

POLITECNICO DI MILANO

Facoltà di Architettura Civile- Bovisa
Corso di Laurea Magistrale in Architettura



PROGETTO DI AMPLIAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO

Relatore:

Prof. Mauro Galantino

Correlatori:

Prof. Stefano Mavilio

Mons. Giancarlo Santi

Prof. Carlo Rivi

Studentesse:

GIULIA DE LUCIA 782454

SILVIA LEVONI 782698

Anno Accademico 2012/2013

INDICE

1.IL MUSEO DIOCESANO	5
2.NASCITA E SVILUPPO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO	6
2.1 Cronologia	9
2.2 Il luogo del Museo Diocesano	11
2.3 Il progetto di restauro	12
3.IL MUSEO DIOCESANO DI MILANO OGGI	14
3.1 La struttura operativa	14
3.2 Le finalità del Museo Diocesano	14
3.3 Le funzioni del Museo Diocesano	15
3.4 Le collezioni del Museo	16
3.4.1 La sezione dedicata a Sant’Ambrogio	16
3.4.2 La sezione di oreficeria	16
3.4.3 Il ciclo dell’arciconfraternita del Santissimo Sacramento	17
3.4.4 I fondi d’oro	17
3.4.5 La collezione Mercenaro	18
3.4.6 Le opere provenienti dalla Diocesi	19
3.4.7 Le collezioni arcivescovili : la collezione Monti	20
3.4.8 Le collezioni arcivescovili : la collezione Visconti	21
3.4.9 Le collezioni arcivescovili : la collezione Benedetto Erba Odescalchi	21
3.4.10 La collezione Pozzobanelli	21
3.5 L’allestimento espositivo	23
3.6 Necessità del quarto lato	25
3.7 Il concorso per l’ampliamento del Museo Diocesano	25
4.L’ANALISI STORICA	30
4.1 L’area di Porta Ticinese	30
4.1.1 Origine e formazione storica	31
4.1.2 I caratteri architettonici dell’area	32
4.2 Evoluzione dell’isolato di Sant’Eustorgio	35
5.IL COMPLESSO DI SANT’EUSTORGIO	40
5.1 Il primo insediamento cristiano nell’area di Sant’Eustorgio	40
5.2 La canonica e i suoi primi sviluppi	40
5.3 Dai canonici ai frati predicatori	41
5.4 La fondazione del convento presso Sant’Eustorgio	42
5.5 Crescita e splendore del convento	43
5.6 Dai massimi splendori alla decadenza	44
5.7 Riusco, restauri, distruzioni	46
5.8 Il dopoguerra	47
5.9 Cronistoria	49
6.IL PROGETTO DI AMPLIAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO	53

BIBLIOGRAFIA

INDICE DELLE IMMAGINI

INDICE DELLE TAVOLE

INDICE DELLE IMMAGINI

1. Il Cardinal Maria Martini all'inaugurazione del museo, novembre 2000	Pag.8
2. Visita del Cardinale Scola al museo, marzo 2012	Pag.10
3. "Conversazioni al Museo Diocesano", ospite il Cardinal Scola, ottobre 2000	Pag.10
4. Veduta aerea del parco delle basiliche tra le chiese di San Lorenzo e Sant'Eu- storgio	Pag.11
5. Rilievo del prospetto est del secondo chiostro in scala 1:50 del 26 giugno 1986, Archivio Studio B.B.P.R.	Pag.12
6. Lettiera di Sant'Ambrogio (IV secolo), cioè il catafalco dove, secondo la tradi- zione, furono deposte le spoglie del Santo durante le esequie;	Pag.16
7. Anfora, argento a fusione, cesellato e dorato, Wenzel I. Jamnitzer, XVI secolo;	Pag.16
8. Croce astile, argento, metallo sbalzato e cesellato, argentato e dorato, bottega lombarda, circa XVI secolo;	Pag.17
9. Ostensorio, metallo a fusione argentato e dorato, argento, vetro, cristallo e gem- me, Eugenio Bellosio, 1907;	Pag.17
10. Santa Cecilia, tempera su tavola, di Bernardo Daddi (documentato dal 1320 al 1348);	Pag.18
11. Madonna dell'umiltà incoronata da due angeli, tempera su tavola, Gerardo di Jacopo Neri, detto Starnina (documentato dal 1387 al 1412);	Pag.18
12. Madonna dell'umiltà tra i Santi, tempera su tavola, Taddeo di Bartolo 1386	Pag.18
13. Santo Vescovo, legno scolpito, scultore valdostano;	Pag.18
14. Madonna dolente, legno scolpito, incamottato e dipinto, scultore napoletano (ultimo quarto del XVII secolo);	Pag.18
15. Madonna, terracotta dipinta, manifattura fiorentina, XIX secolo;	Pag.18
16. Cristo crocefisso, legno scolpito e dipinto, scultore tedesco, XVII secolo;	Pag.19
17. Annunciazione, olio su tela, di Simone Peterzano, 1578	Pag.19
18. Crocifissione, olio su tela, di Mosè Bianchi, ultimo quarto XIX sec.	Pag.19
19. Via Crucis "Bianca": V Stazione, ceramica smaltata, di Lucio Fontana, 1955	Pag.19
20. Gesù Cristo e l'adultera (XVI secolo), olio su tela, di Jacopo Robusti, il Tin- toretto	Pag.20
21. Scalone del Museo Diocesano	Pag.21
22. Sant'Ambrogio, 1707 ca., olio su tela, Francesco Fabbrica	Pag.21

23.Una Siblla, la piramide di Caio Cestio e il vaso Borghese, 1743 ca. , olio su tela, di Giovanni Paolo Panini	Pag.22
243.Paesaggio con fiume, armenti e figure , 1759, olio su tela di Vittorio Amedeo Cignaroli	Pag.22
25.Mostra “Il Vangelo di Aldo Carpi”, novembre 2006 – maggio 2007	Pag.23
26.Allestimento espositivo	Pag.24
27.Chiusura provvisoria del quarto lato con accesso al secondo chiostro	Pag.25
28.Vista dall’alto dei chiostri di Sant’Eustorgio su corso di Porta Ticinese	Pag.26
29.Adam Caruso, sezione trasversale dello spazio espositivo	Pag.27
30.David Chipperfield, planivolumetrico con studio del verde	Pag.28
31.Antonio Citterio, planimetria generale	Pag.28
32.Marco Cerri, modello di progetto con inserimento nello stato di fatto	Pag.29
33.Cino Zucchi, fronte sul corso di Porta Ticinese	Pag.29
34.Josep Llinàs Carmona, foto-inserimento del progetto	Pag.29
35.L’area di Porta Ticinese, 1870, Raccolta Civica Bertarelli	Pag.30
36.Anfiteatro romano, localizzazione dei saggi, disegno di N. White	Pag.31
37.Corso di Porta Ticinese X- Via Molino delle Armi, anni ’20, Raccolta Civica Bertarelli	Pag.33
38.San Lorenzo, 1840, Raccolta Civica Bertarelli	Pag.34
39.La grande città di Milano ,Lafrey ,1573	Pag.35
40. Milano , Giovan Battista Clarici, 1579	Pag.36
41. La Gran città di Milano,Marco Antonio Barateri, 1629	Pag.36
42.Milano,Daniel Stoopendaal, 1704	Pag.36
43.Iconografia della città e castello di Milano in cui s’attrovano delineate con giusta misura tutte le strade, piazze, chiese, oratori, monasteri e collegi, abbazie, commende, croci e luoghi più insigni, con li giardini e orti, Giovanni Filippini, 1722	Pag.37
44. Plan de Milan ,Deisant Veuve, 1786	Pag.37
45.Città di Milano,Giacomo Pinchetti ,1801	Pag.37
46. Corpo degli astronomi di Brera,1807,Milano capitale del regno d’Italia Civica raccolta Bertarelli, Milano,Incisione su rame, 595mm x 676mm	Pag.38

47. Cesare Beruto ,1884,Progetto di piano regolatore generale della città di Milano,Civica raccolta Bertarelli,588mm x 742mm	Pag.38
48. Angelo Pavia e Giovanni Masera, 1910-1912,Pianta di Milano con l'indicazione del piano regolatore edilizio e di ampliamento,Civica raccolta Bertarelli, Milano	Pag.39
49. Comune di Milano, stato di fatto,Rilievo fotogrammetrico	Pag.39
50.Chiesa di Sant'Eustorgio, 1885, contenuta in "Milano tecnica dal 1859 al 1885", a cura del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano	Pag.40
51.Resti dell'abside dell'antica Chiesa di Sant'Eustorgio	Pag.40
52.Veduta generale della città di Milano, 1840, acquatinta, A. Bossi, Raccolta Civica Bertarelli	Pag.46
53.Sant'Eustorgio, 1862, Raccolta Civica Bertarelli	Pag.46
54.Vista del secondo chiostro	Pag.47
55.Veduta aerea del complesso di Sant'Eustorgio dopo i restauri con il quarto lato mancante	Pag.48
56.Piazza Sant'Eustorgio 2010	Pag.48

INDICE DELLE TAVOLE

1. Inquadramento: l'asse di Porta Ticinese
2. Inquadramento: il quartiere di Porta Ticinese
3. Il complesso monastico di Sant'Eustorgio
4. Il complesso monastico di Sant'Eustorgio
5. I bombardamenti del 1943: analisi sul quartiere
6. I bombardamenti del 1943: analisi sul complesso monastico
7. Il Museo Diocesano di Milano
8. Progetto: planivolumetrico 1:500
9. Progetto: piante, prospetti e sezioni 1:200
10. Progetto: piante, prospetti e sezioni 1:200
11. Progetto: piante, prospetti e sezioni 1:200
12. Progetto: prospetti e sezioni 1:200
13. Progetto: prospetti e sezioni 1:50
14. Progetto: prospetti e sezioni 1:50_ dettagli costruttivi 1:20

ABSTRACT

Il museo diocesano di Milano seppur godendo di una sede così prestigiosa non può tuttavia esprimersi al meglio poichè manca di spazi accessori per il rapporto con il pubblico, di aree espositive dedicate all'arte contemporanea e soprattutto di depositi e laboratori per la conservazione delle opere. Dovendo ampliare la metratura del museo in un quartiere così denso di passato è stata necessaria un'attenta analisi storica che ha portato alla luce diversi punti nevralgici nell'area che non sono solamente la mancanza del quarto lato del monastero di Sant'eustorgio ma anche i vuoti urbani lasciati dai bombardamenti del 1943. Studiando il sedime originario del monastero si è scelto di procedere con due edifici formalmente distinti: sul lato Nord, una stecca di 109 metri dedicata all'esposizione museale chiude il chiostro del monastero mentre un edificio per le funzioni accessorie e il rapporto con il pubblico si addossa al lato Est dove in passato si sviluppavano appendici del blocco monastico e gli orti di proprietà monacale. Questa separazione di ruoli consente un ingresso al museo fruibile a prescindere dall'esposizione, sede di attività come biblioteca, ristorante, bookshop, sala conferenze, e crea invece un percorso espositivo fluido ed omogeneo che discende per i tre livelli del monastero per trovarsi nel piano interrato dove sono collocate le collezioni d'arte moderna che necessitano di spazi maggiori. L'ingresso al museo è spostato su via Santa Croce data la scelta di considerare i vuoti dei bombardamenti come ingressi al Parco delle Basiliche. Infatti le zone delle vecchie demolizioni sono state concepite non come fratture ma come cicatrici urbane riconosciute ormai dalla popolazione e trattate come valore aggiunto perchè testimonianze del passato. Con questa operazione il parco acquista maggior visibilità soprattutto sul fronte di Corso di Porta Ticinese e ci si augura che possa essere maggiormente fruito data la sua strategica posizione nel centro cittadino. Il museo e il parco si distinguono formalmente e ognuno trova il suo modo di comunicare con il quartiere storico di Porta Ticinese, sicuramente uno fra i quartieri più popolari nella cultura milanese.

1.IL MUSEO DIOCESANO

“Il museo diocesano si pone quale strumento di evangelizzazione cristiana, di elevazione spirituale, di dialogo con i lontani, di formazione culturale, di fruizione artistica, di conoscenza storica. È quindi luogo di conoscenza, godimento, catechesi, spiritualità.”

Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa
“La funzione pastorale dei musei ecclesiastici”

I musei ecclesiastici, e particolarmente quelli diocesani rappresentano una particolare e recente categoria museale diffusa soprattutto in Italia, dove, secondo recenti stime, il 75% del patrimonio artistico nazionale appartiene alla Chiesa. Nati nel XX secolo (il primo fu quello di Bressanone aperto nel 1901) si sono diffusi su tutto il territorio in maniera capillare. Questi raccolgono opere di proprietà ecclesiastica provenienti dalla diocesi e sono gestiti dai vescovi attraverso tecnici e collaboratori. In Italia oggi esistono circa 800 musei diocesani di diverso tipo: d'arte sacra, archeologici, naturalistici, missionari, etnografici.

È soprattutto con l'anno giubilare che in Italia si apre il maggior numero di musei diocesani, dal nord al sud si comprende l'importanza dei beni culturali come parte cospicua dell'identità di una chiesa locale. Attraverso il linguaggio della bellezza, i beni artistici sono fondamentali in quanto testimoniano un cammino di fede capillare, continuo nei secoli e radicato nel proprio territorio. La Chiesa chiede quindi alle diocesi non solo di conservare tali beni ma di inserirli in un circuito vitale, come quello museale, che possa rafforzare l'opera di catechesi, liturgia e carità che le diocesi portano avanti. L'evangelizzazione trova nell'istituzione museale un nuovo strumento ed un efficace alleato. Nel patrimonio artistico diocesano si esprime, infatti, la fede di tante generazioni e il modo di viverla nella preghiera e nel culto, si rispecchia una cultura, si tramanda una tradizione, si costituisce una memoria storica fruibile a tutti; chi varca la soglia del museo riceve molti input e spunti di riflessione soprattutto perché messo a contatto con dei contenuti di un credere visualizzato nelle immagini e negli oggetti. La Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, in un suo documento: “La funzione pastorale dei musei ecclesiastici” ha così espresso: *“Il museo ecclesiastico può diventare il punto di riferimento principale attorno a cui si animi il progetto di rivisitazione del passato e di scoperta del presente negli aspetti migliori e talvolta sconosciuti”*. Inoltre il museo diocesano può assumere una funzione di raccordo tra il visitatore e il territorio, in pratica un centro di servizi culturali polivalente, oltre il semplice ruolo di custode dei beni ecclesiastici.

2.NASCITA E SVILUPPO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO

A Milano si comincia a parlare dell'importanza di un museo diocesano già nel 1925 in una disposizione della Pontificia Commissione Centrale di Arte Sacra (di cui fu primo presidente l'abate A. Ildefonso Schuster) che ricordava agli Ordinari la sollecitudine della Chiesa per la tutela, la conservazione e l'incremento del suo patrimonio artistico, e li invitava a costruire in ogni territorio di loro giurisdizione il museo diocesano. In realtà passarono degli anni prima che si iniziasse a ragionare concretamente sul da farsi probabilmente anche per la tarda età dell'allora Arcivescovo Eugenio Tosi che per motivi di salute era impossibilitato a mettere in pratica quanto chiedeva la pontificia commissione.

La necessità di un museo diocesano, soprattutto per una diocesi grande e importante come quella di Milano è stata spesso ribadita negli anni. Scrivono i Vescovi nella Conferenza Episcopale Italiana nel 1922: *“nell'ambito di ogni diocesi il museo diocesano costituisce il naturale punto di riferimento per analoghe istituzioni ecclesiastiche sotto il profilo organizzativo, tecnico-scientifico, e per le iniziative culturali e pastorali”*.

Il Cardinale A. Ildefonso Schuster, che successe al Cardinale Tosi nel 1929, fu il primo a parlare in maniera concreta del museo diocesano. Ci voleva una figura di tale sensibilità artistica e di profonda e convinta formazione liturgica per muovere i primi passi di questo lungo percorso. In una lettera del 1930 scriveva *“ i nostri artisti medievali in grazia massimamente della liturgia sapevano creare dei capolavori di architettura e pittura che, al pari della Divina Commedia, rappresentano vere somme tecnologiche in veste artistica”*.

Schuster iniziò a prospettare al suo clero l'importanza di avere un museo diocesano e il grande entusiasmo mostrato dipendeva dalla sua profonda convinzione che, come si legge nel suo scritto del 1931 *“Per l'arte sacra e un museo artistico diocesano”* il museo attraverso l'arte potesse svolgere opera di sensibilità e catechesi. Inoltre si augurava che la sensibilità artistica dei visitatori, attraverso le esposizioni, potesse tornare più viva e sentita specialmente fra le persone a Dio consacrate. In questo periodo venne proposta la sede del museo nel seminario cittadino di corso Venezia allora in costruzione ma mancarono i fondi necessari a una tale collocazione, tuttavia si iniziò comunque a pensare alla collezione artistica da esporre. Schuster, consapevole di non poter fare conto su un patrimonio già acquisito di opere, scriveva *“il primo modesto fondo di quadri e di drappi, lo costituiamo noi stessi. [...] Siamo sicuri che gli ecclesiastici facilmente seguiranno l'esempio dell'arcivescovo, assicurando alla comune casa di tutto il clero ambrosiano (il seminario nuovo che sorgeva) quei cimeli, anche modesti, di loro proprietà che forse andrebbero dispersi e deteriorati”*.

Purtroppo il sopraggiungere delle tormentate vicende politiche del fascismo e la seconda guerra mondiale, nonché la lenta ripresa del dopoguerra, interruppero l'avvio del progetto che aveva conquistato già tali importanti connotazioni.

A prendere in mano la situazione dopo la guerra fu il successore di Schuster, il Cardinale

Giovanni Battista Montini, anche lui un uomo di spiccato interesse per i beni culturali. Provenendo da Roma, viveva in una profonda sensibilità artistica ed aveva dedicato a questa materia diversi scritti già negli anni '30. A lui si deve l'individuazione dell'attuale sede nei Chiostrì di Sant'Eustorgio, sorti per volere dei frati domenicani, e appena bombardati. Il seminario non era piú disponibile poich  interamente a servizio di giovani studenti del liceo, in quegli anni particolarmente numerosi. Nel 1960 il cardinal Martini stipul  con il comune di Milano una convenzione in cui era previsto che questi cedesse i chiostrì in propriet  indivisa alla parrocchia e all'Opera Diocesana per la Preservazione e Diffusione della Fede", con l'obbligo di provvedere a tutte le opere di rispristino e di restauro e di destinarli parte alla Basilica, parte al museo diocesano per attivit  artistiche e culturali. Questo importante documento per  non trov  applicazione pratica per oltre un ventennio essendo l'immobile sotto le leggi del 1939 e necessario di approvazione dal parte del ministero perch  fosse trasferito di propriet , approvazione che tard  a lungo ad arrivare.

Decisiva e risolutiva per la sede del museo diocesano fu la figura del Cardinale Carlo Maria Martini agli inizi degli anni '80. Con lui si inizi  a prospettare l'avvio dei lavori e venne segnalato l'architetto Ludovico Barbiano di Beljoioso per curare la progettazione della parte di pertinenza della diocesi. Nel settembre 1983 venne nominato Giuseppe Lattanzio a Delegato per i Centri e le Istituzioni Culturali con l'incarico di provvedere alla promozione del museo diocesano. Nel 1985 Lattanzio fu affiancato da una commissione apposita costituita dal Cardinal Martini per la ristrutturazione dei Chiostrì di Sant'Eustorgio e l'anno successivo il Comune consegn  l'immobile finalmente sgombro agli enti preposti.

Nel 1989 venne inaugurato il primo lotto dei chiostrì restaurati sui quali si era deciso di procedere per tappe data la specificit  dell'intervento e per favorire l'inizio delle esposizioni che iniziarono a prendere luogo in questo braccio del secondo chiostrì. Nel 1995 anno di inaugurazione del secondo lotto dello stabile, venne chiesto a Monsignor Luigi Crivelli di assumere la responsabilit  di costituire il museo diocesano e la Fondazione Sant'Ambrogio dava vita a una commissione per la definizione dell'identit  del costituendo museo. Nel 1996 l'architetto Antonio Piva prese l'incarico per l'allestimento museografico e nel 1997 venne nominato Paolo Biscottini direttore del museo. Nello stesso anno venne firmata la convenzione decisiva fra comune di Milano, Parrocchia di Sant'Eustorgio e Opera Diocesana per la concessione in uso novantanovenne, rinnovabile, dei Chiostrì di Sant'Eustorgio. Nel novembre del 1997 iniziarono i lavori del terzo lotto, resi pi  onerosi architettonicamente e finanziariamente dalla presenza di un prezioso livello seminterrato considerato probabilmente la parte pi  interessante di tutto il complesso monumentale. Sul finire dello stesso anno il Cardinale Martini scrisse una lettera in cui si augurava che *" il museo diocesano diventi un impegno concreto e condiviso di tutta la diocesi, presbiteri e laici; che la sua collocazione nella prestigiosa sede dei Chiostrì di Sant'Eustorgio deve essere uno sprone perch  nasca con i tratti di una istituzione all'altezza della nostra storia e della nostra tradizione; che*

sarà veramente rappresentativo della nostra identità diocesana nella misura in cui tutte le parrocchie entreranno nella prospettiva di collaborare per la realizzazione di un percorso di alto profilo del cristianesimo in terra ambrosiana". Per comprendere meglio l'apporto dato dal Cardinal Martini alla causa del museo diocesano è utile sottolineare la sua presenza nei Chiostrì di Sant'Eustorgio all'apertura di tutte le mostre allestite e alla presentazione del volume che racconta la secolare storia del complesso domenicano. Ma più significativo è riportare due suoi interventi orali. Il primo è una risposta a una domanda rivoltagli in occasione della "Tre Giorni Decani 1998" in cui Martini indica il museo come "luogo e strumento per comprendere lo sviluppo del cristianesimo a Milano attraverso l'arte e l'espressione artistica, un'istituzione deputata non solo alla conservazione dei capolavori ma all'illustrazione dell'inserirsi del cristianesimo nel vissuto della gente con modalità figurative. Per questa struttura che non dovrà concepirsi con funzione puramente culturale, ma anche pastorale e didattica, c'è ormai l'impegno economico della diocesi, c'è l'interesse della città. È quindi priorità da tenere presente e da portare avanti in collaborazione con le parrocchie per quanto riguarda i contenuti che la andranno a definire". Il secondo è un intervento fatto ricevendo il Consiglio di Fondazione del settembre 2000 in cui Martini auspicava al fatto che il museo diocesano diventasse un luogo nel quale fosse possibile convogliare il significato della storia, della cultura e della religiosità ambrosiane attraverso l'arte. Pensava soprattutto ai 50.000 adolescenti e giovani che ogni anno ricevono in diocesi il sacramento della Cresima e dichiarava : "portarli al museo diocesano perché lì, come fosse una scuola, coniugando insieme contatto con le opere e integrazioni informatiche, si possa aiutarli a prendere coscienza, con gioia, della loro storia cristiana e per fornir loro un sostegno visibile nella loro scelta di divenire adulti nella fede tramite iconografia sacra inserita in una storia da riconoscere come propria".



1. Il Cardinal Maria Montini all'inaugurazione del museo, novembre 2000

2.1 Cronologia

1931	Nella lettera “Per l’Arte Sacra e per un Museo Diocesano” il beato cardinale Schulster auspica la fondazione di un Museo Diocesano nel Seminario del Venegono per affinare il gusto artistico “tra le persone a dio consacrate” e “impedire una ulteriore dilapidazione del patrimonio artistico della chiesa ambrosiana”.
1960	Giovanni Battista Montini, arcivescovo di Milano e futuro papa Paolo VI, avvia la trattativa tra il Comune di Milano, e “l’Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede” che si impegna a restaurare a proprie spese i chiostri di Sant’Eustorgio per allestirvi il Museo Diocesano.
1981	Il cardinale Carlo Maria Martini riprende il progetto del recupero architettonico dei chiostri e della istituzione del Museo Diocesano.
1987	Iniziano i lavori di restauro dei chiostri di Sant’Eustorgio.
1989	Il cardinale Carlo Maria Martini inaugura il primo lotto restaurato.
1994	La “Fondazione Sant’ Ambrogio” di cui è presidente monsignor Luigi Crivelli, responsabile dell’Ufficio dei Beni Culturali della Curia viene incaricata della costituzione e gestione del museo diocesano.
1997	Viene stipulata la convenzione tra il Comune e l’” Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede” per l’ utilizzo dei chiostri. Il cardinale Carlo Maria Martin scrive una “Lettera ai fedeli della diocesi ambrosiana sull’erigendo Museo Diocesano” in cui auspica “un’istituzione all’altezza della nostra storia e della nostra tradizione”. Il Museo Diocesano inizia il suo lavoro e diventa una struttura operativa nella parte già restaurata dei chiostri di Sant’Eustorgio.



2. Visita del Cardinale Scola al museo, marzo 2012



3. "Conversazioni al Museo Diocesano", ospite il Cardinal Scola, ottobre 2000

2.2 Il luogo del museo diocesano

I chiostri che attualmente ospitano la sede del Museo Diocesano di Milano sono l'unica testimonianza rimasta dell'antico complesso domenicano, che sorgeva presso la Chiesa di Sant'Eustorgio. Sebbene la conformazione attuale e la distribuzione degli spazi non corrisponda all'organizzazione originaria degli ambienti conventuali, il luogo, ricco di memorie, rappresenta ancora oggi un insieme unitario non privo di suggestioni. Il complesso, con la sua rigorosa geometria quadrata, prende le distanze dall'effettiva città e mantiene intatta un'esperienza spaziale di interiorità, che rispecchia le dimensioni del sacro e del religioso ancora funzionalmente e simbolicamente attive.

Entrambi i chiostri presentano una storia complessa a causa di ampliamenti e rifacimenti: dal convento medioevale, di cui non si sa praticamente nulla, agli splendori conferiti nel 1400 dai Visconti, alle pesanti devastazioni a seguito degli scontri tra Spagnoli e Francesi per il dominio della città, alle necessarie ricostruzioni di inizio Seicento, all'epoca delle soppressioni, e infine alle distruzioni provocate dagli eventi bellici del nostro secolo.

Benché l'attenzione sia principalmente rivolta al convento, non è possibile isolare figurativamente quest'ultimo dalla sua chiesa e dal suo contesto. Lo circondano attualmente, e lo isolano dal disordine esterno, la piazza di fronte la basilica, costellata da alberi e conclusa da semplici edifici; due strade tangenti: corso di Porta Ticinese e via Santa Croce, la quale, a sud, corre lungo le cappelle laterali della chiesa fino alla Portinari per poi aprirsi al complesso di San Lorenzo, attraverso il parco delle basiliche, che lambisce il lato est dei due chiostri.

