

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE

Progetto per il Museo Diocesano

Politecnico di Milano
II Facoltà di architettura
Corso di Laurea specialistica in Architettura
A. A. 2010-2011

Laureando: Dario Sanità
Matricola: 735040
Relatore: Daniele Vitale
Correlatrice: Antonella Cabassi

Indice

Parte I - Città e Storia. Considerazioni su Milano	4
- Antico e moderno.	5
- Caratteri della città	10
- La questione della tradizione in architettura	17
Parte II - Il borgo detto " Cittadella"	21
- Origini	22
- Tracciati	33
- Parco delle Basiliche	39
- S. Lorenzo	42
- Le colonne	44
- S. Eustorgio	49
- Il Convento	51
- Aspetti Archeologici	53
- Il Museo	55
- L'anfiteatro romano di Milano	57
- La Porta Neoclassica	60
- I Navigli e la Darsena	66
Parte III - Un progetto per il Museo Diocesano di S. Eustorgio	74
- Introduzione	75
- Relazioni con la città	77
- Le residenze	78
- La nuova area museale	80
- Caratteri tecnologici e costruttivi	82
Immagini	84
Bibliografia	96
Elaborati di progetto	106

Parte prima

Città e Storia. Considerazioni su Milano

Antico e Moderno

Progettare oggi in un luogo archeologico

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 pre-testo 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 o a quelli pubblicati nel 1774 da Robert Adam relativi al Palazzo di Diocleziano a Spalato, 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 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 irraggiungibili al pubblico 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.

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.

In altre parole non solo il passato influenza con la sua autorità il presente, ma viceversa 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, ed è proprio la costruzione nel tempo 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.

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.

MILANO 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, 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.”¹

¹ A. TORRICELLI, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano*, in AAVV, *Archeologia urbana e progetto di architettura*, Gangemi, Roma 2002

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 lontana e non ancora, forse, irrimediabilmente perduta; manca quel senso di vita in potenza, quella volontà interrotta di raccontare qualcosa di diverso, quella narratività 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, dove 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.

Caratteri della città di Milano

Neoclassicismo e Razionalismo

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.

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"; 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. Ad esempio di questo duplice piano di studio il trattato di Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile*, 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 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, procede per tipologie o, uscendo dai confini italiani, Etienne Louis Boullée, in *Architettura. Saggio sull'Arte*, 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.

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, interesse per altro riscontrabile anche nell'azione della Commissione 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."²

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 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 al progetto del Foro antoliniano.

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

² P. PORTOGHESI, *Rileggere il neoclassicismo*, in L. Patetta, *op. cit.*

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, 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, Giuseppe de Finetti, che tra gli altri realizza un 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. 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.

Largamente influenzato da questi linguaggi è il razionalismo italiano e soprattutto milanese che negli anni Trenta e Quaranta propose progetti urbanistici come Milano verde nel 1938, di G. Pagano, F.

Albini, I. Gardella e altri, ed molteplici piccoli capolavori sparsi poi nel territorio nazionale.

Facendo un piccolo passo indietro però l'esordio ufficiale del Razionalismo italiano avvenne con la fondazione del Gruppo 7 a Milano. Il gruppo originario, composto da Ubaldo Castagnoli (al quale nel 1927 subentra Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni, nasce nell'anno accademico 1925-26 all'interno del Politecnico di Milano, mentre alcuni di essi stanno per concludere il corso di studi. Insofferenti del sistema di insegnamento dell'epoca, erano proiettati verso la *modernità* e i loro riferimenti teorici erano Vers une architecture di Le Corbusier, uscito nel 1923, e Internationale Neue Architektur di Gropius del 1925. Invasi dall'ebbrezza di rinnovamento, sull'onda del movimento europeo, i sette giovani elaborano a più mani quattro articoli che escono sulla «Rassegna Italiana» tra dicembre 1926 marzo 1927. Gli scritti non presentavano le tipiche caratteristiche dei manifesti programmatici cari alle avanguardie, ma al contrario avevano accenti pacati e non esprimevano nessuna drastica volontà di rottura con la tradizione.

Il Gruppo 7 dichiara di non volersi allontanare dalla tradizione, che non viene intesa come un corpus storico cristallizzato, ma come una forza vitale in perenne metamorfosi, anche se le sue nuove manifestazioni sono assai difficili da percepire. È inoltre analizzato lo stato presente dell'architettura italiana che, riferendosi agli esponenti della generazione precedente, viene divisa in due tendenze: una di area romana e l'altra milanese. Di ambedue le correnti si rileva la filiazione dal linguaggio dell'architettura cinquecentesca e di come già accennato di quella neoclassica.

I giovani architetti milanesi, avvertono che i tempi sono maturi per un rinnovamento. Enunciano quindi i rigorosi principi sui quali era fondato il Razionalismo che si stava affermando in Europa. Il primo di

essi affermava che la nuova architettura deve nascere dalla logica e dalla razionalità e che le sue forme, nella fase iniziale, saranno dettate dalla pura necessità per approdare in seguito allo stile, attraverso un processo di selezione di pochi tipi fondamentali. Ma lo stile potrà formarsi solo se nell'edificio saranno presenti la razionalità costruttiva e la corrispondenza tra i dati strutturali e quelli funzionali. In questo momento di trasformazione, per gli autori, diventa importante anche la dimensione etica dell'architetto, che dovrà rinunciare, almeno in via provvisoria, all'espressione della propria individualità, in favore della costruzione in serie e della ripetizione di pochi tipi. Il sacrificio di tale livellamento, nel quale tutte le tendenze si fonderanno, condurrà però a una nuova architettura che sarà una manifestazione dell'autentico carattere nazionale e avrà la *semplicità* quale supremo fine estetico.

Il Razionalismo milanese nasce dunque come movimento d'avanguardia che non intende spezzare la continuità con la tradizione che è reputata depositario di quei caratteri che in futuro costituiranno l'identità dell'architettura italiana.

Nel 1930 il Gruppo 7, firma un articolo, che esce sul «Popolo d'Italia» nella rubrica La nostra inchiesta sull'Edilizia Nazionale promossa da Arnaldo Mussolini, dove viene ribadita l'ispirazione classica dell'architettura razionale.

La questione della tradizione

Rapporto tra storia e progetto

Attualmente dopo che molti maestri se ne sono andati e si sono ormai definitivamente attutite le luci sulla modernità del Razionalismo, che già fa parte della tradizione, il panorama della produzione contemporanea esprime una grande varietà di posizioni sia sul piano teorico che disciplinare: dalle pagine delle riviste si confrontano progetti che esprimono un netto rifiuto della tradizione e che potremmo raggruppare un po' genericamente con l'etichetta tipica di decostruttivismo.

Questa posizione di antagonismo verso la tradizione, proveniente da una cultura anglosassone, è molto utile a stimolare una riflessione sul rapporto tra spirito tradizionalista e contemporaneità.

Tutta la storia dell'architettura, così come in generale la storia della cultura e della produzione artistica, è caratterizzata nel suo svolgimento dallo sbocciare di idee, sia formali, che costruttive, che fino ad un certo punto sono latenti o si manifestano solo in forma embrionale per poi germinare quando i vecchi sistemi diventano, per varie motivazioni e determinate quasi sempre dai cicli di sviluppo economico della società, obsoleti o inadeguati alle mutate esigenze della comunità; l'architettura è d'altra parte l'unica arte che abbia anche una valenza strettamente utilitaria e non solo rappresentativa consolatoria o decorativa.

Questa prerogativa è ciò che rende *l'arte delle arti* comprensibile e giudicabile anche in base alla sua fruibilità e a parametri funzionali, a differenza delle arti.

Il fatto poi di costruire la scena fissa delle vicende umane, fa sì che noi sperimentiamo ancora oggi le forme del passato, per esempio della città medioevale, e possiamo coglierne la permanenza nella città antica e, in particolare, nei monumenti.

Le trasformazioni che si producono nel corso del tempo, sia nel tessuto urbano che nei manufatti, a volte per cause traumatiche, altre per naturale degrado degli edifici, sono estremamente lente e anche quando sono in atto o già avvenute c'è sempre una traccia, un frammento, in alcuni casi un resto archeologico, che ci ricorda la forma preesistente: ciò a dire che non si dà a fare architettura al di fuori della storia perché questa è ciò che regge la produzione architettonica di ogni epoca essendo il risultato della stratificazione delle idee, dei sistemi costruttivi e delle forme artistiche precedenti.

Questa posizione teorica, che si traduce anche in una particolare poetica dell'architettura, è il lascito più importante di Aldo Rossi che a questo maestro dobbiamo il grande merito di avere delineato una teoria della città e della architettura che ha collocato il problema del ruolo della storia nella cultura progettuale nella sua giusta prospettiva.

Questa visione dell'architettura, che costruisce fisicamente la città e il territorio crescendo su se stessa, come nel caso di Milano, attraverso le epoche, come un'opera d'arte continuamente riscritta in forme nuove e mai interrotta, esalta e sottolinea il valore antropologico dell'architettura e la sua funzione di rappresentare <<ciò che rimane dell'uomo anche dopo la sua morte>>³

³ E' particolarmente appropriato riportare, a questo proposito, queste righe della "Introduzione a Boullée": <<(...) ne discende che i problemi dell'architettura, in quanto tali, sono unici e non a senso che i problemi dell'architettura antica siano

Non esiste, in una prospettiva storica, nessuna forma d'arte o tecnica che non si nutra della sua tradizione specifica in quanto ogni vero atto creativo in ogni disciplina contiene in se la stratificazione dei saperi che si sono accumulati fino a quel momento, e proprio da questo trae la forza per esprimere il nuovo.

Sulla base di queste constatazioni è allora evidente che non vi è scelta, nel fare architettura, che anche nelle opere più modeste, non provenga da lontano e cioè da una complessità di saperi stratificati nel tempo che, in quanto tali, si possano definire tradizionali; in questo senso non solo la preparazione culturale ma nel "fare" dell'architetto deve necessariamente avere a fondamento la tradizione, pena il comprendere appieno il senso stesso del proprio lavoro.

Sostenere questo non significa essere passatisti, poichè la questione dell'attualità della tradizione in architettura non va posta dal punto di vista formale, e cioè del linguaggio, quanto invece da un punto di vista sostanziale.

E' solito pensare che il termine tradizione, in Italia, sia sinonimo di classicismo, se per classicismo intendiamo un modo di pensare l'architettura incentrata sui concetti di armonia, proporzione, simmetria.

Il richiamarsi alla tradizione in architettura ha avuto in passato esiti impreveduti e assolutamente innovatori come appunto nel Rinascimento, periodo storico in cui architetti ed artisti o intellettuali, vedi per esempio L. B. Alberti, Bramante e Palladio, fondano una nuova teoria dell'architettura propugnando un ritorno alle regole classiche o perlomeno quelle che essi supponevano essere le regole compositive dedotte dai rilievi dei resti visibili dell'architettura romana

diversi dai nostri; mentre ha un senso estremamente concreto dire che le occasioni dell'architettura antica erano diverse dalle nostre>> (Vedi Rossi A. "Introduzione a Boullée", in E. L. Boullée, *Architettura, Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova, 1967)

di epoca tardo-antica che punteggiavano la campagna romana, dato che l'unico monumento integro di epoca classica era a quel tempo il Pantheon.

Sia Alberti che Palladio, nel rinascimento, nel loro richiamarsi alla tradizione delle regole classiche, pongono le basi di una nuova teoria dell'architettura intesa come scienza, come processo logico, dove per esempio la questione che può apparire formale come quella degli ordini, viene posta invece come sostanziale in quanto al suo interno si rintraccia quella prerogativa di razionalità che sta come presupposto al risultato formale: razionalità basata prima di tutto sui rapporti proporzionali, vedi per esempio gli studi sulla sezione aurea, la simmetria e la *divina proportio*, ricerche che hanno alla base studi di tipo matematico, come afferma R. Wittkower: <<Palladio accetta la definizione matematica della bellezza>>⁴

Le opere prettamente monumentali edificate in questo periodo, sono sopravvissute alle ingiurie dei secoli, arrivando fino ad oggi rappresentando un simbolo della scienza del costruire; ognuna di queste rappresenta un punto di arrivo di soluzioni tecniche e formali che sarà, nello stesso tempo, punto di partenza per nuove e originali soluzioni degli stessi temi in opere successive, chiara prova che il progetto tra "memoria e invenzione" riconosce nella sua tradizione le fondamenta della costruzione logica dell'architettura.

⁴ <<la bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti tra loro e di quelle al tutto.>>

Parte seconda

Il borgo detto "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, formatisi 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 Carrobbio 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 Carrobbio, 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 la 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 squadrati in ceppo, grenito 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'Olon. 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 Erculeo, 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 Carobbio, 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 massimiane: 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.

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 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.

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.

Nel 1895, data 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»⁵.

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.

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

⁵ 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 Annoni⁶ presentò un'ipotesi di ricomposizione ideale dell'edificio al Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura che si svolgeva a Roma. 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 diretta⁷. 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

⁶ 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.

⁷ 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.

convincente era quella avanzata da Michelangelo Cagiano de Azevedo, per il quale l'anfiteatro cadde in rovina dopo l'assedio di 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 prescindesse 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. Arslan⁸ 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

⁸ 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»⁹. 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»¹⁰.

⁹ E. A. ARSLAN, Una frazione di siliqua, Op. cit., 2004, s.p.

¹⁰ E. A. ARSLAN, Ibidem, s.p.

Le colonne

Le colonne di San Lorenzo, situate di fronte alla basilica in corso di Porta Ticinese n. 39, rappresentano uno dei rari reperti romani di Milano, assieme ai pochi resti dell'anfiteatro, del teatro, delle terme "erculee" del circo e di poche altre tracce della Milano imperiale.

Si tratta di sedici colonne in marmo con capitelli corinzi che sostengono la trabeazione che fu di un edificio romano risalente al III secolo, probabilmente delle grandi terme volute dall'imperatore Massimiano. Le colonne vennero trasportate nell'attuale locazione nel IV secolo a completare la nascente basilica di San Lorenzo. Appoggiati alla basilica vi sono altri corpi, tra cui notevole è la cappella di sant'Aquilino con mosaici di età romana. Le colonne rivestono un significato affettivo per alcuni milanesi in quanto testimonianza visibile dell'antica Mediolanum, che ha resistito alla furia distruttiva dei Goti, del Barbarossa, dei bombardamenti dell'ultima guerra mondiale e anche alla furia ricostruttrice dei suoi cittadini.

Le manomissioni :

Fino al 1935 lo spazio tra la chiesa e le colonne era interamente occupato da vecchi edifici popolari, a ridosso della facciata stessa della basilica, che di fatto era interamente circondato da vecchie case. Nonostante i progetti per salvare questo angolo cittadino estremamente pittoresco, il piano di rinnovazione decise di aprire la piazza demolendo le strutture fatiscenti, liberando la chiesa frontalmente. Il bombardamento della città nel 1944 e nel 1945 rese inagibili anche molte case sul retro, e nel dopoguerra si decise di

lasciare libera l'area allestendo un parco, cioè l'attuale Parco delle Basiliche grazie alla presenza di San Lorenzo da un lato, e della basilica di Sant'Eustorgio dall'altro. Nell'attuale parco vi era una depressione con dell'acqua, e forse vi era anche un porto. L'area era chiamata "via della Vetra" dal nome dei conciatori di pelli ("vetraschi"), o forse da "Vectra", canale trasportatore delle acque a Sud di Milano, alimentate da Nord attraverso i fiumi Seveso e Nirone. In ogni caso si trattava di acque maleodoranti. Il luogo divenne poi un'area dove si tenevano supplizi, impiccagioni e esecuzioni capitali. A ricordarlo un monumento settecentesco in sostituzione della croce precedente. Ora si chiama "piazza Vetra".

