

Politecnico di Milano  
II Facoltà di Architettura  
Corso di Laurea specialistica in Architettura

**Memoria, città, architettura.**

L'anfiteatro romano di Milano:  
una presenza da ricostituire.

Relatore: Daniele Vitale

Correlatrice: Paola Cofano

Laureando: Carlo Lucca matr. 725473

A. A. 2010 - 2011

In collaborazione con Pablo Alfredo Langellotti e Lorenza Peviani

## Abstract

A partire dalla questione delle aree archeologiche e del loro destino all'interno delle città storiche, il lavoro di tesi prevede di intervenire dove un tempo sorgeva l'anfiteatro romano di Milano di cui è attualmente visibile solo una piccola porzione dei muri di fondazione; un monumento, l'anfiteatro di Milano, davvero eccezionale, sia per le sue dimensioni (secondo per grandezza solo al Colosseo), sia per la sua storia (dimenticato per lunghi secoli, viene riscoperto soltanto in seguito agli studi e agli scavi avviati nei primi anni del novecento). Il progetto propone quindi da una parte un'operazione di scavo su tutta l'area un tempo occupata dal monumento di cui, escludendo fin da subito una sua ricostruzione anche parziale, si è voluto rievocare l'assolutezza del segno attraverso l'edificazione di un muro ellittico continuo, che alzandosi fino alla quota della città permette, attraverso una serie di aperture, l'affaccio dal giardino sulle rovine alla quota più bassa; in questo modo si vuole ricostituire, attraverso la radicalità di un'assenza, la dirompenza di una presenza perduta. In secondo luogo, lungo via Arena, si prevede la costruzione di un edificio museale su tre piani: al piano interrato, in continuità con la quota dei resti archeologici, si vanno a collocare le opere attualmente conservate nell'Antiquarium Alda Levi, alla galleria del primo piano, le cui proporzioni richiamano quelle della Galleria degli Antichi a Sabbioneta, si è pensato uno spazio per esposizioni temporanee, mentre alla quota della città, comunicanti con il giardino, si collocano gli spazi per la ricerca e le aule studio. Il nuovo edificio è collegato, attraverso un passaggio al piano interrato, direttamente all'area di scavo, che viene così a rientrare all'interno del percorso espositivo.

Indice

**Indice**

<b>Parte I – L'altro tempo</b>	5
– L'eredità dei maestri: metodo e autobiografia	6
– La questione dell'antico e del moderno.	15
– Dalla Milano Neoclassica alla Milano Razionalista: architettura e carattere della città	24
<b>Parte II – La Cittadella</b>	38
– Origini	39
– Tracciati	50
– Santa Maria della Vittoria	55
– Parco delle Basiliche	63
– Stratificazione e sovrapposizione	66
<b>Parte III – L'anfiteatro</b>	76
– Il quartiere dell'anfiteatro	77
– L'anfiteatro romano di Milano	81
– San Lorenzo. Costruzione	88
– Demolizione	90
– Il gladiatore urbico	95
– Ricomposizione ideale	99
– Studi Archeologici	101
– Stato di fatto	105
<b>Immagini</b>	
<b>Bibliografia</b>	
<b>Indice elaborati</b>	

Parte I  
L'altro tempo

*Omero ed io ci separammo alle porte di Tangeri; credo senza dirci addio*

J. L. Borges, *L'immortale*

## L'eredità dei maestri: metodo e autobiografia

*Il dramma del nostro tempo è che non esistono più i grandi Maestri.*

A. Tarkovskij, *Nostalghia*

BOULLEE COME PRE-TESTO. Nel 1967 Aldo Rossi (1931-1994) introduce il testo di Etienne Louis Boullée (1728-1799), *Architettura. Saggio sull'Arte*<sup>1</sup>, pubblicato per la prima volta a Parigi, quasi duecento anni prima, nel 1780. Lo scritto di Rossi<sup>2</sup> rappresenta, più che una semplice introduzione, una lettura fortemente interpretativa, ed è proprio questo suo carattere, come vedremo, a costituire l'elemento di maggiore interesse. Rossi, infatti, sceglie Boullée per dire qualcosa di diverso da Boullée, cioè per esprimere un punto di vista fortemente personale sull'architettura, dove l'opera dell'architetto illuminista, riconosciuto maestro, funge da pre-testo, e cioè in questo senso da testo che precede il testo, ma che da esso è superato.

Eppure la scelta di Boullée non è e non poteva essere casuale, pretestuosa ed esclusiva certo (solo scrivendo di Boullée Rossi è riuscito a dire quello che ha effettivamente detto), ma non indifferente.

---

<sup>1</sup> E. L. BOULLEE, *Architettura. Saggio sull'Arte* (1780), Einaudi, Torino 2005

<sup>2</sup> A. ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in E.L.Boullée, *op. cit.*.

MODERNITÀ DI BOULLEE. Due sono le questioni che richiamano l'attenzione di Rossi e che si trovano esplicitate, sebbene in modi differenti, nel trattato settecentesco di partenza: il tema della *trasmissibilità* nel tempo dell'esperienza e del sapere e la progettazione come logica (razionale) espressione (esaltazione) del *carattere* degli edifici<sup>3</sup>. Entrambe le questioni si pongono alla base della lettura critica di Rossi, quasi costituissero i due poli a cui fanno ritorno di continuo le sue argomentazioni.

---

<sup>3</sup> Nel saggio *Otto definizioni di architettura* (A. MONESTIROLI, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari 2000), Monestiroli a partire dalla definizione di architettura di Boullée scrive: "La perfezione dell'architettura è definita dal rapporto tra la forma e la destinazione. Per Boullée la forma è forma rappresentativa: ciò che viene rappresentato in architettura è il *carattere degli edifici*. La nozione di carattere, già presente nell'architettura dell'antichità, diviene per gli architetti dell'Illuminismo la chiave di volta di tutto il loro sistema teorico. Le forme degli edifici saranno rivelatrici del carattere degli edifici e degli elementi che li compongono".

E' quindi con l'Illuminismo che la nozione di *carattere* acquista centralità. Scrive a questo proposito Ignasi de Sola Morales in *Archeologia del Moderno Da Durand a Le Corbusier*: "Se si leggono attentamente i testi e le proposte teoriche di duecento anni fa in Francia, si può capire come il processo di astrazione nel metodo progettuale sia solo una componente di un cambiamento epistemologico più generale, che coinvolge la coscienza che l'architettura della sua storia e la relazione tra l'idea classica dell'arte come *mimesis*, cioè come copia di una realtà naturale o convenzionale, e la nozione moderna – originariamente romantica – dell'arte come processo di creazione, di invenzione radicale di nuove forme e di nuovi contenuti. [...] In effetti l'idea di *mimesis*, centrale nella teoria di Quatremère, viene ora riformulata in termini significativamente nuovi. [...] Tuttavia nell'*Encyclopédie*, alla voce *Imitation*, e in testi successivi, l'idea di mimesi viene sottoposta a cambiamenti sostanziali. In primo luogo la nozione di imitazione in Quatremère è assunta non in senso letterale, ma metaforico. Non solo si scarta l'idea che la *mimesi* costituisca una copia, ma anche, in un certo senso, che essa sia imitazione. In architettura esiste analogia tra il modello originale cui essa fa riferimento e l'opera concreta che l'architetto produce. [...] nel caso dell'architettura l'idea di imitazione può essere assunta solo in senso più allentato e metaforico, dato che ciò che l'architetto imita è il carattere del modello ideale." (I. de Sola Morales, *Archeologia del Moderno Da Durand a Le Corbusier*, Allemandi, Torino 2005)

In particolare la prima delle due questioni, quella dell'effettiva trasmissibilità del sapere, diviene immediatamente qualcosa di imprescindibile, poiché solo a partire da essa sia il trattato di Boullée (e più in generale ogni trattato) che l'introduzione di Rossi assumono realmente senso. E proprio nella consapevolezza di questa possibile ereditarietà si esprime la *modernità* della posizione di Boullée, la sua stringente attualità.

Boullée, infatti, è moderno nel momento in cui comprende che se esiste qualcosa di trasmissibile, esso non può che essere il metodo di lavoro, più che il lavoro stesso: si può mostrare, in altre parole, soltanto un proprio punto di vista, ma unicamente a partire da una riconosciuta parzialità (debolezza) dello stesso.

L'architetto francese intuisce questo aspetto della ricerca e scrive un trattato che è, in primo luogo, sul metodo, cioè sui modi, i suoi modi, della ricerca. Il metodo, quindi, è trasmissibile, a prezzo però di riconoscere che la sua trasmissibilità è legata alla generalità della domanda in esso contenuta, più che alla parzialità della risposte che in esso si possono offrire. Più dei risultati a cui arriva, tanto importanti quanto destinati a essere superati nel tempo, un metodo assume valore per le questioni che mette in campo e sulle quali esso si va a costruire.

Citando Jabès "non abbiamo niente da dire, ma molto da chiedere"<sup>4</sup>: non è trasmissibile la parzialità e l'insufficienza di una risposta, quanto piuttosto le domande, i differenti modi in cui, nella storia, esse sono state incessantemente poste. Non è un caso che le opere principali della modernità siano in tutto delle ricerche, cioè in sostanza delle domande (di verità, di felicità...), su tutte la *Ricerca del*

---

<sup>4</sup> E. JABES, *Dal deserto al libro: conversazione con Marcel Cohen*, Eliotropia, Reggio Emilia 1983



*tempo perduto* di Proust, l'espressione forse più alta del sentire moderno.<sup>5</sup>

In questa attenzione per la dimensione incerta della domanda e della problematizzazione, si ritrova uno dei tratti distintivi, se non il più distintivo, della modernità, il "fare della *crisi* un valore". Per questo, e con le loro opere (costruite e non) Boullée e Rossi stanno, entrambi, a testimoniare, quella della modernità è sempre un'estetica di rottura.

**AUTOBIOGRAFIA E TEORIA.** La seconda questione presente nel *Saggio sull'Arte* di Boullée che, come detto, richiama l'interesse di Rossi, è la nozione di *carattere*, la cui rappresentazione sembra essere il fine dell'architettura<sup>6</sup>. L'espressione esaltata del carattere degli edifici è il punto di arrivo individuato da Rossi nel metodo di Boullée, in cui alla riflessione sul tema, condotta a partire da un *nucleo emozionale*, autobiografico e quindi privo di ogni possibilità di progresso, segue l'individuazione di un riferimento figurativo (e cioè il rivolgersi alla storia dell'architettura). Il tradimento di questo riferimento proprio alla luce di quel *nucleo emozionale* di partenza, la sua trasfigurazione in qualcosa altro da sé, costruisce l'opera

---

<sup>5</sup> Octavio Paz, nel 1990, intitola il suo discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, *Alla ricerca del presente* (O. PAZ, *Alla ricerca del presente. Scritti e interviste*, DataneWS Editrice, Roma 2006); nel suo intervento il poeta messicano parla della *modernità* e afferma: "Nella mia peregrinazione alla ricerca della modernità mi sono perso e trovato molte volte. Sono tornato alla mia origine ed ho scoperto che la modernità non è fuori ma dentro di noi. E' l'oggi ed è l'antichità più antica, è domani ed è l'inizio del mondo, ha mille anni ed è appena nata." e ancora, poco più avanti, in conclusione del dice: "Perseguiamo la modernità nelle sue incessanti metamorfosi e non riusciamo ad afferrarla. Fugge sempre: ogni incontro è una fuga. L'abbraccio ma subito si disperde: era solo un po' d'aria. [...] Noi restiamo con le mani vuote. Allora le porte della percezione si socchiudono ed appare l'*altro tempo*, quello vero, che cercavamo senza saperlo: il presente, la presenza".

<sup>6</sup> Cfr. nota 3

*esemplare* in cui il nucleo emozionale e l'intera storia aspirano a trovare perfetta sintesi. Da questa ritrovata sintesi emerge il *carattere* dell'edificio.

Così nel metodo di Boullée (o di Rossi?), con la comparsa del nucleo emozionale, irrompe la dimensione autobiografica, vero *agente anarchizzante e destabilizzante*<sup>7</sup>, dato imprevedibile che si inserisce nella componente teorica e reagisce a contatto con essa. L'elemento autobiografico non fa cadere l'idea in sé di metodo, ma la scientificità di quell'idea; per questo il razionalismo di Boullée è esaltato, perché in esso si esalta il conflitto tra teoria e autobiografia, non lo si supera, ma lo si amplifica a dismisura.

L'esaltazione di cui parla Rossi (o era Boullée?) sta a testimoniare proprio l'incredibile vastità della parte nascosta dell'iceberg, e cioè il fatto che "non esista arte che non sia autobiografica". Ed è in questo che Rossi finisce per sovrapporsi a Boullée, e la lettura che viene data del testo originario non ha quasi più nulla di quello, ma finisce per trasformarsi in un punto di vista preciso, quello di Rossi.

La trasfigurazione del modello si è così compiuta.

L'EREDITÀ TRADITA. Rossi, quindi, si sovrappone a Boullée, in un certo senso si impersona nell'architetto francese, e leggendolo lo fa proprio, lo re-inventa. Nonostante i duecento anni che li dividono, Rossi *trova* in Boullée uno dei propri maestri, cioè sceglie di

---

<sup>7</sup> Proprio la dimensione autobiografica, con la sua carica fortemente destabilizzante, impedisce ad una teoria di ridursi a ideologia, conservando così la sua forza di origine. In questo senso l'autobiografia non è molto differente dall'*errore epistemologico* così come è stato teorizzato da Paul Feyerabend, nonché da quelle *violazioni* del metodo necessarie, secondo il filosofo austriaco, al progresso scientifico.

(P. K. FEYERABEND, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* (1975), Feltrinelli Editore, Milano 2002)

raccogliere, due secoli dopo, l'eredità dell'architetto illuminista; così la lettura che dà di Boullée finisce inevitabilmente per diventare qualcosa di diverso, non è più una semplice lettura (anche perché, forse, non è mai possibile una lettura semplice), ma finisce per diventare, come detto, il *suo* modo di vedere l'architettura.

“Evidentemente letture di questo tipo rappresentano una scelta; e io ritengo che ognuno debba scegliersi e costruirsi un campo di testimonianze e che sia questo il modo migliore per valutare una tendenza; e non correre il rischio di dover ricominciare sempre da capo e non svolgere mai in modo continuo il filo dell'esperienza”.<sup>8</sup>

Sono gli allievi, dunque, a scegliersi i maestri, cioè a costruirsi “quel campo di testimonianze” di cui parla Rossi nel saggio, un “campo di testimonianze” che, come dimostra lo stesso Rossi, attraversa la storia nella sua interezza, fino a creare *famiglie spirituali* sovra-temporali. Sono gli allievi a essere i depositari dell'eredità dei maestri, sono loro, spesso, a essersi impossessati consapevolmente di essa, e sono quelli, ancora, a scoprire quasi immediatamente che il senso dell'eredità guadagnata non può trovarsi nella sua gelosa e statica conservazione, quanto piuttosto nella tragica *liquidazione*, nella sua progressiva e faticosa *estinzione*.

Thomas Bernhard, scrittore austriaco della seconda metà del Novecento, torna ossessivamente su questo argomento; numerosi

---

<sup>8</sup> A. ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in *op. cit.*

suoi scritti<sup>9</sup>, infatti, raccontano di un'eredità ricevuta (il più delle volte un'eredità materiale, ma non è errato pensarla, forse, come metafora più ampia di un'eredità culturale), rispetto alla quale per i protagonisti non sembra esserci altra possibilità che una sua completa *estinzione*, quasi sia impossibile la vita sotto il peso statico di un così grande fardello.

Questo tradimento, questa inesorabile liquidazione, sembra essere paradossalmente l'unica via percorribile per la costruzione di una tradizione. Non distruggere questa eredità, infatti, non metterla perennemente in discussione nel tentativo di "strapparla al conformismo che è in procinto di sopraffarla", porta all'immobilismo: il progresso, anche quello culturale, è pensabile solo come distruzione irreversibile; credere nella trasmissibilità dell'esperienza e del sapere significa accettare tragicamente questa irreversibilità.

D'altra parte, solo questo tentativo di ristabilire un rapporto dialettico e conflittuale con i maestri, sembra indicare, in una contemporaneità sempre più *epoca dei soliloqui*, la possibilità ancora viva di un dibattito.

TRADIMENTO O AUTODISTRUZIONE. George Steiner riconosce nell'*ostensibilità* il valore più alto dell'insegnamento del maestro. Rispetto a questo, infatti, scrive

---

<sup>9</sup> Penso ad esempio a *Perturbamento* (1967, Adelphi, Milano 1981), *Ungenach* (1968, Einaudi, Torino 1993), *Antichi Maestri* (1985, Adelphi, Milano 1992) o, ancora, *Estinzione. Uno sfacelo* (1986, Adelphi, Milano 1996), per citarne alcuni. In questi testi, fatta eccezione per *Antichi Maestri* in cui l'eredità a cui si fa riferimento è quella artistica dei grandi capolavori esposti al Kunsthistorisches Museum di Vienna, i protagonisti si trovano a dover liquidare lasciti materiali, castelli, proprietà terriere etc.

“L'insegnamento esemplare è una messa in atto, e può essere muto. Forse deve esserlo. La mano guida quella dell'allievo sui tasti del pianoforte. L'insegnamento valido è ostendibile. Si mostra. [...] In tedesco *deuten*, nel senso di *indicare*, è inseparabile da *bedeuten*, *significare*.”

e poco più avanti aggiunge:

“Ovviamente, le arti e gli atti dell'insegnamento sono, nel senso proprio di questo termine abusato, dialettici. Il maestro impara dal discepolo ed è modificato da questa interrelazione in quanto essa diventa, idealmente, un processo di scambio. Il dono diventa reciproco, come nei labirinti dell'amore. *Io sono più completamente io quando sono te*, scrive Celan. Vi sono maestri che ripudiano i propri discepoli perché li trovano indegni e sleali. Il discepolo, a sua volta, sente di aver superato il proprio maestro, sente che deve abbandonare il proprio maestro per diventare se stesso (Wittgenstein gli ingiungerebbe di farlo).”<sup>10</sup>

I maestri, dunque, *si mostrano*, *si devono mostrare*, e la bontà (e la fertilità) del loro insegnamento si va a legare proprio al tradimento, alla futura liquidazione operata dall'allievo. E quest'ultimo, da parte sua, troverà soltanto nel tradimento del modello la via per diventare se stesso. Francis Bacon ama Velasquez, ma solo distruggendo l'Innocenzo X, ridipingendolo, re-inventando Velasquez trecento anni dopo, saprà reinterpretare il maestro, *svolgendo così un poco di più il filo dell'esperienza*. E ancora qualcosa di simile accade per Joyce e Mies van der Rohe nel loro attualizzare i modelli antichi (per Joyce l'Odissea di Omero e per Mies l'architettura classica).

---

<sup>10</sup> G. STEINER, *La lezione dei maestri*, Garzanti, Milano 2004

Rimanere schiavo del modello significa, al contrario, condannarsi all'autodistruzione. E' del 1987 il film di Peter Greenaway, *Il ventre dell'architetto*, in cui un architetto americano, incaricato di allestire una mostra a Roma sui progetti di Etienne Louis Boullée, viene schiacciato dal peso dell'eredità: non porterà a termine l'allestimento e, folle, morirà suicida.

## La questione dell'antico e del moderno

### Archeologia e progetto urbano

*Nessuno se ne avvede, ma l'architettura del nostro tempo  
diviene l'architettura del tempo a venire.*

*[...] se solo sapessimo  
quanto le rovine vivranno non ci lamenteremmo mai.*

M. Strand, *Il tempo a venire*

ARCHEOLOGIA. Quando possiamo parlare di archeologia? E cosa intendiamo realmente con questo termine? Esiste davvero un limite al di là del quale si possa stabilire e definire il carattere archeologico di un edificio, un resto, un oggetto?

Sono domande alle quali è difficile dare una risposta, eppure proprio una risposta si rende necessaria e inevitabile nel tentativo di interrogarsi sul rapporto che lega il *nuovo* all'*antico*.

Il termine archeologia, letteralmente *scienza dell'antico*, ha indicato per lungo tempo qualcosa di molto vicino all'architettura, quasi una parte della stessa, e soltanto nell'ultimo secolo si è assistito a un progressivo allontanamento tra le due discipline. Esse, infatti, sono state intimamente legate, tanto che spesso le due cose si sono confuse: l'architetto era anche archeologo, e l'*antico*, scoperto, studiato, misurato e ridisegnato, costituiva in un certo senso il pretesto per il *nuovo*.

A questo proposito viene in mente il periodo rinascimentale e l'attenzione che gli architetti del tempo hanno riservato alle rovine

dell'età antica, fatte proprie e quasi interiorizzate; o si veda anche la libertà con cui gli architetti neoclassici si sono accostati all'*antico*, da una parte attraverso quelle straordinarie vedute e ricostruzioni spesso d'invenzione operate a partire dal rilievo delle rovine, si pensi solo ai disegni del Piranesi (Fig. 1.1, 1.2, 1.3), o a quelli pubblicati nel 1774 da Robert Adam relativi al Palazzo di Diocleziano a Spalato (Fig. 1.4, 1.5), dall'altra con quel modo di rappresentare il progetto, il nuovo progetto, come edificio in rovina (celebri sono i disegni di William Chambers o di John Soane). Si tratta, in questo caso, di operazioni che vanno ben oltre il semplice pittoresco e che, invece, lasciano trasparire il principio secondo cui tutta l'architettura, in un certo senso, è archeologia, ovvero che è impensabile una separazione netta tra l'*antico* e il *nuovo* dal momento che le due cose stanno tra loro in reciproca dipendenza. Come detto, l'archeologia è andata assumendo, soprattutto nell'ultimo secolo, un grado di autonomia e di specializzazione sempre maggiori che ha portato a un allontanamento (e in molti casi a uno scontro) con l'architettura. Questa separazione ha impoverito entrambe le discipline: da una parte ha privato l'architettura della possibilità di riferirsi all'antico, di intervenire direttamente su di esso, di confrontarsi così come è accaduto continuamente nella storia con ciò che l'ha preceduta, poiché le aree di scavo sono divenute spesso *off limits* all'interno della città, dall'altra ha spogliato l'archeologia della sua funzione di interlocutrice privilegiata del progetto, confinandola a scienza conservatrice e musealizzante. Non troppo paradossalmente, la volontà degli archeologi di conservare e di preservare parti storiche della città circondandole con limiti invalicabili, ha avuto come effetto il costituirsi di aree isolate, vere e proprie falle nel tessuto urbano, luoghi proibiti sottratti alla città e ai suoi cittadini. Così, anziché attivare il ricordo e la memoria suggerendo l'immagine, sebbene



parziale e frammentaria, di una parte di città che è stata, da ciò si è prodotto spesso, come unico risultato, la sostanziale amnesia della città rispetto ad alcune sue parti.

#### UN PROGETTO ARCHEOLOGICO, DUE CONVINZIONI.

L'archeologia va dunque ripensata come disciplina di progetto e non come semplice guardiana o garante di ciò che resta. Così come l'architettura anch'essa presuppone una scelta progettuale: la storia che si consegna a noi attraverso la voce più o meno forte delle rovine non è qualcosa di dato una volta per tutte, non è qualcosa di oggettivo, ma necessita di un'interpretazione.

In altre parole sta a noi decidere quale storia mostrare.

Esiste quindi, o meglio dovrebbe esistere, un progetto archeologico parallelo e in un certo senso sovrapponibile a un progetto urbano-architettonico, con il quale esso si integri al fine di costruire la città contemporanea. Questa sovrapposizione tra archeologia e architettura si giustifica sulla base di due convinzioni: la prima riguarda la natura simultanea e sincronica del tempo urbano (e con esso, di necessità, del tempo architettonico), la seconda, correlata alla prima, si basa sull'impossibilità di concepire la città come il semplice contenitore di un insieme disparato di frammenti provenienti dai diversi tempi della storia.

Archeologia e architettura, infatti, non avvengono in tempi diversi. Il loro è un tempo sincronico, che non conosce né prima né dopo, un tempo continuo, il tempo puro e perduto della città, dove passato e futuro si costruiscono non solo in soluzione di continuità, ma addirittura di contemporaneità. L'uno modifica l'altro in modo sostanziale e il passato, così come il futuro, diventa il frutto di una

scelta e di una ricerca. Così il progetto finisce per collocarsi in un *luogo senza tempo*, o, ma poco cambia, in un luogo pieno di tutto il tempo.

Vale allora per la città, e quindi per l'architettura, quello che Eliot scrive a proposito della letteratura nel saggio del 1919 *Tradizione e talento individuale*:

“La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico [...]; avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti [...] ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme [...]”<sup>11</sup>

In altre parole non solo il passato influenza con la sua autorità il presente, ma viceversa, come dirà più avanti nel saggio citato lo stesso Eliot, proprio il presente, inserendosi nel percorso continuo della storia, andrà a modificare i rapporti che ogni opera ha stabilito con la totalità di tutte le opere. Così la città, costruendosi nel tempo (e proprio la costruzione nel tempo è uno dei caratteri strutturali della città, di ogni città), non può che fondarsi sulla continuità, sui cambiamenti, a volte sugli stravolgimenti o sulle amnesie dei rapporti che legano la storia che è stata a quella presente e a quella a venire.

---

<sup>11</sup> T. S. ELIOT, *Tradizione e talento individuale* in T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 1967

Anche l'archeologia, intesa come conoscenza della storia archeologica della città, non si dà come eredità, ma piuttosto va intesa come conquista, cioè come il frutto di un progetto, di un pensiero costruito sulla città stessa considerata alla luce della sua storicità.

La seconda convinzione, legata e in parte derivante dalla prima, si fonda sulla consapevolezza che le città non sono e non possono essere ritenute contenitori di reperti. Non sono l'insieme dei singoli manufatti più o meno antichi che le compongono; sono piuttosto le relazioni che si stabiliscono tra le parti, i rapporti che ciascuna parte stabilisce con le altre. La storia di questo sistema complesso di relazioni costituisce la storia archeologica; conoscere la struttura (archeologica) di una città significa conoscere quell'insieme di strutture secrete sulle quali la città si è costruita nel tempo, e nel tempo si è andata trasformando; significa ricercare e decifrare il modo d'essere della città. Il progetto così si configura, o meglio dovrebbe configurarsi, innanzitutto come interrogazione e domanda e poi, come scrive Grassi<sup>12</sup>, *espressione di un giudizio sull'architettura*,

---

<sup>12</sup> G. GRASSI, *L'architettura come mestiere* in *Scritti scelti*, Franco Angeli, Milano 2000. In un altro passo dello scritto citato di Grassi si legge ancora: "La misura che, inevitabilmente, stabilisce con quanto l'ha preceduta non è soltanto uno dei suoi caratteri più specifici, l'unica espressione della sua stessa ricchezza evocativa, ma anche l'incentivo più straordinario che abbiamo a disposizione nel progetto. Disporsi a questo confronto vuol dire entrare coscientemente nel corso della storia, l'ipotesi di realismo in architettura non ha senso se non in questa direzione, misurarsi concretamente cioè con quelle opere che a loro volta sono state allo stesso tempo sfida e adesione ad altre opere che le hanno precedute". Infine, ancora rispetto al rapporto tra presente e passato, in un altro scritto contenuto nella raccolta, *Tessenow per esempio*, si legge: "Ogni volta che guardiamo il passato noi lo facciamo rivivere, in realtà noi lo ri-inventiamo. Sappiamo che in nessun momento della storia il passato è mai stato così come lo vediamo noi e questo ci rassicura [...], cioè il passato come preparazione del presente".

*sulla città, com'è, com'era, come potrebbe essere, un giudizio sulla storia, inclusa la contemporanea*, il tutto espresso attraverso le forme dell'architettura, poiché, come ha scritto Alain, possiamo leggere la vera storia "nella vita presente che esprime tutto quanto ne resta. La vera storia vive in noi e intorno a noi; diciamo meglio si disegna nell'avvenire"<sup>13</sup>.

La conoscenza dell'*universo archeologico*<sup>14</sup> della città diviene quindi indispensabile per chi sulla città deve intervenire con un progetto; ecco, dunque, il motivo per cui l'opera dell'archeologo e il progetto dell'architetto non possono essere più pensati indipendenti l'uno dall'altro, poiché il fine di entrambi, sebbene perseguito con metodi differenti, è proprio il rendere evidente e riconoscibile alla città questo *universo archeologico*, l'archeologo con un lavoro in *negativo* (e cos'è infatti l'indagine stratigrafica, il procedimento dello scavo se non un vero e proprio progetto sviluppato in negativo?), l'architetto, viceversa, attraverso un lavoro condotto in *positivo*. Eppure questi due modi di procedere non sono (o meglio non dovrebbero essere) del tutto incompatibili.

MILANO E LA MATRICE SEGRETA DELL'ANTICO. Ogni città ha una storia a sé, una propria storia archeologica che solo un'analisi specifica potrebbe definire in modo esauriente. Anche l'antico si presenta e si manifesta nelle città in modi differenti, a volte addirittura antitetici. Esistono infatti città di rovine, si pensi ad Atene o a Roma,

---

<sup>13</sup> ALAIN, *La storia in Cento e un ragionamenti*, Einaudi, Torino 1975

<sup>14</sup> Vale la pena di riportare qui parte della definizione di *universo archeologico* data da Quatremère de Quincy (1755-1849): "L'universo archeologico si compone anche di luoghi, di siti, di cave, di strade, di posizioni rispettive delle città in rovina, dei rapporti geografici, delle relazioni di tutti gli oggetti fra di loro".

solo per citare due casi limite, e città archeologiche praticamente prive di resti, è questo ad esempio il caso di Milano. In alcuni casi il *nuovo*, nel corso della storia, si è accostato all'*antico*, si è costruito vicino, ha lasciato che il passato continuasse a sopravvivere nelle forme distrutte e trasfigurate dal tempo. Altre città, invece, si sono continuamente ricostruite su se stesse, il *nuovo* si è sovrapposto all'*antico*, e di questo non rimane che qualche traccia nascosta, il più delle volte invisibile.

Proprio sul caso di Milano, città archeologica, fortemente archeologica nonostante l'assenza praticamente totale di resti, vale la pena di soffermarsi.

“Tuttavia a Milano il rapporto con l'antico non è affidato soltanto all'evidenza dei reperti o dei tracciati, ma può essere interpretato nel senso della giustapposizione tra diverse città virtuali che si confrontano [...]. L'eredità romana a Milano non si esaurisce quindi in un sistema esplicito di regole, edifici e rovine ma si identifica in una sorta di matrice antica: essa costituisce un piano e un sottofondo segreto, una forma nascosta, un antecedente mitico che ha condizionato nel tempo giaciture e significati.”<sup>15</sup>

È davvero tutto qui il carattere archeologico di Milano, città priva di quella spettacolarità insita nel paesaggio delle rovine, ma ricca di questa *matrice antica*, di questa struttura sotterranea e misteriosa che si è costruita nel tempo e che permane nonostante tutto. Forse manca a Milano quella tensione generata dalle rovine, quel loro rimandare in senso allegorico a una vita che è stata, a una compiutezza e a una vitalità che si è persa nel tempo, a una storia

---

<sup>15</sup> A. TORRICELLI, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano*, in AAVV, *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Gangemi, Roma 2002

lontana e non ancora, forse, irrimediabilmente perduta; manca quel senso di vita in potenza, quella volontà interrotta di raccontare qualcosa di diverso, quella narritività senza tempo, quella spettacolarizzazione del tempo propria soltanto delle rovine. Milano sembra aver rifiutato tutto questo a favore di un rapporto più strutturale e meno diretto (è praticamente assente la figuratività dell'*antico*) con quella che è stata la sua storia. Progettare a Milano significa prendere coscienza dell'esistenza di questa matrice, della sua natura strutturante, nel tentativo, mediante il progetto, di riattualizzarne il senso.

