MIT Press, Cambridge-Mass., 1983. Per la Galleria De Cristoforis cfr. tra le numerose fonti d’epoca: P. Degen, *Descrizione accurata della Galleria De Cristoforis*, Bonfanti, Milano 1832. Recentemente: M. Biraghi, *La Galleria De Cristoforis a Milano: cultura e società*; I. Giustina, *La Galleria De Cristoforis a Milano: tecnologia e committenza*, entrambi in *La cultura architettonica nell’età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, Mimesis, Milano 2002 pp. 465-480, 481-497.

²¹ Cfr. P.-F. L. Fontaine, *Journal 1799-1853*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1987, 2 voll., vol. II, p. 814.

²² Citazioni dall’articolo di L., *Ragguaglio della Galleria De Cristoforis aperta in Milano il giorno 29 settembre 1832*, in “Annali Universali di Statistica”, vol. 33, fasc. 98-99, 1832, pp. 285-288. Alcune considerazioni sulla tipologia del *passage* in Italia in O. Selva-folta, *L’architettura delle gallerie commerciali in Italia nel secolo XIX*, in “Opuscula”, n. 17, Libreria Sileno Editrice, Genova 1990.

²³ È bene rimarcare che piazza del Duomo non fu mai completata secondo il progetto Mengoni: sul lato ovest non venne infatti costruito il cosiddetto “palazzo di fondo” che ne avrebbe diminuito le dimensioni troppo vaste e corretto le proporzioni.

²⁴ CCMi, 6 settembre 1864, in “Atti del Municipio di Milano”, 1864, p. 372.

²⁵ Cfr. L. Beltrami, *Vicende edilizie della piazza del Duomo di Milano*, in “L’Edilizia Moderna”, a. V, 1896, p. 30.

²⁶ I dati sono tratti da Chizzolini, Poggi, *Piazza del Duomo...*, op. cit., p. 201.

²⁷ CCMi, 29 novembre 1868, citato in G. Gianforma, *Il salotto di Milano*, Maestri Arti Grafiche, Milano 1959, p. 78.

²⁸ Cfr. L. Cottrell, *Investment Banking in England, 1856-1881. A Case Study of the International Financial Society*, Routledge, London 2012², pp. 237-238; il *managing director* del Credit Foncier et Immobilier Anglais era Albert Grant (1830-1899), cui Vittorio Emanuele II conferì il titolo di barone.

²⁹ Charles Barry (1795-1860), fu autore del palazzo del Parlamento di Londra insieme a Augustus Welby Nothmore Pugin; cfr. A. Barry, *Memoir of the Life and Works of the Late Sir Charles Barry*, John Murray, London 1870.

³⁰ *The Credit Foncier and Mobilier of England (Limited) are prepared to receive subscriptions for the capital of The City of Milan Improvements Company*, in “The Solicitors’ Journal and Reporter”, January 14, 1865, pp. 227-228.

³¹ Cfr. O. Selva-folta, *Il contratto di costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano*, in *Il modo di costruire*, a cura di M. Casciato, S. Mornati, C.P. Scavizzi, EdilStampa, Roma 1990, pp. 433-446.

³² ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Istromento notarile per la costruzione della nuova piazza del Duomo della via Vittorio Emanuele ed adiacenti in Milano*, 11 gennaio 1865, a rogito del notaio cavalier dottor Giuseppe Alberti. L’intero documento è pubblicato da Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele...*, op. cit., pp. 89-111. Si rimanda a queste fonti per tutti i riferimenti al contratto di costruzione, se non diversamente indicato.

³³ G. Chizzolini, *Sui restauri della Galleria Vittorio Emanuele*, Tip. della Perseveranza, Milano 1887, p. 5.

³⁴ Tra gli scritti che affrontavano questo argomento cfr. Broggi, *Il restauro...*, op. cit., pp. 640-644. Su questi temi rimando al contributo di

Paolo Gasparoli e Fabiana Pianezze in questo volume: *Il restauro delle superfici interne del “Salotto di Milano”*.

³⁵ A. Manfredini, *Questioni milanesi. L’arco della Galleria Vittorio Emanuele verso la piazza della Scala*, in “Il Monitore Tecnico”, a. VII, 30 ottobre 1901, pp. 465-466. Su questo e gli altri affacci della Galleria, in particolare l’arco su piazza del Duomo cfr. il contributo di Monica Aresi in questo volume: *Gli affacci sulla città. Genesi e vicende degli ingressi alla Galleria Vittorio Emanuele II*.

³⁶ Manfredini, *Questioni milanesi...*, op. cit., p. 466.

³⁷ Tra le molte polemiche cfr. quella riguardante l’aggiunta dell’ultimo piano, avvenuta praticamente in corso d’opera e senza informare il Consiglio Comunale: la questione fu sollevata dall’architetto Giuseppe Pestagalli, il ‘rivale’ di Mengoni, sconfitto nel concorso del 1863. Per l’eco sui giornali cfr. G. Rovani, *La presente condizione edilizia della città di Milano*, in “Gazzetta di Milano”, 2 e 5 luglio 1867.

³⁸ Citazioni rispettivamente da *Ibid.*, 2 luglio 1867 e da C. Borghi, *Palazzi e monumenti*, in *Milano 1881*, G. Ottino, Milano 1881, p. 179.

³⁹ Cfr. in ASCMi, l’abbondante documentazione nel Fondo *Piano Regolatore*, cc. 1340, 1382, 1383 e 1384.

⁴⁰ Cfr. ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Processo verbale della posizione fatta da S.M. il Re Vittorio Emanuele II della prima pietra per la costruzione della via coperta dedicata all’Augusto suo Nome e della Nuova Piazza del Duomo*, 7 marzo 1865.

⁴¹ I dati sono tratti da Chizzolini, Poggi, *Piazza del Duomo...*, op. cit., pp. 214-215.

⁴² Per le diverse ditte impegnate nella costruzione della Gallera cfr. L. Gioeni, *L’affaire Mengoni...*, op. cit., pp. 82-84.

⁴³ Cfr. Il documento *To the Directors of the City of Milan Improvements Company Limited. General Report*, August 1865. Cfr. Archivio Giuseppe Mengoni, Fontanelice (d’ora in poi AGMF), tav. EA/6.

⁴⁴ I vani partivano da 160 al piano terreno (92 sono i moduli delle vetrine in affaccio sulla Galleria), e arrivavano a 183 all’ultimo piano. Cfr. Chizzolini, Poggi, *Piazza del Duomo...*, op. cit., p. 212.

⁴⁵ Queste e le altre informazioni sulla struttura dei fabbricati della Galleria derivano, se non altrimenti specificato, da *Ibid.*, passim.

⁴⁶ C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, parte I, *Il rustico delle fabbriche*, Hoepli, Milano 1893, p. 319.

⁴⁷ Chizzolini, Poggi, *Piazza del Duomo...*, op. cit., p. 219.

⁴⁸ Le fotografie sono conservate in CAFMi. Cfr. a questo proposito il contributo di M. Finazzer Flory, S. Paoli, *La Galleria di Milano. Lo spazio e l’immagine*, Skira, Milano 2003; inoltre la sezione *Galleria Vittorio Emanuele II*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, a cura di S. Paoli, Umberto Allemandi & C., Milano 2010, pp. 195-206.

⁴⁹ E. Malacarne, *La Galleria Vittorio Emanuele*, Cesare Cioffi, Milano 1867, p. 11.

⁵⁰ A.F. Jorini, *La cupola della Galleria Vittorio Emanuele*, in “L’Edilizia Moderna”, a. I, fasc. I, 1892, p. 5.

⁵¹ Il contratto con la ditta Joret fu stipulato nel dicembre 1865 con appalto a *forfait*. Le notizie sulla ditta si trovano in *Bibliografia. Nouvelles Annales de la Construction*, in “Giornale dell’Ingegnere Architetto Civile ed Agronomo”, vol. IX, novembre 1861, pp. 781-782.

⁵² Le espressioni sono di C. Clericetti, *La Galleria Vittorio Emanuele di Milano*, in “Annuario Scientifico Industriale”, a. IV, 1867, Editori della Biblioteca utile, Milano 1868, p. 649.

⁵³ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Perizia della copertura in ferro e vetri della Galleria Vittorio Emanuele II. Relazione dei Periti Ingegnere Giuseppe Bianchi ed Aurelio Fusarini indicati dal Municipio di Milano e dalla Società Inglese per gli abbellimenti della Città di Milano della determinazione della spesa occorsa per la costruzione della Tettoia e Pavimento della Galleria Vittorio Emanuele*, 23 novembre 1868.

⁵⁴ Cfr. Capuana, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in *Milano 1881*, op. cit., pp. 407-417.

⁵⁵ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Perizia del Pavimento tan-*

to interno che degli sbocchi della Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 8 novembre 1868.

⁵⁶ Cfr. A. Negri, *Le conchiglie fossili*, citato in G. Gianforma, *Il salotto di Milano*, Maestri Arti Grafiche, Milano 1959, p. 33.

⁵⁷ Citazione da CCMi, 18 luglio 1867, in “Atti del Municipio di Milano”, 1867, p. 391.

⁵⁸ Cfr. *La nuova Galleria Vittorio Emanuele II*, in “Corriere delle Dame”, 23 settembre 1867, citato da G. Barigazzi, *Cento anni in Galleria*, op. cit., p. 82.

⁵⁹ Un’efficace sintesi dei problemi finanziari della City of Milan è offerta dal consigliere avvocato Vincenzo Rosa in CCMi, 29 novembre 1868, riportata in Gianforma, *Il salotto di Milano...*, op. cit., pp. 71-87.

⁶⁰ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Istromento a rogito del Dottore Giuseppe Alberti Notajo residente in Milano*, 13 ottobre 1869. Cfr. anche Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele...*, op. cit., pp. 189-211.

⁶¹ *Ibid.*, p. 214.

⁶² ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1384, *Istromento del giorno 3 ottobre 1876. Appalto a forfait della costruzione del Grand’Arco d’ingresso alla galleria Vittorio Emanuele della Piazza del Duomo in Milano fatto dal Comune di Milano nel Sig.r Commendatore Architetto Giuseppe Mengoni a rogito del Dottore Antonio Lazzati*, 3 ottobre 1876.

⁶³ V.P. Un amatore del bello, *Descrizione dettagliata della monumentale Galleria Vittorio Emanuele che si aprirà il 15 settembre 1867*, Gattinoni, Milano, 1867, pp. 13-14.

⁶⁴ *Credit Foncier of England*, in “The Bankers’ Magazine. Journal of the Money Market and Commercial Digest”, vol. XXVIII, January to December 1868, p. 434.

⁶⁵ Il giudizio sulle facciate era stato espresso in base ai disegni visti all’Esposizione Universale di Parigi del 1867. Cfr. *Architectural Drawings in the Paris Exhibition*, in “The Builder”, July 13, 1867, p. 507.