Sant'Eustorgio

La basilica di Sant'Eustorgio è uno tra i più insigni monumenti di Milano. Tracce del VII secolo e parti dell'ossatura romanica del XI e XII secolo, inserite in una serie di trasformazioni e addizioni successive operate sino al tardo quattrocento, costituiscono nell'insieme un complesso articolato e stratificato.

Una tra le diverse interpretazioni storiografiche ne attribuiscono l'origine alla volontà del vescovo Eustorgio di erigervi un edificio per portare le reliquie presunte dei Re Magi, provenienti da Costantinopoli. Secondo altre versioni potrebbe essere la 'basilica Portiana' citata da Sant'Ambrogio, ipotesi suffragate da resti paleocristiani riemersi nella cappella dei Re Magi e dalle fondamenta di un abside dietro l'altare maggiore. Secondo altri ancora venne costruita in onore del santo dal vescovo Eustorgio II nel 515.

Documentata in modo sicuro dal secolo VII, acquistò importanza con il tempo e venne ricostruita nel tardo XI secolo in massicce forme romaniche cluniacensi di influenza borgognona, come evidenziano in modo particolare i capitelli. Distrutta dal Barbarossa, sotto il quale vennero trafugate a Colonia le reliquie credute dei Re Magi 1164, se ne iniziò la ricostruzione in forme romaniche intorno al 1190.

Affidata nel 1216 ai Domenicani, la chiesa venne sottoposta a numerosi rifacimenti con un processo di costruzione durato diversi secoli. Al secolo XIII appartengono il braccio del transetto aggiunto verso sud, le volte a crociera della navata centrale e di sinistra.

Il campanile, svettante per 75 metri di altezza, venne costruito dal 1297 secondo schemi lombardi e presenta il contrasto tra mattoni di cotto parietali e conci lapidei posti agli angoli. Percorso da lesene, il suo corpo edilizio è suddiviso orizzontalmente da archetti pensili e coronato da una cella campanaria a bifore cuspidata a cono.

Nel XIV secolo la trasformazione 'devozionale' della chiesa porta ad erigere parte delle cappelle votive e gentilizie verso il lato sud, attuale imbocco di via Santa Croce. Edificata tra il 1462 e il 1466 è la cappella Portinari, tra le prime e più insigni opere del Rinascimento a Milano, i cui celebri affreschi di Vincenzo Foppa (1466-68) svolgono un ruolo preminente.

Fu in questo periodo che la basilica venne trasformata in 'chiesa a sala', sopralzando le navate laterali e legandole con ariosa continuità al vano centrale; anche le cappelle trecentesche vennero integrate allo spazio principale, unificando la loro copertura a quelle delle campate della navata destra. La totale fusione degli spazi, eliminato ogni impedimento fisico, "unifica anche le potenzialità di ascolto e di fruizione della liturgia. Un cambiamento dunque nel rapporto Chiesa-fedeli che si traduce anche in un mutamento architettonico".

Di tale spazialità poco rimane nell'attuale interno della chiesa, nonostante le sovrastrutture e gli interventi secenteschi e settecenteschi siano stati eliminati con il restauro e i rifacimenti 'in stile' della seconda metà del XIX secolo, che oltre a ripristinare l'interno ricostruirono la facciata e il fianco destro, liberando l'edificio dalle edificazioni addossate e dai resti del cimitero. Tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso nuovi interventi di 'restauro conservativo' hanno eliminato parte dei rifacimenti ottocenteschi, rimettendo in luce forme e decorazioni romanico-lombarde.

Il convento

Il convento ebbe una grande importanza nella vita cittadina come centro di fede e di cultura. Se le ragioni della scelta della localizzazione da parte dei domenicani non è ancora così chiara, è certo che i collegamenti con il territorio, le relazioni con Pavia, sede dell'Università che i domenicani frequentarono come allievi e docenti, si mostreranno strategici per l'accrescimento del convento come luogo di riferimento culturale e per l'aumento del prestigio urbano e territoriale della comunità eustorgiana.

Dalle descrizioni del domenicano Galvano Fiamma (1283-1343), si desume che le prime strutture e i primi spazi del convento siano stati costruiti per fasi successive - con continue trasformazioni e sostituzioni - presumibilmente a nord della chiesa esistente, dove sorgono i chiostri attuali, occupando i giardini e i campi coltivati a vite e frumento.

Lo splendore raggiunto dal convento sotto il governo dei Visconti ebbe il suo culmine nella prima metà del XV secolo, quando Filippo Maria decise di rinnovarlo e portarlo a eccezionali condizioni di bellezza. Ma del "Claustro grande di colonne bianche e nere", innalzato con doppio ordine nel 1413, ci sono giunte solo descrizioni letterarie. Nel 1526 l'intero convento, e in particolare il chiostro quattrocentesco, venne distrutto durante gli scontri tra soldati francesi e spagnoli che si contendevano Milano.

I due chiostri a pianta quadrata e della medesima grandezza esistenti ora hanno origine tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, su disegno del poco noto architetto Girolamo Sitoni, e compaiono già, nel 1603, nella mappa urbana di Francesco Maria Richini.

Il primo chiostro, addossato al fianco settentrionale della basilica, è a colonne toscane con nove arcate per lato; il secondo, dalle fattezze più eleganti del primo, è a colonne ioniche binate con sette arcate per lato. Il convento in questo periodo non è però più un punto di riferimento della città. Il trasferimento nel 1559 del Tribunale dell'Inquisizione a Santa Maria delle Grazie coincise con il suo lento declino. Ma è nel maggio del 1796 che se ne decretò l'inesorabile degrado. Alla vigilia dell'ingresso in Milano delle truppe di Napoleone, un'ordinanza del vicario di provvisione stabiliva che il convento di Sant'Eustorgio fosse utilizzato come alloggio e deposito per i soldati di passaggio in città. Atti di distruzione e vandalismo si susseguirono per oltre un secolo, nel passaggio d'usi da caserma, a ospedale militare, a presidio di prigionieri di guerra.

La chiesa divenne invece parrocchia nella metà dell'Ottocento, quando iniziarono i tormentati e mai conciliati lavori di 'restauro stilistico'. Ma le vicissitudini dei chiostri negli anni a venire saranno ancora più devastanti: agli inizi del secolo XX si insediarono, negli spazi delle aule conventuali e della biblioteca, attività artigianali e scuderie; negli anni tra le due guerre, sul lato orientale dei chiostri, vennero ricavati alloggi minimi per i senzatetto, i piani terra vennero affidati ad associazioni, aziende installarono mense e lavatoi, e qui trovò sede anche il dopolavoro comunale.

La guerra, nell'agosto del 1943, portò al rogo quel che rimase del complesso monumentale, se ancora così lo si poteva definire.

La ricostruzione del complesso iniziò negli anni cinquanta, con determinazione e impegno ma anche in modo improvvido e improvvisato. Purtroppo sono ora tangibili gli esiti negativi di tali approcci d'intervento, che tentarono di stabilire compromessi tra la ricostruzione secondo il principio del "dov'era com'era" e il riadattamento per accogliere nuovi usi.

Aspetti archeologici

Contrariamente al progetto iniziale, che prevedeva l'esecuzione di due saggi, ubicati uno in corrispondenza del quarto braccio del chiostro, l'altro nell'area esterna a nord del chiostro, verso il corso di Porta Ticinese, sono stati aperti quattro saggi. Si è infatti constatato che in quest'area la quota del terreno sterile è più alta di circa un metro rispetto a quella individuata negli scavi condotti nel chiostro sud (1998-2001), segno che in antico il dislivello, riscontrabile anche oggi, era più pronunciato. La quantità di metri cubi da scavare per saggio è risultata quindi molto inferiore rispetto alle valutazioni fatte sulla base delle indagini effettuate nel 1998-2001, perché in quest'area le cantine degli edifici moderni risultavano aver intaccato la maggior parte della stratigrafia antica, risparmiando solo qualche lacerto nelle zone non cantinate. Nel saggio 1, aperto nell'area verde antistante il Museo Diocesano, il terreno sterile è stato raggiunto alla quota di m.114,80 slm ed è stata messa in luce parte di una grande buca di epoca romana, verosimilmente una cava di ghiaia e sabbia per costruzioni, il cui fondo non è stato raggiunto per motivi di sicurezza.

Nel saggio 2, aperto in corrispondenza del braccio nord del chiostro settentrionale, sono venuti in luce resti del piano interrato di questo braccio del chiostro, il cui pavimento, che non è stato raggiunto per motivi tecnici, doveva trovarsi alla quota assoluta di circa m.113 slm, corrispondenti a circa m.2,70 dal piano di campagna; è quindi molto probabile, considerando la quota del terreno sterile in quest'area, che in corrispondenza del quarto braccio del chiostro la realizzazione del

piano interrato abbia comportato la totale distruzione del deposito archeologico più antico.

Il saggio 3, che costituisce l'ampliamento del saggio 1 verso ovest, ha messo in luce parte di una cantina coperta a volta, che con ogni probabilità aveva completamente asportato il deposito archeologico, anche se non è stato possibile raggiungere il terreno sterile per motivi tecnici. Ad est della cantina, in una zona libera da costruzioni, è emersa un'isola di stratigrafia, in parte intaccata dalla cava già messa in luce nel saggio 1. La sequenza stratigrafica riscontrata documenta la presenza nell'area di tracce di probabili canalizzazioni di epoca romana, analoghe a quelle emerse nella prima fase dello scavo effettuato nel chiostro sud nel 1998-99 precedenti l'edificio romano, riempite da un riporto di limo. Esso era a sua volta tagliato da una sepoltura manomessa in antico, di cui rimaneva parte dello scheletro in nuda terra, riferibile, in base ai reperti dello strato sottostante, ad epoca tardoantica-altomedievale.

L'ultimo saggio, aperto ad est verso l'ingresso del Museo Diocesano, appena iniziato, ha messo in luce resti di una seconda sepoltura in nuda terra manomessa in antico.

Dai primi risultati delle indagini a campione effettuate sembra di poter concludere che il deposito archeologico nell'area è stato fortemente compromesso dagli edifici costruiti in epoca moderna. Sembra quindi poco probabile che siano conservati resti antichi di tale consistenza da richiedere una sistemazione in situ. Gli scavi hanno finora documentato anche in questa zona, come nel chiostro sud, un utilizzo dell'area come necropoli, inquadrabile presumibilmente tra tardoantico e altomedioevo. Le tombe sono state profondamente manomesse dai successivi interventi edilizi. La stratigrafia in corrispondenza del braccio nord del chiostro settentrionale è stata con ogni probabilità asportata dalla realizzazione dell'interrato.

Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia

Il Museo

Il Museo Diocesano nasce come emanazione della Diocesi ambrosiana, della quale esprime il riflesso nell'arte e soprattutto l'identità storica ed ecclesiale. Il Museo conserva e promuove i preziosi beni artistici della Diocesi, valorizzandone il significato storico e religioso: l'incontro con la bellezza delle opere d'arte assume in questo contesto un'importanza nuova e densa di significato. La prima idea per il Museo Diocesano risale al 1931, quando il Beato Ildefonso Schuster, arcivescovo di Milano, indirizza al clero una lettera intitolata Per l'arte sacra e per un museo diocesano, in cui incoraggia la nascita di un'istituzione specificamente dedicata a promuovere e raffinare l'amore per l'arte presso "le persone a Dio dedicate" e al tempo stesso volta ad impedire la dilapidazione del cospicuo patrimonio artistico della Diocesi. Il suggerimento fu accolto solamente nel 1960 quando il Card. Giovan Battista Montini stipula un accordo fra la Curia e il Comune di Milano in cui si prevede la ristrutturazione, a spese dell'Opera Diocesana per la preservazione e la diffusione della fede, dei Chiostrì di Sant'Eustorgio, indicati come sede del nuovo Museo. Di fatto questa convenzione non viene ratificata e le iniziative rimangono sospese fino agli anni Ottanta: solo allora il Card. Carlo Maria Martini avvia il progetto di ricostruzione e riadattamento dei chiostrì, affidato allo studio dell'architetto Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

Il Museo Diocesano è stato allestito tenendo conto della natura del tipo di museo che sarebbe stato creato e le caratteristiche originarie dell'architettura.

L'allestimento museografico venne affidato dal 1996 all'architetto Antonio Piva, che, ispirandosi a concetti organizzativi e funzionali che in questi anni hanno trovato in tutto il mondo ampie verifiche e consensi, ha affrontato i temi dell'accoglienza, dell'esposizione flessibile, della conservazione dei materiali, della sicurezza, del comfort e della comunicazione. Lo spazio espositivo è dotato di impianti di sicurezza e di un sistema di climatizzazione con filtraggio dell'aria che garantisce un perfetto controllo del microclima. Le grandi vetrine, organizzate con supporti ed espositori molto flessibili, sono caratterizzate da un sistema di illuminazione a fibre ottiche. I pannelli modulari consentono l'adozione di diverse funzioni espositive.

La collezione del Museo Diocesano comprende circa 600 opere, di cui quasi 400 esposte, suddivise in alcune sezioni.

Dalla Quadreria arcivescovile sono giunte al Museo molte opere delle collezioni degli arcivescovi milanesi, rivelando così i diversi orientamenti culturali dei vari successori di Ambrogio alla cattedra episcopale; in museo sono esposte, per esempio, parte della collezione Monti, della Visconti, della Pozzobonelli, e la completa collezione Erba Odescalchi.

Il Museo Diocesano conserva inoltre numerose opere provenienti dalla Diocesi, dal VI al XIX secolo: in seguito ad uno studio minuzioso dell'Archivio dei beni Artistici della Diocesi, dal 1998 conservato presso il Museo, prima dell'inaugurazione sono state effettuate indagini e sopralluoghi nelle varie parrocchie che hanno consentito di individuare veri e propri tesori nascosti. Si è avviata quell'azione di recupero e valorizzazione del patrimonio artistico della Diocesi che è uno dei principali obiettivi del Museo Diocesano. A questo nucleo si aggiungono la sezione dedicata a Sant'Ambrogio, i Fondi Oro (opere di ambito per lo più toscano del XIV e XV secolo, raccolte dal prof. Alberto Crespi e donate al Museo nel 2000), le sculture e i dipinti provenienti dalla collezione Marcenaro (depositata dalla Fondazione

Cariplo nel 2004), il ciclo di tele dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento ed infine un gruppo significativo di opere di arredo liturgico. Nell'immediato futuro, si prevede una sezione interamente dedicata al Novecento. Le raccolte del Museo comprendono già opere di artisti del Novecento (Lucio Fontana, Aldo Carpi, William Congdon e altri), per ora per lo più conservate nei depositi.

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.¹¹ 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. Ausonio¹², 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

¹¹ 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.

¹² AUSONIO, Ordo nob. urb., V, vs. 35 e segg.

degli storici e in parte spiega le incertezze con cui sono stati condotti gli studi fino al momento del ritrovamento di elementi materiali 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.

A Milano, il rapporto con l'antico non è affidato soltanto all'evidenza 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».¹³

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:

¹³ A. TORRICELLI, Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano, in AA. VV., Archeologia urbana e Progetto di architettura, Op. cit., 2002, p. 224.

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»¹⁴. 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, 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'Ambrosiana¹⁵.