ANTICO E NUOVO: UN PARALLELO LETTERARIO. Eccoci, allora, giunti al centro del problema: quale rapporto deve instaurarsi tra l'*antico* e il *nuovo*? Come il *nuovo* progetto deve rendere manifesta la natura archeologica della città? La questione è complessa e, forse, il suo senso sta nella domanda più che in ogni sua possibile (e parziale) risposta.

Nell'atto finale della *Ricerca del tempo perduto*<sup>16</sup> il Narratore rimane colpito alla vista di Mademoiselle de Saint-Loup, la giovane figlia di Robert de Saint-Loup e Gilberte Swann. L'apparizione della ragazza a fianco della madre innesca in Proust una successione di pensieri e di ricordi, quasi confluiscano e si riannodino in lei i fili di tutta la storia narrata. L'immagine semplice della giovane adolescente disvela al Narratore un mondo sotterraneo, in un certo senso un mondo archeologico (forse non è errato definire la *Ricerca* un'opera anche di archeologia personale) da lui vissuto, perduto, e in quel momento inaspettatamente ritrovato. Ogni cosa in Mademoiselle de Saint-Loup rimanda ad altro, la sua fisicità *evoca* i luoghi e le persone che

---

<sup>16</sup> M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993.

affollano il romanzo pagina dopo pagina; quella figura incarna l'infinita trama del tempo, le molteplici relazioni perdute che in lei si intrecciano, sintetizza per intero nel suo aspetto da "fanciulla di circa sedici anni" la storia nella sua completezza, in lei "il tempo incolore e inafferrabile" si materializza affinché il Narratore possa "per così dire vederlo e toccarlo".

Non è, quindi, una somiglianza fisica dei tratti della ragazza con un passato perduto a innescare nel Narratore l'inarrestabile flusso della memoria, quanto piuttosto l'evocazione di ciò che il tempo ha reso patrimonio sommerso, e che nuovamente si compie nella presenza discreta, forse addirittura anonima per qualsiasi altro che non sia il Narratore, proprio di quella semplice "fanciulla di circa sedici anni".

Il personaggio di Mademoiselle de Saint-Loup, a differenza degli altri protagonisti della *Ricerca*, non occupa che poche pagine, eppure la sua presenza è decisiva e la sua esistenza è necessaria alla conclusione dell'opera.

Decisiva e necessaria, come ogni progetto di architettura dovrebbe essere. Forse la possibile risposta alla domanda posta in precedenza, in quale rapporto debba porsi il *moderno* rispetto all'*antico*, trova una risposta proprio nell'analogia con la figura *proustiana* di Mademoiselle de Saint-Loup, e forse ogni *nuovo* progetto dovrebbe costituire per la città proprio quello che la giovane ragazza rappresenta per il romanzo.

## Dalla Milano neoclassica alla Milano Razionalista: Architettura e carattere della città

*La verità è che nulla di ciò che si è verificato va perduto per la storia.  
Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinzione tra piccoli e grandi*

*[...]*

*In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo  
che è in procinto di sopraffarla.*

*W. Benjamin, Tesi di filosofia della storia*

UN'EPOCA DI TRASFORMAZIONI. Il Neoclassicismo ha rappresentato a Milano un momento fondativo per la città. Tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, infatti, si assiste nel capoluogo lombardo (così come del resto era avvenuto e stava avvenendo in numerose altre parti dell'Europa) ad una serie di trasformazioni politiche, economiche e sociali. In poco meno di un secolo, tra il 1770 e il 1848 si succedono alla guida politica della città gli Austriaci, i Francesi dal 1796 e, dopo il 1815, si restaura nuovamente la dominazione asburgica. Ed è proprio in questo arco di tempo che un gruppo di intellettuali, esponenti della neonata cultura illuminista, interagiscono con il potere organizzato al fine di costruire, attraverso una serie di riforme nei più diversi ambiti, una città in tutto moderna, al pari delle altre grandi capitali europee, di Parigi culla della Rivoluzione e dell'Illuminismo o di Londra, metropoli nella quale gli intellettuali milanesi di fine Settecento - inizio Ottocento non stentano a riconoscere l'emblema della libera società. Il Neoclassicismo a Milano, come vedremo, segna un momento



importante nella storia della città e nella formazione di una certa identità milanese che forse, a distanza di secoli e nonostante tutto, è ancora in parte riconoscibile e ancora continua a contraddistinguere la città.

IL “METODO TIPOLOGICO”. Anche l'architettura, intesa come disciplina autonoma, non è estranea a questo spirito riformista e anzi si configura come “inequivocabile risposta alle trasformazioni politiche, economiche, sociali”<sup>17</sup>; in essa la volontà di cambiamento e di rinnovamento si concretizza nello studio che gli architetti fanno del passato, studio da intendere sia nelle sue componenti linguistico-formali, sia in quelle più generali e tipologiche. Da una parte, quindi, l'interessamento per gli elementi che compongono l'architettura e il suo linguaggio (reinterpretati dal passato in chiave critica e non semplicemente imitativa, come per troppo tempo è stato erroneamente sostenuto), dall'altra, invece, un'attenzione alla natura tipologica dell'architettura, passando in entrambi i casi attraverso un rinnovato interesse, che potremmo quasi definire scientifico, per la rovina, cioè per quello che resta dell'antico, scoperto, studiato, rilevato, ridisegnato, ma con spirito nuovo rispetto ai secoli precedenti. A esempio di questo duplice piano di studio il trattato di Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile*<sup>18</sup>, in cui si analizzano uno per uno i singoli elementi dell'architettura e, nel terzo dei cinque libri di cui si compone, l'autore si occupa lungamente di analizzare ogni tipologia e, spesso attraverso un confronto con l'antecedente modello classico, si preoccupa di indicare un possibile modo per un

---

<sup>17</sup> A. FINOCCHI, *La trasformazione di una città: i protagonisti* in L. Patetta, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Electa, Milano 1978

<sup>18</sup> F. MILIZIA, *Principj di Architettura Civile* (Parma 1781), Edizioni Sapere, Roma 2000 (opera in 5 volumi)

suo rinnovamento in positivo. Il metodo tipologico, se così ci è concesso chiamarlo, è frequente nella trattatistica e nell'opera teorica degli architetti neoclassici, in continuità, questo, con la trattatistica classica, si pensi all'opera di Vitruvio; così Giovanni Antolini, nella descrizione del Foro Bonaparte<sup>19</sup>, procede per tipologie o, uscendo dai confini italiani, Etienne Louis Boullée, in *Architettura. Saggio sull'Arte*<sup>20</sup>, opera che precede nel tempo lo scritto dell'Antolini, descrive alcune sue opere da ritenere una sorta di archetipi tipologici, tanto che anche il titolo di ogni architettura rimanda alla tipologia nella sua generalità. E' evidente che questo interesse per il generale e, in un certo senso, questa volontà di razionalizzare e di dare un ordine allo studio dell'architettura e alla progettazione, debba molto alla cultura illuministica e, in particolar modo, a quell'opera che può essere ritenuta a ragione il manifesto e l'emblema di questo periodo, l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert.

TEATRALE E RIFORMA POLITICA. Ma è soprattutto una tipologia, quella teatrale, a elevarsi, in questo periodo, a emblema della volontà di conciliare il progetto del nuovo edificio pubblico, riformato proprio secondo quei modelli antichi riscoperti e studiati, con il progetto più vasto di interagire con la classe dominante e con la classe borghese, assunta in seguito alla Rivoluzione del 1789 a principale attrice della trasformazione in senso moderno della società, nel tentativo di riformare soprattutto da un punto di vista morale la collettività dei cittadini. Così il "teatro all'italiana", ovvero il teatro della tradizione barocca, viene visto dalla cultura illuminista come il fedele riflesso di

---

<sup>19</sup> G. ANTOLINI, *Nuova descrizione del Foro Bonaparte* (1830), in *Atti del Primo Convegno di Studi antoliniani nel secondo centenario del progetto per il Foro Bonaparte*, Bologna - Faenza 2003

<sup>20</sup> E. L. BUOLLEE, *Architettura. Saggio sull'Arte*, op. cit.

quell'*Ancien regime* che essa si prepara a demolire. Numerosi sono i progetti di edifici teatrali realizzati in questo periodo a Milano, la quasi totalità ancora rispondente alle caratteristiche del teatro a palchi, su tutti il Teatro alla Scala del Piermarini, ma proprio in opposizione a questa tipologia, accusata di "incarnare in sé l'egoismo e il culto del privato delle classi superiori, consacrando l'unione fra edonismo e asocialità dello stare in teatro"<sup>21</sup>, si impegnano alcuni architetti dell'epoca. Francesco Milizia scrive un trattato teorico sul teatro<sup>22</sup> in cui riconosce nel teatro classico il modello ideale anche per gli edifici moderni e accompagna la trattazione teorica con un progetto esemplare dell'architetto Vincenzo Ferrarese. Gli stessi temi verranno poi ripresi dallo stesso Milizia nel già citato *Principj di Architettura Civile*, in cui ancora una volta affronterà l'importante questione della necessità di un rinnovamento della tipologia teatrale (rinnovamento che non troppo paradossalmente affonda le proprie radici nel fertile terreno della storia e negli antecedenti classici, emblemi di un modo di intendere il teatro come luogo della cittadinanza tutta, strumento attivo per l'educazione e la crescita in senso civile dei cittadini). E Milizia non è il solo a occuparsi di questa tematica; altrettanto significativo è il progetto per il teatro che l'Antolini immagina nel Foro Bonaparte. Lo stesso architetto si preoccupa di giustificare alcune scelte tipologiche nella descrizione che fa dell'edificio in questione: come il teatro del Milizia anche quello di Antolini si rifà ai modelli classici, i palchetti spariscono e compaiono gradinate sull'esempio dei teatri e degli anfiteatri greci e romani.

---

<sup>21</sup> M. TAFURI, *Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi* in *Teatri e scenografie* (introduzione di L. Squarzina, saggio storico di M. Tafuri), Touring Club Italiano, Milano 1976

<sup>22</sup> F. MILIZIA, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia 1794

DALLO SPAZIO TEATRALE ALLO SPAZIO URBANO. Oltre al teatro è un altro il principale campo di azione dell'architettura neoclassica, così come giustamente afferma Luciano Patetta nel saggio *Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica*:

“Lo spazio urbano entra a far parte della struttura urbana come protagonista, perde la sua genericità infrastrutturale per diventare luogo urbano, sede di nuove funzioni collettive. E diventa quindi il luogo più disponibile e più interessante per operazioni architettoniche.”<sup>23</sup>

Milano, per la prima volta nella sua storia, si interroga sulla natura dello spazio urbano, dei vuoti che costruiscono in modo complementare ai pieni la città: le strade, gli assi viari e le piazze. Milano è stata una città a lungo senza piazze, una città che è andata costruendosi all'interno della cortina edilizia, ma proprio in epoca neoclassica gli architetti si occupano di dare una forma a quello che può essere ritenuto il centro della vita nella città storica, Piazza Duomo. La piazza viene intesa in questo senso come luogo della vita sociale, teatro in cui è messa in scena l'auto-rappresentazione continua della città. Le diverse proposte a partire dagli ultimi anni del Settecento (1798-1803) di Giuseppe Pistocchi per Piazza Duomo, proposte che vorrebbero costruire nel cuore storico della città il centro politico oltre che religioso sul modello dell'antico Foro romano descritto da Vitruvio, testimoniano questo rinnovato interesse per la dimensione pubblica della città (è del 1838 il successivo concorso indetto per la sistemazione della Piazza antistante la Cattedrale), interesse per altro riscontrabile anche nell'azione della Commissione

---

<sup>23</sup> L. PATETTA, *Architettura e spazio urbano in epoca neoclassica*, in L. PATETTA, *op. cit.*

d'Ornato e nel suo intervento sulla progettazione dello spazio pubblico della strada attraverso l'opera di regolamentazione del disegno di facciata, filtro per eccellenza tra pubblico e privato ed elemento che costruisce con le sue proporzioni e le sue regole l'immagine del tipo e, insieme, della città. È Paolo Portoghesi a sottolineare l'importanza che la parete forata assume per l'architettura neoclassica:

“La parete neoclassica [...] è dominata da una istituzionalità; polemica negazione dell'ordine architettonico come unico strumento di strutturazione geometrica, è essa stessa ordine: assume cioè dell'ordine la capacità di istituire un rapporto univoco tra un oggetto architettonico e l'insieme di regole che definiscono un tipo.”<sup>24</sup>

La problematizzazione dello spazio pubblico spinge a occuparci dell'opera forse più significativa, sebbene mai realizzata, del Neoclassicismo milanese, il progetto per il Foro Bonaparte di Giovanni Antolini. E' questo l'esempio più evidente di una nuova idea di città (moderna) che si va ricercando e definendo in quest'epoca, attraverso, come vedremo, anche il confronto tra posizioni antitetiche. Il Foro costituisce una costruzione ex novo di una centralità, un centro laico, quasi il doppio speculare della centralità storica e religiosa della città, il Duomo (con cui del resto il Foro si pone in stato di tensione, celebre è la polemica tra l'Antolini, autore del progetto del Foro, e il Pistocchi, il quale propone progetti, più puntuali e meno radicali, per Piazza Duomo ma anche per la sistemazione dell'area intorno al Castello).

Il progetto dell'Antolini vorrebbe invece costruire un grande luogo pubblico, uno spazio urbano a tutti gli effetti, dove si possa

---

<sup>24</sup> P. PORTOGHESI, *Rileggere il neoclassicismo*, in L. Patetta, *op. cit.*

consumare il rito laico dell'appartenenza, così come sembrano suggerire quelle straordinarie vedute del Foro animato dall'insieme dei cittadini in festa: uno spazio, dunque, costruito quasi in antitesi con la città storica, in un certo senso un raddoppio ideale della stessa, rispetto alla quale il progetto si pone in continuità soltanto spaziale: l'idea di città dell'Antolini, infatti, rompe con la sua radicalità ogni forma possibile di dialogo con la città storica e, proprio su questo piano si vanno a collocare le polemiche e le critiche che il Pistocchi rivolge in più occasioni (ad esempio nella Lettera del cittadino N.N. ad un suo amico, pubblicata a Milano nel 1801) al progetto del Foro antoliniano.

DUE IDEE OPPOSTE DI CITTÀ. Il progetto per il Foro Bonaparte (1801) precede solo di qualche anno il già citato Piano dei Rettifili (1807), un intervento sulla città storica per certi aspetti molto differente, e forse addirittura antitetico, al progetto dell'Antolini. Diversi sono i modi in cui i due progetti per la Milano neoclassica sono stati interpretati, e diversamente è stato interpretato il rapporto che li unisce. Vale la pena di riportare a questo proposito il pensiero di Manfredo Tafuri che, nel 1973, delinea una sostanziale e ideologica opposizione tra i due progetti urbani della Milano neoclassica:

“Ai fini della nostra analisi, ha uno speciale interesse l'opposizione ideale che intercorre tra l'Antolini e i membri della commissione del piano napoleonico per Milano. Questi ultimi accettano di impostare una dialettica con la struttura della città, così come questa si era venuta a configurare nella storia. Solo, che essi danno implicitamente un giudizio su di essa [...]. L'Antolini si rifiuta a tale colloquio. Il suo progetto per il Foro Bonaparte è, allo stesso tempo, un'alternativa radicale alla storia della città, un simbolo carico di valori ideologici

assoluti, un luogo urbano che, come presenza totalizzante, si propone il fine di mutare l'intera struttura urbana recuperando, per l'architettura, un ruolo comunicativo di valore perentorio. L'antitesi non è contingente: essa coinvolge l'intera considerazione circa i ruoli comunicativi della città. Per la Commissione del 1807 la protagonista dei nuovi messaggi ideali e funzionali è la struttura urbana in quanto tale. Per l'Antolini, al contrario, la ristrutturazione della città va compiuta introducendo nella trama dei suoi contraddittori valori un luogo urbano dirompente, capace di irradiare effetti indotti che rifiutino ogni contaminazione".<sup>25</sup>

Tafuri chiarifica, nel delineare l'opposizione tra i due interventi, alcune caratteristiche a mio modo di vedere fondamentali per la comprensione dei due progetti: mette in luce in primo luogo il configurarsi del progetto antoliniano per il Foro come *alternativa radicale* alla città (intesa nella sua temporalità), alternativa dirompente che si costruisce attraverso la radicale assolutezza delle sue scelte formali (il Foro è un segno perfetto in sé che si colloca appena fuori alla città, perché in fondo non necessita della città); e alla radicalità del Foro, fa eco dall'altra parte la dialettica con la città storica perseguita dal piano napoleonico del 1807, nel quale si prevede un intervento capillare sulle strutture storiche della città.

Così, tra Settecento e Ottocento, a Milano si contrappongono due diversi modi di intendere la città. Il primo, denso di eroismo rivoluzionario e in questo senso utopico, affida a un gesto straordinario il futuro sviluppo della città storica che, anzi, proprio in questo gesto si esaurisce; la seconda idea, invece, fa della città storica il territorio naturale di intervento, in una progettualità

---

<sup>25</sup> M. TAFURI, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973

certamente più pratica, ma non meno utopica. In questa seconda concezione, come detto, c'è un'idea di continuità della storia e della storia dell'architettura, e in essa si afferma la consapevolezza dell'impossibilità di una reale rivoluzione: questa, infatti, è solo un modo diverso di raccontare una storia già narrata. L'architettura della rivoluzione non può inventare una nuova città, e neppure una nuova architettura, può solo raccontare in un modo differente la stessa città, la sua architettura. La rivoluzione, quindi, si inserisce in una narrazione, in una storia in atto.

Così a Milano, come giustamente affermato dal Tafuri, le due idee di città non prevedono una dialettica. Non c'è possibilità di dialogo tra le due parti, troppo diverse le concezioni alla base dei due interventi (anche se un disegno di pianta del 1807 sembrerebbe suggerire il contrario). E non si tratta evidentemente di una questione estetica, si tratta piuttosto di una differenza strutturale. Alla città storica ancora cuore degli scambi, al centro come punto in cui tutte le spinte della città trovano compimento, Antolini contrappone l'apertura verso l'esterno, e nel raddoppio della centralità storica, aspira a mettere in crisi l'idea stessa di accentramento su cui Milano si è retta e su cui ancora oggi si costruisce.

*MEDIOCRITAS MILANESE*. Il progetto per il Foro Bonaparte viene abbandonato<sup>26</sup> certamente per motivi economici (nessuna città, infatti, avrebbe potuto reggere economicamente un progetto di quelle dimensioni) e, forse, anche per la velocità con cui si esaurisce il

---

<sup>26</sup> L'idea dell'Antolini verrà ripresa anni dopo dal Piano del Beruto (1888) ma, credo, in modo sostanzialmente diverso. La radicalità e la forza rivoluzionaria alla base del progetto napoleonico vengono decisamente meno, e dell'antico progetto si conservano unicamente suggestioni formali.



regno napoleonico in Italia<sup>27</sup>; ma non credo siano soltanto questi i motivi del suo fallimento. Dietro alla rinuncia c'è qualcosa di più, qualcosa che si inserisce nella storia più profonda della città.

Se, infatti, con il Foro si configura la rinuncia alla città storica nella convinzione che l'eccezione, l'opera sola costruisca la modernità interpretandola nella sua natura di frattura nella storia<sup>28</sup>, con il Piano dei Rettifici del 1807, optando per un intervento diretto sulle strutture del tessuto urbano, si predilige la continuità operativa con la storia, si sceglie cioè la via del confronto, seppur serrato e contraddittorio, con essa, si intraprende la via della *mediocritas* come alternativa, di fatto inconciliabile, alla *forza dirompente* del progetto per il Foro.

Milano è stata, da sempre, una città *mediocre* e nella scelta compiuta nei primi anni dell'Ottocento, ha deciso di affrontare la modernità nel segno di questo suo carattere.

“Civiltà “chiusa” è la civiltà molto matura e conclusa in sé, che non aspetta più nulla dall'esterno e fa tesoro di quello che possiede. E' la sola forma di civiltà che mi interessi. La sola che risponda fedelmente al significato originario della parola civiltà e ne dichiari la funzione, che è di raccogliere l'informe e accentrarlo nella città, per ivi rinchiuderlo e dargli forma ridotta, e in tal modo renderlo intelligibile, visibile, maneggevole. Civiltà sottintende applicazione rigorosa di un determinato gruppo di conoscenze. Sottintende esclusione, ignoranza, volontà di ignoranza di tutto quanto non partecipa di esso

---

<sup>27</sup> Il governo napoleonico nell'Italia settentrionale, infatti, durò poco più di quindici anni, dal 1796 al 1814.

<sup>28</sup> Mi chiedo, a questo proposito, se proprio l'aspirazione alla generalità e all'assolutezza che si ritrova innegabilmente nel progetto dell'Antolini, non possano essere lette come la volontà di portare avanti quel discorso caro a molti architetti dell'Illuminismo e, prima ancora sebbene in modi differenti a quelli del Rinascimento, sulla città ideale, dove ideale, è sinonimo appunto di *moderna*.

gruppo. Quella solo è civiltà che si conchiude in sé, è priva di finestre, buchi, fessure attraverso le quali idee strane e diverse possono entrare nella civiltà e inquinarla, corromperla. Civiltà vera non è curiosa. Le comuni regole d'igiene non le si confanno: l'aria di fuori le nuoce. [...] Milano, anche come conformazione fisica, è atta alla civiltà chiusa. La sua forma a ruota la destina a raccogliere e ad accentrare. [...] Civiltà è sorella di mediocrità. Quando in seno a un consorzio civile si trovano anche due soli individui di eguale misura intellettuale. comincia la utile, la comoda, la beata mediocrità. Mediocre, ossia equilibrata nei suoi valori, fu l'Atene di Pericle. Mediocre, ossia equilibrata nei suoi valori, fu la civiltà francese e Pasteur, pur non avendo mai sentito nominare Cezanne, badava a non superarlo. Nel tempo della chiusa civiltà di Milano, l'arcangelo del mediocre, armato di scaglie e scintillante nel sole, nuotava a larghe bracciate intorno alla Madonnina e, innocente e severo, vigilava i tetti della sua diletta città.”<sup>29</sup>

Il progetto per il Foro Bonaparte, con la forza della sua assoluta perfezione (anche e soprattutto formale), avrebbe costituito l'eccezione, il punto di non ritorno, la definitiva abiura da parte della città di uno dei suoi caratteri. In altre parole, la Milano storica, con il Foro, avrebbe rinunciato a se stessa.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984

<sup>30</sup> Si può dire che la modernità a Milano è sempre stata filtrata attraverso la tradizione. Non è un caso che Filarete non riesca a concludere il progetto per l'Ospedale Maggiore, e venga invece sostituito da Guiniforte Solari, o che Bramante, nel Cinquecento, diventi pienamente classico solo dopo essersi trasferito da Milano a Roma. La novità a Milano fatica a entrare, così come la storia può rimanere, a patto di essere trasfigurata, reinventata, variata.

NEOCLASSICISMO COME NUOVO CLASSICISMO. Milano si è andata ricostruendo continuamente su se stessa e, così facendo, ha occultato i segni di una classicità che, sebbene oggi quasi del tutto invisibile, è esistita. Di fatto, però, sembra essere un'altra la fase classica della città, e cioè quella neoclassica: da una parte perché è un momento politicamente determinante per la nascita di una consapevole cultura civile milanese, dall'altra perché proprio l'architettura di quel periodo si è fatta interprete viva della tradizione<sup>31</sup>, e pur ponendosi in continuità con essa, ha influito in un modo decisivo e nuovo sul carattere dell'architettura urbana. Nelle forme rigorose e negli ideali di sobrietà dell'architettura neoclassica (ideali certamente ereditati dalla stagione controriformista, altro momento centrale nella definizione dell'identità milanese) la città prende definitivamente coscienza di sé.

NEOCLASSICISMO E RAZIONALISMO. Intorno alla metà del Novecento, alcuni architetti, milanesi e non, che operano nella città, si riconoscono come eredi proprio di quella stagione neoclassica, continuatori ideali dell'opera di Piermarini, Pistocchi, Cagnola, insomma di quegli architetti che, con le loro opere, hanno contribuito a definire il carattere della città. Questi architetti moderni sono Giovanni Muzio<sup>32</sup>, Giuseppe de Finetti (che tra gli altri realizza un

---

<sup>31</sup> Sui rapporti del Neoclassicismo milanese con la tradizione lombarda risulta di particolare interesse il saggio di Aldo Rossi, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in A. ROSSI, *Scritti scelti*, Città Studi Edizioni, Torino 1975

<sup>32</sup> E' proprio Giovanni Muzio l'autore di due articoli particolarmente importanti; il primo, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, sull'architettura neoclassica milanese, e il secondo, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in cui appunto viene indicata questa discendenza neoclassica per alcuni architetti operanti a Milano in quegli anni.

Entrambi gli articoli sono in contenuti in G. MUZIO, *Opere e scritti*, Franco Angeli Editore, Milano 1982

progetto sulla Cittadella del Ticinese, la stessa area su cui un architetto neoclassico, Luigi Cagnola, era intervenuto, quasi un secolo prima, con una serie di progetti), o ancora Ignazio Gardella il cui neoclassicismo si riconosce soprattutto nell'architettura delle case (ma che anche tornerà a riflettere sul tema dello spazio urbano con i progetti per Piazza del Duomo, come già il Pistocchi nella prima metà dell'Ottocento), e altri ancora.<sup>33</sup> E come nella Milano neoclassica, anche nella città della prima metà del Novecento, si consolida il rapporto tra gli architetti e gli intellettuali, cioè l'architettura è riportata a una più vasta dimensione culturale (si pensi a questo proposito al rapporto che lega Muzio al Novecentismo poetico di Vincenzo Cardarelli, o i rapporti tra il gruppo di architetti razionalisti e i pittori dell'astrattismo comasco, o ancora al proficuo scambio intellettuale tra Ernesto Rogers e il filosofo Enzo Paci).

ETERODOSSIA NEOCLASSICA. ETERODOSSIA MODERNA. C'è, infine, un ultimo aspetto che accomuna gli architetti del neoclassicismo con quelli del razionalismo, ed è il rapporto che entrambi hanno sviluppato con la tradizione architettonica della città. Così come infatti il classicismo, in pieno momento neoclassico, è stato oggetto a Milano di una rilettura critica alla luce della tradizione locale (non c'è stato anche per questo motivo a Milano un neoclassicismo ortodosso), allo stesso modo i rapporti che gli architetti razionalisti hanno stabilito con il Movimento Moderno sono stati costantemente filtrati dall'attenzione che essi hanno rivolto alla tradizione dell'architettura della città (in altri termini a Milano, così come per il neoclassicismo, non c'è stato neppure un Modernismo ortodosso).

---

<sup>33</sup> Cfr. nota 3

Questa *eterodossia* della due esperienze, dovuta all'imprescindibilità del legame con la tradizione (costruttiva, materica, formale) della città, costituisce, forse, l'aspetto di maggiore interesse della continuità tra i due momenti (entrambi, va detto, coraggiosamente antidogmatici), una continuità, dunque, che si è costruita, sulla consapevolezza dell'esistenza di un unico grande tempo, il tempo pieno della vita delle città.<sup>34</sup>

“Così come il nostro tempo è la sintesi di un succedersi di giorni e di notti, simili e mai uguali. Il significato dell'architettura, se è difficile da definire, non nasce però dal nulla, non discende dal cielo, come un *deus ex machina*. Progettare nell'oggi vuol dire rendersi conto che le due dimensioni del tempo non presente (il passato e il futuro) sono unite da una segreta parentela di cui il presente è l'anello. Perché un'architettura di oggi assuma questo suo valore di anello, occorre che sia in essa, la cosciente “presenza del passato”, nella prospettiva del futuro. Cosciente perché, la memoria è, e deve essere, un atto critico”.<sup>35</sup>

E se è vero che il moderno razionalismo milanese è stato neoclassico, vale certamente anche il contrario: a Milano, la visione neoclassica della città è stata, in tutto, una visione moderna.

---

<sup>34</sup> A questo proposito potrebbe risultare interessante citare l'opera del regista Alexander Sokurov, *L'arca russa* (2002), in cui, all'interno dell'Hermitage di San Pietroburgo, in un unico piano sequenza lungo novanta minuti, viene riproposta l'intera storia della Russia moderna, senza interruzioni né montaggio, a testimonianza di quell'unico “tempo sincronico”, come direbbe Eliot, dentro cui la Storia (ogni storia) accade.

<sup>35</sup> I. Gardella, *op. cit.*

Parte II  
La Cittadella

## La Cittadella

### Origini

Nel panorama delle zone storiche di Milano che rivestono un interesse notevole per l'entità delle presenze monumentali e la relativa omogeneità del tessuto edilizio, il quartiere di Porta Ticinese assume un rilievo di primaria importanza.

La Basilica di S. Lorenzo, con le Colonne romane, la chiesa di S. Eustorgio, la porta medievale, e quella neoclassica del Cagnola in piazza XXIV Maggio, la Darsena, nel punto di confluenza dei Navigli Grande e Pavese, la conca leonardesca, il complesso dell'ex convento di S. Maria della Vittoria, i resti dell'Arena romana, sono elementi emergenti di un intero quartiere che, nonostante trasformazioni e sventramenti stabiliti, e solo in parte realizzati, secondo le elaborazioni urbanistiche del periodo della ricostruzione post-bellica, mantiene tuttora una salda fisionomia, testimonianza di una sedimentazione storica che ha le sue radici nella Milano romana e medioevale.

Sebbene oggi costituisca un agglomerato dalla morfologia precisa, l'area è il risultato di una formazione storica assai differenziata e complessa, che porta alla distinzione di tre parti.

Una zona superiore, compresa tra il Carrobbio e la cerchia interna dei Navigli, che si colloca esternamente al tracciato delle mura imperiali romane. Deriva i suoi caratteri dal rapporto con la porta *Ticinensis*,

uno degli accessi cittadini più importanti, ed ha come centro la basilica di San Lorenzo.

Poi vi è una zona centrale, delimitata a nord dal tracciato della cerchia dei navigli e dal sedime delle mura medievali, ed estesa a sud fino alla Darsena e alla circonvallazione, costruita in luogo dei bastioni di epoca spagnola. I limiti est ed ovest sono rispettivamente rappresentati dal canale della Vettabbia, ad oggi coperto, e dal tracciato della romana Viarenna.