⁶⁶ “The Builder”, April 25, 1868, citato da P. Dobraszczyk, *Iron and Architecture in Victorian Britain. Myth and Modernity, Excess and Enchantment*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 189-191.

⁶⁷ CCMi, 18 luglio 1867, in “Atti del Municipio di Milano”, 1867, p. 391.

⁶⁸ Cfr., per esempio, *Guida per Milano e pei laghi Maggiore, di Como e di Lugano, pel Varesotto, la Brianza ecc.*, a cura di P.E. Sacchi, Artaria, Milano 1871, p. 38.

⁶⁹ Cfr. Geist, *Arcades. The History...*, op. cit., passim.

⁷⁰ É. Zola, *Tbèrese Raquin*, Paris 1867, trad. it. di E. Groppali, *Teresa Raquin*, Garzanti, Milano 1985. Per il *passage* du Pont Neuf, costruito nel 1823 e distrutto nel 1913 cfr. Geist, *Arcades. The History...*, op. cit., pp. 486-487.

⁷¹ Zola, *Teresa Raquin*, op. cit., pp. 9-10.

⁷² J. Guadet, *Les éléments de la composition dans les édifices commémoratifs, décoratifs. Les voies publiques*, in *Éléments et théorie de l’architecture. Cours professé à l’École Nationale et Spéciale des beaux-arts*, Librairie de la Construction moderne, Paris 1880, tome IV, livre XIII, pp. 85-87.

⁷³ *Ibid.*, p. 45

⁷⁴ Chizzolini, *Sui restauri della Galleria...*, op. cit., p. 9.

⁷⁵ Rovani, *La presente condizione...*, op. cit., citato anche da Broggi, *Il restauro...*, op. cit., p. 641.

English texts

lightweight structure of iron, cast iron and glass, modulating the metallic structure with graceful ornamental motifs.

The Galleria of Milan was inaugurated in the presence of the King on 15 September 1867, although the entrance arch from Piazza del Duomo was incomplete and works dragged on until 1877. The arch set between double lancet windows and two terraces (the one of the left served Mengoni's own home) was his last undertaking. Mengoni died on 30 December 1877 when he fell from the scaffolding of the worksite that was being dismantled, and thereby missed the inauguration which was set for the following day. The ordeals and the concerns linked to the worksite, the women, the passions for singing and the opera and his friendship with Hayez are all narrated by Anna-Maria Guccini, director of the Archivio Mengoni in Fontanelice, where he was born.

The people of Milan dedicated the Galleria to King Victor Emmanuel II, as stated by the inscription on the entrance arch. Italian and *risorgimentale*, therefore, but already European, it was the invention of the middle class city, with its promenade and covered arcades which would be imitated in the world, starting just a few years later with the Galleria Principe in Naples.

The Galleria was lively even after dark in the Camparino and Savin cafés. It was originally illuminated in the central Octagon by gas lamps that were lighted one by one by a small locomotive, the *rattin*, that ran on rails. After 1883, it was illuminated by electricity. It was the stage for Futurist agitations, portrayed in Boccioni's painting of 1910, *Brawl in the Galleria*. Here it was depicted from above in a nocturnal setting, illuminated by the lights of the cafés and the light bulbs.

Then the perspective view of Piazza del Duomo deepened with the construction of the metaphysical gateway to the Arengario by Enrico Griffini, Pier Giulio Magistretti, Giovanni Muzio and Piero Portaluppi, begun in 1939 but completed only after the war (currently home to the Museo del Novecento).

Fragile, with its glass headgear, battered by the bombs that rained down on Milan during the air raids, the Galleria was gravely damaged during the terrible bombing attacks of August 1943. It was recovered in later years with a covering of wired glass panels, after the Soprintendenza vetoed reconstruction in concrete-framed glass blocks.

Restoration also touched the façades with the fabrication on site of the forms to reproduce the decorative parts that had to be replaced, and recovery of terracotta, gesso and stone elements in the materials and their anchorage. The inauguration was held on 8 December 1955, the day of St Ambrose, patron saint of Milan.

In the film *Totò, Peppino e la... malafemmina* of 1956, the hilarious scenes of the arrival of the couple in Milan offer the images of the Central Station with its powerful arched roof of steel and glass covering the tracks and platforms, then the exhilarating dialogue in Piazza del Duomo with the city policeman, with Galleria Vittorio Emanuele II in the background, shortly after restoration of war damages had been completed.

It is enjoyable, easy to walk, crowded and contemporary with restoration that has recovered the architecture overcast by the dust of time, thanks to the civic commitment of the Municipality and the entrepreneurship of the major fashion houses and brands that contributed to the undertaking completed in 2015, the year of Expo Milan.

It prolongs the teeming life of the piazza into the covered passage, connects the two piazzas (Duomo and della Scala), is the meeting place for all and, above all, is the tangible sign that Milan responds to the challenges of modernity. This is evident even in the way in which the restoration was carried out, with funds from both public and private sources, aiming at restoring the decorum and coherence of the surfaces and the fittings, including the shop signs. In any case, the challenges have not come to an end, as Angelo Manenti, Site Engineer and municipal officer, demon-

strates with pragmatism in the commitment to maintenance and restoration that will continue with the glass covering.

Captions

The Galleria Vittorio Emanuele II after the recent restoration [© Archivio Angelo Manenti – Comune di Milano]

Notes

* Superintendent of Archaeology, Fine Arts and Landscape of Milan

Part I The history

The design and construction of the Galleria Vittorio Emanuele II: “one of the most magnificent buildings in Europe”

Ornella Selwafolta

Incipit: The Galleria Vittorio Emanuele and the new Piazza del Duomo, “a work of honour and necessity” for Milan

“A magnificently opulent space”, “a drawing room”, “a vast bazar”, “a fantastic palatial entrance hall”: there seem to be no end to the expressions used by Milanese journalists in March 1867 to evoke the sensation of wonder, luxury and affluence of the newly inaugurated Galleria Vittorio Emanuele II.¹ Despite the fact that the great arched entrance from the Piazza del Duomo had not been completed, the *Gazzetta di Milano*, *Il Pungolo*, the *Corriere delle Dame*, and the more sedate *Perseveranza*, all agreed in describing the beauty and success of this enormous financial, organisational, technical and artistic endeavour by public administrators, private entrepreneurs, engineers and architects, and by no means least, the population of Milan.

The venture was made possible thanks to the autonomy acquired when Milan gained its independence from Austria in 1859; the administration of the city was taken over by an “Italian Municipal Authority” determined to deal with the urban problems that were strongly felt by the population but that had never been resolved during the decades of foreign domination.

The engineers Gerolamo Chizzolini and Felice Poggi wrote: “Together with our freedom came the revival of the question of future construction around the Piazza del Duomo”, underlining the fact that the “question” had almost assumed a sense of urban renaissance and a moral duty towards the population.² Or rather, as stated by the architect Fermo Zuccari in 1857: “It was a work of honour and necessity” after more than fifty years of fruitless projects, un-

successful schemes and expectations frustrated by foreign governments.³

Baron Camillo Vacani, author of a “memoirandum” read at the “Ateneo di Milano” on 16 February 1860, used a comparative table to summarise the “multiple projects” that, during the decades of the Restoration era, had tackled the subject of urban renewal, beginning with the Duomo, which represented the monumental, artistic and symbolic ‘heart’ of Milan.⁴ The different layouts drawn up between the 1830s and 1840s that accompanied the text had a common theme: they were aimed at ‘exalting’ the “sublime landmark” of the Duomo by ‘ennobling’ the surrounding area, expanding the free space in front of the parvis and providing a regular layout and architectural harmony to an area characterised by a “singularly undisciplined” constructive and urban set-up, a “confusing cluster of streets”, and an extremely tangled built fabric composed of dingy and unhealthy housing of “different heights”.⁵ The situation seemed unacceptable for a city like Milan, which, in the context of the future unification of Italy, was looking to consolidate its own role in the Italian *Risorgimento*, as well as establishing itself as a focal point of modernity thanks to its geographical position in relation to the rest of Europe, the development of communication links, and a wide variety of economic activities.

It was in this scenario of patriotism and renewal that the “urban planning question” of the Piazza del Duomo and its architectural and urban *facies* was included in the plans for renewing public spaces and various urban arteries. One of these involved a direct link to the Piazza della Scala, along the course later taken by the Galleria. Already planned in the late 1850s,⁶ the route was intended to connect the two most emblematic landmarks of the city centre, the religious monument and the internationally renowned opera house, with a predominantly commercial thoroughfare; it was conceived as an innovative and dynamic vector that would benefit rather than be detrimental to the historic buildings.

On 28 June 1859, a few days after the decisive battle of Solferino and San Martino, during the Second War of Independence, a delegation of the people of Milan went to pay their respects to Vittorio Emanuele II, as prospective King of Italy, proposing to name the new street after him as “a permanent embodiment of independence”.⁷ This was to affirm the Milanese population's aspirations to liberty, and at the same time, to secure support for the project from the highest authority.

This is a brief summary of the origins of the Galleria: its history has been written several times, laying emphasis in different ways on the multiple aspects of an undertaking that was considered even by its own promoters as being on a “colossal scale”, for the size of the construction, the extremely high financial liability, the legal and administrative commitment, the “numerous and important transactions to be completed within a very short period of time” and the need to create “uncommon [...] expedients [...], such as lotteries, premium loans, money order emissions [...]”.⁸ It is not the aim of this article to provide an analysis of one step or another, but rather to highlight some of the more important aspects of the design and construction phases.

It is interesting to begin with one of the “expedients” devised and set up for the construction: the lottery with “two million tickets costing 10 lira each”, authorised by a Royal Decree and issued by the Municipality in January 1860. The net proceeds were destined for “the creation of the new Piazza del Duomo”. On this occasion, contemporaries noted, “the desire for this piazza became a matter of genuine and serious intent”.⁹ Therefore, rather than an original ploy, the lottery was a concrete project whose objectives were defined in documents that accompanied the “Piano della Lotteria Civica [...] with an initial draw on 9 January 1861”.¹⁰ This clearly demonstrates the urgency on the part of the administration for a plan aimed not only at improving the area surrounding

“the most important landmark” in Milan, or modernising the city centre and its road system, but also at promoting profitable real estate operations, attracting capital, new ideas and experience that would create employment, wellbeing and social improvement. The mayor, Antonio Beretta, sent an invitation to public bodies and to the “prosperous inhabitants of the city” belonging to Milan’s elite, traditionally inclined to support initiatives “of public interest and for the prestige of the city”. In his invitation the mayor made it clear that besides the functional objectives and increased propriety, the project would involve “an enormous amount and a vast range of work”, goods trade and manpower, “from the humblest manual worker through to refined crafts and fine arts”. The creation of new roadways, the construction of “great buildings” and the opening of “new retail shops”, he sustained, would unquestionably generate effective development through emulation and collaboration, and the prospect of a modern city with common bonds would have beneficial effects on the whole community. Despite the soundness of the proposal, the lottery alone was not sufficient to finance the operation; in fact, the results were far lower than expected and other fundraising methods became necessary. However, this did not detract from the importance of the initiative as the first concrete step towards the realisation of a project whose significance had been justifiably anticipated. In fact, “from the humblest worker” to the most “refined” artistic crafts, the Piazza del Duomo and the Galleria employed a large number of workers for several years, and there is no doubt that the new urban layout, the embellishment of the architecture, the commitment by public bodies and the increase in trade responded, with the means, cultural models and taste of the period, to the needs of a city recently freed from the “foreign yoke” and anxious to take on a leading role in a newly unified Italy.