Castiglioni concorda con il Fiamma e aggiunge un terzo anfiteatro, «in modo che Milano per numero di edifici sontuosi non risultasse

¹⁴ 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.

¹⁵ G. A. CASTIGLIONI, *Gli honori ecclesiastici di Milano*, Cod. Ambr. D. 266 inf. 247.

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»¹⁶.

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 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 Richini¹⁷.

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

¹⁶ A. CALDERINI, *L'Anfiteatro romano di Milano*, Ceschina, Milano, 1940, p. 17

¹⁷ L. GAMBI e M. C. GOZZOLI, *Milano*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

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»¹⁸.

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 turrato 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*

¹⁸ L. GAMBI e M. C. GOZZOLI, *Ibidem*, p. 121.

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.

La porta Neoclassica

<<A perpetuare la memoria del ritorno in Milano del primo console Bonaparte con l'armata vittoriosa reduce da Marengo entrando per Porta Ticinese, il 16 giugno 1800, il Municipio di allora, che era anche autorità provinciale col titolo di Amministrazione municipale e dipartimentale d'Olona, decretò d'erigere un monumento appoggiato alla punta esterna settentrionale della cortina di difesa della porta suddetta. Quel monumento consiste in due lapidi con qualche ornato secondo il disegno dell'architetto Antolini, venne inaugurato il giorno 11 marzo 1801: era di proprietà comunale e andò smarrito colla distruzione, avvenuta forse nel 1815, degli ultimi resti del baluardo sopraindicato.

Il 29 maggio 1801, il Governo cisalpino decretò che la Porta Ticinese si denominasse "Porta Marengo" e venisse ricostruita in forma d'arco trionfale dorico con tre entrate sul disegno dell'architetto Bargigli: il 16 giugno 1801, ne fu interrata solennemente davanti all'edificio daziario la prima pietra, che è quella donata nel luglio 1875 al Municipio dal sa. cav. G. Leoni, tolta anch'essa dal suo primitivo luogo e passata allora ad un negoziante di marmi. Il Governo però, nel 1801 fece atterrare parte del bastione e a far costruire un piccolo ponte sul Ticinello per aprire la via diretta dalla Cittadella al Borgo di S. Gottardo.

Nel 1808 avendo Napoleone I minacciato di far trasportare la capitale del Regno d'Italia da Milano a Bologna, *novantaquattro possidenti*

pensarono di stornare questo pericolo innalzando a loro spese e sopra disegno dell'architetto nazionale cav. Luigi Cagnola il grandioso atrio con la dedica *Napoleoni Imp. et Regi*, poi sostituita con *Paci Populorum Sospite* per volere del Governatore austriaco Sarau: questi non permise che si collocassero nell'interno dell'atrio le due lapidi già decretate ricordanti i nomi dei *novantaquattro possidenti* oblatori.

Tale monumento detto già dei possidenti, ora è proprietà nazionale, come dalla circolare ministeriale del 1875.>>¹⁹

La Porta neoclassica giunta fino ad oggi, del quartiere Ticinese di Milano, come già detto fu progettata dall'illustre architetto L. Cagnola, ma ci furono molti altri insigni architetti di quel tempo che la progettarono, come per esempio, Antolini, Canonica, Bargigli, Pestagalli, Pistocchi.

<<Ercole Silva nel 1811, proponeva di traslocare le colonne romane di S. Lorenzo. La conservazione in luogo rientra invece nella sistemazione del corso di Porta Marengo dal Cagnola.(...)

Nato a Milano nel 1762, egli appartiene alla più antica e autorevole nobiltà milanese.(...)

Esautorata l'amministrazione della seconda Cisalpina, perdono il ruolo preminente gli architetti ad essa legati: Antolini, Pistocchi Bargigli. Posto tra i sottoscrittori per l'erezione di un arco o atrio trionfale, a celebrazione della vittoria di Marengo, scavalca il Canonica, Pestagalli, Pistocchi, e ottiene di far realizzare il proprio progetto.

Il succedersi degli eventi politici, con l'assunzione al potere dei moderati liberali, porta in tal modo il Cagnola a dominare l'edilizia e l'architettura milanesi, assieme al Canonica, tecnico eccezionalmente

¹⁹ Gentile Pagani, 5/9/1887 (ASCM, Località milanesi)

abile e attivo, e lo Zanoia, religioso, uomo colto e meglio indicato a reggere l'accademia.>>²⁰

Siccome si voleva che fosse tutta di granito nostrano, così si richiese molto tempo per procurare il materiale. Finito nel 1814 il portico fu inaugurato l'anno successivo, sostituendo l'epigrafe napoleonica, caduto nelle nevi della Russia, alle odierne "Alla pace liberatrice dei popoli" *Paci Populorum Sospite*.²¹

Cagnola porta a Milano modi ignoti, o quasi alla tradizione classicista locale e alla accademia: in particolare i disegni di intonazione razionalista, diffusi nella Milano dominata dal Piermarini, Cantoni Soave e Pollak, non avevano precedenti. Più tardi inserisce una componente palladiana nel Neoclassicismo milanese. Nelle opere migliori del Cagnola sembra raggiunta quella fusione di razionalità e monumentalità che erano rispettivamente al centro delle preoccupazioni del Piermarini e del Cantoni; e qui sta forse la sua vera grandezza. Cagnola amalgama in forme nuove le due tendenze parallele e antagoniste del Neoclassicismo settecentesco.

In tale opera si integrano gli studi razionalisti della giovinezza col palladianesimo che lo interessa da quando ha studiato da vicino le architetture venete. Di qui viene il carattere, insieme severo e fastoso dell'opera, incomprensibile senza la conoscenza dei suoi primi progetti. Severità nel disegno, che non lascia campo a decorazioni applicate, e austerità del materiale, il granito, trasformarono in cosa nuova e originale un che era palladiano: gli atri d'ingresso di Villa Capra. Nell'atrio di porta Marengo si realizza un felice equilibrio, tra sobrietà razionalista e ricordi di architetture palladiane e romane. L'uso dei timpani vuoti si allinea con quello delle più ampie superfici libere che esaltano le forme complessive, cioè il volume prevalente.

²⁰ Mezzanotte 1966

²¹ Romussi 1907

I Navigli e la Darsena

" Si tratta di un'opera tutta umana, tutta artificiale. Un solco corre verso sud ovest sulla sinistra del Ticino, fra Torna Vento e Abbiategrasso, dove piega decisamente a ponente, risalendo anzi alquanto verso nord, per raggiungere Milano. È questo il canale più antico di tutti. Il naviglio grande. Un altro solco viene incontro al primo e si congiunge con esso recando le acque dell'Adda dal levante al ponente, ed il naviglio della Martesana. Un terzo solco muore a muove da Milano verso sud con due rettifiche ed è il naviglio Pavia, che convoglia al Ticino quello che resta dei due canali detti prima, dopo che moltissime rogge ne hanno sottratto gran copia per uso irrigatorio."

Le date in cui ciascuno di quei tre canali navigabili giunse a perfezione sono memorabili nella storia della scienza idraulica. Nel naviglio grande la data d'inizio, che fu nel 1177, segue un anno la vittoria di Legnano, quando il Barbarossa fu cacciato per sempre da questa terra ove aveva a lungo guerreggiato, saccheggiato, devastato. Ma il primo intento del canale non fu che irrigatorio: solo col 1257 esso venne usato per far giungere delle barche fino alla città. La prima conca d'Europa fu creata nel 1439 in Milano e fu la conca della nostra signora del duomo o di Viarenna (alias via arena) che permetteva il passaggio tra la fossa interna e la darsena di sant'Eustorgio, come si chiamava allora quella che noi oggi definiamo darsena di porta ticinese. L'opera insigne è dovuta agli ingegneri

Filippo degli Organi e Fioravante da Bologna, che 6 anni più tardi costruirono una seconda conca lungo la fossa interna, presso sant' Ambrogio. Quei congegni nei secoli mutarono per le misure e pei particolari, non pel concetto informatore. Fra il 1457 ed il '65 venne costruito a scopo irriguo il canale della Martesana, che nel 1471 venne dotato di una prima conca reso atto per un tratto per la navigazione; nel '73 si muniva di conche il Naviglio di Bereguardo; nel '75 esistevano nel milanese 90 chilometri di canali navigabile con 25 conche; nel 1496 venne collegato all'ultimo tratto della Martesana con la fossa interna ed ebbe così compimento il gran disegno di far incontrare in Milano le acque del Ticino e quelle dell'Adda e di collegare la città mediante il naviglio di Pavia, il Ticino ed il Po con il mare. Aspirazione antica di un secolo, essendo essa già presente negli statuti di Milano sin dal 1396, quando si parlò per la prima volta della necessità di navigare il naviglio tra Milano e Venezia. Il periodo spagnolo, di secolari superstizione e miserie, fu infausto anche per il progresso di questi grandi strumenti di traffico. Un borioso governatore di Milano, don ferrante Gonzaga, tentò di potenziare il naviglio di Pavia, ed essere anche a gloria di questo suo divisamento un "trionfo marmoreo" sul primo ponte che calcava quel canale, dove questo si stacca dalla darsena di porta ticinese. Ma l'opera così magnifica si arrestò dopo pochi chilometri, nel luogo dove il toponimo popolare di "conca fallata" benissimo descrive l'inefficienza spagnola. Giuseppe Meda si era proposto di vincere con una sola conca un dislivello di quasi 18 metri, munendo il congegno di due elementi nuovi: un diaframma ed un arcone, dividendo il bacino in due vasche, una minore per smorzare l'impeto dell'acqua nella caduta, una maggiore pel natante; il canale del soccorso, disposto parallelamente alla vasca delle barche, munito di fori a varie altezze per riempire più rapidamente e senza tormento quel bacino. Queste provvidenze, con molteplici varianti, si trovano oggi in tante conche

navigabili del mondo, nel Belgio, in Olanda, in Germania ed in America; ma fu Giuseppe Meda ad escogitarle e tentarle per la prima volta, quel meda che morì in miseria nel 1599. Il secolo decimonono vide aumentare in modo notevolissimo la navigazione sulla rete dei canali lombardi. Una statistica del 1842 documenta che le barche che toccarono Milano in quell'anno furono 8417, trasportando merci di varia qualità, dalla pietra alla legna da ardere al bestiame alle graniglie. Tra il 1830 ed il 1900 il traffico medio complessivo sui tre navigli fu di 350000 tonnellate annue corrispondenti a 8300 barche. Sulla metà del secolo scorso l'avvento della ferrovia aveva mutato il regime di tutti i trasporti preesistenti. L'inizio dei lavori della linea Venezia - Milano è del 1857; il tracciato di quella linea riuscì quale lo aveva indicato un uomo di grande dottrina, Carlo Cattaneo, che dal collegamento di Milano con Brescia, di Brescia con Garda e con Verona, di Verona con Vicenza, con Padova con Venezia dimostrò il valore di linea dorsale della compagne geografiche e demografica meglio determinata nell'ambito della Padania al levante di Milano. La vitalità che la ferrovia Milano - Venezia conserva a un secolo circa dagli studi del Cattaneo ne confermo l'esatta visione tecnica ed economica. Dopo l'avvento delle ferrovia il traffico sui navigli non si sviluppò ulteriormente nei modi tenuti sino ad allora, ma crebbe per lo più di un aspetto e si trasformò per altri. La dimostrazione più forte della decadenza della navigazione interna si ebbe nel 1928, quando con la copertura della fossa interna di Milano si troncò quel collegamento della navigazione proveniente dal Ticino con quella proveniente dall'Adda, che era stato la grande conquista del XV secolo. Ma ecco che nel ventennio tra le due guerre l'attività edilizia di Milano determinò grande impiego di sabbie e ghiaie, provenienti in parte, e certo più saggiamente, da estesi banchi alluvionali, nella zona tra Boffalora e Torna Vento, servito dal naviglio grande. Il traffico di sabbie e ghiaie comporta voluminosi depositi lungo le

banchine di attracco e l'uso di silos e di gru. Gli spazi per dotare la vecchia darsena di banchine più ampie furono conquistati a spese del bastione; nel bacino ingrandito si scaricarono in anni recenti fino a 500000 t. di merce. E' questo un indizio probante dell'importanza che questo porto interno avrà per la sistematica ricostruzione di Milano, demolita dalle offese di guerra per più di un quinto della sua compagine. Il primato di Milano su ogni altra borgata venne dal fatto della sua equidistanza dai guadi sul Po', sull'Adda e sul Ticino. Ma in età lontane i lombardi vollero e seppero avvicinare le acque del Ticino e della Adda alla loro città, per beneficio dell'agricoltura prima, per quella della navigazione poi, facendo di Milano una città nuova e diversa. Conducendo le acque per migliaia di miglia nei solchi maggiori e in onore degli antichi dettero forma e vita alla "patria artificiale" che possediamo oggi. In naviglio grande divenne nel 1386 uno strumento essenziale per la fabbrica del duomo, giacché servì per tutto il marmo che da Candoglia, nella valle del Toce, giunse per quattro secoli sino a due passi dalla cattedrale al laghetto di Santo Stefano in brolo. Non meno ardito fu l'intento di condurre a Milano le acque dell'Adda mediante in naviglio della Martesana, iniziato da Francesco Sforza sulla metà del quindicesimo secolo. Alla data del 1475 i milanesi si erano costruiti 90 chilometri di canali navigabili, con 25 conche, nessun'altra regione d'Europa poteva vantare nulla di comparabile. Ma il perfezionamento di un piano della navigazione lombarda si protrasse ancora per secoli: alla valorizzazione piena della Martesana si giunse solo nel 1777, al compimento del naviglio di Pavia solo nel 1818. Da questa data in poi la rete lombarda segnò la sua integrità solo per 110 anni, giacché nel 1928 coperta la fossa interna, venne a cessare il collegamento dei 3 navigli nella darsena di porta ticinese. Col secolo ventesimo la navigazione lombarda segnò un periodo di declino che giunse sino al 1921; dove il traffico un po' riprende. Col 1940 la guerra turba

profondamente anche nella navigazione e la dura pace a cui siamo approdati ci trova con una dotazione insufficiente di natanti e con una rete navigabile in disordine, specie per quel che riguarda il naviglio grande e la darsena.

Parte Terza

Il Nuovo Museo Diocesano

Introduzione

Per il progetto della mia tesi di laurea mi sono trovato ad intervenire su di un tema piuttosto delicato, ovvero la nuova addizione al Museo Diocesano, come ampliamento del sistema del chiostro aperto di Sant'Eustorgio che, occuperà l'ambito rimasto indefinito in seguito alle demolizioni belliche tra il Parco delle Basiliche e il corso di Porta Ticinese.

Sarà concepito come un insieme sufficientemente articolato per rispondere a una pluralità di problematiche urbane e paesaggistiche: il rapporto con il corso di Porta Ticinese, la riqualificazione dei fianchi ciechi del tessuto edilizio affiorante sul vuoto generato dalle demolizioni belliche, la definizione di un adeguato accesso al Parco delle Basiliche, le relazioni con il chiostro aperto e l'intero Complesso monumentale del Sant'Eustorgio.

La nuova parte del complesso monumentale sarà relazionata agli spazi circostanti del Parco delle Basiliche e del corso di Porta Ticinese, sia in previsione di eventuali manifestazioni espositive che potranno anche avvenire sugli spazi esterni, sia per lo svolgimento delle attività extra istituzionali che potranno occasionalmente coinvolgere l'utilizzo degli spazi aperti circostanti, sia per facilitare la fruizione urbana delle attività del complesso museale.