I chiostri erano costituiti da un porticato con sette arcate e crociere per ogni lato, sostenute da colonne binate in granito, di ordine ionico, con pulvino in granito e stilobate di ceppo lombardo, entrambi di connessione tra le colonne, con una particolare soluzione d'angolo a tre colonne. Nel secondo chiostro, quello proprio del museo, il muro del sottoportico del lato sud presenta tracce dell'antico portico quattrocentesco. Il fabbricato est al piano terreno conserva con poche alterazioni, la successione originaria sei locali, coperti a volta. Un breve passaggio coperto a botte, oggi interrotto, portava al breve corpo di fabbrica aggettante, oggi distrutto, e fonti indicano che fosse un'uscita verso orti e giardini. Il lato ovest è costituito



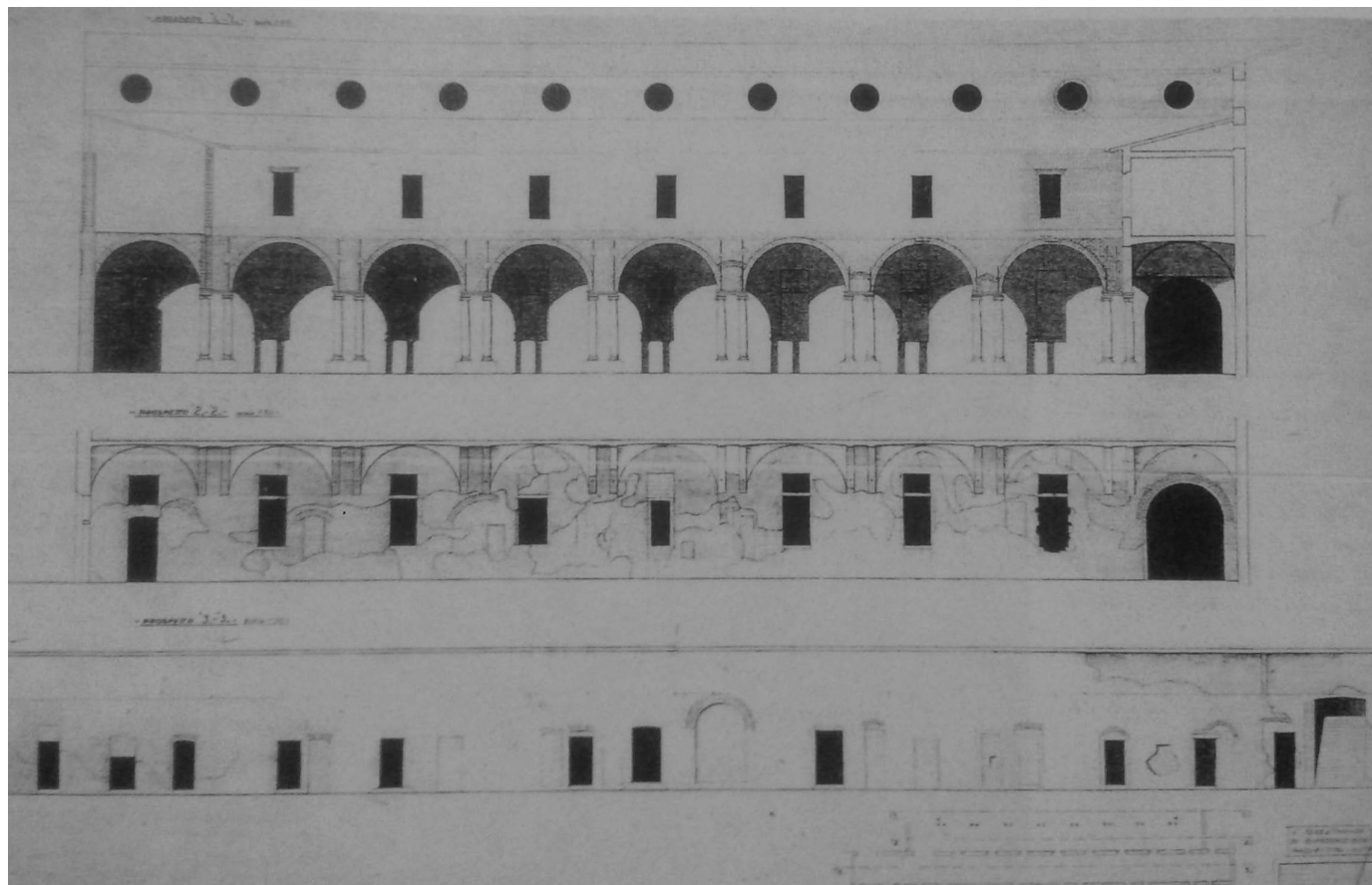
4. Veduta aerea del parco delle basiliche tra le chiese di San Lorenzo e Sant'Eustorgio

da un fabbricato a doppia altezza, coperto con grandi capriate di legno, cui è stato affiancato nell'edificazione seicentesca, come testimoniano la chiusura di tre alte finestre originarie il corpo del porticato, che al piano superiore contiene una galleria di puro collegamento tra i fabbricati nord e sud. In questa ala il fabbricato, come quello corrispondente nel primo chiostro è sopraelevato di circa un metro, le sottostanti cantine sono finestrate e voltate a botte.

2.3 Il progetto di restauro

Nel 1987 iniziarono i restauri e il recupero funzionale del complesso monastico curati dall'Opera Diocesana per la Preservazione e Diffusione della Fede", e affidati allo Studio Architetti BBPR. Nel 1989 è stato ultimato il primo lotto, nel 1995 il secondo e nel dicembre 1997 sono iniziati i lavori, ormai conclusi, del terzo lotto. I criteri di restauro sono stati messi a punto con la soprintendenza ai beni architettonici e ambientali mentre l'intervento complessivo ha perseguito la massima valorizzazione delle caratteristiche architettoniche dell'uso originario, unite a una ridotta invasività di nuove opere pur garantendo l'efficienza organizzativa e tecnologica.

Lo spazio espositivo è dotato di impianti di sicurezza e di un sistema di climatizzazione e filtraggio dell'aria che garantisce un perfetto controllo delle condizioni microclimatiche. Gli impianti di areazione sono previsti solo nella zona delle mostre temporanee per adeguarle agli standard europei per ospitare collezioni internazionali, mentre nelle gallerie con le espo-



5. Rilievo del prospetto est del secondo chiostro
26 giugno 1986, Archivio Studio B.B.P.R.

ni permanenti si è scelto di usufruire dell'areazione esistente, di ottima qualità trattandosi di un complesso architettonico medievale. Riguardo alla distribuzione nell'edificio delle diverse attività è stata perseguita la massima valorizzazione delle caratteristiche architettoniche e dell'uso originario, e la migliore percezione possibile dell'edificio da parte del pubblico, con la riduzione al minimo dell'invasione di nuove opere, pur garantendo la massima efficienza organizzativa e tecnologica.

Nell'attività di restauro le decisioni sono state prese in funzione di creare uno spazio che sia un insieme di attività culturali ed espositive che si inserisca nella rete delle istituzioni culturali della diocesi, religiose (dalla Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, all'Archivio Storico Diocesano, ai musei della Cattedrale e delle parrocchie esistenti, o "in fieri") e laiche, integrandosi con esse, evitando duplicazioni o concorrenze, e che assuma la fisionomia di centro culturale diocesano, superando il tradizionale ed esclusivo riferimento all'arte sacra e alla mera funzione di conservazione, e che documenti l'immagine storica che la diocesi ha assunto nel tempo e come si presenta al momento attuale (sotto il profilo istituzionale, artistico, liturgico, assistenziale ed educativo).

3.IL MUSEO DIOCESANO DI MILANO OGGI

3.1 La struttura operativa

La gestione del museo diocesano di Milano è stata affidata dal Cardinale Carlo Maria Martini alla “Fondazione Sant’Ambrogio per la Cultura Cristiana” presieduta da Monsignor Luigi Crivelli, responsabile dell’ufficio Beni Culturali della Curia e dotata di un proprio Consiglio di Amministrazione. La Fondazione ha titolo giuridico per svolgere la sua attività istituzionale e può ricevere elargizioni e lasciti che ne incrementino il patrimonio. L’organico del Museo consta di specialisti del settore museale: un Direttore, Conservatori, segreteria scientifica e amministrativa, personale tecnico.

3.2 Le finalità del Museo Diocesano

Il fine principale del Museo diocesano è la salvaguardia e la fruibilità del materiale che costituisce il patrimonio degli Enti ecclesiastici della Diocesi. La raccolta museale ha lo scopo di mantenere inalterate le caratteristiche di espressione della fede e della religiosità della diocesi attraverso i secoli, perché l’opera d’arte possa continuare ad esercitare, pur nella mutata collocazione, la sua primaria funzione di annunzio del Cristo e di testimonianza di fede, di speranza e carità voluta dal committente.

Il museo diocesano aspirando a far propri i messaggi più o meno reconditi dell’arte vuole restituirle la sua natura spirituale e specificatamente religiosa che è andata perdendo dall’epoca illuminista in avanti, non volendo comunque perdere la componente storico tecnica che la rende famosa in tutto il mondo e la rende importante pilastro della cultura occidentale. In questo senso il museo diocesano prende le distanze dalle altre specie di musei, poiché al centro dei propri propositi non pone solo il ragionamento intorno al fatto artistico dal punto di vista storico ma anche e soprattutto sotto l’aspetto iconografico e iconologico stabilendo con il visitatore una comunicazione ipertestuale. Il fruitore è sollecitato durante la visita non solo da messaggi direttamente riferibili alle consuete modalità di approccio all’arte, ma esplicitamente orientati verso il senso di una bellezza solo se la si avverte primariamente in se stessi; in questo modo la nozione storica o artistica coesistono con riflessioni religiose e sentimenti di fede che possono essere sollecitati durante la visita al museo. Un luogo chiamato a custodire forme di bellezza che l’uomo ha consegnato nel tempo e nelle quali si riflette l’identità stessa dei popoli, al pari dei loro usi e costumi ed è proprio nella bellezza dell’arte che alberga l’essenza dell’uomo. Gli obiettivi del museo riguardano il desiderio di trasmettere ad un pubblico sempre più vasto e differenziato i valori spirituali di cui i beni ecclesiastici sono portatori.

La necessità di conservare, studiare ed esporre beni significativi della diocesi, altrimenti non valorizzati o non inseriti in un contesto che ne consenta la piena percezione, è alla base delle

iniziative a sostegno del museo diocesano. Nel caso specifico del museo diocesano di Milano si intende porsi oltre il limite della conservazione attiva delle opere o quello della rappresentazione dei momenti storico-artistici salienti della diocesi stessa, intuendo l'importanza di un'attiva relazione con il contesto metropolitano e con il territorio ambrosiano. Questo implica la presa di coscienza di dover lavorare in un contesto in continuo divenire, scenario di successive modifiche delle realtà socio-culturali. Il cambiamento influisce sia sotto il profilo delle istanze culturali emergenti nei diversi strati della popolazione, sia sotto quello delle diverse sollecitazioni spirituali, proprie di una realtà multietnica dove il Cristianesimo convive con altre forme di religione.

3.3 Le funzioni del Museo Diocesano

All'interno del percorso museale i contenuti sono divisi in sezioni distinte e successive sia per la necessità di trattare in maniera analitica argomenti molto complessi sia per creare un lavoro in progressione che mantenga sempre vigile e curiosa l'attenzione del visitatore. Sono in previsione l'attuazione di modalità tecnologiche e multimediali per la visita delle varie collezioni. Data l'imponenza e la rigidità delle opere affrontate si ritiene efficace l'utilizzo di supporti audio-visivi che alleggeriscano e chiarifichino i contenuti espressi nelle varie opere d'arte. In alcuni casi, e lo si è dimostrato per diverse realtà museali, sono proprio le risorse multimediali a dare quell'incentivo in più a visitare il museo, inoltre è previsto l'utilizzo di una connessione wi-fi pubblica per permettere a quella fascia di utenti di livello medio-alto che hanno interessi specifici, o generiche motivazioni culturali, di collegarsi autonomamente per le proprie ricerche con una rete di informazioni ipertestuali. Già presente e consultabile all'ingresso del museo è il modello virtuale del territorio della diocesi di Milano, dove con dei supporti audio-visivi è possibile conoscere e approfondire in poco tempo la storia e le variazioni di tale diocesi. Questo permette di capire e immaginare anche lo sforzo di reperire le opere d'arte che ci si accinge a vedere nel percorso museale. Aiuti multimediali, e scelte di allestimento ad hoc servono per creare un museo alla portata di tutti perché diverse sono le tipologie di fruitori. Il museo diocesano, anche e soprattutto per la delicatezza dei temi affrontati, e per il suo intento di catechesi, ha bisogno di essere un museo della relazione e della comunicazione. In un mondo e in una Milano oggi sempre più multietnica e multi culturale, il museo diocesano deve essere un "museo bifronte": da una parte rivolto ai fedeli offrendo storie di religione e fede, ma aperto è invitante anche per tutti quei visitatori che non sono motivati da intenti religiosi: dai bambini agli anziani, dai più disinformati ai più colti, dai milanesi agli stranieri.

Il museo diocesano è quindi l'occasione di un centro poli-culturale all'interno del quale i tradizionali intenti museali di conservazione, catalogazione, restauro sono funzionali alla

comunicazione di messaggi di integrazione e tolleranza. Il museo non è un'istituzione a sé stante, ma collegata al territorio così da rendere visibile l'unitarietà del patrimonio storico artistico e la sua attuale funzione nell'ambito sociale.

3.4 Le Collezioni del Museo

Allo stato attuale il museo diocesano risulta diviso in dieci fondamentali sezioni.

3.4.1 Sezione dedicata a Sant'Ambrogio

È la sezione che apre il percorso espositivo e raccoglie opere provenienti dal soppresso museo della Basilica di sant'Ambrogio. La scelta di iniziare da questa collezione sottolinea il lavoro di ricerca iniziato con la mostra "Ambrogio" del 1998 e la volontà di tracciare attraverso le opere d'arte il percorso della diocesi da Ambrogio fino ai giorni nostri. In questa sezione sono raccolti in ordine cronologico diversi dipinti provenienti da diverse parrocchie della diocesi milanese, un'area che ad oggi comprende le provincie di Milano, Varese e Lecco.



6. *Lettiera di Sant'Ambrogio* (IV secolo), cioè il catafalco dove, secondo la tradizione, furono deposte le spoglie del Santo durante le esequie

3.4.2 La sezione di oreficeria

Quest'area raccoglie preziose opere di oreficeria collocate nella zona ipogea del terzo lato del chiostro risalente al XIII secolo e probabilmente una delle parti più interessanti di tutto il complesso monastico. In questa zona ampie vetrine specificamente progettate ospitano i materiali preziosi e antichi degli arredi sacri, spesso e volentieri veri capolavori creati al servizio delle funzioni liturgiche. Un nucleo di rilevante importanza è costituito dagli oggetti provenienti dalla Basilica dei Santi Apostoli e Nazaro Maggiore, l'antica Basilica Apostolorum voluta da Ambrogio nel IV secolo, giunti in Museo tra il 2004 e il 2007.



7. *Anfora*, argento a fusione, cesellato e dorato, Wenzel I. Jamnitzer, XVI secolo



8. *Croce astile*, argento, metallo sbalzato e cesellato, argentato e dorato, bottega lombarda, XVI secolo



9. *Ostensorio*, metallo a fusione argentato e dorato, argento, vetro, cristallo e gemme, Eugenio Bellosio, 1907

3.4.3 *Il ciclo dell'arciconfraternita del santissimo sacramento*

Questa collezione è ospitata nel grande salone che si trova direttamente sopra la galleria ipogea. Queste grandi tele raffiguranti i miracoli operati dal santissimo sacramento ed episodi ad esso correlati. Le opere sono datate sul finire del seicento quando i confratelli stabilirono di far dipingere ai più importanti pittori attivi sulla piazza milanese, un ciclo di grandi tele che dovevano essere esposte in duomo in occasione delle celebrazioni solenni della festa del corpus domini. Per anni conservati nei depositi del duomo.

3.4.4 *I fondi d'oro*

Uno dei nuclei più importanti del Museo Diocesano è costituito dalla collezione di fondi oro, quarantuno tavole provenienti dalla raccolta di Alberto Crespi, illustre giurista milanese. Nella scelta dei dipinti, tutti databili fra il 1300 e il 1400, la predilezione di Crespi appare rivolta soprattutto all'ambito toscano e a quello fiorentino in particolare, ma si apre anche ad ambiti culturali del tutto differenti, quali quello marchigiano, quello veneto e, seppur in misura ridotta, quello lombardo. Si tratta di un importante esempio di collezionismo unitario, mirato a un tema specifico della storia dell'arte e della devozione quali sono i fondi oro. Può apparire insolito trovare in un museo milanese un nucleo di dipinti per la maggior parte di artisti di ambito toscano o comunque afferente all'Italia centrale: la collezione Crespi rende il Museo ancor più ricco (non esiste un museo milanese che possa vantare un'analogha colle-

zione) e in essa va avvertito lo spirito colto del collezionismo lombardo, da sempre attento anche ad opere lontane dalla produzione artistica locale.



10. *Santa Cecilia*, tempera su tavola, di Bernardo Daddi (circa 1320-1348)



11. *Madonna dell'umiltà incoronata da due angeli*, tempera su tavola, Gerardo di Jacopo Neri, detto Starnina 1387



12. *Madonna dell'umiltà tra i Santi*, tempera su tavola, Taddeo di Bartolo 1386

3.4.5 Collezione Marcenaro

Nel 2006 la Fondazione Cariplo ha depositato al museo la collezione Marcenaro, di cui al momento sono esposte solo le sculture, mentre i dipinti sono conservati nei depositi. Le sculture Marcenaro costituiscono la parte più rilevante della ricca collezione d'arte antica lasciata nel 1976 da Caterina Marcenaro, nota storica dell'arte con importanti incarichi direzionali nelle collezioni civiche di Genova. Le sculture, dal XIII al XVII secolo, hanno provenienze diverse: nord Europa, Liguria, centro Italia, con aperture verso ambiti di produzione un tempo considerati periferici dal collezionismo, quali l'area valdostana o abruzzese.



13. *Santo Vescovo*, legno scolpito, scultore valdostano



14. *Madonna*, terracotta dipinta, manifattura fiorentina, XIX secolo



15. *Madonna dolente*, legno scolpito, incamottato e dipinto, scultore napoletano XVII secolo



16. *Cristo crocifisso*, legno scolpito, scultore tedesco,

3.4.6 Le opere provenienti dalla diocesi

Il nucleo più consistente di opere, dipinti, sculture e disegni databili dal IV al XX secolo, proviene dall'ingente patrimonio artistico della Diocesi. La scelta delle opere di provenienza diocesana è stata affidata a studi accurati e minuziosi a partire dallo stesso Archivio dei Beni Artistici della Diocesi, oggi conservato presso il Museo. Indagini e sopralluoghi nelle varie parrocchie hanno consentito di individuare veri e propri tesori nascosti e di avviare l'azione di recupero e valorizzazione del patrimonio artistico diocesano che resta una delle funzioni distintive del Museo.

Nell'occasione del suo decennale, nel 2011, il Museo ha anche inaugurato una sezione dedicata all'opera scultorea di Lucio Fontana. Agli importanti bozzetti preparatori per la quinta porta del Duomo di Milano ed alla Pala della Vergine Assunta, provenienti dalla Veneranda Fabbrica del Duomo e già nelle collezioni sin dal 2000.

E' invece giunta per lascito testamentario la collezione di Antonio Sozzani, importante raccolta di disegni collezionati con il consiglio competente e lungimirante di Giovanni Testori. Si tratta di una raccolta straordinaria di opere dal XVI al XIX secolo, con inediti di indubbia rilevanza storico artistica. La collezione Sozzani, attualmente in fase di musealizzazione, non è ancora esposta al pubblico.

Recentemente ha fatto ingresso in collezione, come lascito testamentario, anche tutta l'opera pittorica di Ambrogio Magnaghi (1912-2001), significativo artista milanese che si muove all'interno della poetica del surreale. I depositi del Museo custodiscono inoltre significative opere del Novecento ed altre del nuovo secolo, a testimonianza del vivo interesse del Museo per la contemporaneità.



17. *Annunciazione*, olio su tela,
di Simone Peterzano,
1578



18. *Crocifissione*, olio su tela,
di Mosè Bianchi, ultimo quarto
XIX sec.



19. *Via Crucis "Bianca": V Stazione*,
ceramica smaltata, di Lucio Fontana,
1955

4.3.7 Le collezioni Arcivescovili: la collezione Monti

Il Cardinale Cesare Monti (1593-1650) diede il via al collezionismo arcivescovile, stabilendo che alla sua morte le opere di sua proprietà passassero ai successori e fondando così il primo nucleo delle raccolte arcivescovili milanesi. La collezione Monti era originariamente composta da circa 172 opere. Da quanto si ricava dalla lettura dei documenti, il cardinale diede inizio alla sua raccolta nel 1635. Le ragioni di tale scelta appaiono strettamente connesse a quelle che spinsero il suo predecessore Federico Borromeo a raccogliere le opere che a sua volta egli donò alla costituenda Pinacoteca Ambrosiana. L'arte e soprattutto la pittura vengono considerate come ornamento sacro e la visione di tali immagini considerata in grado di stimolare virtù e sollecitare la regulatezza dei costumi morali dei devoti. In questo senso è molto evidente il riferimento alla cultura di San Carlo Borromeo e allo spirito della Contro-riforma che chiedeva agli artisti di rinunciare a superflue ricercatezze ma di invogliare alla fede alla preghiera e alla riservatezza. Le opere donate dal cardinale Monti rimasero tutte esposte nell'Arcivescovado di Milano sino al 1811, quando Andrea Appiani ne selezionò una parte e le trasferì alla Pinacoteca di Brera, dove tuttora si trovano. I gusti del cardinale apparivano nettamente orientati verso una predilezione per la scuola del Cinquecento veneto e per pittori del primo Seicento lombardo, oltre che per gli artisti della scuola leonardesca ed emiliana.



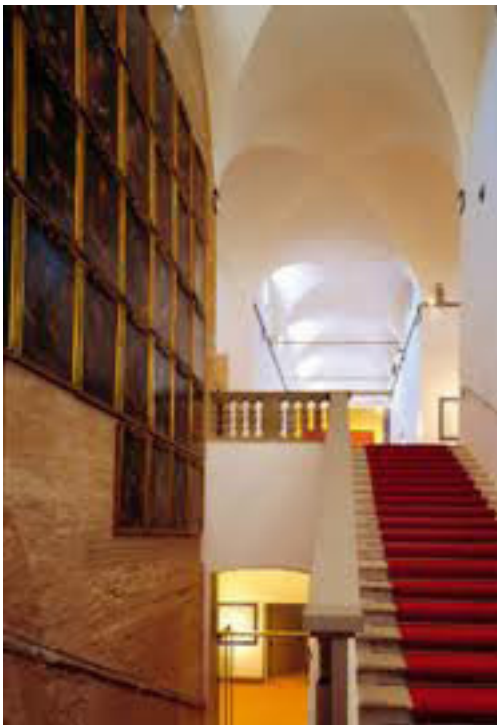
20. *Gesù Cristo e l'adultera*, olio su tela, (XVI secolo)
di Jacopo Robusti, il Tintoretto

4.3.8 *Le collezioni Arcivescovili: la collezione Visconti*

Il cardinale Federico Visconti fece confluire le sue opere nelle già esistenti collezioni arcivescovili nel 1691. Trattasi di una raccolta complessa, formata in tempi diversi, con un crescente interesse per l'arte lombarda, proprio in vista del suo inserimento nelle raccolte dei vescovi milanesi.

4.3.9 *Le collezioni Arcivescovili: la collezione Benedetto Erba Odescalchi*

La collezione del Cardinale Odescalchi (1679-1740) arcivescovo di Milano dal 1712, è costituita dalla serie dei 41 ritratti dei Santi Vescovi di Milano, da San Barnaba Apostolo a San Carlo Borromeo realizzati alla metà del diciassettesimo secolo. Ancora in corso di studio è l'identificazione dell'autore settecentesco responsabile della serie il cui indirizzo stilistico pare comunque orientato a una ripresa dei modi del tardo seicento. La collezione è stata collocata nel museo già nel 1998 con un'esposizione a quadreria che a fianco dello scalone monumentale evidenzia la scelta del museo di ispirarsi ai volti di coloro che hanno vissuto e



21. Scalone del Museo Diocesano di Milano



22. Sant' Ambrogio, 1707 ca., olio su tela, Francesco Fabbrica

4.3.10 *Collezione Pozzobanelli*

Il nucleo superstite di questa collezione conta oggi 65 dipinti di cui 31 esposti al museo diocesano. Sono tutte rappresentazioni di soggetti araldici, paesaggi, prospettive con figure databili tra la fine del seicento ed il settecento. Il cardinale Pozzobanelli aveva scelto le sue opere secondo precise caratteristiche iconografiche ed aveva lasciato scritto nel testamento che la collezione rimanesse indivisa proprio per dar forza alle scelte che l'avevano costituita. Le opere quindi acquistano maggior valore perché concepite come una raccolta organica. Questa collezione è uno specchio sulla cultura arcadica della Milano del 1700 di cui Pozzo-

banelli è un esempio proprio perché era una figura certamente immersa nella realtà del suo tempo, conduceva, infatti, una politica religiosa estremamente razionale, cercando nel contempo una sorta di evasione nel clima arcade di cui la sua raccolta è chiara testimonianza.



23. Una Sibilla, la piramide di Caio Cestio e il vaso Borghese, 1743 ca. olio su tela, di Giovanni Paolo Panini



24. Paesaggio con fiume, armenti e figure, 1759, olio su tela di Vittorio Amedeo Cignaroli

3.5 L'allestimento espositivo

Nei suoi intenti di sensibilizzazione e catechesi, il museo è sostenuto dall'aver come sede uno dei posti sicuramente più significativi tra gli edifici religiosi a Milano. I Chiostrini di Sant'Eustorgio infatti hanno un forte potere evocativo e sono dotati di grande fascino. La natura storica dell'edificio ha naturalmente inciso sulle scelte di allestimento del percorso espositivo costringendo la ricerca di soluzioni museologicamente adatte all'esposizione e all'equilibrio fra il contenitore e le funzioni contenute. Naturalmente sull'intero progetto di recupero pesa la mancanza del quarto lato poiché, oltre a far risultare l'edificio monco e disomogeneo rende impossibile la circolarità del percorso museale che diventa di difficile lettura e compromette una lettura complessiva delle collezioni esposte. L'architetto Piva e il suo team, che si sono occupati del progetto di allestimento museografico, si sono però prefissi l'obiettivo di raggiungere una completezza organizzativa e funzionale sovrapassando temporaneamente i problemi urbanistici del contesto e i problemi spaziali, come la ricostruzione del quarto lato e quelli strettamente legati all'assetto della piazza antistante e del suo raccordo con il parco delle Basiliche.

L'esposizione prevede le gallerie principali e quelle secondarie caratterizzate da pareti dal bianco marmorino, con una sequenza di pannelli di legno rivestiti con lo stucco lucido e disposti perpendicolarmente al percorso pubblico. La flessibilità dei pannelli consente una variazione di posizione sia nel senso trasversale che longitudinale delle navate. Nelle gallerie secondarie invece è stata adottata una soluzione meno solenne: una tela semitrasparente crea dei fondali che lasciano intuire la maestosità del luogo. Il sistema di illuminazione è affidato



a delle blindosbarre che contengono anche luci di emergenza e sistema sonoro e dato il loro distacco dalle pareti consente un tipo di illuminazione artificiale opportuna per ogni tipo di opera. L'illuminazione naturale è invece gestita dalle aperture originarie del complesso monastico.

Il piano ipogeo che è completamente dedicato all'oreficeria è diviso da grandi vetrine metalliche che sono addossate alle pareti tra una volta e l'altra.

La realizzazione del quarto lato del chiostro dovrebbe permettere una scesa e un utilizzo di altri luoghi del seminterrato dove poter creare un'esposizione dal ritmo meno serrato di quello che troviamo nell'esposizione attuale dove la scelta di non coprire, bensì di sfruttare la cadenza architettonica dell'edificio storico crea un effetto fortemente ritmato.

L'andamento icastico dell'allestimento vuole evidenziare la forza e la chiarezza espressiva del complesso claustrale, il colore e la successione delle volte scandiscono il susseguirsi degli spazi. Al museo assolutamente bianco corrispondente alla concezione del contenitore neutro viene preferita invece la severità dell'architettura monastica che mai mascherata da contropareti, è mitigata da grandi pannelli a stucco lustro, cromaticamente elaborati in rapporto ai dipinti e adatti allo spazio inevitabilmente longitudinale a consentire una lettura frontale ma non monotona dell'opera.



26. Allestimento espositivo

3.6 Necessità del quarto lato

Il peso della mancanza del quarto lato del chiostro, raso al suolo dai bombardamenti del 1943 e mai ricostruito, è di indiscutibile misura. Senza il quarto lato il complesso architettonico risulta disomogeneo ed è estremamente difficile organizzare un percorso museale di fronte a queste gallerie improvvisamente mozzate. La necessità di ricostruire il lato nord è impellente non solo per lo sviluppo omogeneo dei percorsi ma anche per chiudere il percorso espositivo cronologico ospitando le opere del 1900 e della contemporaneità, e per la costruzione di una sala conferenze e di adeguati spazi per il deposito. Inoltre il quarto lato riqualificherebbe anche lo spazio esterno al chiostro poiché anche nel contesto urbano si avverte netta questa mancanza. Le ipotesi di ricostruzione dell'ala nord del monastero non mancano di sollevare dibattiti e critiche sulla fisionomia che l'architettura in questione ha da prendere. A questo proposito è stato indetto un grande concorso d'architettura.