Competitions and projects for a “monumental piazza”, a “street and a magnificent ball”¹¹

Having completed the first step, the work continued in stages, although quite rapidly, to seek a solution to an extremely complex problem that involved legislative issues¹², administrative decisions and political choices, public and private interests, symbolic intentionality, functional needs, competition issues, expropriation and tenders, which were not always easy to organise and often led to conflict. Among these intricate situations, an arduous but, in the light of the final result, positive mediation solution was found for the new piazza, and, with regards to what particularly interests us here, for the

Galleria. Engagement with the complexity of the empirical aspects gave rise not simply to the material conditions relating to the work itself, but also to calls to rethink and sometimes to improve the project designs themselves.

In 1860, an idea competition open to the whole population invited submissions for the redesign of the Piazza del Duomo and its connection to Piazza della Scala. This was organised by the Municipality to gauge public opinion, stimulate interest among the people of Milan, offer an opportunity to compare ideas and, if possible, to gather credible proposals. From among the 76 proposed projects, “from the most modest to the most degenerate, suggesting every form and concept imaginable”, a commission composed of councillors, professionals, artists, professors from the Brera Art Academy and men “of property and culture” extrapolated and reworked certain defining concepts, which were included in the program of a subsequent prize competition held in 1861. Open exclusively to experts “qualified in the art”, such as engineers, architects and artists, the contest led to the final professional competition and established the role of the Municipality as the commissioning body for architectural and urban planning projects, in charge of positive activities for transforming the city. The site plan accompanying the competition brief envisaged the complete demolition of the existing buildings, including the “Coperto dei Figini” and the Rebecchino neighbourhood, to create, in front of the Duomo, a rectangular piazza over 100 metres long and surrounded by colonnade-fronted buildings suited to “commercial activities and housing”. No specific style was imposed, but the design had to be coherent with its function and to follow “eurythmic” lines.¹³ The street pattern guidelines prescribed a main axis from north to south from the western side of the piazza, leading to the new central railway station (under construction at the time), as well as a direct route connected to Piazza della Scala, either “roofed in glass” or in the form of arcades, mainly to accommodate shops and cafés.

Without describing the competition and the individual proposals – 18 in all – in detail suffice to say that the 4 finalists followed the requirements laid out by the Municipality quite closely, proposing solutions that were both realistic and feasible. “Dante” by the Bolognese Giuseppe Mengoni, “Ammirazione” by the Milanese Davide Pirovano, “Alla nazione Italiana” by the Venetian Paolo Urbani and “Temo e spero” by Gaetano Martignoni from Como, were much appreciated for their “completeness, thorough perceptive reasoning, and practicality”, as well as their

attention to “feasibility”, which would create fewer problems during the crucial stage of converting design to construction.¹⁴

At this stage, the name of Giuseppe Mengoni was raised; an engineer and architect, he was a graduate of Bologna University and the local Academy of Fine Arts.¹⁵ His proposal was considered “clear and reasonable”, and basically, the most “feasible”, also because it adhered closely to the established requirements, presenting the same layout for the piazza and route for connecting it to Piazza della Scala. However, he left open alternative possibilities of glassed roofing or arcades. None of the four projects was proclaimed the winner, but Mengoni’s proposal merited a mention that permitted him to participate in a further and final competition announced on 7 February 1863, and limited to three invited professionals only: Mengoni, the Milanese Giuseppe Pestagalli, and the Florentine Nicolò Matas (who withdrew since he was already working on the completion of the façade of the Church of Santa Croce and the project for the façade of Santa Maria del Fiore in Florence).¹⁶

Therefore, only two proposals remained in competition. Although based on the same general principles, they differed in their overall design, idiom, and the varying degrees of importance attributed to the fundamental elements of the project. Opting for a Neo-Renaissance approach that was more “ecumenical” than the Bramantesque Romantic one (featuring more local elements) taken by his competitor, Mengoni proposed a layout for the piazza which was clearer and more geometrical, placing greater emphasis on the Galleria linking the Piazza del Duomo with Piazza della Scala. Mengoni’s solution interpreted the Municipality’s requirements more fully, and his project won the competition in September 1863.¹⁷

In the following months, to accommodate later requests, the Galleria project, which was initially based on a single corridor, was redesigned to reach its final solution in September 1864. It was at this point that the main characteristics of the Galleria were defined: a cruciform layout with a transversal axis that intersected the main longitudinal axis between the Duomo and the Scala square, a vast Octagonal space at the point of intersection, iron and glass roofing with lowered arched centring, and a large central glass dome, plus side buildings, four storeys high. The entrance in Piazza del Duomo resembled a monumental triumphal arch and was a reference to the new facing designed for the “long wing” of the Palazzo Reale.¹⁸ With this concept, the Galleria would combine “the advantages and convenience of a shopping street with the comfort of a vast

and splendid hall”, becoming something of an iconic landmark in the centre of Milan, with an important role to play in ‘representing’ the city’s urban modernity.¹⁹

However, it should be mentioned that iron and glass-roofed passages (which originated in France in the late 18th century) were not unknown in Milan, where between 1830 and 1832, the architect Andrea Pizzala had already designed “a glassed gallery similar to those in Paris and London”. Built for the brothers Giovanni Battista, Vitaliano and Luigi De Cristoforis, in an area of their property in Corsia dei Servi (now Corso Vittorio Emanuele),²⁰ it was the first shopping arcade constructed in Italy, and was also part of a real estate and building renovation project. Thanks to its corridor layout within urban blocks, the number of storefronts were increased, with a corresponding increase in profits. The *passages* were “basically productive improvements”, as lucidly defined by the architect Pierre-François-Léonard Fontaine, who designed the renowned Galerie d’Orléans at Palais Royal in Paris in the early 19th century.²¹

The new focus on decorum and social activities, introduced in contrast to previous examples, served as a model for the De Cristoforis gallery. “70 splendid shops”, a hotel, a restaurant, a café and a “mechanical theatre” in an environment roofed with “clear glass” and glowing with natural and artificial light glorified and showcased “commerce, capital and industry” as the main creators of urban prosperity.²² With the De Cristoforis gallery, the bourgeois social atmosphere of the shopping arcade made its entry in Milan, and became extremely successful in the first decades of activity. However, it showed some signs of decline already during the 1850s, rather like the *passages* in Paris, which seemed to have almost exhausted their novelty attraction.

Therefore, it is interesting to note that in 1860 the Municipality persisted in its decision to build the Galleria Vittorio Emanuele II: it was a sign of confidence in the new Milan and in its capacity not only to invest in the city’s future, but also to revitalise a concept that had seemed obsolete. In fact, the choice of the Municipality proved farsighted, since the incorporation with the new piazza²³ intensified the quality of the architecture and urban planning of the Galleria itself. As well as acting as a link between two focal points in the city centre, the “covered street” became a fundamental part of the new city system, an important area for commerce and social life, a building that was representative of different styles and types of ornamentation, as well as new materials and construction technologies.

These and other aspects were taken into account in Mengoni’s proposal, which received final approval, bringing to an end decades of proposals, attempts, unrealised projects, discussions, arguments, and non-decisions. The Municipal Council proudly declared: “We have a project [which] radiates wonderful echoes of the splendour of Italian architecture [...] blended in a general but varied harmony”.²⁴ These declarations, full of enthusiasm with a hint of celebratory rhetoric, were perfectly understandable in the light of previous historical events, but not widely shared by the Milanese professional class, probably irritated that Mengoni, who was not steeped in Milanese and Lombard architectural culture, had obtained the most prestigious commission of the period. Later, and not entirely magnanimously, Luca Beltrami was to write that Mengoni had benefited from “especially propitious circumstances” and that during the various competitions, projects and discussions, he had had the opportunity to “gather, coordinate, assimilate” and rework different aspects more skilfully than others did, because he possessed more perspicacity and initiative, and above all, a “brilliant capacity for composition”.²⁵ In short, Mengoni had been able to amalgamate the various ideas, different experiences and “fortunate recollections” of history in an overall project which, in the end, was the result of an eclectic synthesis, not without its faults, but coherent with the cultural trends of the period, and which reflected the multiple requirements distinguishing major enterprises of this kind.

A contract for the construction of the Galleria

The project was finally approved by Royal Decree on 9 October 1864, but the increasingly pressing problem of how to deal with a construction that foresaw costly operations for real estate purchase and expropriation was not yet resolved. The plan involved a vast amount of demolition and construction work in a total area of 35,800 square metres, with a financial investment calculated at about 26 million lira (4.5 million for the Galleria alone), far higher than the financial means of the Milan Municipality.²⁶ The lottery had been insufficient and local economic resources were not adequate for such an expensive operation. Financial backing was found abroad through the support of Lord Viscount Torrington, “an English subject who had been living for many years in Pallanza” and who had seen the possibility for positive profits in the projects for the transformation of Milan.²⁷ In 1864, “The City of Milan Improvements Company Limited” was set up in London,

with capital guaranteed by The Credit Foncier et Immobilier Anglais investment bank.²⁸ In the official announcement for stock subscription, published in *The Solicitors’ Journal and Reporter*, it was underlined that the permission granted by the Milan Municipality to construct significant buildings in the “commercial centre of one of Europe’s main cities” with a project approved by the famous architect Charles Barry,²⁹ represented a very encouraging prospect for investors. It was also considered a source of pride to participate in an initiative that was unique and different in style and quality from others financed on the Continent until that time.³⁰ In the history of the venture, a very important aspect was the construction contract (called *Istromento*), drawn up with a notary deed on 11 January 1865, between the Municipality and The City of Milan Improvements Company Limited (referred to as “the Company”), concerning the Piazza del Duomo, the Galleria and adjacent streets.³¹ The relations between the two parties in terms of technical and financial obligations were established in 40 articles, specifying construction responsibilities, work schedules and methods, property ownership allocation, income shares from capital investment, division of costs, and legal obligations.³² It was therefore prevalently a financial-administrative type agreement, though the embryo of certain significant technical and formal characteristics of the Galleria could be discerned in it.