Oggi l'architettura, a mio giudizio personale, si trova nella fase in cui nella maggior parte dei casi ha la *tendenza* di voler stupire l'osservatore, grazie ai caratteri degli edifici odierni, che per effetto dell'avvento tecnologico, si configurano per esempio con grandi strutture metalliche, forme plastiche ed irregolari, giochi di luci e riflessioni, trasparenze determinate da grandi superfici vetrate che

molto spesso si trovano in forte contrasto con i luoghi in cui nascono, troncando quel rapporto con la tradizione che le nostre grandi città prettamente storiche hanno avuto fino alla metà del ventesimo secolo.

Per quanto riguarda il mio progetto invece, ho voluto tenere fortemente conto della tradizione e di tutti quegli aspetti e caratteri architettonici presenti nel sito come fossero degli ingredienti, fondamentali ed imprescindibili per l'ideazione del mio progetto; vorrei partire innanzitutto dalla forte bipolarità presente nel quartiere fortemente data dalla presenza delle due basiliche S. Lorenzo e S. Eustorgio che con la loro matericità e pesantezza si impongono sul luogo come punti di riferimento, poi a seguire ci sono gli spazi del commercio e gli spazi dell'abitare, racchiusi nelle case di cortina dove un tempo per andare a lavoro bastava una rampa di scale, per poi passare dalle porte di accesso della città che partendo dall'interno verso l'esterno segnano l'età della città come fossero i nodi di un tronco d'albero, ed infine un pizzico di natura che ritroviamo nel *giardino* Parco delle Basiliche un tempo luogo delle coltivazioni che sfamavano l'intero quartiere, oggi piccolo polmone verde della città e luogo di straordinaria importanza archeologica, che offre un riparo dall'aggressione caotica e rumorosa della città.

Relazioni con la città

Le demolizioni di diversi edifici, danneggiati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, hanno lasciato ampi vuoti nella cortina edilizia del corso di porta ticinese, tradizionalmente caratterizzata dalla continuità su fronte strada dell'edificato, interrotta, per la loro importanza, solo dai sagrati delle due basiliche. Per questo, la ricostruzione di un fronte unitario e continuo sul corso, ha il compito più importante di restituire chiarezza al contesto urbano e il giusto ordine gerarchico agli elementi che lo compongono.

Le nuove residenze andranno a colmare il vuoto su fronte strada, rispettando la tipologia e i caratteri fondamentali degli edifici circostanti; ad esse verrà affiancato l'ingresso della nuova ala del museo diocesano che sorge proprio alle spalle della cortina edilizia.

Le demolizioni interessarono, infatti, anche il quarto braccio del secondo chiostro del convento adiacente la basilica di Sant'Eustorgio, oggi delimitato da una semplice quinta lignea. Dal 2001 il convento ospita il museo diocesano, dove sono conservate ed esposte sculture e dipinti di ispirazione religiosa e laica.

La nuova ala del museo riproporrà formalmente la parte mancante del chiostro, dando continuità al percorso espositivo museale ed un nuovo volto e dignità al complesso sia verso il corso, con il nuovo ingresso, sia verso il parco cittadino che collega visivamente le due basiliche.

Le residenze e la nuova area museale sono indipendenti dal punto di vista degli accessi, dei servizi, della struttura portante e degli impianti; ma per la composizione dei volumi e la combinazione delle funzioni sono da considerare come due parti di un unico intervento, quindi non scindibili o realizzabili separatamente.

Le residenze

Il tipo edilizio della zona è costituito dalla casa mercantile di cortina, con funzioni miste, botteghe e laboratori al piano terra e residenza ai piani superiori. Il tessuto edilizio ha un carattere minuto, è costituito da piante irregolari e continuamente variate, ma è sostanzialmente omogeneo dal punto di vista morfologico e tipologico. Sul corso di Porta Ticinese si tende a mantenere la continuità della cortina edilizia per quanto riguarda allineamenti ed altezze, dove il piano commerciale terreno risulta più alto rispetto ai piani superiori per due principali motivazioni, in primo luogo si tende ad allinearsi col basamento e la linea di gronda degli edifici confinanti, ed in secondo luogo tali altezze sono determinate dal tipo edilizio che si intende progettare, ovvero la casa di cortina. La casa verrà interrotta con l'innesto di un elemento altro quale l'ingresso del museo che si diversificherà solamente per l'aspetto materico della composizione della facciata ma che contribuirà a garantire la continuità visiva della cortina edilizia. Le nuove unità residenziali rispecchiano l'organizzazione tipologica in pianta e in alzato, garantendo un'organizzazione degli spazi chiara ed efficiente; rispettando gli standard qualitativi e quantitativi imposti dal regolamento edilizio comunale. Il piano terreno è destinato alle attività commerciali, uffici e negozi; i due locali ai lati dell'ingresso del museo ospiteranno la libreria e la caffetteria. Sul fronte troviamo anche gli accessi alle residenze dei piani superiori alle quali si accede tramite vani scala caldi e ascensori. La composizione dei locali offre diverse soluzioni volumetriche, 40-70-80-90-110 mq, ogni vano scala da accesso a due

abitazioni, tutte con doppio affaccio. Sul corso troviamo la zona giorno più rumorosa e calda per esposizione naturale, e sul parco troviamo invece la zona notte più silenziosa e fresca, con delle ampie logge che permettono un'ottima vista sul Parco delle due basiliche. Tutte le soluzioni sono state studiate nella composizione per garantire un alta qualità degli spazi interni e degli affacci esterni.

La nuova area museale

La nuova ala museale nasce dell'esigenza pratica del museo diocesano di avere nuovi spazi, servizi e una nuova visibilità cittadina; ma è anche l'occasione di riqualificare un'area importante oggi dismessa.

La scelta è di riproporre formalmente l'ala mancante del chiostro, con un corpo di carattere lineare, che si prolunghi sino al corso di porta ticinese, da una parte, e all'interno del parco, dall'altra. Il nuovo ingresso è direttamente sul corso: si presenta come un grande portale in muratura che sporge dal fronte continuo della cortina edilizia ed esplicita chiaramente la sua presenza affermandosi come elemento altro rispetto all'unitarietà tipologica della cortina edilizia costituita da botteghe e abitazioni. La vetrata centrale mostra dall'esterno la teatralità dell'atrio a tutt'altezza, dove una scala "rotonda" si sviluppa lungo il perimetro circolare della sala per raggiungere il piano superiore e inferiore; risolvendo anche il difficile problema dell'incontro dei due diversi assi del corso e del museo. La "rotonda" oltre che assumere il significato di cerniera tra il fuori angolo determinato dal diverso orientamento del convento rispetto al corso, al piano terra ospita il foyer con biglietteria e guardaroba, e la connessione con il chiostro originale; più avanti, in successione, quattro sale espositive affacciate sul chiostro interno.

Al primo piano, raggiungibile dallo scalone d'onore all'ingresso e dalla scala vetrata che si protende nel parco offrendo un belvedere

durante la sua percorrenza, la grande galleria espositiva, con copertura a falda sorretta da una serie di portali in successione in cemento armato a vista che riprendono la dimensione del chiostro ed il passo delle colonne binate presenti. La sala è illuminata zenitalmente in modo naturale grazie ad una fascia vetrata che corre sul colmo della copertura tra un portale e l'altro. Parallelo alla galleria, un portico in carpenteria pesante e vetro completa la percorribilità del chiostro sui quattro lati offrendo piccole salette espositive scansionate dai contrafforti dei portali ed un ottimo affaccio sul chiostro interno del museo e dell'innalzarsi del campanile della basilica di S. Eustorgio. Il piano interrato è stato destinato a contenere tutti quei locali di servizio e di stoccaggio delle opere a partire dai servizi, il nuovo magazzino e le sale per gli impianti, inoltre anche un collegamento con l'interrato dell'ala est del preesistente museo. La semplice percorribilità dell'intera area museale è garantita sia al piano terra che al primo per il pubblico, mentre al piano interrato lo è solo per gli addetti ai lavori. Il nuovo edificio si presenta come un elemento forte e gerarchicamente importante all'interno del convento e del parco, rapportandosi volumetricamente direttamente con tutto il complesso monumentale di S. Eustorgio, basilica ed ex convento.

Caratteri tecnologici e costruttivi

Gli edifici delle residenze ricalcano matericamente gli edifici residenziali comuni nell'area: la struttura a telaio trave-pilastro è in cemento armato, con tamponamenti e solai in laterizio comune; il rivestimento esterno è intonacato uniforme per i piani superiori, mentre il piano commerciale a terra è innanzitutto più arretrato rispetto al filo della facciata degli alloggi creando un'ombra continua ed è caratterizzato da delle vetrine continue in ferro e vetro disposte davanti alla struttura. La copertura a doppia falda è rivestita in lamiera di rame.

Il museo ha una struttura muratura portante per quanto riguarda i vani scale e le sale espositive alle estremità, mentre la parte della galleria è costituita da una successione di otto portali allineati con gli assi delle colonne binate del chiostro esistente. I solai sono realizzati in cemento armato, per resistere a carichi anche importanti, mantenendo spessori contenuti, garantendo una maggiore flessibilità degli spazi.

L'edificio è intonacato chiaro all'interno e rivestito in pietra grigia all'esterno. L'intonaco chiaro garantisce un relativa asetticità favorendo l'allestimento interno; il rivestimento in pietra esterno, oltre a dare un aspetto di austera eleganza, anche richiamando altri edifici monumentali cittadini, funge da facciata areata per l'intera superficie, mitigando sbalzi termici e irraggiamento solare, abbattendo i costi di climatizzazione dell'edificio.

Il nuovo portico interno al chiostro, come anche la scala di testa nel parco, sono realizzati con strutture a telaio in ferro e vetro;
Gli elementi di risalita fungono da elementi di distribuzione ordinari, ma per collocazione e isolamento possono essere utilizzate anche come vie di fuga e scala di sicurezza.

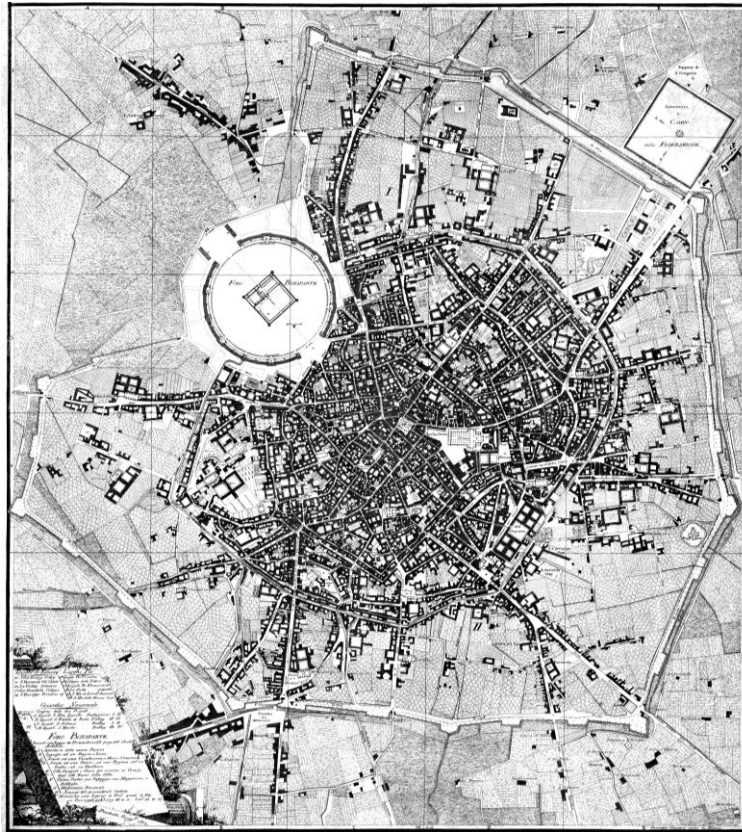
Immagini



1699 - Giovanni Battista Bonacina



1734 - Marc'antonio dal Re



1801 - Giacomo Pinchetti



1810 - Corpo Astronomi di Brera



L. Querena, Il ponte di Porta Ticinese (Museo di Milano, Milano)



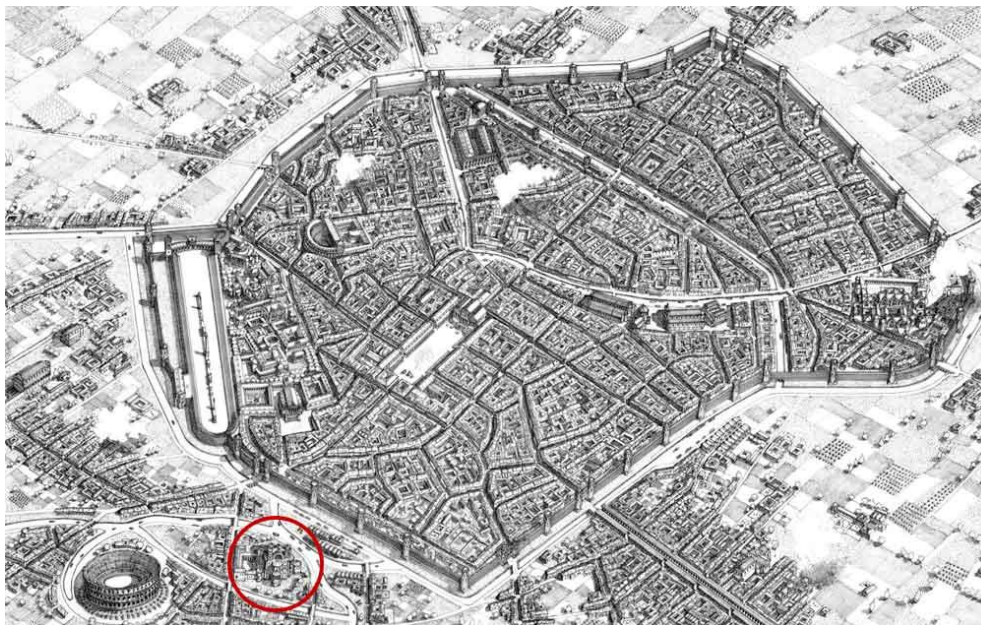
Incisione veduta delle Colonne di S. Lorenzo



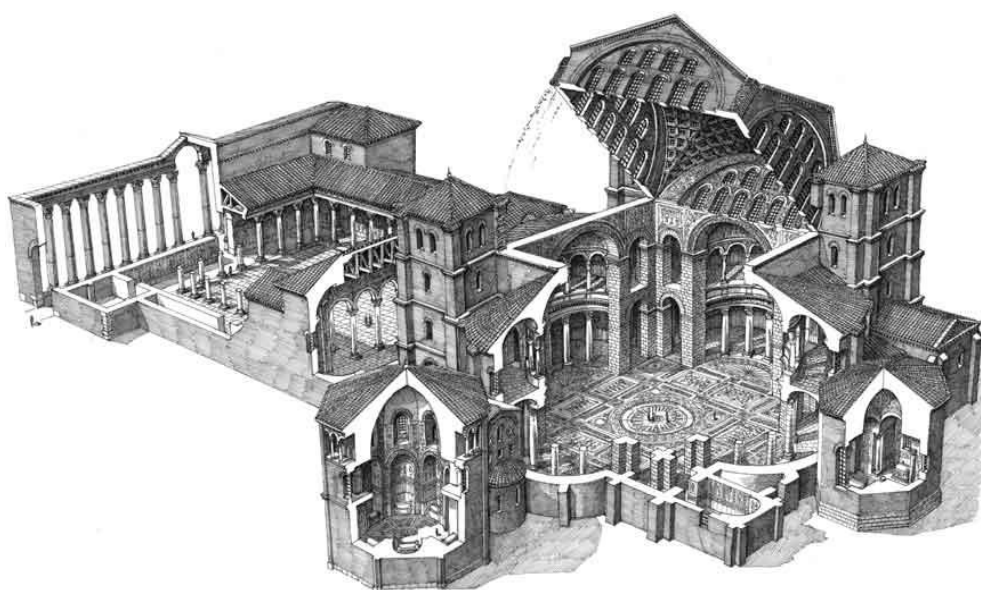
Veduta del Parco delle Basiliche dal campanile di S. Eustorgio