27. Chiusura provvisoria del quarto lato con accesso al secondo chiostro

3.7 Concorso per l'ampliamento del Museo Diocesano

La casata bianca che chiude a nord il museo diocesano non fa onore alla bellezza e alla storia del sito che risulta mutilo e manchevole nell'ospitare un'esposizione museale di tanta importanza. Inoltre è fondamentale l'ingresso del contemporaneo nel museo, che oggi non

trova spazio per essere esposto, per un senso di completezza non solo cronologica ma perché con esso si pone un punto di vista che necessariamente trasforma tutto il museo adeguandolo a quei cambiamenti che allo stesso tempo stanno cambiando la società e le nuove generazioni. Nel 2007 viene così bandito il “Concorso Internazionale per il Museo Diocesano” soprattutto per immaginare nuove funzioni all’interno del museo; oltre al recupero di spazi per il contemporaneo, una delle funzioni principali è la creazione di una nuova piazza tramite la chiusura del quarto lato, creando spazi di aggregazione sociale che si confrontino con il museo e con la realtà urbana limitrofa. Un luogo di aggregazione dove il museo risulti aperto il più possibile attraverso funzioni che ivi si affacciano e possono essere liberamente fruite. Inoltre una funzione che quest’opera architettonica dovrà considerare è sicuramente il collegamento tra Corso di Porta Ticinese e le nuove funzioni sociali e il Parco delle Basiliche. Il museo attualmente è disposto sui due piani delle tre ali del chiostro aperto adiacente al parco, per complessivi 3600 metri quadrati. Necessario è un atrio comune alle mostre temporanee da cui è possibile accedervi separatamente.

Con queste necessità il concorso internazionale per il museo diocesano diventa occasione di ricerca per una nuova forma di rapporto tra tradizione e innovazione che sappia confrontarsi con una città che avverte il luogo come una frattura. Le nuove opportunità del museo possono essere messe in risalto solamente da nuovi e grandi progetti che attraverso interventi sapienti e consapevoli possano rispondere a tutte le necessità espresse dal bando.

Al concorso hanno partecipato ben novantotto studi di architettura o raggruppamenti, e anche questo dato testimonia concretamente l’interesse per l’opera in concorso che è divenuta una sfida per molti degli architetti che hanno partecipato. Di questi novantotto ne sono stati selezionati dieci per una pubblicazione a cura del Museo Diocesano, il Comune di Milano e la casa editrice Tecniche



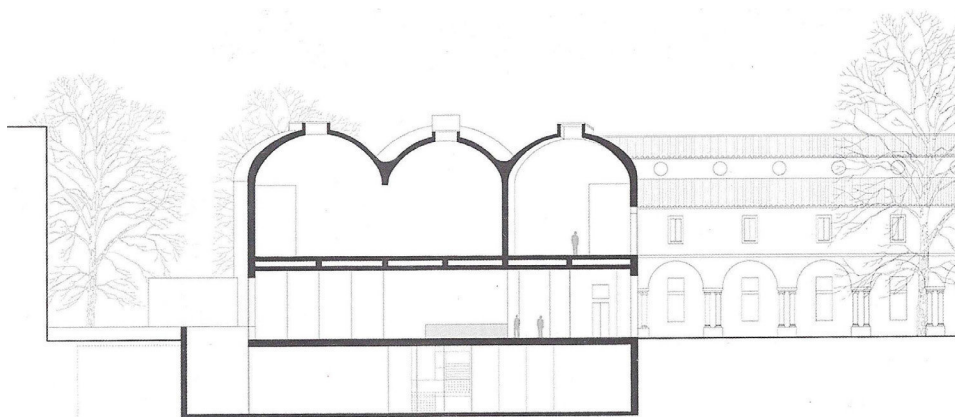
28. Vista dall'alto dei chiostri di Sant'Eustorgio su corso di Porta Ticinese

Nuove, che potesse essere fonte di dibattito e crescita. Negli esiti dei concorsi tendenzialmente è solo il vincitore ad avere tutta l'attenzione ma in questo caso si è preferito fornire agli interessati quelle notizie che permettessero di constatare quali problematiche effettive ci fossero in questo progetto e quanto varie, eppur vicine, potessero essere le soluzioni offerte.

Il progetto si trova ad affrontare difficoltà endogene ed esogene. Le prime provengono dalle richieste stesse del bando che vogliono uno spazio espositivo introverso ma che sappia comunicare con la realtà urbana esterna. Le difficoltà esogene derivano dal sito stesso, dalle difficoltà strutturali che l'edificio porta con se non solo per la sua secolare storia ma anche per i traumi riportati durante i bombardamenti e sui cui non si è mai intervenuti in maniera decisiva. Inoltre la difficoltà nel gestire insieme tante e diverse problematiche: un chiostro adibito a museo che ha perduto il lato Nord, un fronte lungo il Corso di Porta Ticinese che ha subito un forte squarcio nella cortina edilizia mai ricucito e un parco cresciuto nelle zone bombardate al posto di due isolati o ora divenuto punto di riferimento per la popolazione. A complicare il tutto, il confronto con un edificio storico della valenza di Sant'Eustorgio (più per l'uso diacronico dal mattone dal medioevo al rinascimento che per l'architettura). Un progetto molto locale da inserire però in un contesto globale con evidenti problemi di linguaggio.

Tutti i progetti pubblicati hanno in comune due criteri: hanno cercato di mantenere una continuità tra il parco e il corso e di marcare la distinzione tra gli spazi estroversi, vetrati e aperti all'accesso esterno e quelli introversi, chiusi, spesso interrati. Solo una metà dei progettisti ha ritenuto di proporre una ricucitura totale o parziale del fronte edilizio sul corso di porta ticinese. Nove su dieci hanno ricostruito il quarto lato del chiostro.

Caruso, unico, ha proposto un monoblocco composto da tre saloni-navate paralleli e accostati con volta carenata, lucernario centrale longitudinale, spazio multifunzionale e loft programmaticamente indifferenti. Un profilo voltato



29. Adam Caruso, sezione trasversale dello spazio espositivo

lasciato molto ben evidente nelle testate, scelta assonante al tema ecclesiastico-basilicale, anche nei dettagli delle pensiline esterne a tre archi e nelle porte, finestre e bifore arcuate verso il chiostro. Edificio tripartito come il corpo centrale tra i chiostri e la basilica di Sant'Eustorgio, ma completamente bianco, con una probabile reminiscenza forse non casuale del Museo agli Eremitani di Albini.

Brescia, Chipperfield e Cruz y Ortiz hanno scelto di creare una corte, come un terzo chiostro a Nord, compreso tra il nuovo lato del chiostro, un corpo di varia sagoma addossato alle te-

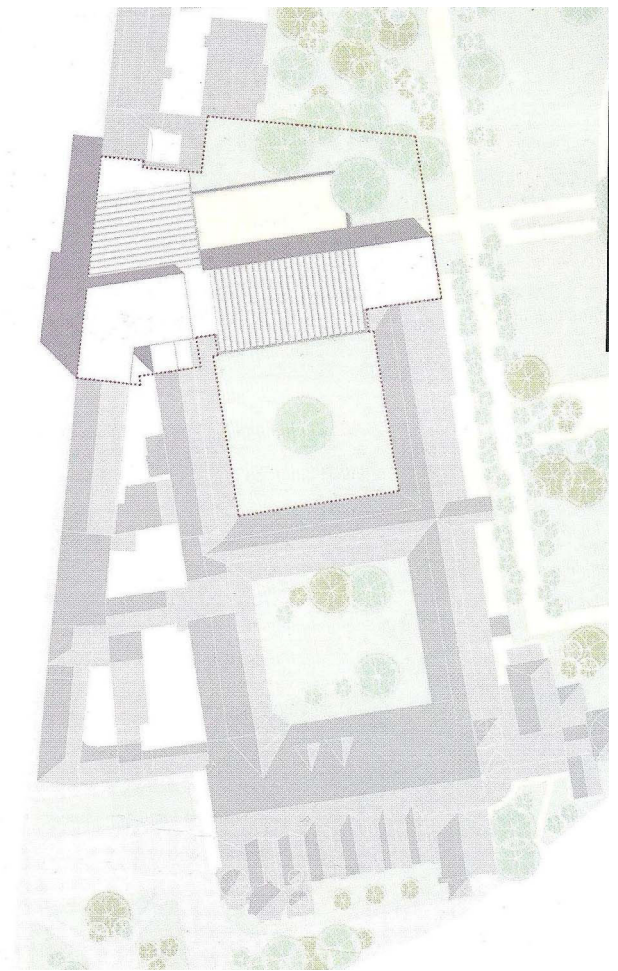
state nude a Nord e un edificio di chiusura lungo il corso, corte quindi a U aperta verso il parco passante al piano terra degli edifici lungo il corso per tutta la larghezza.

Citterio e Tesar, con due planivolumetrici molto simili, hanno proposto una corte lunga e stretta anche loro un “terzo chiostro” aperto in questo caso verso il corso, definita da due corpi paralleli, rigorosamente parallelepipedi ed ugali volumetricamente, a chiusura rispettivamente del chiostro e delle testate Nord, cui sono raccordate con un basso corpo di fabbrica. Corte chiusa da Tesar verso il parco con un corpo a doppia fornice, una sorta di porta “palatina”, e da Citterio con una “chiusa” parte dell’esteso progetto di acque inventato per il parco.

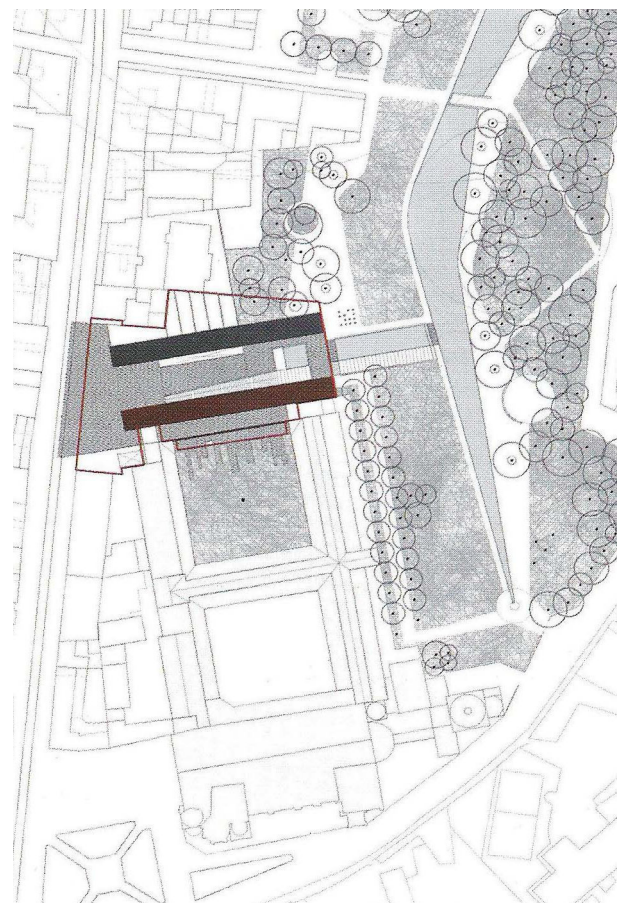
Cerri-Saana e Goncalves hanno chiuso il chiostro invece con un corpo lineare, come era il quarto lato, con un edificio quadrato in pianta, come se il vuoto del chiostro si fosse materializzato (i due edifici ne ripetono le misure) e traslato verso Nord, al centro dello spazio tra corso e parco, per cui il percorso coperto diventa tortuoso e quello più diretto deve attraversare l’atrio trasparente estroverso. Atrio che Cerri-Saana aprono all’interno con patii cilindrici.

Zucchi ha chiuso il chiostro con un edificio volumetricamente articolato, che iniziando dal corso si restringe all’angolo del chiostro per riallargarsi diagonalmente verso il parco. Una facciata che funge da quinta emergente alla prospettiva dell’ingresso e che si preoccupa (unico) di lasciare un asse visivo sopra la copertura nel punto appositamente più stretto, dal corso al campanile di Sant’Eustorgio, per ricordare a chi passa il significativo riferimento al luogo.

Carmona, il vincitore, interrati gli spazi espositivi, ha creato un tetto articolato che copre sia gli



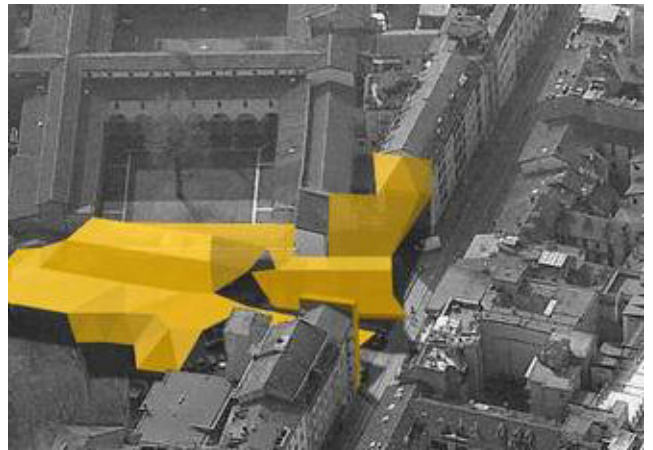
30. David Chipperfield, planivolumetrico con studio del



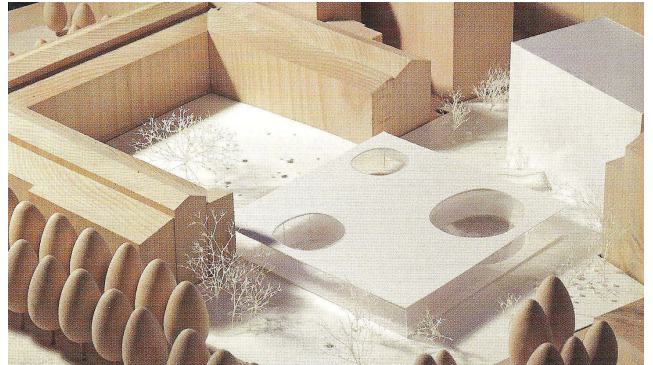
31. Antonio Citterio, planimetria generale

sazi estroversi al piano terra che il passaggio parco-corso e si estende, raccordandoli, a tutti gli edifici tagliati dalla guerra: museo e residenze. Il quarto lato del chiostro è risolto, invece che con un corpo di fabbrica, con il vuoto di una scalinata a tutta ampiezza che scende agli spazi interrati, dando luce e visuale al piano interrato e saldando spazialmente, su più piani, espansione e chiostro. Zucchi propone sul corso un piccolo edificio con finestre liberamente organizzate, mentre copre l'altra testata con una quinta verde vegetale disposto a bande molto estese in lunghezza, raccordo tra il corso e il parco.

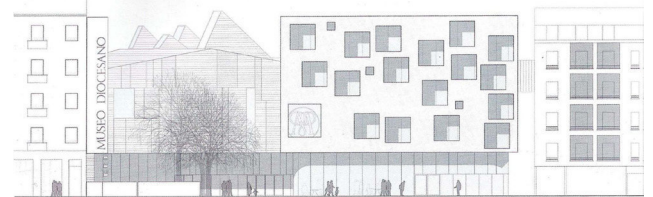
Ortiz propone verso il corso una facciata in mattoni, una citazione storica locale, tagliata in basso con un solo nastro di finestre verticali. La facciata termina in una cimasa ad archi: due dall'imposta inclinata e uno spezzato per ricavare una sorta di shed, che proseguono in volte sui fabbricati interni, con richiami al materiale della chiesa e al tema.



32. Josep Llinàs Carmona, foto-inserimento del progetto



33. Marco Cerri, modello di progetto



34. Cino Zucchi, fronte sul corso di Porta Ticinese

4. L'ANALISI STORICA

4.1 L'Area di Porta Ticinese

La cittadella di Porta Ticinese si sviluppa come borgo extra-murario sulla direttrice della strada romana che conduce a Ticinum. Sebbene oggi costituisca un agglomerato dalla morfologia precisa, l'area è il risultato di un'affermazione 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. La forma triangolare dell'isolato, compreso tra le attuali vie Cesare Correnti e corso di Porta Ticinese, è determinata dalla divergenza dei percorsi che, proprio attraverso la Porta Ticinensis, uscivano dalla città rispettivamente diretti ad Abbiategrasso e Pavia. Poi vi è una zona centrale, delimitata a nord dal tracciato della cerchia interna dei navigli e dal sedime delle mura medievali, estesa a sud fino alla darsena e alla circonvallazione, costruita in luogo dei bastioni di epoca spagnola. Limitata ad est e ovest rispettivamente dal canale Vettabbia, oggi coperto, e dal tracciato della romana viarenna, storicamente questa zona si forma come borgo esterno della città murata medievale, sviluppandosi per nuclei distinti con una propria autonomia di funzioni e forme. Infine la terza zona è costituita dai borghi meridionali che, fra 1660 e il 1700, si sviluppano lungo il naviglio grande e il prolungamento verso sud del corso di Porta Ticinese, oggi corso San Gottardo, esternamente alla cinta bastionata spagnola. Dunque si evidenziano tre elementi strutturali che determinano la definizione della forma urbana della zona: le mura poste a protezione della cittadella, il sistema dei canali navigabili e dei navigli, il tracciato del corso di Porta Ticinese.

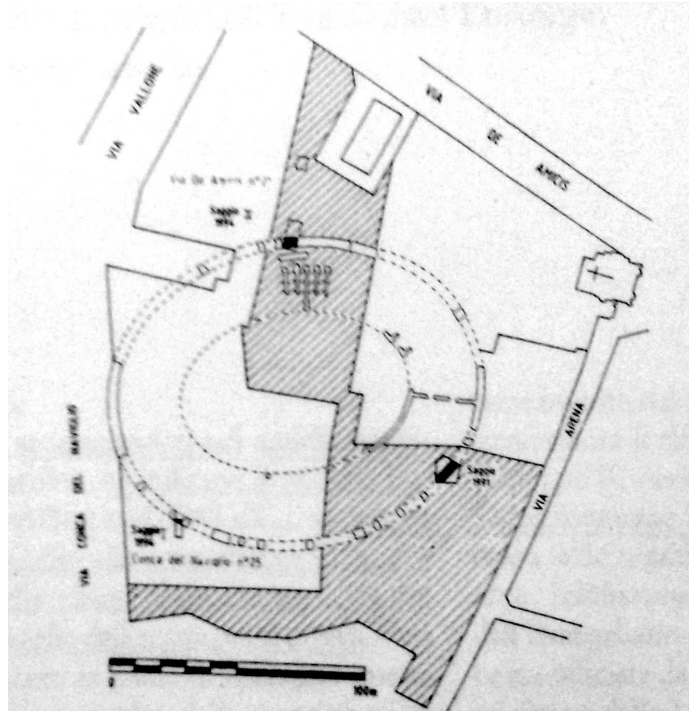


35.L'area di Porta Ticinese, 1870, Raccolta Civica Bertarelli

4.1.1 Origine e formazione storica

Le preesistenze documentano già in epoca Romana l'esistenza del suburbio di Porta Ticinese, che si sviluppava lungo l'asse stradale corrispondente all'attuale corso di Porta Ticinese. L'insediamento può essere inquadrato cronologicamente tra la seconda metà del I secolo d.C. e l'età Augustea, arrivando a coincidere con la fase di più ampia espansione dell'abitato di Mediolanum al di fuori delle mura. L'area di Porta Ticinese ospitava, dunque, uno degli insediamenti più lontani dalla cortina difensiva, collegato alla grande strada di traffico per Ticinium. Si trattava di una zona mista, caratterizzata dalla presenza di funzioni ed attività diversificate, alcune delle quali scoparse solo in epoca recete. In una prima fase compresa tra il I e II secolo d.C. prevalgono l'edilizia residenziale e le attività legate al porto e all'anfiteatro. La presenza di resti di una domus romana a carattere signorile lungo l'asse stradale corrispondente all'attuale via Cesare Correnti, testimonia la crescita di un quartiere residenziale all'esterno della cortina muraria urbana, in una zona ricercata perché più tranquilla ma al tempo stesso non troppo lontana dal centro della città in quanto ubicata vicino ad una delle grandi direttrici di collegamento tra la città e il territorio. Oltre che sulle direttrici viarie verso Ticinum, la zona poteva contare sui corsi d'acqua navigabili e sulla vicinanza del porto. Il suburbio, infatti, era attraversato dal fossato che circondava le mura, alimentato dalle acque del Seveso e del Nirone che si scaricava nella Vettabbia, il canale che confluiva nel Lambro nei pressi

di Melegnano, dove il fiume diventava navigabile. Questo fa supporre il collegamento fluviale della città con il Pò, in quanto la Vettabbia, come denuncia la sua etimologia, raccogliendo le acque dal Seveso e dalla Vetra, poteva essere navigabile e costituiva con il Lambro una via di comunicazione diretta con il Pò. Di qui la tesi che il porto di Milano dovesse trovarsi all'inizio della Vettabbia, dove l'andamento leggermente ricurvo del canale sembra suggerire la presenza di un bacino portuale. L'assenza di ritrovamenti archeologici che testimonino nel concreto l'esistenza del porto è probabilmente dovuta all'usanza, propria dei romani, di recuperare materiali da costruzione dalla distruzione di manufatti architettonici esistenti, così come avvenne per le principali testimonianze architettoniche antiche di Milano. Lo stesso anfiteatro, che sorgeva tra le attuali via Arena, via De Amicis e via Conca Del Naviglio, e di cui oggi sopravvivono solo le fondazioni, fu utilizzato come cava di materiali per la costruzione della platea di fondazione della basilica di San Lorenzo. La scelta di collocare l'anfi-



36. Anfiteatro romano, localizzazione dei saggi, disegno di N.

teatro, che sorgeva tra le attuali via Arena, via De Amicis e via Conca Del Naviglio, e di cui oggi sopravvivono solo le fondazioni, fu utilizzato come cava di materiali per la costruzione della platea di fondazione della basilica di San Lorenzo. La scelta di collocare l'anfi-

teatro nella parte meridionale del suburbio, in una zona così decentrata, agevolava l'accesso dei fruitori dalle campagne verso l'edificio da spettacolo, evitando di arrecare disturbo ai quartieri residenziali, più prossimi alla fascia esterna delle mura. Nel III secolo d.C. sembra iniziare una fase in cui, pur persistendo l'edilizia residenziale, associata all'uso dell'anfiteatro, si afferma l'utilizzo dell'area come necropoli intorno alle zone di piazza Vetra, Carrobbio e Sant'Eustorgio. Dal IV secolo d.C. in poi, con il contrarsi dell'abitato al di fuori delle mura per ragioni di sicurezza, gli edifici a carattere residenziale cedono il posto ad una prevalente fondazione sepolcrale, immediatamente prima della realizzazione delle due basiliche di San Lorenzo e Sant'Eustorgio.

4.1.2 I caratteri architettonici dell'area

L'area della cittadella presenta un'organizzazione gerarchica degli spazi: lungo il corso, gli spazi pubblici e gli edifici hanno un 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. Oltre ai due complessi basilicali di San Lorenzo e Sant'Eustorgio e la porta neoclassica del Cagnola, si distinguono i conventi di Santa Maria della Vetere e Santa Maria della Vittoria, i quali, essendo fortemente integrati all'interno del tessuto edilizio, si configurano come episodi che esauriscono la loro funzione solo all'interno dell'isolato. Tra i monumenti e il tessuto edilizio permane una contrapposizione netta e precisa: il monumento ha dimensione dominante rispetto all'edificato e costituisce l'elemento di organizzazione dello spazio; il tessuto edilizio, invece, può essere visto come l'elemento di omogeneizzazione di una maglia uniforme e continua, seppur priva di un disegno e di un ordine individuabile alla scala urbana. Per quanto riguarda il tessuto edilizio si nota che, la cittadella, come tutti i borghi di origine mercantile, ha sempre presentato una forte commistione fra 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 corpi di fabbrica e la conseguente trasformazione dei tipi edilizi secondo particolari esigenze d'uso. Storicamente le trasformazioni edilizie sono sempre state strettamente correlate a fattori economici e di uso del suolo. Proprio la particolare connotazione sociale del quartiere ha fatto sì che le trasformazioni degli edifici fossero fenomeni singoli, privi di unità, dettati dal loro stesso utilizzo. Tuttavia la formazione del tessuto e l'uso degli edifici non esaurisce fino in fondo il significato del carattere tipologico degli edifici esistenti nell'area. La tipologia mercantile su lotto profondo risulta essere la più frequente anche se si presenta con diverse varianti. L'abitazione gotica, a corpo semplice o doppio, si dispone su lotto stretto e allungato di dimensioni contenute, generalmente concluso da un orto ed un altro corpo semplice collegato al principale con

una stretta manica di servizi. Questa tipologia è ad oggi ancora visibile, per lo più a livello dei piani terreni degli edifici, soprattutto in quelli che costituiscono la fitta cortina edilizia del corso di Porta Ticinese. Naturalmente esiste una variante al tipo del lotto gotico: il tipo della 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 alla sua adattabilità alle esigenze mercantili.

La forte compattezza dell'area, dunque, mantiene inalterati nel tempo i suoi caratteri medioevali, senza essere intaccata da trasformazioni rilevanti. Gli slarghi conservano il loro carattere originario soprattutto per quanto riguarda le dimensioni. È il caso della piazza prospiciente Sant'Eustorgio e di quella prospiciente San Lorenzo, assunte dal tentativo, non riuscito, del Piano dei Rettifili di rinnovare la tradizionale struttura urbana, ricomponendo le tracce storiche più significative all'interno di un nuovo sistema coerente con lo sviluppo economico e sociale moderno. È in seguito all'unità d'Italia che si assiste ad una profonda trasformazione del tessuto edilizio dell'area, soprattutto verso l'esterno e lungo le direttrici dei Navigli dove, in continuità con i borghi esistenti, si localizzano le nuove espansioni periferiche. Nella seconda metà dell'ottocento il corso di Porta Ticinese e il suo prolungamento, 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 fin dall'epoca romana avveniva per Ticinum, si sposta 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'ottocento e l'inizio del novecento, i piani regolatori Beruto, 1884-89, e Pavia-Masera, 1911-12, non riescono a rendere coerente il disegno della zona con le nuove espansioni progettate, inglobando la Cittadella all'interno di una maglia senza tuttavia indurre reali trasformazioni all'area. In seguito, l'avvento della linea ferroviaria Ticinese e l'interamento della cerchia anulare interna comportano la graduale perdita di importanza del sistema dei Navigli. Le edificazioni correlate alla costruzione della stazione stessa indurranno un processo di marginalizzazione del Ticinese che si tradurrà nel graduale spostamento dell'asse di interesse verso Porta Ge-



37. Corso di Porta Ticinese X- Via Molino delle Armi, anni '20, Raccolta Civica Bertarelli

nova.

Durante la seconda guerra mondiale la zona di Porta Ticinese fu una delle più colpite dai bombardamenti, i quali provocarono uno stato di devastazione che fu alla base dei progetti di trasformazione e ricostruzione del dopoguerra. Queste lacerazioni, infatti, furono oggetto di proposte di progetti di ricostruzione sotto le indicazioni del piano regolatore generale del 1953. È il caso del parco delle Basiliche, ricavato liberando ed ampliando le aree danneggiate dai bombardamenti nella zona retrostante le chiese di Sant'Eustorgio e San Lorenzo, provocando una sostanziale modificazione all'interno della struttura urbana e del disegno del Ticinese.



38.San Lorenzo, 1840, Raccolta Civica Bertarelli

4.2 Evoluzione dell'isolato di Sant'Eustorgio

L'analisi condotta sull'area di Sant'Eustorgio interessa un arco temporale che parte dalla seconda metà del cinquecento per arrivare sino allo stato attuale. Si è deliberatamente fatto meno di riferimenti espliciti a rappresentazioni di intera città, in quanto il frammento urbano studiato evoca il contesto più ampio a cui appartiene. Il complesso monumentale eustorgiano è esplorato in un'area che prende in considerazione le sue pertinenze, intese come luoghi coinvolti o strettamente collegati ad esso. L'indagine verte sulla formazione storica degli isolati, sulla presenza di complessi o edifici di rilevanza storico-monumentale e sul ruolo di questi all'interno dell'isolato stesso, sull'evoluzione storica delle divisioni catastali e sui tipi edilizi caratterizzanti. La porzione urbana è delimitata dalle attuali vie de Amicis e Molino delle Armi, a nord; da via Arena e Conca del Naviglio, a ovest; da viale D'Annunzio, piazza XXIV Maggio e via Gian Galeazzo, a sud; infine da via Calatafimi e via Vettabbia, a est.