Storicamente questa zona si forma come borgo esterno della città murata medievale, si sviluppa per nuclei distinti, con una propria autonomia di funzioni e forme: da un lato la parte di città compresa entro la cerchia muraria, caratterizzata dalla presenza delle principali strutture architettoniche e dalla densità del tessuto edilizio; dall'altro i sobborghi esterni, formati lungo le principali direttrici, all'interno dei quali spiccano gli insediamenti conventuali di Sant'Eustorgio e S. Maria delle Vetere.

La costruzione dei bastioni spagnoli (1549-61) ricomprende questi nuclei all'interno di un disegno urbano unitario, sebbene ne modifichi radicalmente le condizioni della crescita. Accanto al borgo principale, sviluppatosi lungo la direzione del corso, si formano i borghi di Viarenna e Santa Croce.

Infine la terza zona rappresenta i borghi meridionali che tra il 1600 e il 1700 si sviluppano lungo il Naviglio Grande e il prolungamento verso sud del corso di Porta Ticinese (corso San Gottardo) esternamente la cinta dei bastioni.

La parte di città che si estende a sud del Carobbio lungo la direttrice del corso di Porta Ticinese è tra le più antiche ed ancora dense di memorie dell'intero complesso urbano milanese. La sua posizione, decentrata rispetto alle direttrici principali dello sviluppo della Milano industriale, ha fatto sì che gli sconvolgimenti urbanistici ed edilizi che



nel corso degli ultimi centocinquanta anni che hanno mutato sostanzialmente il volto della città storica si siano qui manifestati più tardi, ed in modo più frammentario che altrove, consentendoci di riconoscere ancora oggi, la complessa stratificazione di tracciati e manufatti sedimentata nel tessuto urbano lungo un arco di tempo che risale fino all'epoca imperiale romana.

Interessante è vedere come il Ticinese, viva, nasca e si sviluppi nei rapporti con la campagna, con il suo territorio agricolo; carattere che permane nel corso del tempo che è legato soprattutto allo sviluppo di quel settore, che sta tra Milano e il Ticino, che presenta degli orientamenti che sono direttamente in relazione al piano inclinato di campagna e alle condizioni idrografiche del suolo.

L'area della cittadella presenta un'organizzazione gerarchica di spazi; lungo il corso, gli spazi pubblici e gli edifici hanno carattere urbano, poiché sfruttano l'affaccio; nelle aree retrostanti invece vi sono numerosi spazi liberi e vi si trovano differenti tipologie edilizie che in parte conservano il carattere rurale.

Lungo il Corso di Porta Ticinese, troviamo la Chiesa di Sant'Eustorgio che si dispone inclinata rispetto al corso, oppure troviamo Piazza XXIV Maggio, dove nel lato sud si dispongono edifici con un'inclinazione diversa rispetto all'impianto della piazza; se prendessimo la pianta dell'Anfiteatro Romano vedremmo come anch'essa si orienta rispetto a questi tracciati. Ancora di più certe dimensioni, certe distanze trovano corrispondenze, ad esempio se noi prendiamo la distanza tra il Carrobbio, che coincide con la porta Romana laddove ha origine il corso di Porta Ticinese, e il piazzale di Porta Ticinese, che poi vedremo essere il luogo di riferimento della Milano rinascimentale (la piazza del mercato, dal '500 in poi), vediamo che questa distanza corrisponde esattamente alla dimensione di una centuria (710 metri); quindi ci sono delle correlazioni che rimandano

ad un impianto possibile di organizzazione del territorio che è ancora leggibile sotto gli elementi che caratterizzano attualmente l'area.

Il Ticinese si caratterizza soprattutto in epoca preindustriale per la presenza di due strade: quella che va verso Abbiategrasso, e quella che va verso Pavia, che convergono in un punto che è il Carrobbio. Quella strada verso Abbiategrasso, oggi è, seppur frammentariamente ancora leggibile nel borgo di San Calogero o nel borgo di San Vincenzo (dove c'è la chiesa di San Vincenzo in Prato), questo borgo è un ultimo frammento di quello che era l'asse fondamentale della centuriazione romana, la strada che collegava la città al suo territorio. Strada che è rimasta a lungo, ma che già nel '400 era chiamata *via Vetere*, era già una strada pronta ad essere abbandonata, poi in epoca moderna quella zona non era penetrabile poiché delimitata in modo rigido dai bastioni. Un'asse fondamentale, che poi se noi guardassimo la pianta della città vedremmo che entra perfino nel corpo della città, che precede quindi l'impianto urbano, orientando l'ultimo tratto di via Torino quando arriva all'altezza della chiesa di San Giorgio al Palazzo, curva per andare al Carrobbio, questo tratto è orientato sul decumano massimo (*Decumanus maximus*). Se prendiamo poi la Porta Romana, venuta dopo, vediamo come non si orienta sul corso di Porta Ticinese ma si dispone ancora sulla via Cesare Correnti, su quello che era il decumano massimo; quindi in una fase anche successiva, nel momento in cui il Carrobbio diventa già luogo di convergenza di tracciati territoriali, quando si costruiscono le mura della città e la Porta, mentre si costruisce l'asse fondamentale romano che lega *Mediolanum* a Ticinum, la Porta *Ticinensis* è ancora orientata sull'antico decumano (guarda verso il Ticino, non verso Pavia).

Il Carrobbio è la zona di convergenza di questi tracciati fondamentali, avvenuti in una fase successiva, quella della centuriazione, quando

evidentemente è stato possibile costruire le mura, che avevano ruolo militare ma soprattutto simbolico, diventando luogo di convergenza di tracciati territoriali. Questa convergenza di tracciati fondamentali sul Carobbio, distingue questa parte sud di Milano dalla parte nord, dove i tracciati territoriali, comunemente pre-romani, puntavano in un'altra direzione; la strada per Monza, Bergamo, Como, e altre strade che sono alla base di altri sestieri di Milano, delle altre porte, convergono in un'area identificata pressappoco intorno a Cordusio. Questo evidentemente è legato a diverse fasi di costruzione e alla logica dell'intervento romano sulla parte sud della città, ma la cosa importante è che arriva a definire un impianto quasi bipolare della città.

Il Ticinese che si contrappone all'altra parte di città: San Lorenzo è quasi *l'altra cattedrale* di Milano, da una parte ci sono le Terme, di qui c'è l'Arena, in epoca moderna di là c'è il Verziere, di qui la piazza del mercato. C'è una struttura quasi bipolare che si riflette anche nei grandi insediamenti funzionali, ma che soprattutto è legata alle diverse relazioni che si costituiscono col territorio. La logica romana era che i tracciati territoriali convergessero sulla porta d'ingresso della città e poi l'organizzazione interna seguisse altre logiche.

La grande basilica di San Lorenzo risale alla seconda metà del IV secolo, è una basilica paleocristiana edificata in età romana, tra il 372 e il 402, periodo durante il quale la capitale dell'impero è stata spostata a Milano.

Il terreno su cui doveva sorgere era in leggero declivio verso sud-est e reso acquitrinoso dal flusso non disciplinato del Nirone e del Seveso; fu così necessario disporre una platea di fondazione che venne alla luce nel corso degli scavi condotti nel 1911; essa è composta di alcuni strati di blocchi squadri in ceppo, granito e serizzo, tra i quali sono rinvenuti rocchi di colonne, capitelli e

frammenti di architrave lavorati: tutti questi materiali provengono con ogni evidenza dalla demolizione di un edificio romano che secondo l'ipotesi avanzata all'epoca degli scavi (ed ancor oggi la più attendibile) sarebbe da identificare con il vicino Anfiteatro. L'edificio è stato largamente rimaneggiato e ridecorato nel '500. Con la cupola e le quattro torri per contraffortare la volta non lignea, è un esempio del modello di edificio ecclesiastico a pianta centrale bizantino, come Santa Sofia a Costantinopoli, contrapposto al modello rettangolare delle basiliche contemporanee. La struttura poderosa prevedeva un matroneo che correva attorno a tutto l'edificio, balconata che oggi è visibile solo in parte. Oggi l'interno appare monocromo, ma a suo tempo era rivestito in modo fastoso e multicolore. La parte più recente è la cupola baroccheggianti, in quanto ricostruita dopo un crollo.

Fanno corpo con la basilica altre cappelle, originariamente sacelli, tra cui notevole è la cappella di Sant'Aquilino, che contiene preziosi mosaici del IV secolo. situato ad est della basilica di San Lorenzo di Milano, alla quale è collegato da un vano di passaggio dall'interno della chiesa stessa, in cui trovavano posto alcuni mosaici, oggi molto rovinati. Venne edificata attorno al V secolo, come luogo di sepoltura imperiale, data la presenza di un sarcofago in una nicchia dell'edificio: secondo alcuni studiosi, questo sarcofago potrebbe essere stato realizzato per i figli dell'imperatore Teodosio I o forse per Galla Placidia (anche se quest'ultima ipotesi appare remota in quanto essa morì a Roma).

Il sacello ha una base ottagonale ed è interamente rivestito da marmi policromi. Per alleggerire il peso della struttura nella copertura vennero inseriti tubi fittili ed anfore cave.

La Basilica, più volte danneggiata da incendi e crolli, venne ripetutamente restaurata nel corso dei secoli a partire dal IX ; nella

prima metà del Seicento, per iniziativa di Federico Borromeo, vi furono aggiunte le canoniche, il cui assetto attuale è dovuto ad un intervento di ricostruzione del 1938; mentre il pronao oggi esistente fu eretto nel 1894 ad opera dell'ingegnere Nava.

Le 16 colonne in marmo, dai capitelli corinzi, appartenute anch'esse ad un edificio romano distrutto non identificato, risalgono con ogni probabilità al II secolo s.C.; secondo gli studi effettuati a tutt'oggi, furono ricomposte nel luogo dove si trovano attualmente, elevate su di uno stilobate in ceppo, in occasione della fondazione della Basilica. Nel 1549 fu avanzata la proposta di rimuoverle per agevolare il passaggio del corteo imperiale di Carlo V, respinta dal governatore Ferrante Gonzaga; nel corso dei primi trenta anni dell'800, per facilitare il traffico lungo il corso, si pensò di arretrarle e collocarle sul fronte di un edificio per sostenerle, di rimuoverle per farne ornamento di una nuova facciata del Palazzo di Brera, di trasferirle, come reperto museale, al Castello. Nel 1830, per facilitare i lavori connessi alla sistemazione della rete fognaria, si propose addirittura di abatterle con la motivazione che non sorgevano sul luogo della loro originaria edificazione. Nel 1900 i bottegai del corso ne chiedono lo spostamento per consentire maggior libertà al traffico. Nel 1952 si iniziano i restauri per il consolidamento statico, che dureranno quattro anni: nel corpo delle colonne, smontate una ad una, viene inserita un'anima di cemento armato.

L'area immediatamente circostante la basilica di San Lorenzo concentra, in uno spazio abbastanza limitato, tutte le caratteristiche dell'intero sistema. Vi si ritrovano infatti la densa stratificazione di edifici di epoche diverse su un forte tracciato viario di impronta romana e medievale ma anche le rovine lasciate dalla guerra.

La localizzazione dell'*Anfiteatro romano*, edificio di cui si parla in cronache e descrizioni milanesi d'epoca tardo romana e medievale, è

rimasta ignota fino ai primi decenni di questo secolo. Nel 1911, scavi archeologici, sotto la basilica di S.Lorenzo riportano alla luce un insieme di strati fondali composti da blocchi marmorei che provenivano certamente dallo spoglio di un edificio monumentale romano nelle vicinanze.

Come di norma l'anfiteatro venne costruito fuori le mura, in questo caso in prossimità della porta Ticinese, e quindi in una posizione strategica rispetto ad importanti vie di comunicazione dirette a sud-ovest.

La costruzione può essere datata tra il II e il III secolo, quando la città andava assumendo un importante potere politico ed economico, ma quando era ancora lontana dal periodo in cui ebbe il suo massimo ruolo, nei secoli successivi. L'edificio venne abbandonato nei primi secoli del cristianesimo, perché teatri e anfiteatri erano particolarmente sgraditi alle autorità religiose del nuovo culto. A questo si deve il declino degli anfiteatri rispetto ad altre motivazioni, ad esempio le invasioni barbariche. L'anfiteatro romano milanese divenne una cava di materiali edili già tra il IV secolo e il V secolo, quando venne costruita la basilica di San Lorenzo. I blocchi di pietra utilizzati per le fondamenta sono in parte visibili nell'edificio, e paiono essere tratti dal muro di summa cavea dell'anfiteatro. L'anfiteatro venne demolito durante un attacco dei barbari alla città. La datazione della demolizione non è certa: ma comunemente e con grande probabilità la si fa risalire alla guerra gotica, nel 539.

Nel 1931, dopo il ritrovamento fortuito di una muratura romana in via Conca del Naviglio, si iniziò una campagna di scavi che proseguì fino al 1939, e che permise di ricostruire perimetro, estensione ed orientamento dell'edificio, del quale restano soltanto le murature di fondazione, in calcestruzzo composto da ciottoli, sabbia e calce.

I reperti ritrovati appartenevano a due anelli di muratura ellittici, concentrici, posti alla distanza di 30 metri l'uno dall'altro. Le dimensioni effettive, orientata da ovest ad est con asse maggiore perpendicolare alla *via Ticinensis* sono imponenti. Gli scavi successivi, condotti nel 1973 riportano alla luce otto setti di murature radiali verso Nord, oggi visibili allo scoperto.

Per i resti dell'Anfiteatro romano di Milano è stato istituito recentemente un parco archeologico e un museo, chiamato Antiquarium Alda Levi, che conservano rispettivamente i resti del teatro e i reperti delle campagne di scavo effettuate fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

La *porta del Cagnola*, prima tra le porte urbane neoclassiche di Milano, sorse tra il 1801 e il 1814, ad opera di Luigi Cagnola, sulla grande piazza fuori le mura di Porta Ticinese detta *del mercato*, luogo dove tradizionalmente si commerciavano bestiame e prodotti agricoli. Il progetto originario prevedeva la sistemazione di tutta la piazza, con l'edificazione di un complesso di fabbricati, a servizio del mercato e dei dazi, che segnalassero con evidenza monumentale l'ingresso della città attraverso la cinta dei Bastioni. Vennero invece realizzate solo il grande arco trionfale, in onore a Napoleone, vittorioso a Marengo, dalle colonne ioniche in granito rosa, posto a far da ponte sul canale Ticinello; ed i caselli del dazio, a ridosso del bastione, uniti tra loro da una cancellata in ferro che chiudeva l'accesso alla città murata.

Da mettere in evidenza è l'individualità del borgo di Cittadella, del borgo di porta Ticinese, nel suo processo di formazione e fortificazione. In quest'area si è consolidata una parte di città contrapposta all'altra, una vera cittadella che aveva i suoi elementi costitutivi essenzialmente nell'Arena e nella Basilica di San Lorenzo, come anche un canale che li attraversava lungo l'Olona. Questi

elementi potevano essere già una forma insediativa di origine longobarda che costruisce il presupposto di una cittadella, che si forma poi per fasi differenti e che si configura soprattutto in epoca trecentesca, a valle della costruzione del Naviglio, quando la Vettabbia da un lato e il Naviglio di Viarenna dall'altro, diventano i margini della cittadella.

Si presuppone che lungo il Naviglio, lungo la Ripa, si fossero sviluppate degli insediamenti importanti, dei borghi importanti, che vedevano la presenza di conventi, chiese, ospedali. Ci sono documenti, anche del '400 che indicano la grande attività, i continui contratti di affitto che vengono stipulati sia nel borgo della Ripa sia nel borgo di Lacchiarella (così chiamato) in corso san Gottardo (poi si chiamerà borgo della santissima trinità — dall'oratorio che esisteva all'incrocio con via Gentilino — soltanto a fine '700 si chiamerà Borgo di San Gottardo).

Per quel che riguarda il tessuto edilizio si nota che, la cittadella, come tutti i borghi di origine mercantile, ha sempre presentato una forte commistione tra le attività produttive e gli insediamenti residenziali. Questi caratteri generali sono strettamente correlati ai caratteri di un tessuto fortemente frazionato e suddiviso in lotti di piccola dimensione e forma irregolare: inoltre l'assenza di un intervento unitario su scala urbana ha favorito la trasformazione graduale degli isolati attraverso la ricostruzione dei singoli edifici, il riempimento degli spazi liberi, l'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica e la conseguente trasformazione dei tipi edilizi secondo particolari esigenze d'uso: sostanzialmente una realtà costruita per episodi.

La tipologia mercantile su lotto profondo risulta essere la più frequente anche se si presenta con diverse varianti.

L'abitazione su lotto gotico si dispone su appezzamento stretto e allungato di dimensioni contenute. Spesso si trovano a corpo



semplice, ma non sono meno rare quelle a corpo doppio. Generalmente sul retro si presentava un orto e un altro corpo semplice collegato al principale con una stretta manica di servizi. L'edificio risulta avere una tipologia fortemente introversa data anche dalle rare aperture su strada. Una variante è la casa a doppia corte su lotto allungato. Questa tipologia, è caratterizzata dal lato stretto del lotto più ampio e dalla sequenza di cortili comunicanti tra loro nel retro. Questo è il tipo edilizio che si è maggiormente sviluppato nella cittadella grazie alle sue grandezze maggiori, e la sua adattabilità alle esigenze mercantili.

Raramente, si trovano tipi legati alla corte, nascono fondamentalmente da usi differenti della città, è il caso delle *casere* e delle *sciostre*. In queste è leggibile l'utilizzo del tipo a corte proprio come elemento organizzativo dell'edificio stesso, che era, sede di produzione e lavorazione.

Nell'800 i cambiamenti rilevanti sembrano interessare solo il frazionamento delle pertinenze dell'interno degli isolati di proprietà e l'occupazione degli spazi liberi interni della cortina edilizia.

In seguito all'unità d'Italia (1861), si assiste ad una profonda trasformazione del tessuto edilizio e per il ticinese si trattò di profonde trasformazioni, soprattutto verso l'esterno e lungo le direttrici dei navigli dove, in continuità con i borghi esistenti, si localizzavano le nuove espansioni periferiche.

Nella seconda metà dell'800 il corso di Porta Ticinese e corso san Gottardo, perdono gradualmente di importanza come vie di comunicazione extraurbane, modificando il proprio ruolo all'interno del sistema viabilistico. Il collegamento con Pavia, che sin dall'epoca romana avveniva lungo l'asse Ticinum, viene infatti realizzato lungo il naviglio pavese. L'asse Ticinese conserva tuttavia un ruolo urbano di

rilievo, ma diviene una strada senza sbocco, che termina nella campagna.

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, i piani Beruto (1888-1889) e Pavia-Masera (1911-1912) riuscirono a rendere il disegno coerente inglobando la città all'interno di una maglia senza tuttavia indurre reali trasformazioni sull'area.

Alla fine dell'800, l'avvento della linea ferroviaria e l'interramento della cerchia anulare interna dei Navigli, comportarono la graduale perdita di importanza del sistema delle acque a Milano.

## Tracciati

Il tracciato delle mura romane, edificate in epoca augustea ed ampliata alla fine del III secolo da Massimiliano Ercoleo, corrisponde all'attuale percorso della via San Vito, e segna il limite settentrionale dell'area presa in considerazione. La strada di grande importanza commerciale che, in epoca romana, collegava Milano a Pavia lungo il tracciato del corso Ticinese faceva capo alla porta *Ticinensis*, che si apriva dalla cortina murata al Carrobbio, dove confluiva anche la strada per Vigevano seguendo il percorso dell'attuale via Cesare Correnti.

Già in epoca romana, i corsi d'acqua minori che dalle regioni settentrionali convergono a Milano, sono deviati e incanalati artificialmente a scopo difensivo; lungo le mura massimiane corre un fossato, alimentato dalle acque del Nirone e del Seveso. I due

fiumicelli confluiscono nella roggia Vetra che proviene da ovest, seguendo il percorso dell'odierna G.G.Mora.

Alla metà del XII secolo il comune inizia le opere di fortificazione della nuova cerchia difensiva, che cinge i borghi esterni alle mura massimianee: essa è costituita da un terrapieno difeso da portoni e torri in legno e da un fossato; verrà provvista di torri e porte in pietra dopo le distruzioni del Barbarossa.

Delle diciotto porte e pusterle che si aprono nella cerchia comunale, tre si trovano nella nostra zona: la *pusterla dei* Fabbri, in corrispondenza dello sbocco su via De Amicis della via C. Correnti; la porta Ticinese; la pusterla *della* Chiusa, posta tra le attuali via Calatafimi e Vettabbia si evolvono i sistemi di regolazioni delle acque: dal 1711 inizia la costruzione della chiusa che disciplina il flusso della roggia della Vettabbia, nella quale confluisce la Vetra con il Seveso e il Nirone, regolando il livello delle acque nella fossa interna. La chiusa, difesa da un fortilizio chiamato Torre dell'imperatore, lascia una traccia che giunge fino ai nostri giorni in via della Chiusa; lo stesso accade per la roggia della Vettabbia, la cui biforcazione a ridosso della cerchia permane nel tracciato della via omonima e del tratto iniziale di via S.Croce.

Le fortificazioni comunali sono perfezionate tra il 1330 e il 1340 da Azzone Visconti, che le arricchisce di alte murature, e vi aggiunge una cortina per difendere la zona più ricca di traffici a sud della porta Ticinese che prenderà il nome di *Borgo della Cittadella*.

Queste mura percorrono il tracciato dell'attuale via Conca del Naviglio fino al ponte di Sant'Eustorgio, per risalire e congiungersi alla cerchia principale ad est della Chiusa.

Nel corso del XIV secolo si perfeziona l'assetto dei canali navigabili: le acque del Ticino giungono, alla fine del XIII secolo, presso il ponte di Sant'Eustorgio attraverso il Naviglio Grande, e formano il laghetto

di Sant'Eustorgio, embrione della futura Darsena. Vi provengono le imbarcazioni che trasportano il marmo per il Duomo, che vengono avviate al laghetto di Santo Stefano, presso il cantiere della fabbrica, tramite un ramo del Naviglio, scavato a collegare la fossa interna con il Naviglio Grande; esso scende dal ponte dei Fabbri, lungo la strada di Viarenna (ora via Conca del Naviglio). Il dislivello tra la fossa interna e il laghetto di Sant'Eustorgio viene superato dalle imbarcazioni cariche mediante una chiusa; il sistema viene perfezionato sotto Filippo Maria Visconti alla metà del XV secolo, grazie ad una doppia chiusa attribuita agli ingegneri Fioravante da Bologna e Filippo degli Organi.

Nel XIV secolo, la città chiusa entro il giro delle mura è compatta e molto edificata; i borghi esterni si allineano lungo le grandi strade radiali e si stringono attorno ai monasteri, intervallati da distese di campi. Per difendere questi borghi alla metà del secolo viene scavato un fossato più esterno, alimentato da un corso d'acqua derivato dal Seveso che prenderà il nome di Redefossi. Questo nuovo anello segna il tracciato dell'imponente cerchia fortificata di mura cui si porrà mano a partire dal 1548 sotto il dominio spagnolo, che sarà compiuta intorno agli anni '60 dello stesso secolo.

È rilevante che l'andamento stesso del bastione (alto 12m dal fossato e largo 40/50m), prende forma dal modesto muro della cittadella. Quel tratto del bastione del Ticinese rientra rispetto alla conformazione naturale dell'anello dei bastioni, riflettendo la continuità con la via Sambuco che era il tracciato della precedente cittadella. La cittadella lascia ancora il segno all'interno di queste nuove fortificazioni. La nuova fortificazione trova un suo corrispondente più a sud, nel limite esterno di quel grande piazzale che qui viene delineato. La costruzione di una grande piazza per Milano è un evento molto importante. Milano è una città che non ha

visto nessuna piazza significativa rinascimentale; questa è una piazza che certamente non ha trovato una sua definizione architettonica.

Da sottolineare è lo spostamento del mercato del bestiame dall'area dove era localizzato (Pusterla delle Azze, di fianco al castello Sforzesco) a questa posizione. Il mercato del bestiame prima di essere alla Pusterla delle Azze era in piazza S.Ambrogio, poi i monaci ottennero lo spostamento, ma le fortificazioni della cittadella del castello, sempre più ampie, avevano invaso il piazzale della Pusterla delle Azze e quindi imminente divenne l'esigenza di spostare altrove il mercato del bestiame. Si creò quest'occasione poiché l'abbattimento del borgo era necessario per proteggere l'ingresso in città, ponendo sotto tiro dei cannoni l'area stessa. I bastioni in realtà non hanno mai svolto ruolo militare. Più concreta era l'esigenza di definire un mercato del bestiame e c'è un contenzioso lunghissimo dalla metà del '500 fino ai primi del '600, rispetto agli interessi che si erano consolidati a nord della città (pusterla delle azze), che evidentemente facevano enorme resistenza per lo spostamento del mercato in un'altra direzione. Il mercato significava la presenza di stalle. E inoltre c'era la vicinanza dell'esercito stanziato al castello, che in caso di assedio poteva disporre di buoi per sostentamento. C'era anche il problema della peste, dove vicino al castello era protetto, di qui era esposto allo straniero. Tutta una serie di motivazioni che erano addotte per fissare il mercato in quella posizione. Sta di fatto che dall'inizio del '600 quest'area diventa il mercato dei cavalli. Si sposta anche il Patibolo, una forca per il popolo. Nei fatti, si definisce questo grande slargo, piazzale esterno alla città, luogo di convergenza di merci. È interessante il fatto che, quasi contemporaneamente, negli anni '20 del '600 si definisce un altro piazzale all'interno della città, quasi corrispondente, come se il

piazzale di porta ticinese si dilatasse all'interno. Come se ci fossero un piazzale interno ed uno esterno: di fronte a Sant'Eustorgio, nel luogo del più grande cimitero di Milano, che era cinto da alte murarie; si abbattono quelle mura, permangono la croce di San Pietro e Sant'Eustorgio a segnare due punti, e diventa un altro luogo significativo all'interno della città, ricco di attività e di controllo dei dazi, delle merci che passavano attraverso la porta. Permane fino al '700 una grande ricchezza di attività e di funzioni in tutte queste piccole, modeste case del borgo che caratterizzano questa parte di città.

Elemento fondamentale d'organizzazione in questa fase, è la strada per Pavia che segue il Naviglio. Un naviglio che evidentemente era iniziato con i Visconti ma che ha visto una grande iniziativa in questa fase per opera dell'ingegner Giuseppe Meda (fine 1500) e poi dopo la sua morte, degli ingegneri Francesco Romussi e Alessandro Bisnati nei primi del 1600, opera che era stata magnificata con la costruzione di un trofeo sul ponte dove ha origine il Naviglio Pavese, ma che in realtà ha dato luogo a poche rettifiche del precedente impianto e che riguardano solo il primo tratto, da Milano alla *Conca Fallata*, che ricorda il fallimento di questa opera. Certamente la morte dell'ing. Meda e del governatore spagnolo conte di Fuentes, sono all'origine dell'interruzione di questo progetto che però verrà ripreso solamente in periodo Napoleonico. Gli ingegneri delle Acque investiranno altrove, altre opere prenderanno il posto del tentativo di rendere navigabile il Naviglio Pavese, che imponeva grandi difficoltà dovuti a dislivelli maggiori rispetto ad altri navigli.

La darsena, a ridosso del bastione presso il ponte di Sant'Eustorgio, ha una prima sistemazione all'inizio del XVII secolo per volere del governatore spagnolo Fuentes.

Alla metà del XIV secolo, il sistema delle fortificazioni e corsi d'acqua che plasma il tessuto del Ticinese è compiuto. Nei quattro secoli a venire, i vari elementi andranno via via scomparendo lasciando le tracce profonde che ancor oggi riconosciamo nella trama, nell'altimetria delle strade.

Tra il 1923 ed il 1931 si completa la copertura dei Navigli interni e del ramo di via Vallone; si eliminano i ponti, i dazi, scompaiono le vestigia delle fortificazioni medievali della Cittadella, come la Torre del Dazio, in via Olocati, demolita nel 1934. Tra il 1911 ed il 1920 sono già stati spianati i Bastioni Spagnoli di Porta Vigentina, di Porta Ticinese, di porta Genova, ampliando l'area a ridosso della Darsena.

I bombardamenti della seconda guerra mondiale colpiranno pesantemente tutta la zona: saranno distrutti per buona parte gli isolati tra via G.G.Mora e via De Amicis e tra la Vetra e via della Chiusa e le case di via Pioppette; sarà quasi per intero raso al suolo l'isolato dell'Arena, e pesantemente danneggiato l'ex convento della Vittoria; saranno semidistrutti i Chiostrì di Sant'Eustorgio, e le case immediatamente a nord, interrompendo la cortina lungo il Corso. Nel dopoguerra i piani di ricostruzione e Piani particolareggiati attuati solo parzialmente sulle aree rese libere dai bombardamenti o da demolizioni complementari conferiranno alla zona il suo attuale aspetto frammentario.

## Santa Maria della Vittoria

Nel Medioevo i conventi fortificati suburbani erano nuclei attorno ai quali si aggregavano i borghi della città. Quello di Santa Maria della Vittoria è documentato a partire dall'anno 1221 e, seguendo le

indicazioni dei documenti, si trovava *supra murum fussati extra portam ticinensem*; in altre parole *extra portam ticinensem apud murum inter portam ticinensem et fabricam*<sup>36</sup>, o ancora immediatamente fuori la medievale Porta Ticinese, presso le mura e sull'asse viario per Ticinum; in una zona corrispondente a quella oggi compresa tra le vie De Amicis, Arena e Conca del Naviglio.

Fu costruito in una posizione strategica che ha garantito al complesso vita florida e duratura, ma in un sito non particolarmente favorevole. Il terreno, umido e paludoso, aveva una pendenza contraria a quella della pianura (circa del 7%), pendeva cioè verso nord in direzione di un corso d'acqua di cui la cerchia dei Navigli è la derivazione più tarda.

Nel XIII secolo il complesso era costituito dalla chiesa e da un chiostro. La chiesa aveva orientamento nord-sud, anomalo rispetto a quello tradizionale e rivolto verso la città, forse dovuto principalmente all'inclinazione del suolo. L'unica navata era parallela a via Arena, l'impianto cruciforme con abside rettangolare; il chiostro adiacente, sul lato occidentale, opposto alla via. La tipologia del complesso era quindi cistercense, come quello delle abbazie maggiori di Milano (Morimondo e Chiaravalle) e del vicino convento di Santa Maria delle Vetere.

Della chiesa originaria sono rimaste poche tracce individuate nel 1983, inglobate nei muri, mentre si ristrutturava una casa di ringhiera di proprietà comunale che sarebbe divenuta l'attuale sede della Soprintendenza Archeologica della Lombardia.

L'indagine ha consentito di determinare l'impianto della chiesa scomparsa: la navata unica, costruita in laterizio, aveva dimensioni

---

<sup>36</sup> AA. VV., Il monastero delle "Signore Bianche". Scavi archeologici in Santa Maria della Vittoria a Milano, a cura della Soprintendenza archeologica della Lombardia, Edizioni ET, Milano, 1989, p. 43.



modeste (m 34,00 x 10,80) ed era divisa in due aule, di cui quella più interna riservata alle monache che potevano assistere alle funzioni generalmente attraverso una grata. Il transetto era poco aggettante, l'abside e le cappelle erano coperte da una volta a crociera con archi a sesto acuto, mentre il tetto della navata era con capriata lignea. Alcuni elementi dell'abside si sono conservati in alzato fino a un'altezza di dieci metri, inglobati nelle strutture posteriori, mentre la facciata e parte del muro perimetrale est sono stati demoliti per lasciare posto alla nuova chiesa costruita nel 1600.