Veduta del Parco delle Basiliche



S. Lorenzo nella città romana



Spaccato assometrico della basilica



S. Lorenzo vista frontale dell'ingresso



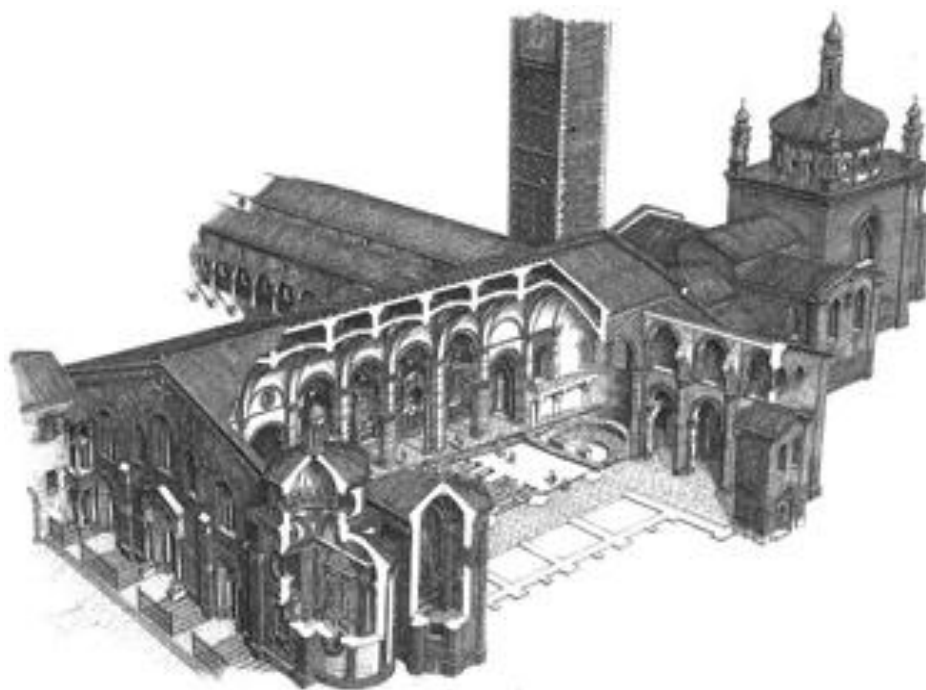
S. Lorenzo vista dal Parco delle Basiliche



Complesso monumentale di S. Eustorgio



Vista frontale dell'ingresso di S. Eustorgio



Spaccato assonometrico della basilica



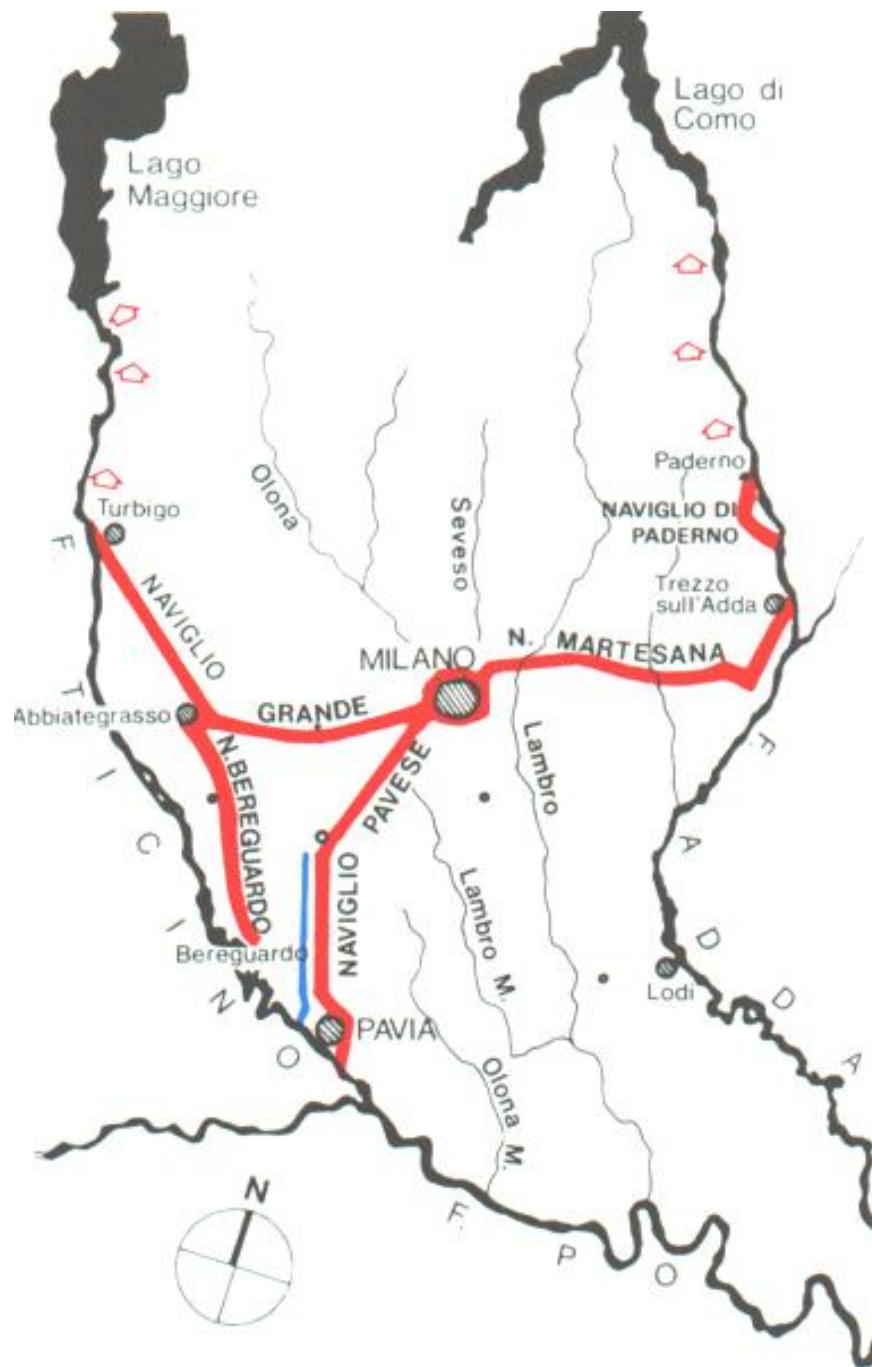
Vista della Cappella Portinari di S. Eustorgio



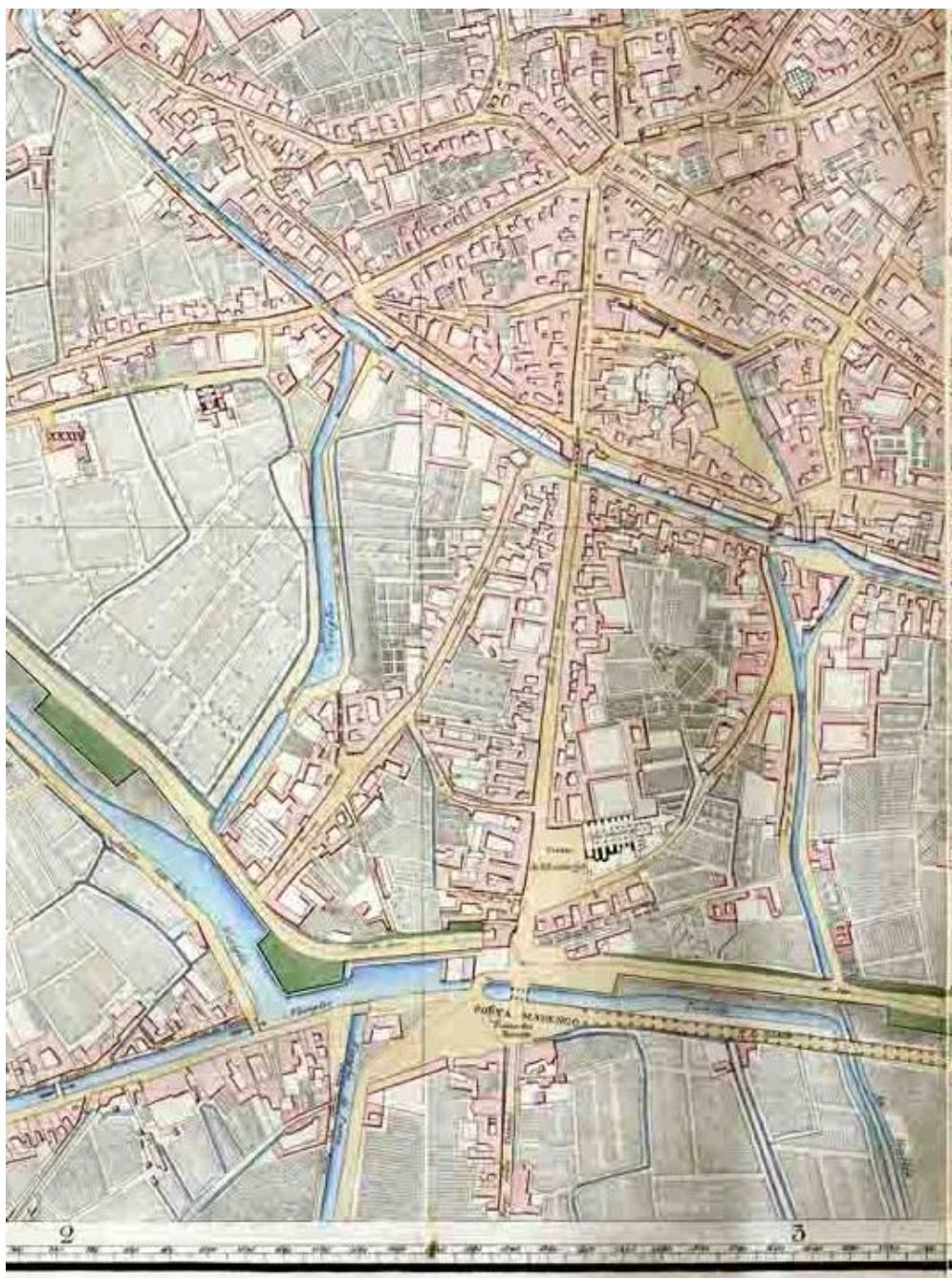
Vista aerea di Porta ticinese



La Porta Neoclassica del Cagnola



Sistema dei Navigli Milanesi



Carta degli Astronomi di Brera - area di studio

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., *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.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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

- G. GRASSI, *La costruzione logica dell'architettura*, Allemandi, Torino, 1998.

- G. GRASSI, *Scritti Scelti 1965-1999*, Franco Angeli editore, Milano, 2000.

- F. IRACE, *Dimenticare Vitruvio*, Libraccio, Milano, 2008.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

- L. PATETTA, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Electa, Milano 1978.

- L. PATETTA, *Storia dell'architettura*, antologia critica, Etaslibri 1991

- D.WATKIN, *Storia dell'architettura occidentale*, seconda edizione, Zanichelli, Bologna 1999

- N. PEVSNER, J.FLEMING E H. HONOUR, *Dizionario di architettura*, a cura di R. Pedio ed introduzione di Vittorio Gregotti, Einaudi, Torino 1981.

- N. PEVSNER, *Storia e caratteri degli edifici*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1986.

- 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.

- E. N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997.

- P. BOTTONI, *Uantologia , un'idea ina città*, QD-Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura, Clup, Milano 1987 pp.44-54

– 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.

ALBERTO DELL'ACQUA (a cura di), *La Basilica di San Lorenzo* in Milano, Banca popolare di Milano, Milano, 1985, pp. 39-63.

– A. SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984.

– 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. 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'Archivolta 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.

- A. GRAMSCI, *Passato e presente*, quaderni del carcere, acura di G. Verratana, Torino 1975

- R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, torino 1994

Elaborati di Progetto



<<...La Città secondo la sentenza de' Filosofi è una certa casa grande, e per l'opposito essa casa è una piccola città; perchè non diremo noi, che i membri di essa non son quasi casipole, come è il Cortile, le Loggie, la Sala, il Portico e simili?... A tutti i cittadini si appartengono tutte le cose pubbliche; cosa certa, che la importanza, e la cagione di fare una città, debba, essere questa; E bisognerà certamente considerare, e di nuovo, e da capo riesaminare, in che luogo, in che sito, e con quale circuito di linea, ella si debba porre.>>

Leon Battista Alberti, dal *De re aedificatoria* (1485)



Giovanni Battista Bonacina
La Gran città di Milano, 1629.
 Milano, Civica raccolta Bertarelli.

In questa mappa la vista isometrica mette in evidenza la preminenza del complesso del convento dei domenicani rispetto al tessuto esistente e gli 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.



Marc'Antonio dal Re
Città di Milano, 1734.
 Milano, Civica raccolta Bertarelli.

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



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

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.



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

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.



Giuseppe de Finetti
Mappa delle demolizioni belliche tra il '42 e il '45. 1969.

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.



Planimetria del 2000

Il Parco delle Basiliche, 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, gli improvvisi tracciati, 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 assumere 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, potrà mettere in giusta luce le potenzialità di questa parte urbana.



