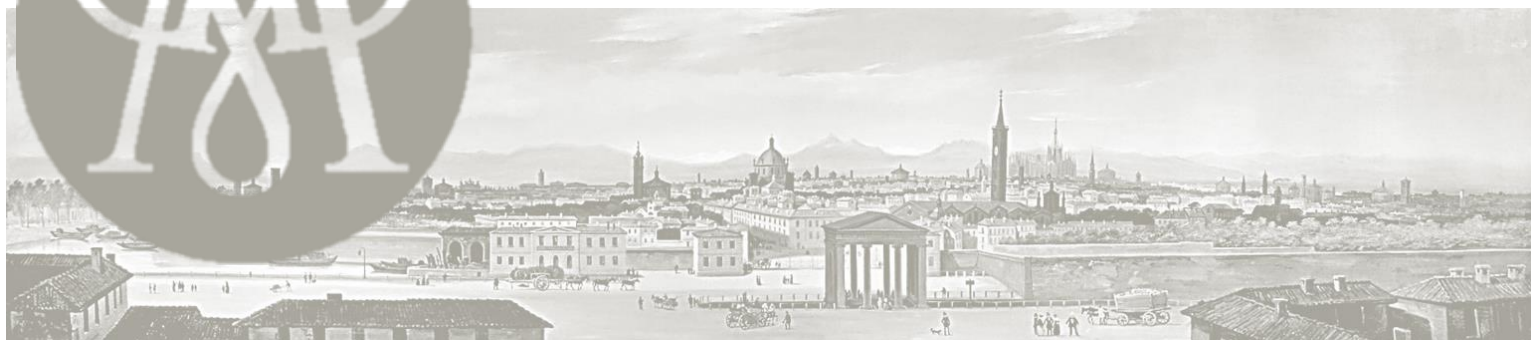




UN PROGETTO PER IL NUOVO MUSEO DIOCESANO DI MILANO



Laureande:

Alessandra Albertoni 786221
Paulina Luc 799316

Relatore:

Daniele Vitale

Correlatrice:

Paola Adelaide Cofano

INDICE

PARTE I _ Considerazioni sull'architettura e il suo rapporto con la città, il passato e la società

Relazioni storiche e non.....	2
Milano.....	7

PARTE II _ La cittadella di porta Ticinese

Origini.....	13
Tracciati.....	24
I parchi delle Basiliche.....	29
San Lorenzo_ La fondazione.....	32
San Lorenzo_ Le colonne.....	38
L'anfiteatro romano di Milano.....	40
La porta Neoclassica.....	45
I Navigli e la Darsena.....	48
Sant'Eustorgio_ La chiesa.....	52
Sant'Eustorgio_ Il convento.....	54
Sant'Eustorgio_ Aspetti archeologici.....	56
Sant'Eustorgio_ il museo.....	58

PARTE III _ Il Nuovo Museo Diocesano

Introduzione.....	61
Intervista alla curatrice.....	66
Relazione con la città.....	67
Il Nuovo Museo Diocesano.....	71
I negozi, gli uffici, le residenze.....	73
IMMAGINI.....	75
BIBLIOGRAFIA.....	87

PARTE I

Considerazioni sull'architettura e il suo rapporto con la città, il passato e la società

Relazioni storiche e non

Progettare questo museo che ci accingiamo a presentare, ci ha dato la possibilità di riflettere sui vari rapporti che l'architettura possa avere con la città, con il passato e con la società che le vive. Con questo tema progettuale abbiamo dovuto imparare a progettare non solo un museo, ma un edificio che sia in stretta relazione con un importante monastero preesistente e di una certa rilevanza storica: il nuovo museo Diocesano di Milano.

Il tema della relazione tra nuovo e antico è un tema molto importante non solo per la qualità estetica dell'intero intervento ma ha anche un'importanza etica. Cosa vuol dire costruire un edificio in stretta relazione con un edificio storico? Vuol dire studiarlo, assorbirne i caratteri di esso, respirare quell'edificio e poi produrre un elaborato che ne sia in stretta relazione ma al tempo stesso che si diversifichi, un qualcosa che sia moderno e allo stesso tempo antico.

“Ogni progetto di architettura si applica ad un'esperienza sia storica che attuale del tema in questione”, scrive Antonio Monestiroli, ed è proprio quest'esperienza storica che ci porta a produrre un qualcosa che dovrà strettamente andare in contatto non solo con l'edificio in questione ma con un'intera città, con un'intera civiltà, attuale e futura. Si

costruisce non solo per il bello di costruire ma anche per far vivere le persone all'interno di luoghi belli e che favoriscano la socialità. Saranno le persone a giudicare se il lavoro è riuscito bene e saranno loro a renderlo vivo o a farlo morire completamente. Il tema di una determinata architettura non è dato solo da colui che commissiona l'elaborato ma bensì da tutta la società, cosa essa chiede deve essere fondamentale. L'architetto ha il compito di svolgere questa missione nella migliore maniera possibile. È proprio questa questione che differenzia l'architettura dalle altre arti, come la musica, la pittura o la scultura. Queste ultime possono essere totalmente soggettive mentre l'architettura non può, non deve. L'architettura è fatta per la gente, per la civiltà, per la società. Non solo come autocelebrazione dell'architetto in quanto tale. L'architettura, sempre a differenza delle altre arti, non potrà mai, e ripeto mai, distaccarsi dalla realtà. Essa è reale in quanto è fatta per essere vissuta e non per essere solamente guardata, essa è fatta per le persone, per dare sensazione ad esse. Per questo l'architetto non può creare un edificio con leggerezza e senza aver conosciuto la storia del luogo, la relazione con il contesto, il rapporto con gli edifici vicini, il modo in cui la gente vive quel luogo e come lo viveva nel tempo. L'architetto è ancor oggi un "tuttologo" deve conoscere tutto per produrre buona architettura. Esattamente come lo era tanto tempo fa. L'esperienza è dunque fondamentale. Aver esperito il passato può portare a produrre un'architettura coerente con la linea del tempo, conoscere gli antichi, i moderni e i contemporanei aiuta a produrre buona architettura, cercando di cogliere il meglio di ciò che è stato e di ciò che potrà diventare. Senza l'esperienza della città antica non si può produrre la città nuova esattamente come " senza la realtà della città gotica , e l'esperienza dell'architettura della città antica, la città del Rinascimento non sarebbe tale". Antonio Monestiroli inoltre afferma:

“La forma della città moderna sarà il risultato di una nuova definizione architettonica dei suoi elementi e delle loro relazioni e non potrà essere compiuta senza conoscere il senso che tali elementi hanno acquisito storicamente.”

Con questo discorso, non vogliamo assolutamente dire che bisogna rifarsi all'architettura del passato in tutto e per tutto, assolutamente. Bisogna solo studiare il passato per produrre il futuro, rielaborare qualcosa che ha funzionato nel tempo. Bisogna liberare l'architettura dal passato ma senza eliminarlo del tutto. Studiare l'architettura del passato non vuol dire copiarne ogni singola questione di dettaglio di architettura, vuol semplicemente, passatemi il termine, studiarne il significato che una determinata forma di architettura ha avuto nel tempo, dalla sua prima esperienza all'ultima, con il suo approfondimento di forme, e di rappresentazioni. Il punto di partenza di un progetto deve quindi essere l'architettura del passato, dall'analisi delle sue forme, alla sua definizione ma il punto di arrivo è la forma più avanzata di essa, la trasformazione di ciò che era passato in qualcosa di più adeguato ad oggi. L'oggetto della conoscenza diventa il passato da cui trarne le forme più belle per il futuro. Bisogna adeguare l'edificio alle varie trasformazioni in base all'epoca in cui si vive. Dunque, per costruire nuova architettura saranno due gli aspetti fondamentali da tenere conto: ciò di cui sia ha bisogno in quel determinato momento e l'esperienza storica. Come dice Rossi “dovremmo essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura”, la scelta dell'architetto è importante, ovviamente ognuno risolverà i problemi di architettura in base anche a delle proprie scelte soggettive ma almeno deve rispondere alle richieste che sono state fatte dal luogo, dalle necessità e dall'edificio stesso che si vuole costruire. L'architettura è una responsabilità civile non da poco e la corruzione è dietro l'angolo.

Basta eccedere un po' nella soggettività che crei un monumento a te stesso o si può anche ricadere nel baratro opposto ovvero nella corruzione, in entrambi casi crei architettura solo per te stesso senza riflettere sul significato, sul luogo di ciò che stai creando tu architetto. L'architetto, dunque, ha il compito di rivelare la ragione collettiva di ogni tema. Egli deve studiare la città, capirla, analizzarla nei suoi minimi dettagli per ricostruirla, sistemarla, amalgamarla, in una città nuova e capace di sfamare la voglia di viverla degli abitanti e visitatori. Dalla città antica essa è nata ma, così come un bambino cresce, essa è in continua trasformazione, dal singolo edificio all'intera metropoli. L'architetto ha il compito di restituire la città alla civiltà moderna in maniera tale da essere vissuta per tutto il tempo necessario a soddisfare le sue necessità.

Spesso, però, la città nel tempo cambia, e con essa cambiano i suoi abitanti e il modo in cui ci si rapporta con essa e con essi, spesso ci viene chiesto di andare oltre a ciò che un edificio è stato nel tempo, per esempio lo vediamo palesemente attraverso il nostro tema di progetto; un tempo si trattava di un monastero, mentre nel 2001 esso è diventato un museo, e oggi ci sono numerosissimi concorsi che vorrebbero un ampliamento di esso. Con questo vogliamo affermare che non sempre un'architettura segue la linea del tempo. Spesso essa necessita di una nuova identità. Un monastero lì, in questo momento non ci stava più bene, era inutile, inutilizzato, e non era più il suo destino rimanere tale. La società necessitava di qualcos'altro: un museo per esempio. E l'edificio è tornato in vita. Esso aveva tanto da mostrare alla gente. Non voleva più essere rinchiuso al buio in quelle quattro mura. Necessitava di luce e di essere guardato. Il suo destino era cambiato, e necessitava il confronto con il presente. Con questo vogliamo dire che non sempre il motivo per il quale nasce un'architettura sarà sempre coerente con il tempo. Esso deve

seguire ciò che il tempo ha cambiato per non morire. In questo caso cambiare destinazione d'uso, ha significato molto per il museo Diocesano. Cambiare per tornare a vivere. Dunque, non solo il passato influenza con la sua autorità il presente, ma viceversa proprio il presente, inserendosi nel percorso continuo della storia, andrà a modificare i rapporti che ogni opera ha stabilito con la totalità di tutte le opere. Così la città, costruendosi nel tempo, ed è proprio la costruzione nel tempo uno dei caratteri strutturali della città, di ogni città, non può che fondarsi sulla continuità, sui cambiamenti, a volte sugli stravolgimenti o sulle amnesie dei rapporti che legano la storia che è stata a quella presente e a quella a venire.