Lafrey ,1573

La grande città di Milano

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Incisione su rame, 408 mm x 550 mm

Il disegno compatto dei volumi consente di identificare tutti gli edifici: i luoghi sono indicati con un numero al quale corrisponde il relativo toponimo. Il borgo di Porta Ticinese è definito da una recinzione muraria continua su due lati, in corrispondenza della chiesa e del chiostro di S. Eustorgio. L'interno del borgo è frammentato da setti murari, uno dei quali, a nord est del campanile, racchiude un campo cimiteriale. Manca la piazza della chiesa, ma è presente uno spazio libero antistante adibito alla sepoltura cimiteriale dal XII secolo. Dal lato nord di questo spiazzo si stacca un corpo del chiostro, il cui cortile interno, che non appare come un quadrilatero propriamente chiuso sui quattro lati, appare pavimentato. Dietro ad esso altre case ad ordine spazio definiscono un altro cortile dalla forma irregolare. Più che una fedele descrizione, la pianta prospettica di Lafrey restituisce gli aspetti più importanti del luogo: la chiesa con il campanile, il cimitero, un grande chiostro e un secondo chiostro non ancora definito.



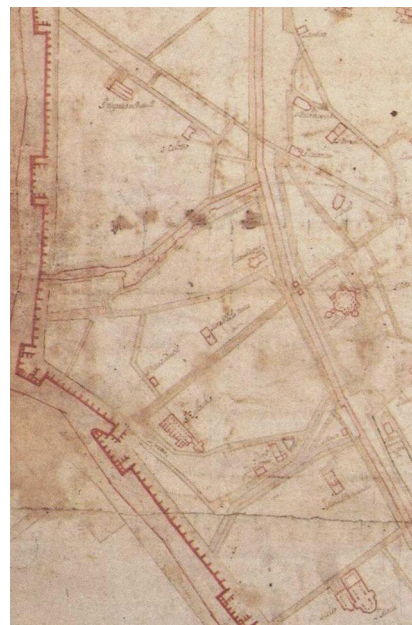
Giovan Battista Clarici, 1579

Milano

Accademia nazionale di San Luca, Roma

Disegno su carta, inchiostro seppia e rosso, 1120mm x 975mm

La tavola è realizzata con un metodo di rappresentazione differente rispetto alle precedenti: infatti, nascendo da un metodo geometrico, riporta distanze e misure più vicine alla realtà. Il reticolo viario e gli isolati sono indicati con grande precisione. Sono segnalati solo gli edifici più importanti, per la maggior parte chiese, delle quali è indicato sia il nome sia la planimetria interna. Si distinguono le piante di Sant'Eustorgio, San Lorenzo e la struttura dei bastioni, delle mura, e non appaiono invece i nomi delle vie. La campagna non viene raffigurata, ci si limita ad indicare l'andamento dei tracciati immediatamente esterni alle mura.



40

Marco Antonio Barateri, 1629

La Gran città di Milano

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Incisione su rame, 750mm x 800mm

Dedicata al Cardinale Federico Borromeo, è la mappa più precisa sino ad allora disegnata ed elenca 256 edifici religiosi. È la prima mappa orientata correttamente, fedele nella rappresentazione del dettaglio nonostante si tratti di una rappresentazione di tipo prospettico. È anche la prima carta territoriale che si basa su misure rilevate direttamente e risulta quindi innovativa rispetto alle precedenti cartografie contenute negli atlanti. La vista prospettica mette in evidenza per la prima volta la piazza di Sant'Eustorgio, provvista di tre alberi e di una colonna stazionale per indicare il percorso processionale. L'isolato della chiesa è definito lungo l'intero perimetro da una cortina edilizia continua e compatta. Al suo interno sono visibili le suddivisioni degli orti e dei giardini dei quali il maggiore, quadripartito, è di proprietà del monastero.



41

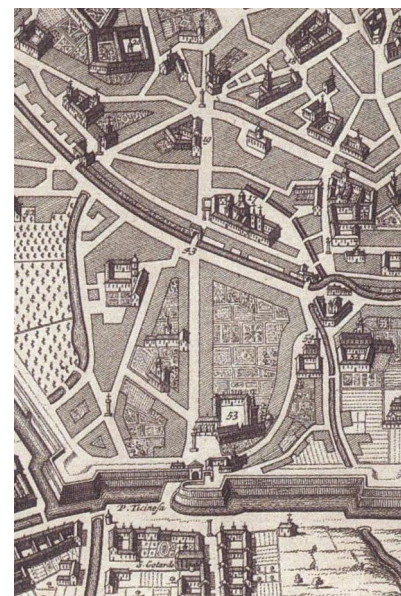
Daniel Stoopendaal, 1704

Milano

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Incisione su rame, 407mm x 339mm

La peculiarità della carta è l'astratta decorazione delle parti non edificate, con improbabili disegni di orti e giardini. Gli edifici di rilevanza monumentale sono disegnati in prospettiva. Gli isolati residenziali sono rappresentati in pianta con campitura di colore scuro. L'isolato di Sant'Eustorgio è raffigurato con una cortina edilizia continua per tutto il suo perimetro, ma non si comprende la tipologia degli edifici, data la rappresentazione poco significativa. L'interno dell'isolato è composto da orti ma senza divisioni interne. Il monastero di Sant'Eustorgio comprende la basilica e un chiostro privo di porticato.



42

39

Giovanni Filippini, 1722

Iconografia della città e castello di Milano in cui s'attrovano delineate con giusta misura tutte le strade, piazze, chiese, oratori, monasteri e collegi, abbazie, commende, croci e luoghi più insigni, con li giardini e orti.

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Disegno a inchiostro nero e a colori, 250cm x 290cm

Grazie all'uso dei colori, vengono meglio definiti i limiti delle strade e dei sedimi in nero, gli edifici civili e religiosi più notevoli in caminio e i canali in blu. L'isolato di Sant'Eustorgio è costruito completamente lungo il perimetro di corso di porta ticinese su via molino delle armi, mentre su via santa croce è costruito parzialmente. Nel complesso di Sant'Eustorgio è presente la chiusura del quarto lato del secondo chiostro.



43

Deisant Veuve, 1786

Plan de Milan

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Acquaforte, 255mm x 322mm

La rappresentazione cura in modo particolare il disegno di orti e giardini. Gli isolati edificati sono campiti con un colore scuro, mentre gli edifici principali risultano in negativo; di questi non vengono mostrate le caratteristiche planimetriche. La Vetra si innesta nella Vettabbia che scende a sud costeggiando l'isolato di Sant'Eustorgio ad est. Questo isolato si presenta con una cortina edilizia continua per tutto il perimetro e molto frastagliata verso l'interno. I due chiostri porticati ed affiancati alla chiesa sono ben evidenziati.



44

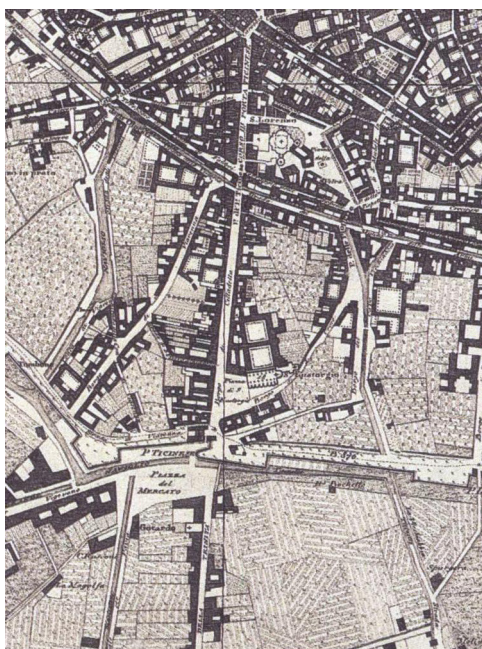
Giacomo Pinchetti, 1801

Città di Milano

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Incisione su rame, 565mm x 790mm

L'incisione rappresenta gli edifici con una campitura a tratto e riporta le relative pertinenze con cortili, orti e giardini annessi. Sono inoltre indicati i toponimi dei borghi e disegnate dettagliatamente le strade postali che partono da porta Ticinese: ad ovest quella che conduce verso Vigevano, a sud quella in direzione di Pavia. In via Molino delle Armi c'è ancora la presenza del naviglio interno su cui si affacciano le sciostre. La basilica di San Lorenzo non risulta più completamente inglobata dagli edifici e viene rappresentata in pianta. La basilica di Sant'Eustorgio presenta la piazza, i due chiostri porticati e la cappella Portinari. L'isolato si apre su via Santa Croce.



45

40

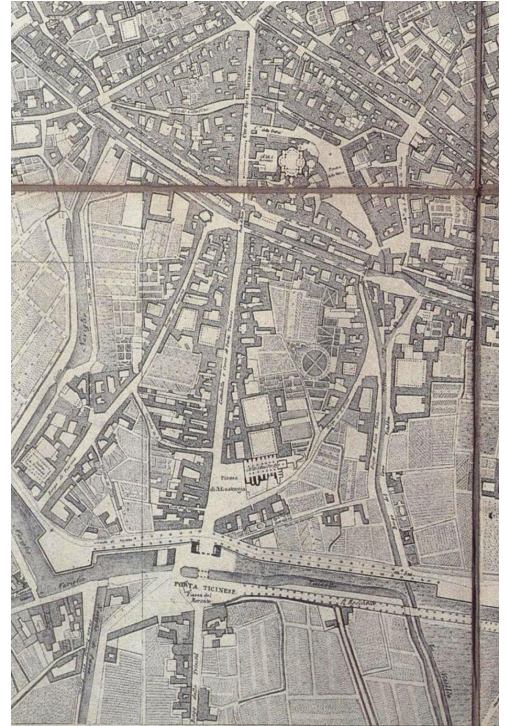
Corpo degli astronomi di Brera, 1807

Milano capitale del regno d'Italia

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Incisione su rame, 595mm x 676mm

La planimetria della città è minuziosa sia nella descrizione del tessuto urbano che dei giardini, delle alberature ad alto fusto che formano nuovi paesaggi urbani. Le parti edificate sono rappresentate attraverso una campitura a tratteggio integrata da alcune indicazioni funzionali, mentre i principali monumenti religiosi sono rappresentati, secondo la tradizione, in pianta con le murature in nero e in tal modo fortemente evidenziati. Il perimetro dei bastioni spagnoli è fedele ma la grafia rende evidente che non si tratta più della struttura muraria di una città-fortezza militare, ma solo di una memoria. Il perimetro dell'isolato di Sant'Eustorgio è interamente costruito evidenziando la fitta densità del tessuto e il sistema di cortili e cavedi che caratterizzano la morfologia dell'edificato. La zona retro absidale della basilica viene liberata dalle costruzioni che insistevano sulla cappella Portinari permettendo l'accesso agli orti da via Santa Croce. La basilica è composta da tre navate con cappelle gentilizie per uno sviluppo longitudinale complessivo di sette navate; sono inoltre riportati i due chiostri porticati affiancati alla basilica e un terso cortile più piccolo, affiancato ad est al secondo.



46

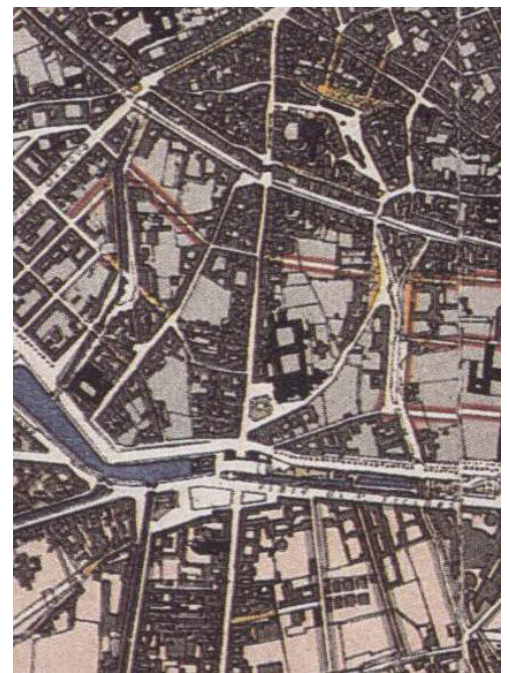
Cesare Beruto ,1884

Progetto di piano regolatore generale della città di Milano

Civica raccolta Bertarelli

588mm x 742mm

L'ingegnere Cesare Beruto, su incarico dell'amministrazione comunale redige il piano regolatore della città, basandosi sulla carta della commissione d'ornato del 1807. Nella carta vengono rappresentati tutti gli elementi della città ma il tessuto edilizio non è del tutto percepibile. Risaltano i monumenti e gli edifici più importanti. L'isolato di Sant'Eustorgio è aperto su via Santa Croce ed è edificato intorno al suo perimetro; si nota l'apertura dell'attuale via Vetere che spezza l'isolato in due parti. All'interno dell'isolato si trovano gli orti.



47

Angelo Pavia e Giovanni Masera, 1910-1912

Pianta di Milano con l'indicazione del piano regolatore edilizio e di ampliamento

Civica raccolta Bertarelli, Milano

Disegno su carta a inchiostro e campiture di colori

Il piano sancisce l'ulteriore ampliamento dello schema urbano monocentrico. Rafforza il sistema delle radiali e delle circonvallazioni, completando il disegno della rete ferroviaria e favorendo la caratterizzazione funzionale delle diverse parti della città. Il piano propone la specializzazione terziaria all'interno della cerchia dei navigli.



48

Comune di Milano, stato di fatto

Rilievo fotogrammetrico

Il rilievo mostra i danni causati dai bombardamenti bellici del 1943 nell'isolato di Sant'Eustorgio: la cortina edilizia non appare più unitaria bensì sono presenti fratture nel perimetro nelle adiacenze della basilica in corso di porta ticinese e sull'affaccio su via Molino delle Armi. Grazie a quest'ultima demolizione edilizia è sorto il parco delle basiliche, che nasce a ridosso della parte retrostante di San Lorenzo a nord e Sant'Eustorgio a sud.



49

5. IL COMPLESSO DI SANT'EUSTORGIO

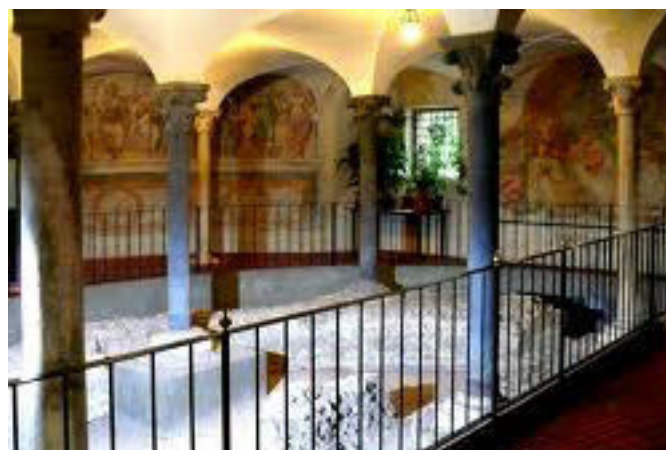
5.1 Il primo insediamento cristiano nell'area di Sant'Eustorgio

La tradizione milanese, appoggiandosi agli antichi cataloghi episcopali, fa risalire alla committenza di Eustorgio I, nono vescovo della città, sepolto “in basilica sua”, la fondazione della chiesa ubicata nei pressi dell'antica porta urbana lungo la via per Ticinum, che conduceva a Pavia. Non si è attualmente in grado di stabilire se la costruzione della basilica sia realmente avvenuta per iniziativa di Sant'Eustorgio o se la chiesa sia sorta in seguito entro l'area cimiteriale in cui il vescovo era stato sepolto. Di certo dal V secolo d.C., accanto a quello di Ambrogio e Dionigi, si sviluppa il culto per Sant'Eustorgio, a tal punto che, già intorno alla metà del V secolo d.C., la chiesa diventa meta di pellegrinaggi da parte dei fedeli. Secondo la leggenda, infatti, il vescovo Eustorgio avrebbe portato con sé dall'oriente parte delle reliquie appartenute ai Magi.

La chiesa, di fondazione paleocristiana, è sorta in luogo di una necropoli pagana di epoca romana, in prossimità del leggendario fonte, ancora oggi esistente, dove San Barnaba avrebbe battezzato i primi milanesi intorno alla metà del I secolo d.C., dando inizio alla chiesa locale. In origine la chiesa di Sant'Eustorgio presentava un impianto basilicale ad aula di lunghezza ridotta rispetto a quella attuale, con solo cinque campate, ed era preceduta da un nartece che in origine era costituito da un vestibolo con atrio quadrato. I resti della basilica paleocristiana sono ancora visibili nel sottocoro, mentre nella zona absidale si riconoscono le costruzioni di epoca romanica, di cui sono testimonianza anche i capitelli delle navate.



50. Chiesa di Sant'Eustorgio, 1885, contenuta in “Milano tecnica dal 1859 al 1885”, a cura del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano



51. Resti dell'abside dell'antica Chiesa di Sant'Eustorgio

5.2 La canonica e i suoi primi sviluppi

Sant'Eustorgio, fin dai suoi primi sviluppi, apparteneva a pieno titolo al gruppo delle chiese più illustri affidate ai decumani, membri del clero che collaboravano con l'arcivescovo, provvedendo alla custodia degli edifici sacri e assicurandone l'ufficiatura ordinaria. La basilica

aveva, pertanto, una posizione di un certo rilievo tra le altre chiese milanesi, come testimonia il fatto che essa fu spesso oggetto di lasciti da parte di nobili famiglie e arcivescovi, allo scopo di ottenere suffragi per le proprie anime. In un documento del 1068 emerge che i beni annui donati dall'Arcivescovo Ariberto dovessero essere utilizzati in comune dagli officianti della chiesa. Da una data non pervenuta, ma certamente anteriore al 1068, infatti, il clero adetto a Sant'Eustorgio assume una forma di vita comune in un edificio detto canonica. Tale scelta, compiuta dai preti di Sant'Eustorgio con un certo ritardo rispetto a quanto avvenne nelle altre basiliche milanesi, si ricollega alla riforma sostenuta dal movimento patarinico, che mirava a migliorare la moralità del mondo ecclesiastico promuovendo la diffusione della vita in comune. Nella prima metà del XI secolo d.C. Sant'Eustorgio fu una tra le più antiche e venerate basiliche cittadine ad essere ricostruita in forme romaniche. I lavori si protrassero a lungo, probabilmente per tutto il secolo e oltre, e misero alla luce i tesori custoditi nella chiesa, in precedenza dimenticati e trascurati. Quest'opera di valorizzazione delle antiche tradizioni della basilica fu svolta per la maggior parte dal clero locale, soprattutto dopo l'istituzione della canonica che, in tal modo, poteva sperare di avere aiuti economici dalla popolazione al fine di condurre a termine la gravosa impresa ricostruttiva. Agli inizi del XII secolo d.C. i canonici di Sant'Eustorgio appaiono perfettamente inseriti all'interno dell'organismo ecclesiastico cittadino e riescono ad ottenere il pieno controllo dell'ospedale di Sant'Eustorgio, costruito già da tempo a sostegno dei poveri nel suburbio di Porta Ticinese. La canonica eustorgiana sembrava dunque avviata ad ottenere una netta affermazione nel settore del sobborgo su cui sorgeva la basilica, in competizione con San Lorenzo. I progetti perseguiti fino a quel momento furono sconvolti tra il 1161-1162 dalla lotta che Milano dovette affrontare contro il Barbarossa, i cui assedi recarono gravi danni materiali agli edifici situati al di fuori del fossato e delle mura. Occorre aspettare il 1173 affinché la canonica eustorgiana inizi a riprendersi dagli attacchi subiti.

5.3 Dai canonici ai frati predicatori

Nella primavera del 1220 dalle fonti emerge un avvenimento del tutto inatteso. Dopo la partenza dell'arcivescovo Enrico da Settala per la crociata, i canonici di Sant'Eustorgio rinunciarono alla loro chiesa, al diritto di abitare presso di essa, alle case e ai sedici ad essa annessi, riservandosi, invece, ogni diritto sui benefici ecclesiastici, sull'ospedale e sulle vicine chiese di San Pietro e Santo Stefano. Nell'autunno dello stesso anno il vicario arcivescovile assegnò quanto era stato lasciato dai canonici ai frati predicatori di Milano, sostenendo la lotta anticlericale e la difesa dell'ortodossia che essi propugnavano con il supporto del Papa e della Chiesa di Roma. Su questa decisione influì certamente sia la posizione favorevole della basilica rispetto alla città e al territorio, sia il numero ridotto dei canonici rimasti, che potevano trovare un'altra sistemazione più facilmente di altri colleghi. La scelta del sito da

parte dei domenicani, inoltre, era dovuta al fatto che questo era uno dei luoghi di origine del cristianesimo milanese, là dove i primi cristiani si erano trovati in contrasto con i pagani e in lotta con gli eretici. In seguito, anche la vicinanza con la città di Pavia risultò particolarmente vantaggiosa per la presenza di un altro convento dell'ordine e dell'università che i domenicani frequenteranno. L'ingresso ufficiale della nuova comunità in Sant'Eustorgio avvenne tra il 1220 e il 1221, arrivando a comprendere il possesso non solo della chiesa, dei locali e dei beni ad essa annessi, ma anche dell'ospedale per i pellegrini di passaggio e delle chiese di San Pietro e Santo Stefano, inizialmente rimaste ai canonici. Tali privilegi furono confermati nel 1227 dall'arcivescovo di Milano, una volta ritornato in sede.

5.4 La fondazione del convento presso Sant'Eustorgio

All'arrivo della nuova comunità, lo stato della chiesa e degli edifici di pertinenza era pessimo. La chiesa, ad impianto longitudinale e conclusa da tre absidi semicirculari, era invasa dall'acqua piovana a causa delle condizioni di degrado del tetto. Tra la seconda metà del XIII secolo d.C. e l'inizio del XIV secolo d.C., i domenicani attuarono una serie di interventi che comportarono trasformazioni radicali dello spazio preesistente, con l'inserimento di un braccio di transetto con due cappelle e, soprattutto, con il rifacimento dell'intera copertura dello spazio interno tramite l'innesto di volte a crociera con costoloni a vista, poste alla stessa altezza nella navata centrale e in quelle laterali. Nel corso di tali interventi la chiesa acquisì gradualmente “un nuovo senso di spazialità unitaria”, divenendo “la tipica chiesa mendicante”, dove la strutturazione degli spazi e l'uso della luce contribuiscono ad annullare “ogni subordinazione gerarchica dei volumi interni”. Questo adattamento deve essere immaginato con rapidità e ed efficienza rispetto alle nuove esigenze apostoliche; dunque più pragmatico che dettato da ricerche estetiche. Si tratta di una struttura che trova le sue ragioni più profonde nei caratteri pratici della predicazione, che necessita di spazi privi di impedimenti fisici. I domenicani, infatti, maturarono in tal senso una capacità creativa in grado di far tesoro delle caratteristiche ambientali e delle tradizioni architettoniche locali, sottilmente ma radicalmente modificate dall'innesto delle tematiche proposte dall'ordine. A sud della chiesa, verso il fonte di San Barnaba, vi era la sede lasciata dai canonici, un complesso architettonico molto povero, non rispondente alla dignità sacerdotale dei nuovi officianti. Lo spazio circostante appariva deserto e desolato, senza altre abitazioni, dietro le absidi si estendevano verso est, verso il monastero di San Celso, campi di frumento e vigne. A nord, nell'area attualmente occupata dai chiostri, campi di grano e di legumi arrivavano fino all'ospedale di Santa Fede; mentre l'area esterna, oltre l'ospedale e la Porta Ticinese, non vi erano altre costruzioni eccetto la chiesa di Sant'Eustorgio e di San Pietro. I domenicani decisero, così, di addossarsi alla parete nord della chiesa per costruire le loro prime celle sul ritmo dei pilastri dell'edificio sacro. Sempre su questo lato si affacciava il campo, ricevuto in donazione nel 1222, che si

estendeva fino all'ospedale di Santa Fede e in cui coltivarono il loro grande orto. In seguito recintarono con ampi fossati e siepi l'area dove avevano sede le celle, racchiudendovi i cimiteri, il frutteto e il grande orto, e nel medesimo tempo costruirono nuovi edifici destinati ad accogliere il refettorio, le cucine e la sala della rasatura.

5.5 Crescita e splendore del convento

Il convento di Sant'Eustorgio, soprattutto nella sua prima e gloriosa fase, tra il XIII e il XV secolo d.C., ebbe un ruolo di primo piano nella storia dell'ordine dei predicatori, non solo per il contributo di cultura e santità da parte dei suoi fedeli, ma anche per la qualità architettonica ed artistica raggiunta. La sua storia può essere, infatti, ritenuta un *exemplum* dell'architettura domenicana dell'Europa occidentale, in cui chiostro e chiesa formano un tutt'uno inscindibile, riuscendo a mantenere un rapporto equilibrato tra l'esigenza di povertà, propria dell'ordine, e quella di abbellimento e decoro. La rigorosa geometria quadrata e la condizione di isolamento dal disordine esterno, requisiti derivati da esigenze pratiche e da necessità spirituali di ritiro, evocano l'immagine di un'altra città della quale il chiostro restituisce simbolicamente i confini e il centro.

Il cortile del primo chiostro, edificato nel 1229, forse non completamente chiuso sui quattro lati da costruzioni, ospitava un dormitorio senza porticato, allungato fino al punto in cui successivamente sarebbe sorto il campanile. Esso era composto da dieci celle, arredate solo da piccole assi come piano per il letto, prive di porta, con muri di perpettazione non più alti del livello del letto, consentendo pertanto piena visibilità all'interno. Tale dormitorio era sovrapposto da una sala a pian terreno, anch'essa priva di portico, realizzata in modo da chiudere un intero lato del chiostro, al quale fu aggiunta anche una piccola infermiera. Ad esso si affiancava il *cellerarium*, la canova destinata alla raccolta e alla conservazione di erbe e vasi di vino. Nel 1245 le fonti documentano la distruzione del secondo dormitorio per costruirne uno nuovo, più largo, più lungo e su due piani. In questi anni il convento crebbe il suo prestigio in quanto ospitò San Pietro Martire, domenicano di origine veronese, con la sua intensa attività di inquisitore pontificio. Le descrizioni riportate dai documenti storici non precisano in alcun modo la collocazione del convento rispetto alla chiesa, benché si sia portati a credere che fosse all'incirca quella attuale. Nessuna indicazione certa, inoltre, viene data riguardo il graduale sviluppo del convento da uno a due o più chiostri. L'importanza raggiunta dal convento domenicano comportò l'inizio di trasformazioni e abbellimenti alla chiesa. I monaci, infatti, si trovarono nella necessità di ingrandire la loro chiesa per ospitarvi il popolo di fedeli che accorreva numeroso e al quale non potevano più predicare in altri luoghi a causa dell'ostilità delle diocesi milanesi, ingelosite dal successo da loro ottenuto. In occasione del primo capitolo provinciale fu realizzato il coro e venne alzato un muro trasversale per separare i monaci dalla folla dei fedeli, dipinto con le figure dei primi monaci inviati a Milano dal fondatore. Nel rapporto tre esigenze pratiche e ascetiche, i frati domenicani

abbandonarono progressivamente il rigore figurativo cistercense e portarono a compimento importanti cicli artistici, che davano sostegno immaginativo di grande impatto alla loro predicazione. Il grande sviluppo edilizio del convento prese avvio alla metà del 1200, quando la protezione dei Visconti si espresse in continue donazioni per opere d'arte e per l'architettura. I lavori di trasformazione, ampliamento e abbellimento furono incessanti e portarono, già nel 1261, alla costruzione di un dormitorio, probabile ampliamento di quello esistente, sopra ad un magazzino e ad un pozzo di acqua viva; un'infermeria e una cappella sopra il fonte. Due anni dopo venne innalzato un muro per chiudere il frutteto tra la fontana, che era tangente al piano stradale, e il muro che già cingeva tutta l'area monastica. Negli anni successivi i lavori di ampliamento continuarono con la realizzazione del refettorio e la pavimentazione delle parti esterne alla chiesa e furono coronati nel 1309 dalla costruzione del campanile, su cui fu collocato il primo orologio della città. Nel 1320 il convento, cresciuto a dismisura, arrivò ad ospitare ben centoquaranta frati.