To summarise, it can be said that the realisation of the entire complex, according to the Mengoni project as approved by the Municipality, was the responsibility of the English company; the Company became the owner of the buildings in the Piazza del Duomo and the Galleria, while the “roofed or open” areas of passage, arcades, streets, the paths and the Octagonal space of the Galleria (considered as “public thoroughfares”) belonged to the Municipality, which was responsible for expropriation in the area and the successive transfer to the Company at agreed prices. The headings for the division of construction costs included the iron and glass roofing and the paving of the Galleria (to be divided equally between both parties) and part of the decoration of the buildings facing the Piazza del Duomo, public streets and the “external façades” of the Galleria (in proportions to be established). It was also agreed that in the event of the Company not achieving a net annual income of 5% on the invested capital, the Municipality would make up the shortfall. If the reverse occurred, the Company would repay the Municipality an agreed sum according to a system of

“reciprocal reimbursement” extendable for a twenty-year period.

“The General Director of all the construction work”, including artistic, technical and management aspects, was Giuseppe Mengoni, described as an “architect having the common trust of both the Municipality and the Company”. He was guarantor of the interests of both parties and played a major role in the entire operation. The work schedule for the whole Galleria was to be completed in two years, except for the monumental entrance from the Piazza del Duomo, which was permitted a further four years together with the buildings in the piazza. In 1867, the “covered street” was to be open and functioning, ready to house the first shops and businesses and welcome the population of Milan, following a construction operation intended to be rapid and efficient, and advantageous for both parties.

Also worth noting in the contract and in relation to the objective of this text, were the prescriptions that involved the “external architectural appearance” of the complex. Firstly, the Company was required to adhere strictly to the officially approved project designs for the building façades in Piazza del Duomo, and had to respect the detailed materials schedule (costs were divided with the Municipality). The designs for the internal façades of the Galleria had also to be respected, although there was greater freedom in the choice of materials and techniques (since these costs were borne entirely by the Company). On the other hand, a great deal of leeway was permitted (subject to agreement by the architect) for the configuration of the courtyard buildings and their internal layouts.

From these conditions, it is obvious that the Municipality was more focussed on the quality of the collective spaces. In fact, the façades in Piazza del Duomo were of better quality than those in the Galleria, since they were considered as having a greater civic significance and representative value in comparison to the architecture of a commercial structure “aimed at creating profit”. It would be interesting to consider the mechanisms that existed in the transformation of Milan in the 19th century and the conditioning factors imposed by the progressive increase in exchange or trade value compared to intrinsic value. However, it is just as interesting to reflect on the importance of the sense of decorum that, during this period, although often linked with ‘exterior’ aspects, was considered as a duty on the part of public institutions and as a civic right for the citizens. On the other hand, it should be remembered that in these provisions there were also certain reasons that were partly respon-

sible for the modest constructive quality of the façades inside the Galleria: at the time, it was considered due to “economic reasons” and the “frenetic speed at which the work had to be completed”.³³ The Company was obliged to respect the project design and the use of specified materials only with regard to the plinths and doorframes of the shops (stucco and smooth granite). Since it was bearing all the costs, the Company attempted to save money, mainly using concrete, terracotta and plaster stucco for the other decorative areas. These were cheaper and quicker to work with, but not as durable, and their condition started to deteriorate only a few years after the Gallery work was completed in 1878. Restoration work was necessary a short time later.³⁴

The surface of the archway facing the Piazza della Scala had a similar fate: the arch was an issue of the project without an easy solution because of the oblique entrance to the Galleria. This was resolved brilliantly by the architect, but constructed with materials that were “far from good quality”, where “plaster, stucco and mortar were the main materials”. By the end of the century, it was decided to carry out a radical transformation adopting new stone facings.³⁵ Naturally, these were not small defects by any means, although, in the expert opinion of engineer Achille Manfredini, they did not compromise the overall quality of the design because the architect’s talent did not lie as much in the details as in the general configuration, “magnificent, original and courageous” and in his “precise vision of the final scenographic result”.³⁶ However, returning to the directions in the *Istromento*, it is obvious that there were concerns and a certain urgency to reconcile public and private interests, wherever possible focussing both on quality and achieving profit from the investment. At the request of the Company, the Municipality agreed to build an underground basement with store-rooms for rent, and to add a fourth storey above ground, not included in the original design. Later, after the contract was drawn up, it was decided to add a further attic floor, located behind the junction of the iron and glass roofing with the masonry walls and visible only from the internal courtyards. Therefore, the Galleria reached five storeys above ground: it had been “raised” in height, volume and exploitable space, based on a strategy of reciprocal advantages that were not always made known publically, and which raised considerable criticism and objections.³⁷

Because of its “huge bulk”, the “covered street” had become “the most importune and ill-mannered neighbour of the Duomo”, while the “tyranny of money as a means and

an end” had produced “a mean speculative framework” where “mezzanines were piled on top of shops and floors were piled on top of one another”.³⁸ However, it has to be said that, in the end, the increased size, greater height, “huge bulk” and the “speculative framework” improved the environmental and architectural quality of the Galleria, and as was seen later, highlighted its more innovative and distinctive character. It also revealed how, in such a context, it was necessary for Mengoni to use his negotiating expertise with the different parties involved to deal with a succession of demands without detriment to the project.

Having begun the expropriation process in 1864, the Municipality was able to deliver the first areas for construction to the City of Milan Improvements Company by the end of the same year, enabling them to start rapid demolition and construction work. The procedures and the scale of the changes are described in numerous legal documents, including estimates and costs, as well as graphic surveys of the existing situation that showed the tightly-woven urban fabric and enormous number of houses destined to be permanently cancelled from the face of the city.³⁹ The first two parcels of land for construction, leading from Piazza della Scala, were available at the beginning of 1865, so that on March 7 a route was created that led, through demolished buildings and others awaiting destruction, to the Octagonal shaped space. Along this route Mengoni erected tiered seating, archways and canopies for the first stone-laying ceremony, performed in the presence of King Vittorio Emanuele II.⁴⁰

On the Galleria worksite: “a colossal rising complex”

Between March 1865 and November 1867, approximately 1,000 men worked on site in the Galleria each day: they represented every possible speciality in the art of construction, including labourers and brick-layers, carpenters and metal-workers, blacksmiths and glass-workers, stone cutters and marble workers, plasterers, mosaic workers and varnishers, joined in the final stages by painters, moulders and sculptors involved in the “artistic” work on the Galleria.⁴¹ It was the “army of workers” ranging “from the humblest manual worker to the refined crafts and fine arts” anticipated by the Municipality well before works began, at the time of the lottery launch. An army of men and functions employed by various contract companies⁴² that demanded very complex logistics and considerable organisational talent. As stated previously, Mengoni was able to deal with all these aspects efficiently, also

thanks to help from the different technicians responsible for each section, among whom, mention should be made above all of the engineer Gerolamo Chizzolini (who worked with Mengoni as construction manager), as well as architects and engineers Giovanni Battista Torretta, Felice Poggi, Francesco Solmi, Mario and Pietro Monti, and Virgilio Calegari. Thanks to their coordination and collaboration, they were able to respect the two-year schedule stipulated in the contract. They adhered to an extremely strict work agenda that can be read in the monthly reports sent by Mengoni to the Company, in which he gave regular updates on worksite progress, but also on the prospects for future income. In his *General Report* (August 1865), he wrote: “I am happy to inform you that the work has been performed at maximum speed with the conviction that rapid execution is of prime interest [...] because in this manner it will be possible to draw up the rental contracts [...] and be immediately aware of certain beneficial dividends for shareholders”. He gave advance notice that the “large and important retail Emporium” would be completed by Easter 1867, but that in the meantime it would be possible to rent out the finished areas as they were completed.⁴³

In addition, from the profit survey, interesting aspects emerged about the spatial structure of the “large and important retail Emporium”, the revenue of which, calculated for each floor (excluding the basements and mezzanines), decreased as they rose from ground level to the top floor, according to a profit range inversely proportional to the number of rooms and of apartments on the upper floors.⁴⁴ It is true that the internal division of the total number of 1,260 rooms and the “mezzanines piled on top of shops and floors piled on top of one another” was a demonstration of intense space exploitation, but it also embodied a modern constructive concept where the ground floor, with storefronts facing into the Gallery, was composed of spacious areas that could be combined in various ways according to “commercial requirements”. In other words, the ‘base’ of the construction was composed of a flexible layout that had radically reduced the size of the bearing walls by using daring, but statically impeccable solutions, since this space supported not only the standard weight of the upper floors but also the unusual weight of the iron and glass roofing.

Slender cast iron columns in groups of two or four were used to achieve large open spaces on the ground floor. Strong iron double T beams were placed on the columns to sustain the main bearing walls that supported the upper floors.⁴⁵ As described in construction manuals in the late 1800s, this system inte-

grated metal and masonry structures suitable for the “complex organisms” of “modern buildings”, which included commercial spaces that “communicated with one another, and residential apartments on upper floors”.⁴⁶

In 1885, the engineers Chizzolini and Poggi recalled that, without calculating the roofing and accessories, 82 tons of iron and cast iron were used for the reinforced walls, doors and windows, and the stairs between stores and mezzanine floors of the Galleria. This marked “a new dawn in the construction industry. [...] It could practically be stated with certainty that before this period such a wide-scale use of iron for residential building structures, doors and windows, etc. had never been seen [...]”.⁴⁷

The construction of the Galleria is documented in a vast number of photographs that recorded moments and processes destined to disappear once the work was completed. They represent irreplaceable archives, not only for the Galleria as an ‘artefact’, but also for the surrounding city neighbourhoods, for work methods, tools and techniques.⁴⁸ Thanks to these photos, it is possible to understand the almost epic dimensions of such a vast site in the historic centre of Milan. The true scale of the transformations becomes visible among the rubble and debris, demolition work and excavations, scaffolding and construction. These photos reveal, alongside the structure of the main walls, relieving arches, stone and brickwork, a finer and more modern metal skeleton that would be hidden under the marble and stucco facing when the work was completed.

In fact, it is because of these photographs that we understand the expression used by Edoardo Malacarne in a controversial pamphlet written in 1867, describing the Galleria as “a colossal rising complex”.⁴⁹ This referred to its utilitarian nature as a “commercial Emporium” as well as its unusual characteristic of being at the same time horizontal and vertical, streets and walls, thoroughfare and building, solid and void, which, as the work progressed, gradually ‘modelled’ the unformed spaces left after demolition. The ‘simultaneous’ configuration of these spaces can be seen in certain evocative photos composed of two shots placed side-by-side, showing the buildings on each side of the future road in a deliberate correspondence, where they are connected to the ground and one façade is connected to the other by a dense web of vertical rods, beams, ramps and suspended scaffolding.

Just as striking are the images showing the roofing work: structurally the most innovative and linguistically the most modern aspect. It was here that iron “made its solemn

entrance as a material able to compete with classic masonry and wooden structures, no longer relegated to subordinate functions such as tie rods and locking keys, but raised to its appropriate place because of its resistance and flexible qualities”.⁵⁰ This was stated in 1892 by Antonio Federico Jorini, Professor in Construction at the Politecnico University in Milan, in an article that two decades later paid homage to the many technical qualities of the roof design and its “lightness, clarity of composition and rare audacity”.