Come dice Rossi, l'architettura deve tener conto non di se stessa ma anche della città, questo è uno dei motivi per il quale si parla di responsabilità dell'architetto. L'architettura non è fatta per l'autocelebrazione ma è fatta per chi la vive, per chi l'ascolta, per chi la osserva e per la città nella quale essa sorgerà. Per questo l'architetto deve essere un "tuttologo". L'armonia deve essere il suo punto forte. Armonia con il contesto, armonia con l'esistente, l'armonia con il presente, il passato e il futuro, armonia per coloro che dovranno vivere l'architettura. L'architettura va studiata dalle sue origini, anche Aldo Rossi parlava di questa cosa. come si può costruire da zero una cosa della quale non si ha mai fatto esperienza? E' come per un muto che prova a parlare, può magari esprimersi con dei versi ma non riuscirà mai a pronunciare perfettamente una frase intera se non ha mai sentito il vero suono delle parole. Bisogna studiare le origini, capire come la storia ha fatto evolvere e sviluppare i luoghi per creare un'architettura armoniosa in grado di soddisfare gli occhi, in grado di soddisfare il benessere e anche in grado di soddisfare il pensiero delle persone che la vedono e la vivono e che le fanno riflettere.

Milano

Ogni città ha una sua origine, un suo percorso storico e una sua caratteristica. Il fatto che questi aspetti appaiano visibili tutt'ora, caratterizzano la città stessa. L'antico si manifesta diversamente di città in città ma a volte non si mostra affatto di primo acchito, solo un'analisi più approfondita potrebbe definire questo percorso in modo chiaro.

Ci sono tanti tipi di città, quelle che elevano all'ennesima potenza in fatto di essere state città antiche di un particolare splendore, pensiamo ai casi limite Atene e Roma, e a casi in cui le si trova praticamente prive di resti antichi, come per esempio Milano.

La città moderna dialoga con il passato in maniera diversa in base ad ogni caso. Abbiamo casi in cui la città comunica con l'antico e ci si affianca, casi in cui invece in nuovo si sovrappone totalmente all'antico, sostituendolo e rendendo il passato invisibile all'occhio dei passanti. Milano si colloca nel secondo caso. Essa è una città fortemente archeologica, solo che non si vede subito. Come ben si sa, è una città fondata dai celti ma resa splendida dai romani.

“A Mediolanum ogni cosa è degna di ammirazione, vi sono grandi ricchezze e numerose sono le case nobili. La popolazione è di grande capacità, eloquenza ed affabile. La città si è ingrandita ed è circondata da una duplice cerchia di mura. Vi sono il circo, dove il popolo gode degli spettacoli, il teatro con le gradinate a cuneo, i templi, la rocca del palazzo imperiale, la zecca, il quartiere che prende il nome dalle terme Erculee. I cortili colonnati sono adornati di statue di marmo, le mura sono circondate da una cinta di argini fortificati. Le sue costruzioni sono una più imponente dell'altra, come se fossero tra loro rivali, e non ne diminuisce la loro grandezza neppure l'accostamento a Roma.”

Ecco cosa racconta il poeta romano Ausonio nel suo *Ordo urbium nobilium* del VII secolo. Questo dimostra di quanto fosse magnifica la *Mediolanum* romana. Essa però ora giace sotto il nostro suolo. Non si mostra, non viene a galla se non con alcuni elementi esistenti, come i pochi resti dell'anfiteatro ad esempio o i tracciati ancora riconoscibili.

“Tuttavia a Milano il rapporto con l'antico non è affidato soltanto all'evidenza dei reperti o dei tracciati, ma può essere interpretato nel senso della giustapposizione tra diverse città virtuali che si confrontano [...]. L'eredità romana a Milano non si esaurisce quindi in un sistema esplicito di regole, edifici e rovine ma si identifica in una sorta di matrice antica: essa costituisce un piano e un sottofondo segreto, una forma nascosta, un antecedente mitico che ha condizionato nel tempo giaciture e significati.” Scrive Angelo Torricelli. Forse, però, a Milano manca questa spettacolarizzazione data dalle rovine, data da qualcosa che c'era ma che oggi non c'è più, qualcosa che abbia lasciato il segno nel tempo in secoli e secoli di gloria. Milano sembra aver rifiutato tutto ciò per sostituirlo con qualcosa di diverso, qualcosa che ha seguito il suo tempo e che non si trascina rimanenze troppo antiche. Ma progettare qui, non significa andare avanti senza volgere lo sguardo al passato, esso deve trapelare nonostante l'occhio non lo possa cogliere subito; come dicevamo prima: bisogna partire dal passato per arrivare al futuro, la buona architettura deve essere consapevole di quello che è stato, di quello che è e di quello che sarà.

Uno dei momenti fondamentali per Milano, ma anche per numerose città dell'epoca, è stato il Neoclassicismo. Nel periodo compreso tra il 1770 e il 1848 essa ha avuto un susseguirsi di trasformazioni politiche e sociali che hanno influenzato fortemente i caratteri della città. In questo periodo Milano passa dalle mani degli Austriaci, di quelle

Francesi e poi ancora alla dominazione asburgica. Qui molti intellettuali, ispirati dal periodo Illuminista in gran voga in quel periodo, vollero ricreare una città che comunicasse con le grandi rivoluzioni che stavano avvenendo nelle capitali della cultura moderna dell'epoca. Milano non poteva esserne da meno. L'Illuminismo milanese ne segna fortemente i caratteri della città i quali persisteranno fino ai giorni nostri. L'architettura ovviamente non si tira indietro a questo periodo rivoluzionario, anzi essa mostra il fascino di ciò che sta succedendo alla città, alle persone, alla politica in quel determinato periodo. Nell'architettura c'è volontà di cambiamento e di rinnovamento. In questo periodo si ha una totale reinterpretazione di ciò che erano i canoni classici, una ripresa in chiave moderna di ciò che era antico, di ciò che era considerato bello e armonioso. Si ha un grande interesse per tutto ciò che era, si studiano i classici, si adorano le varie rovine, si disegnano elementi di un tempo. Ci si trova in un'epoca in cui si vuole razionalizzare tutto, anche l'antichità, c'è bisogno di ordine, nello studio e della progettazione. Milano per la prima volta nella sua storia, si concentra sullo spazio urbano, sul creare vuoti, spiazzi, piazze, vie, strade. Essa è rimasta troppo tempo senza questi elementi, ed ora li reclama. La piazza diventa il luogo principale per la vita sociale, luogo dell'autorappresentazione dell'uomo, un uomo che ora si trova al centro dell'universo. Da qui partirono gli studi per la grande ed importante Piazza del Duomo con Giuseppe Pistocchi, il quale voleva portare nel centro della città non solo il polo religioso ma anche quello politico come modello dell'antico foro romano descritto da Vitruvio.

Ma l'opera più importante e significativa nell'ambito del Neoclassicismo milanese la si trova però nel Foro Bonaparte di Giovanni Antolini. Esso è l'apoteosi di ciò che si intendeva per città moderna. Esso rappresenta il centro laico contrapposto a quello religioso del

Duomo. Sono note le diatribe tra Angiolini e Pistocchi per quanto riguarda la centralità che doveva avere il Duomo rispetto al luogo pubblico che si voleva realizzare poco più in su, allo spazio urbano a tutti gli effetti di Angiolini. Il Foro doveva rappresentare il centro laico, il luogo in antitesi con la città storica. Infatti l'idea della città di Angiolini andava in forte contrasto con la creazione di un dialogo tra la città storica e quella moderna. Milano è andata avanti così nel tempo a costruirsi su se stessa e quindi ad occultare tutto quello che c'era prima di quel momento. Per questo le rovine romane si possono contare sulle dita di una mano.

Tuttavia c'è un altro momento nella storia in cui Milano si troverà a dover cambiare carattere, troverà un nuovo punto di vista dell'architettura che la rende la città che è. Intorno alla metà del Novecento, molti architetti si ritrovarono a prendere come esempio proprio l'architettura Neoclassica, studiandone i dettagli. Piermarini, Cagnola, Pistocchi saranno i loro esempi di studio. Ci troviamo di fronte ad architetti operosi nella città di Milano che vogliono creare uno stile nuovo. Vediamo per esempio Giovanni Muzio, Giuseppe De Finetti, Ignazio Gardella, Franco Albini. Come nel periodo Neoclassico ci si ritrova di fronte alla figura dell'architetto "intellettuale", l'architettura non diventa solo l'arte di costruire un edificio ma una filosofia a tutto tondo, una dimensione culturale vera e propria.

All'interno del Politecnico di Milano ci si ritrova di fronte ad una vera insofferenza all'architettura dell'epoca, c'era bisogno di un linguaggio diverso, "moderno". Gli architetti si rifanno al libro rivoluzionario di Le Corbusier "Verso un'architettura" e all' "Internationale Neue Architektur" di Gropius negli anni 20 del Novecento. Nasce così il gruppo 7 nella quale troviamo: Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano

Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni. Questo gruppo era inebriato dalla voglia di modernità, ma non voleva allontanarsi troppo dalla tradizione, loro la ripresero ed interpretarono per creare un linguaggio del tutto nuovo. Essi si rifecero a ciò che stava nascendo in tutta Europa in quel periodo: al Razionalismo. Essi affermavano che la nuova architettura doveva nascere dalla logicità e dalla razionalità e che le sue forme, nella fase iniziale, saranno dettate dalla pura necessità per approdare in seguito allo stile, attraverso un processo di selezione di pochi tipi fondamentali. Ma lo stile potrà formarsi solo se nell'edificio saranno presenti la razionalità costruttiva e la corrispondenza tra i dati strutturali e quelli funzionali. In questo momento di trasformazione, per gli autori, diventa importante anche la dimensione etica dell'architetto, che dovrà rinunciare, almeno in via provvisoria, all'espressione della propria individualità, in favore della costruzione in serie e della ripetizione di pochi tipi. Il razionalismo milanese nasce come Avanguardia che ne delinerà i caratteri ancor oggi ben visibili nella città. L'ornamento non serve più, è obsoleto. La teoria diventa importantissima. Aldo Rossi delinea una teoria della città, dell'architettura e del ruolo della storia. L'architettura diventa una visione complessiva del territorio non solo un unico elemento da prendere in considerazione. L'architettura diventa "ciò che rimane dell'uomo anche dopo la sua morte" scrive Boullée. L'architettura è statificazioni di tradizioni. La città è un continuo susseguirsi di tradizioni. Fare l'architetto vuol dire continuare queste tradizioni. Questi architetti non sono però passatisti. Come non lo erano nè Palladio nè Alberti quando descrivevano l'architettura romana. Entrambi questi ultimi architetti pongono le basi della loro architettura nel passato per costruire qualcosa di nuovo. Il loro lavoro non è altro che un lavoro di minuziosa matematica. I rapporti proporzionali dei classici verranno ripresi come pura scienza di ordine per ricreare qualcosa di armonioso, qualcosa che sia bello in quanto governato da regole matematiche

ferree. Wittkower per esempio scrive: "Palladio accetta la definizione matematica della bellezza" ed è questo che anche gli architetti Razionalisti hanno fatto non molto tempo fa.