Non conosciamo con precisione la data di fondazione del convento: il documento del 1221 si riferisce a un pagamento delle *dominae albae* (così dette popolarmente per il colore bianco dell'abito) che lo abitavano. Fonti più tarde attestano che le monache, attraverso il frate domenicano Guido da Subinago loro intermediario, pagassero un affitto per la loro casa.

Proprietari dell'area erano stati tali Uberto Ferrario e figli, poi Rizardo da Agliate e Ottone da Palazzo. Prima delle *Signore Bianche* il luogo era appartenuto anche alle monache della Vettabbia. Per mancanza di documenti non è possibile chiarire i passaggi iniziali e neppure è utile confrontare i dati a nostra disposizione con l'analisi di Gerolamo Biscaro dello Statuto della Braidia di monte Volpe (l'area occupata dal convento corrisponde all'angolo orientale della Braidia): nessuno degli otto affittuari della Braidia citati nello Statuto del 1212 corrisponde ai proprietari di undici anni dopo. Anche la Vittoria cui fa riferimento il nome è ignota e non può essere utile alla cronologia; l'ipotesi più accreditata è che si riferisca alla Battaglia di Legnano. Il Vittani ritiene di dover anticipare la fondazione al 1219 e l'ipotesi è condivisibile. In

ogni caso il complesso nel 1242 apparteneva alle *Signore Bianche, Dominarum albarum domus que dicitur Sancte Marie de Victoria*.<sup>37</sup>

Il Giulini scrive, «i Predicatori già qui stabiliti in Sant'Eustorgio (nel 1221) attesero poi a reggere o fondare di novo alcuni monisteri di religiose presso il loro convento. Uno tra questi fu il monistero che or si addomanda Santa Maria della Vittoria. (...) Siccome i domenicani ne' primi loro tempi erano canonici regolari di Sant'Agostino, così vedo che le dominicane ne' primi loro tempi si chiamavano sorelle dell'Ordine di Sant'Agostino. Col tempo poi gli uni e le altre si addomandarono nell'ordine di San Domenico».<sup>38</sup>

Quindi era un monastero domenicano, sottoposto al controllo dei frati di Sant'Eustorgio, e doveva godere di un certo prestigio: nel 1313 vi soggiornavano trentatre monache appartenenti alle più illustri famiglie milanesi (Visconti, Della Torre, Lampugnani, Mantegazza e Biraghi). Verso la fine del XVI secolo il convento subì una profonda trasformazione, da collegarsi probabilmente a un'espansione patrimoniale.

Il complesso, già ragguardevole, continuava ad ampliarsi: dalle trentatre monache del 1313 il numero era cresciuto fino a 80.

Il convento aveva incorporato altri istituti: quello di Santa Maria in Castagnedo (1385) e quello di Santa Caterina da Siena (1576) nel quale a sua volta era confluito il monastero di San Pietro alla Vigna. Godeva di notevoli beni, circa 2.500 pertiche di terreno (dislocate a Garegnano Marcido, Musocco, Garbagnate, Sellanova, Zibido San Giacomo, Musocco, Mezzano e Triulzo), e numerose case e botteghe

---

<sup>37</sup> G. C. BASCAPÈ e P. MEZZANOTTE, Op. cit., 1968, p. 290. I due autori citano documenti del 23 ottobre e del 16 novembre 1242 e altri successivi che ne precisano anche la posizione "apud murum inter porta ticinensis et porta fabrica", da ALESSANDRO COLOMBO, Le mura di Milano comunale, 1923, p. 284.

<sup>38</sup> G. GIULINI, Memorie spettanti alla storia della città e della campagna, stamperia Bianchi, Milano, 1760-1775, vol. IV, pp. 529-530.

a Milano. Era anche nelle grazie di sovrani che gli concessero particolari privilegi ed esenzioni da dazi.

La volontà di ristrutturazione del complesso è testimoniata per la prima volta in un documento ascrivibile al 1589 e accompagnato da un rilievo del convento realizzato da Vincenzo Seregni. Le indicazioni sono di ampliare la parte absidale, rinforzare i muri, rifarne il tetto e costruire un campanile.

Furono manovalanze comasche a eseguire le imponenti opere di restauro che si estesero coinvolgendo anche strutture dell'intorno. Numerose e vecchie abitazioni opprimevano il complesso, il cui nome popolare era divenuto nel frattempo Monistero in Cantone, e fu necessario demolire una casa per ampliare il sagrato.

La costruzione di una nuova chiesa si intraprese intorno al 1630. Un disegno della raccolta Bianconi (tomo VIII) è interessante perchè riproduce un progetto molto simile a quello in seguito realizzato: si vedono la pianta e la sezione longitudinale; l'ingresso da un atrio autonomo dall'edificio ecclesiastico e aperto sui fianchi, che risolveva il problema di una vecchia casa con osteria, poi demolita, poco distante dalla facciata.

Il disegno è privo della firma dell'autore, ma presenta quella cardinale Federico Borromeo, quindi non può essere posteriore al 1631. E' attribuito dalla maggior parte degli storici (Torre, Bianconi e Ferrari) a Fabio Mangone, mentre per Bascapè e Mezzanotte è attribuibile al Richino.

Se il disegno, com'è probabile, era di Fabio Mangone, questi morì nel 1629, data entro la quale si deve collocare il progetto. Sappiamo che il successore fu Giulio Mangone, che diresse i lavori fino al 1643, e poi ancora Carlo Buzzi, intorno al 1647.

La nuova chiesa si sovrapponeva alla prima, che fu in parte demolita e in parte suddivisa in vani, organizzati su tre piani, a uso abitazione.

Finanziò l'opera il cardinale Luigi Omodeo. La sua famiglia era interessata a fare della chiesa la cappella di famiglia, in quanto esisteva un lungo legame con il monastero: si registrano con continuità monache della famiglia Omodeo fin dalla metà del '500 e, negli anni dei lavori, Francesca Leonora, sorella del cardinale stesso, era nel convento e ne divenne la madre superiora nel 1678.

La chiesa secentesca è una *singolare testimonianza di barocco romano in ambiente milanese*. Il motivo di questa particolarità si deve al mecenate, il cardinale Omodeo, le cui esperienze erano state principalmente romane.

Da Roma viene infatti l'architetto Giovan Battista Paggi che, a Milano negli stessi anni, realizzò il collegio dei Barnabiti, l'atrio di Santa Sofia e il Liceo Beccaria.

Paggi si occupò probabilmente del progetto della facciata che però rimase al rustico quando i lavori furono sospesi nel 1669 e tale rimarrà fino al 1907.

La chiesa, prospettante a est su un piccolo piazzale alla convergenza delle vie De Amicis e Arena, «si presenta con un impianto quadrato, smussato agli angoli. Quattro arcate, una per lato, reggono con pennacchi a settore di sfera una cupola emisferica aperta in sommità con una lanterna. Negli sfondi della arcate sono l'altare maggiore di fronte all'ingresso e due altari ai lati: sicchè il presbiterio si limita planimetricamente a un rettangolo poco profondo terminato dalla parete absidale, che separava la chiesa esterna dalla claustrale, poi soppressa». <sup>39</sup>

Dello stesso periodo è il bel campanile, snello ed elegante, con cupoletta a bulbo rivestita in rame. Insieme il cardinale Omodeo

---

<sup>39</sup> G. C. BASCAPÈ e P. MEZZANOTTE, Milano nell'arte e nella storia, (a cura di Gianni Mezzanotte), Emilio Bestetti Editore d'Arte, Milano-Roma 1968, p. 290.

finanziò la ricostruzione del convento, le cui strutture erano divenute ormai vetuste. I lavori furono diretti da Vincenzo Seregni, che si era occupato anche della progettazione (suoi disegni sono conservati nella raccolta Bianconi). Le ragioni dell'ampliamento sono da ricondurre alla necessità di fare spazio al progressivo aumentare del numero di monache in seguito alle incorporazioni già dette.

L'inizio del Seicento fu il periodo di maggior prosperità del convento, perdurato fino alla fine del XVIII secolo, quando cominciò il lento declino, fino alla soppressione definitiva del 1810: l'intervento napoleonico sancì la fine dell'uso conventuale del complesso.

Le difficoltà cominciarono alla fine del 700, in seguito ai provvedimenti di Giuseppe II, quando le monache, per evitare la soppressione, dovettero accettare un tipo di vita che le rendesse di pubblica utilità e quindi istituirono una scuola femminile gratuita. Con l'arrivo dei francesi poi, le tassazioni dell'Agenzia militare imposero un ulteriore colpo: il convento doveva corrispondere Lire 21.300 all'anno e per questo fu messa in vendita una porzione di terreno in Viarenna, *un appezzamento di ortaglia con caseggiato da ortolano*. E' il momento in cui le proprietà del convento cominciano a essere smembrate.

Dopo la soppressione fu conservata pressochè intatta la chiesa *siccome monumento di qualche considerazione*, ma ne venne demolito il coro claustrale. Tutt'ora è aperta al culto e, in tempi recenti, è divenuta la sede milanese della liturgia ortodossa rumena. Diversamente il convento subì profonde modifiche, fu convertito a uso residenziale e a manifattura *di stoffe e di seta e di lana e anche a una fabbrica di nastri, cordelle e galloni ecc.*<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> AA. VV., Il monastero delle "Signore Bianche". Scavi archeologici in Santa Maria della Vittoria a Milano, a cura della Soprintendenza archeologica della Lombardia, Edizioni ET, Milano, 1989, p. 40.

I lavori di ampliamento del cortile centrale comportarono la demolizione di quanto rimaneva della navata del XIII secolo e della sacrestia della chiesa secentesca; un nuovo corpo di fabbrica fu edificato a sud, sul lato ovest della chiesa originaria e si rimise mano ai chiostri: del primo rimane solo il lato sud e del secondo furono asportate alcune parti. L'unitarietà del complesso venne compromessa in modo tale che si perse memoria delle vicende delle antiche strutture fino ai ritrovamenti del 1983.

Nel 1875 il conte Carlo Lurani ne acquistò una parte per trasferirvi l'Opera assistenziale da lui fondata, nota come "Rifugio Lurani" o come "Piccola casa del rifugio" che vi ebbe sede fino al 1959. Da allora lo stabile è tornato di proprietà comunale, lo è tutt'ora, ed è destinato a funzioni miste, con una progressiva riduzione di quella residenziale; oggi accoglie la sede della Soprintendenza archeologica, l'Antiquarium dell'anfiteatro romano intitolato ad Alda Levi e numerosi circoli ricreativi.

Un portale secentesco a sinistra della chiesa (il civico 11 di via De Amicis), conduce nel cortile ricavato dopo la soppressione, in un angolo si erge il campanile e, sullo stesso lato, prospetta il fianco di un'aula rettangolare con dieci colonne in granito, la chiesa claustrale secentesca; sotto questo salone si conserva la cripta coeva, a tre navate, originariamente adibita a cimitero del monastero; sul lato opposto del cortile ci sono i locali, attualmente della Soprintendenza, ricavati nella parte del transetto e dell'abside della chiesa medievale. Superato questo cortile si giunge in un secondo, più ampio, il chiostro delle lobbiette, con i resti di elementi quattrocenteschi. Proseguendo vi sono ancora due cortili, corrispondenti all'ampliamento secentesco (oggi vi si accede solo dal civico 17 di via De Amicis): quello a nord più piccolo e a pianta trapezoidale, l'altro maestoso, ma gravemente compromesso (sono distrutti i lati nord e ovest), detto "dell'Omodeo".

Il convento proseguiva oltre (ove oggi sono i civici 19 e 20 di via De Amicis), ma queste parti sono state demolite, in parte durante l'ultimo conflitto mondiale e in parte con l'applicazione, per fortuna parziale, dell'infelice piano particolareggiato (Prg 1953), che prevedeva la sostituzione del complesso, a eccezione della chiesa, con quattro edifici ortogonali a via De Amicis, di cui è stato realizzato solo quello corrispondente al civico n. 19.

Analogo destino ha subito la vasta area a sud del convento, ove erano gli orti e sono state ritrovate le fondazioni dell'anfiteatro. Questa parte corrisponde al frammentario Parco archeologico dell'anfiteatro romano.

## Parco delle Basiliche

Appare evidente fin da subito come il corso di Porta Ticinese sia l'elemento ordinatore dell'intero sistema urbano e non il parco delle Basiliche.

Quest'area dunque ha come struttura storica ordinatrice il Corso di Porta Ticinese, con il fitto tessuto storico di impianto sei-settecentesco, organizzato nella maglia stradale per grandi isolati della città pre-industriale: struttura in gran parte rimasta e che le sostituzioni edilizie tardo ottocentesche e più recenti hanno snaturato. Alle spalle del corso si collocano ampi isolati, solo parzialmente edificati, che nella prevalenza dei vuoti ripropongono ancor oggi, i caratteri delle aree interne ai principali trattati tra la zona dei Navigli e la zona dei Bastioni: aree interne accessibili dai cortili, utilizzate come

orti e giardini, di entità tale da rendere famosa nel '700 Milano per la ricchezza, di acque, alberature, vegetazione.

L'apertura del Parco delle Basiliche e l'incompleta ricostruzione dell'isolato dell'Arena ripropongono la presenza di ampi spazi, tra il tessuto ottocentesco di Porta Genova e la fitta edilizia del dopoguerra a est del parco delle Basiliche verso corso Italia.

La prima porzione del parco delle Basiliche è dominata dalla mole articolata della basilica di San Lorenzo e già all'età romana, epoca della sua prima urbanizzazione, si costruiva come una sorta di isola più tardi edificata in maniera sempre maggiore anche con edifici costruiti immediatamente a ridosso del monumento. Il suo diradamento è riconducibile ai restauri compiuti alla fine degli anni trenta sul complesso monumentale di San Lorenzo, memoria della romanità imperiale, resi necessari per questioni di sicurezza. Con la demolizione delle costruzioni addensatesi lungo il perimetro della basilica e sulla retrostante piazza Vetra, viene creato un ampio vuoto urbano di rispetto attorno ai monumenti. A dispetto dell'odierna destinazione, lo spazio alle spalle della basilica di San Lorenzo, non è mai configurato come un vuoto urbano ma, al contrario, come luogo caratterizzato da una forte densità edilizia. Per quanto non vi siano tracce a testimonianza dell'edificazione di un tempo, appare evidente come quest'area sia altro rispetto alla porzione di parco ben più ampia che si estende a sud di via Molino delle Armi e che è compresa all'interno dell'isolato di progettazione. Il suo attuale perimetro frammentato è frutto delle demolizioni belliche e dei progetti che si sono sovrapposti, spesso in maniera contraddittoria, senza tuttavia riuscire ad imporre un disegno precisamente definito dell'area.

Il piano Albertini e il seguente PRG del 1953 non sono riusciti laddove i precedenti progetti avevano fallito: la rettifica del perimetro



dell'isolato e la scissione tra l'edificio e la particella fondiaria pertinenziale hanno di fatto sancito il passaggio degli orti interni all'isolato del privato al comune, gettando le basi per la formazione dell'odierno parco pubblico.

Le mappe catastali e le cartografie del corpo degli Astronomi di Brera (1807-1810) mostrano come il cuore cavo dell'isolato di progetto fosse infatti interamente caratterizzato dalla presenza degli orti e giardini di pertinenza degli edifici che ne disegnano la cortina. Oggi la continuità della cortina si è persa ed il perimetro dell'isolato è scandito da fratture più o meno ampie: a nord, lungo via Molino delle Armi, la cortina è interrotta per un lungo tratto, mentre a sud, è l'eccezione di Sant'Eustorgio che assume una giacitura propria all'interno dell'isolato, a determinare una frattura morfologica irrisolta sia sul corso di Porta Ticinese che sulla retrostante via Santa Croce. Proprio qui anticamente si trovano il ponte di Sant'Eustorgio, uno dei cinque accessi della cittadella e la roggia di Sant'Eustorgio che, deviando dal corso del naviglio, serviva l'omonimo convento. Sul fianco destro della roggia correva una linea, sicuramente ascrivibile al tracciato di un confine di proprietà sebbene la sua inclinazione sia pressoché assimilabile a quella della centuriazione del territorio, questa linea persiste nel tempo, come documentato sull'iconografia storica, nonostante la configurazione dell'isolato muti profondamente, compresi tra questa linea e il braccio longitudinale del convento, gli orti e i giardini pertinenziali ne ribadiscono la giacitura e l'orientamento, come se il vuoto fosse progettato in continuità con l'architettura.

## Stratificazione e sovrapposizione

L'intento di intrecciare il punto di vista dell'archeologia con quello dell'architettura è assunto come motivo per approfondire il tema dell'ideazione del progetto nel rapporto con la stratificazione della città, considerata come campo di ricerca di un ordine celato e profondo delle cose, delle forme. L'archeologia opera direttamente all'interno della storia, dentro la stratificazione.

Milano è *città di città*, una città-arcipelago complessa e articolata nei percorsi, nel sistema di *segni* che s'intersecano, si negano, si propongono apparentemente senza ragione. Gli studi urbani e le stesse ricerche archeologiche recenti hanno evidenziato, fin dalle origini, la sovrapposizione nel tempo d'innomerevoli sistemi urbanistici, tutti complessi, sovrapposti senza integrarsi.

Il punto di vista del progetto d'architettura consiste nella precisazione di un procedimento teso a rimettere in discussione le gerarchie urbane affermate per scoprirne di nuove.

Il progetto prevede di operare uno scavo, inteso come metafora di un procedimento: rivolgendosi al suolo urbano come ad un luogo archeologico, tentando di riconoscere sia le presenze sia le assenze, mettendo in discussione le gerarchie affermate e svelandone di nuove.

Trasformazioni e vicende del tessuto urbano sono facilmente individuabili in seguito ad un'analisi puntuale delle mappe. Esse nel susseguirsi del tempo sono diventate testimonianze preziose del mutare della città e continuano ad essere strumento attuale di fondamentale importanza per qualsiasi analisi del territorio.

Le via d'acqua e di terra che collegano direttamente il Ticinese con la campagna hanno un ruolo predominante nel determinare la struttura

funzionale della zona, che si caratterizza come un borgo commerciale, luogo di deposito e prima lavorazione delle merci che provengono dal contado. Le stampe cinque e seicentesche raffigurano in misura sempre più precisa gli elementi che compongono il tessuto urbano, l'intreccio delle strade, le acque, le chiese e i luoghi notevoli.

Nel 1603 appare la carta planimetrica di Francesco Maria Richini. (Fig. 2.1) Appaiono numerosi cartigli tutt'attorno la rappresentazione, sia riportanti l'intestazione del lavoro (*Pianta della città di Milano*), sia il nome dell'autore e l'anno (*Franciscus Richini filius/extrassiti et delineavit: anno 1603*), sia la scala di realizzazione (*braccia da muro milanesi mezo miglio da viaggio*), nonché altre varie informazioni (ad esempio l'elenco degli ospedali cittadini).

Fuori porta Ticinese si vede lo slargo del mercato dei cavalli, all'inizio del borgo della Trinità (ora corso S. Gottardo). La scritta "Laghetto" è posta sulla Darsena, dalla quale si dipartono il *Naviglio Novo* (pavese) e il *Naviglio del Ticino* (grande).

La mappa del Richini evidenzia la forma oblunga del 'borgo di Cittadella', delimitato a nord dalla cerchia dei Navigli, a est dalla Vettabia, a sud dai Bastioni, a ovest dal ramo del naviglio - la Conca - che collegava la cerchia con la Darsena. Un costruito urbano rappresentato senza parcellizzazioni risulta tagliato dall'attuale via Arena e dalla bisettrice dell'attuale corso di Porta Ticinese, asse strategico che collega la parte centrale di Milano con il territorio infrastrutturato a sud. Il complesso di Sant'Eustorgio con la basilica e i due chiostri è ben identificato e sembra costituire il nucleo principale di una fitta rete di edifici a carattere religioso.

Nel 1629 esce la *Gran città di Milano*, del cartografo Marco Antonio Baratteri. (Fig. 2.2) Dedicata al cardinale Federico Borromeo, riporta

una ricchissima legenda di 256 rimandi numerici ad edifici milanesi, quasi tutti ecclesiastici.

La carta è orientata a nord, e ciò fa perdere al Castello la sua preminenza, che lo aveva visto per secoli posto sempre al vertice nelle rappresentazioni cittadine.

In questa mappa la vista isometrica mette in evidenza la preminenza del complesso del convento dei domenicani rispetto al tessuto esistente e agli altri edifici religiosi. Appare inoltre la collocazione strategica della piazza di Sant'Eustorgio come slargo di borgo di Porta Ticinese. La colonna con croce è voluta da Carlo Borromeo, una tra le tante dislocate in diversi punti della città per segnare un percorso processionale.

I rilevamenti catastali promossi da Carlo VI a partire dal 1718 sono i primi ad essere condotti con criteri scientifici e vengono tradotti, nel 1722, in mappe topografiche di grande precisione che rendono una rappresentazione fedele della compagine urbana.

La zona intorno san Lorenzo viene rappresentata come un tessuto molto compatto e minuto di case, alte due o tre piani; tra i Terraggi e la cerchia del Naviglio sono disposte le *sciostre*, che qui sono per lo più adibite allo scarico ed al deposito della legna. L'aggregato delle case chiude la basilica da ogni lato, compenetrandone gli interstizi di attività legate alla vita quotidiana. La piazza era luogo delle esecuzioni capitali fino a che il patibolo venne spostato fuori le mura di Porta Ludovica nel 1814.

Marc'Antonio dal Re introduce nella mappa una maggiore differenziazione nella rappresentazione di tessuto urbano, monumenti, giardini, infrastrutture e corsi d'acqua. (Fig. 2.3 e 2.4).

I due chiostri del complesso di Sant'Eustorgio segnano la mediazione tra gli spazi della città e il grande aperto dei giardini coltivati,

intercluso tra le edificazioni avvenute lungo l'asse di Porta Ticinese e il precedente perimetro murario della *cittadella*.

Nel 1801 esce la carta di Giacomo Pinchetti, (Fig. 2.5) molto dettagliata per quanto riguarda la delineazione degli isolati. Inoltre, essendo appena state demolite le difese attorno al Castello, l'area immensa lasciata libera risulta da tale disegno occupata dal progetto dell'Antolini, che però non fu mai portato a termine. Probabilmente il Pinchetti voleva anticipare una realizzazione che a suo avviso doveva essere imminente. Resta il fatto che nella zona intorno al castello tale carta non può dirsi rispondente al vero stato delle cose. Appare ora l'Ospedale completo, anche nella sua ultima parte verso S. Stefano, la cosiddetta ala Macchi (dal lascito del notaio Macchi, del 1797).

Da questa mappa emerge con chiarezza la differenziazione delle edificazioni di borgo di Porta Ticinese, con il lato ovest che inizia a caratterizzarsi con edifici su lotto profondo a uso misto residenziale, commerciale e artigianale. Appare inoltre consolidato il nucleo infrastrutturale di approdo alla città all'imbocco del borgo di Porta Ticinese a ridosso dei Bastioni, con la Piazza del Mercato attorno alla Darsena, e l'arrivo delle alzaie lungo il Naviglio Pavese e le strade postali per Vigevano e Pavia.

Nel 1810 fu pubblicata a cura dell'amministrazione municipale la carta di *Milano capitale del Regno d'Italia* disegnata dagli Astronomi di Brera, in scala 1:3000. (Fig. 2.6 e 2.7) Questa riporta le quote altimetriche di alcuni punti della città, e in una legenda a margine sono inseriti i nomi delle vie e piazze cittadine, nonché gli edifici di interesse collettivo.

Alcune curiosità: la villa Belgiojoso (del 1790, ora Villa Reale) risulta ribattezzata "villa Bonaparte", essendo a questi stata donata ad opera della Cisalpina, che l'aveva acquistata nel 1803 per donargliela il

giorno stesso in cui avesse accettato la presidenza della Repubblica Italiana, con capitale Milano. La adiacente contrada di Porta orientale appare invece indicata quale Contrada della Riconoscenza, sorte questa (cioè ottenere nomi ispirati alla recente rivoluzione e al nuovo corso democratico delle cose) che toccò, seppur temporaneamente, a moltissime contrade cittadine.

Questa mappa rappresenta in dettaglio i 'vuoti' della città: i giardini interclusi tra le edificazioni e i grandi spazi degli edifici religiosi. La basilica di Sant'Eustorgio è rappresentata in dettaglio con le cappelle laterali a sud e la cappella Portinari; in modo dettagliato è rappresentato anche lo spazio centrale del San Lorenzo Maggiore con le quattro esedre e le cappelle aggregate.

Verso la Darsena è evidente come un tratto dei Bastioni sia stato demolito per riorganizzare funzionalmente e simbolicamente l'ingresso alla città con l'innalzamento, nel 1801, della neoclassica Porta Marengo, ora Porta Ticinese, per opera del Cagnola.

La particolare conformazione dell'isolato è storicamente imputabile a diversi fattori quali ad esempio la particolare situazione idrografica della zona, caratterizzata dal canale della Vettabbia che metteva in comunicazione le due cerchie di Navigli, la presenza di importanti complessi monumentali, la basilica di Sant'Eustorgio e l'annesso sistema dei chiostri, il fronte di Santa Barnaba e il convento dei Monaci di Santa Croce, e la confluenza delle direttrici commerciali verso il pavese, la strada per Ticinum e quella per Abbiategrasso-Mortara.

Il fitto tessuto presenta insediamento a carattere misto, con la compresenza di attività artigianali o commerciali e residenze, e la presenza di stretti cortili, specie nella parte nord. L'isolato si compone di un blocco superiore, attestatosi lungo via Molino delle Armi, immediatamente al di fuori del tracciato delle mura

medievali, e il complesso religioso di Sant'Eustorgio, composto dalla Basilica, dai due chiostri, da una cortina compatta disposta lungo il corso e dalla retrostante area verde di pertinenza, entro la quale si inserisce un'area cimiteriale. Non compare più la canonica adiacente alla basilica nella parte destra, demolita per realizzare uno spazio verde di rispetto attorno all'edificio. All'interno dell'isolato superiore compaiono ampi giardini e orti connessi alle due abitazioni di carattere signorile che definiscono il margine lungo la via santa Croce.

La forma della piazza adiacente san Lorenzo è definita dal corso della Vetra, lungo la quale nel tempo si sono dislocate le abitazioni e le botteghe; la roggia scorrerà a cielo aperto fino al 1828. Lungo il corso Ticinese, alle Colonne romane, cui lo stratificarsi dell'edilizia minuta ha da sempre attribuito il ruolo di elemento protagonista, strutturante lo spazio urbano, si addossa una fila di case a tre piani; un portale ad arco immette sulla piazzetta antistante l'incompiuta fronte della Basilica, chiusa tra le canoniche federiciane.

Questa prima mappa catastale rileva la densificazione edilizia avvenuta prevalentemente sulle aree a giardino affacciate sui corsi d'acqua. Ma i maggiori cambiamenti riguardano le destinazioni d'uso, più decisamente improntate verso funzioni artigianali e commerciali, sia lungo il borgo di Porta Ticinese che il borgo di Santa Croce. Anche il complesso di Sant'Eustorgio ha modificato gli usi: nel 1796, con l'avvento della Repubblica Cisalpina, da convento dei domenicani è diventato caserma militare. (Fig. 2.8)

Appare un significativo cambiamento nella struttura urbana di questa parte di città: la via Vetere, strada di lottizzazione aperta per costruire edifici d'affitto, separa in due parti l'ampio spazio interno dei giardini. Lungo la via della Cittadella (il corso di Porta Ticinese) la cortina edificata è compatta.

Il convento delle Domenicane di S. Maria delle Vetere occupa con i suoi orti buona parte dell'isolato compreso tra via Arena e il Corso; i Padri domenicani stano sull'altro lato, nel convento aggregato alla chiesa di Sant'Eustorgio, che si estende, con i chiostri e giardini, fino a via Santa Croce.

Il resto dell'isolato è edificato ai margini: anche qui troviamo case d'abitazione e botteghe, tutte con orti e giardini che compongono verso l'interno un grande spazio aperto circondato da fabbricati.

Dopo il 1860 il territorio esterno alla cerchia dei navigli fu rapidamente riempito, dalla tumultuosa crescita urbana, di nuove strade e costruzioni, e solo verso il 1884 fu presentato il Piano Beruto, che rappresentò l'inizio vero e proprio di una pianificazione stradale generale a Milano. (Fig. 2.9)

L'ing. Beruto propone lo spianamento dei bastioni e la copertura della fossa interna dei Navigli dal Ponte dei Fabbri al Tombone di San Marco, disegna nuovi allineamenti sul lato nord della piazza Vetra e progetta la riforma radicale degli isolati tra questa e la via S. Vito.

Nel piano Beruto è ben delineato il tracciato delle strade nelle nuove zone di espansione della città, fuori dalle mura spagnole, e rispondendo anche alle mutate condizioni economiche e alle esigenze di decoro e rappresentanza, è anche previsto il completamento della riorganizzazione delle zone centrali comprese tra piazza della Scala, piazza del Duomo e il Castello Sforzesco, nonché l'apertura di una nuova arteria di collegamento tra il Cordusio e il Castello, la attuale via Dante (la cui costruzione fu iniziata attorno al 1886 e ultimata nel 1892). Lo spirito del piano era quello della continuità rispetto ai pochi interventi in materia di pianificazione effettuati negli anni precedenti, in quanto il Beruto riaffermava un modello di sviluppo decentrato, situando le grandi fabbriche al di fuori



del perimetro della città, collegandole ad essa mediante grandi viali di separazione che ne sottolineavano il distacco con il centro abitato.

La maglia di strade ed isolati, tracciata dal Beruto fuori dal centro, si estendeva con maggiore ampiezza verso Nord e Nord – Ovest, zona che era considerata più salubre e in cui si erano concentrate le maggiori iniziative di edificazione. L'elemento più interessante del piano era costituito dalla grande dimensione degli isolati, insieme all'idea che non tutti gli isolati stessi avrebbero dovuto essere edificati. La maglia viaria, infatti, comprendeva soltanto gli assi principali, tenendo conto però il più possibile delle vie di comunicazione esistenti; le ulteriori suddivisioni sarebbero state tracciate successivamente, di volta in volta, affidandole all'iniziativa privata.

La copertura del cavo della Vettabia, il prolungamento di via Vetere e la configurazione di via Calatafimi, inspiegabilmente ampia rispetto il calibro delle strade esistenti, è quello che appare con maggiore evidenza in questa mappa.

Le previsioni di piano regolatore rappresentate, demolire un chiostro del complesso del Sant'Eustorgio per aprire una nuova strada di lottizzazione parallela a via Vetere, non troveranno attuazione.