The overall project was once again the work of Giuseppe Mengoni, who had gained wide experience on construction sites using new materials while working from 1857 until 1860 in the technical office of the Lombardy-Veneto and Central Italian Railway Company, under the direction of the engineer Jean-Louis Protche. The actual project development, analytical definition, calculations and production of single components were entrusted to the French company Henri Joret et C^{ie} in Paris, specialised in metal construction and patent holders for “bridges and passageways, roofing for covered markets and stations, special truss systems”, as well as “traction engines” for railway worksites, agricultural and industrial purposes.⁵¹

The metal components arrived directly from France by rail, and were assembled to build a roof with lowered arched centring, 14.5 metres wide, for a total length of about 192 metres, and a dome whose diameter measured 36.98 metres: an overall 6,300 square metre surface composed of iron and cast iron centring, purlins, arches, under purlins, ferrules, nails, bolts and tiny accessories used in iron construction, weighing a total of 350,000 kg. The metal work began in January 1867 and was completed in May the same year. The assembly, excluding the fitting of the glass, took less than five months, which was very rapid considering that the materials were new to the workers and the site itself was 30 metres above the ground. This was a new experience for the site managers as well as for the workers, but they faced the challenge “with strong initiative and vitality, in the spirit of progress”.⁵²

The roofing characteristics are known thanks to the control check document, considered implicit in the articles of the *Istromento* that foresaw the equal division of costs in order to guarantee the quality and safety of this construction, exceptional for the complexity and technology involved. When the work was completed, a technical report was written to establish the exact cost and division of charges, accompanied by analytical descriptions and graphic drawings of components, weight calcula-

tions (weight was the basis on which costs were established for metal construction) and comments on the various construction systems and processes.⁵³

Giuseppe Bianchi (expert for the Municipality) considered that the Company had “erred on the side of safety” with an excessive use of materials and reinforcing, extending from the roofing to the walls. He criticised the “excessive” and over-expensive static “condition”, while the expert for the Company, engineer Aurelio Fusarini, demonstrated that the adopted solutions not only guaranteed the solidity of the whole complex, but also improved its aesthetics by eliminating the horizontal tie rods normally installed under metal arches to stabilise the impost points: elements that were suitable for factories, stations and markets but not for constructions like the Galleria.

So it was thanks to the prudence of the builders (whose choices were finally considered well founded, even by engineer Bianchi) that the roofing was able to rise above the buildings, and spread over the streets and piazza inside the Galleria like an authentic “glass sky” without the overhead view being interrupted by prosaic metal cables. Specialists appreciated the “lightness” and “compositional transparency”, the clear coordination between functionality, structure and the decorative aspect; they commented on the improved strength and form of the construction, while journalists, writers and the local population spoke of “the glass vaulted roof”, “vast but fine weave”, and “resounding roofing”. One of the most memorable literary articles, published in *Milano 1881*, was by Luigi Capuana, who declared that the “vast glass vaulted roof” gave the Galleria new sensorial effects of atmosphere, light, colour, shadow and sound, typical of an ambience that seemed to waver between interior and exterior.⁵⁴

Another aspect of this fascinating “ambiguity” was the “exceptional paving” that covered the 4,200 square metres of public passage. According to the terms of the *Istromento*, the paving belonged to the Municipality and the costs were to be divided equally, based on a further report drawn up by the same engineers, Bianchi and Fusarini, which, in this particular case, did not raise any controversy.⁵⁵ The paving demanded meticulous work by highly skilled craftsmen, laying a framework of red Verona marble rich in fossils (which later even became the subject of a poem),⁵⁶ with inlay of grey Bardiglio and white Carrara marble, red granite, and “Venetian terrazzo”, inset with enamelled mosaics (created by the famous Salviato company of Venice), showing decorative borders, arms and emblems in

honour of the city and its recently regained independence, the House of Savoy and the newly unified Italy.

Two and a half years after the laying of the first stone, the construction of the Galleria (without the arched entrance from Piazza del Duomo) could be considered “magnificently completed”.⁵⁷ At the inauguration, held in the presence of the king on 15 September 1867, under the admiring gaze of the population of Milan, the Galleria was described as a “magnificent hall” enclosed by the glass vaulted roof, multi-coloured paving and façades decorated with rows of caryatides, festooned borders and pilasters, allegorical figures, decorative wrought-iron coats of arms, sculptures of famous Italian figures and naturally, “the shops” on the ground floor, “vast, elegant and enclosed by large glass doors”.⁵⁸ It was a moment of general enthusiasm, reported in Milanese newspapers and shared by the majority of the members of the Municipality and the people of Milan.

Criticism came later, in relation to the complex and delicate circumstances following this successful initial construction stage. While the work for the Piazza del Duomo was still underway, and the main entrance to the Galleria had yet to be built, the overall site was subject to administrative, financial, technical and legal difficulties that struck the Municipality, The City of Milan Improvements Company, their reciprocal relations and even the architect, Mengoni. The following events occurred between 1868 and 1869: the replacement of the City Council headed by Antonio Beretta (who was forced to resign) by that of the new mayor, Giulio Belinzaghi; the bankruptcy of the English company due to financial problems, management irregularities and failure to compensate its own shareholders and the Milan Municipality;⁵⁹ finally, the sale to the Municipality of the “glorious complex named Galleria Vittorio Emanuele, plus its various areas, constructions, materials, reserves, credit obligations, with total compensation of £ 7,300,000 Italian lira”.⁶⁰

On closer inspection, this was a wonderful opportunity for the City Council, despite the considerable cost at a time marked by a general economic crisis and the huge commitments necessary for the unification of a country that had recently undergone its Third War of Independence. With the Company’s exit, Mengoni’s role was questioned: the sales contract specified that the new owner would not “assume any obligations” with Mengoni, but confirmed his role as “artistic director”, on condition that he submitted detailed drawings of all ornamental parts for approval by the Council, and

provided guarantees for the execution of all works, materials, and the accuracy of all specifications.⁶¹

After two years of almost no activity, in 1870 work began again under the technical and administrative direction of engineer Gerolamo Chizzolini, while Mengoni, “sole director” of the artistic aspects, completed the detailed designs for the entrance archway and the buildings lining the new Piazza del Duomo. His work therefore concerned those aspects of the vast urban project for the transformation of Milan that had already been identified as the most significant in the 1865 contract. In 1875, the arch was still far from completed because of a series of delays resulting in a deadlock that was broken by Mengoni himself, when he personally assumed the construction with a fixed price bid on 3 October 1876.⁶²

Meanwhile, the design had become focussed on highlighting the triumphal aspect, not only for the size but also for the increased number of decorative elements and the blend between the Roman and the Renaissance: between ancient forms and mullioned window loggias, columns and balustrades, ferrules and rosettes, more in keeping with the new buildings in the piazza than with classical models. Specialists and common observers considered this the least successful aspect, even though it clearly fulfilled its role as the focal point of the urban layout and the filter between the imposing space of the piazza and the less formal aspect of the Galleria. Indeed, the archway coherently followed – reflecting the limits of the architectural culture of the period as well – the path typically adopted by Eclecticism, passing from imitation to re-elaboration and finally ‘moving beyond’ the model to translate forms and methods into a new monumentality interwoven with civic pride, patriotism and an allusion to current events with the dedicated inscription: “A Vittorio Emanuele II. I Milanese”.

It was built according to contract by the end of 1877, thus completing the Galleria project, though, as is known, it cost Mengoni his life, when he fell from the scaffolding on 30 December, a few days before the inauguration. The tragic death on site and the incredibly bitter destiny precisely at the moment when he would have been able to enjoy the fruits of his hard work, contributed towards moderating criticism and induced the public to take a more generous view of the architect who had managed to resolve a “question” that had persisted for decades among competitions, theories, preliminary and definitive designs, changes and modifications; his name was forever linked with the most important achievement of post-unification Milan.

Epilogue: the Galleria, “one of the most magnificent buildings in Europe”

Even before the inauguration on 15 September 1867, an anonymous Milanese “art lover” published a “detailed description of the monumental Galleria” in which he unrestrainedly admired its “splendour” and “majesty”, and its capacity to harmonise its “wonderful aesthetic, architectural and artistic aspects” with an “elegant and imaginative modern style”. The public would be “dazzled”, “enchanted”, “charmed” and “astonished” by the “elegance”, “decorative splendour”, “luxurious boutiques and the sense of satisfaction at “the glorious concept realised [...] so wonderfully with a myriad of ingenious ideas.⁶³ Even in his unrestrained enthusiasm, the anonymous author referred to non-negligible aspects of 19th-century architecture and its reception by the public, for whom the abundance of visual stimulation, an inclusive taste embracing heterogeneous ideas and ranging ‘in a modern way’ across different styles, the concession to the role of social rituals, and the superseding of former models with the increase in size and in the complexity of construction, were regarded as important qualities and great cause for satisfaction.

It is not by chance that similar thoughts were published in daily papers when describing the inauguration of the Galleria, as quoted at the beginning of this essay. The architecture was so rich in images and narrative, that it required long descriptions emphasising the sense of satisfaction felt on the completion of the great project. Articles in English papers were just as favourable; they had followed the dealings of The City of Milan Improvements Company with interest: in their opinion, the Galleria was “one of the most magnificent buildings in Europe, perhaps, [...] the most beautiful of its kind”.⁶⁴ Further significant comments were made by the prestigious architectural and construction publication *The Builder*. Although it judged the façades “too profusely ornamented”,⁶⁵ not only did it consider the Galleria the most important component in the reorganisation of the city centre, but it openly pointed out its numerous qualities to British architects, including the civic importance of a project that, with its modern form and style, had revitalised the historic heart of the city and its monumental artistic heritage.⁶⁶ The mayor Beretta proudly declared in 1867⁶⁷ that “for its vast dimensions and the reproduction and beauty of the decoration” the Galleria “feared no comparison in Europe”, and from that moment every guide to Milan and its surrounding described the Galleria as being “without equal”, “the best covered arcade known in Europe”.⁶⁸

In fact, the Galleria had achieved an unprecedented level of quality, making radical changes in size, proportions and visibility when compared to existing examples.⁶⁹ It had increased in height, had constructed entire city blocks, and had completely transformed the urban impact of these architectural structures, achieving a record, not only for its vast size, but also for the dynamic program “in the spirit of reform” demonstrated by the Municipality. It was not only a courageous project and realisation, but showed the capacity to see beyond the difficulties at a time when arcade passages were also considered as urban architecture on the decline, often abandoned by the public and having lost their attraction.