5.6 Dai massimi splendori alla decadenza

Lo splendore raggiunto dal convento sotto il governo milanese dei Visconti ebbe il suo culmine nella prima metà del XV secolo d.C., quando Filippo Maria decise di rinnovarlo per portarlo ad eccezionali condizioni di bellezza. Il grande chiostro quattrocentesco, coincidente con l'attuale primo chiostro tangente alla chiesa, con accesso laterale dalla piazza, fu sontuosamente realizzato a doppio ordine con colonne bianche e nere. Dalla pianta del Lafrey del 1547, il grande chiostro rinascimentale risulterebbe isolato e unico ed il borgo di Porta Ticinese, definito da una recinzione muraria continua in corrispondenza della chiesa e del convento, racchiuderebbe a nord-est del campanile un campo cimiteriale. Dal lato nord di questo spiazzo cimiteriale, però, sembrerebbe staccarsi un secondo chiostro, non propriamente chiuso su tutti e quattro i lati. I due chiostri uguali con un braccio in comune, così come appaiono oggi, sono ben visibili nella pianta della città di Milano, redatta da Richini nel 1603. Si può pertanto ipotizzare che il primo chiostro sia stato realizzato nel suo aspetto attuale tra la fine del 1500 e l'inizio del 1600, mentre agli ultimi anni dello stesso secolo si fa risalire la costruzione del secondo chiostro, benché esso appaia già nella pianta del Richini del 1603 e in un disegno del 1608. Ciò è spiegato da un documento del 1650 da cui si evince che nei primi anni del 1600 il secondo chiostro fosse in fase di realizzazione, non completo ma definito da una sola ala. Durante il XV secolo, il convento eustorgiano presentava una complessa organizzazione funzionale. Il primo piano ospitava l'area dei dormitori e della biblioteca; al piano terra, invece, si organizzavano la sala del capitolo, probabilmente corrispondente alla sala nell'angolo nord-est del primo chiostro, seguita sul lato nord da vari locali in successione fino al lavatoio; nel corpo sud seguivano l'infermeria, la cucina, le stanze per gli ospiti; infine, nel volume in comune tra i due chiostri era ubicato il refettorio. Il

primo chiostro, circondato su tre lati da un porticato e coperto da volte, era composto da nove campate ad arco ritmate da colonne in granito con capitello tuscanico, appoggiate ognuna su uno stilobate in ceppo lombardo. Il secondo chiostro, anch'esso voltato, era composto da sette campate scandite da colonne binate in granito con capitelli ionici, sui quali, a sostegno degli archi a tutto sesto, si impostava un unico architrave. Gli angoli di raccordo dei lati del portico erano caratterizzati dalla presenza del motivo a tre colonne, secondo una soluzione adottata anche nella costruzione dei chiostri dell'Accademia di Brera. L'eleganza della sua struttura fa supporre l'intervento di grandi architetti lombardi come Carlo Buzzi o Francesco Maria Richini. Testimonianza dell'importanza del complesso in questi anni sono i capolavori d'arte qui realizzati, prima fra tutti la cappella Portinari, conclusa nel 1468. Nel corso del quattrocento, infatti, vengono realizzate numerose cappelle gentilizie sul fianco meridionale della basilica, trasformandone l'originale impianto longitudinale in una chiesa a tre navate con cappelle laterali. Tali annessioni unificano lo spazio interno della navata con quello delle cappelle, per uno sviluppo longitudinale di otto campate di differente luce, scandite da pilastri e colonne, che, nella parte superiore, si dividono in fasci di pilastrini e mezze colonne. Il momento del massimo splendore culturale-artistico e del massimo godimento dei privilegi e donazioni per il convento coincise con quello della sua crisi interna, causata dalle sue difficoltà con l'ordine riguardo il disaccordo nei confronti della riforma che voleva riportare la vita conventuale alla prima osservanza. I frati di Sant'Eustorgio si rifiutarono di associarsi alla congregazione domenicana lombarda e di ospitare il capitolo generale dell'ordine del 1492. Di fronte a queste continue insubordinazioni furono inviati da Pavia presso Porta Vercellina alcuni domenicani fedeli alla riforma affinché fondassero un nuovo convento, dedicato a Santa Maria delle Grazie. Di lì a poco, nel 1526, l'intero convento, in particolare lo splendido chiostro quattrocentesco, venne quasi completamente distrutto dagli scontri tra soldati francesi e spagnoli che si contendevano Milano. In seguito a tali devastazioni il primo chiostro venne restaurato alla fine del XVI secolo su progetto di Girolamo Sitone. Con la crescita della città e la costruzione dei bastioni sotto il governatorato di Ferrante Gonzaga tra il 1549-1569, il convento cessò di essere un punto di riferimento per Milano ma, dalla fine del secolo, per merito di Carlo Borromeo acquistò nuova importanza come sito del primo insediamento cristiano. Il cardinale Borromeo, infatti, volle che lo spazio davanti alla chiesa fosse ornato da una colonna, detta di Sant'Eustorgio, finché nel 1623 fece porre la prima pietra per la piccola chiesa di San Barnaba al fonte, nel luogo identificato come primo fonte battesimale della città. Tra il 1618-1620 vennero tolti i muri che racchiudevano il piazzale davanti alla chiesa all'interno del convento nel 1764 venne spianata la piazza, portandola al livello della chiesa e pavimentandola con grosse lastre di pietra. La vita conventuale in Sant'Eustorgio andò via via perdendo il suo splendore e la sua forza di attrazione fino al suo scioglimento, il 23 novembre del 1798, quando i religiosi vennero secolarizzati e la basilica eretta a parrocchia. In seguito, l'intero convento, ad eccezione del corpo ovest del

primo chiostro che venne destinato a canonica, fu occupato dai soldati come caserma.

5.7 Riuso, restauri, distruzioni

Nel maggio del 1796, alla vigilia dell'ingresso a Milano dell'esercito di Napoleone, un'ordinanza del vicario di provvisione stabilì che il convento di Sant'Eustorgio fosse utilizzato come alloggio e deposito per le truppe di passaggio in città. I domenicani non furono allontanati e restarono all'interno del complesso fino allo scioglimento della comunità, avvenuto due anni più tardi. La destinazione d'uso stabilita alla vigilia della Cisalpina segnò il destino dei due chiostri e degli spazi ad essi adiacenti per almeno un secolo. Ogni permanenza di truppe coincise con danni e devastazioni per il convento, che, durante l'occupazione austro-russa divenne anche ospedale militare. Nel frattempo la chiesa, diventata parrocchia, fu oggetto di numerosi restauri che interessarono parzialmente anche i chiostri, dal momento che vennero rifatti i tetti della sacristia e parte delle volte delle cappelle nella navata sinistra della basilica, a ridosso del primo chiostro. Le regole dei militari fecero dei chiostri un organismo disgiunto dalla vita della città e furono ulteriormente oscurati dal cantiere di restauro della chiesa, dipanatosi per quasi tutto il 1800 e intersecandosi con polemiche, scontri, ripensamenti su progetti e incarichi, divergenze culturali e opportunità. Tra il 1917-1920 l'intero secondo chiostro venne occupato da attività produttive: la biblioteca domenicana fu adattata a scuderie della ditta Bianchi-Meroni; il lato est del complesso divenne appannaggio della società CAPT, mentre i due rimanenti bracci ospitarono la sede della Siderurgica Milanese. Nel primo chiostro, invece, venne insediata la sezione giudiziaria dell'archivio di stato di Milano, che andrà in buona parte distrutto nel 1943. Nel periodo fra le due guerre lungo il lato orientale dei chiostri vennero ricavati alloggi minimi per le famiglie di immigrati e senza tetto, mentre il piano terreno del secondo chiostro fu utilizzato, oltre che dalla Siderurgica Milanese, con mensa e lavatoio, dal dopolavoro comunale e dalla società corale Bellini. La guerra con i suoi bombardamenti portò al rogo gran parte del complesso e dei materiali contenuti all'interno, danneggiando gravemente soprattutto il secondo chiostro.



52. Veduta generale della città di Milano, 1840, acquatinta, A. Bossi, Raccolta Civica Bertarelli



53. Sant'Eustorgio, 1862, Raccolta Civica Bertarelli

5.8 Il dopoguerra

Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale i chiostri dell'ex convento di Sant'Eustorgio versano in uno stato di conservazione assai precario. I bombardamenti dell'agosto del 1943 avevano scoperchiato e distrutto completamente il primo piano del corpo di collegamento dei due chiostri e raso al suolo il lato nord del chiostro seicentesco, così come il primo piano del volume ad est. Lo stato di incuria e di abbandono delle parti superstiti occupate dopo il 1945 da laboratori e depositi di fortuna contribuisce a rendere più precarie le condizioni dei due edifici. Il primo chiostro, molto meno danneggiato, viene occupato dalla parrocchia nei lati nord e ovest e dal comando di polizia dei vigili di zona nel lato est. Agli inizi degli anni cinquanta la Divisione per l'Edilizia Monumentale dell'ufficio tecnico di Milano, diretta dall'ingegnere Nichelli, doveva rispondere alle improrogabili necessità dei più importanti edifici storici della città, danneggiati dai bombardamenti. Nichelli elaborò anche per i chiostri di Sant'Eustorgio le linee generali di un restauro volto al consolidamento statico del complesso, da condurre a seguito di una completa liberazione dalle macerie dei corpi edilizi bombardati. Contemporaneamente a ciò si aprirono le trattative tra la curia arcivescovile di Milano e l'amministrazione comunale per un recupero dei chiostri a nuove destinazioni. Le ipotesi intorno a cui si discuteva riguardavano la possibilità che, tramite transazione gratuita, i chiostri potessero divenire di proprietà ecclesiastica ed essere destinati a sede del Museo Diocesano di cui il Cardinal Schwster, a partire dal 1931, aveva aspirato l'istituzione. Fino al 1960, però, non si sarebbe raggiunto nessun risultato in questa direzione, mancando i fondi necessari. Pertanto il comune decise di provvedere allo sgombero delle botteghe e dei depositi per poter effettuare una campagna di indagini valutative al fine di programmare almeno le opere di urgenza, atte a ristabilire le strutture più compromesse. I lavori, diretti da Nichelli, rispetto al preliminare consolidamento d'urgenza estesero, seppur parzialmente, all'intervento di restauro e completamento dei chiostri. L'architetto proponeva la ricostruzione completa del corpo doppio di spina tra i due chiostri e avanza l'ipotesi di ricostruire ex novo il lato nord del chiostro seicentesco atterrato dai bombardamenti. Inoltre, indicava la necessità di un innalzamento generale del secondo chiostro, uniformandolo all'altezza di gronda della compa-



54. Vista del secondo chiostro

gine più antica, addossata al fianco della basilica, ai fini di un utilizzo unitario del complesso. Nel 1962 il primo piano del corpo che lega i due chiostri risulta già ricostruito mentre del progetto di Nichelli viene realizzato solo il sopralzo del lato confinante con l'area adiacente le absidi.



55. Veduta aerea del complesso di Sant'Eustorgio dopo i restauri con il quarto lato mancante



56. Veduta dell'attuale Piazza Sant'Eustorgio

5.9 Cronologia

1120	<p>L'ordine dei Domenicani riceve in dono la chiesa di Sant'Eustorgio.</p> <p>Primo Capitolo Generale: si discute riguardo alle possibili soluzioni del rapporto tra esigenze della povertà e tensione dell'abbellimento e al decoro dei conventi e delle chiese.</p>
1127	<p>Il possesso della chiesa, dei locali e dei beni annessi, compreso un ospedale per pellegrini di passaggio, la chiesa di San Pietro in Scaldasole e la chiesa di Santo Stefano in Brixiaro viene confermato dall'Arcivescovo di Milano Enrico Settala e approvato con bolla pontificia l'anno successivo.</p>
1228	<p>Secondo Capitolo Generale: seconda stesura della costituzione, in cui si fissano le altezze massime degli edifici conventuali e della chiesa (tra i 4,20 e 4,56 m nelle strutture conventuali ad un solo piano; tra i 7 e i 7,60 m nelle strutture conventuali con dormitorio sotto il tetto; da 10,50 a 11,4 m nella chiesa); si vincola l'uso di coperture voltate esclusivamente al coro e alla sacrestia. Il convento assume una grande importanza divenendo sede dell'Inquisizione Lombarda e resterà tale fino al 1558, anno in cui l'Inquisizione si sposta nel convento domenicano di Santa Maria delle Grazie.</p>
1229	<p>Si avvia la costruzione del primo chiostro, dove trovano successivamente sede una sala priva di portico al piano terreno e un dormitorio composto da dieci celle, allungato fino allo spazio dove in seguito sarebbe stato costruito il campanile.</p>
1234	<p>Il convento diviene Ufficio dell'Inquisizione della Lombardia. Al dormitorio vengono aggiunti un refettorio claustro e il campanile.</p>
1245	<p>Viene demolito il vecchio dormitorio per fare spazio ad un altro più lungo, più largo e su due piani.</p>
1254	<p>Le donazioni dei Visconti permettono di completare il perimetro murato che cingeva tutta l'area monastica compresi gli orti.</p>
1261	<p>Probabilmente ampliando l'esistente, viene eretto un dormitorio a nord al di sopra di un magazzino e di un pozzo.</p>

1265	Viene realizzato l'infossamento delle fontane, le cui acque scorrevano all'interno del convento per garantirne la pulizia.
1269	Viene costruito un refettorio magnifico come il più bello di tutto l'ordine domenicano.
1275	Nell'area settentrionale viene ricavata un'infermeria con piccole celle; sopra il fonte vengono costruite una cappella, una cucina e una seconda infermeria.
1288	In corrispondenza di una della testate del dormitorio viene costruita una grande stanza.
1289	Sopra il celerarium, si costruisce la Sala dell'Inquisizione con volta a botte, che contiene una ricca biblioteca.
1297-1309	Viene eretto il campanile in stile lombardo, sul quale viene successivamente collocato il primo orologio ferreo della città.
1320	Tra la porta del convento e la porta che si apriva verso l'orto viene realizzato un nuovo edificio.
1413	1413 Su commissione di Francesco Maria Visconti viene realizzato il grande chiostro a colonne bianche e nere, riprendendo un'importante tradizione di policromia decorativa dell'arte lombarda.
1460	1460 È realizzato il convento domenicano di Santa Maria delle Grazie presso Porta Vercellina, fondato per volere dell'ordine in risposta al rifiuto espresso dai padri di Sant'Eustorgio nei confronti della riforma che voleva riportare l'ordine alla sua primitiva osservanza.
1462-1468	Viene costruita la Cappella Portinari.
1526	In seguito agli scontri tra truppe spagnole e francesi che si contendevano Milano, il chiostro quattrocentesco viene distrutto.
1549-1569	Lo sviluppo urbano e la costruzione della cinta bastionata serrano il convento entro un fitto tessuto edilizio. Il chiostro di strutto viene ricostruito su progetto di Gerolamo Sitone.

1609	In una parte del complesso non attualmente identificabile, ossia la legnaia, si sviluppa un incendio che danneggia in parte anche il campanile, restaurato nel 1617.
1619-1620	Vengono abbattuti i muri perimetrali che cingono lo spazio cimiteriale antistante la chiesa che, grazie alla piantumazione di alberi e al posizionamento della colonna dedicata a Sant'Eustorgio, diviene uno spazio a carattere pubblico.
1623	Viene fondata la chiesa di San Barnaba al Fonte nel luogo che la tradizione indicava come primo fonte battesimale della città.
1686-1687	Il complesso diviene sede di un istituto educativo comprendente una biblioteca aperta al pubblico e collocata al primo piano del corpo di spina.
1764	La piazza antistante la chiesa viene spianata e pavimentata.
1797	La Repubblica Cisalpina effettua la confisca del convento.
1798	L'ordine domenicano di Sant'Eustorgio viene soppresso. L'intero convento, tranne il corpo ovest del primo chiostro destinato a canonica, viene occupato e destinato all'insediamento di una caserma militare.
1799-1800	Durante l'occupazione austro-russa, il convento diviene ospedale militare.
1830	I restauri della chiesa, divenuta parrocchia, interessano parzialmente anche i chiostri, la sacrestia e parte delle volte delle cappelle gentilizie a ridosso del primo chiostro.
1860-1861	Vengono realizzate modifiche nei serramenti e nelle finestre su progetto della Commissione d'Ornato, che modifica i progetti di Pizzagalli e Ponti.
1872-1873	L'ala del chiostro addossata alla chiesa viene chiusa con tamponamenti in muratura.
1900	L'impianto fognario subisce lavori di rifacimento e vengono redatte le planimetrie dei piani terra a cura del Genio Militare di Milano. Un secondo rilievo porta le indicazioni delle destinazioni d'uso dei locali, dalle quali si evince che l'intera ala ovest del monastero è affidata a privati.

1917-1920	<p>Il secondo chiostro viene interamente occupato dalla biblioteca domenicana, il lato est del primo chiostro ospita la Siderurgia Milanese e la sede dell'Archivio di Stato. Lungo il lato orientale dei chiostri vengono ricavati alloggi minimi per sessanta famiglie di senza tetto con mensa e lavatoi al piano terra.</p>
1943	<p>Il bombardamento aereo del 15 agosto distrugge interamente il lato nord del secondo chiostro e scopercchia il primo piano degli altri tre lati.</p>
1952-1954	<p>Il comune predispone un "Programma Generale di Recupero e Consolidamento delle Strutture" finalizzato al ripristino dei chiostri.</p> <p>Il primo chiostro, meno danneggiato, viene prontamente restaurato a spese del comune e destinato a sede del comando di zona dei vigili urbani.</p> <p>Viene avviata una trattativa tra il Comune e la Curia Arcivescovile per destinare i chiostri a sede del Museo Diocesano di Milano.</p>
1959-1964	<p>Per la ricostruzione del secondo chiostro si rende necessaria la redazione di un accurato progetto di restauro, affidato all'ingegnere Cominotto e all'architetto Nichelli. L'ufficio tecnico del comune avvia una campagna di rilievo e indagini valutative allo scopo di pianificare le opere d'urgenza e il necessario consolidamento statico delle strutture maggiormente danneggiate. Compatibile con la destinazione museale proposta, il progetto preliminare prevede, oltre alla ricostruzione del braccio demolito dalle bombe, un sopralzo per uniformare l'altezza di gronda. Sotto la direzione dei lavori di Nichelli viene concluso il consolidamento strutturale dei due chiostri e della spina centrale con la realizzazione di strutture in cemento armato per la ripartizione dei carichi sopra le antiche strutture.</p>
1987	<p>Inizia la seconda campagna di restauro, affidata allo studio Belgiojoso, che si protrae fino al 2001. Il progetto, messo a punto con la supervisione della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali, si pone come conservativo in alcune parti e di ripristino delle condizioni originarie in altre.</p> <p>Al termine dei lavori, inizialmente finanziati dal comune, le proprietà vengono cedute a titolo gratuito e definitivo alla Parrocchia di Sant'Eustorgio e all'Opera Diocesana, che avrebbero avviato a proprie spese i lavori necessari per la realizzazione del Museo della Basilica e del Museo Diocesano.</p>
1996	<p>Il progetto dell'allestimento museografico del Museo Diocesano viene affidato all'architetto Antonio Piva.</p>

6. PROGETTO DI AMPLIAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO

Il progetto di ampliamento del museo diocesano di Milano nasce da un'attenta analisi delle richieste del bando e di un'approfondita ricerca storica in merito al quartiere di porta ticinese. Il bando del concorso richiedeva ai partecipanti di risolvere il decennale problema della mancanza del quarto lato del complesso monastico di Sant'Eustorgio e richiedeva maggiore metratura per dotare il museo di spazi per funzioni accessorie di rapporto con il pubblico, di laboratori e ampi spazi di deposito, e soprattutto di spazi espositivi per opere d'arte contemporanea che possono raggiungere grandi dimensioni. Inoltre, in varie pubblicazioni in merito al museo, viene spesso ribadito il desiderio di creare un percorso espositivo fluido a differenza di quello attuale che per forza di cose si trova tronco in prossimità del lato mutilato. Per rispondere alle richieste del bando e iniziare il progetto è stata necessaria una profonda analisi del luogo, della sua morfologia e della sua storia. I chiostri di Sant'Eustorgio si trovano nella parte sud del quartiere ticinese, e affacciano sul Parco delle Basiliche, parco che ha una storia delicata e che si è configurato come tale solo negli ultimi decenni poiché precedentemente era un vuoto urbano delimitato da cortine edilizie che si affacciavano su di esso non con i fronti, ma con il retro. È stato sempre una porzione di verde, periodicamente agricola, circondata da edifici. Con i bombardamenti del 1943 che buttano a terra parte delle cortine perimetrali il parco si affaccia improvvisamente su via Molino delle Armi e su Corso di Porta Ticinese e diventa luogo pubblico. Data una riflessione portata avanti in merito a queste fratture, si è ritenuto opportuno non ricostituire l'abbattuta cortina edilizia come se quei vuoti fossero delle cicatrici urbane, e quindi valore aggiunto al luogo poiché segno di esperienza, di vissuto. La comunità milanese riconosce e sente propria la morfologia attuale del quartiere anche se l'odierna situazione spaziale va spesso a scapito del parco che rimane comunque in gran parte oscurato dai palazzi, tanto da rimanere completamente sconosciuto ai più dei turisti nonostante la valenza e la bellezza di questo parco cittadino.

Questa scelta ha influito molto sulla progettazione poiché si è deciso di utilizzare le "fratture" come i nuovi ingressi al parco donando quindi maggiore visibilità e proponendo una maggiore fruizione. L'ampliamento del museo invece è stato progettato cercando di riacquistare il sedime originale rubato dal tempo e dalla dismissione del monastero. Dalle carte storiche risultano diverse appendici del monastero affiancate sul lato est, in prossimità dei campi, probabilmente destinate alla lavorazione dei prodotti agricoli. Il progetto quindi si sviluppa nella chiusura del quarto lato a Nord e sul lato orientale del monastero. La duplice necessità del museo di avere da una parte maggiore spazio espositivo, quindi privato, e dall'altra degli spazi accessori in rapporto diretto con il pubblico ha suggerito la progettazione di due edifici formalmente differenti. A chiusura del chiostro si trova una stecca di 109 metri di lunghezza che riinserisce il monastero in proporzioni geometriche ed è destinata all'esposizione museale, mentre sul lato est si trova un edificio più basso che ospita tutte le funzioni di rapporto

con il pubblico, dalla hall al ristorante e bookshop e contiene anche spazi per attività culturali quale biblioteca o sala conferenze fruibili a prescindere dal percorso museale. L'ingresso al museo non si trova più su Corso di Porta Ticinese a sottolineare il suo nuovo compito di ingresso al parco ma su via Santa Croce con la previsione che questa acquisti maggiore visibilità. Di fronte all'ingresso del museo, come un sagrato, una piccola piazza accoglie i visitatori del museo e non permette la fruizione degli ambienti sopraccitati. All'ingresso dell'edificio un lungo corridoio distribuisce da una parte questi ambienti e dall'altra espone il monastero stesso che è contenitore di opere d'arte e opera d'arte stessa. Al piano primo dell'edificio a stecca inizia l'esposizione museale che procede in senso antiorario e discendente attraverso i tre livelli del museo. L'allestimento termina nel piano interrato, dove la possibilità di avere spazi più ampi permette di pensare alle esposizioni di arte contemporanea. In questo luogo trovano posto anche i depositi e i laboratori. Questo progetto tende a rispondere alle domande del bando in maniera coerente con un contesto storico dal passato molto significativo e come tale delicato da gestire. Il nuovo edificio da una parte si aggrappa al monastero, valorizzandolo, dall'altra presenta forse per la prima volta, il Parco delle Basiliche alla comunità.

BIBLIOGRAFIA

Il Museo diocesano di Milano, testi di Paolo Biscottini, Nadia Righi e Paola Venturelli
Milano, Skira, 2001

Museo diocesano di Milano, presentazione di Luigi Crivelli; a cura di Paolo Biscottini
Milano, Touring club italiano, 2005

Il Museo diocesano di Milano: identità, ruolo, funzioni, a cura del Museo diocesano di Milano; testi del card. Carlo Maria Martini, Luigi Crivelli
Milano, Museo diocesano di Milano, 1997

Il Museo diocesano di Milano: omaggio al museo che nasce, Luigi Crivelli, Paolo Biscottini ... [et al.]
Milano, Skira, 2001

Il Museo diocesano di Milano tra presente e futuro, a cura di Paolo Biscottini e Luigi Crivelli; Maria Antonietta Crippa ... [et al.]
Milano, Museo Diocesano di Milano, 2006

Concorso per il nuovo Museo Diocesano di Milano: catalogo dei progetti selezionati, a cura di Paolo Favole
Milano, Tecniche nuove, 2008

Nasce un museo: argomenti per il nuovo Museo diocesano di Milano, scritti di Luigi Crivelli ... [et al.]
Milano, Skira, 1996

La basilica di Sant' Eustorgio, Guide Skira
Milano, Skira, 1999

I chiostrini di Sant'Eustorgio in Milano, a cura di Paolo Biscottini; presentazione del cardinale Carlo Maria Martini; testi di Annamaria Ambrosioni ... [et al.] ; fotografie di Sandro Scarioni
Cinisello Balsamo, Silvana, 1998

La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano, a cura di Gian Alberto Dell'Acqua; testi di Giulio Bora ... [et al.]; fotografie di Mario Carrieri
Milano, Banca popolare di Milano, 1984

La Basilica di Sant'Eustorgio ritornata antica e vera, Paolino Spreafico
Milano, Edizioni grafiche Gelmini, 1970

L'Architettura Paleocristiana Milanese, Gino Traversi
Milano, Ceschina, 1964

Milano, Costruzione di una città, a cura di Giovanni Cislighi, Giuseppe De Finetti
Milano, Hoepli, 2002

Milano Romana, Aristide Calderini
Milano, Alfieri e Lacroix, Strenna dell'istituto ortopedico G.Pini, 1965

A.a V.v. Milano ritrovata, l'asse di via Torino, a cura di Maria Luisa Gatti Perer
Milano, catalogo della mostra omonima, 1976

Milano Romana, Mario Mirabella Roberti
Milano, Rusconi Immagini, 1984

Lombardia Romana. Le città, Anna Struffolino Albricci
Milano, Arte Lombarda, 1976



PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO

INQUADRAMENTO:
L'ASSE DI PORTA TICINESE

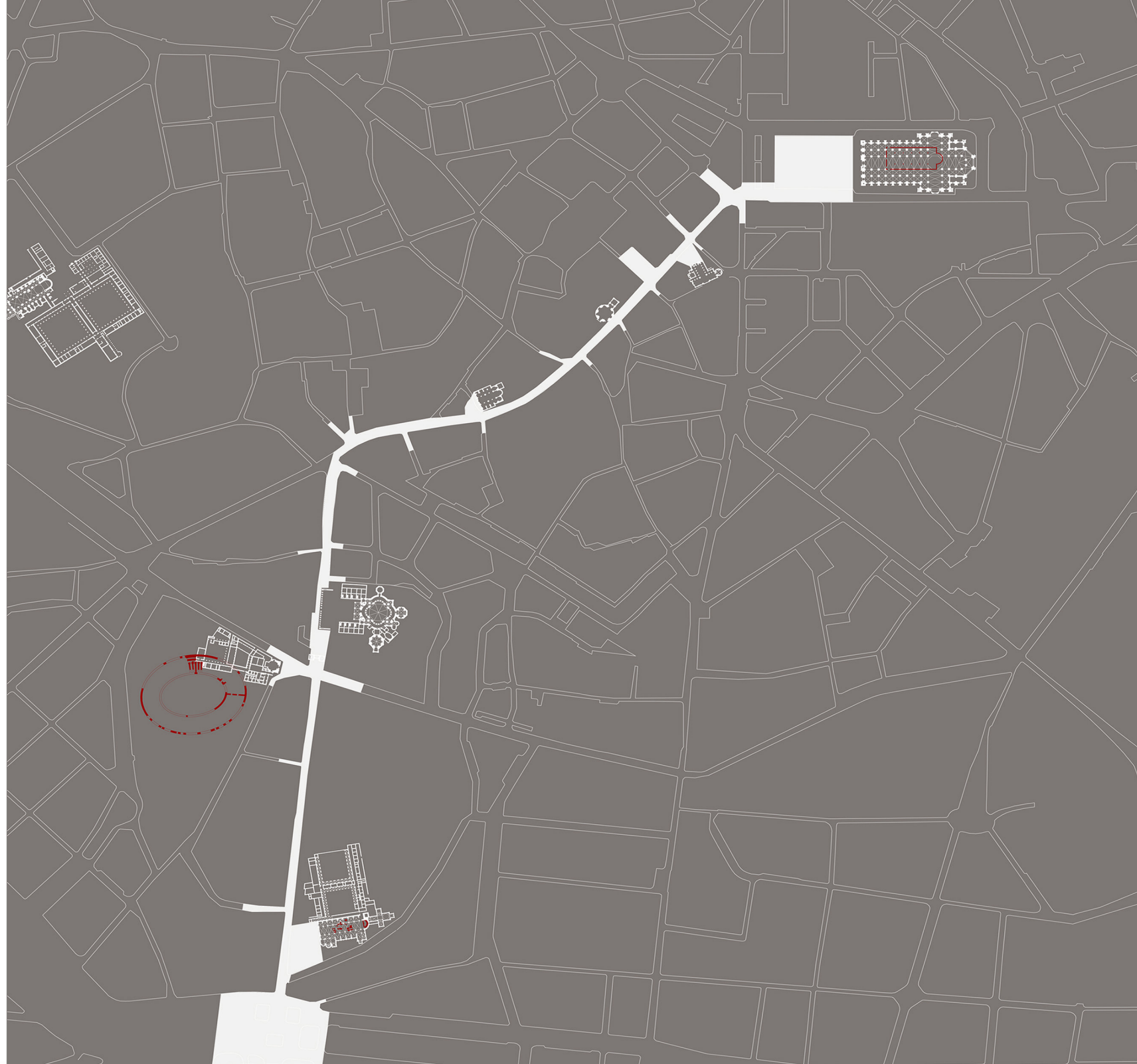
Relatore:

Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:

Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014



L'AREA DI PORTA TICINESE

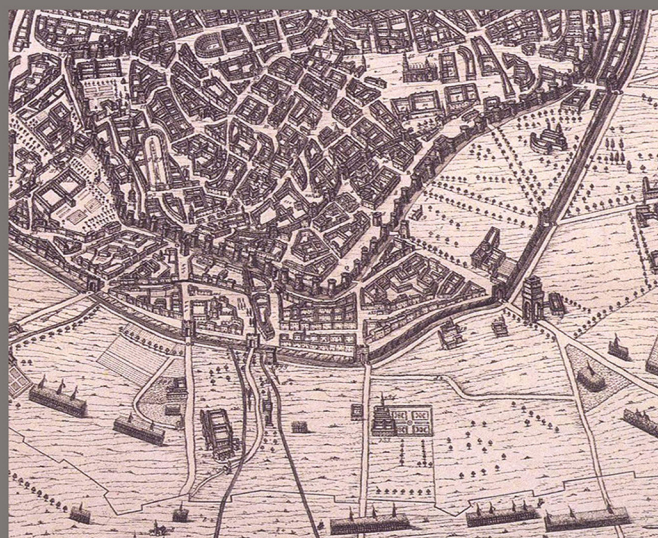
La cittadella di Porta Ticinese si sviluppa come borgo extra-murario sulla direttrice della strada romana che conduce a Ticinum. Sebbene oggi costituisca un agglomerato dalla morfologia precisa, l'area è il risultato di un'affermazione storica assai differenziata e complessa, che porta alla distinzione di tre parti. Una zona superiore, compresa tra il Carobbio 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. La forma triangolare dell'isolato, compreso tra le attuali vie Cesare Correnti e corso di Porta Ticinese, è determinata dalla divergenza dei percorsi che, proprio attraverso la Porta Ticinensis, uscivano dalla città rispettivamente diretti ad Abbiategrasso e Pavia. Poi vi è una zona centrale, delimitata a nord dal tracciato della cerchia interna dei navigli e dal sedime delle mura medievali, estesa a sud fino alla darsena e alla circonvallazione, costruita in luogo dei bastioni di epoca spagnola. Limitata ad est e ovest rispettivamente dal canale Vettabbia, oggi coperto, e dal tracciato della romana viarenna, storicamente questa zona si forma come borgo esterno della città murata medievale, sviluppandosi per nuclei distinti con una propria autonomia di funzioni e forme. Infine la terza zona è costituita dai borghi meridionali che, fra 1660 e il 1700, si sviluppano lungo il naviglio grande e il prolungamento verso sud del corso di Porta Ticinese, oggi corso San Gottardo, esternamente alla cinta bastionata spagnola. Dunque si evidenziano tre elementi strutturali che determinano la definizione della forma urbana della zona: le mura poste a protezione della cittadella, il sistema dei canali navigabili e dei navigli, il tracciato del corso di Porta Ticinese.

ORIGINE E FORMAZIONE STORICA

Le presistenze documentano già in epoca Romana l'esistenza del suburbio di Porta Ticinese, che si sviluppava lungo l'asse stradale corrispondente all'attuale corso di Porta Ticinese. L'insediamento può essere inquadrato cronologicamente tra la seconda metà del I secolo d.C. e l'età Augustea, arrivando a coincidere con la fase di più ampia espansione dell'abitato di Mediolanum al di fuori delle mura. L'area di Porta Ticinese ospitava, dunque, uno degli insediamenti più lontani dalla cortina difensiva, collegato alla grande strada di traffico per Ticinum. Si trattava di una zona mista, caratterizzata dalla presenza di funzioni ed attività diversificate, alcune delle quali scoparse solo in epoca recete. In una prima fase compresa tra il I e il secolo d.C. prevalgono l'edilizia residenziale e le attività legate al porto e all'anfiteatro. Nel II secolo d.C. sembra iniziare una fase in cui, pur persistendo l'edilizia residenziale, associata all'uso dell'anfiteatro, si afferma l'utilizzo dell'area come necropoli intorno alle zone di piazza Vetra, Carobbio e Sant'Eustorgio. Dal IV secolo d.C. in poi, con il contrarsi dell'abitato al di fuori delle mura per ragioni di sicurezza, gli edifici a carattere residenziale cedono il posto ad una prevalente fondazione sepolcrale, immediatamente prima della realizzazione delle due basiliche di San Lorenzo e Sant'Eustorgio.

I CARATTERI ARCHITETTONICI DELL'AREA

L'area della cittadella presenta un'organizzazione gerarchica degli spazi: lungo il corso, gli spazi pubblici e gli edifici hanno un 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. Oltre ai due complessi basilicali di San Lorenzo e Sant'Eustorgio e la porta neoclassica del Cagnola, si distinguono i conventi di Santa Maria della Vetere e Santa Maria della Vittoria, i quali, essendo fortemente integrati all'interno del tessuto edilizio, si configurano come episodi che esauriscono la loro funzione solo all'interno dell'isolato. Tra i monumenti e il tessuto edilizio permane una contrapposizione netta e precisa: il monumento ha dimensione dominante rispetto all'edificato e costituisce l'elemento di organizzazione dello spazio; il tessuto edilizio, invece, può essere visto come l'elemento di omogeneizzazione di una maglia uniforme e continua, seppur priva di un disegno e di un ordine individuabile alla scala urbana. Per quanto riguarda il tessuto edilizio si nota che, la cittadella, come tutti i borghi di origine mercantile, ha sempre presentato una forte commistione fra le attività produttive e gli insediamenti residenziali. 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 corpi di fabbrica e la conseguente trasformazione dei tipi edilizi secondo particolari esigenze d'uso. È in seguito all'unità d'Italia che si assiste ad una profonda trasformazione del tessuto edilizio dell'area, soprattutto verso l'esterno e lungo le direttrici dei Navigli dove, in continuità con i borghi esistenti, si localizzano le nuove espansioni periferiche. Nella seconda metà dell'ottocento il corso di Porta Ticinese e il suo prolungamento, 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 fin dall'epoca romana avveniva per Ticinum, si sposta 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'ottocento e l'inizio del novecento, i piani regolatori Beruto, 1884-89, e Pavia-Masera, 1911-12, non riescono a rendere coerente il disegno della zona con le nuove espansioni progettate, inglobando la Cittadella all'interno di una maglia senza tuttavia indurre reali trasformazioni all'area. In seguito, l'avvento della linea ferroviaria Ticinese e l'interramento della cerchia anulare interna comportano la graduale perdita di importanza del sistema dei Navigli. Le edificazioni correlate alla costruzione della stazione stessa indurranno un processo di marginalizzazione del Ticinese che si tradurrà nel graduale spostamento dell'asse di interesse verso Porta Genova.



De Villard
Milano, 1158



Lafrey
Milano, 1573



Barateri
Milano, 1629



Basilica di San Lorenzo, 1840



Corso di Porta Ticinese, 1917



Darsena, 1926



Colonne di San Lorenzo, 1932



Sant'Eustorgio, 1910



Piazza XXIV Maggio, 1890



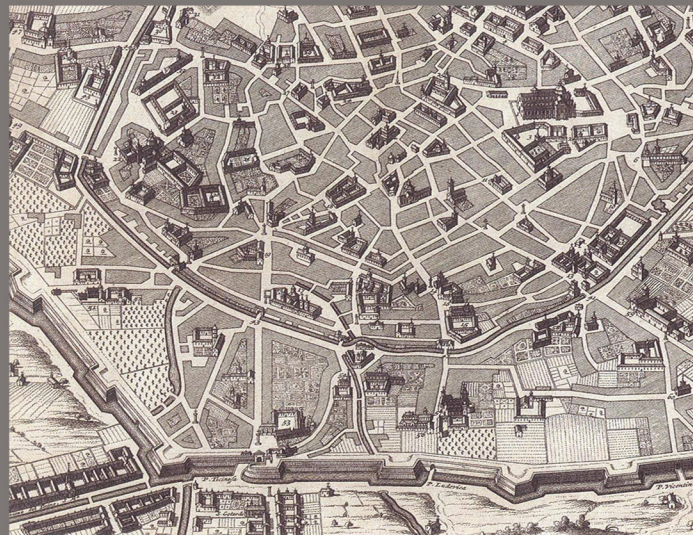
Porta Ticinese, 1926



Piazza XXIV Maggio, 1912



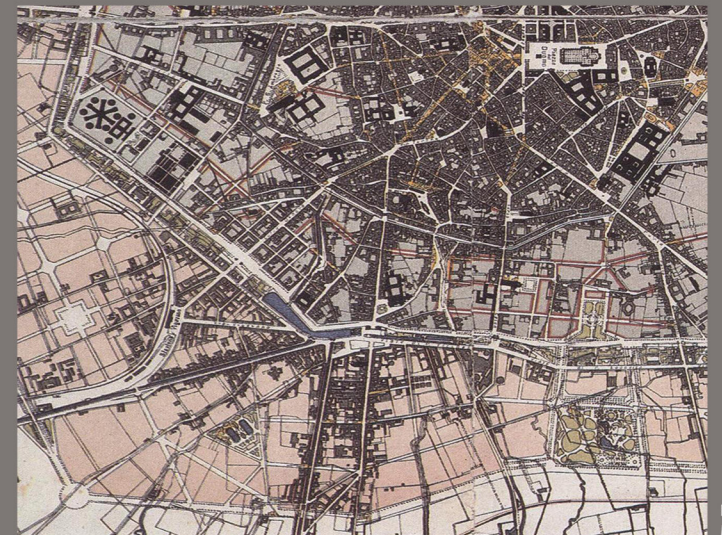
Corso San Gottardo, 1920



Stoopendaal
Milano, 1704



Pinchetti
Milano, 1801



Beruto
Milano, 1884

PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO

INQUADRAMENTO:
L'ASSE DI PORTA TICINESE

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014



PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO

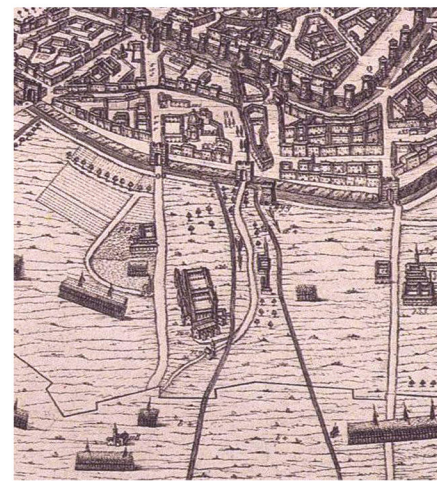
IL COMPLESSO DI
SANT'EUSTORGIO

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

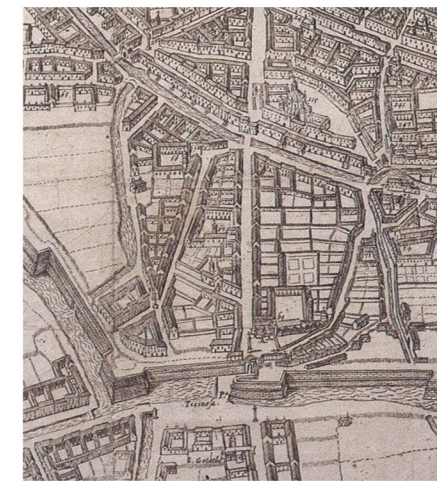
Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

IL COMPLESSO DI SANT'EUSTORGIO

L'ordine dei Domenicani riceve in dono la chiesa di Sant'Eustorgio	1120
Il possesso della chiesa, dei locali e dei beni annessi viene confermato ai Domenicani dall'Arcivescovo di Milano Enrico Settala.	1127
Si avvia la costruzione del primo chiostro.	1129
Il convento diviene Ufficio dell'Inquisizione della Lombardia.	1234
Viene demolito il vecchio dormitorio per fare spazio ad uno su due piani.	1245
Viene completato il perimetro murato che cingeva tutta l'area monastica.	1254
Viene eretto un dormitorio a nord al di sopra di un magazzino.	1261
Viene costruito un refettorio come il più bello di tutto l'ordine domenicano.	1269
Nell'area settentrionale viene ricavata un'infermeria con piccole celle; sopra il fonte vengono costruite una cappella, una cucina e una seconda infermeria.	1275
Si costruisce la Sala dell'Inquisizione con volta a botte, che contiene una biblioteca.	1289
Viene eretto il campanile in stile lombardo.	1297
Su commissione di Francesco Maria Visconti viene realizzato il grande chiostro a colonne bianche e nere.	1413
Viene costruita la Cappella Portinari.	1462
Il chiostro quattrocentesco viene distrutto dalle truppe spagnole e francesi.	1526
Il chiostro distrutto viene ricostruito su progetto di Gerolamo Sitone.	1549
Vengono abbattuti i muri perimetrali che cingono lo spazio cimiteriale antistante la chiesa.	1686
La Repubblica Cisalpina effettua la confisca del convento.	1797
L'ordine domenicano di Sant'Eustorgio viene soppresso. Il convento viene destinato all'insediamento di una caserma militare.	1798
Durante l'occupazione austro-russa, il convento diviene ospedale militare.	1799
I restauri della chiesa interessano parzialmente anche i chiostri.	1830
Vengono realizzate modifiche su progetto della Commissione d'Ornato.	1860
Il secondo chiostro viene interamente occupato dalla biblioteca domenicana, la Siderurgia Milanese e la sede dell'Archivio di Stato.	1920



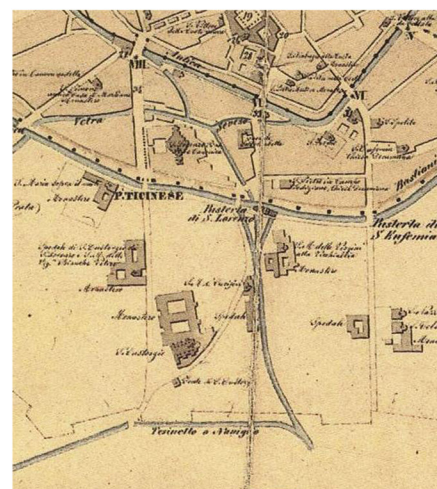
1158



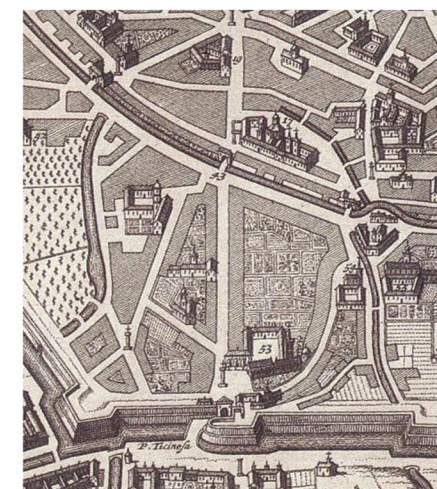
1629



1786



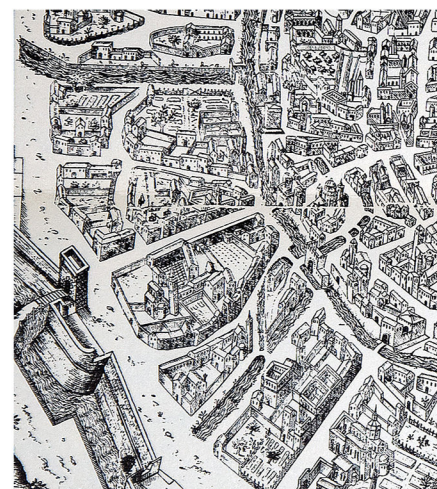
1220



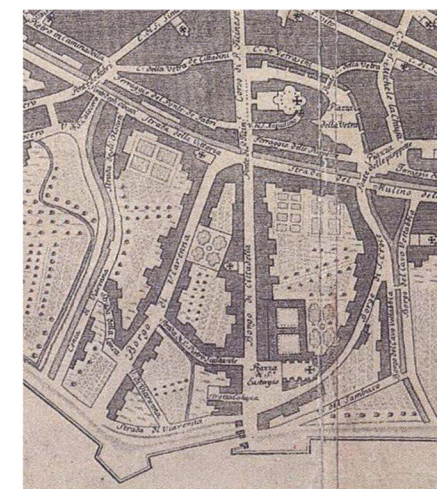
1704



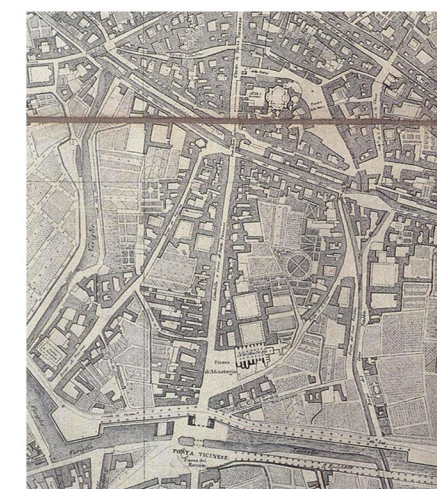
1801



1573



1777



1807



Pavia-Masera
Milano, 1910



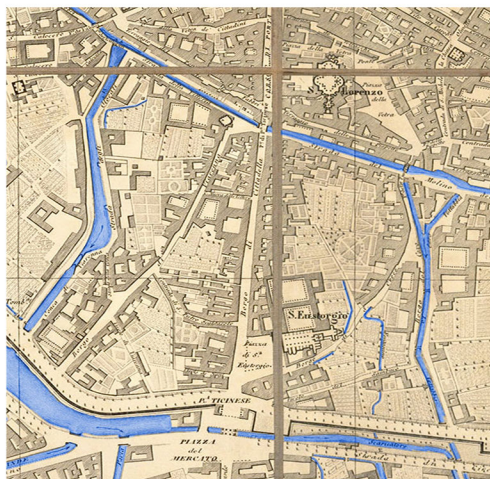
Darsena, 1926



Sant'Eustorgio, 1920



Sant'Eustorgio, 1935



1860



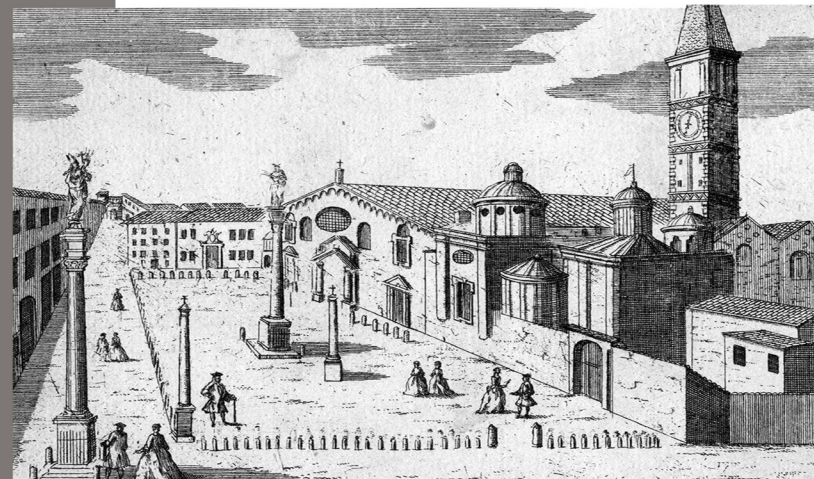
1884



1912



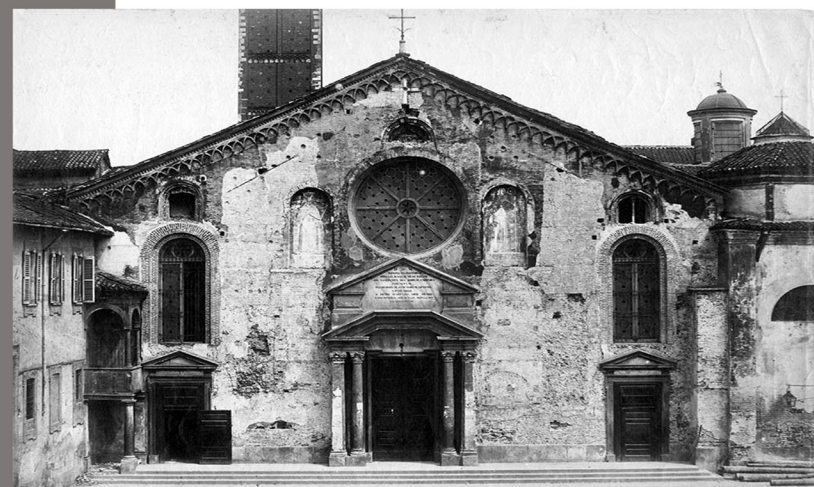
Sant'Eustorgio, 1800



Sant'Eustorgio,
1750



Sant'Eustorgio,
1850



Sant'Eustorgio,
1862



Sant'Eustorgio, 1862

BOMBARDAMENTI SU MILANO

Pochi mesi dopo lo scoppio della guerra la nostra penisola fu oggetto di numerose missioni aeree di ricognizione da parte delle forze inglesi, che intendevano monitorare il più esattamente possibile il territorio di quello che sarebbe stato un futuro nemico. Milano era ritenuta un importante obiettivo militare, essendo la più sviluppata città industriale d'Italia e una delle più rilevanti a livello europeo, situata all'interno del triangolo industriale, con Torino e Genova. Il servizio di informazioni industriali inglesi, prima ancora dell'inizio del conflitto, si era procurato notizie dettagliate e mappe di tutte le principali realtà produttive di Milano e provincia. I rapporti stilati a conflitto già iniziato indicavano in 1.100.000 gli abitanti della città, che gli stessi studi descrivevano divisa a cerchi concentrici, il più interno dei quali risultava essere anche il più vulnerabile in caso di intenso attacco aereo, sia perché maggiormente abitato, sia per la vicinanza tra loro delle costruzioni, con strade prevalentemente strette. Si prevedeva così, in caso di bombardamento anche mediante spezzoni incendiari, un facile propagarsi del fuoco, nonostante il materiale impiegato per la costruzione degli edifici, e cioè quasi esclusivamente mattoni e cemento, fosse causa di maggiore difficoltà nel propagarsi degli incendi. Fino al 1943, il bombardamento sistematico fu rivolto a colpire la città "civile", mirando su case e popolazione, affinché questa terrorizzata spingesse sul Governo a chiedere un armistizio. La difesa dagli attacchi dal cielo fu inizialmente affidata alla Milizia Di.ca.t., Difesa contraerea territoriale, che poteva vantare quasi 9.000 uomini. L'ultimo gradino della difesa era affidato agli uomini dell'Unione nazionale protezione antiaerea, e ai Capifabbricato, uno per ogni palazzo, questi ultimi col compito di garantire l'efficienza degli eventuali rifugi antiaerei, delle uscite di sicurezza e degli idranti, nonché di controllare che il caseggiato fosse adeguatamente oscurato, che cioè tutte le finestre degli appartamenti fossero mascherate con carta azzurra, prima vera difesa passiva contro le incursioni notturne. La popolazione veniva avvisata del pericolo imminente da un primo piccolo allarme aereo, che era data con trenta minuti di anticipo sull'attacco. Poi seguiva una seconda sirena, di grande allarme, che precedeva di pochi minuti i primi sganci di bombe.

Gli attacchi su Milano furono inizialmente solo notturni, svolgendosi al buio, e non potendosi sempre contare su cieli tersi e lune piene, l'incursione era preceduta dal passaggio di aerei che lanciavano dei luminosissimi bengala onde mostrare ai bombardieri la rotta e gli obiettivi. Dopo il 1943, gli aerei attaccavano invece di giorno, a tutte le ore, con maggiori rischi di essere abbattuti ma con più probabilità di centrare i bersagli prestabiliti. Nonostante i bombardamenti fossero iniziati già nel 1941 fu nell'estate del 1943 che la portata dell'attacco divenne di proporzioni insostenibili per la città di Milano già provata dagli anni di guerra. Il 25 luglio 1943 Mussolini era stato arrestato, per accelerare la resa dell'Italia, venne allora programmato un ciclo di bombardamenti ferocissimi su Milano, che, secondo le intenzioni, dovevano distruggere la città entro un mese.

Il primo di tali attacchi iniziò con l'allarme delle 0.52 dell'8 agosto. Le bombe iniziarono a cadere alla 1.10. Vennero sganciate soprattutto bombe incendiarie: presto enormi cerchi di fuoco si propagarono a Porta Venezia, porta Garibaldi, in corso Sempione, Magenta e Ticinese. Il teatro Filodrammatici andò distrutto, così come gran parte del Corriere della Sera. Risultò inservibile l'ospedale Fatebenefratelli. Pesanti danni anche al museo di Storia naturale, al Castello, alla Villa Reale, al palazzo Sormani. Nella notte tra il 12 e il 13 agosto il Bomber Command inglese mobilitò tutti gli apparecchi disponibili, e su Milano furono inviati addirittura 504 aerei. Lo scopo di tale spiegamento di forze era quello di creare sulla città il cosiddetto vortice di fuoco per annientarla totalmente. Il centro cittadino fu la zona più colpita, senza risparmiare però il quartiere Ticinese, Garibaldi, Sempione. Gli incendi divamparono ovunque, con effetti distruttivi su palazzo Marino, la Questura, il Commissariato Duomo, il Castello, la chiesa di San Fedele, Santa Maria delle Grazie (ma non il Cenacolo "ingessato" nei sacchi di sabbia); il Duomo riportò gravi danni, così come la Galleria.

Alle 00.32 del 14 agosto, in un'ora soltanto Milano fu sotto attacco nuovamente. Furono centrati il Castello, il Palazzo Reale, il teatro dal Verme e il teatro Verdi. Numerose industrie colpite pesantemente. Il terzo attacco del ciclo programmato fece suonare l'allarme alle 0.31 del 16 agosto. Non tutti i 199 Lancaster decollati dall'Inghilterra questa volta raggiunsero Milano, in una notte per loro poco fortunata. Maggior sfortuna toccò comunque alla città: interi quartieri vennero bombardati. Segnaliamo solo: Archivio di Stato (enormi perdite cartacee), il Duomo, la Scala, che ebbe il tetto sfondato, la Rinascente (totalmente distrutta, poi demolita perché non recuperabile).

Le terribili incursioni del mese di agosto avevano colpito il 50% degli stabili, di cui il 15% gravemente danneggiato. I senza tetto furono almeno 250.000, e 300.000 gli sfollati.

Il servizio di trasporto pubblico fu quello che ne uscì più disastroso. I tram e le filovie erano totalmente distrutti, così come le rimesse, devastate dagli incendi. I sessanta attacchi aerei sulla città di Milano causarono tra i 1200 e i 2000 morti. Approssimativamente, la città perse un terzo delle proprie costruzioni, distrutte direttamente dalle incursioni, dagli incendi da queste causati o per le demolizioni successive rese necessarie o giudicate più economiche dei restauri. Per diversi anni i senzatetto dovettero abitare nelle case-minime allestite dal Comune.