POLITECNICO DI MILANO
 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
 TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
 PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

STUDENTE: DARIO SANITA' 735040
 RELATORE: DANIELE VITALE
 CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI



<<E finalmente nell'eleggere il sito per la fabbrica di Villa tutte quelle considerazioni si devono havere, che si hanno nell'eleggere il sito per le città: conciossiache la città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città picciola.>>

Andrea Palladio, da I Quattro Libri (1570)

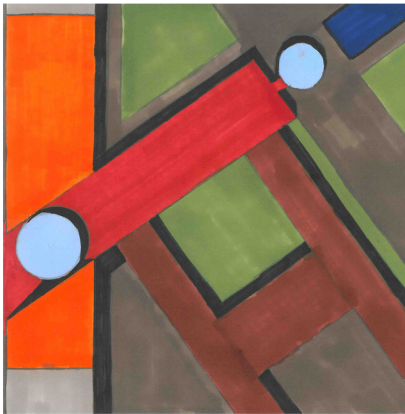


POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

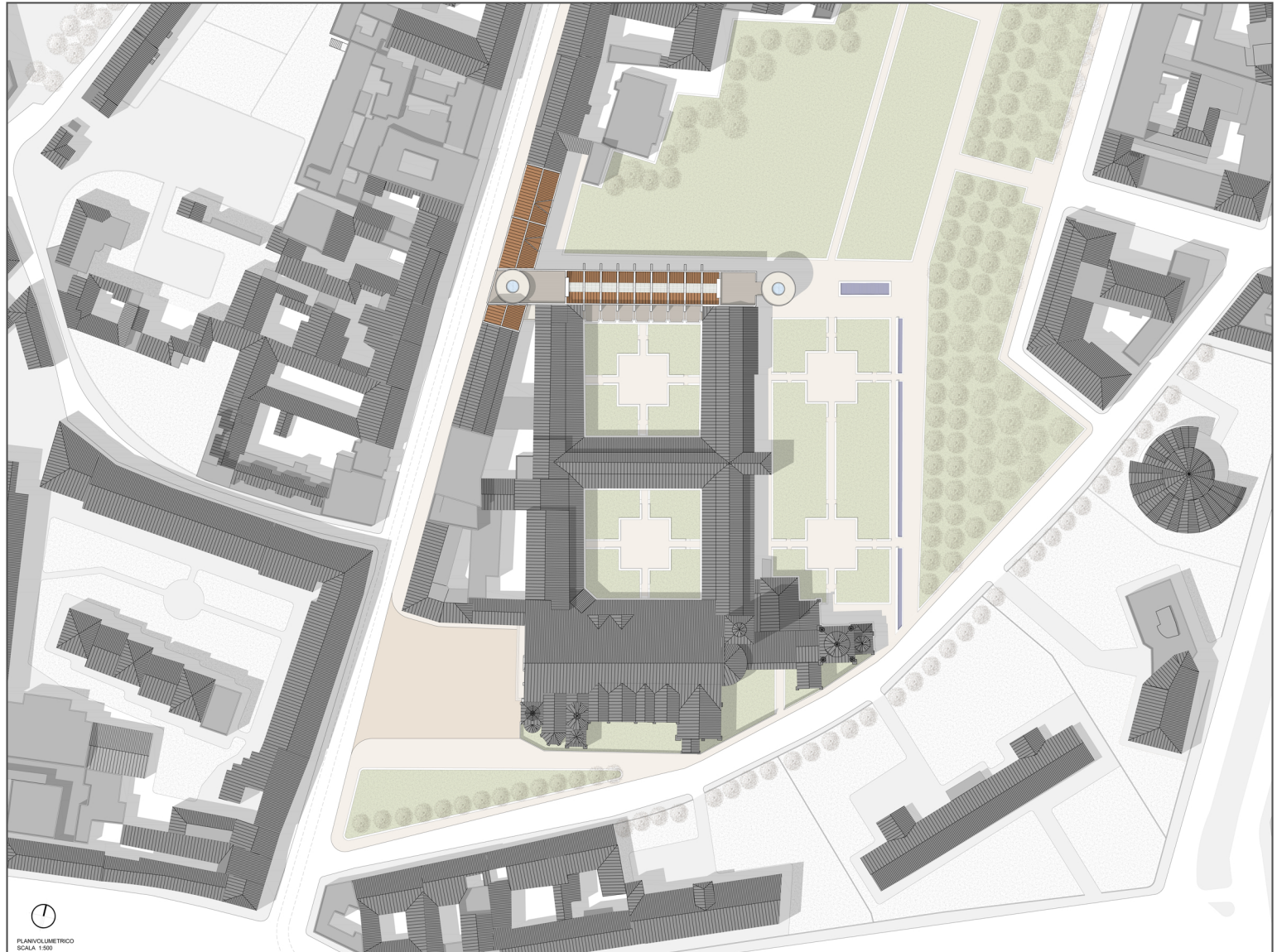
STUDENTE: DARIO SANITA' 73540
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI

TAVOLA
01



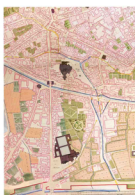
<<... Nel descrivere una città noi ci occupiamo prevalentemente della sua forma; questa forma è un dato concreto che si riferisce a una esperienza concreta: Atene, Roma, Parigi. (...) Ora per architettura della città si possono intendere due aspetti diversi; nel primo è possibile assimilare la città a un grande manufatto, un'opera di ingegneria e di architettura, più o meno grande, più o meno complessa, che cresce nel tempo; nel secondo caso possiamo riferirci a degli intorni più limitati dell'intera città, a dei fatti urbani caratterizzati da una loro architettura e quindi da una loro forma. (...) Essa possiede inoltre degli elementi primari intorno a cui si aggregano gli edifici. I monumenti sono poi dei punti fissi della dinamica urbana; essi sono più forti delle leggi economiche, mentre gli elementi primari non lo sono una forma immediata. (...) In altri termini: per quanto riguarda la costituzione della città è possibile procedere per fatti urbani definiti, per elementi primari, e questo riguarda l'architettura e la politica; alcuni di questi elementi assurgeranno il valore di monumenti sia per il loro valore intrinseco sia per una particolare situazione storica, e questo riguarda appunto la storia e la vita della città.>>

Aldo Rossi, da *L'Architettura della Città* (1966)



PLANVOLUME
SCALA 1:500

PROSPETTO SU CORSO DI PORTA TICINENSE
SCALA 1:200



< Pianta della città di Milano 1914
a cura dell'osservatorio astronomico di Brera

Adolf Loos
Casa di Tristan Tzara, Parigi 1925 >



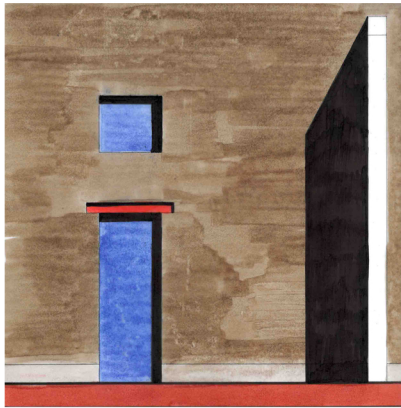
POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINENSE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

STUDENTE: DARIO SANTA 73040
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI

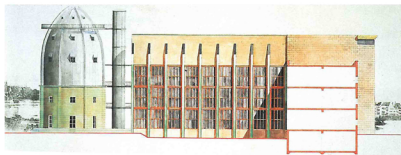
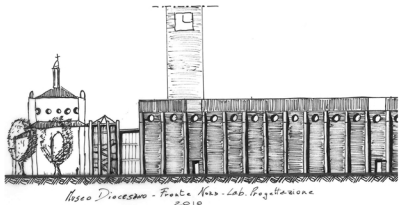
TAVOLA

02

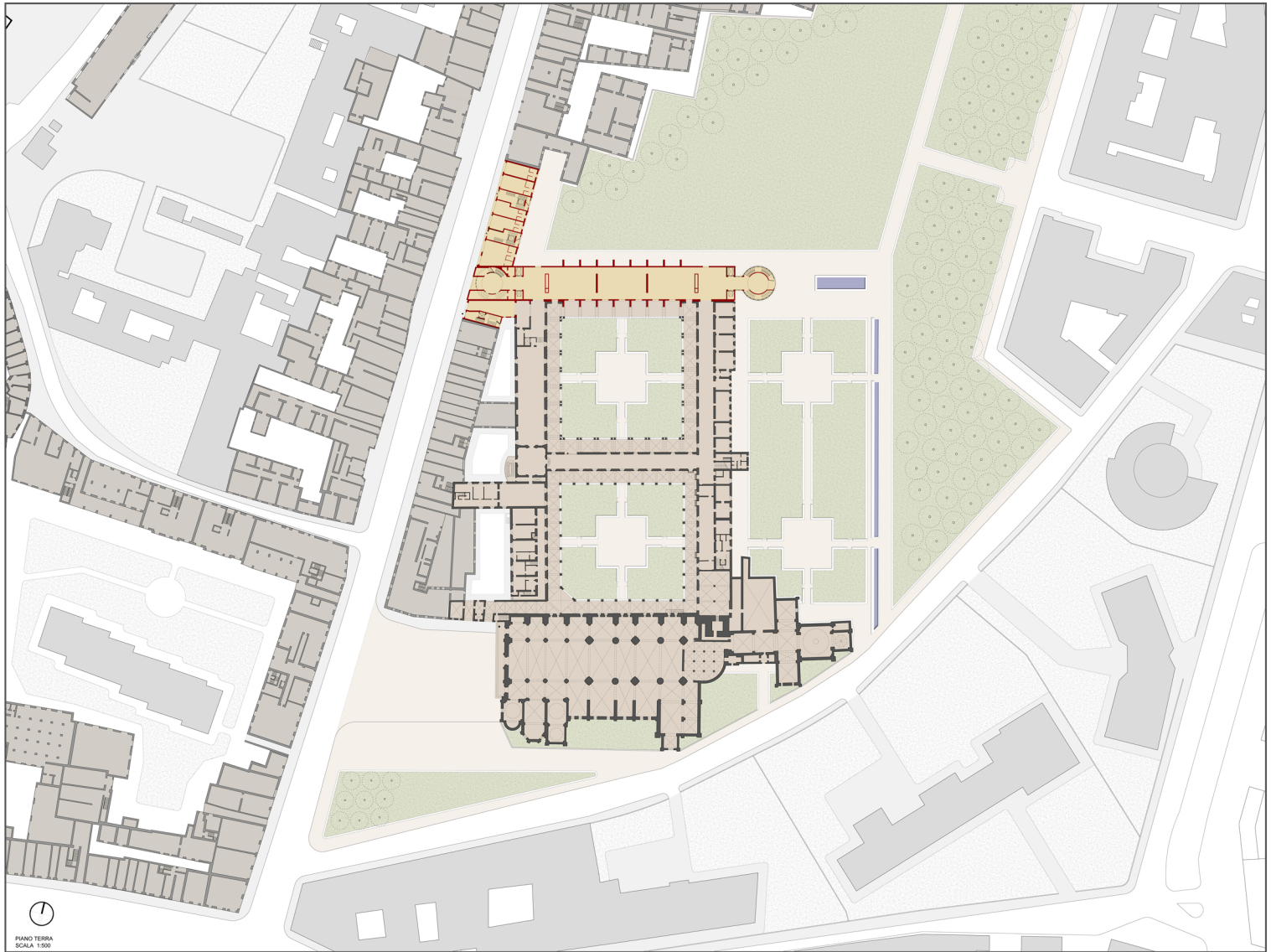


<<... giudico che sia bene dichiarare chi è quello, che voglio chiamare Architetto per-
 cioche io non li porro innanzi un legnaiuolo, che tu lo habbi ad agguagliare ad huomini
 nelle altre scienze esercitatissimi, colui certo che lavora di mano, serve per instru-
 mento allo architetto. Architetto chiamero io colui, il quale saprà con certa, e mera-
 vigliosa ragione, e regola, si con la mente, e con lo animo dividere: si con la opera
 recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di corpi, si possono con
 gran dignità accomodare benissimo allo uso de gli huomini. Et a potere far questo, bi-
 sogna che egli abbia cognitione di cose ottime, e eccellentissime, e che egli le
 possenga.>>

Leon Battista Alberti, dal *De re aedificatoria* (1450)

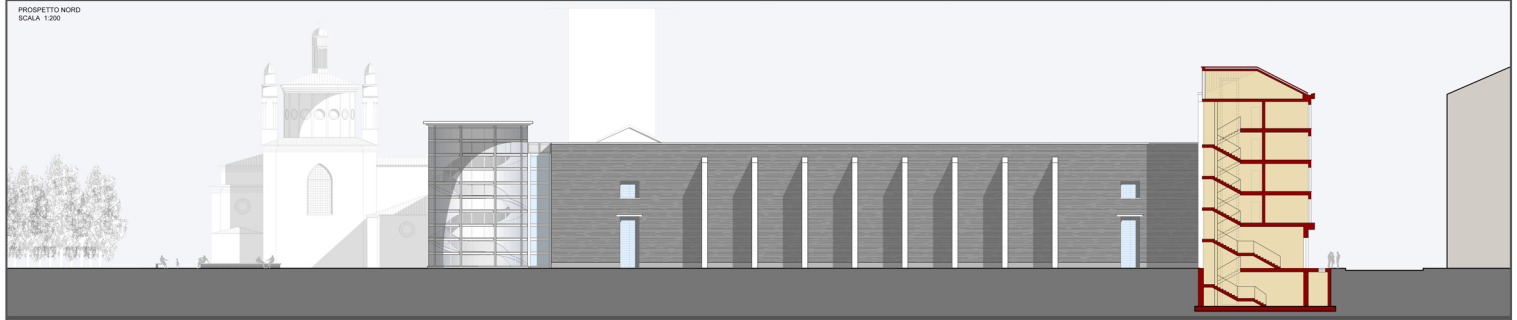


Aldo Rossi
 Nuova sede del Bonnefantenmuseum, Olanda 1980



PIANO TERRA
 SCALA 1:500

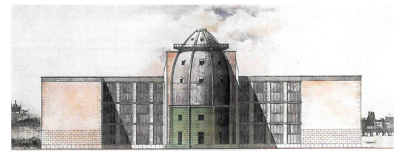
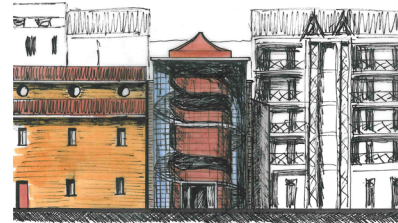
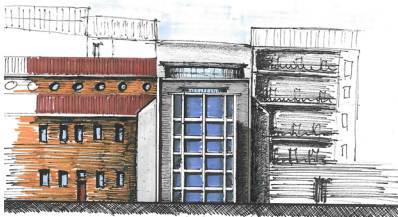
PROSPETTO NORD
 SCALA 1:200



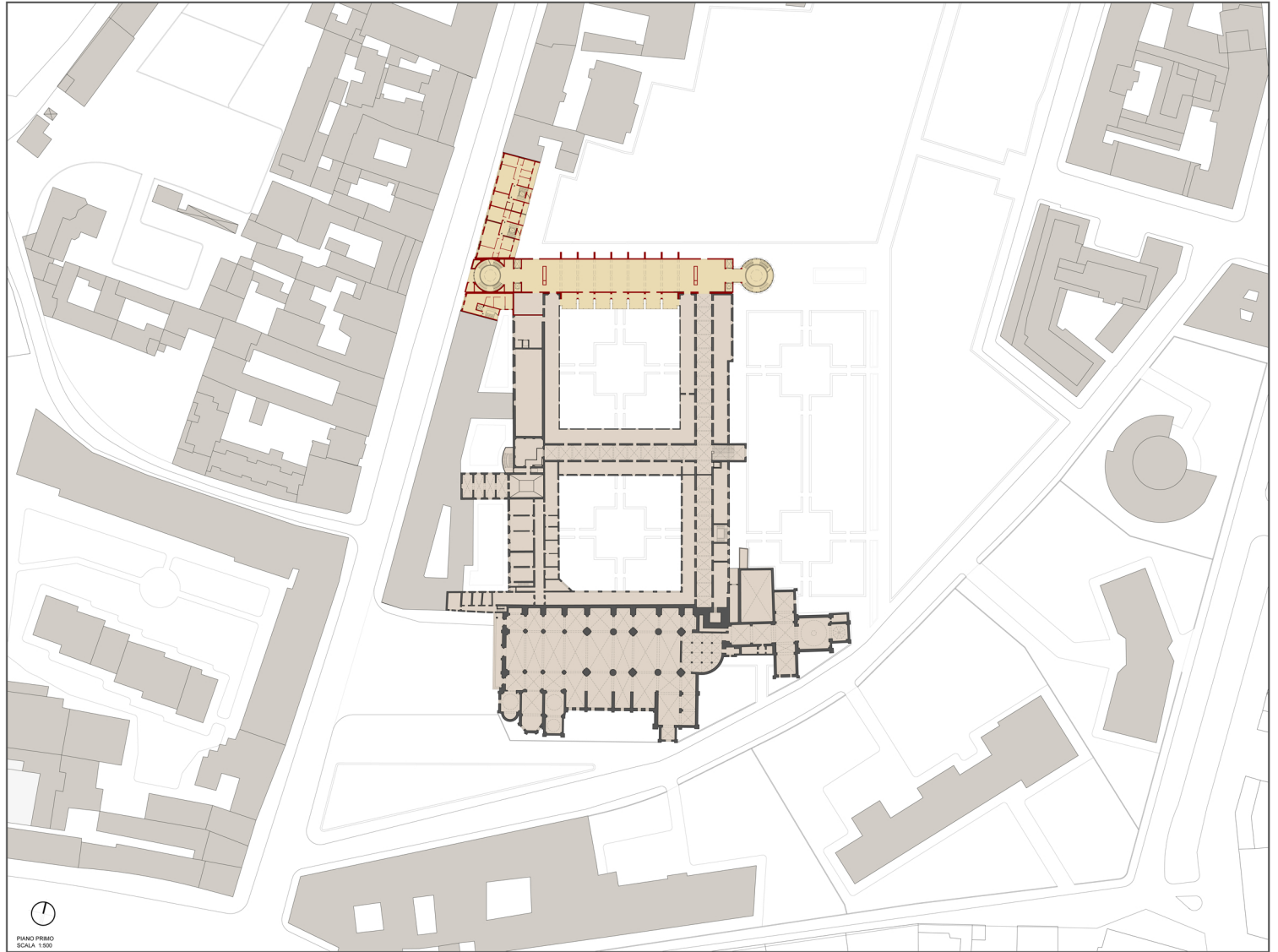


<<Cos'è l'architettura? La definirò io, con Vitruvio, l'arte del costruire? Certamente no. Vi è, in questa definizione, un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine. E' questa produzione dello spirito che costituisce l'architettura e che noi di conseguenza possiamo definire come l'arte di produrre e di portare fino alla perfezione qualsiasi edificio. L'arte del costruire è quindi qualcosa di secondario che a noi sembra corretto indicare come la parte scientifica dell'architettura. L'arte e la scienza; ecco ciò che noi crediamo di dover distinguere nell'architettura. (...) portare una costruzione qualsiasi alla perfezione. In cosa consiste la perfezione? Nell'offrire una decorazione relativa a quel tipo di costruzione a cui si trova applicata; ed è attraverso una distribuzione conveniente alla sua destinazione che si può presumere di portarla alla perfezione.