It is significant that the same year as the Galleria inauguration, in 1867, in Paris, Émile Zola published his novel, *Thérèse Raquin*, in which most of the action occurs in the Passage du Pont-Neuf,⁷⁰ a miserable and squalid setting, and a metaphor of the progressive moral decline of the characters in a sinister story of betrayal and crime. The bleak, guilty fate of the characters almost seemed implicit in the degradation of the passage: “A sort of dark, narrow corridor linking the Rue Mazzarine to the Rue de Seine. This passageway is, at most, thirty paces long and two wide, paved with yellowish, worn stones which have come loose. [...] On fair summer days when the sun burns down heavily on the streets, a whitish light penetrates the dirty panes of glass and lurks miserably about the arcade. On foul winter days, on a foggy morning, the glass roof casts only shadows over the slimy paving [...]. This Passage du Pont-Neuf is not a place for strolling. People use it to avoid making a detour, to gain a few minutes [...]. The crisp, hurried sound of footsteps on stone rings out all day long [...]. No one speaks, no one stops; all these people are speeding past on their business, walking quickly along with downcast eyes, without sparing a single glance for the display of goods.”⁷¹

It would be hard to find a stronger contrast with the impression offered by the Galleria in Milan; among the many positive comments, one prime example was that of Julien Guadet, professor of Architectural Composition at the prestigious École des Beaux-Arts in Paris. In his work *Éléments et théorie de l'architecture*, he wrote: “Among the elements of public thoroughfares, we must include the passages. They were very popular some time ago and considered very fashionable, but today they have become practically obsolete and many have been abandoned. This is because they were built with proportions that were far too restricted: they were narrow with poor lighting and were suffocated by

low glazed roofing. On the contrary, the passages that have been built in Italy, especially the Galleria Vittorio Emanuele in Milan and the Galleria Principe in Naples, attract large numbers of the public who gather to meet socially and visit the splendid shopping arcades. But above all, these passages are spacious. They are authentic covered streets whose vast glass roofs rise over the façades of entire buildings. [...] I mention these examples to explain that the passages are not to be condemned without appeal, but can still enjoy success, on condition that their design is approached with an open-minded view [...].”⁷²

“Authentic streets” and “entire buildings”, spacious and dignified, not an imitation or a miniaturised version: Guadet’s appreciation was directed at a form of architecture where space, open-minded objectives and even lavish appearance summarised the sense of a true city, rich in variety and possibilities, “pleasant and attractive”, he wrote further on: an appropriate space for seemly and enjoyable activities.⁷³ In his analysis of the Galleria, he quite rightly used canons of judgement that did not pertain to architecture as a discipline, and the rules of style, layout and proportion, focussing instead on the importance of its use for social activities and its spatial effects, relaxing any critical observation and dissolving his analytical observations in his overall evaluation and perception.

In a similar manner, Gerolamo Chizzolini justly stated that “because of its layout, proportions and design, [...] the “concept of the Galleria” constituted “a whole in itself”, and therefore could not “be analysed or judged” according to “standard architectural rules”. The distinctive traits and defects that a “purist” would not have accepted faded away at the “sight of this vast, brilliant and majestic space, its simple, elegant, light glazed vaulting, and its proportions” able to provoke “a feeling of spontaneous admiration”.⁷⁴ The Galleria still inspires this same “feeling” in the increasingly large numbers of people who now view it 150 years later, having survived ‘undamaged’ the numerous and complex events that have occurred during that time: changes in the city and governing bodies, crucial chapters in history, destruction and reconstruction, decline and restoration. And in fact, as stated in 1867 by the writer Giuseppe Rovani, who never held back in his criticism of the project, “this new and colossal Galleria achieved immediate success” [...] “history will confirm it”.⁷⁵ Just as true in the past as it is today.

Dimensions of the Galleria Vittorio Emanuele II*

Length of the Galleria from Piazza del Duomo to Piazza della Scala	196.62	m
Length from Via Silvio Pellico to Via Ugo Foscolo	105.10	m
Area of the paving	4195	m ²
Area of the Octagon	1148.85	m ²
Distance between opposite sides of the Octagon	36.60	m
Width of all four entrance arches	12	m
Net width of the arcades:		
between the pedestals of the flat pilasters	13.62	m
between the surfaces of the lateral walls	14.50	m
Height of the arch on Piazza del Duomo:		
to the keystone	27.80	m
to the top of the attic	38.50	m
Height of the arch on Piazza della Scala	24	m
Height of the keystone of the arches on Via Silvio Pellico and Via Ugo Foscolo	23	m
Height of the arcades:		
to the spring line of the trusses	25.07	m
to the intrados of the roof arch	29.28	m
to the peak of the skylight along the arcade	32.38	m
Height of the dome:		
to the spring line of the eight arches of the Octagon	20.15	m
to the upper ring	41.83	m
to the top	47.08	m
Diameter of the dome	36.98	m

* from A. Rondello, *Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milan 1967

Captions

Fig. 1. The Duomo and surrounding urban fabric, photograph by Pompeo Pozzi, 1865, CAFMi LV 1122

Fig. 2. Piazza del Duomo, before 1859, unidentified photographer, CAFMi FM C 81/3

Fig. 3. Piazza del Duomo seen from the cathedral with the Rebecchino block and the “Coperto del Figini”, photograph by Guigni & Bossi, 1859, CAFMi FM B 52

Fig. 4. Some early proposals for the new layout of Piazza del Duomo designed in the first half of the nineteenth century, from C. Vacani, *Pochi progetti per la sistemazione della piazza del Duomo di Milano*, in “Atti dell’Ateneo di Milano”, 1860, fasc. 1, n.p.

Fig. 5. A municipal lottery ticket for the new Piazza del Duomo, first stake, issued 1 January 1860, drawing on 1 January 1861, Milan, Archivio Storico Banca Intesa Sanpaolo

Fig. 6a–b. Details of the Milan maps of 1856 and 1869, with Piazza del Duomo before and after the urban layout works, from *Pianta numerica della R.a Città di Milano divisa in parrocchie e circondarij 1856 incisa da Giuseppe Pezze*, Ronchi, Milan 1856; *Milano com’è al giorno d’oggi 1869*, Ronchi, Milan 1869, private collection

Fig. 7. Printed programme of the competition for the new Piazza del Duomo and the Via [Galleria] Vittorio Emanuele II, Milan, 1861, ASCMi PR c. 1380

Fig. 8. Site plan of the area between Piazza del Duomo and Piazza della Scala, with an outline of the future “Vittorio Emanuele street” (the Galleria), by Gianluigi Ponti, engineer and architect, 31 January 1860, CRSABMi PV m. 16–2

Fig. 9. Site plan for “the new Piazza del Duomo and surroundings”, with the outline of the route of the future Galleria and the names of the Commissioners, accompanying the competition brief, Milan, 15 November 1860, CRSABMi PV m. 8–68

Fig. 10. Site plan of the “Dante” project by architect Giuseppe Mengoni, submitted to the 1861 competition, from A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milan 1967

Fig. 11. *Progetto Mengoni per la nuova piazza del Duomo Via Vittorio Emanuele e Sistemazione delle vie adiacenti eseguito per incarico del Consiglio Comunale di Milano ed approvato nelle sedute dei giorni 15 e 16 Settembre 1863*, Ronchi, Milan 1863, ASCMi PR c. 1381

Fig. 12. Icnography and section of the Galleria De Cristoforis in Milan, designed by the architect Andrea Pizzala, Litografia Vassalli, Milan 1832, CRSABMi PV m. 8–24

Fig. 13. Galleria de Cristoforis, designed by the architect Andrea Pizzala, engraving by Alessandro Angeli e Fratelli Bramati, 1832, CRSABMi PV g. 6–37

Fig. 14. Axonometric view from above of the “Nuova Piazza del Duomo ed adiacenze secondo il progetto dell’Architect Cav. Giuseppe Mengoni”, drawing by G. Landriani and L. Burlando, 1865, CRSABMi PV g. 2–38

Fig. 15. “Galeries Victor Emmanuel à Milan. Dome Centrale”. Section through the Octagon of the Galleria; photographic reproduction of a drawing presented by the Henry Joret et C^c company at the Universal Exposition of Paris of 1867, CAFMi Albo G 107/38

Fig. 16a–b. Pages of the *Istromento*, the construction contract for Piazza del Duomo and the Galleria Vittorio Emanuele II stipulated between the Municipality of Milan and The City of Milan Improvements Company Limited, 11 January 1865, ASCMi PR c. 1382

Fig. 17. Site plan with the properties marked for expropriation according to the project by Giuseppe Mengoni; in red, the outline of the Galleria, Milan, 3 August 1864, ASCMi PR c. 1340

Fig. 18. Plan and table of the “quantity and value” of the areas to be expropriated for the construction of the Galleria Vittorio Emanuele II and the adjacent streets, Milan, 13 September 1863, ASCMi PR c. 1382

Fig. 19. Start of the demolitions for the construction of Piazza del Duomo from the south side, 1865, unidentified photographer, CAFMi FM C 372

Fig. 20. Demolitions around Piazza del Duomo on the north side, future site of the Galleria Vittorio Emanuele II, 1865, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi FM E 081

Fig. 21. Site plan of the first lot of demolitions and table of the properties indicating the expropriation shares and, in different colours, purposes of the areas, Milan, 11 January 1865, ASCMi PR c. 1384

Fig. 22. Sketch by Giuseppe Mengoni with the path and distribution of the seating and the guests for the ceremony of laying the first stone, February–March 1865, ASCMi PR c. 1382

Fig. 23. Text inserted in the first stone of the Galleria Vittorio Emanuele II, signed by Giuseppe Mengoni, 7 March 1865, ASCMi PR c. 1382

Fig. 24. Laying the first stone of the Galleria Vittorio Emanuele II, photograph by Alessandro Duroni, 7 March 1865, CAFMi LV 1127

Fig. 25. Photographic reproduction of the painting by Domenico Induno, *Laying the first stone of the Galleria of Milan on 7 March 1865*; below, the names of the dignitaries, unidentified photographer, CAFMi Albo G 107/2

Fig. 26. Ground floor plan of the Galleria Vittorio Emanuele II with indications regarding the inauguration ceremony. Drawing signed by Giuseppe Mengoni and forwarded to the mayor of Milan, Giuseppe Beretta, Milan, 10 September 1867, ASCMi PR c. 1382

Fig. 27. Sequence of panoramic views of the worksite of the Galleria Vittorio Emanuele II, January 1866, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi FM A 747

Fig. 28. Section of the buildings of the Galleria east of the entrance arch and buildings at the north side of Piazza del Duomo, 28 March 1870, Signed by the contractor Giorgio Pellini, ASCMi PR c. 1384

Fig. 29. Worksite of the Galleria Vittorio Emanuele II from the Octagon towards the Duomo, 1866, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/4

Fig. 30. Buildings under construction from the Octagon towards the Scala, seen from the outside western front, before November 1866, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/14

Fig. 31a–b. Cast iron columns and iron beams on the ground floor of the Galleria Vittorio Emanuele II, 1866m CAFMi Albo G 107/23–24

Fig. 32. Scaffolding for the construction of the buildings of the Galleria Vittorio Emanuele II, 1866, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/19