Bombardamenti su
Milano, 1942

**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**

**IL COMPLESSO DI
SANT'EUSTORGIO**

Relatore:

Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:

Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698



PROGETTO DI AMPLIAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO

I BOMBARDAMENTI DEL 1943: ANALISI SUL QUARTIERE DI PORTA TICINESE

Relatore:

Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:

Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

STABILI GRAVEMENTE DANNEGGIATI

STABILI DISTRUTTI



Bombardamenti su
via Molino delle Armi



Bombardamenti su
via Molino delle Armi



Bombardamenti su
piazza Vetra



Bombardamenti su
Sant'Ambrogio



Bombardamenti su
piazza Vetra



Bombardamenti su
San Lorenzo



PROGETTO DI AMPLIAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI MILANO

I BOMBARDAMENTI DE L 1943: ANALISI SUL COMPLESSO DI SANT'EUSTORGIO

Relatore:

Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:

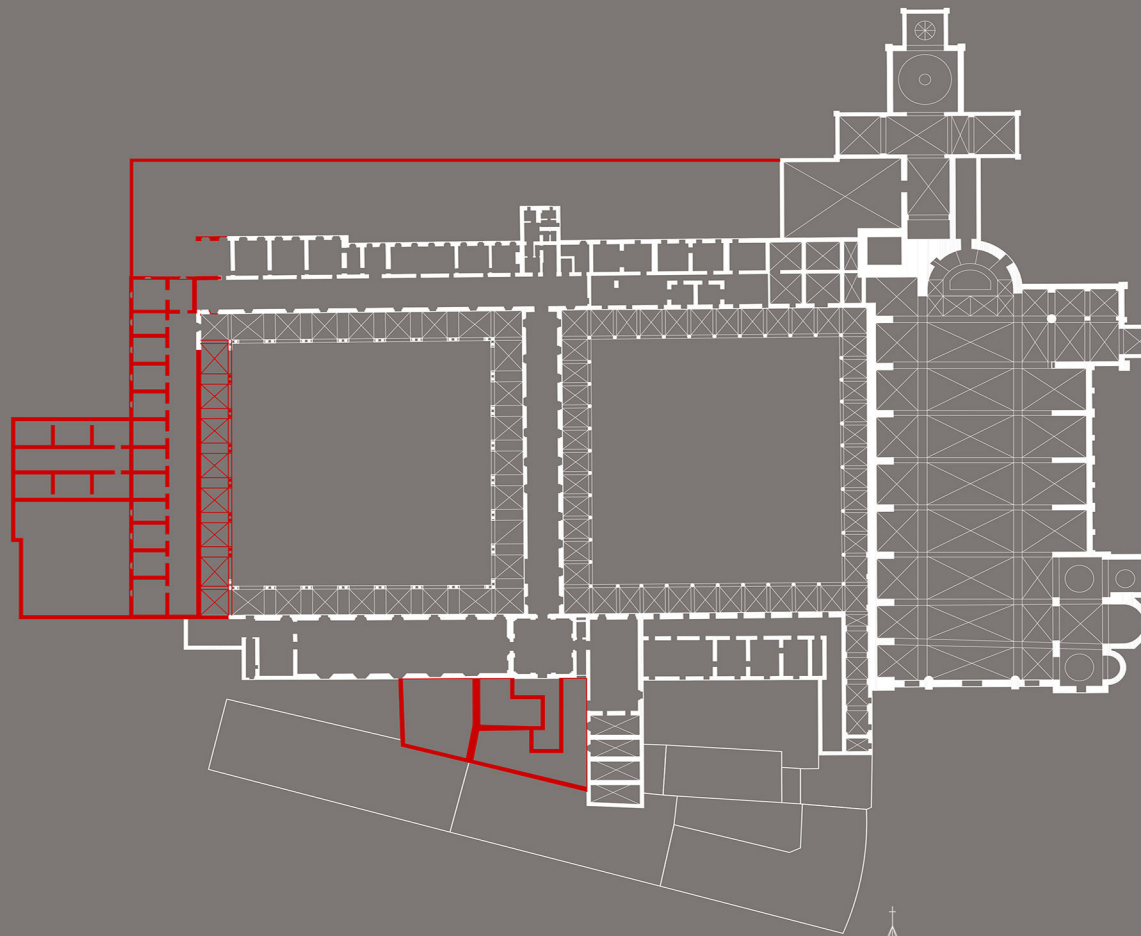
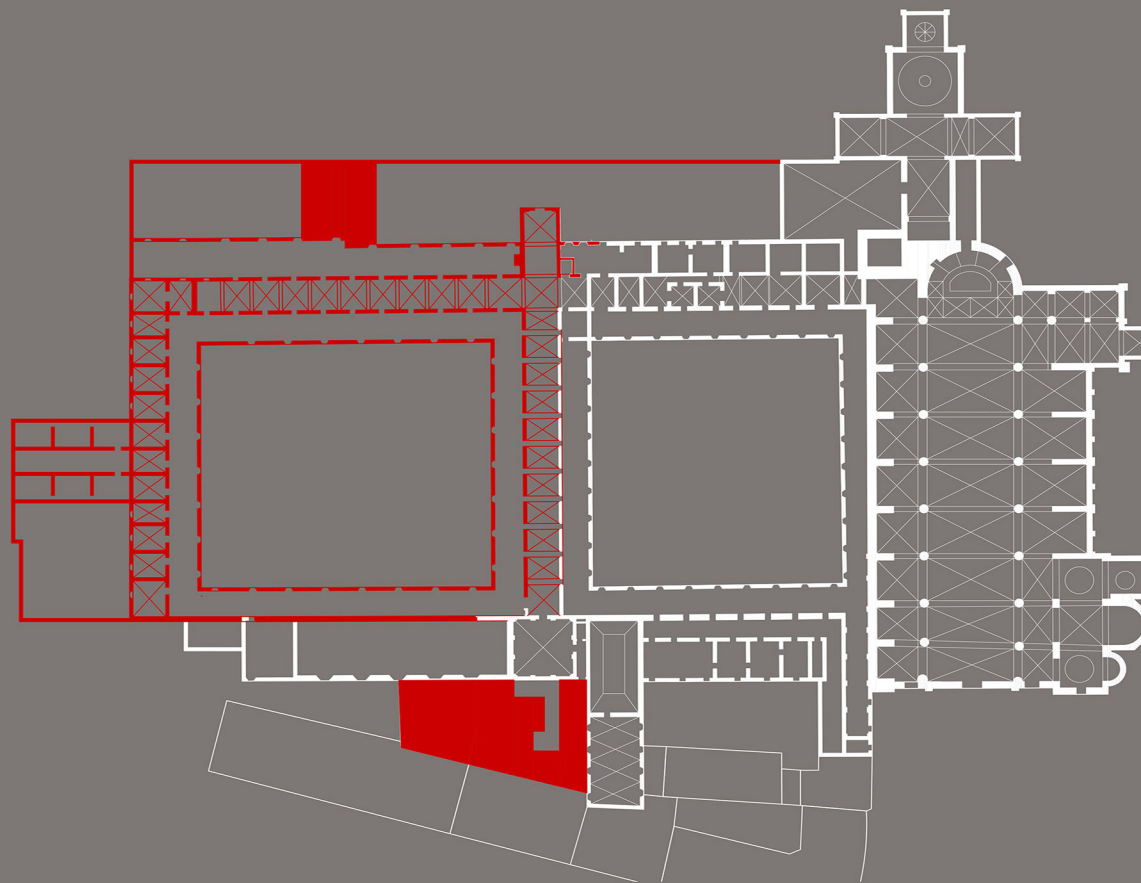
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

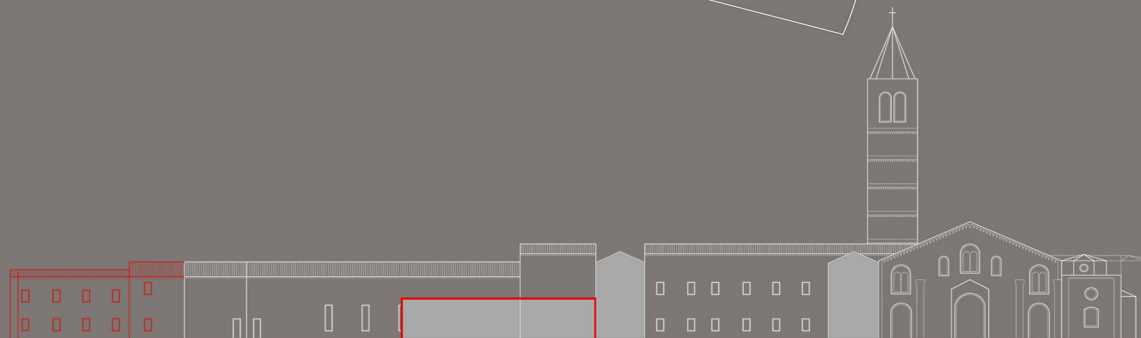


PORZIONI SUPERSTITI

PORZIONI DEMOLITE



Bombardamenti su
San Lorenzo





PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO

IL MUSEO DIOCESANO

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

VERSO IL MUSEO DIOCESANO

Nella lettera "Per l'Arte Sacra e per un Museo Diocesano" il cardinale Schulster auspica la fondazione di un Museo Diocesano nel Seminario del Venegono. **1931**

Il bombardamento aereo del 15 agosto distrugge interamente il lato nord del secondo chiostro e scoperchia il primo piano degli altri tre lati. **1943**

Il comune predispose un "Programma Generale di Recupero e Consolidamento delle Strutture" finalizzato al ripristino dei chiostri. Il primo chiostro, meno danneggiato, viene prontamente restaurato a spese del comune e destinato a sede del comando di zona dei vigili urbani. Viene avviata una trattativa tra il Comune e la Curia Arcivescovile per destinare i chiostri a sede del Museo Diocesano di Milano. **1953**

Giovanni Battista Montini, arcivescovo di Milano e futuro papa Paolo VI, avvia la trattativa tra il Comune di Milano, e "l'Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede" che si impegna a restaurare a proprie spese i chiostri di Sant'Eustorgio per allestirvi il Museo Diocesano. **1960**

Il cardinale Carlo Maria Martini riprende il progetto del recupero architettonico dei chiostri e della istituzione del Museo Diocesano. **1981**

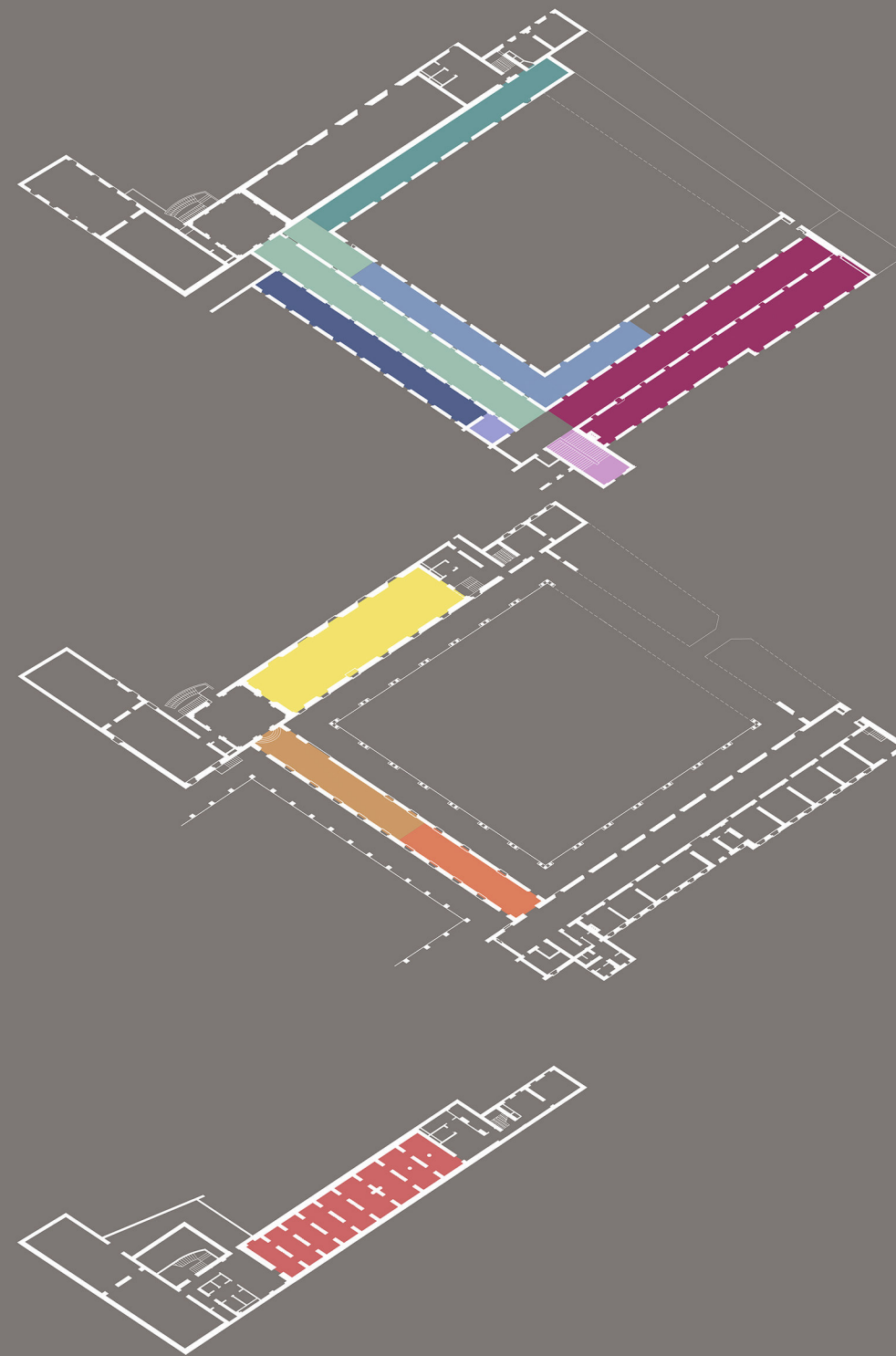
Iniziano i lavori di resturo dei chiostri, affidati allo studio Belgiojoso, che si protraggono fino al 2001. Al termine dei lavori, le proprietà vengono cedute a titolo gratuito e definitivo alla Parrocchia di Sant'Eustorgio e all'Opera Diocesana, che avrebbero avviato i lavori necessari per la realizzazione del Museo della Basilica e del Museo Diocesano. **1987**

Il cardinale Carlo Maria Martini inaugura il primo lotto restaurato. **1989**

La "Fondazione Sant' Ambrogio" di cui è presidente monsignor Luigi Crivelli, responsabile dell'Ufficio dei Beni Culturali della Curia viene incaricata della costituzione e gestione del museo diocesano. **1994**

Il progetto dell'allestimento museografico del Museo Diocesano viene affidato all'architetto Antonio Piva. **1996**

Viene stipulata la convenzione tra il Comune e l'Opera Diocesana per la preservazione e diffusione della fede" per l'utilizzo dei chiostri. Il cardinale Carlo Maria Martini scrive una "Lettera ai fedeli della diocesi ambrosiana sull'erigendo Museo Diocesano" in cui auspica "un'istituzione all'altezza della nostra storia e della nostra tradizione". Il Museo Diocesano inizia il suo lavoro e diventa una struttura operativa nella parte già restaurata dei chiostri di Sant'Eustorgio. **1997**



ALLESTIMENTO

COLLEZIONE MONTI



OPERE DELLA DIOCESI
XV-XX SEC.



COLLEZIONE POZZOBANELLI



COLLEZIONE ODESCALCHI



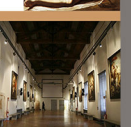
COLLEZIONE VISCONTI



OPERE DELLA DIOCESI
XIV-XVI SEC.



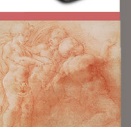
SALA ARCONFRATERNITA



OREFICERIA



MOSTRE TEMPORANEE



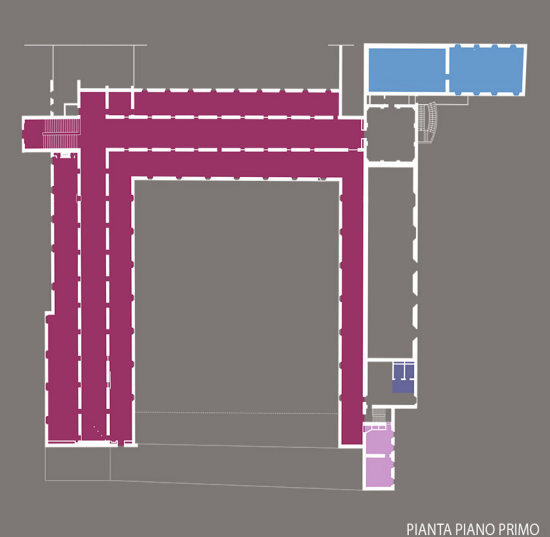
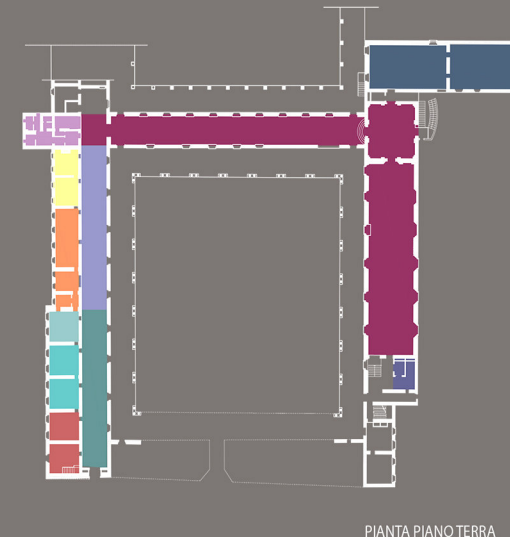
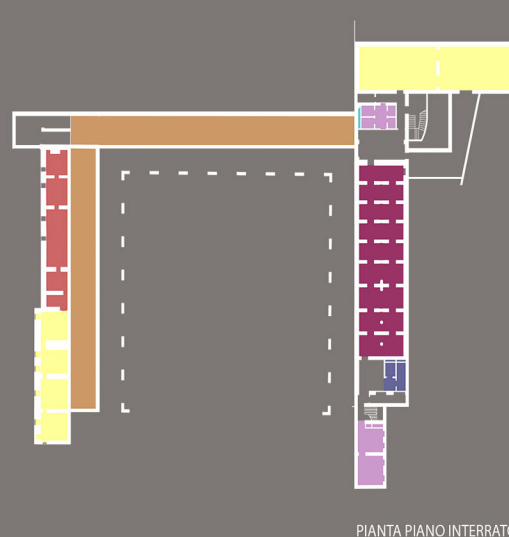
OPERE DELLA DIOCESI
IV-VII SEC.



COLLEZIONE CRESPI



- BAR - RISTORANTE
- ESPOSIZIONE
- DEPOSITO
- ACCOGLIENZA
- BIGLIETTERIA
- UFFICI VOLONTARI
- UFFICI DIREZIONE
- IMPIANTI
- ACCOGLIENZA GRUPPI
- ASCENSORI
- BIBLIOTECA
- SERVIZI
- TERRAPIENO





**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**

**INQUADRAMENTO:
L'ASSE DI PORTA TICINESE**

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

AA. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

**PROGETTO:
PLANIVOLUMETRICO
1:500**



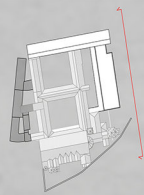


**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**

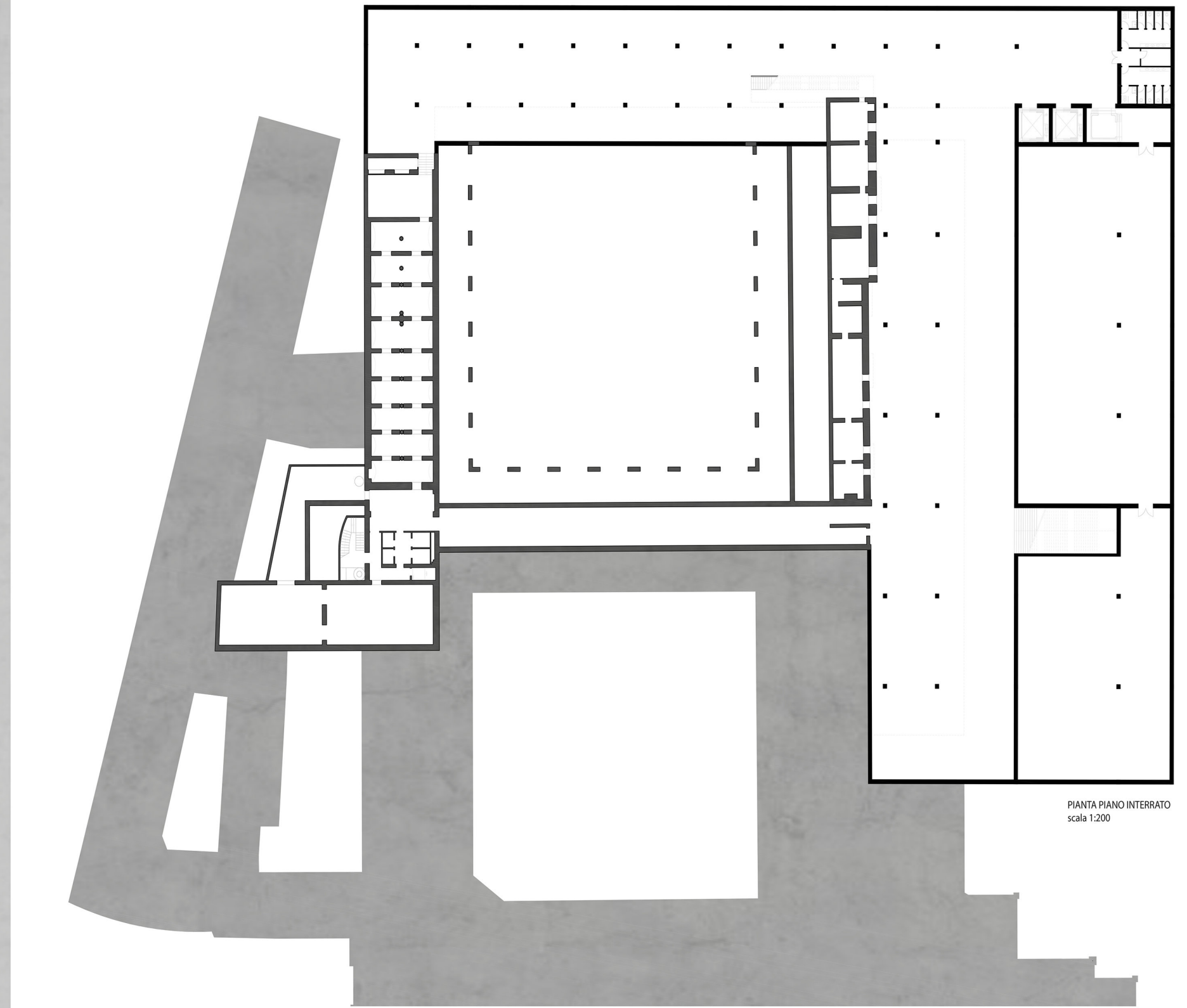
Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014



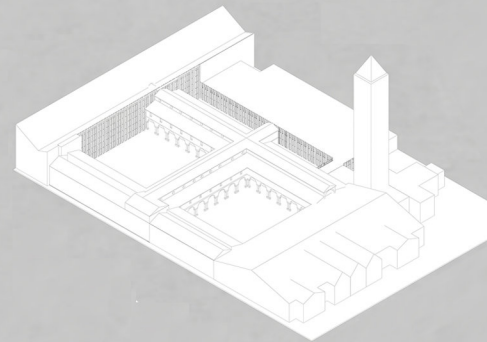
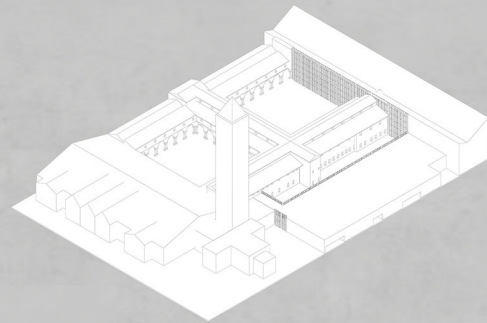
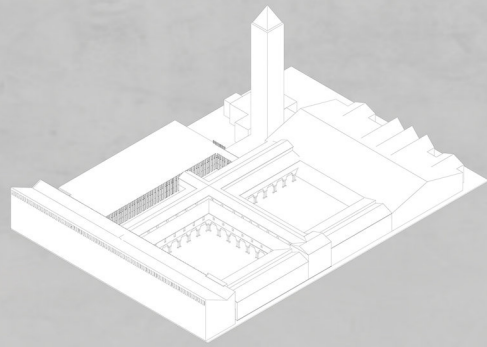
**PROGETTO:
PIANTE, PROSPETTI,
SEZIONI
scala 1:200**



PIANTA PIANO INTERRATO
scala 1:200



PROSPETTO FRONTE PARCO
scala 1:200

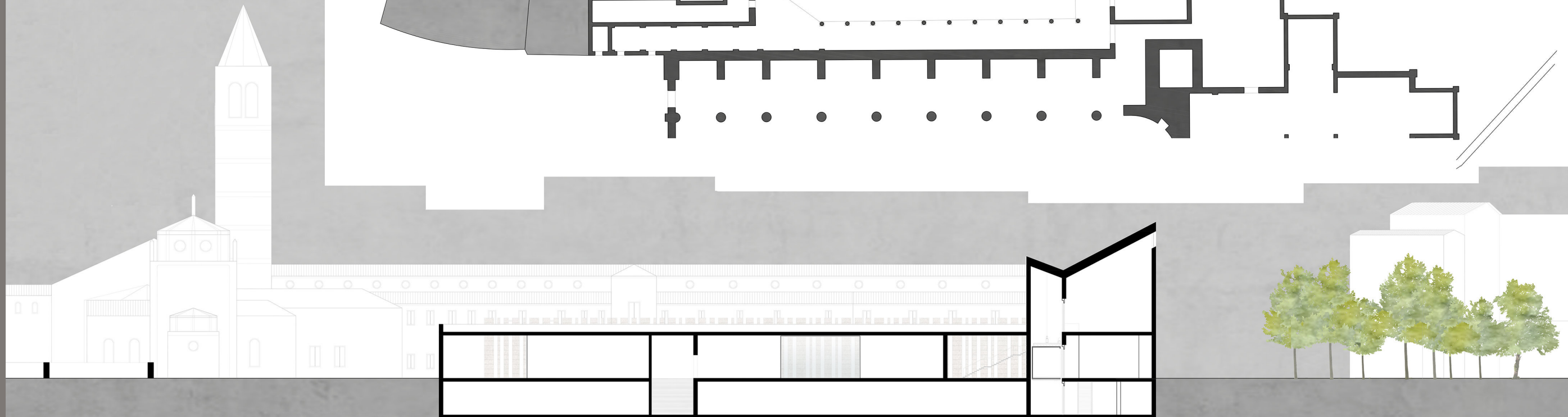


**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**

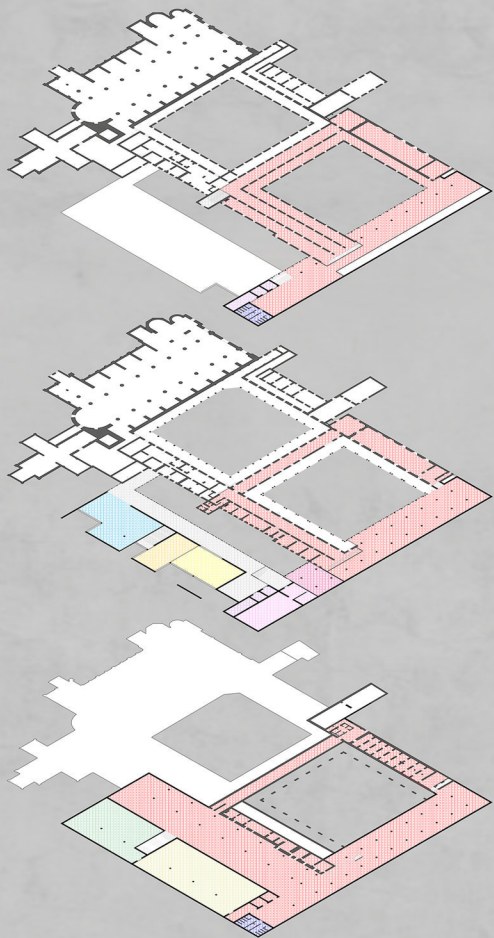
Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