Etienne Louis Boullée, da *Architecture* (1780)

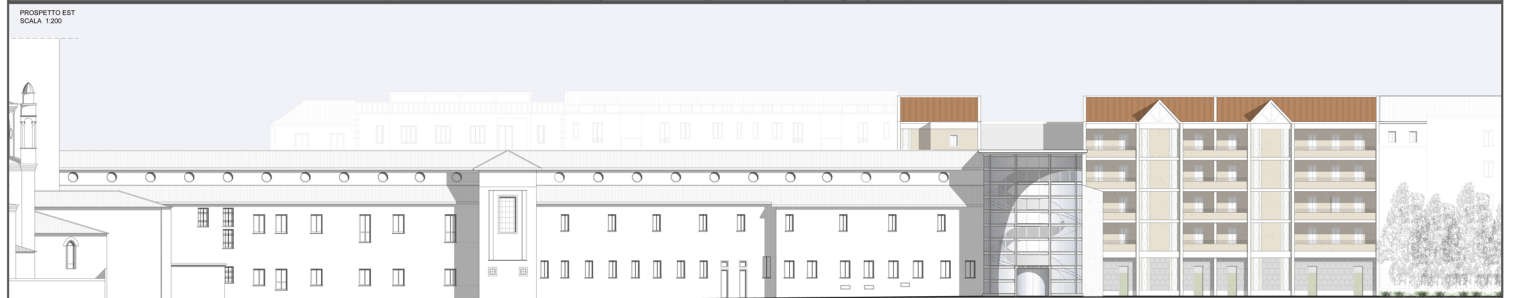


Aldo Rossi
Nuova sede del Bonnetantenmuseum, Olanda 1990



PIANO PRIMO
SCALA 1:500

PROGETTO EST
SCALA 1:200



POLITECNICO DI MILANO
FACOLTA' DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

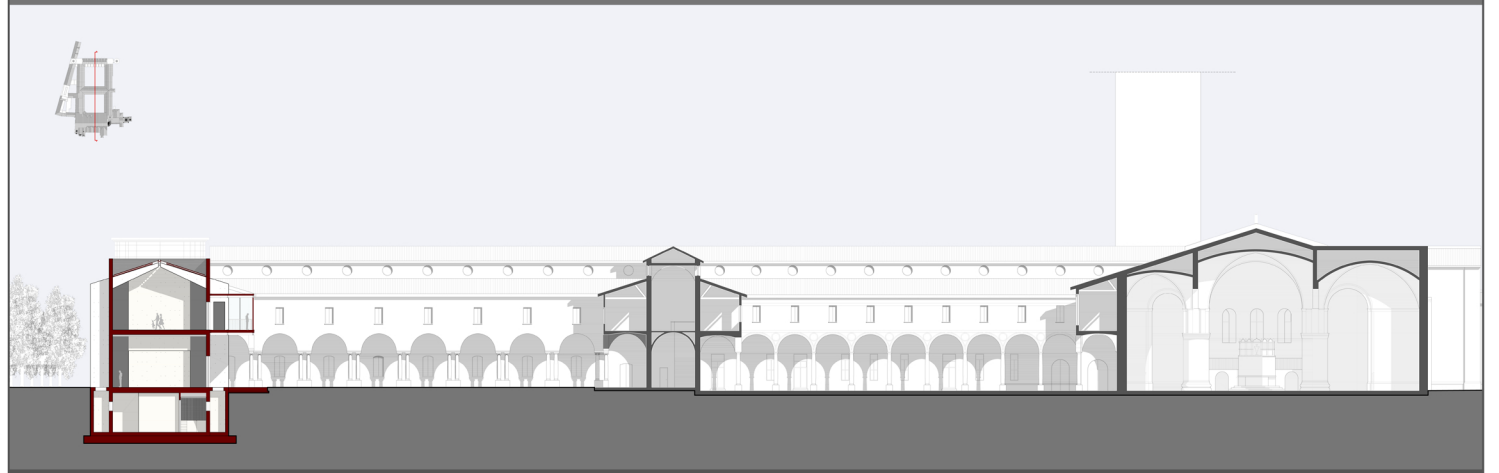
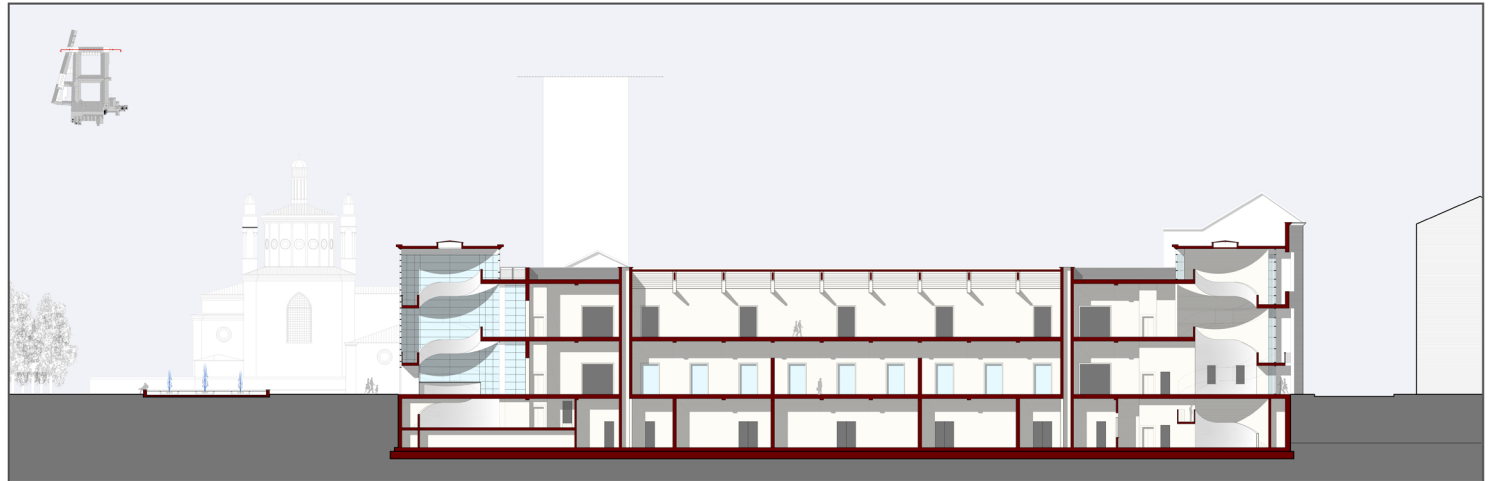
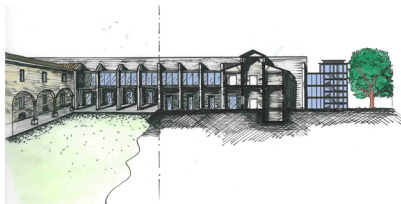
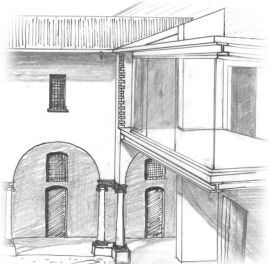
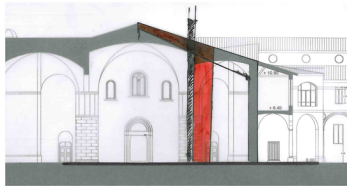
STUDENTE: DARIO SANTA 73040
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CARASSI

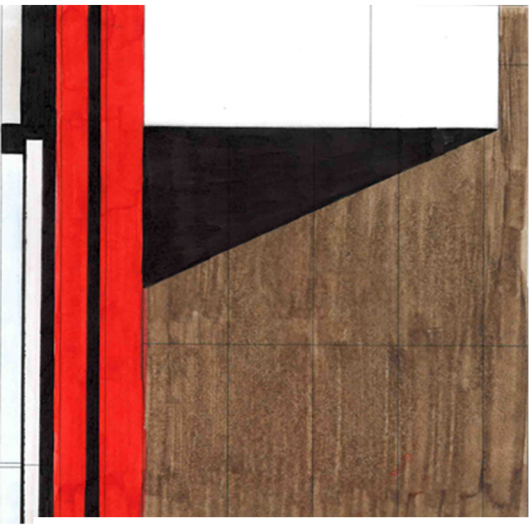
TAVOLA
04



<<Per la sua essenza e destinazione, l'arte architettonica si attua nello spazio vero, dove si muove il nostro cammino, in quello che l'attività del nostro corpo occupa (...). Senza dubbio, la lettura di una pianta dice molto... ma non abbraccia tutta l'architettura, anzi la spoglia del suo fondamentale privilegio, che è quello di possedere uno spazio completo, e non soltanto come oggetto massiccio, ma come uno stampo cavo che impone alle tre dimensioni un valore nuovo... (...). L'originalità più profonda dell'architettura come tale risiede forse nella massa interna. Dando una forma a questo spazio cavo, essa crea veramente il proprio universo... Il privilegio unico dell'architettura tra tutte le arti... non è di assumere un vuoto comodo, e di circondarlo di garanzie, ma di costruire un mondo interno che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi di una geometria, d'una meccanica e di un'ottica, ma su cui la natura non ha presa.>>

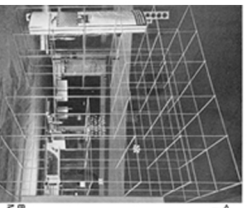
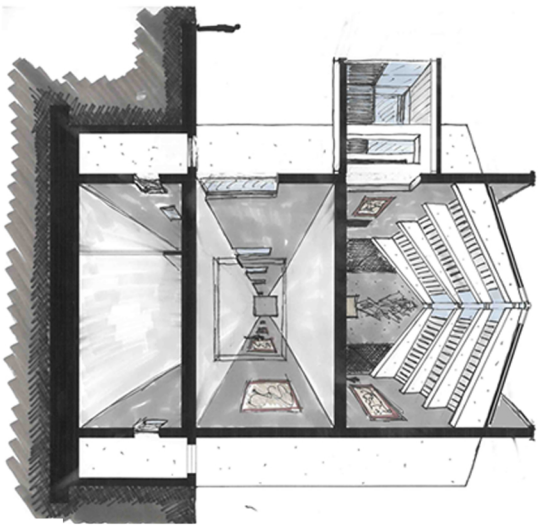
Henri Focillon, da *La vita delle forme* (1934)





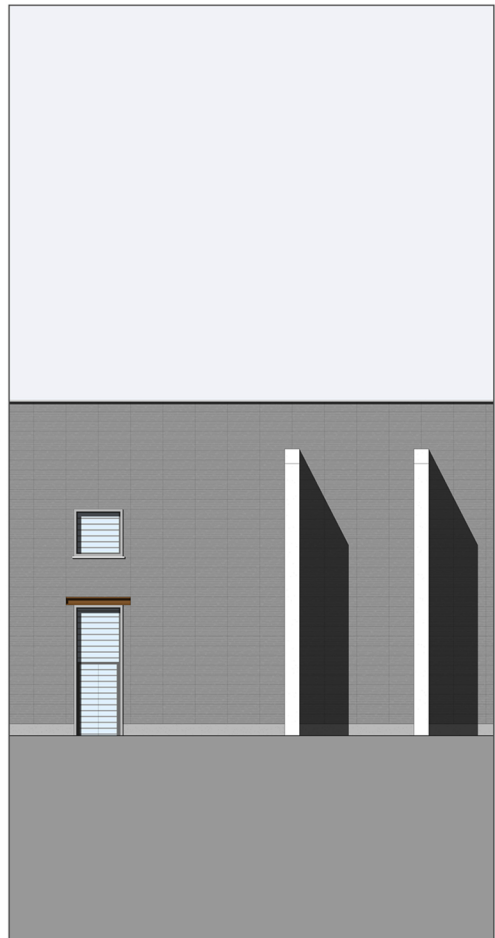
<<Prima di tutto voglio dire che l'architettura non esiste. Esiste un'opera di architettura, e un'opera di architettura è un'offerta alla architettura nella speranza che quest'opera possa diventare parte del tesoro dell'architettura. Non tutti gli edifici sono architettura. Di grandissimo aiuto al mio compito di architetto è la consapevolezza che ogni edificio appartiene a un'istituzione del uomo. (...) Il programma non è architettura, è semplicemente un'indicazione come potrebbe essere la ricetta per il farmacista. Perché nel programma c'è scritto arco e archetto deve trascinare in un luogo per entrare. I comandi sono: "non deve essere un arco" e "non deve essere un archetto". (...) Il programma dice che se ma da "devo" nel mio spirito dell'uomo non dalle istituzioni materiali (...) un edificio quadrato è costruito secondo il quadrato e la luce deve dare evidenza a questo quadrato. Un edificio rettangolare deve essere costruito secondo il rettangolo. E così l'edificio circolare, e così l'edificio di forma ancor più fluida, che deve pur sempre trovare il proprio ordine, la propria legge interna, nel suo farsi, che è un farsi realmente geometrico >>

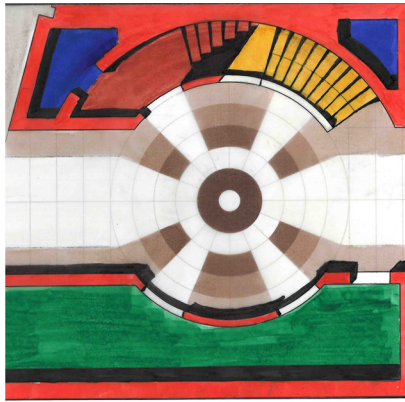
Louis Kahn, da Zodiac (1967)