Fig. 33. Construction of the iron roof on the north branch of the Galleria Vittorio Emanuele II, August–December 1866, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/27

Fig. 34. Laying glass panels on the iron roof of the Galleria Vittorio Emanuele II, photograph by Deroche & Heyland, March–May 1867, CAFMi Albo G 107/35

Fig. 35a–b. Longitudinal section of the whole covering and prospect of a curved truss of the Galleria Vittorio Emanuele II, Milan, 8 November 1868; drawings attached to the technical report by engineers Giuseppe Bianchi and Aurelio Fusarini, 23 November 1868, ASCMi PR c. 1382

Fig. 36. Four men observing the iron and glass covering of the Galleria Vittorio Emanuele II, unidentified photographer, between June 1867 and 1870, CAFMi LV 1147

Fig. 37. Paving plan of the Galleria Vittorio Emanuele II with sections and indications of materials, Milan, 8 November 1868; drawing attached to the technical report by engineers Giuseppe Bianchi and Aurelio Fusarini, ASCMi PR c. 1381

Fig. 38. Paving under construction at the worksite of the Galleria Vittorio Emanuele II, photograph by Deroche & Heyland, CAFMi Albo G 107/41

Fig. 39. Notice from the Municipal Council of Milan for the inauguration of the Galleria Vittorio Emanuele II, 14 September 1867, ASCMi PR c. 1382

Fig. 40. The Galleria Vittorio Emanuele II on its inauguration day; note the persons on the balcony waiting for the arrival of the King, photograph by Giovanni Battista Ganzini, 15 September 1867, CAFMi FM C 43/4

Fig. 41. The Galleria Vittorio Emanuele II toward Piazza della Scala at the end of works but before the inauguration, photograph by Deroche & Heyland, September 1867, CAFMi Albo G 107/44

Fig. 42. The Galleria Vittorio Emanuele II after the opening of the first shops, photograph by Alfred Noack, after September 1867, CAFMi Albo G 107/49

Fig. 43. Piazza del Duomo with the arch of the Galleria Vittorio Emanuele II and the southern porticos under construction; at the centre, the Rebecchino block in demolition, photograph by Icilio Calzolari, between 1874 and August 1875, CAFMi FM F 78

Fig. 44. The northern portico on Piazza del Duomo with the entrance arch of the Galleria Vittorio Emanuele II, Edizioni Brogi, after 1878, CAFMi FM D 013

Fig. 45. The Galleria Vittorio Emanuele II before the latest restoration, 2014 [© Marco Introini]

Notes

¹ The numerous articles written for the centennial of the Galleria in 1967 include various journalistic extracts of the period. See in particular L. Marchetti, *La Galleria di Milano*, Strenna Istituto Ortopedico Gaetano Pini, Milan 1967; A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele II. Milano 1867-1967*, Itala Ars, Milan 1967; G. Barigazzi, *Cento anni in Galleria*, Monographic issue “Città di Milano”, nn. 2–3, 1967. See also the considerations by L. Broggi, “Il restauro della Galleria Vittorio Emanuele II”, *Il Politecnico. Giornale dell’Ingegnere Architetto Civile ed Industriale*, vol. XVII, November–December 1885, pp. 640–644. For successive bibliography, refer to O. Selvafolta, “La Galleria Vittorio Emanuele II”, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, edited by A. Castellano, O. Selvafolta, Electa, Milan 1983, pp. 221–265; L. Gioeni, *L’affaire Mengoni. La piazza del Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele di Milano. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Guerini e Associati, Milan, 1995. For more about the story and the events surrounding the Galleria’s

construction, refer to these two articles, unless specified otherwise.

² G. Chizzolini, F. Poggi, “Piazza del Duomo e Galleria Vittorio Emanuele”, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, edited by the Collegio degli Ingegneri ed Architetti, Hoepli, Milan 1885, p. 196.

³ Citation from F. Zuccari, “Progetto per la piazza del Duomo di Milano”, *Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo*, vol. IV, March 1857, p. 458. For historic events relating to the Piazza del Duomo, see in general: *Piazza del Duomo a Milano: storia, problemi, progetti*, edited by A.B. Belgiojoso, Mazzotta, Milan 1982. For the transformation plans in the first half of the nineteenth century, see the critical analysis by I. Balestreri, *I progetti per piazza del Duomo a cavallo dell’Unità nazionale. Eredità, prospettive, proposte e discussioni*, in *Architettura a Milano negli anni dell’Unità. La trasformazione della città, il restauro dei monumenti*, edited by M. Grandi, Libraccio Editore, Milan 2012, pp. 127–162.

⁴ C. Vacani, *Poche parole su molti progetti della Pizza del Duomo di Milano*, extracts from “Atti dell’Ateneo di Milano”, 1860, fasc. 1, n.p.

⁵ Expressions by C. Clericetti, “Archeologia”, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, cit., p. 13 and p. 16.

⁶ An important previous design was the project by Gian Luigi Ponti who proposed “a vast street” between the Duomo and the Scala opera house: G.L. Ponti, “Nuovo progetto per la Piazza del Duomo di Milano coordinato all’aprimiento di una nuova via alla Piazza della Scala e alla sistemazione delle strade che vi hanno attinenza”, *Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo*, vol. VII, February 1859, pp. 88–92.

⁷ I. Balestreri, *I progetti per piazza...*, cit., p. 130.

⁸ Consiglio Comunale della Città di Milano (Municipal Council of the City of Milan, hereafter CCMi), 22 May 1868, speech by the mayor, Giulio Belinzaghi, in “Atti del Municipio di Milano”, 1868, p. 115.

⁹ G. Chizzolini, F. Poggi, “Piazza del Duomo...”, cit., p. 196.

¹⁰ As relates to this issue, see the documents in the historic archives of the Banca Intesa Sanpaolo, Fondo *Cariplo, Patrimonio – Affari diversi*, fasc. *Patrimonio – Biglietti della Lotteria Piazza del Duomo*, 1861; and also O. Selvafolta, “Un biglietto vincente per la nuova Milano”, in *Archivio Storico Intesa Sanpaolo Newsletter*, 12 January 2012, pp. 3–4.

¹¹ Citations respectively from: CCMi, 6 September 1864, in “Atti del Municipio di Milano”, 1864, p. 372; CCMi, 22 August 1862, *Ibid.*, 1862, pp. 301–302.

¹² As was, for example, the question of the right to forced expropriation for public necessity. Vittorio Emanuele II agreed to act as personal guarantor for the areas required to carry out the project according to the Royal Decree of 24 January 1860. See I. Balestreri, *I progetti per piazza...*, cit., pp. 30–132.

¹³ “Programma di concorso pel progetto della nuova piazza del Duomo di Milano e della via Vittorio Emanuele approvato dal Consiglio Comunale nelle sedute dei giorni 13 e 15 febbraio 1861”, *Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo*, vol. IX,

March 1861, pp. 254–256. The judging commission was composed of the mayor, A. Beretta, architect G. Balzaretto, engineer L. Besozzi, professor L. Bisi, Count A. Durini, Cavalier F. Mazzei, engineer A. Cagnoni, professor G. Mongeri, engineer A. Vanotti. For work by the commission, see CCMi, 22 August 1862, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, pp. 290 ff.

¹⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹⁵ The figure of Giuseppe Mengoni (1829–1877) still awaits a monographic study to retrace his complete body of work, and to place it within the critical context of late 19th century architectural culture. Of major significance is the documentation conserved in the Archivio Mengoni in Fontanelice, and I would refer readers to the essay by Anna-Maria Guccini in this book: “Giuseppe Mengoni: Through his Archive, Traces of the Price and Value of a Dream”.

For Mengoni the architect, see the first article written, celebrating the centenary of his birth, by G. Ricci, *La vita e le opere dell’architetto Giuseppe Mengoni*, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, Bologna 1930. As well as the cited contributions relating to the Galleria Vittorio Emanuele II, also see: V. Fontana, N. Pirazzoli, *Giuseppe Mengoni 1829-1877, un architetto di successo*, Essegi, Ravenna 1987; *Giuseppe Mengoni: ingegnere-architetto, 1829-1877*, edited by B. Bonantini, Cooperativa Marabini, Imola 1993; *Giuseppe Mengoni: architetto d’Europa e il palazzo della Cassa di Risparmio in Bologna*, edited by A.-M. Guccini, Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna 1998.

¹⁶ CCMi, 25 September 1865, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, pp. 342–343.

¹⁷ *Relazione della terza commissione giudicatrice dei progetti della piazza del Duomo e della via Vittorio Emanuele*, 15 September 1863, Pirola, Milan 1863. Commission members: Mayor A. Beretta, architect G. Baccani, architect P. Camporesi, architect G. Fossati, Marquis L. Litta Modignani, professor and engineer E. Michel, professor and engineer E. Bignami Sormani, professor and engineer L. Tatti, speaker. For the winning project, see Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano (hereafter ASCMi), Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Progetto Mengoni per la nuova piazza del Duomo Via Vittorio Emanuele e Sistemazione delle vie adiacenti Eseguito per incarico del Consiglio Comunale di Milano ed approvato nelle sedute dei giorni 15 e 16 Settembre 1863*; same printed version: G. Mengoni, “Nuova piazza del Duomo di Milano e via Vittorio Emanuele approvate dal Consiglio Comunale nelle sedute dei giorni 15 e 16 settembre 1863”, in *Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo*, vol. XI, October 1863, pp. 612–619.

¹⁸ See the bird’s eye view published in *Nuova Piazza del Duomo ed adiacenze secondo il progetto dell’Architetto Cav. Giuseppe Mengoni*, published by Antonio Vallardi, Milan 1864.

¹⁹ CCMi, 22 August 1862, in “Atti del Municipio di Milano”, 1862, pp. 301–302.

²⁰ For the *Parisian passages*, see B. Lemoine, *Les passages couverts en France*, Paris, Délégation à l’action artistique de la Ville de Paris, Paris 1997. Still a fundamental work on this type of construction is J.F. Geist, *Passagen. Ein Bautyp des*

19. Jahrhunderts, Prestel, Munich 1979, used in the English translation *Arcades. The History of a Building Type*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1983. For the Galleria De Cristoforis, see, among numerous sources of the period: P. Degen, *Descrizione accurata della Galleria De Cristoforis*, Bonfanti, Milan 1832. Recently: M. Biraghi, “La Galleria De Cristoforis a Milano: cultura e società”; I. Giustina, “La Galleria De Cristoforis a Milano: tecnologia e committenza”, both in *La cultura architettonica nell’età della Restaurazione*, edited by G. Ricci, Mimesis, Milan 2002, pp. 465–480, 481–497.

²¹ P.-F.-L. Fontaine, *Journal 1799–1853, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris 1987, 2 vols., vol. II, p. 814.