PARTE II

Origini

Nel panorama delle zone storiche di Milano che rivestono un interesse notevole per l'entità delle presenze monumentali e la relativa omogeneità del tessuto edilizio, il quartiere di Porta Ticinese assume un rilievo di primaria importanza. La Basilica di San Lorenzo, con le Colonne romane, la chiesa di Sant'Eustorgio, la porta medievale, e quella neoclassica del Cagnola in piazza XXIV Maggio, la Darsena, nel punto di confluenza dei Navigli Grande e Pavese, la conca leonardesca, il complesso dell'ex convento di S. Maria della Vittoria, i resti dell'Arena romana, sono elementi emergenti di un intero quartiere che, nonostante trasformazioni e sventramenti stabiliti, e solo in parte realizzati, secondo le elaborazioni urbanistiche del periodo della ricostruzione post-bellica, mantiene tuttora una salda fisionomia, testimonianza di una sedimentazione storica che ha le sue radici nella Milano romana e medioevale. Sebbene oggi costituisca un agglomerato dalla morfologia precisa, l'area è il risultato di una formazione storica assai differenziata e complessa, che porta alla distinzione di tre parti. Una zona superiore, compresa tra il Carrobbio (la parte finale di Via Torino) e la cerchia interna dei Navigli, che si colloca esternamente al tracciato delle mura imperiali romane. Deriva i suoi caratteri dal rapporto con la porta Ticinensis, uno degli accessi cittadini più importanti, ed ha come centro la basilica di San Lorenzo. Poi vi è una zona centrale, delimitata a nord dal tracciato della cerchia dei navigli e dal sedime delle mura medievali, ed estesa a sud fino alla Darsena e

alla circonvallazione, costruita in luogo dei bastioni di epoca spagnola. I limiti est ed ovest sono rispettivamente rappresentati dal canale della Vettabbia, ad oggi coperto, e dal tracciato della romana Viarenna. Storicamente questa zona si forma come borgo esterno della città murata medievale, si sviluppa per nuclei distinti, con una propria autonomia di funzioni e forme: da un lato la parte di città compresa entro la cerchia muraria, caratterizzata dalla presenza delle principali strutture architettoniche e dalla densità del tessuto edilizio; dall'altro i sobborghi esterni, formati lungo le principali direttrici, all'interno dei quali spiccano gli insediamenti conventuali di Sant'Eustorgio e S.Maria delle Vetre. La costruzione dei bastioni spagnoli, che va dal 1549 al 1561, ricomprende questi nuclei all'interno di un disegno urbano unitario, sebbene ne modifichi radicalmente le condizioni della crescita. Accanto al borgo principale, sviluppatosi lungo la direzione del corso, si formano i borghi di Viarenna e Santa Croce. Infine la terza zona rappresenta i borghi meridionali che tra il 1600 e il 1700 si sviluppano lungo il Naviglio Grande e il prolungamento verso sud del corso di Porta Ticinese (corso San Gottardo) esternamente la cinta dei bastioni. La parte di città che si estende a sud del Carrobbio lungo la direttrice del corso di Porta Ticinese è tra le più antiche ed ancora dense di memorie dell'intero complesso urbano milanese. La sua posizione, decentrata rispetto alle direttrici principali dello sviluppo della Milano industriale, ha fatto sì che gli sconvolgimenti urbanistici ed edilizi che nel corso degli ultimi centocinquanta anni hanno mutato sostanzialmente il volto della città storica si siano qui manifestati più tardi, ed in modo più frammentario che altrove, consentendoci di riconoscere ancora oggi, la complessa stratificazione di tracciati e manufatti sedimentata nel tessuto urbano lungo un arco di tempo che risale fino all'epoca imperiale romana. Interessante è vedere come il Ticinese, viva, nasca e si sviluppi nei rapporti con la campagna, con il suo territorio agricolo; carattere che permane

nel corso del tempo che è legato soprattutto allo sviluppo di quel settore, che sta tra Milano e il Ticino, che presenta degli orientamenti che sono direttamente in relazione al piano inclinato di campagna e alle condizioni idrografiche del suolo. L'area della Cittadella presenta un'organizzazione gerarchica di spazi: lungo il corso, gli spazi pubblici e gli edifici hanno carattere urbano, poiché sfruttano l'affaccio; nelle aree retrostanti invece vi sono numerosi spazi liberi e vi si trovano differenti tipologie edilizie che in parte conservano il carattere rurale. Lungo il Corso di Porta Ticinese, troviamo la Chiesa di Sant'Eustorgio che si dispone inclinata rispetto al corso, oppure troviamo Piazza XXIV Maggio, dove nel lato sud si dispongono edifici con un'inclinazione diversa rispetto all'impianto della piazza; se prendessimo la pianta dell'Anfiteatro Romano vedremmo come anch'essa si orienta rispetto a questi tracciati. Ancora di più certe dimensioni, certe distanze trovano corrispondenze, ad esempio se noi prendiamo la distanza tra il Carrobbio, che coincide con la porta Romana laddove ha origine il corso di Porta Ticinese, e il piazzale di Porta Ticinese, che poi vedremo essere il luogo di riferimento della Milano rinascimentale (la piazza del mercato, dal '500 in poi), vediamo che questa distanza corrisponde esattamente alla dimensione di una centuria (710 metri); quindi ci sono delle correlazioni che rimandano ad un impianto possibile di organizzazione del territorio che è ancora leggibile sotto gli elementi che caratterizzano attualmente l'area. Il Ticinese si caratterizza soprattutto in epoca preindustriale per la presenza di due strade: quella che va verso Abbiategrasso, e quella che va verso Pavia, che convergono in un punto che è il Carrobbio. Quella strada verso Abbiategrasso, oggi è, seppur frammentariamente ancora leggibile nel borgo di San Calogero o nel borgo di San Vincenzo (dove c'è la chiesa di San Vincenzo in Prato), questo borgo è un ultimo frammento di quello che era l'asse fondamentale della centuriazione romana, la strada che collegava la città al suo territorio.

Strada che è rimasta a lungo, ma che già nel '400 era chiamata via Vetere, era già una strada pronta ad essere abbandonata, poi in epoca moderna quella zona non era penetrabile poiché delimitata in modo rigido dai bastioni. Un'asse fondamentale, che poi se noi guardassimo la pianta della città vedremmo che entra perfino nel corpo della città, che precede quindi l'impianto urbano, orientando l'ultimo tratto di via Torino quando arriva all'altezza della chiesa di San Giorgio al Palazzo, curva per andare al Carrobbio, questo tratto è orientato sul decumano massimo (Decumanus maximus). Se prendiamo poi la Porta Romana, venuta dopo, vediamo come non si orienta sul corso di Porta Ticinese ma si dispone ancora sulla via Cesare Correnti, su quello che era il decumano massimo; quindi in una fase anche successiva, nel momento in cui il Carrobbio diventa già luogo di convergenza di tracciati territoriali, quando si costruiscono le mura della città e la Porta, mentre si costruisce l'asse fondamentale romano che lega Mediolanum a Ticinum, la Porta Ticinensis è ancora orientata sull'antico decumano (guarda verso il Ticino, non verso Pavia). Il Carrobbio è la zona di convergenza di questi tracciati fondamentali, avvenuti in una fase successiva, quella della centuriazione, quando evidentemente è stato possibile costruire le mura, che avevano ruolo militare ma soprattutto simbolico, diventando luogo di convergenza di tracciati territoriali. Questa convergenza di tracciati fondamentali sul Carrobbio, distingue questa parte sud di Milano dalla parte nord, dove i tracciati territoriali, comunemente pre-romani, puntavano in un'altra direzione; la strada per Monza, Bergamo, Como, e altre strade che sono alla base di altri sestieri di Milano, delle altre porte, convergono in un'area identificata pressappoco intorno a Cordusio. Questo evidentemente è legato a diverse fasi di costruzione e alla logica dell'intervento romano sulla parte sud della città, ma la cosa importante è che arriva a definire un impianto quasi bipolare della città. Il Ticinese che si contrappone all'altra parte di città:

San Lorenzo è quasi l'altra cattedrale di Milano, da una parte ci sono le Terme, dall'altra c'è l'Arena, in epoca moderna di là c'è il Verziere, e dall'altro lato la piazza del mercato. C'è una struttura quasi bipolare che si riflette anche nei grandi insediamenti funzionali, ma che soprattutto è legata alle diverse relazioni che si costituiscono col territorio. La logica romana era che i tracciati territoriali convergessero sulla porta d'ingresso della città e poi l'organizzazione interna seguisse altre logiche. La grande basilica di San Lorenzo risale alla seconda metà del IV secolo, è una basilica paleocristiana edificata in età romana, tra il 372 e il 402, periodo durante il quale la capitale dell'impero è stata spostata a Milano. Il terreno su cui doveva sorgere era in leggero declivio verso sud-est e reso acquitrinoso dal flusso non disciplinato del Nirone e del Seveso; fu così necessario disporre una platea di fondazione che venne alla luce nel corso degli scavi condotti nel 1911; essa è composta di alcuni strati di blocchi squadrati in ceppo, granito e serizzo, tra i quali sono rinvenuti rocchi di colonne, capitelli e frammenti di architrave lavorati: tutti questi materiali provengono con ogni evidenza dalla demolizione di un edificio romano che secondo l'ipotesi avanzata all'epoca degli scavi (ed ancor oggi la più attendibile) sarebbe da identificare con il vicino Anfiteatro. L'edificio è stato largamente rimaneggiato e ridecorato nel '500. Con la cupola e le quattro torri per contraffortare la volta non lignea, è un esempio del modello di edificio ecclesiastico a pianta centrale bizantino, come Santa Sofia a Costantinopoli, contrapposto al modello rettangolare delle basiliche contemporanee. La struttura poderosa prevedeva un matroneo che correva attorno a tutto l'edificio, balconata che oggi è visibile solo in parte. Oggi l'interno appare monocromo, ma a suo tempo era rivestito in modo fastoso e multicolore. La parte più recente è la cupola baroccheggianti, in quanto ricostruita dopo un crollo. Fanno corpo con la basilica altre cappelle, originariamente sacelli, tra cui notevole è la cappella di Sant'Aquilino, che

contiene preziosi mosaici del IV secolo. Situato ad est della basilica di San Lorenzo di Milano, alla quale è collegato da un vano di passaggio dall'interno della chiesa stessa, in cui trovavano posto alcuni mosaici, oggi molto rovinati. Venne edificata attorno al V secolo, come luogo di sepoltura imperiale, data la presenza di un sarcofago in una nicchia dell'edificio: secondo alcuni studiosi, questo sarcofago potrebbe essere stato realizzato per i figli dell'imperatore Teodosio I o forse per Galla Placidia (anche se quest'ultima ipotesi appare remota in quanto essa morì a Roma). Il sacello ha una base ottagonale ed è interamente rivestito da marmi policromi. Per alleggerire il peso della struttura nella copertura vennero inseriti tubi fittili ed anfore cave. La Basilica, più volte danneggiata da incendi e crolli, venne ripetutamente restaurata nel corso dei secoli a partire dal IX; nella prima metà del Seicento, per iniziativa di Federico Borromeo, vi furono aggiunte le canoniche, il cui assetto attuale è dovuto ad un intervento di ricostruzione del 1938; mentre il pronao oggi esistente fu eretto nel 1894 ad opera dell'ingegnere Nava. Le 16 colonne in marmo, dai capitelli corinzi, appartenute anch'esse ad un edificio romano distrutto non identificato, risalgono con ogni probabilità al II secolo a.C.; secondo gli studi effettuati a tutt'oggi, furono ricomposte nel luogo dove si trovano attualmente, elevate su di uno stilobate in ceppo, in occasione della fondazione della Basilica. Nel 1549 fu avanzata la proposta di rimuoverle per agevolare il passaggio del corteo imperiale di Carlo V, respinta dal governatore Ferrante Gonzaga; nel corso dei primi trenta anni dell'800, per facilitare il traffico lungo il corso, si pensò di arretrarle e collocarle sul fronte di un edificio per sostenerle, di rimuoverle per farne ornamento di una nuova facciata del Palazzo Brera, di trasferirle, come reperto museale, al Castello. Nel 1830, per facilitare i lavori connessi alla sistemazione della rete fognaria, si propose addirittura di abatterle con la motivazione che non sorgevano sul luogo della loro originaria edificazione. Nel 1900 i