Yves-Louis Groupes
Mazzola del mirallo, 1924 Genova

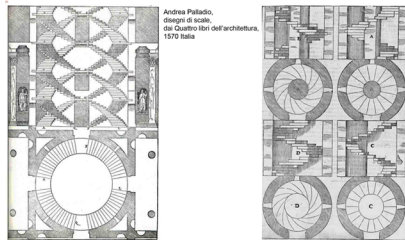
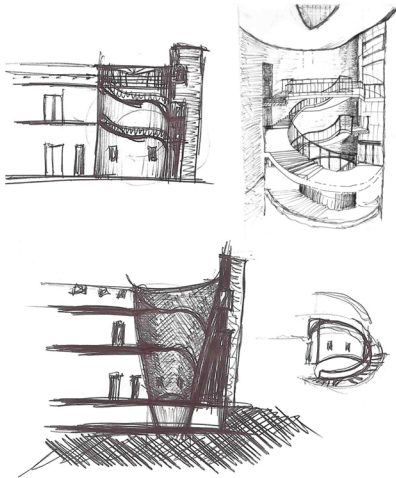
Gianni
Movimento ai caduti, 1954 Milano



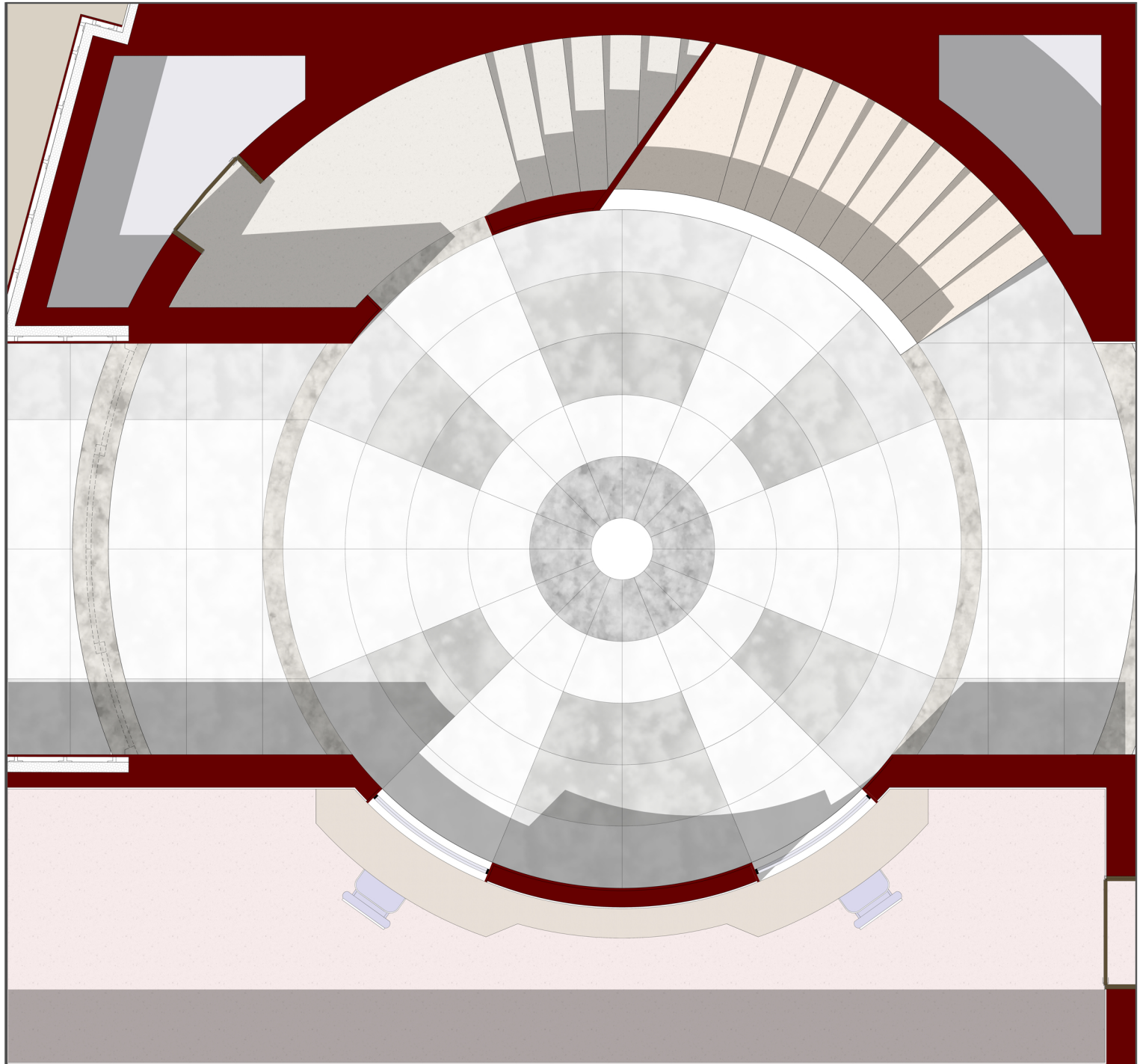


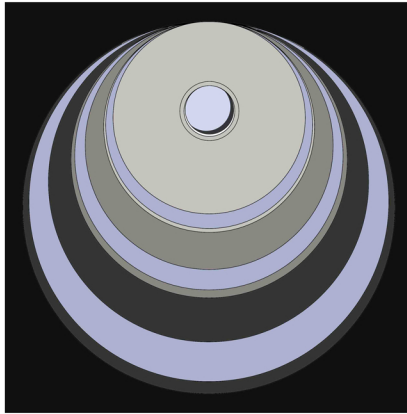
L'architettura è in qualche modo ordinare l'ambiente che ci sta intorno, un offrire migliori possibilità all'insediamento umano; le relazioni che quindi essa ha il compito di stabilire sono molteplici, tra loro interagenti; si riferiscono al controllo dell'ambiente fisico, all'istituzione di certe possibilità di percorso, alla organizzazione delle funzioni, del loro conglobamento o segregazione, delle loro relazioni; risponde a certi criteri economici, si muove e muove certe dimensioni tecnologiche, istituisce modificazioni di paesaggio ecc. ma l'organizzarsi di queste relazioni è qualcosa di diverso della loro semplice somma, è il significato che scaturisce dal modo di formarle, è un collocarsi dentro la tradizione dell'architettura come disciplina, con una nuova volontà di trasformazione della storia.>>

Vittorio Gregotti, da *Il territorio dell'architettura* (1966)



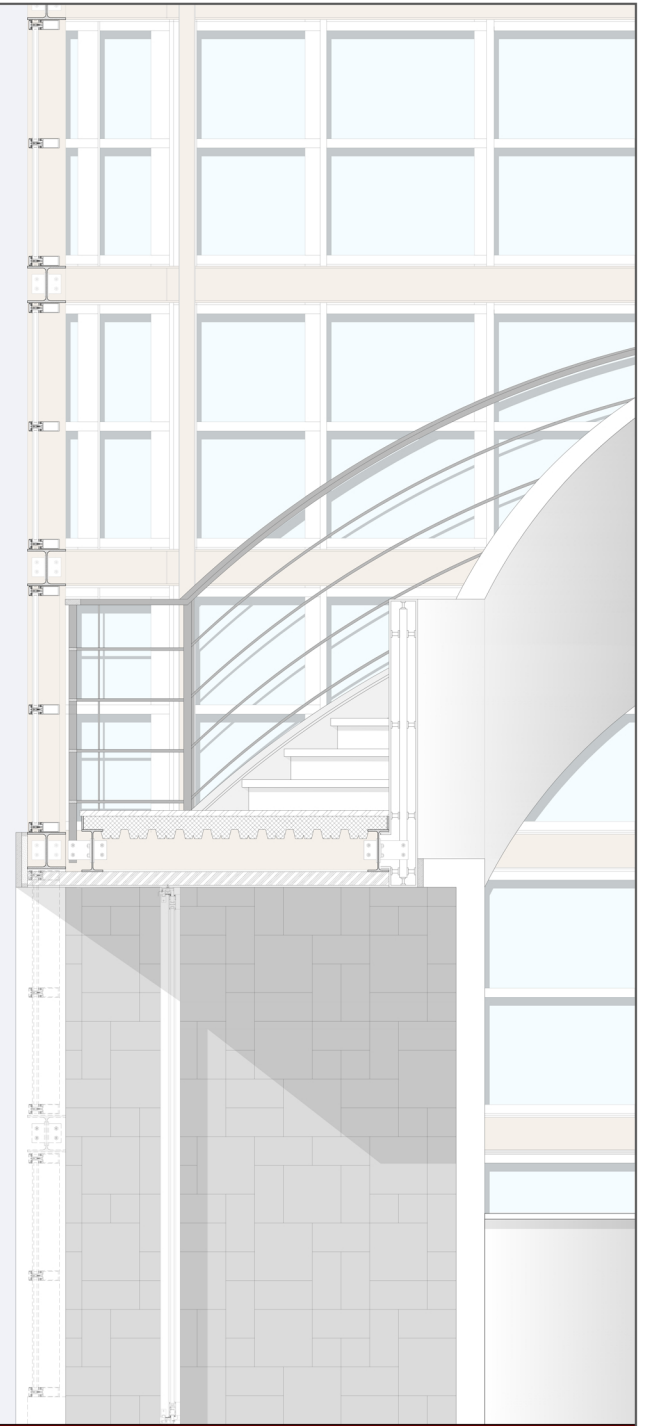
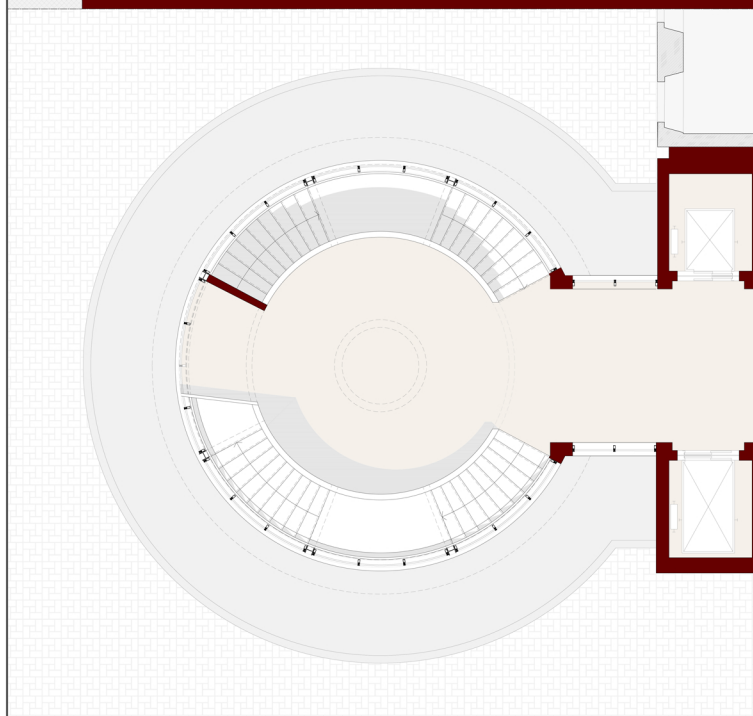
Andrea Palladio,
disegno di scala,
da *Quattro libri dell'architettura*,
1570 Italia





<<Vi dirò ora brevemente quale intendo sia l'architettura. Intendo l'architettura in senso positivo come una creazione inscindibile dalla vita e dalla società in cui si manifesta, essa è di gran parte un fatto collettivo. I primi uomini nel costruirsi delle abitazioni, realizzarono un ambiente più favorevole alla loro vita, nel costruirsi un clima artificiale costruirono secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura a un tempo con le prime tracce della città, l'architettura è così connotata al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale e necessario. I suoi caratteri stabili sono la creazione di un ambiente più propizio alla vita e l'intenzionalità estetica. In questo senso i trattatisti illuministi si riferiscono alla primitiva capanna come al fondamento positivo dell'architettura. L'architettura si costruisce quindi con la città e con la città si costruiscono nel tempo le abitazioni e i monumenti. (...) Bisogna distinguere tra la città e l'architettura della città come manufatto collettivo e l'architettura in sé, l'architettura l'architettura come tecnica e arte che si ordina e si tramanda razionalmente. Nel primo caso si tratta di un processo collettivo, lento e rilevabile in tempi lunghi, a cui partecipa tutta la città, la società... richiede di essere studiato secondo le sue leggi e le sue particolarità. Lo studio della città può essere paragonato allo studio della lingua (...) In un certo senso possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura i suoi principi, agli enunciati logici che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da una opera dell'architettura moderna o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso dell'architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati di base. Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti, i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo. L'immutabilità è data dal carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici.>>

Aldo Rossi, da *Architettura per i musei* (1968)



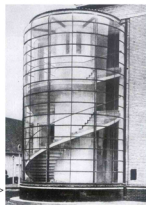
Frank Lloyd Wright,
Solomon R. Guggenheim,
1948-59 New York



Franco Albini,
Scala di Palazzo Rosso,
1961 Genova



Giovanni Battista Piranesi,
Carceri d'Invenzione, 1760



Walter Gropius,
Scala del palazzo della Wertheim,
1914 Colonia

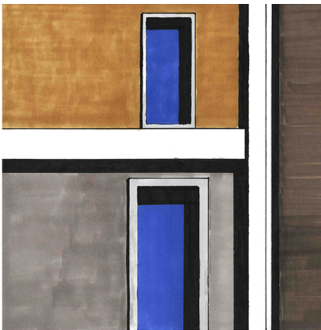


POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

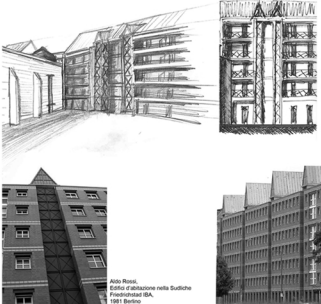
STUDENTE DARIO SANTA 73040
RELATORE DANIELE VIALE
CORRELATRICE ANTONELLA CABASSI

TAVOLA
10



<<La casa deve piacere a tutti. A differenza dell'opera d'arte che non ha bisogno di piacere a nessuno. (...) Dunque la casa non avrebbe niente a che vedere con l'arte, e l'architettura non sarebbe da annoverare tra le arti. Proprio così. Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. (...) Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo avanti e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura.>>

Adolf Loos, da Parole nel vuoto (1910)



POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

STUDENTE: DARIO SANFIRI 72940
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI

TAVOLA
11

POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

STUDENTE: DARIO SANFIRI 72940
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI

TAVOLA
12

POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CIVILE - BOVISA
TESI DI LAUREA

MILANO E LA ZONA DI PORTA TICINESE
PROGETTO PER IL MUSEO DIOCESANO

STUDENTE: DARIO SANFIRI 72940
RELATORE: DANIELE VITALE
CORRELATRICE: ANTONELLA CABASSI

TAVOLA
13

APPARTAMENTO TIPOLOGIA QUADRILOCALE
Metertura 110mq

APPARTAMENTO TIPOLOGIA MONOLOCALE
Metertura 45mq

APPARTAMENTO TIPOLOGIA MONOLOCALE
Metertura 45mq

APPARTAMENTO TIPOLOGIA TRILOCALE
Metertura 90mq

APPARTAMENTO TIPOLOGIA TRILOCALE
Metertura 75mq

PIANO TIPO EDIFICIO CASA