Né il Piano Beruto (1884-1889) né tanto meno il successivo Piano Masera (1911-1912) sono riusciti a rendere il disegno della zona coerente con le nuove espansioni progettate: hanno semplicemente inglobato la cittadella all'interno di una maglia senza tuttavia indurre reali trasformazioni; anzi la zona di San Lorenzo inizialmente inserita tra gli ambiti di intervento, è stata stralciata dal piano per l'interesse suscitato dai rinvenimenti archeologici.

La distruzione edilizia della seconda guerra mondiale è ben documentata da questa mappa redatta da De Finetti su un rilievo degli uffici comunali. Gli edifici distrutti sono contrassegnati in nero e

gli edifici gravemente danneggiati sono contrassegnati con tratteggio. Nella zona della 'cittadella' del Ticinese si nota la totale demolizione degli edifici sul lato est di corso di Porta Ticinese, lungo la via Santa Croce e via Vetere; il complesso di Sant'Eustorgio è segnato come gravemente danneggiato.

I bombardamenti e le demolizioni hanno portato a compimento la disgregazione della cortina perimetrale ed hanno nuovamente liberato la parte centrale.

Alla soglia del 1965 si distinguono due differenti aree: un blocco compatto e denso nella parte superiore, definito tra il corso e la via Molino delle Armi; il blocco di Sant'Eustorgio e il suo complesso chiostrale, collegato alla cortina prospiciente il corso e al suo proseguimento lungo la via Vetere (anche queste cortine sono state ricostruite nel dopoguerra).

Tra questi blocchi vi è un ampio vuoto urbano, indefinito e disarticolato nei margini, che il P.R.G. del 1953 ha destinato a *Passeggiata Archeologica* per collegare i due complessi monumentali di San Lorenzo e Sant'Eustorgio.

Il fotogrammetrico del 1972 rivela gli interventi attuati dal dopoguerra. (Fig. 2.10) La tombinatura della Conca del Naviglio con la costruzione della strada sovrastante che ne mantiene il toponimo; la riorganizzazione dell'area di Porta Ticinese con il piazzale XXIV Maggio; la demolizione, in seguito ai danneggiamenti bellici, di un lato del chiostro di Sant'Eustorgio e dei limitrofi edifici su corso di Porta Ticinese; le edificazioni di via Calatafimi, via Santa Croce e via della Chiusa avvenute negli anni cinquanta e sessanta; la configurazione del Parco delle Basiliche, preservato, dopo le demolizioni belliche, con il vincolo di inedificabilità dal P.R.G. del 1953.

Sebbene dominato da due dei più prestigiosi e insigni monumenti della storia dell'architettura occidentale - il complesso di San Lorenzo Maggiore e il complesso di Sant'Eustorgio - non è mai riuscito a configurarsi come entità paesaggistica di significato ed affrancarsi dai limiti di un mero azzonamento di piano. La debole definizione formale, la consistenza vegetale e arborea poco meditata, le recinzioni improvvisate e concepite solo assecondando criteri di sicurezza e ordine pubblico impediscono a questo 'interspazio', tra i più ampi e importanti situati nel cuore di Milano, di assurgere a livello di giardino urbano di significato, comparabile ad altri celebri esempi italiani ed europei.

Solo una progettazione di più ampio respiro, che prendesse in considerazione il parco nel suo insieme, gli edifici, i monumenti, la città intorno, potrebbe mettere in giusta luce le potenzialità di questa parte urbana. Non saranno infatti sufficienti a procurare la qualità urbana e paesaggistica auspicata gli interventi sporadici .

La zona oggi si presenta totalmente frammentaria a nord, in via Molino delle Armi, a sud in via Santa Croce, e sul corso di Porta Ticinese. L'area attualmente non presenta caratteri tipologici e omogenei: difatti esiste una netta differenziazione tra i fronti prospicienti il corso, la via Molino delle Armi e la via Santa Croce.

Lungo il corso difatti gli edifici si sono definiti in rapporto ad esigenze di carattere produttivo e commerciale ed hanno conservato nel tempo i proprio caratteri. Questi edifici insistono sui lati relativamente profondi ed hanno piccole corti a ballatoio.

Nella parte verso Sant'Eustorgio la trama perde il carattere di concentrazione e diviene più rada, cambia anche il tipo edilizio che passa da ballatoio a corte.

## Parte III

### L'anfiteatro

*«La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi».*

W. BENJAMIN, *Passages*, ms. M.16a, 5

## Il quartiere dell'anfiteatro

Dell'anfiteatro romano di Milano sono rimaste pochissime tracce. L'edificio era collocato nel suburbio sud-occidentale, immediatamente fuori Porta Ticinensis e per le sue dimensioni doveva emergere come realtà totalmente altra dal connettivo edilizio: gli assi misuravano m 155 x 125, e la cornice del piano attico era probabilmente a circa m 38 di altezza.

Ora rimangono solo poche parti delle fondazioni: sette degli ottantotto muri radiali (Fig. 3.1) e alcuni tratti di quelli anulari, all'interno di un isolato eterogeneo, compreso tra le vie De Amicis, Arena e Conca del Naviglio; un isolato che comprende anche la chiesa di Santa Maria della Vittoria e le strutture alterate dell'ex-convento omonimo, fondato nel XII secolo, ora destinato a usi civili.

Milano è una città in cui la continuità della vita ha prodotto distruzioni radicali e stratificazioni complesse.

La vicenda dell'anfiteatro è ancora, per vari aspetti, discussa. Nel medioevo se ne era cancellata ogni traccia e solo gli storici e gli eruditi discutevano della sua possibile esistenza. Fino all'inizio del Novecento il dibattito è rimasto nel campo delle ipotesi e del mito. Le prove materiali dell'esistenza del grande edificio risalgono a meno di un secolo fa e hanno aperto nuovi interrogativi. Le ricerche hanno preso avvio dal rinvenimento di alcuni frammenti di costruzione romana e medievale nei pressi della basilica di San Lorenzo (1894) e sono proseguite sino alla scoperta casuale delle fondazioni (1931).

Sono pochi i documenti attinenti l'anfiteatro, mentre grande peso hanno avuto le ricerche archeologiche e gli scavi che hanno portato a una continua e frammentaria acquisizione di dati.

Attorno ai suoi resti si è aperto un dibattito importante, storico da un lato, riguardante le enigmatiche vicende della demolizione, urbano dall'altro, il significato che quelle rovine possono avere per la città. Oggi le rovine sono quasi una presenza estranea e l'edificio è di fatto scomparso. Lo si potrebbe pensare restituito alla natura e, in senso simmeliano, vinto *dalla gravità che tende verso il basso*, ma non è così. Non sono stati il tempo o quelle che Simmel chiama *forze naturali inconsapevoli* a vincere l'edificio, ma un'opera progressiva e totale di spoglio.<sup>41</sup>

L'anfiteatro, prima e dopo i ritrovamenti degli anni Trenta, ha modificato l'immaginario degli storici, degli archeologi e degli architetti. Ha influito sulle trasformazioni della parte urbana.

I resti e gli studi hanno ridestato l'idea di un edificio da tempo scomparso dalla *memoria collettiva*. Per Halbwachs la *memoria collettiva* rappresenta il quadro che consente il funzionamento stesso della memoria del singolo. Il passato non si conserva, ma si ricostruisce e la memoria collettiva non è che la ricostruzione del passato in funzione del presente. Ricordare è un'azione che avviene nel presente e dal presente dipende. La memoria è una ricostruzione parziale e selettiva del passato, in cui i punti di riferimento sono forniti dagli interessi e dalla conformazione della società presente.<sup>42</sup>

Si sono formate posizioni tra loro molto lontane. Da una parte una

---

<sup>41</sup> G. SIMMEL, Die Ruine, in G. S., Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Klinkhardt, Leipzig, 1911 (1919 II, pp. 125-133). Ed. Italiana, G. S., La rovina, trad. di Gianni Carchia, in "Rivista di Estetica", n. 8, anno XXI, Torino, 1981, p. 124.

<sup>42</sup> M. HALBWACHS, La memoria collettiva, a cura di P. Jedlowski, Unicopli, Milano, 1987 (1950).

sorta di indifferenza e l'idea che i resti abbiano importanza trascurabile. Dall'altra un'idea di tutela, che dai resti viene estesa alla città, incapace di un un vero progetto.

Ma vi è un'altra possibilità: ciò che resta dei *brutti muri* scrive Simmel «crea la forma presente di una vita passata, non in base ai suoi contenuti e ai suoi resti, bensì in base al suo passato in quanto tale». <sup>43</sup> Cioè che i resti siano non solo conservati e rispettati, ma diventino elementi di un nuovo immaginario.

«E' la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginativo, trasformante [...] e quindi la stessa conservazione va intesa come un processo di continua metaforizzazione [...]. Non possiamo dire alcunchè senza trasformare il linguaggio ereditato, prima di cadere in qualsiasi forma di feticismo dell'opera. Nulla possiamo dire senza trasformare il detto». <sup>44</sup>

L'anfiteatro è quindi scomparso, ma possiamo tentare di *figurarlo*. (Fig. 3.2) Rappresentarlo anche in forma non esatta o univoca, ma ipotetica o simbolica e dunque suggerire, immaginare.

Il senso dell'edificio è irrimediabilmente perduto, ma le tracce superstiti e le rovine sono una testimonianza importante. Come in ogni ricerca archeologica *l'assenza* dell'oggetto produce un affanno e un'inquietudine, una tensione verso l'edificio scomparso.

«E' giusto conservare la città antica? O anche: è giusto farlo in qualche caso?, oppure ancora, è giusto conservare, almeno in parte, la città antica?». <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> G. SIMMEL, *Ibidem*, p. 122.

<sup>44</sup> M. CACCIARI, *Le metamorfosi dell'autenticità*, in "ANAFKH", n. 2, Alinea, Firenze, giugno 1993, pp. 13-15.

<sup>45</sup> E. BONFANTI, *Architettura per i centri storici*, in EZIO BONFANTI, *Scritti di architettura*, a cura di Luca Scacchetti, Clup, Milano 1981, p. 303.

Ci sono queste domande, apparentemente semplici, a monte della ricerca.

Si è indagato il caso specifico dell'anfiteatro romano di Milano nel tentativo di verificare la altrettanto apparentemente semplice risposta dello stesso Ezio Bonfanti, «l'atteggiamento nei confronti del passato non può più essere di semplice tutela, o meglio comprende tutela, riprogettazione e violazione, come alternative che dipendono dalle circostanze». <sup>46</sup>

Ciò vale, anche se con molte differenze, per quel particolare passato che è testimoniato dai resti archeologici.

Non vi è un solo modo di vedere l'antico e l'archeologia. Vi sono invece delle domande aperte: cosa deve essere privilegiato delle stratificazioni che vediamo nelle nostre città? Quali di queste ne definiscono soprattutto l'identità? E' possibile definire delle priorità? A Milano, esiste un'identità egemone rispetto ad altre? E soprattutto, è possibile che un'identità si manifesti non attraverso permanenze materiali, ma per altra via?

Giacchè questo sarebbe il caso di Milano: essa ha anche un'identità romana e medievale, malgrado le città romana e medievale siano state quasi per intero demolite.

Sono cioè identità che si manifestano sia attraverso il mito e l'immaginario, sia attraverso permanenze formali e il rinnovarsi del loro ruolo nel tempo.

Sono cioè una sorta di struttura *sottintesa*. Non solo ogni città ha un carattere proprio, ma in ciascuna sua parte il tempo ha lasciato tracce differenti e l'antico si manifesta in forme diverse. E con queste diversità il progetto deve misurarsi.

---

<sup>46</sup> E. BONFANTI, Monumento e città, in EZIO BONFANTI, *Ibidem*, p. 356.



## L'anfiteatro romano di Milano

La presenza della romanità a Milano ha sempre avuto un ruolo del tutto originale rispetto alla cultura storica e architettonica, nonostante l'esiguità delle testimonianze e dei reperti.<sup>47</sup> Tuttavia la dinamica storia urbana ha portato nel corso di un millennio alla quasi totale scomparsa delle strutture edilizie antiche. I resti sono scarsi, in particolare quelli a cielo aperto; la persistenza della città romana affonda in una stratificazione complessa, difficilmente riconoscibile se non attraverso un rigoroso confronto della cartografia storica con le ricerche d'archivio e con i risultati degli scavi archeologici.

Non disponiamo di testimonianze dirette e di epoca romana dell'anfiteatro, né conosciamo epigrafi o testi di autori romani riferiti all'antico edificio. Gli unici dati diretti sono ovviamente le rovine, la lapide di un gladiatore che ha combattuto a Milano e una statuetta con il medesimo soggetto.

I primi indizi documentari sono le testimonianze letterarie del periodo cristiano, in cui l'anfiteatro è menzionato più o meno intenzionalmente. Ausonio<sup>48</sup>, autorevole cronista francese, non lo menziona nei versi che descrivono i monumenti di Milano alla fine del IV secolo. Questa lacuna ha avuto un peso notevole sulle riflessioni degli storici e in parte spiega le incertezze con cui sono stati condotti gli studi fino al momento del ritrovamento di elementi materiali

---

<sup>47</sup> A. TORRICELLI, Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano, in AA. VV., *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, a cura di Maria Margarita Segarra Lagunes, Università degli studi Roma Tre, Facoltà di architettura, Dipartimento di Progettazione e Scienze dell'Architettura, Atti del Seminario di studi dell'1 e 2 dicembre 2000 a Roma, Gangemi Editore, Roma, 2002, p. 219.

<sup>48</sup> AUSONIO, *Ordo nob. urb.*, V, vs. 35 e segg.

probanti l'esistenza. Ausonio è ritenuto cronista affidabile. Nella sua descrizione ricorda il circo, il teatro, il palazzo imperiale, la zecca ecc.; questa sua precisione ha da una parte indotto a credere che l'anfiteatro non fosse davvero esistito, dall'altra è stata ritenuta un'inspiegabile negligenza, per altro ripetuta in un'altra descrizione di Ausonio, quella di Bordeaux, sua città natale, il cui anfiteatro superstite è stato trascurato al pari di quello di Milano. Dopo il ritrovamento delle rovine milanesi, Calderini si è fatto portatore di un'ulteriore posizione, per la quale l'anfiteatro non sarebbe più stato in uso al tempo della visita di Ausonio, intorno al 379 d. C., ma sarebbe già stato reso inservibile e smantellato; dovremo tuttavia confutare questa ipotesi e di nuovo considerare oscura la dimenticanza di Ausonio.

Un'eco dell'esistenza dell'edificio si intravede nell'Elogio in morte di Valentiniano II<sup>49</sup> (392 d. C.), scritto da Sant'Ambrogio. Il vescovo fa riferimento alla grande passione dell'imperatore per le *venationes*, ed elogia la sua capacità di rinunciarvi bruscamente, abolendole. Giulini osserva che l'imperatore risiedeva a Milano e che quindi le *venationes* precedenti la rinuncia dovevano potersi tenere in un anfiteatro, ma Ambrogio non cita esplicitamente l'edificio; d'altronde gli spettacoli si potevano tenere anche nel circo e Calderini scioglie ogni dubbio sulla non utilizzabilità della testimonianza, «è vero che Valentiniano II visse a Milano per parecchio tempo, ma pare arduo pensare che una misura così radicale contro la tradizione popolare pagana possa essere stata data dal fanciullo dodicenne all'inizio dell'impero nel 383 d. C.; più tardi, com'è noto, nel 385 Valentiniano II

---

<sup>49</sup> AMBROGIO, De obitu Valentiniani consolatio, 15, (Patr. Lat. XVI, col. 1423-1424).

si assenta da Milano»<sup>50</sup>. Più chiaro è il riferimento fatto da Paolino, biografo di Sant'Ambrogio, nella sua *Vita Sancti Ambrosii*<sup>51</sup>, scritta intorno al 422 d. C. Il biografo riferisce un episodio in cui un certo Cresconio, ricercato dai soldati e rifugiatosi in una chiesa, era stato poi catturato e trascinato ad *amphitheatrum*, ove venne esposto alle fiere; ma le fiere lo risparmiarono e, varcando il podio dell'anfiteatro, attaccarono gli spettatori sacrileghi. La narrazione, sintomatica dell'atteggiamento cristiano e del diffondersi di racconti miracolosi sui martiri, è però resa dubbia dal fatto che lo stesso episodio in alcune trascrizioni riporta la voce *theatrum* anziché *amphitheatrum*. La stessa confusione tra i due termini è documentata negli Atti di San Vittore<sup>52</sup> attribuibili al VI secolo. In questi si narra del santo martire, trasportato a porta Vercellina, che sarebbe riuscito a fuggire e a nascondersi in *amphitheatri stabulo*; «rincorso, continua il testo, è rintracciato lungo la via che prendeva nome appunto da codesto *stabulum* (stalla) fino al *teatro* dinanzi al quale si apriva la stalla, dove Vittore fu scoperto»<sup>53</sup>. Alcuni testi definiscono l'edificio teatro, altri anfiteatro, ma il riferimento a porta Vercellina e il ritrovamento dei resti del teatro sono sotto l'attuale palazzo della Borsa, in prossimità della stessa strada, fa sciogliere l'incertezza a favore del teatro e non deve stupire che il copista abbia confuso i due edifici. Non vi sono altri documenti sulla storia tardo-antica dell'anfiteatro. Le testimonianze dirette tacciono fino al X secolo.

A Milano, il rapporto con l'antico non è affidato soltanto all'evidenza

---

<sup>50</sup> A. CALDERINI, L'Anfiteatro romano di Milano, Ceschina, Milano, 1940, pp. 8-9.

<sup>51</sup> PAOLINO, *Vita Sancti Ambrosii*, 34, (Patr. Lat. XIV, col. 41 C).

<sup>52</sup> A. CALDERINI, Op. cit., 1940, p. 10. L'attribuzione, dedotta dal Giulini e dal Puricelli, risale probabilmente al MOMBRIUS, *Vitae Sancti*, f. II, 348 verso.

<sup>53</sup> A. CALDERINI, *Ibidem*, p. 10.

dei reperti o dei tracciati, ma va interpretato nel senso della giustapposizione tra diverse città virtuali che si confrontano, anche a distanza, nella successione degli eventi costruttivi. «L'eredità romana non si esaurisce in un sistema esplicito di regole, edifici e rovine ma si identifica in una sorta di matrice antica: essa costituisce un piano e un sottofondo segreto, una forma nascosta, un antecedente mitico che ha condizionato nel tempo giaciture e significati».<sup>54</sup>

La più antica immagine grafica di Milano a noi pervenuta è inclusa nel *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin da la Riva. Risale al 1288. Egli non era particolarmente attratto dalla Milano antica e le sue descrizioni erano rivolte alle bellezze della città del suo tempo, l'immagine che ci offre anticipa però, di circa un cinquantennio, le opere di colui che ha manifestato interesse per le antichità milanesi: Galvaneus de la Flamma, frate predicatore domenicano. All'inizio del XIV secolo, Galvano Fiamma è il «primo impegnato raccoglitore ed elaboratore delle tessere di un'immagine di Milano antica, e può quindi, a ragione, essere considerato il fondatore degli studi antiquari milanesi».<sup>55</sup> Fu autore di una nutrita serie di opere a carattere storico ed encomiastico su Milano. La principale è il *Chronicon Maius*, testo articolato in brevi capitoli dedicati alla descrizione delle particolarità ambientali e architettoniche della città del presente e del passato. Per Galvano la città antica era sia la città degli splendori imperiali che la città blasfema del paganesimo; in ogni caso egli manifesta la necessità di rintracciare e rievocare le antiche radici. Descrive i principali edifici pubblici di Milano e due di questi sono,

---

<sup>54</sup> A. TORRICELLI, Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano, in AA. VV., Archeologia urbana e Progetto di architettura, Op. cit., 2002, p. 224.

<sup>55</sup> M. L. GATTI PERER e M. DAVID, La memoria della città antica tra VIII e XVIII secolo, in AA. VV., Felix temporis reparatio. Atti del Convegno archeologico internazionale "Milano capitale dell'impero romano", tenuto a Milano (8-11 marzo 1990), a cura di Gemma Sena Chiesa e Ermanno A. Arslan, ET, Milano, 1992, p. 412.

sorprendentemente, anfiteatri. Il primo, l'Arena o Arengo, è descritto come un edificio alto e rotondo, rivestito di marmi bianchi e neri, si trovava nella piazza tra Santa Tecla e Santa Maria Maggiore (l'odierna piazza del Duomo); contava 365 camere lungo il suo perimetro, tante quante i giorni dell'anno, ed era così capiente che potevano sedervi tutti i soldati d'Italia. Il secondo, *l'Amphyteatrum*, nell'area del Brolo di Santo Stefano (cioè fra Santo Stefano e San Nazaro), è descritto anch'esso come un edificio rotondo, circondato da un altissimo muro, nel quale erano due porte: una a oriente e una a occidente.

Gli anfiteatri, due con il Fiamma, diventano tre nel Seicento: l'ipotesi è di Giovanni Antonio Castiglioni, in una grande opera inedita conservata all'Ambrosiana<sup>56</sup>.

Castiglioni concorda con il Fiamma e aggiunge un terzo anfiteatro, «in modo che Milano per numero di edifici sontuosi non risultasse nell'antichità inferiore a Roma», scrive Calderini. L'aspetto interessante è che Castiglioni deduce l'esistenza di un terzo anfiteatro dal toponimo fino ad allora trascurato di Viarenna. Prosegue Calderini, «tale accenno a un rapporto fra la denominazione di via Arena e l'anfiteatro, su cui egli insiste anche in un altro passo delle sue opere, appare qui per la prima volta e forse è da ascrivere a merito di questo autore»<sup>57</sup>.

Nei secoli successivi la cartografia compie notevoli progressi, passando dalle rappresentazioni cartografiche dei codici tolemaici rinascimentali, all'iconografia *a volo d'uccello*. Cioè da rappresentazioni prospettiche come quella raffinata di Antonio Lafrery, libraio e incisore francese (1573) all'eccezionale Pianta

---

<sup>56</sup> G. A. CASTIGLIONI, *Gli honori ecclesiastici di Milano*, Cod. Ambr. D. 266 inf. 247.

<sup>57</sup> A. CALDERINI, *L'Anfiteatro romano di Milano*, Ceschina, Milano, 1940, p. 17

della città di Milano realizzata da Francesco Maria Richini nel 1603. Quest'ultimo, servendosi probabilmente di una tavola di Praetorius ed effettuando personali rilievi, ha prodotto la prima pianta planimetrica alternativa alle viste prospettiche. Il nuovo metodo di rappresentazione fu talmente rivoluzionario che tardò un secolo a trovare la fortuna di cui invece godevano le rappresentazioni prospettiche. Marco Antonio Barateri, esponente di una delle più note officine cartografiche lombarde, disegna *La Gran Città di Milano* (1629) ancora in modo prospettico, pur utilizzando le indicazioni planimetriche rilevate dal Richini<sup>58</sup>.

Il Settecento è un momento nodale della ricerca sulla Milano antica: l'atteggiamento degli studiosi muta e così quello dei cartografi. Durante l'epoca austriaca rifioriscono vita culturale, studi storiografici e l'interesse erudito per la storia della città.

Marc'Antonio Dal Re, figuratore bolognese, pubblica nel 1733 una bella carta planimetrica di Milano. ° una rielaborazione di buona fattura del rilievo catastale in scala 1/2000 eseguito circa dieci anni prima da Giovanni Filippini, proto ai fiumi della Serenissima e incaricato dalla Giunta del Catasto di tradurre in piani topografici i rilievi catastali. E' opportuno osservare due dettagli della planimetria di Dal Re in merito alla città romana e al quartiere dell'anfiteatro: in primo luogo gli assi della viabilità romana chiaramente visibili; poi un dettaglio, «sul margine destro, fuori del naviglio della cerchia medievale, un circolo piantumato che investe l'area ove si trovava quindici secoli prima l'anfiteatro romano. «Nessun'altra figurazione di quegli anni, neanche di tipo catastale, dà questo elemento. Rimane da chiarire se il segno di Dal Re sia solo un'ipotesi o riproduceva effettivamente qualcosa di emergente di forma circolare»<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> L. GAMBI e M. C. GOZZOLI, Milano, Laterza, Roma-Bari, 1989.

<sup>59</sup> L. GAMBI e M. C. GOZZOLI, Ibidem, p. 121.

Ancor più significative delle planimetrie sono le opere degli eruditi; tre sono le figure principali: Pietro Grazioli, Giorgio Giulini e Angelo Fumagalli. Il primo, Pietro Grazioli, è autore del *De praeclaris Mediolani aedificiis quae Aenobarbi cladem antecesserunt* (1735), libro articolato in una serie di capitoli che trattano i singoli edifici della città antica. Ripercorre in modo critico le affermazioni di Galvano Fiamma e mette a frutto le ricerche epigrafiche effettuate dal '500 in poi. (Fig. 3.3).

In ogni caso, quella di Grazioli è la prima esplorazione archeologica di Milano. L'erudito allega alla sua opera un'Iconografia di Milano prima della distruzione da parte del Barbarossa, una rappresentazione di gusto antiquario in cui Milano è schematizzata in un recinto turrito al cui interno vi sono gli edifici più rappresentativi e, quasi al centro, un grande *colosseo*. Grazioli descrive inoltre la lapide funeraria di Urbicus, gladiatore di origini toscane deceduto in combattimento a Milano, ritrovata in quei tempi.

Il medesimo valore ha l'insieme di opere di Giorgio Giulini, il cui testo principale è il monumentale *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e della Campagna di Milano nei secoli bassi*. Per quanto riguarda l'anfiteatro Giulini vi dedica un *ragionamento*, una comunicazione da tenere all'Accademia dei Trasformati (1757), in cui afferma che l'edificio deve essere esistito, ma non nei luoghi descritti dal Fiamma. Propende per una totale demolizione in seguito alla calata dei Goti nel 539, ma è cauto sulla collocazione, pur essendo a conoscenza del riferimento a via Arena suggerito dal Castiglioni. Alla fine del '700, l'indagine del Giulini fu attentamente esaminata dal cistercense Angelo Fumagalli. Questi pubblicò due monografie e giunse alla conclusione che l'anfiteatro e il teatro di Mediolanum coincidessero in un solo edificio.

## San Lorenzo. Costruzione

Durante l'Ottocento le esplorazioni archeologiche e scientifiche indagavano il capitolo più interessante e difficile della storia milanese: la basilica di San Lorenzo.

Se si vuol datare l'inizio degli studi che hanno condotto alla riscoperta dell'anfiteatro nelle fondazioni della Cappella di Sant'Aquilino (Fig. 3.4), si può indicare un anno preciso, il 1895, in cui furono pubblicate le seguenti laconiche osservazioni di Luca Beltrami: «San Lorenzo, L'Ufficio Regionale si è interessato al rinvenimento di alcune tracce e frammenti di costruzione romana e medievale, venuti in luce in occasione dei lavori per la nuova fronte della chiesa, su disegno dell'architetto Cesare Nava, raccomandando la compilazione dei rilievi e l'ordinamento degli avanzi rinvenuti, i quali vennero collocati nel muro perimetrale del cortile che precede la Chiesa»<sup>60</sup>.

Gli studiosi cominciarono e continuano tutt'ora a interrogarsi sugli stessi *frammenti*. Dalla loro attenta osservazione presero forma le prime ipotesi dell'esistenza di un anfiteatro a Milano. (Fig. 3.5).

Gli scavi scoprirono fondazioni con profonde palificazioni, che consolidavano il terreno, e strati di grossi conci di ceppo e frammenti architettonici in serizzo di età romana. La maggior parte degli elementi architettonici in serizzo appartenevano a una stessa cornice e alcuni avevano un foro quadrato passante. Erano le fondazioni della Basilica, un'enorme platea costituita mediamente da cinque strati di grossi frammenti architettonici di pietra, ciascuno strato alto

---

<sup>60</sup> L. BELTRAMI, Terza relazione dell'Ufficio Regionale, anno 1894-95, in "Relazioni annuali per la conservazione dei monumenti in Lombardia", Tipografia Bortolotti, Milano, anno 1894-95, p. 20. La relazione è indicata come "Estratti dall'Archivio Storico Lombardo".



dai cinquanta ai settanta centimetri, per un'altezza complessiva di m 3,60, quindi fino a una profondità di m 6,00 dal pavimento; e sotto questi strati un letto di calcestruzzo e una fitta palificazione in legno di rovere. La loro conformazione faceva dedurre che fossero segmenti di una cornice predisposti all'inserzione di antenne, come quelle di un *velarium* e gli edifici romani dotati di questo dispositivo erano i teatri e gli anfiteatri. Fu sulla base di osservazioni di questo tipo, avanzate da Ambrogio Annoni che, nel 1913, Attilio De Marchi propose di riconoscere nell'anfiteatro l'edificio utilizzato come cava di materiale da costruzione per la basilica laurenziana. A questo punto però le indagini subirono un arresto forzato, prima per la mancanza di finanziamenti e poi per il sopraggiungere della Prima Guerra Mondiale. Le attività ripresero negli anni Trenta ed è contemporaneo il ritrovamento di un tratto di fondazione di epoca romana ad andamento curvo (gennaio 1931): Aristide Calderini riconobbe il tratto di muro emerso durante alcuni scavi stradali in via Conca del Naviglio (allora via Olocati), a poche centinaia di metri da San Lorenzo. Il ritrovamento fortuito del muro romano fece ovviamente pensare all'anfiteatro e fu seguito da saggi mirati all'interno dell'isolato compreso tra le vie Conca del Naviglio, De Amicis e Arena. I risultati furono positivi, altre parti dello stesso muro vennero ritrovate, disposte in modo da disegnare un ovale che si credette l'anello esterno delle fondazioni dell'anfiteatro milanese. La nuova scoperta alimentò nuove ricerche. Finalmente trovava conferme un capitolo incerto della storia di Milano e, insieme, si sollecitava una delle questioni più dibattute, il cardine degli studi su San Lorenzo: la sua origine e la sua datazione. L'esistenza dell'anfiteatro e il ritrovamento dei suoi rocchi di pietra nelle fondazioni della basilica costituiva una chiara prova di consequenzialità tra i due edifici.

## Demolizione

A cavallo tra l'era pagana e quella cristiana lo smantellamento di un anfiteatro ha un carattere paradigmatico da osservare sotto più punti di vista. L'episodio milanese, con un'ottica allargata, è uno dei primi casi di demolizione intenzionale di edifici rappresentativi del mondo pagano; uno spoglio di dimensioni eccezionali, di un edificio non ancora in rovina. Il tema delle rovine assume piena evidenza nella svolta tra paganesimo e cristianesimo e, insieme, del passaggio dalla città antica al rudere urbano alto-medievale. Un anfiteatro come un arco trionfale o un sarcofago sono il simbolo di una civiltà intera e del suo impero. La rovina di questi simboli muta il significato originario in quello nuovo della fine del paganesimo. In questo drammatico periodo le rovine sono *necessarie*, perché testimoniano il passare del tempo e, ancor più, il disegno provvidenziale cristiano che conduce dal superamento del paganesimo alla salvezza. Si possono tentare di considerare queste vicende come rappresentazione della volontà di affermazione e di sopraffazione di una cultura su un'altra: l'anfiteatro è una rovina simbolica. In rovina non è l'edificio, ma l'universo che lo ha costruito. Si può pensare che il mondo cristiano intendesse non solo demolire per costruire altrove, come sarebbe avvenuto a Milano tra anfiteatro e basilica laurenziana, ma anche affermare se stesso, annientare *il nemico*, distruggere il luogo delle persecuzioni, dimenticare - cosa per altro riuscita - il simbolo più grande e atroce della civiltà romana. Solo più tardi la civiltà cristiana, dopo aver conquistato stabilità e controllo, non interverrà più in modo così drammatico sulle macerie pagane. La condizione delle rovine cambierà ed esse acquisteranno lo status di reliquie di un mondo trascorso e grandioso con cui è possibile interloquire.