bottegai del corso ne chiedono lo spostamento per consentire maggior libertà al traffico. Nel 1952 si iniziano i restauri per il consolidamento statico, che dureranno quattro anni: nel corpo delle colonne, smontate una ad una, viene inserita un'anima di cemento armato. L'area immediatamente circostante la basilica di San Lorenzo concentra, in uno spazio abbastanza limitato, tutte le caratteristiche dell'intero sistema. Vi si ritrovano infatti la densa stratificazione di edifici di epoche diverse su un forte tracciato viario di impronta romana e medievale ma anche le rovine lasciate dalla guerra. La localizzazione dell'Anfiteatro romano, edificio di cui si parla in cronache e descrizioni milanesi d'epoca tardo romana e medievale, è rimasta ignota fino ai primi decenni di questo secolo. Nel 1911, scavi archeologici, sotto la basilica di S.Lorenzo riportano alla luce un insieme di strati fondali composti da blocchi marmorei che provenivano certamente dallo spoglio di un edificio monumentale romano nelle vicinanze. Come di norma l'anfiteatro venne costruito fuori le mura, in questo caso in prossimità della porta Ticinese, e quindi in una posizione strategica rispetto ad importanti vie di comunicazione dirette a sud-ovest. La costruzione può essere datata tra il II e il III secolo, quando la città andava assumendo un importante potere politico ed economico, ma quando era ancora lontana dal periodo in cui ebbe il suo massimo ruolo, nei secoli successivi. L'edificio venne abbandonato nei primi secoli del cristianesimo, perché teatri e anfiteatri erano particolarmente sgraditi alle autorità religiose del nuovo culto. A questo si deve il declino degli anfiteatri rispetto ad altre motivazioni, ad esempio le invasioni barbariche. L'anfiteatro romano milanese divenne una cava di materiali edili già tra il IV secolo e il V secolo, quando venne costruita la basilica di San Lorenzo. I blocchi di pietra utilizzati per le fondamenta sono in parte visibili nell'edificio, e paiono essere tratti dal muro di summa cavea dell'anfiteatro. L'anfiteatro venne demolito durante un attacco dei barbari alla città. La datazione della

demolizione non è certa: ma comunemente e con grande probabilità la si fa risalire alla guerra gotica, nel 539. Nel 1931, dopo il ritrovamento fortuito di una muratura romana in via Conca del Naviglio, si iniziò una campagna di scavi che proseguì fino al 1939, e che permise di ricostruire perimetro, estensione ed orientamento dell'edificio, del quale restano soltanto le murature di fondazione, in calcestruzzo composto da ciottoli, sabbia e calce. I reperti ritrovati appartenevano a due anelli di muratura ellittici, concentrici, posti alla distanza di 30 metri l'uno dall'altro. Le dimensioni effettive, orientata da ovest ad est con asse maggiore perpendicolare alla via Ticinensis sono imponenti. Gli scavi successivi, condotti nel 1973 riportano alla luce otto setti di murature radiali verso Nord, oggi visibili allo scoperto. Per i resti dell'Anfiteatro romano di Milano è stato istituito recentemente un parco archeologico e un museo, chiamato Antiquarium Alda Levi, che conservano rispettivamente i resti del teatro e i reperti delle campagne di scavo effettuate fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

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

Da mettere in evidenza è l'individualità del borgo di Cittadella, del borgo di porta Ticinese, nel suo processo di formazione e fortificazione. In quest'area si è consolidata una parte di città contrapposta all'altra, una vera cittadella che aveva i suoi elementi costitutivi essenzialmente nell'Arena e nella Basilica di San Lorenzo, come anche un canale che li attraversava lungo l'Olon. Questi elementi potevano essere già una forma insediativa di origine longobarda che costruisce il presupposto di una cittadella, che si forma poi per fasi differenti e che si configura soprattutto in epoca trecentesca, a valle della costruzione del Naviglio, quando la Vettabbia da un lato e il Naviglio di Viarenna dall'altro, diventano i margini della cittadella. Si presuppone che lungo il Naviglio, lungo la Ripa, si fossero sviluppate degli insediamenti importanti, dei borghi importanti, che vedevano la presenza di conventi, chiese, ospedali. Ci sono documenti, anche del '400 che indicano la grande attività, i continui contratti di affitto che vengono stipulati sia nel borgo della Ripa sia nel borgo di Lacchiarella (così chiamato) in corso san Gottardo (poi si chiamerà borgo della Santissima Trinità — dall'oratorio che esisteva all'incrocio con via Gentilino — soltanto a fine '700 si chiamerà Borgo di San Gottardo). Per quel che riguarda il tessuto edilizio si nota che, la Cittadella, come tutti i borghi di origine mercantile, ha sempre presentato una forte commistione tra le attività produttive e gli insediamenti residenziali. Questi caratteri generali sono strettamente correlati ai caratteri di un tessuto fortemente frazionato e suddiviso in lotti di piccola dimensione e forma irregolare: inoltre l'assenza di un intervento unitario su scala urbana ha favorito la trasformazione graduale degli isolati attraverso la ricostruzione dei singoli edifici, il riempimento degli spazi liberi, l'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica e la conseguente trasformazione dei tipi edilizi secondo particolari esigenze d'uso: sostanzialmente una realtà costruita per episodi. La tipologia mercantile su lotto profondo risulta essere la più frequente anche se si presenta con diverse varianti.

L'abitazione su lotto gotico si dispone su appezzamento stretto e allungato di dimensioni contenute. Spesso si trovano a corpo semplice, ma non sono meno rare quelle a corpo doppio. Generalmente sul retro si presentava un orto e un altro corpo semplice collegato al principale con una stretta manica di servizi. L'edificio risulta avere una tipologia fortemente introversa data anche dalle rare aperture su strada. Una variante è la casa a doppia corte su lotto allungato. Questa tipologia, è caratterizzata dal lato stretto del lotto più ampio e dalla sequenza di cortili comunicanti tra loro nel retro. Questo è il tipo edilizio che si è maggiormente sviluppato nella cittadella grazie alle sue grandezze maggiori, e la sua adattabilità alle esigenze mercantili. Raramente, si trovano tipi legati alla corte, nascono fondamentalmente da usi differenti della città, è il caso delle casere e delle sciostre. In queste è leggibile l'utilizzo del tipo a corte proprio come elemento organizzativo dell'edificio stesso, che era, sede di produzione e lavorazione. Nell'800 i cambiamenti rilevanti sembrano interessare solo il frazionamento delle pertinenze dell'interno degli isolati di proprietà e l'occupazione degli spazi liberi interni della cortina edilizia. In seguito all'unità d'Italia (1861), si assiste ad una profonda trasformazione del tessuto edilizio e per il ticinese si trattò di profonde trasformazioni, soprattutto verso l'esterno e lungo le direttrici dei navigli dove, in continuità con i borghi esistenti, si localizzavano le nuove espansioni periferiche. Nella seconda metà dell'800 il corso di Porta Ticinese e corso san Gottardo, perdono gradualmente di importanza come vie di comunicazione extraurbane, modificando il proprio ruolo all'interno del sistema viabilistico. Il collegamento con Pavia, che sin dall'epoca romana avveniva lungo l'asse Ticinum, viene infatti realizzato lungo il naviglio pavese. L'asse Ticinese conserva tuttavia un ruolo urbano di rilievo, ma diviene una strada senza sbocco, che termina nella campagna. Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, i piani Beruto (1888- 1889) e Pavia-

Masera (1911-1912) riuscirono a rendere il disegno coerente inglobando la città all'interno di una maglia senza tuttavia indurre reali trasformazioni sull'area. Alla fine dell'800, l'avvento della linea ferroviaria e l'interramento della cerchia anulare interna dei Navigli, comportarono la graduale perdita di importanza del sistema delle acque a Milano.

Tracciati

Il tracciato delle mura romane, edificate in epoca augustea ed ampliata alla fine del III secolo da Massimiliano Ercoleo, corrisponde all'attuale percorso della via San Vito, e segna il limite settentrionale della nostra area della Cittadella. La strada di grande importanza commerciale che, in epoca romana, collegava Milano a Pavia lungo il tracciato del corso Ticinese faceva capo alla porta Ticinensis, che si apriva dalla cortina murata al Carobbio, dove confluiva anche la strada per Vigevano seguendo il percorso dell'attuale via Cesare Correnti. Già in epoca romana, i corsi d'acqua minori che dalle regioni settentrionali convergono a Milano, sono deviati e incanalati artificialmente a scopo difensivo; lungo le mura massimiane corre un fossato, alimentato dalle acque del Nirone e del Seveso. I due fiumicelli confluiscono nella roggia Vetra che proviene da ovest, seguendo il percorso dell'odierna G.G.Mora. Alla metà del XII secolo il comune inizia le opere di fortificazione della nuova cerchia difensiva, che cinge i borghi esterni alle mura massimiane: essa è costituita da un terrapieno difeso da portoni e torri in legno e da un fossato; verrà provvista di torri e porte in pietra dopo le distruzioni del Barbarossa. Delle diciotto porte e pusterle che si aprono nella cerchia comunale, tre si trovano nella nostra zona: la pusterla dei Fabbri, in corrispondenza dello sbocco su via De Amicis della via C. Correnti; la porta Ticinese; la pusterla della Chiusa, posta tra le attuali via Calatafimi e Vettabbia si evolvono i sistemi di regolazioni delle acque: dal 1711 inizia la costruzione della chiusa che disciplina il flusso della roggia della Vettabbia, nella quale confluisce la Vetra con il Seveso e il Nirone, regolando il livello delle acque nella fossa interna. La chiusa, difesa da un fortilizio chiamato Torre dell'imperatore, lascia una traccia che giunge fino ai nostri giorni in via della Chiusa; lo stesso accade per la roggia della