²² Citations from the article by L. (sic), “Ragguglio della Galleria De Cristoforis aperta in Milano il giorno 29 settembre 1832”, *Annali Universali di Statistica*, vol. 33, fasc. 98–99, 1832, pp. 285–288. Some considerations on the different types of *passage* in Italy can be found in O. Selvafolta, “L’architettura delle gallerie commerciali in Italia nel secolo XIX”, *Opuscula*, 17, Libreria Sileno Editrice, Genoa 1990.

²³ It is worth recalling that the Piazza del Duomo was never completed according to Mengoni’s project: the so-called end building on the western side was never constructed; it would have reduced the oversized dimensions of the piazza and corrected its proportions.

²⁴ CCMi, 6 September 1864, in “Atti del Municipio di Milano”, 1864, p. 372.

²⁵ L. Beltrami, “Vicende edilizie della piazza del Duomo di Milano”, *L’Edilizia Moderna*, V, 1896, p. 30.

²⁶ Figures from G. Chizzolini, F. Poggi, “Piazza del Duomo...”, cit., p. 201.

²⁷ CCMi, 29 November 1868, cit. in G. Gianforma, *Il salotto di Milano*, Maestri Arti Grafiche, Milan 1959, p. 78.

²⁸ L. Cottrell, *Investment Banking in England, 1856–1881. A Case Study of the International Financial Society*, Routledge, London 2012, pp. 237–238; the Managing Director of the Credit Foncier et Immobilier Anglais was Albert Grant (1830–1899), granted the title of *barone* by Vittorio Emanuele II.

²⁹ Charles Barry (1795–1860) designed the London Houses of Parliament with Augustus Welby Pugin; cf. A. Barry, *Memoir of the Life and Works of the Late Sir Charles Barry*, John Murray, London 1870.

³⁰ “The Credit Foncier and Mobilier of England (Limited) are prepared to receive subscriptions for the capital of The City of Milan Improvements Company”, *The Solicitors’ Journal and Reporter*, Jan. 14, 1865, pp. 227–228.

³¹ O. Selvafolta, “Il contratto di costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano”, in *Il modo di costruire*, edited by M. Casciato, S. Mornati, C.P. Scavizzi, Edilstampa, Rome 1990, pp. 433–446.

³² ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Istrumento notarile per la costruzione della nuova piazza del Duomo della via Vittorio Emanuele ed adiacenti in Milano*, 11 January 1865, notarial deed drawn

up by Cav. Dott. Giuseppe Alberti. The entire document was published by A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele...*, cit., pp. 89–111. Refer to these sources for all references to the construction contract, unless specified otherwise.

³³ G. Chizzolini, *Sui restauri della Galleria Vittorio Emanuele*, Tip. della Perseveranza, Milan 1887, p. 5.

³⁴ Among the writings on this subject, see L. Broggi, “Il restauro...”, cit., pp. 640–644. For these topics, refer to the essay by Paolo Gasparoli and Fabiana Pianezze, *The conservation of the internal surfaces of the transept*, in this volume.

³⁵ A. Manfredini, “Questioni milanesi. L’arco della Galleria Vittorio Emanuele verso la piazza della Scala”, *Il Monitor Tecnico*, VII, 30 October 1901, pp. 465–466. On this subject and the other façades of the Galleria, especially the archway facing the Piazza del Duomo, see the essay by Monica Aresi, *The passageways onto the city. The genesis and vicissitudes of the entrances to the Galleria Vittorio Emanuele II*, in this volume.

³⁶ A. Manfredini, “Questioni milanesi...”, cit., p. 466.

³⁷ Among the many controversies, see the one regarding the addition of the top storey, practically carried out during construction and without informing the Municipal Council: the question was raised by the architect Giuseppe Pestagalli, Mengoni’s ‘rival’, defeated in the competition of 1863. For newspaper comments, see G. Rovani, “La presente condizione edilizia della città di Milano”, *Gazzetta di Milano*, 2 and 5 July 1867.

³⁸ Citations respectively *Ibid.*, 2 July 1867 and by C. Borghi, “Palazzi e monumenti”, in *Milano 1881*, G. Ottino, Milan 1881, p. 179.

³⁹ See, in ASCMi, the abundant documentation in Fondo *Piano Regolatore*, cc. 1340, 1382, 1383 and 1384.

⁴⁰ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Processo verbale della posizione fatta da S.M. il Re Vittorio Emanuele II della prima pietra per la costruzione della via coperta dedicata all’Augusto suo Nome e della Nuova Piazza del Duomo*, Milan, 7 March 1865.

⁴¹ Data from G. Chizzoli, F. Poggi, “Piazza del Duomo...”, cit., pp. 214–215.

⁴² For more about the principal companies involved in the construction of the Galleria, see L. Gioeni, *L’affaire Mengoni...*, cit., pp. 82–84.

⁴³ See the document *To the Directors of the City of Milan Improvements Company Limited. General Report*, August 1865, in Archivio Giuseppe Mengoni di Fontanelice (hereafter AGMF), pl. E.A/6.

⁴⁴ Internal spaces ranged in number from 160 on the ground floor (92 were the modules of shop windows facing into the Galleria), to 183 on the top floor: G. Chizzolini, F. Poggi, “Piazza del Duomo...”, cit., p. 212.

⁴⁵ Unless specified otherwise, this and other information in relation to the structure of Galleria buildings are from *Ibid.*, passim.

⁴⁶ C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, part I, *Il rustico delle fabbriche*, Hoepli, Milan 1893, p. 319, pl. XXXVIII, *Le travate di ferro nei muri e le colonne in ghisa*.

⁴⁷ G. Chizzolini, F. Poggi, “Piazza del Duomo...”, cit., p. 219.

⁴⁸ Photographs are conserved at CAFMi. See, on this subject, M. Finazzer Flory, S. Paoli, *La Galleria di Milano. Lo spazio e l’immagine*, Skira, Milan 2003; also the section “Galleria Vittorio Emanuele II”, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, edited by S. Paoli, Umberto Allemandi & C., Milan 2010, pp. 95–206.

⁴⁹ E. Malacarne, *La Galleria Vittorio Emanuele*, Cesare Ciolfi, Milan 1867, p. 11.

⁵⁰ A.F. Jorini, “La cupola della Galleria Vittorio Emanuele”, *L’Edilizia Moderna*, I, fasc. I, 1892, p. 5.

⁵¹ The lump sum contract with the Joret company was drawn up in December 1865. Information on the company can be found in “Bibliografia. Nouvelles Annales de la Construction”, *Giornale dell’Ingegnere Architetto Civile ed Agronomo*, vol. IX, November 1861, pp. 781–782.

⁵² Quotes from C. Clericetti, “La Galleria Vittorio Emanuele di Milano”, *Annuario Scientifico Industriale* IV, 1867, Editori della Biblioteca utile, Milan 1868, p. 649.

⁵³ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1382, *Perizia della copertura in ferro e vetri della Galleria Vittorio Emanuele II. Relazione dei Periti Ingegneri Giuseppe Bianchi ed Aurelio Fusarini indicati dal Municipio di Milano e dalla Società Inglese per gli abbellimenti della Città di Milano della determinazione della spesa occorsa per la costruzione della Tetoia e Pavimento della Galleria Vittorio Emanuele*, 23 November 1868.

⁵⁴ L. Capuana, “La Galleria Vittorio Emanuele”, in *Milano 1881*, cit., pp. 407–417.

⁵⁵ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Perizia del Pavimento tanto interno che degli sbocchi della Galleria Vittorio Emanuele*, Milan, 8 November 1868.

⁵⁶ A. Negri, *Le conchiglie fossili*, cit. in G. Gianforma, *Il salotto di Milano*, Maestri Arti Grafiche, Milan 1959, p. 33.

⁵⁷ Citation from CCMi, 18 July 1867, in “Atti del Municipio di Milano”, 1867, p. 391.

⁵⁸ “La nuova Galleria Vittorio Emanuele II”, *Corriere delle Dame*, 23 September 1867, cit. in G. Barigazzi, *Cento anni in Galleria*, cit., p. 82.

⁵⁹ An effective summary of the financial problems of The City of Milan Company was provided by the councillor Vincenzo Rosa (lawyer) in CCMi, 29 November 1868, reprinted by G. Gianforma, *Il salotto di Milano...*, cit., pp. 71–87.

⁶⁰ ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1381, *Istrumento a rogito del Dottore Giuseppe Alberti Notajo residente in Milano*, Milan, 13 October 1869. See also A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele...*, cit., pp. 189–211.

⁶¹ *Ibid.*, p. 214.

⁶² ASCMi, Fondo *Piano Regolatore*, c. 1384, *Istrumento del giorno 3 ottobre 1876. Appalto a forfait della costruzione del Grand’Arco d’ingresso alla galleria Vittorio Emanuele della Piazza del Duomo in Milano fatto dal Comune di Milano nel Sig.r Commendatore Architetto Giuseppe Mengoni a rogito del Dottore Antonio Lazzati*, Milan, 3 October 1876.

⁶³ V.P. Un amatore del bello, *Descrizione dettagliata della monumentale Galleria Vittorio Emanuele che*

si aprirà il 15 settembre 1867, Gattinoni, Milan, 1867, pp. 13–14.

⁶⁴ “Credit Foncier of England”, *The Bankers’ Magazine. Journal of the Money Market and Commercial Digest*, vol. XXVIII, January to December 1868, p. 434.

⁶⁵ Judgments concerning the façades were expressed based on designs seen at the Paris Exhibition in 1867. See “Architectural Drawings in the Paris Exhibition”, *The Builder*, 13 July 1867, p. 507.

⁶⁶ *The Builder*, 25 April 1868, cit. in P. Dobraszczyk, *Iron and Architecture in Victorian Britain. Myth and Modernity, Excess and Enchantment*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 189–191.

⁶⁷ CCMi, 18 July 1867, in “Atti del Municipio di Milano”, 1867, p. 391.

⁶⁸ See, for example, *Guida per Milano e pei laghi Maggiore, di Como e di Lugano, pel Varesotto, la Brianza ecc.*, edited by P.E. Sacchi, Artaria, Milan 1871, p. 38.

⁶⁹ J.F. Geist, *Arcades. The History...*, cit., passim.

⁷⁰ É. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris 1867, English translation by R. Buss, Penguin Classics, London 2004. For the passage du Pont Neuf, built in 1823 and demolished in 1913, see J.F. Geist, *Arcades. The History...*, cit., pp. 486–487.

⁷¹ É. Zola, *Thérèse Raquin*, English translation, cit., pp. 9–10.

⁷² J. Guadet, *Les éléments de la composition dans les édifices commémoratifs, décoratifs. Les voies publiques*, in *Éléments et théorie de l’architecture. Cours professé à l’École Nationale et Spéciale des beaux-arts*, Librairie de la Construction moderne, Paris 1880, Vol. IV, book XIII, pp. 85–87.

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴ G. Chizzolini, *Sui restauri della Galleria...*, cit., p. 9.

⁷⁵ G. Rovani, “La presente condizione...”, cit., quoted also by L. Broggi, *Il restauro...*, cit., p. 641.