Nel 1938, Ambrogio Annoni<sup>61</sup> presentò un'ipotesi di ricomposizione ideale dell'edificio al Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura che si svolgeva a Roma. (Fig. 3.6). La sua interessante proposta fu accolta con diffidenza, non per le approssimazioni compositive (per altro comprensibili), ma perché costringeva a una revisione dell'ordine cronologico attribuito alla costruzione del complesso laurenziano. Come si è detto, la conferma dell'esistenza dell'anfiteatro, il suo utilizzo documentato fino all'inizio del 400 d. C. e il ritrovamento dei rocchi che ne costituivano il rivestimento sotto San Lorenzo, si riteneva spostassero oltre quella data la costruzione della chiesa. La possibilità di una parziale demolizione che consentisse comunque la continuità d'uso dell'anfiteatro era ritenuta remota o impossibile. E' necessario premettere che, ancora oggi, non tutti gli archeologi riconoscono l'appartenenza all'anfiteatro dei rocchi di pietra ritrovati sotto San Lorenzo. Alcuni sostengono non ci siano prove sufficienti per definire questa relazione diretta<sup>62</sup>, Ma, in ogni caso, è difficile trascurare il senso dei mensoloni per le antenne del *velarium* o la coerenza dei materiali, quindi sposando l'ipotesi di complementarità tra anfiteatro e basilica, restano da chiarire la vicende in cui è avvenuto lo *spolium*.

La prima delle questioni da definire è in quali circostanze l'anfiteatro dovette essere smontato o distrutto. L'ipotesi tradizionalmente più convincente era quella avanzata da Michelangelo Cagiano de Azevedo, per il quale l'anfiteatro cadde in rovina dopo l'assedio di

---

<sup>61</sup> A. ANNONI, La ricomposizione degli ordini architettonici di un edificio romano dai frammenti di esso trovati nella platea di San Lorenzo a Milano, estratto da "Atti del Convegno Nazionale di Storia dell'architettura", Edizioni Carlo Colombo, Roma, 1941.

<sup>62</sup> L. FIENI, La Basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano: analisi stratigrafica e datazione del complesso tardo-antico, in AA. VV., L'eredità di Monneret de Villard a Milano, Atti del Convegno (Milano, 27-29 novembre 2002), a cura di Maria Grazia Sandri, All'Insegna del Giglio, Firenze, 2004, pp. 179-206.

Alarico nel 401 d. C.

Moderne indagini mensiocronologiche delle pietre visibili sotto San Lorenzo consentono di dire che la demolizione dell'anfiteatro, se l'anfiteatro è stato davvero la *cava* dei materiali da costruzione, non sia stata ben controllata e i materiali in opera quadrata del rivestimento siano stati molto danneggiati in fase di smontaggio. Le stesse indagini, estese su tutti i materiali della basilica e incrociate con altre (Carbonio 14 e stratigrafie), consentono di fissare il momento della costruzione della basilica, con buona approssimazione, tra il 390 e il 410 d. C., e della cappella di Sant'Aquilino tra il 400 e il 430 d. C. Questa datazione è compatibile con l'ipotesi di una committenza imperiale del complesso: sarebbe stato il generale Stilicone, colui che sconfisse Alarico a Pollenzo (402 d. C.), durante l'impero di Onorio (395-408 d. C.), a volere la fondazione di un complesso monumentale per celebrare la dinastia teodosiana. Un mausoleo pensato come struttura destinata ad ampliarsi secondo una concezione dinastica, di qui la scelta della pianta centrale a tetraconco con le cappelle laterali, e che consacrasse il potere dei Teodosii. In questo senso San Lorenzo presenta tutti i caratteri della tipologia commemorativa del mausoleo, anche dai punti di vista urbanistici, planimetrici e distributivi.

Le ultime indagini sull'area estendono la durata dello spoglio dal IV al VII secolo d. C.; un periodo esteso tra la fase tardo-antica e quella altomedievale, con picchi di attività nel VI secolo. A questa fase dovrebbe corrispondere l'abbandono dell'edificio, l'interruzione di ogni tipo di attività e un maggiore utilizzo come *cava*. Quindi l'anfiteatro, anche parzialmente smantellato, poté essere utilizzato per qualche forma di assemblea o spettacolo prima dello spoglio definitivo avvenuto nel VI secolo.

I concii dell'anfiteatro sono nella platea, ma anche, nelle strutture

portanti (se ne vedono nei pilastri del tetraconco) e forse ne furono usati anche più di quanti ne vediamo oggi, divelti in seguito ai crolli che hanno colpito la basilica. Azzerare un edificio per edificarne un altro poteva essere una prassi convenzionale, ma è difficile che un gesto simile prescindere da motivazioni ideologiche o politiche. Il messaggio che manifesta il nuovo orientamento imperiale è implicito: l'anfiteatro, simbolo della civiltà pagana, è divenuto superfluo, la nuova architettura che celebra la magnificenza dell'Impero è il tempio cristiano.

A proposito di questa fase Ermanno A. Arslan<sup>63</sup> ha avanzato una recentissima e interessante ipotesi che porta nuova luce su un argomento trascurato ma essenziale. L'archeologo, esperto in numismatica, si riferisce al ritrovamento di una frazione di Siliqua longobarda durante gli ultimi scavi nell'area dell'anfiteatro. Una moneta la cui circolazione era rarissima e di cui esistono pochi altri esemplari in Italia. La piccola siliqua è riconosciuta come emissione in argento reale longobardo, databile tra la seconda metà del VI a tutto il VII secolo; probabilmente di una monetazione pseudo-imperiale, teoricamente emessa su delega di Bisanzio. Si ritiene che i longobardi non avessero una cultura monetaria, che non coniassero né facessero circolare monete. Egli contestualizza il ritrovamento nel quadro degli scavi urbani milanesi, in cui i reperti monetari tra il V e il XV secolo sono molto rari e scrive: «sembrerebbe che nel VII secolo, in una fase della vita della città che certamente vide una forte contrazione delle superfici edificate, proprio lungo la strada per Ticinum, in corrispondenza dell'antica arena e nell'area dell'attuale complesso di Sant'Eustorgio, si sia avuta una resistenza

---

<sup>63</sup> E. A. ARSLAN, Una frazione di una siliqua con il monogramma di re Gimoaldo nell'anfiteatro romano di Milano, in "Quaderni delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche", n. 1, Milano, 2004.

all'insediamento. «Si ha così un'anomalia nel sistema di insediamento intorno a Milano, che può essere spiegata, come è già stato proposto nel passato, con un utilizzo della grande fabbrica dismessa dell'anfiteatro come struttura fortificata, forse sede di un presidio a protezione dell'importante linea di comunicazione per Ticinum, la capitale del Regno»<sup>64</sup>. Arslan prosegue riferendosi alla tradizione di riuso degli anfiteatro già descritta e intuisce la possibile continuità d'uso dell'area fino alla fortificazione viscontea della Cittadella. «Ricco di spazi coperti e di sotterranei, adatti a servire da ricoveri e da magazzini, con uno spazio centrale libero e in totale sicurezza, adatto a servire come piazza d'armi, un anfiteatro in rovina si prestava naturalmente a divenire fortezza. Esso quindi venne utilizzato dai goti come antemurale esterno alla cinta Massimiana e in età longobarda vi trovò sede, all'interno o nell'area circostante, la sculdascia, alla chiesa di San Pietro in Scaldasole, da dove dominava la porta Ticinese. Tale vocazione dell'area dell'arena e di Sant'Eustorgio è confermata dalla successiva fortificazione di Azzone Visconti, che racchiuse l'area di porta Ticinese in una cittadella. La sua importanza strategica era legata a diversi fattori: il controllo del sistema delle acque con la chiusa, il controllo delle vie di comunicazione verso sud, la presenza di mulini e armerie:, che permettevano la resistenza e l'autosufficienza in caso di assedio. E al suo interno vi erano i resti dell'antica arena»<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> E. A. ARSLAN, Una frazione di siliqua, Op. cit., 2004, s.p.

<sup>65</sup> E. A. ARSLAN, Ibidem, s.p.

## Il gladiatore Urbico

VRBICO SECUTORI	A Urbico inseguitore
PRIMO PALO NATION(E)	di prima categoria
FLORENTIN(O) PUGNAVIT XIII	di origine fiorentino che combattè
VIXIT ANN(OS) XXII OLYMPIAS	13 volte, Visse 22 anni, Olimpia
FILIA QUEM RELIQUI MESI V	sua figlia, che lasciò a cinque mesi
ET FORTUNE(N)SIS FILIAE	e la figlia Fortunense
ET LAURICIA UXSOR	e la moglie Lauricia (dedicano)
MARITO BENEMERENTI	al marito che ha ben meritato
CUM QUO VIXIT ANN(O)S VII	con il quale visse sette anni.
TE MONEO UT QUIS QUEM VICERIT	Ti avverto (tu) che uccidi chi hai
OCCIDAT	vinto;
COLANT MANES AMATORES IPSI	i suoi tifosi tengano viva la sua memoria

Intorno al 1654, presso il convento delle monache francescane di Sant'Antonio da Padova, nei pressi di Porta Romana, dove attualmente ha sede il complesso dell'Ospedale Policlinico, fu ritrovata una delle testimonianze più interessanti di scultura provinciale padana. Si trattava di una stele centinata, di una tipologia molto semplice, diffusa nel mondo romano a partire dal I sec. d. C.: una piccola lapide rettangolare di marmo terminante in linea semicircolare, della larghezza di m 0,295 e dell'altezza di m 0,760. (Fig. 3.7). La parte alta è occupata da un bassorilievo di rozza arte rappresentante la figura di un uomo solidamente piantata in atteggiamento di schermidore: tien alta colla destra un'arma a punta e imbraccia colla sinistra lo scudo. Alla sua destra sorge un palo che

regge l'elmo, ai piedi del palo sta un cane accosciato sulle gambe posteriori e che solleva la zampa destra e la testa verso il guerriero. A destra e a sinistra del capo di questi si leggono le lettere D M delle funebri iscrizioni *Dis Manibus* e al di sotto del bassorilievo un'iscrizione di tredici linee in carattere abbastanza regolare, credo della fine del secondo secolo, in un latino di sintassi scorretta<sup>66</sup>.

La stele del gladiatore Urbico è una delle numerose testimonianze, con scene o strumenti di lavoro, oppure relative alla professione esercitata dal defunto, diffuse nell'Italia settentrionale; è una delle poche, e forse la più celebre, dedicata a un gladiatore. Un esempio di arte plebea di derivazione medio-italica, caratterizzata dall'abbandono delle regole del naturalismo ellenistico a profitto dell'evidenza dell'azione e dell'esaltazione della figura del committente. Iconograficamente la figura di Urbico è rappresentata in modo simbolico con proporzioni non naturalistiche, frontalmente e in ordine paratattico rispetto agli altri elementi. Il gladiatore tiene il *gladium*, la corta spada nella destra, e lo *scutum*, lo scudo, al braccio sinistro; veste una corta tunica, che lascia scoperta la spalla sinistra ed è stretta in vita da un *cingulum* (cintura); la gamba sinistra è protetta dall'*ocrea* (schiniere); a fianco, sul palo, è appoggiato l'elmo di forma globulare, privo di tesa.

L'armamento indica che Urbico è un *secutor*, ovvero *colui che insegue combattendo*, l'avversario tipico del reziario; ed è un *primus palus*, denominazione che si presta a varie interpretazioni. Il *Labus*, sulla base di Dione Cassio, spiegherebbe la parola *palus* riferendola alla spada di legno, una delle armi usate dai gladiatori, mentre

---

<sup>66</sup> A. DE MARCHI, I monumenti epigrafici milanesi dell'antichità classica, 1895. Nell'ed. Libreria G. B. Paravia, Milano, 1917, p. 65., in Atlante dei documenti. La stele in marmo è inventariata con il num. 1232; Cat. Seletti n. 117; A.O. 9.6619, presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano.



l'aggettivo *primus* dovrebbe alludere alla bravura del *secutor*. Per De Marchi, il *palus* invece sarebbe da collegare a quello confitto a terra, usato dai coscritti e quindi dai gladiatori per le esercitazioni nelle scuole militari e gladiatorie, e sarebbe rappresentato, come sostegno dell'elmo nella stele. *Primus palus*, sempre per De Marchi, potrebbe anche essere l'appellativo conferito a titolo d'onore dopo le vittorie, oppure *palus* equivarrebbe alla classe o al corso. Pur restando nel campo delle ipotesi, sembra di poter riconoscere al gladiatore Urbico una posizione di rilievo.

De Marchi non poté fare a meno di chiedersi se quella stele testimoniassse l'esistenza, allora non ancora provata, di un anfiteatro a Milano, ipotizzando che via Arena potesse avere qualche relazione con l'anfiteatro. Siamo nel 1895, lo stesso anno in cui cominciano gli scavi per la costruzione della facciata di San Lorenzo. L'ipotesi di De Marchi viene espressa in un breve articolo, *Gli scavi di San Lorenzo e l'anfiteatro milanese*, pubblicato su *Athenaeum*<sup>67</sup>. Lo scritto sottolinea come l'aver portato in luce una poderosa platea costituisca un fatto inaspettato e curioso. Quella platea, «composta da grossi blocchi di ceppo squadrate o lavorati in rocchi di colonne, capitelli, archivolti, imposte d'archi, i materiali insomma di un edificio, disfatto piuttosto che distrutto, disposti accuratamente a quattro o cinque strati sovrapposti, così da formare la solida sottostruttura di un'altra vasta costruzione», insieme alla «massa enorme, la natura del materiale, la sua lavorazione, gli archi numerosi e certe curvature di linee, conducono a concludere per un teatro o per un anfiteatro; conclusione che diventa quasi certezza per certe grandi mensole di serizzo attraversate nel loro spessore da un foro quadrato, fatto evidentemente, per innestarvi le travi che sostenevano il velario. Ma

---

<sup>67</sup> A. DE MARCHI, *Gli scavi di San Lorenzo e l'anfiteatro milanese*, in "Athenaeum", I, 1913, pp. 208-209, in *Atlante dei documenti*.

nel nostro caso la scelta fra un teatro o un anfiteatro non può essere dubbia; dove sorgesse il teatro di Milano romano lo sappiamo con sicurezza: fra via Meravigli e S. Vittore, in località cioè troppo remota per pensare alla possibilità di trasporto di così enorme materiale»<sup>68</sup>. Via Arena, «che non dista da San Lorenzo più di un centinaio di metri», costituisce un indizio importante, e De Marchi ipotizza che, tra la fine del IV e la prima metà del V secolo d. C., l'anfiteatro sia stato smantellato e i suoi massi trasportati poco lontano, per costruire il nuovo importante edificio.

---

<sup>68</sup>A. DE MARCHI, *Ibidem*, p. 208.

## La ricomposizione ideale

Dopo la fase di scavi del 1909-1912, Annoni continua a studiare e a lavorare sull'area di San Lorenzo fino agli anni Quaranta, anche se non si eseguono più scavi.

I lavori condotti tra il 1936 e il 1940 furono indubbiamente i più estesi e importanti. Pare però che la conduzione dello scavo sia stata «meno attenta delle precedenti e che si sia verificata una totale mancanza di assistenza scientifica alle opere di demolizione effettuate dal Comune, e giustificate come indispensabile opera di *risanamento* edilizio. D'altronde, il criterio dell'*isolamento* del monumento era, in quegli anni, vincente: inevitabile o quasi che tutto ciò avvenisse»<sup>69</sup>. Intanto Annoni continuò a studiare i ritrovamenti effettuati sotto la cappella di Sant'Aquilino. (Fig. 3.8) Rilevò, con i mezzi allora disponibili, i rocchi visibili, e in seguito propose una prima, approssimativa ipotesi di ricostruzione dell'anfiteatro<sup>70</sup>. (Fig. 3.9) Annoni aveva intenzione di proporle una versione sua fin dai primi scavi del 1913, ma aveva rinviato l'esercizio in attesa di nuovi ritrovamenti. Va ricordato inoltre che le fondazioni dell'anfiteatro erano state effettivamente trovate presso via Arena nel 1931, ma il ritrovamento era lungi dal dimostrare che gli elementi ritrovati 25 anni prima erano davvero appartenuti a un unico edificio, anfiteatro, teatro

---

<sup>69</sup> M. P. ROSSIGNANI, Appunti per una revisione del problema archeologico di San Lorenzo di Milano. in AA. VV., Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini, Edizioni ET, Milano, 1986, p. 296.

<sup>70</sup> A. ANNONI, La ricomposizione degli ordini architettonici di un edificio romano dai frammenti di esso trovati nella platea di San Lorenzo a Milano, estratto da "Atti del Convegno Nazionale di Storia dell'architettura", Edizioni Carlo Colombo, Roma, 1941.

o altra architettura che fosse. Inoltre il prezioso ritrovamento non comprendeva un'informazione che sarebbe stata molto utile all'Annoni, cioè l'interesse degli archi di facciata. In ogni caso, dopo oltre due decenni, anche se gli scavi nella platea di San Lorenzo non erano davvero proseguiti, due ritrovamenti di significato particolare.

I due pezzi ritrovati erano mensoloni con un alloggio quadrato scavato nel piano superiore, che doveva servire all'appoggio di antenne lignee; il riferimento ovvio era ai pali o antenne che coronavano il piano attico di un anfiteatro e che reggevano il velario. In questi elementi, ancora in buonissimo stato di conservazione, era persino visibile il particolare costruttivo dello scarico dell'acqua perché non si infradiciasse la base in legno dell'antenna; e la loro dimensione corrispondeva perfettamente a quella dei pezzi di cornice sporgente ritrovati nel 1911. Oltre questi, gli elementi architettonici che era possibile misurare erano nove: quattro di particolare importanza in quanto costituiti da rocchi di semicolonna tra due imposte di archi contigui; un tratto di architrave; la base di una semicolonna di ordine tuscanico con sotto la corniciatura dell'ordine corrispondente; due capitelli ionici di colonna; un capitello corinzio; un capitello composito. L'intenzione era quella di *ricostruire* l'immagine dell'edificio che questi pezzi suggerivano. Così Annoni si riferisce alla tradizione romana e seleziona due monumenti con i quali comparare la propria ricerca: il Teatro di Marcello e l'Anfiteatro Flavio; l'esame di questi due modelli giovò allo studio dei rapporti che decidevano l'altezza delle colonne e servì successivamente a determinare l'interesse delle colonne e la luce dell'arco.

Con un procedimento che ricorda l'Alberti, il *diametro della colonna* (cioè il diametro della semicolonna del partito di facciata) viene eletto a unità di misura sia dell'edificio, che dei due modelli di riferimento. Disegnando, con la collaborazione del suo allievo Franco Sorini, due

schemi dell'*edificio milanese* secondo le proporzioni dell'uno e dell'altro modello ritenuta complessivamente accettabile ed è quella rappresentata con i frammenti architettonici collocati nella presunta posizione originaria. (Fig. 3.10)

Si ipotizza un primo ordine dorico, di cui però non esiste alcun frammento probante; un secondo ordine ionico, provato da un pezzo di base di colonna, un plinto e la corniciatura del basamento (la corniciatura risolta in modo tale da far supporre che la modanatura fosse estesa a tutto il parapetto); un terzo ordine corinzio, testimoniato da un capitello e un rocco sottostante con il collarino; e in ultimo il piano attico di ordine composito, di cui si hanno un capitello e un pezzo di architrave.

## Gli studi archeologici

Maria Pia Rossignani, archeologa, direttrice dell'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore a Milano, si è occupata degli scavi intorno a San Lorenzo e dell'anfiteatro di Milano fin dai primi anni Ottanta.

Come è avvenuto in generale, i suoi studi sull'anfiteatro hanno seguito quelli su San Lorenzo e si sono basati sui ritrovamenti nelle fondazioni di Sant'Aquilino.

Due sono gli scritti principali, pubblicati tra il 1985 e il 1986: uno di carattere generale intitolato *Appunti per una revisione del problema archeologico di San Lorenzo di Milano*<sup>71</sup> e uno specifico sulla

---

<sup>71</sup> M. P. ROSSIGNANI, *Appunti per una revisione del problema archeologico di San Lorenzo di Milano*. in AA. VV., *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini*, Edizioni ET, Milano, 1986, pp. 277-294.

questione dei ritrovamenti in relazione all'anfiteatro, *I materiali archeologici di reimpiego*<sup>72</sup>.

In questo secondo scritto l'archeologa riprende la via suggerita da De Marchi e Annoni, quella cioè che proponeva di riconoscere nell'anfiteatro l'unico edificio servito come cava di materiale da costruzione per il San Lorenzo.

Riprendendo in esame i materiali della platea e delle fondazioni di Sant'Aquilino, insieme a quelli del corpo centrale di San Lorenzo e della cappella di Sant'Ippolito, la nuova verifica, afferma la Rossignani conferma che per costruire quelle opere di sottofondazione «fu demolito un unico edificio, di cui era prevista una copertura con velarium, e di cui una vasta parte era realizzata in opera quadrata, organizzata su più piani con arcuazioni continue»<sup>73</sup>.

Accettata la provenienza dei conci, la Rossignani si interroga sulle cause che determinarono la demolizione, ipotizzando un terremoto o una necessità impellente che dovesse causare l'immediato smantellamento del monumento.

«Fra le diverse ipotesi formulate, quella dotata di un migliore grado di credibilità sembra essere quella espressa a suo tempo dal Cagiano, che vede nell'assedio di Milano da parte di Alarico, alla fine del 401, il momento di pericolo che può aver consigliato la demolizione e la messa fuori uso di un edificio esterno alle mura, che avrebbe potuto

---

<sup>72</sup> M. P. ROSSIGNANI, I materiali architettonici di reimpiego, con appendice M. P. ROSSIGNANI, S. KASPRZYSIK, Nota sulla ricomposizione grafica dell'ordine esterno dell'anfiteatro di Milano, in GIAN A. DELL'ACQUA (a cura di), La Basilica di San Lorenzo in Milano, Banca popolare di Milano, Milano, 1985, pp. 39-63. Entrambi gli scritti sono riportati nell'allegato Atlante dei documenti.

<sup>73</sup> M. P. ROSSIGNANI, Op. cit., 1986, pp. 282-283.

agevolmente prestarsi ai Goti per crearvi una roccaforte<sup>74</sup>. L'ampiezza della demolizione ben si accorda con un'operazione volontaria, non finalizzata ad altro scopo se non a quello di eliminare una struttura che poteva diventare pericolosa: il vastissimo reimpiego dei materiali di questa nella fabbrica laurenziana, non distante dal luogo dove sorgeva l'anfiteatro, andrebbe dunque collocato in un periodo successivo al 401»<sup>75</sup>.

Tra le possibili cause della demolizione dell'anfiteatro quindi la Rossignani condivide l'ipotesi del Cagiano e ritiene inverosimile che la causa possa essere stata la costruzione della chiesa. La Rossignani opera una revisione del rilievo effettuato a suo tempo dall'Annoni sugli elementi visibili nelle fondazioni del complesso basilicale. Quel rilevamento non esauriva la totalità degli elementi architettonici con modanature esistenti nelle fondazioni, e non rifletteva con sufficiente precisione i dati metrici dei pezzi. Con il supporto dell'architetto Stanislaw Kasprzysiak, si è così proceduto a un nuovo rilievo.

Lo scopo ultimo di questa operazione era di verificare la ricomposizione grafica dell'anfiteatro, alla luce anche dei nuovi dati acquisiti con l'individuazione delle fondazioni dei muri radiali.

In questo caso il lavoro degli archeologi si dimostra capace di un'insuperabile e convincente ricomposizione, operando la restituzione *scientifica*, anatomica si può dire, di una parte dell'anfiteatro, quella più rappresentativa, la facciata araldica, l'anello esterno in *opus quadratum*. L'operazione è eccezionale, brilla per la capacità di riassetto di un grandioso mosaico perduto in base

---

<sup>74</sup> M. CAGIANO DE AZEVEDO, Il restauro di Narsete al e mura di Milano, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e di Lettere", 112, 1978, pp. 263-264 e nota 10.

<sup>75</sup> M. P. ROSSIGNANI, Op. cit., 1985, pp. 39-52.

ai dati acquisiti e alla tradizione costruttiva. Non si può però negare la sensazione che il suo significato rimanga puramente intellettuale e didattico, anche se fondamentale per la storia di Milano.

Dopo gli scavi in via Collodi Kasprzysiak presenta una versione dell'anfiteatro che, per certi versi, modifica la precedente. Dei tre disegni di Kasprzysiak presentati nell'Atlante, solo il prospetto longitudinale è stato pubblicato dalla Pizzo in un testo recente<sup>76</sup>. (Fig. 3.11). Questa ricomposizione sostanzialmente non si discosta dall'ipotesi ricostruttiva del 1985, adeguata allo sviluppo curvilineo. Ciò significa che l'architetto polacco è rimasto fedele all'idea che i blocchi ritrovati sotto San Lorenzo, sui quali si basa la ricostruzione, provenissero dall'anfiteatro. Si insiste su questo punto perché gli scritti contemporanei alle ultime osservazioni di Kasprzysiak, pur senza esplicitare prove concrete, ne mettono in discussione la provenienza. Gli altri due disegni ricostruttivi sono la sezione trasversale (Fig. 3.12) e una pianta che comprende tutti i livelli della cavea (Fig. 3.13). Per quanto riguarda la sezione, non è certo che sia dedotta da dati concreti: le numerose somiglianze con la sezione ricostruttiva del Colosseo fanno pensare che si riferisca al modello romano.

Nel 2001 in via Collodi vengono interrotti gli scavi, per questo non sono stati pubblicati gli studi compiuti in quel periodo. Sono comunque emersi frammenti di coccio, in quantità tali da segnalare picchi di attività nell'area intorno al I sec. d. C., che suggeriscono di datare in età augustea l'edificazione dell'anfiteatro, quindi Milano lo avrebbe avuto in età precoce. Il terreno sterile raggiunto dagli scavi è costituito da un fondo di argilla compatto e scavato solo in parte per

---

<sup>76</sup> M. PIZZO, Origine e sviluppo dell'anfiteatro, in A. CERESA MORI (a cura di), L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sud-occidentale, Skira, Milano, 2004, p. 22.



le fondazioni. ° probabilmente il paleosuolo originale del canale che scorreva nei pressi, forse in via Conca del Naviglio.

In corrispondenza del banco argilloso sono state messe in luce fondazioni contro-terra, costruite con calcestruzzo scadente e con pietrame e ciottoli di fiume, gettati direttamente in trincee scavate nell'argilla. Si tratta di una soluzione costruttiva anomala che non trova riscontri in altri edifici romani e che si potrebbe tentare di riferire a maestranze locali o nordiche, sicuramente non laziali.

Si sono osservati rimaneggiamenti antichi di un muro anulare di fondazione, come se fosse stato modificato in una fase di costruzione; lo stesso muro è stato considerevolmente danneggiato durante la posa di fognature negli anni '60.

Il ritrovamento di fondazioni diverse da quelle già note, realizzate con casseforme, ha indotto gli archeologi a ipotizzare che l'anfiteatro di Milano abbia avuto una seconda fase di edificazione e di ampliamento successiva alla costruzione. L'architetto Kasprzysiak ha potuto osservare direttamente gli scavi ed è probabile che abbia modificato l'impianto proprio per queste ragioni, proponendo una soluzione distributiva che si discosta dall'impianto del Colosseo, per avvicinarsi a quello degli anfiteatri di Verona o di Capua.

## Lo stato di fatto

*Parco archeologico dell'anfiteatro romano di Milano* è la denominazione dell'attuale sistemazione delle rovine, aperta al pubblico nel giugno 2004, progettata dagli architetti milanesi Gionata Rizzi e Gaiànè Casnati per la Soprintendenza Archeologica della

Lombardia.

E' stato realizzato in parte: non si sono conclusi gli scavi e non è stato possibile espropriare completamente i lotti (su alcuni dei quali insistono edifici condonati) che avrebbero consentito di dare al parco una planimetria unitaria. In ogni caso la sua realizzazione è un'occasione rara e spicca come intervento di valorizzazione del patrimonio antico, in particolare a Milano.

All'interno del Parco archeologico si vedono sette degli ottantotto muri radiali di fondazione dell'antico edificio per gli spettacoli e, nel complesso dell'ex-convento di Santa Maria della Vittoria è stato allestito un nuovo Antiquarium, intitolato all'archeologa Alda Levi, che espone in situ i ritrovamenti più significativi scavati nell'intorno. L'aspetto complessivo è dimesso e frammentario, sostanzialmente incapace di aspirare a un ruolo urbano. Per quanto lodevole, la sistemazione ha prodotto una cristallizzazione dello stato di fatto disordinato cui l'area era pervenuta in assenza di progetto. A poco vale giustificare l'aspetto di provvisorietà, nonostante nell'anno 2009 vi sia stata un'espansione nelle proprietà private circostanti che il Comune ha acquisito. L'applicazione della tutela come principio astratto non riesce effettivamente a controllare i fragili ruderi. Le rovine delle fondazioni, sistemate *a vista* e assai rimaneggiate, sono uno degli aspetti meno convincenti. Le sostruzioni, strutture per natura interrate, sono ora esposte agli sguardi e alle intemperie in una trincea che ha tutta la parvenza di una ferita lasciata aperta. Dovranno essere continuamente consolidate, protette dall'azione della pioggia, dal ghiaccio invernale, dall'umidità di risalita; si dovranno sostituire le parti danneggiate. Sostanzialmente si dovrà operare una impegnativa conservazione; un processo analogo a una lenta trasformazione. Le rovine, sottoposte alle leggi naturali, seppur non reimmesse nel ciclo vitale, cambieranno rimanendo estranee

all'evoluzione che la città avrà, loro malgrado, anche in assenza di un progetto. Il loro degradarsi sarà beffardo, non apparterrà mai all'universo ordinato, regolato che la tutela vorrebbe imporre, cieca a una imponderabile reazione poetica del rudere. Il *racconto* dell'anfiteatro affidato all'esposizione di rovine poco eloquenti, spiegate da pannelli didattici, minimizza o trascura del tutto il carattere profondo della preesistenza che si vorrebbe magnificare. Mancano sia un progetto di architettura che un progetto urbano capaci di fare uscire l'area dalla ristretta logica archeologica. «Il mantenimento dei resti archeologici all'aperto determina, per il tipo di clima della Regione e soprattutto per i fenomeni gelivi dei mesi invernali, notevoli problemi di conservazione. L'area archeologica è in generale di piccole dimensioni, posta a una quota più bassa di quella della strada o della piazza, recintata e di difficile accesso. Il disagio che provoca nel passante è tanto maggiore quanto più difficile è la comprensione di muri spesso informi e di difficile lettura, vere isole rimaste a documentare strutture ben più articolate e complesse. Da questo deriva il senso di provvisorio e di estraneo alla vita cittadina: la zona archeologica è sentita più come un'imposizione che come una parte stessa della città. Quello che è mancato in passato è stato l'inserimento di questi resti in una progettazione generale che li renda non episodi isolati, ma parti del contesto urbano»<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> E. ROFFIA, Problemi di musealizzazione delle zone archeologiche al 'aperto in Lombardia, in AA. VV., I siti archeologici. Un problema di musealizzazione al 'aperto, Roma, 1988.