Vettabbia, la cui biforcazione a ridosso della cerchia permane nel tracciato della via omonima e del tratto iniziale di via S.Croce. Le fortificazioni comunali sono perfezionate tra il 1330 e il 1340 da Azzone Visconti, che le arricchisce di alte murature, e vi aggiunge una cortina per difendere la zona più ricca di traffici a sud della porta Ticinese che prenderà il nome di Borgo della Cittadella. Queste mura percorrono il tracciato dell'attuale via Conca del Naviglio fino al ponte di Sant'Eustorgio, per risalire e congiungersi alla cerchia principale ad est della Chiusa. Nel corso del XIV secolo si perfeziona l'assetto dei canali navigabili: le acque del Ticino giungono, alla fine del XIII secolo, presso il ponte di Sant'Eustorgio attraverso il Naviglio Grande, e formano il laghetto di Sant'Eustorgio, embrione della futura Darsena. Vi provengono le imbarcazioni che trasportano il marmo per il Duomo, che vengono avviate al laghetto di Santo Stefano, presso il cantiere della fabbrica, tramite un ramo del Naviglio, scavato a collegare la fossa interna con il Naviglio Grande; esso scende dal ponte dei Fabbri, lungo la strada di Viarenna (ora via Conca del Naviglio). Il dislivello tra la fossa interna e il laghetto di Sant'Eustorgio viene superato dalle imbarcazioni cariche mediante una chiusa; il sistema viene perfezionato sotto Filippo Maria Visconti alla metà del XV secolo, grazie ad una doppia chiusa attribuita agli ingegneri Fioravante da Bologna e Filippo degli Organi. Nel XIV secolo, la città chiusa entro il cerchio delle mura è compatta e molto edificata; i borghi esterni si allineano lungo le grandi strade radiali e si stringono attorno ai monasteri, intervallati da distese di campi. Per difendere questi borghi alla metà del secolo viene scavato un fossato più esterno, alimentato da un corso d'acqua derivato dal Seveso che prenderà il nome di Redefossi. Questo nuovo anello segna il tracciato dell'imponente cerchia fortificata di mura cui si porrà mano a partire dal 1548 sotto il dominio spagnolo, che sarà compiuta intorno agli anni '60 dello stesso secolo. È rilevante che l'andamento stesso del bastione (alto 12m

dal fossato e largo 40/50m), prende forma dal modesto muro della Cittadella. Quel tratto del bastione del Ticinese rientra rispetto alla conformazione naturale dell'anello dei bastioni, riflettendo la continuità con la via Sambuco che era il tracciato della precedente cittadella. La Cittadella lascia ancora il segno all'interno di queste nuove fortificazioni. La nuova fortificazione trova un suo corrispondente più a sud, nel limite esterno di quel grande piazzale che qui viene delineato. La costruzione di una grande piazza per Milano è un evento molto importante. Milano è una città che non ha visto nessuna piazza significativa rinascimentale; questa è una piazza che certamente non ha trovato una sua definizione architettonica. Da sottolineare è lo spostamento del mercato del bestiame dall'area dove era localizzato (Pusterla delle Azze, di fianco al castello Sforzesco) a questa posizione. Il mercato del bestiame prima di essere alla Pusterla delle Azze era in piazza S.Ambrogio, poi i monaci ottennero lo spostamento, ma le fortificazioni della cittadella del castello, sempre più ampie, avevano invaso il piazzale della Pusterla delle Azze e quindi imminente divenne l'esigenza di spostare altrove il mercato del bestiame. Si creò quest'occasione poiché l'abbattimento del borgo era necessario per proteggere l'ingresso in città, ponendo sotto tiro dei cannoni l'area stessa. I bastioni in realtà non hanno mai svolto ruolo militare. Più concreta era l'esigenza di definire un mercato del bestiame e c'è un contenzioso lunghissimo dalla metà del '500 fino ai primi del '600, rispetto agli interessi che si erano consolidati a nord della città (Pusterla delle Azze), che evidentemente facevano enorme resistenza per lo spostamento del mercato in un'altra direzione. Il mercato significava la presenza di stalle. E inoltre c'era la vicinanza dell'esercito stanziato al castello, che in caso di assedio poteva disporre di buoi per sostentamento. C'era anche il problema della peste, dove vicino al castello era protetto, mentre qui era esposto allo straniero. Tutta una serie di motivazioni che erano addotte per

fissare il mercato in quella posizione. Sta di fatto che dall'inizio del '600 quest'area diventa il mercato dei cavalli. Si sposta anche il Patibolo, una forca per il popolo. Nei fatti, si definisce questo grande slargo, piazzale esterno alla città, luogo di convergenza di merci. È interessante il fatto che, quasi contemporaneamente, negli anni '20 del '600 si definisce un altro piazzale all'interno della città, quasi corrispondente, come se il piazzale di porta ticinese si dilatasse all'interno. Come se ci fossero un piazzale interno ed uno esterno: di fronte a Sant'Eustorgio, nel luogo del più grande cimitero di Milano, che era cinto da alte murarie; si abbattono quelle mura, permangono la croce di San Pietro e Sant'Eustorgio a segnare due punti, e diventa un altro luogo significativo all'interno della città, ricco di attività e di controllo dei dazi, delle merci che passavano attraverso la porta. Permane fino al '700 una grande ricchezza di attività e di funzioni in tutte queste piccole, modeste case del borgo che caratterizzano questa parte di città. Elemento fondamentale d'organizzazione in questa fase, è la strada per Pavia che segue il Naviglio. Un naviglio che evidentemente era iniziato con i Visconti ma che ha visto una grande iniziativa in questa fase per opera dell'ingegner Giuseppe Meda (fine 1500) e poi dopo la sua morte, degli ingegneri Francesco Romussi e Alessandro Bisnati nei primi del 1600, opera che era stata magnificata con la costruzione di un trofeo sul ponte dove ha origine il Naviglio Pavese, ma che in realtà ha dato luogo a poche rettifiche del precedente impianto e che riguardano solo il primo tratto, da Milano alla Conca Fallata, che ricorda il fallimento di questa opera. Certamente la morte dell'ing. Meda e del governatore spagnolo conte di Fuentes, sono all'origine dell'interruzione di questo progetto che però verrà ripreso solamente in periodo Napoleonico. Gli ingegneri delle Acque investiranno altrove, altre opere prenderanno il posto del tentativo di rendere navigabile il Naviglio Pavese, che imponeva grandi difficoltà dovuti a dislivelli maggiori rispetto ad altri navigli. La darsena, a

ridosso del bastione presso il ponte di Sant'Eustorgio, ha una prima sistemazione all'inizio del XVII secolo per volere del governatore spagnolo Fuentes. Alla metà del XIV secolo, il sistema delle fortificazioni e corsi d'acqua che plasma il tessuto del Ticinese è compiuto. Nei quattro secoli a venire, i vari elementi andranno via via scomparendo lasciando le tracce profonde che ancor oggi riconosciamo nella trama, nell'altimetria delle strade. Tra il 1923 ed il 1931 si completa la copertura dei Navigli interni e del ramo di via Vallone; si eliminano i ponti, i dazi, scompaiono le vestigia delle fortificazioni medievali della Cittadella, come la Torre del Dazio, in via Olocati, demolita nel 1934. Tra il 1911 ed il 1920 sono già stati spianati i Bastioni Spagnoli di Porta Vigentina, di Porta Ticinese, di porta Genova, ampliando l'area a ridosso della Darsena. I bombardamenti della seconda guerra mondiale colpiranno pesantemente tutta la zona: saranno distrutti per buona parte gli isolati tra via G.G.Mora e via De Amicis e tra la Vetra e via della Chiusa e le case di via Pioppette; sarà quasi per intero raso al suolo l'isolato dell'Arena, e pesantemente danneggiato l'ex convento della Vittoria; saranno semidistrutti i Chiostrì di Sant'Eustorgio, e le case immediatamente a nord, interrompendo la cortina lungo il Corso. Nel dopoguerra i piani di ricostruzione e Piani particolareggiati attuati solo parzialmente sulle aree rese libere dai bombardamenti o da demolizioni complementari conferiranno alla zona il suo attuale aspetto frammentario.

I Parchi delle Basiliche

Appare evidente fin da subito come il corso di Porta Ticinese sia l'elemento ordinatore dell'intero sistema urbano e non il parco delle Basiliche. Quest'area dunque ha come struttura storica ordinatrice il Corso di Porta Ticinese, con il fitto tessuto storico di impianto seicettecentesco, organizzato nella maglia stradale per grandi isolati della città pre-industriale: struttura in gran parte rimasta e che le sostituzioni edilizie tardo ottocentesche e più recenti hanno snaturato. Alle spalle del corso si collocano ampi isolati, solo parzialmente edificati, che nella prevalenza dei vuoti ripropongono ancor oggi, i caratteri delle aree interne ai principali trattati tra la zona dei Navigli e la zona dei Bastioni: aree interne accessibili dai cortili, utilizzate come orti e giardini, di entità tale da rendere famosa nel '700 Milano per la ricchezza, di acque, alberature, vegetazione. L'apertura del Parco delle Basiliche e l'incompleta ricostruzione dell'isolato dell'Arena ripropongono la presenza di ampi spazi, tra il tessuto ottocentesco di Porta Genova e la fitta edilizia del dopoguerra a est del parco delle Basiliche verso corso Italia. La prima porzione del parco delle Basiliche è dominata dalla mole articolata della basilica di San Lorenzo e già all'età romana, epoca della sua prima urbanizzazione, si costruiva come una sorta di isola più tardi edificata in maniera sempre maggiore anche con edifici costruiti immediatamente a ridosso del monumento. Il suo diradamento è riconducibile ai restauri compiuti alla fine degli anni trenta sul complesso monumentale di San Lorenzo, memoria della romanità imperiale, resi necessari per questioni di sicurezza. Con la demolizione delle costruzioni addensatesi lungo il perimetro della basilica e sulla retrostante piazza Vetra, viene creato un ampio vuoto urbano di rispetto attorno ai monumenti. A dispetto dell'odierna destinazione, lo spazio alle spalle della basilica di San

Lorenzo, non è mai configurato come un vuoto urbano ma, al contrario, come luogo caratterizzato da una forte densità edilizia. Per quanto non vi siano tracce a testimonianza dell'edificazione di un tempo, appare evidente come quest'area sia altro rispetto alla porzione di parco ben più ampia che si estende a sud di via Molino delle Armi, entrambe zone di progettazione. Il suo attuale perimetro frammentato è frutto delle demolizioni belliche e dei progetti che si sono sovrapposti, spesso in maniera contraddittoria, senza tuttavia riuscire ad imporre un disegno precisamente definito dell'area. Il piano Albertini e il seguente PRG del 1953 non sono riusciti laddove i precedenti progetti avevano fallito: la rettifica del perimetro dell'isolato e la scissione tra l'edificio e la particella fondiaria pertinenziale hanno di fatto sancito il passaggio degli orti interni all'isolato del privato al comune, gettando le basi per la formazione dell'odierno parco pubblico. Le mappe catastali e le cartografie del corpo degli Astronomi di Brera (1807-1810) mostrano come il cuore cavo dell'isolato di progetto fosse infatti interamente caratterizzato dalla presenza degli orti e giardini di pertinenza degli edifici che ne disegnano la cortina. Oggi la continuità della cortina si è persa ed il perimetro dell'isolato è scandito da fratture più o meno ampie: a nord, lungo via Molino delle Armi, la cortina è interrotta per un lungo tratto, mentre a sud, è l'eccezione di Sant'Eustorgio che assume una giacitura propria all'interno dell'isolato, a determinare una frattura morfologica irrisolta sia sul corso di Porta Ticinese che sulla retrostante via Santa Croce. Proprio qui anticamente si trovano il ponte di Sant'Eustorgio, uno dei cinque accessi della cittadella e la roggia di Sant'Eustorgio che, deviando dal corso del naviglio, serviva l'omonimo convento. Sul fianco destro della roggia correva una linea, sicuramente ascrivibile al tracciato di un confine di proprietà sebbene la sua inclinazione sia pressoché assimilabile a quella della centuriazione del territorio, questa linea persiste nel tempo, come documentato

sull'iconografia storica, nonostante la configurazione dell'isolato muti profondamente, compresi tra questa linea e il braccio longitudinale del convento, gli orti e i giardini pertinenziali ne ribadiscono la giacitura e l'orientamento, come se il vuoto fosse progettato in continuità con l'architettura.