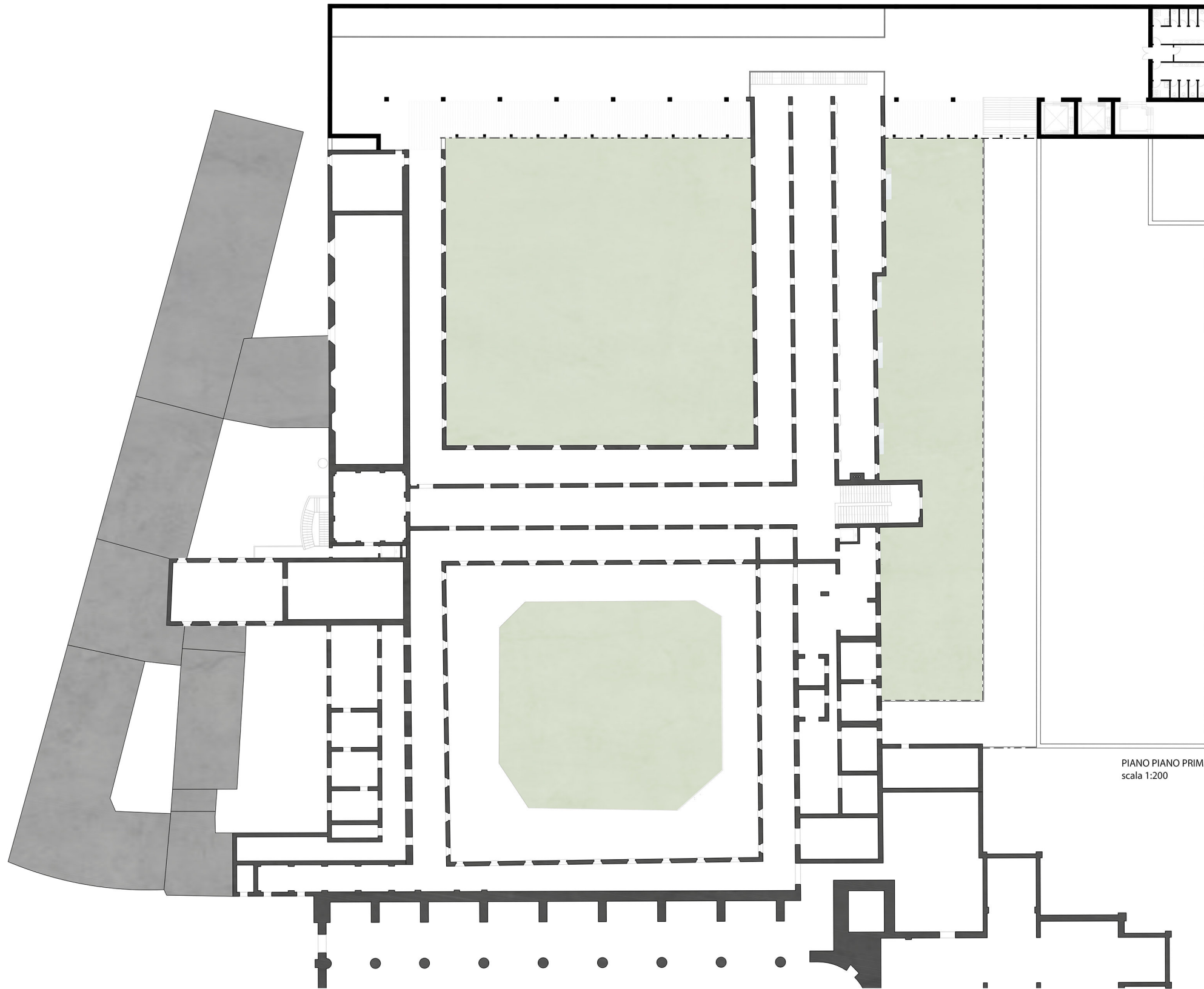


**PROGETTO:
PIANTE, PROSPETTI,
SEZIONI
scala 1:200**



DISTRIBUZIONE FUNZIONALE

ESPOSIZIONE	BIBLIOTECA	SERVIZI	DEPOSITO
HALL-BIGLIETTERIA	SALA CONFERENZE	ASCENSORI	IMPIANTI
BAR-RISTORANTE	BOOKSHOP	DISTRIBUZIONE	



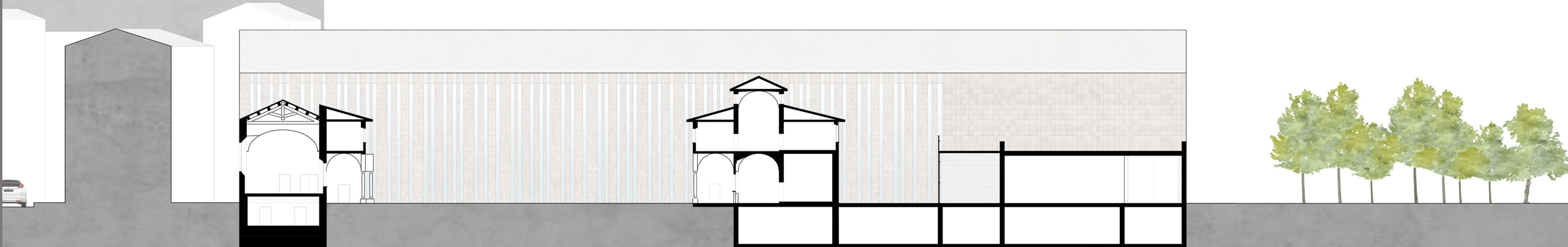
PIANO PIANO PRIMO
scala 1:200

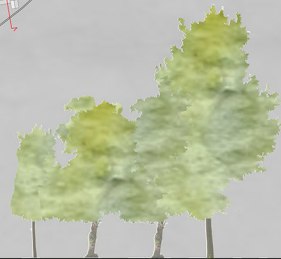
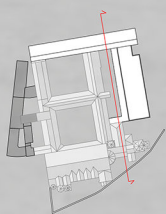
Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

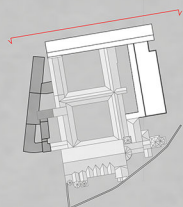
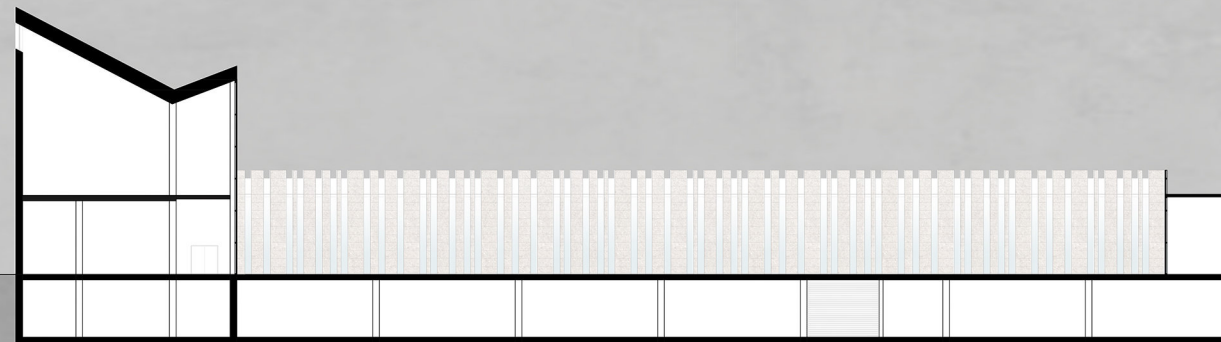
A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

PROGETTO:
PIANTE, PROSPETTI,
SEZIONI
scala 1:200

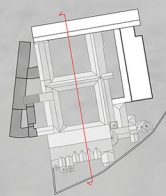
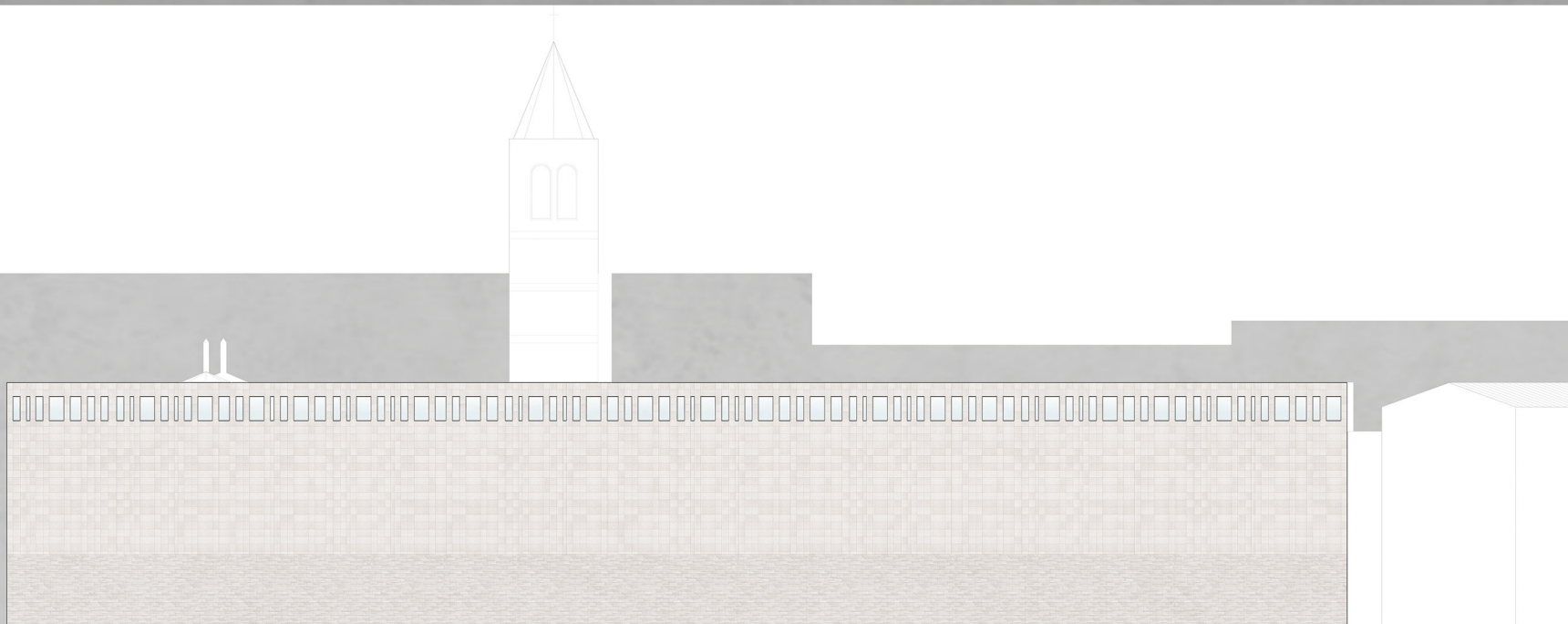




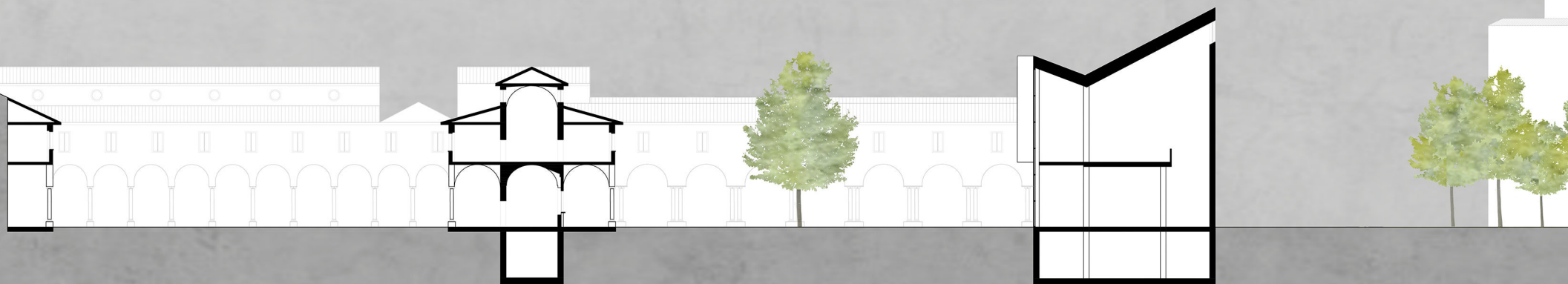
SEZIONE C-C
scala 1:200



PROSPETTO FRONTE PARCO
scala 1:200



SEZIONE D-D
scala 1:200



PROGETTO:
PROSPETTI, SEZIONI
scala 1:200

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

AA. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014



**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

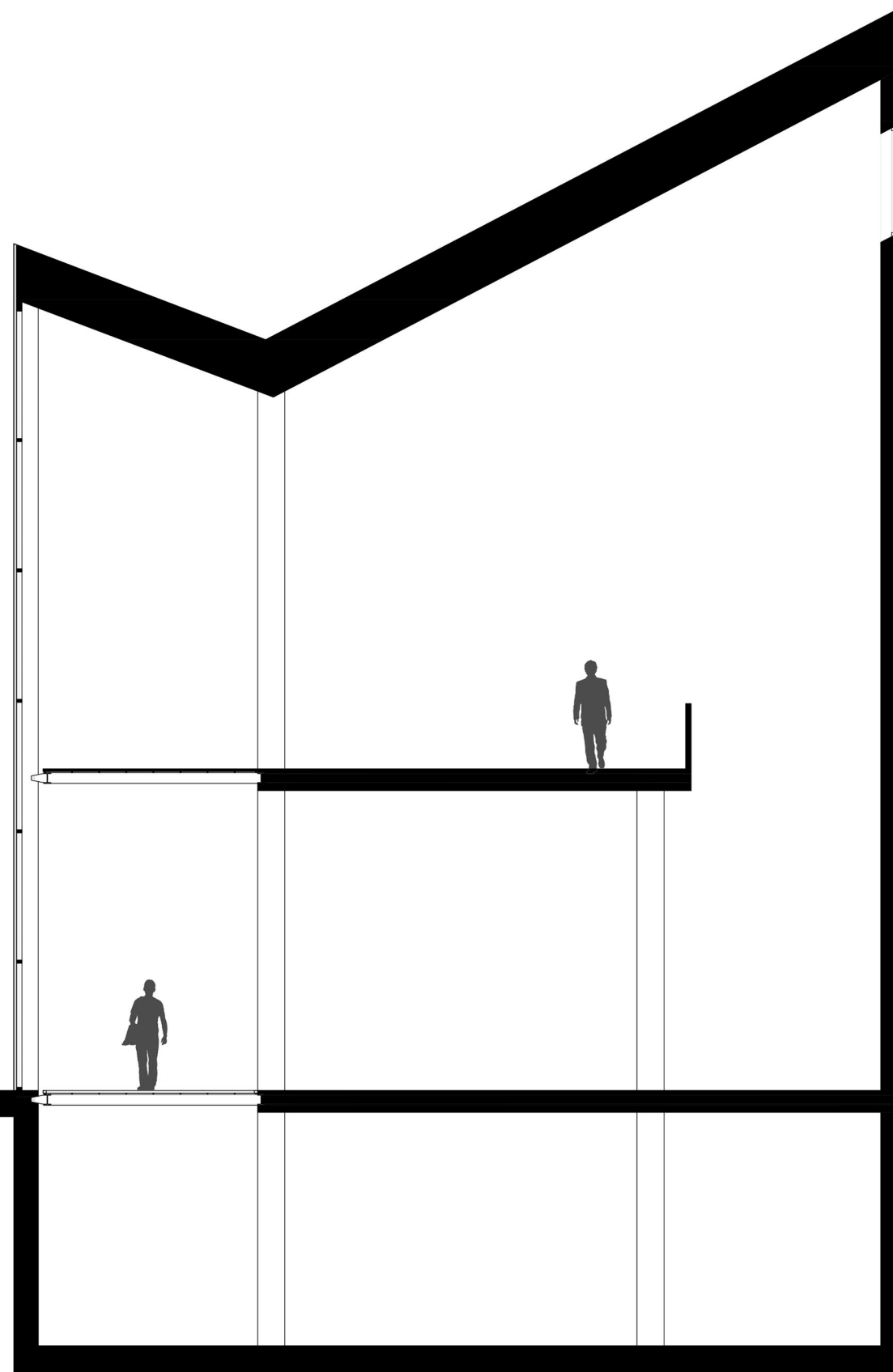
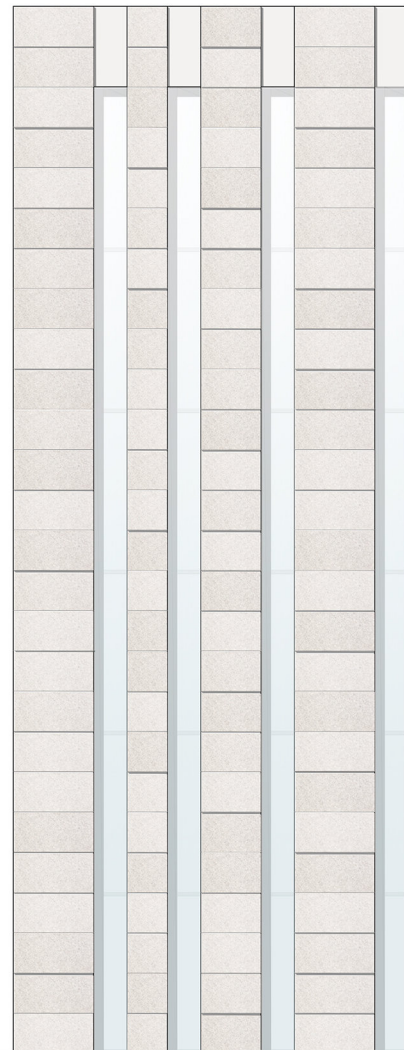
Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014

**PROGETTO:
PROSPETTI, SEZIONI
scala 1:50**

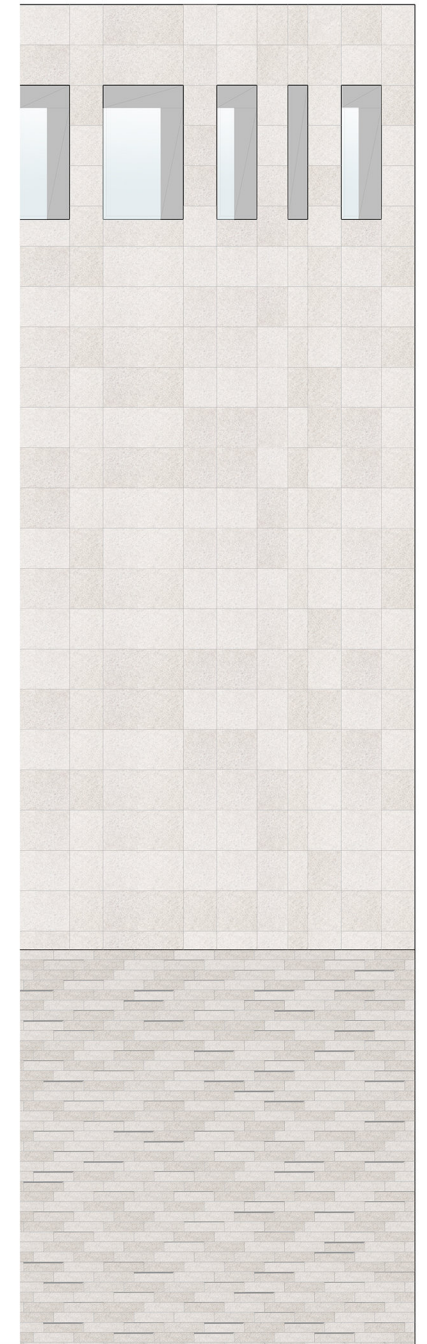
TAV.13

PROSPETTO SUL CHIOSTRO
Scala 1:50



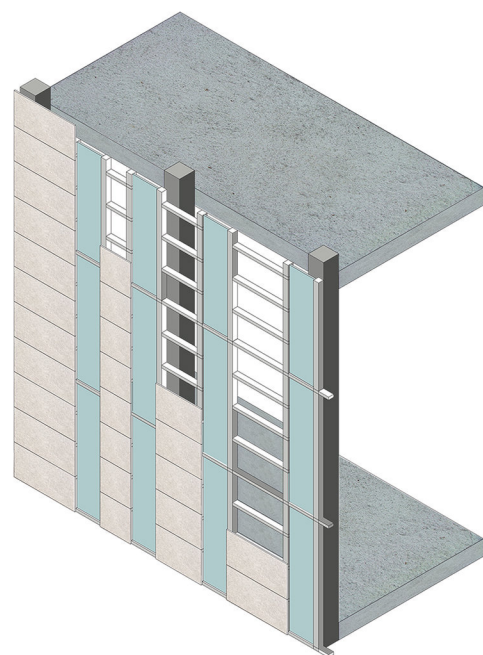
SEZIONE TRASVERSALE
Scala 1:50

PROSPETTO SUL PARCO
Scala 1:50

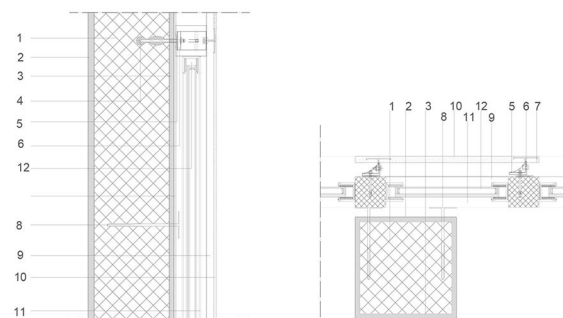




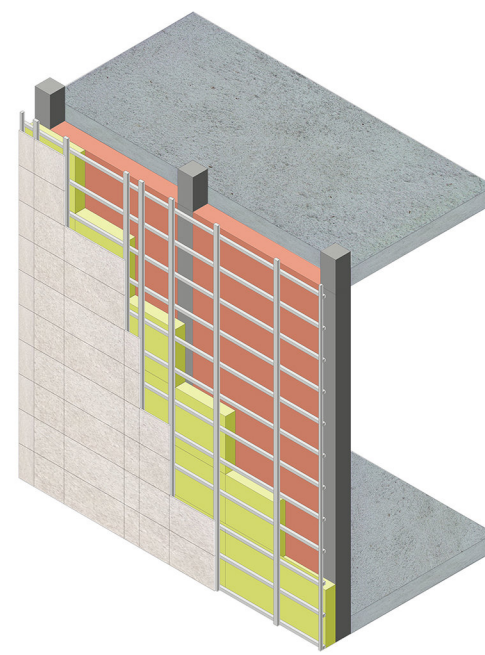
**PROGETTO DI
AMPLIAMENTO DEL
MUSEO DIOCESANO
DI MILANO**



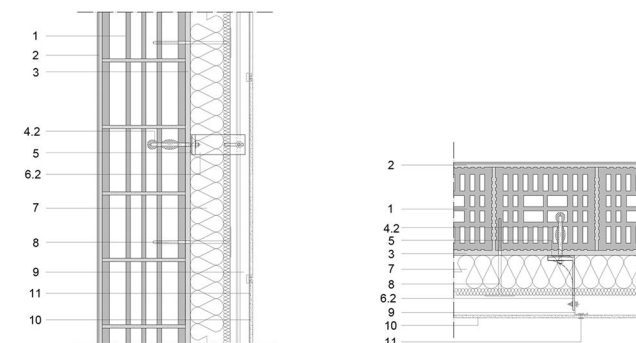
SISTEMA COSTRUTTIVO PROSPETTO SUL CHIOSTRO
ASSONOMETRIA



- 1 Pilastro in cemento armato
- 2 Intonaco di base e di finitura sp. 1,5 cm
- 3 Intonaco di regolarizzazione in sabbia e cemento sp. 1,5 cm
- 4 Ancoraggio di tipo chimico per murature in blocchi alveolari
- 5 Elemento di separazione staffa - muratura in neoprene sp. 0,5 cm
- 6 Staffa in lega di alluminio pressofusa per controvento sottostruttura
- 7 Isolante-intercapedine d'aria
- 8 Chiodi con rondella per fissaggio isolante
- 9 Sottostruttura reggilastra a montanti in lega di alluminio estruso
- 10 Lastra composita sottile di finitura sp. 0,5 cm
- 11 Rivetto di fissaggio in foro calibrato
- 12 Infitto



SISTEMA COSTRUTTIVO PROSPETTO SUL PARCO
ASSONOMETRIA

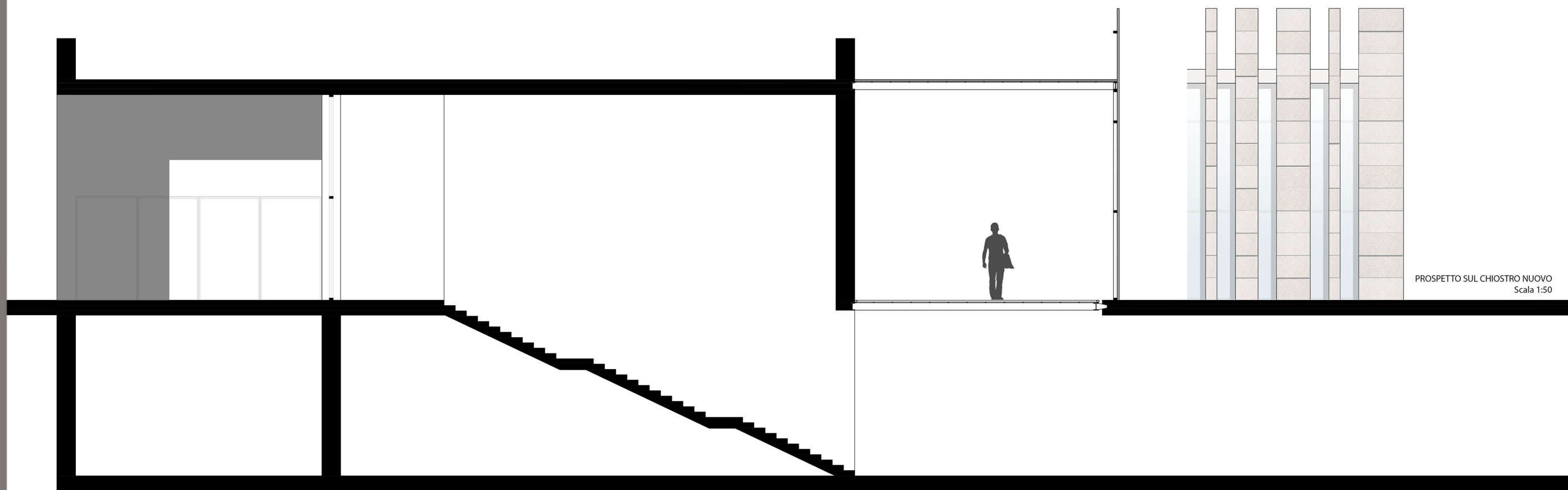


- 1 Muratura di tamponamento in blocchi alveolari sp. 25 cm
- 2 Intonaco di base e di finitura sp. 1,5 cm
- 3 Intonaco di regolarizzazione in sabbia e cemento sp. 1,5 cm
- 4.2 Ancoraggio di tipo chimico per murature in blocchi alveolari
- 5 Elemento di separazione staffa - muratura in neoprene sp. 0,5 cm
- 6.2 Staffa in lega di alluminio pressofusa per controvento sottostruttura
- 7 Isolante in pannelli di lana di roccia Ventirock DUO sp. 12 cm
- 8 Chiodi con rondella per fissaggio isolante
- 9 Sottostruttura reggilastra a montanti in lega di alluminio estruso
- 10 Lastra composita sottile di finitura sp. 0,8 cm
- 11 Rivetto di fissaggio in foro calibrato

Relatore:
Prof. Mauro Galantino
Correlatori:
Prof. Stefano Mavilio
Mons. Giancarlo Santi
Prof. Carlo Rivi

Studenti:
Giulia De Lucia 782454
Silvia Levoni 782698

A.A. 2013-2014
Sessione di Laurea Aprile 2014



SEZIONE TRASVERSALE DEL CHIOSTRO NUOVO
Scala 1:50

PROSPETTO SUL CHIOSTRO NUOVO
Scala 1:50

PROGETTO:
PROSPETTI, SEZIONI
scala 1:50
DETTAGLI COSTRUTTIVI
1:20