Immagini

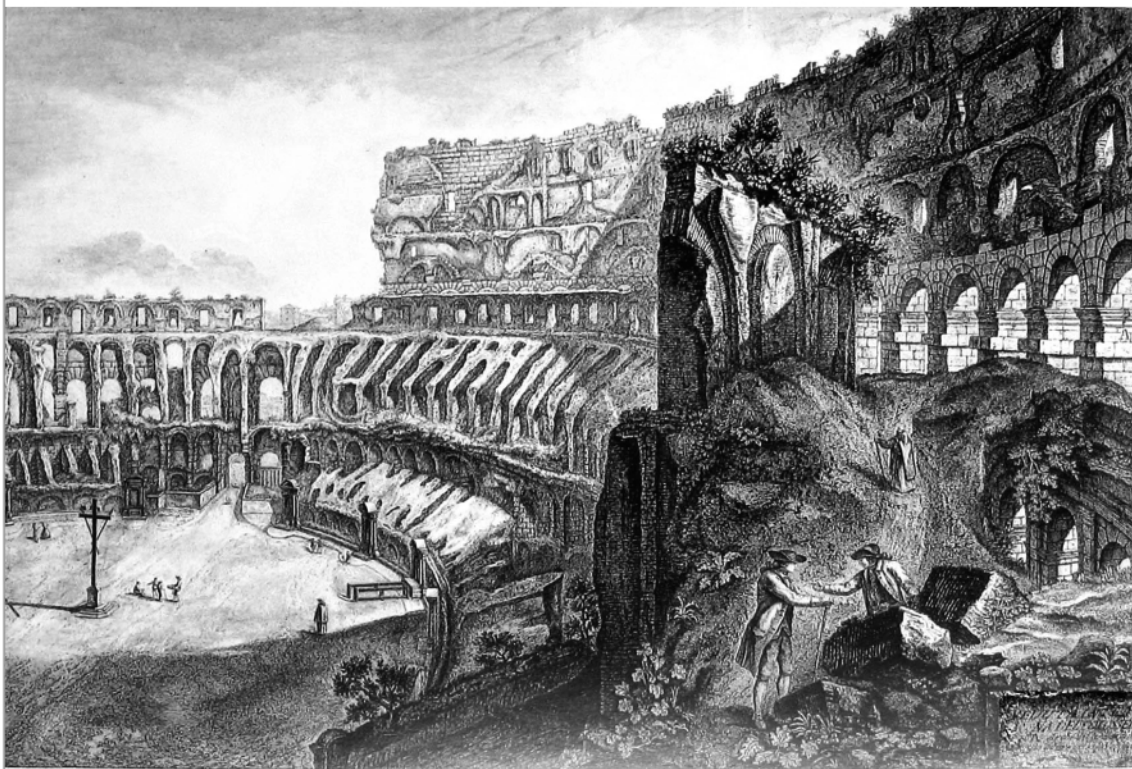
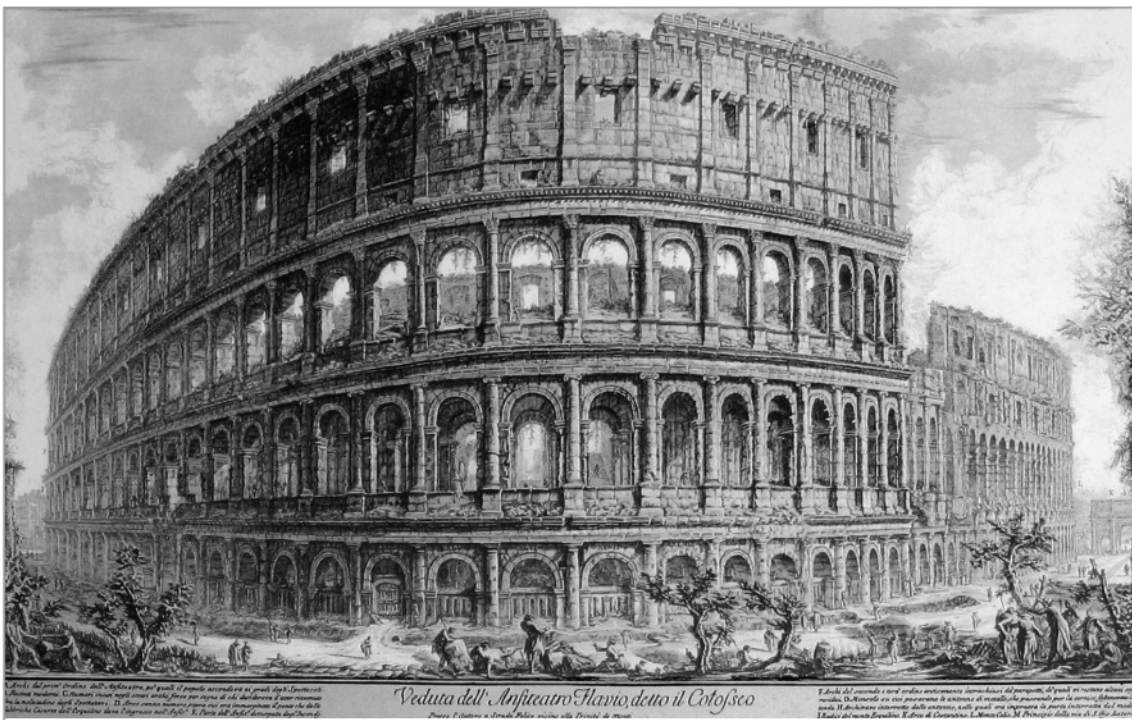


Fig. 1.1. Giovanni Battista Piranesi, Tavole di antichità romane, Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo 1748.

Fig. 1.2. Giovanni Battista Piranesi, Tavole di antichità romane, Veduta dell'Interno dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, 1748.

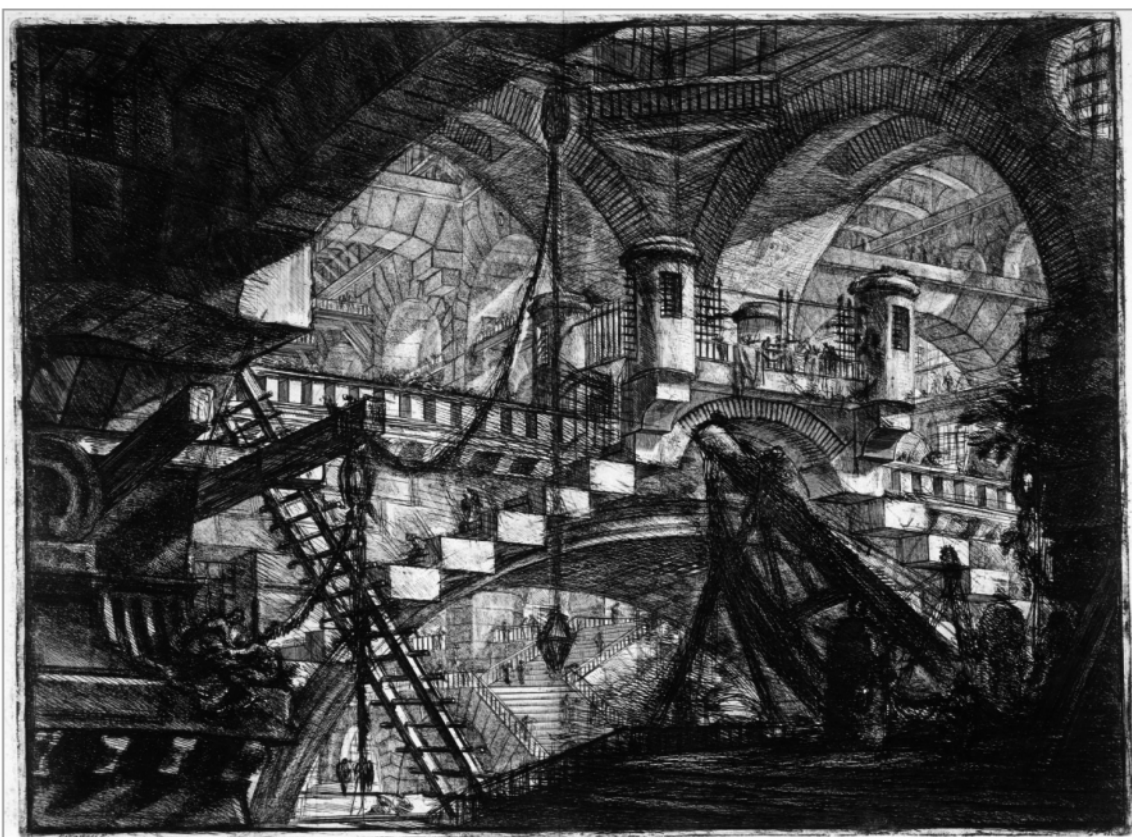


Fig. 1.3 Giovanni Battista Piranesi, Carceri di invenzione, Tavola XI, L'arco con la conchiglia, 1745-1750.

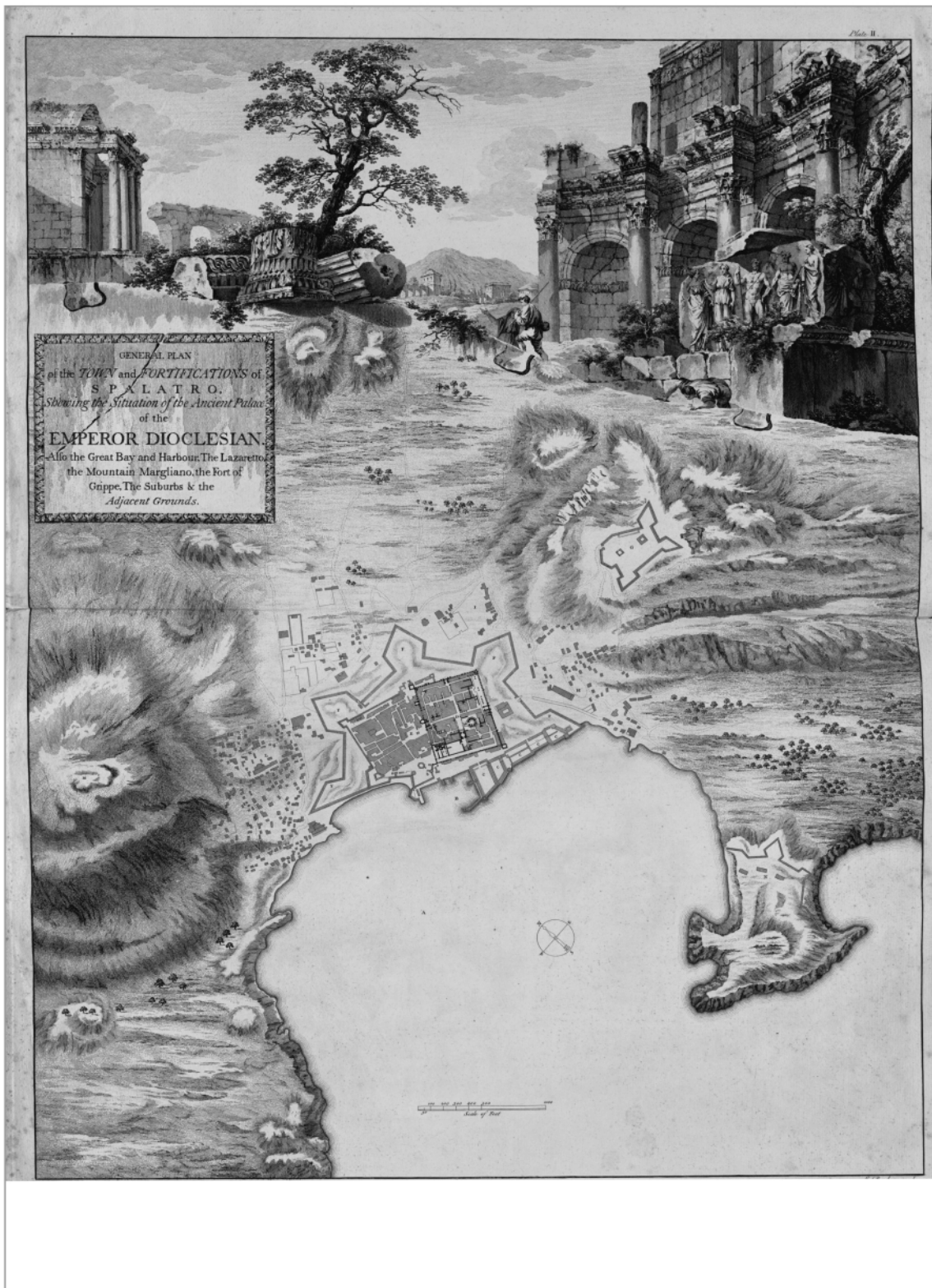


Fig. 1.4 Robert Adam, Palazzo di Diocleziano a Spalato, Pianta generale, 1859.



Fig. 1.5 Robert Adam, Palazzo di Diocleziano a Spalato, 1859.





Fig. 2.1. Francesco Maria Richini, Pianta della città di Milano, 1603. Milano, Civica raccolta Bertarelli.

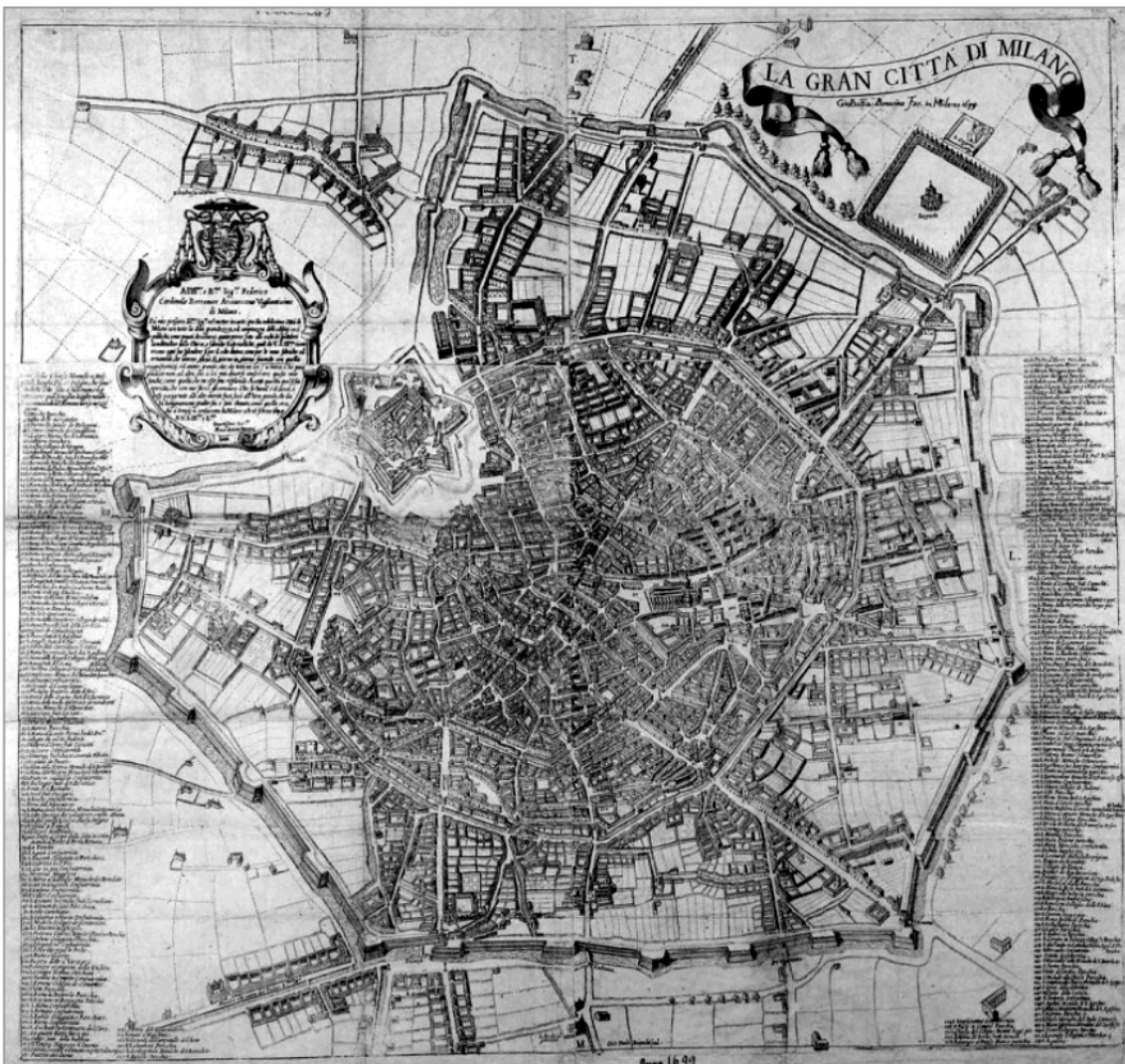


Fig. 2.2. 1629 “Gran città di Milano”, del cartografo Marco Antonio Baratteri. Incisione di G.P.Bianchi, dedicata al cardinal Federico Borromeo.



Fig. 2.3-2.4. Marc'Antonio dal Re, città di Milano, 1734. Milano, Civica raccolta Bertarelli.

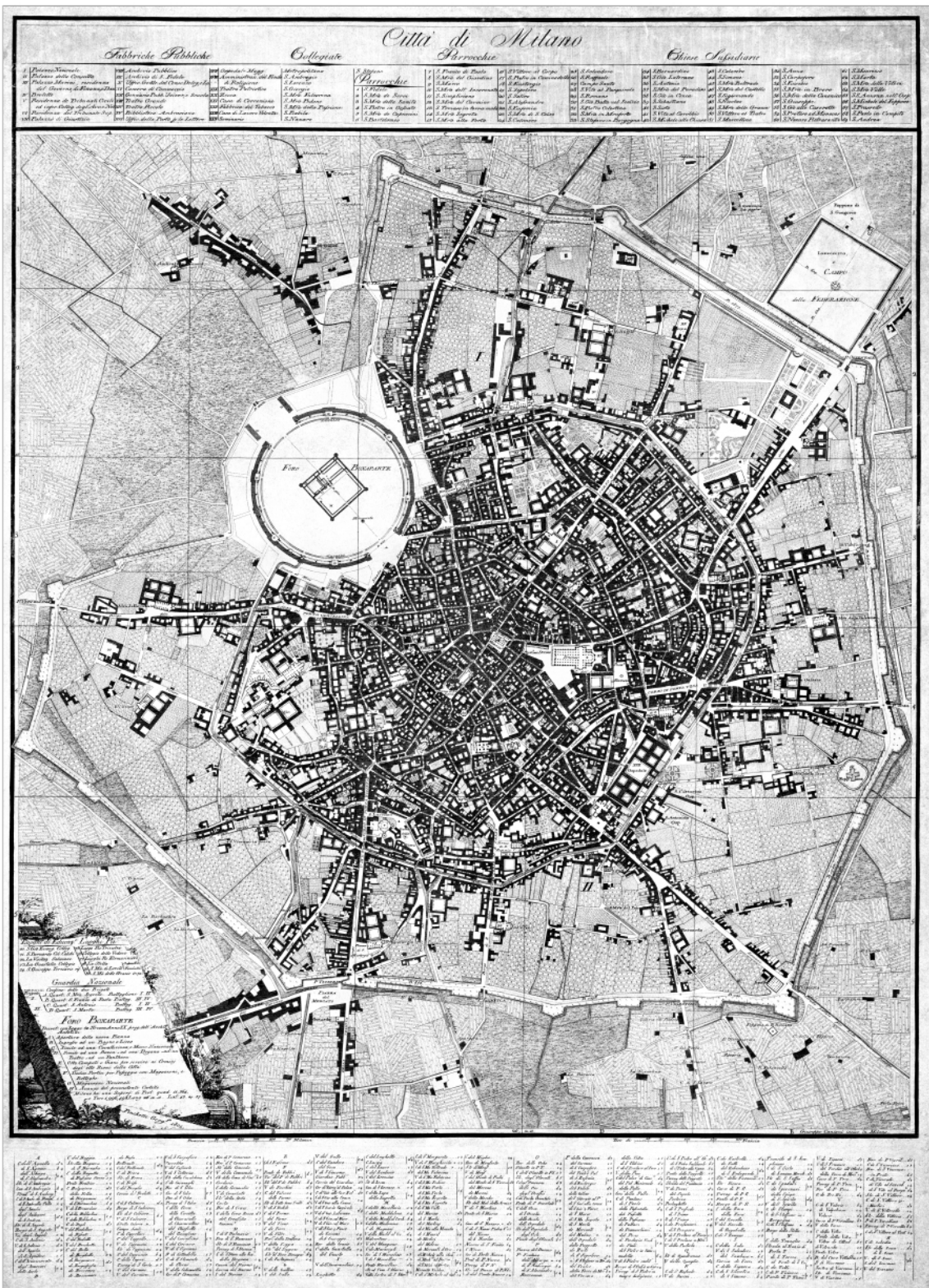


Fig. 2.5. Giacomo Pinchetti, Città di Milano, 1801. Milano, Civica raccolta Bertarelli.



Fig. 2.6. Corpo degli Astronomi di Brera, Milano Capitale del Regno d'Italia, 1807-10.  
Milano, Civica raccolta Bertarelli. .



Fig. 2.7- Corpo degli Astronomi di Brera, La cittadella, 1807-10.  
Milano, Civica raccolta Bertarelli. .



Fig. 2.8 - Mappa del Comune Censuario della città di Milano, Distretto I di Milano, 1855.  
Milano, Archivio di Stato.



Fig. 2.9 - Piano regolatore dell'ing. G. Beruto, Milano, 1884.





Fig. 2.10 - Fotogrammetrico aggiornato al luglio 1972, Comune di Milano .



Fig. 3.1. Foto panoramiche della recente sistemazione del “Parco archeologico dell’Anfiteatro Romano di Milano

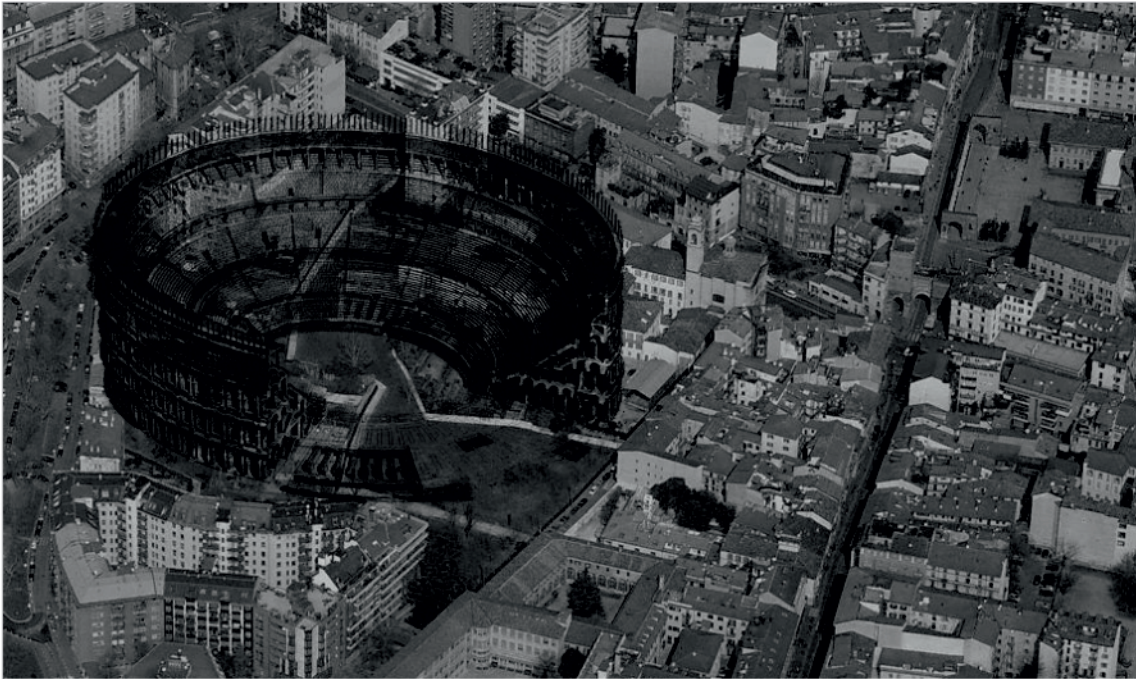


Fig. 3.2. Fotomontaggio. Veduta.



Fig. 3.3 Iconografia di Milano prima della distruzione da parte del Barbarossa (Mediolani, ut ante Aenobarbi cladem extitit, Iconographia). Un'incisione, pubblicata da Pietro Grazioli nella sua Dissertazione, nel 1753. 123

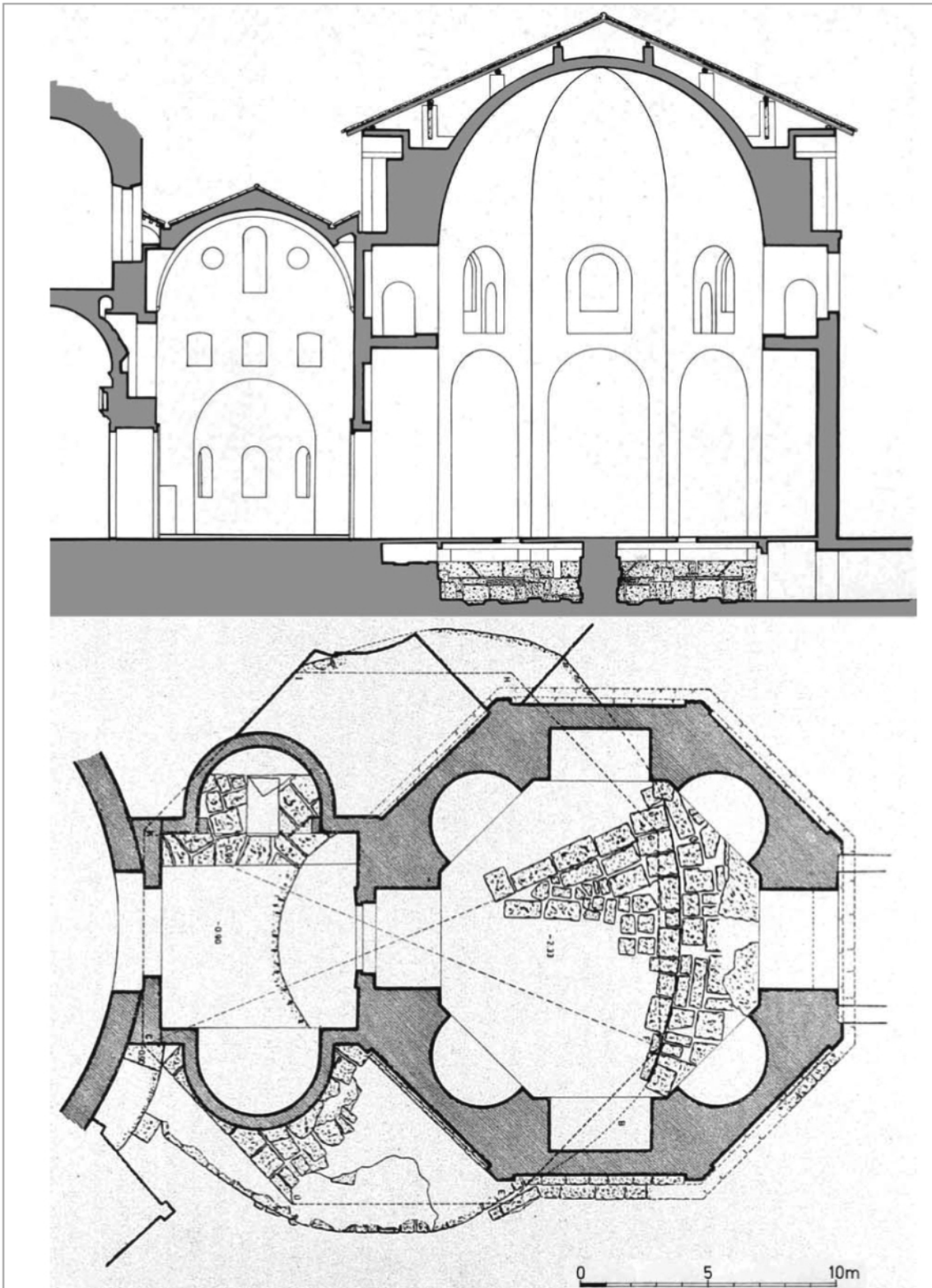


Fig. 3.4. Sezione e pianta alla quota degli scavi della Cappella di Sant'Aquilino  
(elaborazione delle immagini contenute in ARISTIDE CALDERINI, GINO CHIERICI  
e CARLO CECHELLI, *La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*,  
Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano Milano, 1951). 124

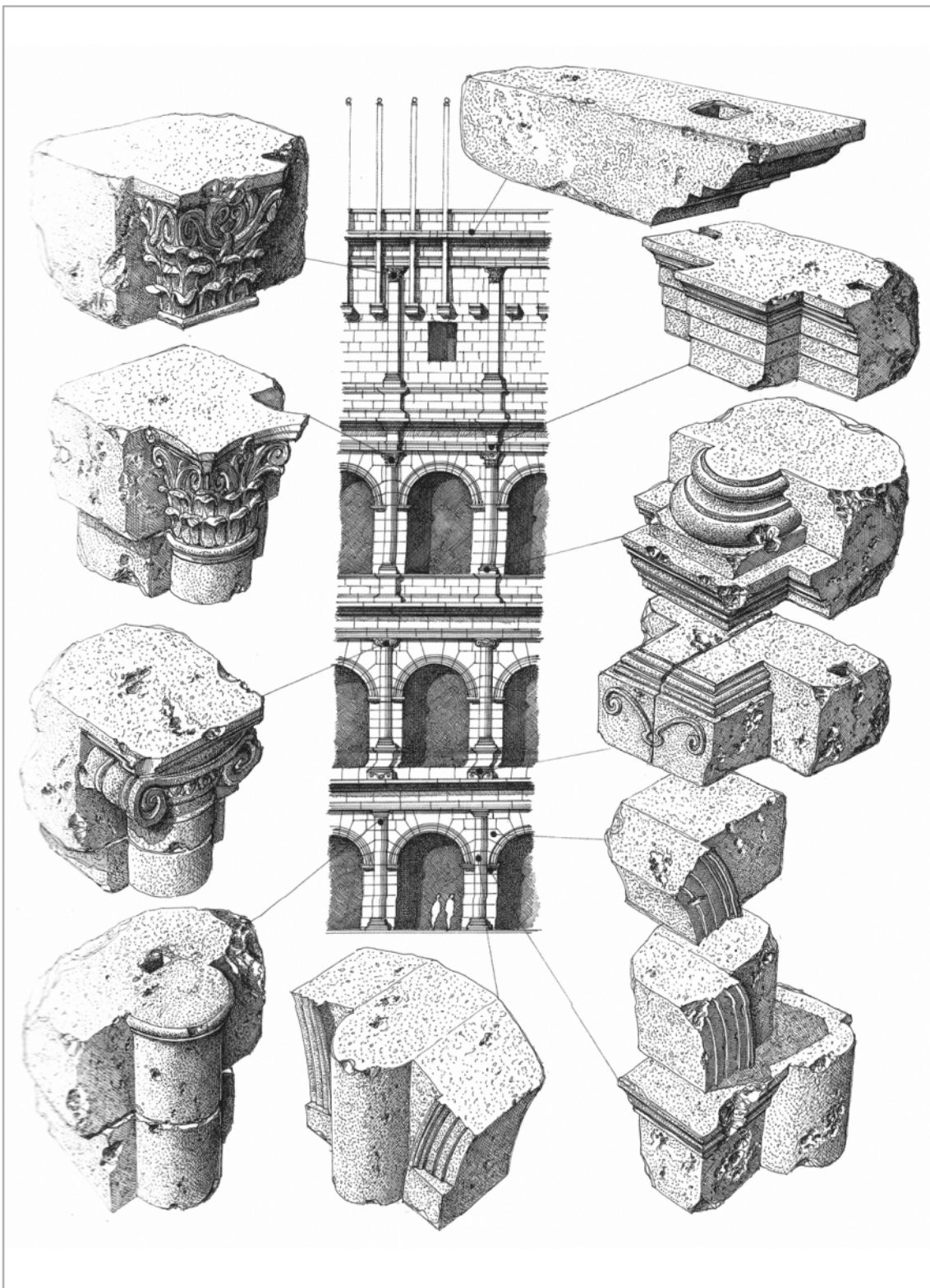


Fig. 3.5. Disegno ricostruttivo dell'alzato dell'anfiteatro con dettagli degli elementi architettonici.  
Francesco Corni



Fig. 3.6. Ambrogio Annoni, il rilievo di alcuni dei conci trovati sotto la cappella di Sant'Aquilino.