San Lorenzo_La fondazione

Durante l'Ottocento le esplorazioni archeologiche e scientifiche indagavano il capitolo più interessante e difficile della storia milanese: la basilica di San Lorenzo. Nel 1895, data in cui furono pubblicate le seguenti laconiche osservazioni di Luca Beltrami: «San Lorenzo, L'Ufficio Regionale si è interessato al rinvenimento di alcune tracce e frammenti di costruzione romana e medievale, venuti in luce in occasione dei lavori per la nuova fronte della chiesa, su disegno dell'architetto Cesare Nava, raccomandando la compilazione dei rilievi e l'ordinamento degli avanzi rinvenuti, i quali vennero collocati nel muro perimetrale del cortile che precede la Chiesa». Gli studiosi cominciarono e continuano tutt'ora a interrogarsi sugli stessi frammenti. Dalla loro attenta osservazione presero forma le prime ipotesi dell'esistenza di un anfiteatro a Milano. Gli scavi scoprirono fondazioni con profonde palificazioni, che consolidavano il terreno, e strati di grossi conci di ceppo e frammenti architettonici in serizzo di età romana. La maggior parte degli elementi architettonici in serizzo appartenevano a una stessa cornice e alcuni avevano un foro quadrato passante. Erano le fondazioni della Basilica, un'enorme platea costituita mediamente da cinque strati di grossi frammenti architettonici di pietra, ciascuno strato alto dai cinquanta ai settanta centimetri, per un'altezza complessiva di 3,60 m, quindi fino a una profondità di 6,00 m dal pavimento; e sotto questi strati un letto di calcestruzzo e una fitta palificazione in legno di rovere. La loro conformazione faceva dedurre che fossero segmenti di una cornice predisposti all'inserzione di antenne, come quelle di un velarium e gli edifici romani dotati di questo dispositivo erano i teatri e gli anfiteatri. Fu sulla base di osservazioni di questo tipo, avanzate da Ambrogio Annoni che, nel 1913, Attilio De Marchi propose di riconoscere nell'anfiteatro l'edificio utilizzato come cava di

materiale da costruzione per la basilica laurenziana. A questo punto però le indagini subirono un arresto forzato, prima per la mancanza di finanziamenti e poi per il sopraggiungere della Prima Guerra Mondiale. Le attività ripresero negli anni Trenta ed è contemporaneo il ritrovamento di un tratto di fondazione di epoca romana ad andamento curvo (Gennaio 1931): Aristide Calderini riconobbe il tratto di muro emerso durante alcuni scavi stradali in via Conca del Naviglio (allora via Olocati), a poche centinaia di metri da San Lorenzo. Il ritrovamento fortuito del muro romano fece ovviamente pensare all'anfiteatro e fu seguito da saggi mirati all'interno dell'isolato compreso tra le vie Conca del Naviglio, via De Amicis e via Arena. I risultati furono positivi, altre parti dello stesso muro vennero ritrovate, disposte in modo da disegnare un ovale che si credette l'anello esterno delle fondazioni dell'anfiteatro milanese. La nuova scoperta alimentò nuove ricerche. Finalmente trovava conferme un capitolo incerto della storia di Milano e, insieme, si sollecitava una delle questioni più dibattute, il cardine degli studi su San Lorenzo: la sua origine e la sua datazione. L'esistenza dell'anfiteatro e il ritrovamento dei suoi rocchi di pietra nelle fondazioni della basilica costituiva una chiara prova di consequenzialità tra i due edifici.

A cavallo tra l'era pagana e quella cristiana lo smantellamento di un anfiteatro ha un carattere paradigmatico da osservare sotto più punti di vista. L'episodio milanese, con un'ottica allargata, è uno dei primi casi di demolizione intenzionale di edifici rappresentativi del mondo pagano; uno spoglio di dimensioni eccezionali, di un edificio non ancora in rovina. Il tema delle rovine assume piena evidenza nella svolta tra paganesimo e cristianesimo e, insieme, del passaggio dalla città antica al rudere urbano alto-medievale. Un anfiteatro come un arco trionfale o un sarcofago sono il simbolo di una

civiltà intera e del suo impero. La rovina di questi simboli muta il significato originario in quello nuovo della fine del paganesimo. In questo drammatico periodo le rovine sono necessarie, perché testimoniano il passare del tempo e, ancor più, il disegno provvidenziale cristiano che conduce dal superamento del paganesimo alla salvezza. Si possono tentare di considerare queste vicende come rappresentazione della volontà di affermazione e di sopraffazione di una cultura su un'altra: l'anfiteatro è una rovina simbolica. In rovina non è l'edificio, ma l'universo che lo ha costruito. Si può pensare che il mondo cristiano intendesse non solo demolire per costruire altrove, come sarebbe avvenuto a Milano tra anfiteatro e basilica laurenziana, ma anche affermare se stesso, annientare il nemico, distruggere il luogo delle persecuzioni, dimenticare - cosa per altro riuscita - il simbolo più grande e atroce della civiltà romana. Solo più tardi la civiltà cristiana, dopo aver conquistato stabilità e controllo, non interverrà più in modo così drammatico sulle macerie pagane. La condizione delle rovine cambierà ed esse acquisteranno lo status di reliquie di un mondo trascorso e grandioso con cui è possibile interloquire. Nel 1938, Ambrogio Annoni presentò un'ipotesi di ricomposizione ideale dell'edificio al Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura che si svolgeva a Roma. La sua interessante proposta fu accolta con diffidenza, non per le approssimazioni compositive (per altro comprensibili), ma perché costringeva a una revisione dell'ordine cronologico attribuito alla costruzione del complesso laurenziano. Come si è detto, la conferma dell'esistenza dell'anfiteatro, il suo utilizzo documentato fino all'inizio del 400 d.C. e il ritrovamento dei rocchi che ne costituivano il rivestimento sotto San Lorenzo, si riteneva spostassero oltre quella data la costruzione della chiesa. La possibilità di una parziale demolizione che consentisse comunque la continuità d'uso dell'anfiteatro era ritenuta remota o impossibile. E' necessario premettere che, ancora oggi, non tutti gli

archeologi riconoscono l'appartenenza all'anfiteatro dei rocchi di pietra ritrovati sotto San Lorenzo. Alcuni sostengono non ci siano prove sufficienti per definire questa relazione diretta. Ma, in ogni caso, è difficile trascurare il senso dei mensoloni per le antenne del velarium o la coerenza dei materiali, quindi sposando l'ipotesi di complementarità tra anfiteatro e basilica, restano da chiarire la vicende in cui è avvenuto lo spolium. La prima delle questioni da definire è in quali circostanze l'anfiteatro dovette essere smontato o distrutto. L'ipotesi tradizionalmente più convincente era quella avanzata da Michelangelo Cagiano de Azevedo, per il quale l'anfiteatro cadde in rovina dopo l'assedio di Alarico nel 401 d.C.. Moderne indagini mensiocronologiche delle pietre visibili sotto San Lorenzo consentono di dire che la demolizione dell'anfiteatro, se l'anfiteatro è stato davvero la cava dei materiali da costruzione, non sia stata ben controllata e i materiali in opera quadrata del rivestimento siano stati molto danneggiati in fase di smontaggio. Le stesse indagini, estese su tutti i materiali della basilica e incrociate con altre (Carbonio 14 e stratigrafie), consentono di fissare il momento della costruzione della basilica, con buona approssimazione, tra il 390 e il 410 d.C., e della cappella di Sant'Aquilino tra il 400 e il 430 d. C. Questa datazione è compatibile con l'ipotesi di una committenza imperiale del complesso: sarebbe stato il generale Stilicone, colui che sconfisse Alarico a Pollenzo (402 d.C.), durante l'impero di Onorio (395-408 d. C.), a volere la fondazione di un complesso monumentale per celebrare la dinastia teodosiana. Un mausoleo pensato come struttura destinata ad ampliarsi secondo una concezione dinastica, di qui la scelta della pianta centrale a tetraconco con le cappelle laterali, e che consacrasse il potere dei Teodosii. In questo senso San Lorenzo presenta tutti i caratteri della tipologia commemorativa del mausoleo, anche dai punti di vista urbanistici, planimetrici e distributivi. Le ultime indagini sull'area estendono la durata dello spoglio dal IV al VII secolo d.C.; un periodo esteso tra

la fase tardo-antica e quella altomedievale, con picchi di attività nel VI secolo. A questa fase dovrebbe corrispondere l'abbandono dell'edificio, l'interruzione di ogni tipo di attività e un maggiore utilizzo come cava. Quindi l'anfiteatro, anche parzialmente smantellato, poté essere utilizzato per qualche forma di assemblea o spettacolo prima dello spoglio definitivo avvenuto nel VI secolo. I concii dell'anfiteatro sono nella platea, ma anche, nelle strutture portanti (se ne vedono nei pilastri del tetraconco) e forse ne furono usati anche più di quanti ne vediamo oggi, divelti in seguito ai crolli che hanno colpito la basilica. Azzerare un edificio per edificarne un altro poteva essere una prassi convenzionale, ma è difficile che un gesto simile prescindesse da motivazioni ideologiche o politiche. Il messaggio che manifesta il nuovo orientamento imperiale è implicito: l'anfiteatro, simbolo della civiltà pagana, è divenuto superfluo, la nuova architettura che celebra la magnificenza dell'Impero è il tempio cristiano. A proposito di questa fase Ermanno A. Arslan ha avanzato una nuova e interessante ipotesi che porta nuova luce su un argomento trascurato ma essenziale. L'archeologo, esperto in numismatica, si riferisce al ritrovamento di una frazione di Siliqua longobarda durante gli ultimi scavi nell'area dell'anfiteatro. Una moneta la cui circolazione era rarissima e di cui esistono pochi altri esemplari in Italia. La piccola siliqua è riconosciuta come emissione in argento reale longobardo, databile tra la seconda metà del VI a tutto il VII secolo; probabilmente di una monetazione pseudoimperiale, teoricamente emessa su delega di Bisanzio. Si ritiene che i longobardi non avessero una cultura monetaria, che non coniassero né facessero circolare monete. Egli contestualizza il ritrovamento nel quadro degli scavi urbani milanesi, in cui i reperti monetari tra il V e il XV secolo sono molto rari e scrive: «sembrerebbe che nel VII secolo, in una fase della vita della città che certamente vide una forte contrazione delle superfici edificate, proprio lungo la strada per Ticinum, in corrispondenza dell'antica

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

San Lorenzo_Le colonne

Le colonne di San Lorenzo, situate di fronte alla basilica in corso di Porta Ticinese al numero 39, rappresentano uno dei rari reperti romani di Milano, assieme ai pochi resti dell'anfiteatro, del teatro, delle terme "erculee" del circo e di poche altre tracce della Milano imperiale. Si tratta di sedici colonne in marmo con capitelli corinzi che sostengono la trabeazione che fu di un edificio romano risalente al III secolo, probabilmente delle grandi terme volute dall'imperatore Massimiano. Le colonne vennero trasportate nell'attuale locazione nel IV secolo a completare la nascente basilica di San Lorenzo. Appoggiati alla basilica vi sono altri corpi, tra cui notevole è la cappella di sant'Aquilino con mosaici di età romana. Le colonne rivestono un significato affettivo per alcuni milanesi in quanto testimonianza visibile dell'antica Mediolanum, che ha resistito alla furia distruttiva dei Goti, del Barbarossa, dei bombardamenti dell'ultima guerra mondiale e anche alla furia ricostruttrice dei suoi cittadini. Le manomissioni : Fino al 1935 lo spazio tra la chiesa e le colonne era interamente occupato da vecchi edifici popolari, a ridosso della facciata stessa della basilica, che di fatto era interamente circondato da vecchie case. Nonostante i progetti per salvare questo angolo cittadino estremamente pittoresco, il piano di rinnovazione decise di aprire la piazza demolendo le strutture fatiscenti, liberando la chiesa frontalmente. Il bombardamento della città nel 1944 e nel 1945 rese inagibili anche molte case sul retro, e nel dopoguerra si decise di lasciare libera l'area allestendo un parco, cioè l'attuale Parco delle Basiliche grazie alla presenza di San Lorenzo da un lato, e della basilica di Sant'Eustorgio dall'altro. Nell'attuale parco vi era una depressione con dell'acqua, e forse vi era anche un porto. L'area era chiamata "via della Vetra" dal nome dei conciatori di pelli ("vetraschi"), o forse da "Vectra", canale

trasportatore delle acque a Sud di Milano, alimentate da Nord attraverso i fiumi Seveso e Nirone. In ogni caso si trattava di acque maleodoranti. Il luogo divenne poi un'area dove si tenevano supplizi, impiccagioni e esecuzioni capitali. A ricordarlo un monumento settecentesco in sostituzione della croce precedente. Ora si chiama "piazza Vetra".

L'Anfiteatro romano di Milano

La presenza della romanità a Milano ha sempre avuto un ruolo del tutto originale rispetto alla cultura storica e architettonica, nonostante l'esiguità delle testimonianze e dei reperti. Tuttavia la dinamica storia urbana ha portato nel corso di un millennio alla quasi totale scomparsa delle strutture edilizie antiche. I resti sono scarsi, in particolare quelli a cielo aperto; la persistenza della città romana affonda in una stratificazione complessa, difficilmente riconoscibile se non attraverso un rigoroso confronto della cartografia storica con le ricerche d'archivio e con i risultati degli scavi archeologici. Non disponiamo di testimonianze dirette e di epoca romana dell'anfiteatro, né conosciamo epigrafi o testi di autori romani riferiti all'antico edificio. Gli unici dati diretti sono ovviamente le rovine, la lapide di un gladiatore che ha combattuto a Milano e una statuetta con il medesimo soggetto. I primi indizi documentari sono le testimonianze letterarie del periodo cristiano, in cui l'anfiteatro è menzionato più o meno intenzionalmente. Ausonio, autorevole cronista francese, non lo menziona nei versi che descrivono i monumenti di Milano alla fine del IV secolo. Questa lacuna ha avuto un peso notevole sulle riflessioni degli storici e in parte spiega le incertezze con cui sono stati condotti gli studi fino al momento del ritrovamento di elementi materiali probanti l'esistenza. Ausonio è ritenuto un cronista affidabile. Nella sua descrizione ricorda il circo, il teatro, il palazzo imperiale, la zecca ecc.; questa sua precisione ha da una parte indotto a credere che l'anfiteatro non fosse davvero esistito, dall'altra è stata ritenuta un'inspiegabile negligenza, per altro ripetuta in un'altra descrizione di Ausonio, quella di Bordeaux, sua città natale, il cui anfiteatro superstite è stato trascurato al pari di quello di Milano. Dopo il ritrovamento delle rovine milanesi, Calderini si è fatto portatore di un'ulteriore posizione, per la quale l'anfiteatro non sarebbe

più stato in uso al tempo della visita di Ausonio, intorno al 379 d.C., ma sarebbe già stato reso inservibile e smantellato; dovremo tuttavia confutare questa ipotesi e di nuovo considerare oscura la dimenticanza di Ausonio. A Milano, il rapporto con l'antico non è affidato soltanto all'evidenza dei reperti o dei tracciati, ma va interpretato nel senso della giustapposizione tra diverse città virtuali che si confrontano, anche a distanza, nella successione degli eventi costruttivi. «L'eredità romana non si esaurisce in un sistema esplicito di regole, edifici e rovine ma si identifica in una sorta di matrice antica: essa costituisce un piano e un sottofondo segreto, una forma nascosta, un antecedente mitico che ha condizionato nel tempo giaciture e significati», scrive Torricelli. La più antica immagine grafica di Milano a noi pervenuta è inclusa nel *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin da la Riva che risale al 1288. Egli non era particolarmente attratto dalla Milano antica e le sue descrizioni erano rivolte alle bellezze della città del suo tempo, l'immagine che ci offre anticipa però, di circa un cinquantennio, le opere di colui che ha manifestato interesse per le antichità milanesi: Galvaneus de la Flamma, frate predicatore domenicano. All'inizio del XIV secolo, Galvano Fiamma è il primo impegnato raccoglitore ed elaboratore delle tessere di un'immagine di Milano antica, e può quindi, a ragione, essere considerato il fondatore degli studi antiquari milanesi. Fu autore di una nutrita serie di opere a carattere storico ed encomiastico su Milano. La principale è il *Chronicon Maius*, testo articolato in brevi capitoli dedicati alla descrizione delle particolarità ambientali e architettoniche della città del presente e del passato. Per Galvano la città antica era sia la città degli splendori imperiali che la città blasfema del paganesimo; in ogni caso egli manifesta la necessità di rintracciare e rievocare le antiche radici. Descrive i principali edifici pubblici di Milano e due di questi sono, sorprendentemente, anfiteatri. Il primo, l'Arena o Arengo, è descritto come un edificio alto e rotondo, rivestito di marmi

bianchi e neri, si trovava nella piazza tra Santa Tecla e Santa Maria Maggiore (l'odierna piazza del Duomo); contava 365 camere lungo il suo perimetro, tante quante i giorni dell'anno, ed era così capiente che potevano sedervi tutti i soldati d'Italia. Il secondo, l'Amphyteatrum, nell'area del Brolo di Santo Stefano (cioè fra Santo Stefano e San Nazaro), è descritto anch'esso come un edificio rotondo, circondato da un altissimo muro, nel quale erano due porte: una a oriente e una a occidente. Gli anfiteatri, due con il Fiamma, diventano tre nel Seicento: l'ipotesi è di Giovanni Antonio Castiglioni, in una grande opera inedita conservata all'Ambrosiana. Castiglioni concorda con il Fiamma e aggiunge un terzo anfiteatro, in modo che Milano per numero di edifici sontuosi non risultasse nell'antichità inferiore a Roma, scrive Calderini. L'aspetto interessante è che Castiglioni deduce l'esistenza di un terzo anfiteatro dal toponimo fino ad allora trascurato di Viarenna. Prosegue Calderini, «tale accenno a un rapporto fra la denominazione di via Arena e l'anfiteatro, su cui egli insiste anche in un altro passo delle sue opere, appare qui per la prima volta e forse è da ascrivere a merito di questo autore». Nei secoli successivi la cartografia compie notevoli progressi, passando dalle rappresentazioni cartografiche dei codici tolemaici rinascimentali, all'iconografia a volo d'uccello. Cioè da rappresentazioni prospettiche come quella raffinata di Antonio Lafrery, libraio e incisore francese (1573) all'eccezionale Pianta della città di Milano realizzata da Francesco Maria Richini nel 1603. Quest'ultimo, servendosi probabilmente di una tavola di Praetorius ed effettuando personali rilievi, ha prodotto la prima pianta planimetrica alternativa alle viste prospettiche. Il nuovo metodo di rappresentazione fu talmente rivoluzionario che tardò un secolo a trovare la fortuna di cui invece godevano le rappresentazioni prospettiche. Marco Antonio Barateri, esponente di una delle più note officine cartografiche lombarde, disegna La Gran Città di Milano (1629) ancora in modo prospettico, pur utilizzando le indicazioni

planimetriche rilevate dal Richini. Il Settecento è un momento nodale della ricerca sulla Milano antica: l'atteggiamento degli studiosi muta e così quello dei cartografi. Durante l'epoca austriaca rifioriscono vita culturale, studi storiografici e l'interesse erudito per la storia della città. Marc'Antonio Dal Re, figuratore bolognese, pubblica nel 1733 una bella carta planimetrica di Milano. Una rielaborazione di buona fattura del rilievo catastale in scala 1/2000 eseguito circa dieci anni prima da Giovanni Filippini, proto ai fiumi della Serenissima e incaricato dalla Giunta del Catasto di tradurre in piani topografici i rilievi catastali. E' opportuno osservare due dettagli della planimetria di Dal Re in merito alla città romana e al quartiere dell'anfiteatro: in primo luogo gli assi della viabilità romana chiaramente visibili; poi un dettaglio, sul margine destro, fuori del naviglio della cerchia medievale, un circolo piantumato che investe l'area ove si trovava quindici secoli prima l'anfiteatro romano. «Nessun'altra figurazione di quegli anni, neanche di tipo catastale, dà questo elemento. Rimane da chiarire se il segno di Dal Re sia solo un'ipotesi o riproduceva effettivamente qualcosa di emergente di forma circolare». Ancor più significative delle planimetrie sono le opere degli eruditi; tre sono le figure principali: Pietro Grazioli, Giorgio Giulini e Angelo Fumagalli. Il primo, Pietro Grazioli, è autore del *De praeclaris Mediolani aedificiis quae Aenobarbi cladem antecesserunt* (1735), libro articolato in una serie di capitoli che trattano i singoli edifici della città antica. Ripercorre in modo critico le affermazioni di Galvano Fiamma e mette a frutto le ricerche epigrafiche effettuate dal '500 in poi. In ogni caso, quella di Grazioli è la prima esplorazione archeologica di Milano. L'erudito allega alla sua opera un'iconografia di Milano prima della distruzione da parte del Barbarossa, una rappresentazione di gusto antiquario in cui Milano è schematizzata in un recinto turrato al cui interno vi sono gli edifici più rappresentativi e, quasi al centro, un grande colosseo. Grazioli descrive inoltre la lapide