L'ipotesi di ricomposizione definitiva con l'indicazione della collocazione dei pezzi "utilizzati".

Fig. 3.7. La stele del gladiatore Urbico, Milano.

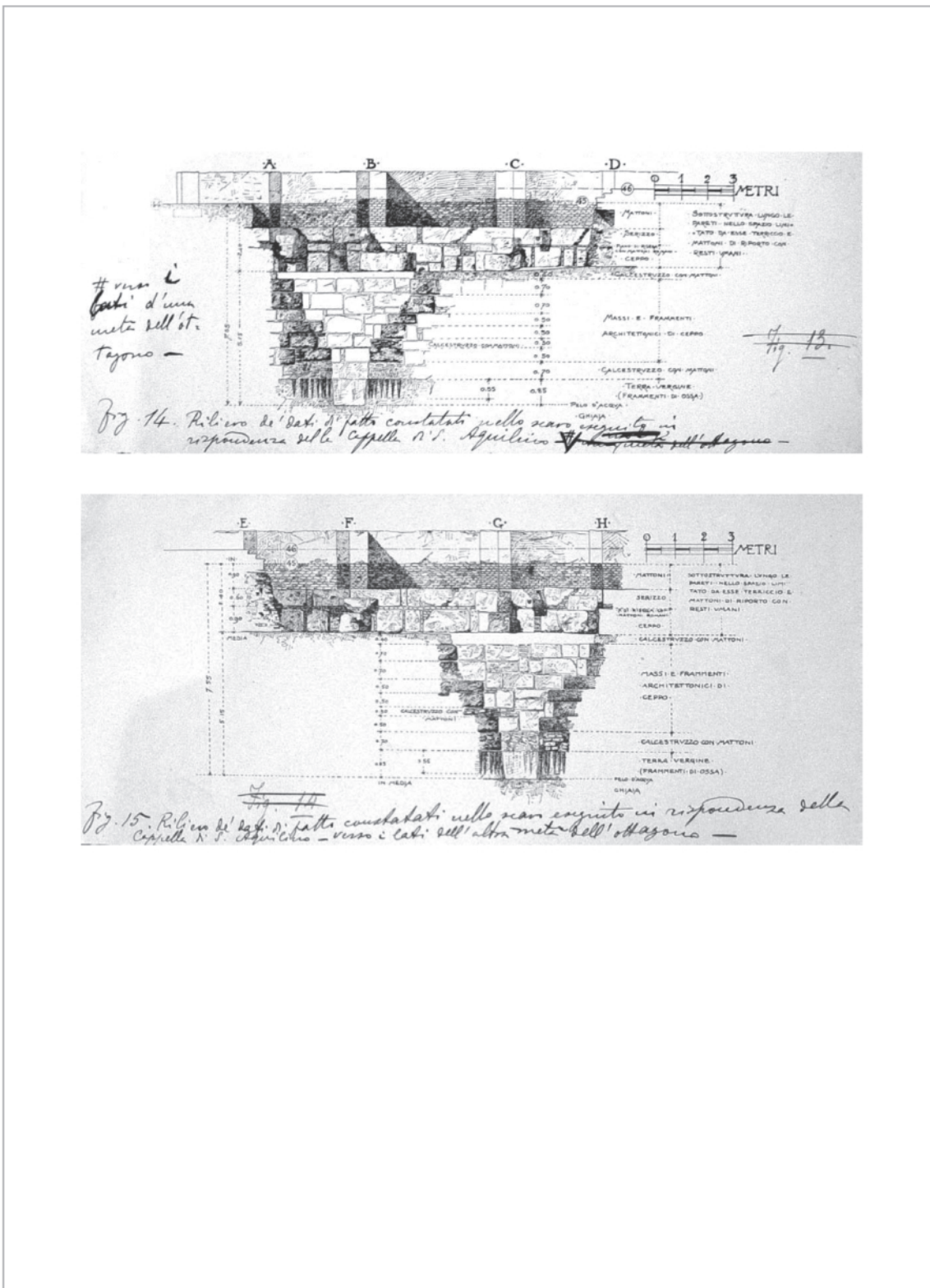


Fig. 3.8. Ambrogio Annoni, due disegni delle sezioni dei rilievi effettuati durante gli scavi del 1910 nell'ottagono della Cappella. Le scritte sono indicazioni autografe dell'Annoni per le legende pubblicate nella Relazione del 1911.



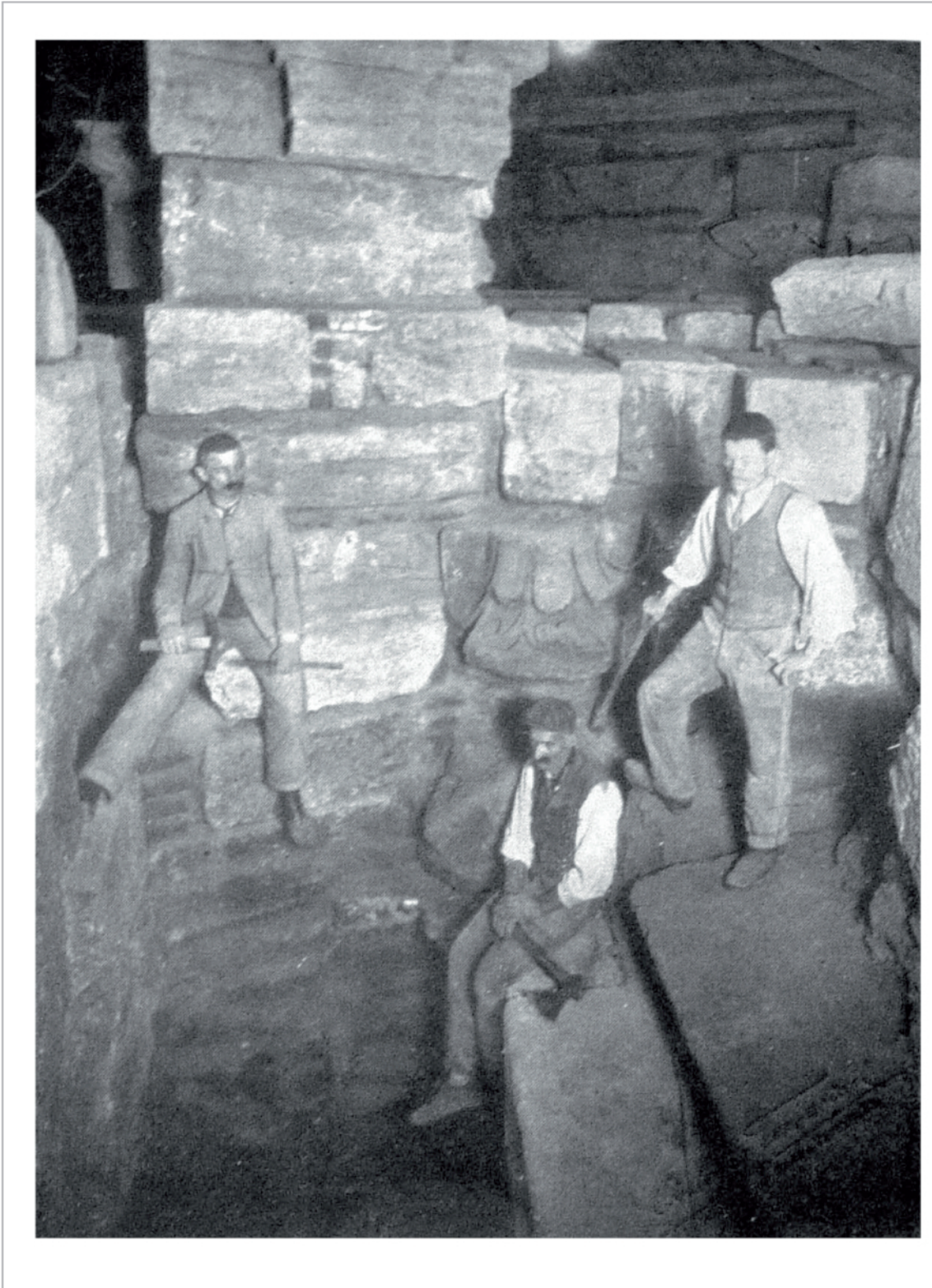


Fig. 3.9. Una foto effettuata durante gli scavi sotto la Cappella di Sant'Aquilino (ca. 1910)

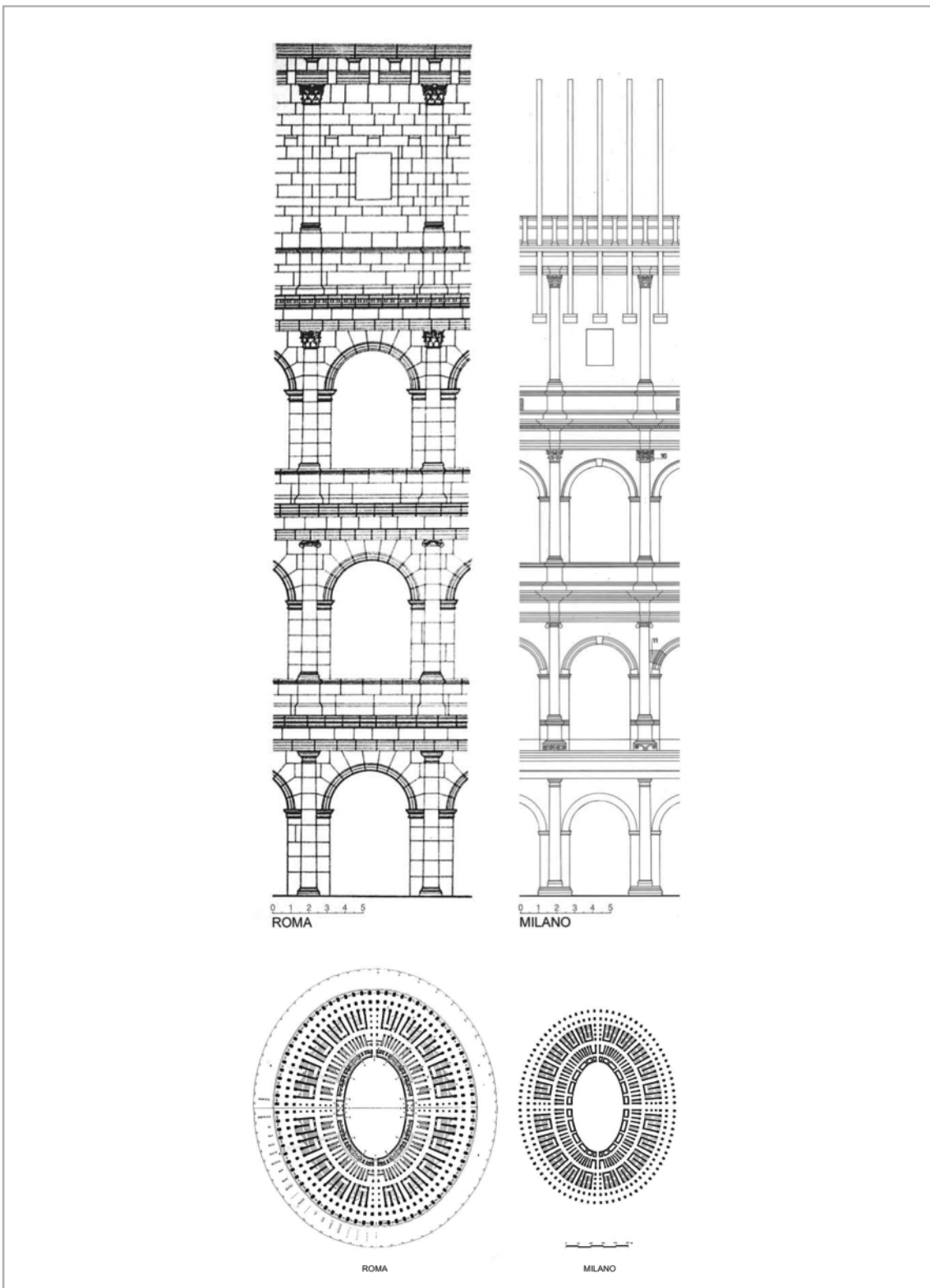


Fig. 3.10. Gli anfiteatri di Roma (a sinistra) e di Milano (a destra): pianta e una campata del prospetto.

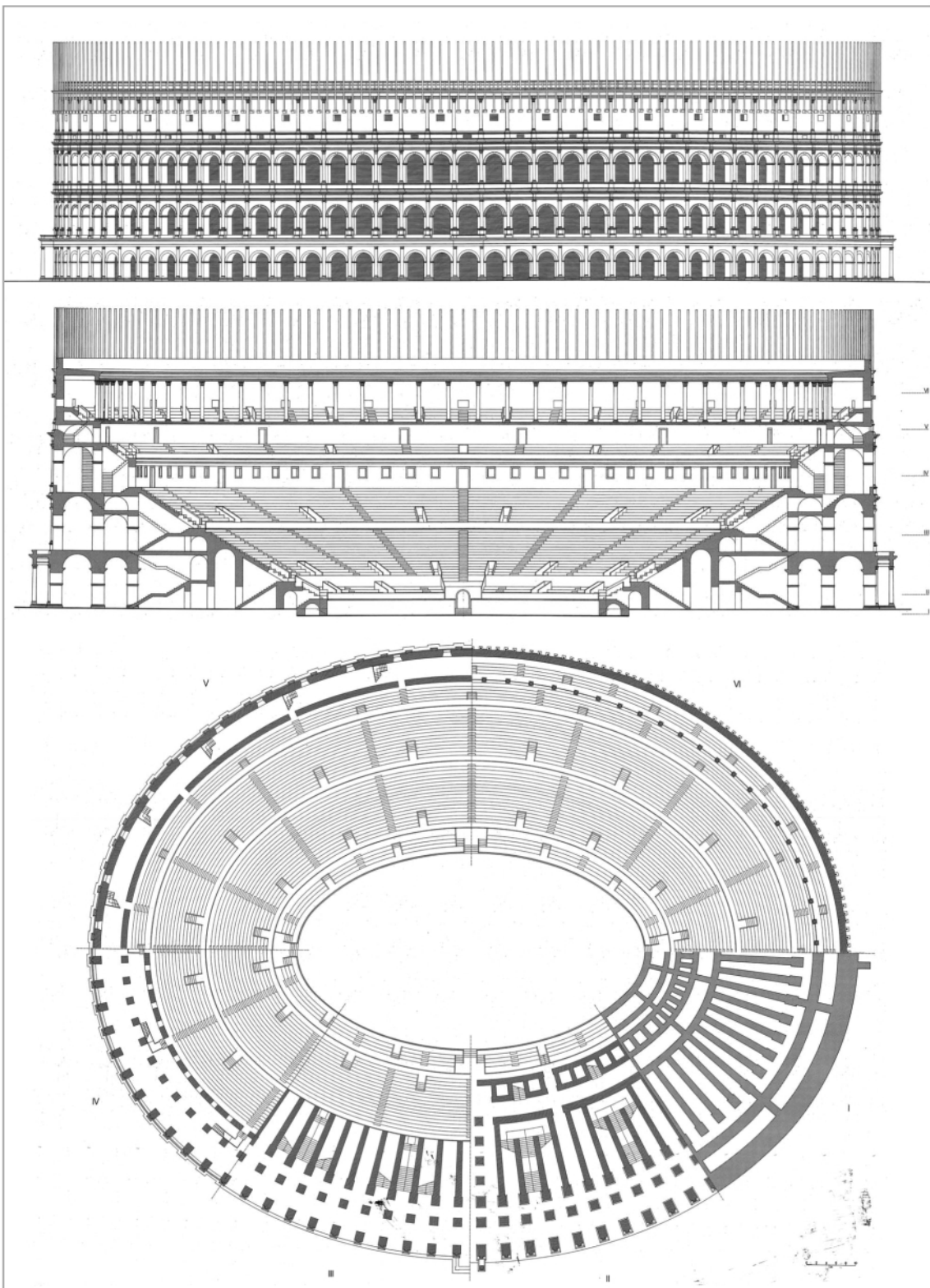


Fig. 3.11.12.13 Milano Anfiteatro romano. Ricomposizione ideale.  
Disegno dell'architetto Stanislaw Kasprzysiak (scala 1/200). Archivio della Soprintendenza  
Archeologica della Lombardia, anno 2003, n. 32c

## Bibliografia

## Bibliografia dei testi consultati e citati:

- AA.VV., *Le Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, a cura di Ermanno A. Arslan, Amilcare Pizzi S.p.A., Arti Grafiche, Cinisello Balsamo (Milano), 1979.
  
- AA.VV., *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua, Amilcare Pizzi S.p.A.: arti grafiche, Cinisello Balsamo (Milano), 1985.
  
- AA.VV., *Milano Capitale dell'Impero Romano (286 – 402 d.C.)*, Catalogo della mostra in Milano: Palazzo Reale dal 24 gennaio al 22 aprile 1990, a cura del Comune di Milano, settore cultura e spettacolo e della Regione Lombardia, Amilcare Pizzi Editore, 1990.
  
- AA.VV., *La Milano del piano Beruto, società, urbanistica e architettura nella seconda metà dell'800*, Il volume, ed. Angelo Guerini e associati, 1992.
  
- AA.VV., «*Guida Rossa*» di Milano, Touring Club Italiano, Milano, 1998.
  
- AA.VV., *L'antico e il nuovo : il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti*, a cura di Cristina Franco, Alessandro Massarente, Marco Trisciuglio, contributi di Juan Navarro Baldeweg; UTET libreria, Torino, 2002.
  
- AA.VV., *Architettura «Le Garzantine»*, Garzanti, Milano, 2005.
  
- AA.VV., *Antico e Nuovo: architetture e architettura*, Atti del Convegno tenuto a Venezia nel 2004, a cura di Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino; Il Poligrafo, Padova, 2007.
  
- T. L. W. ADORNO, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975.
  
- ALAIN, *Cento e un ragionamenti*, Einaudi, Torino 1975.
  
- A. ANNONI, *La ricomposizione degli ordini architettonici di un*

*edificio romano dai frammenti di esso trovati nella platea di San Lorenzo in Milano*, Atti del III Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura (Roma 1938) – Roma 1940.

– G. ANTOLINI, *Nuova descrizione del Foro Bonaparte (1830)*, in *Atti del Primo Convegno di Studi antoliniani nel secondo centenario del progetto per il Foro Bonaparte*, Bologna - Faenza 2003

– M. AUGÈ, *Rovine e macerie, Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

– L. BASSO PERESSUT, *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, 1997.

– L. BASSO PERESSUT, *Musei. architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano, 1999.

– L. BASSO PERESSUT, *Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, edizioni Lybra Immagine, Milano, 2005.

– H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 1996.

– R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia antica*, Edizioni Laterza, Bari, 2002.

– P. BONARETTI, *La città del Museo. Progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*, Edizioni Firenze, Firenze, 2002.

– E. BONFANTI, *Nuovo e moderno in architettura*, a cura di Marco Biraghi e Michelangelo Sabatino, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

– E. L. BOULLÉE, *Architettura saggio sull'arte (1780)*, Einaudi, Torino, 2005.

– A. CALDERINI, *L'Anfiteatro romano di Milano*, Ceschina, Milano, 1940.

- A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano, 1951.
- F. CAMBI, N. TERRENATO, *Introduzione all'archeologia dei paesaggi*, Edizioni La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- I. CALVINO, *Le città invisibili*, presentazione dell'autore, A. Mondadori, Milano, 1993.
- A. CARANDINI, *Giornale di scavo: pensieri sparsi di un archeologo*, Einaudi, Torino, 2000.
- T. CELONA, E. L. MARIANI TRAVI, *Scrittori e architetti nella Milano napoleonica*, Pizzi editore, Milano, 1983.
- A. CERESA MORI, *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale*, Skira, Milano, 2004.
- A. CERESA MORI, *L'evidenza archeologica e il suo significato*, in AA. VV., *Milano in età imperiale. I-III secolo*, atti del Convegno di Studi 7 novembre 1992, Edizioni Et - Comune di Milano, Milano, 1996.
- S. CIARCIA, *Ignazio Gardella: il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano*, Clean Edizioni, Napoli, 2002.
- G. CISLAGHI, M. PRUSICKI, con Stefano Guidarini e Alessio Schiavo, *La città nel progetto di architettura. Milano, Porta Ticinese*, Materiali estratti dalla ricerca in corso di svolgimento presso il Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano Bovisa, 2001-2002.
- P. CUMMINGS LOUD, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano, 1995.
- W. J. R. CURTIS, *L'architettura moderna del Novecento*, edizione italiana a cura di Anna Barbara e Chiara Rodriguez, Bruno

Mondadori, Milano, 1999.

– F. DAL CO, *Il tempio e l'architetto: Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*, Electa, 2004.

– C. DI BIASE, D. VITALE, *Resti archeologici e paesaggio. Progetto per il Monte Nebo in Palestina*, in AA. VV., *CN città-natura archeologia, architettura, paesaggio*, allegato a «Siti 04», Stamperia Liantonio, Matera, 2005, pp. 88-93.

– G. DE FINETTI, *Milano costruzione di una città*, a cura di G. Cislaghi, M. De Benedetti e P. Marabelli, Etas Kompas, nuova edizione Hoepli, Milano, 2002.

- M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971.

- M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987-89.

– IGNASI DE SOLA MORALES, *Decifrare l'architettura. «Inscricpciones» del XX secolo*, introd. di Carlo Olmo, Allemandi, Torino, 2001.

– IGNASI DE SOLA MORALES, *Archeologia del moderno, Da Durand a Le Corbusier*, introd. di Daniele Vitale, Allemandi, Torino, 2005.

– J. N. DURAND, *Lezioni di Architettura*, Città studi Edizioni, Torino, 1986.

– M. MANIERI ELIA, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Roma, 1998.

– T. S. ELIOT, *Tradizione e talento individuale in Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 1967.

– P. FEYERABEND, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* (1979), Feltrinelli, Milano 2002.



- I. GARDELLA, *Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana. Riflessi nell'occhio di un architetto* in S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*, Skira, Milano 2002
- L. GELMINI, (a cura di), *Milano romana e la zona del foro. Antologia di testi.*
- E. GENTILI TEDESCHI, *Milano i segni della storia*, Firenze, 1988.
- G. GRASSI, *La costruzione logica dell'architettura*, Allemandi, Torino, 1998.
- G. GRASSI, *Scritti Scelti 1965-1999*, Franco Angeli editore, Milano, 2000.
- P. GREENAWAY, *Il ventre dell'architetto*, 1987 (film)
- F. IRACE, *Dimenticare Vitruvio*, Libraccio, Milano, 2008.
- E. JABES, *Dal deserto al libro: conversazione con Marcel Cohen*, Eliotropia, Reggio Emilia 1983.
- E. KAUFMANN, *Tre architetti rivoluzionari, Boullée, Ledoux, Lequeu*, Franco Angeli editore, Milano, 1976.
- LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, ediz. it. a cura di Pier Luigi Cerri e Pier Luigi Nicolini, Longanesi, Milano, 1984.
- A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.
- P. MEZZANOTTE e G. C. BESCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, Sestetti, Milano, 1968.
- F. MILIZIA, *Principj di Architettura Civile (1781)*, Edizioni Sapere, Roma 2000.
- M. MIRABELLA ROBERTI, *Milano romana*, Rusconi Immagini, Milano, 1984.

- R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino, I vol. con introd. di Daniele Vitale, 1999, II vol. 2004.
- A. MONESTIROLI, *Intervista a Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- A. MONESTIROLI, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- P. MONTINI ZIMOLO, *L'architettura del museo*, Città Studi Edizioni, Milano, 1996.
- G. MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia (1931)*, in G. Muzio, *Opere e scritti*, Franco Angeli Editore, Milano 1982.
- G. MUZIO, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento (1921)*, in G. Muzio, *Opere e scritti*, Franco Angeli Editore, Milano 1982.
- F. NEUMEYER, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di Michele Caja e Mara De Benedetti, Skira, Milano, 2001.
- F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita (1873)*, Adelphi, Milano 1974.
- E. PAGLIERI, D. VITALE, *La carta tipologica della città quadrata e gli studi urbani torinesi*, in «Atti e Rassegna Tecnica» (Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino), a. 125, nuova serie a. XLVI, n. 10-12, ottobre-dicembre 1992, numero monografico su Torino. Mappa concettuale della città antica, pp. 490-97.
- A. PALMIERI, *L'anfiteatro romano di Milano: architettura e archeologia*, tesi di dottorato, relatore D. Vitale, controrelatore G. Canella, Politecnico di Milano, Dottorato in Composizione Architettonica, Milano 2005.
- L. PATETTA, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Electa, Milano 1978.

- O. PAZ, *Alla ricerca del presente. Scritti e interviste*, DataneWS Editrice, Roma 2006.
- N. PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1986.
- W. PRINZ, *Galleria*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006
- M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993
- A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di Architettura*, Marsilio, 1992.
- A. RICCI, *I mali dell'abbondanza, Considerazioni impolitiche sui beni culturali*, Lithos Editrice, Roma, 1996.
- A. RICCI, *Attorno alla nuda pietra, archeologia e città tra identità e progetto*, Edizioni Donzelli, Roma, 2006.
- A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990.
- E. N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997.
- C. ROMUSSI, *Milano attraverso i suoi monumenti*, Libreria Milanese, Milano, 1997.
- A. ROSSI, *Architettura per i musei in Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956 - 1972*, Clup, Milano 1975.
- A. ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano, 1999.
- A. ROSSI, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese (1956)*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956 - 1972*, Clup, Milano 1975.
- A. ROSSI, *Introduzione a Boullée (1967)*, in *op. cit.*

- A. ROSSI, *L'architettura della città*, Città Studi, Milano, 1966.
- A. ROSSI, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in AAVV, *Illuminismo e architettura del '700 Veneto*, Catalogo della Mostra, Castelfranco Veneto 1969
- M. P. ROSSIGNANI, *I materiali architettonici di reimpiego*, con appendice di MARIA PIA ROSSIGNANI, STANISLAW KASPRZYSIK, *Nota sulla ricomposizione grafica dell'ordine esterno dell'anfiteatro di Milano*, in GIAN ALBERTO DELL'ACQUA (a cura di), *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, Banca popolare di Milano, Milano, 1985, pp. 39-63.
- M. C. RUGGIERI TRICOLI, M. D. VACIRCA, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Editore Lybra Immagine, Milano, 1998.
- A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984.
- S. SETTIS, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino, 2004.
- A. SOKUROV, *L'arca russa*, 2002 (film).
- G. STEINER, *La lezione dei maestri*, Garzanti, Milano 2004.
- M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1964.
- M. TAFURI, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968.
- M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1998.
- A. TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, 1983 (film).
- A. TORRICELLI, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto*

urbano in AA. VV., *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, a cura di M. M. Segarra Lagunes, Atti del Seminario di studi di Roma dell'1 e 2 dicembre 2000, Gangemi Editore, Roma 2002.

– V. VERCELLONI, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, L'Archivoltò Editore, 1989.

– D. VITALE, *Roma: le pietre dell'antichità. Fori antichi e città moderna*, in «Costruire per abitare» (Gruppo Abitare Segesta, Milano), n.23, ottobre 1984, pp. 196-200, 232.

– D. VITALE, *La città, il museo, la collezione*, maggio 1989.

– D. VITALE, *Decoro urbano e idea araldica dell'architettura. Torino e la sua zona archeologica*, in AA. VV., *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*, a cura di Cristina Franco, Alessandro Massarente, Marco Triscioglio, Utet Libreria, Torino 2002, pp. 159-170.

– D. VITALE, *Siviglia e l'antichità. Progetto per le colonne romane dette «Mármoles»*, in AA. VV., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, a cura di Maria Margarita Segarra Lagunes, Gangemi Editore, Roma, 2002, pp. 237-255.

– D. VITALE, *Archeologia, architettura e fulgore di memorie*, in AA.VV., *Archeologia e architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, a cura di Gianluigi Ciotta, collana «Materiali di architettura» 2, Aión Edizioni, Firenze, 2009, pp. 14-19.

## Indice degli elaborati

## Indice degli elaborati

- Tavola 1. LA MILANO ARCHEOLOGICA
- Tavola 2. MILANO: STRUTTURA, PERMANENZE E MONUMENTI
- Tavola 3. L'ANFITEATRO ROMANO DI MILANO
- Tavola 4. COMPARAZIONI ROMA MILANO
- Tavola 5. SAN LORENZO PANTHEON MILANESE
- Tavola 6. PLANIVOLUMETRIA GENERALE
- Tavola 7. PLANIMETRIA GENERALE
- Tavola 8. PLANIMETRIA DELL'AREA ARCHEOLOGICA
- Tavola 9. SEZIONI DELL'AREA ARCHEOLOGICA
- Tavola 10. LA GALLERIA DEGLI ANTICHI A SABBIONETA
- Tavola 11. IL TESORO DI ATREO A MICENE
- Tavola 12. LA GALLERIA – Pianta, sezione e particolari
- Tavola 13. LA GALLERIA – Pianta, sezione e particolari
- Tavola 14. LA GALLERIA - Pianta, sezione e particolari