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

La porta Neoclassica

A perpetuare la memoria del ritorno in Milano del primo console Bonaparte con l'armata vittoriosa reduce da Marengo entrando per Porta Ticinese, il 16 giugno 1800, il Municipio di allora, che era anche autorità provinciale col titolo di Amministrazione municipale e dipartimentale d'Olona, decretò d'erigere un monumento appoggiato alla punta esterna settentrionale della cortina di difesa della porta suddetta. Quel monumento consiste in due lapidi con qualche ornato secondo il disegno dell'architetto Antolini, venne inaugurato il giorno 11 marzo 1801: era di proprietà comunale e andò smarrito colla distruzione, avvenuta forse nel 1815, degli ultimi resti del baluardo sopraindicato. Il 29 maggio 1801, il Governo cisalpino decretò che la Porta Ticinese si denominasse "Porta Marengo" e venisse ricostruita in forma d'arco trionfale dorico con tre entrate sul disegno dell'architetto Bargigli: il 16 giugno 1801, ne fu interrata solennemente davanti all'edificio daziario la prima pietra, che è quella donata nel luglio 1875 al Municipio dal sa. cav. G. Leoni, tolta anch'essa dal suo primitivo luogo e passata allora ad un negoziante di marmi. Il Governo però, nel 1801 fece atterrare parte del bastione e a far costruire un piccolo ponte sul Ticinello per aprire la via diretta dalla Cittadella al Borgo di San Gottardo. Nel 1808 avendo Napoleone I minacciato di far trasportare la capitale del Regno d'Italia da Milano a Bologna, novantaquattro possidenti pensarono di stornare questo pericolo innalzando a loro spese e sopra disegno dell'architetto nazionale cav. Luigi Cagnola il grandioso atrio con la dedica Napoleoni Imp. et Regi, poi sostituita con Paci Populorum Sospite per volere del Governatore austriaco Sarau: questi non permise che si collocassero nell'interno dell'atrio le due lapidi già decretate ricordanti i nomi dei

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

La Porta neoclassica giunta fino ad oggi, del quartiere Ticinese di Milano, come già detto fu progettata dall'illustre architetto L. Cagnola, ma ci furono molti altri insigni architetti di quel tempo che la progettarono, come per esempio, Antolini, Canonica, Bargigli, Pestagalli, Pistocchi. Ercole Silva nel 1811, proponeva di traslocare le colonne romane di S. Lorenzo. La conservazione in luogo rientra invece nella sistemazione del corso di Porta Marengo dal Cagnola. Nato a Milano nel 1762, egli appartiene alla più antica e autorevole nobiltà milanese. Esautorata l'amministrazione della seconda Cisalpina, perdono il ruolo preminente gli architetti ad essa legati: Antolini, Pistocchi Bargigli. Posto tra i sottoscrittori per l'erezione di un arco o atrio trionfale, a celebrazione della vittoria di Marengo, scavalca il Canonica, Pestagalli, Pistocchi, e ottiene di far realizzare il proprio progetto. Il succedersi degli eventi politici, con l'assunzione al potere dei moderati liberali, porta in tal modo il Cagnola a dominare l'edilizia e l'architettura milanesi, assieme al Canonica, tecnico eccezionalmente abile e attivo, e lo Zanoia, religioso, uomo colto e meglio indicato a reggere l'accademia. Siccome si voleva che fosse tutta di granito nostrano, così si richiese molto tempo per procurare il materiale. Finito nel 1814 il portico fu inaugurato l'anno successivo, sostituendo l'epigrafe napoleonica, caduto nelle nevi della Russia, alle odierne "Alla pace liberatrice dei popoli" Paci Populorum Sospite.

Cagnola porta a Milano modi ignoti, o quasi alla tradizione classicista locale e alla accademia: in particolare i disegni di intonazione razionalista, diffusi nella Milano dominata dal Piermarini, Cantoni Soave e Pollak, non avevano precedenti. Più tardi inserisce una componente palladiana nel Neoclassicismo milanese. Nelle opere migliori

del Cagnola sembra raggiunta quella fusione di razionalità e monumentalità che erano rispettivamente al centro delle preoccupazioni del Piermarini e del Cantoni; e qui sta forse la sua vera grandezza. Cagnola amalgama in forme nuove le due tendenze parallele e antagoniste del Neoclassicismo settecentesco. In tale opera si integrano gli studi razionalisti della giovinezza col palladianesimo che lo interessa da quando ha studiato da vicino le architetture venete. Di qui viene il carattere, insieme severo e fastoso dell'opera, incomprendibile senza la conoscenza dei suoi primi progetti. Severità nel disegno, che non lascia campo a decorazioni applicate, e austerità del materiale, il granito, trasformarono in cosa nuova e originale un che era palladiano: gli atri d'ingresso di Villa Capra. Nell'atrio di porta Marengo si realizza un felice equilibrio, tra sobrietà razionalista e ricordi di architetture palladiane e romane. L'uso dei timpani vuoti si allinea con quello delle più ampie superfici libere che esaltano le forme complessive, cioè il volume prevalente.

I Navigli e la Darsena

Si tratta di un'opera tutta umana, tutta artificiale. Un solco corre verso sud ovest sulla sinistra del Ticino, fra Torna Vento e Abbiategrasso, dove piega decisamente a ponente, risalendo anzi alquanto verso nord, per raggiungere Milano. È questo il canale più antico di tutti. Il Naviglio Grande. Un altro solco viene incontro al primo e si congiunge con esso recando le acque dell'Adda dal levante al ponente, ed il naviglio della Martesana. Un terzo solco muore a muove da Milano verso sud con due rettifiche ed è il naviglio Pavia, che convoglia al Ticino quello che resta dei due canali detti prima, dopo che moltissime rogge ne hanno sottratto gran copia per uso irrigatorio. Le date in cui ciascuno di quei tre canali navigabili giunse a perfezione sono memorabili nella storia della scienza idraulica. Nel Naviglio Grande la data d'inizio, che fu nel 1177, segue un anno la vittoria di Legnano, quando il Barbarossa fu cacciato per sempre da questa terra dove aveva a lungo guerreggiato, saccheggiato, devastato. Ma il primo intento del canale non fu che irrigatorio: solo nel 1257 esso venne usato per far giungere delle barche fino alla città. La prima conca d'Europa fu creata nel 1439 a Milano e fu la conca della nostra signora del duomo o di Viarenna (ovvero via Arena) che permetteva il passaggio tra la fossa interna e la Darsena di sant'Eustorgio, come si chiamava allora quella che noi oggi definiamo Darsena di Porta Ticinese. L'opera insigne è dovuta agli ingegneri Filippo degli Organi e Fioravante da Bologna, che sei anni più tardi costruirono una seconda conca lungo la fossa interna, presso sant'Ambrogio. Quei congegni nei secoli mutarono per le misure e per particolari, non per concetto informatore. Fra il 1457 ed il '65 venne costruito a scopo irriguo il canale della Martesana, che nel 1471 venne dotato di una prima conca reso atto per un tratto per la navigazione; nel '73 si muniva di conche il Naviglio di Bereguardo; nel

'75 esistevano nel milanese 90 chilometri di canali navigabile con 25 conche; nel 1496 venne collegato all'ultimo tratto della Martesana con la fossa interna ed ebbe così compimento il gran disegno di far incontrare all'interno di Milano le acque del Ticino e quelle dell'Adda e di collegare la città mediante il naviglio di Pavia, il Ticino ed il Po con il mare. Aspirazione antica di un secolo, essendo essa già presente negli statuti di Milano sin dal 1396, quando si parlò per la prima volta della necessità di navigare il Naviglio tra Milano e Venezia. Il periodo spagnolo, di secolari superstizione e miserie, fu infausto anche per il progresso di questi grandi strumenti di traffico. Un borioso governatore di Milano, don Ferrante Gonzaga, tentò di potenziare il naviglio di Pavia, ed essere anche a gloria di questo suo divisamento un "trionfo marmoreo" sul primo ponte che calcava quel canale, dove questo si stacca dalla Darsena di Porta Ticinese. Ma l'opera così magnifica si arrestò dopo pochi chilometri, nel luogo dove il toponimo popolare di "conca fallata" benissimo descrive l'inefficienza spagnola. Giuseppe Meda si era proposto di vincere con una sola conca un dislivello di quasi 18 metri, munendo il congegno di due elementi nuovi: un diaframma ed un arcone, dividendo il bacino in due vasche, una minore per smorzare l'impeto dell'acqua nella caduta, una maggiore per natante; il canale del soccorso, disposto parallelamente alla vasca delle barche, munito di fori a varie altezze per riempire più rapidamente e senza tormento quel bacino. Queste provvidenze, con molteplici varianti, si trovano oggi in tante conche navigabili del mondo, nel Belgio, in Olanda, in Germania ed in America; ma fu Giuseppe Meda ad escogitarle e tentarle per la prima volta, quel Meda che morì in miseria nel 1599. Il secolo decimonono vide aumentare in modo notevolissimo la navigazione sulla rete dei canali lombardi. Una statistica del 1842 documenta che le barche che toccarono Milano in quell'anno furono 8417, trasportando merci di varia qualità, dalla pietra alla legna da ardere al bestiame alle

graniglie. Tra il 1830 ed il 1900 il traffico medio complessivo sui tre navigli fu di 350000 tonnellate annue corrispondenti a 8300 barche. Sulla metà del secolo scorso l'avvento della ferrovia aveva mutato il regime di tutti i trasporti preesistenti. L'inizio dei lavori della linea Venezia - Milano è del 1857; il tracciato di quella linea riuscì quale lo aveva indicato un uomo di grande dottrina, Carlo Cattaneo, che dal collegamento di Milano con Brescia, di Brescia con Garda e con Verona, di Verona con Vicenza, con Padova con Venezia dimostrò il valore di linea dorsale della compagine geografica e demografica meglio determinata nell'ambito della Padania al levante di Milano. La vitalità che la ferrovia Milano - Venezia conserva a un secolo circa dagli studi del Cattaneo ne confermo l'esatta visione tecnica ed economica. Dopo l'avvento delle ferrovie il traffico sui navigli non si sviluppò ulteriormente nei modi tenuti sino ad allora, ma crebbe per lo più di un aspetto e si trasformò per altri. La dimostrazione più forte della decadenza della navigazione interna si ebbe nel 1928, quando con la copertura della fossa interna di Milano si troncò quel collegamento della navigazione proveniente dal Ticino con quella proveniente dall'Adda, che era stato la grande conquista del XV secolo. Ma ecco che nel ventennio tra le due guerre l'attività edilizia di Milano determinò grande impiego di sabbie e ghiaie, provenienti in parte, e certo più saggiamente, da estesi banchi alluvionali, nella zona tra Boffolara e Torna Vento, servito dal Naviglio Grande. Il traffico di sabbie e ghiaie comporta voluminosi depositi lungo le banchine di attracco e l'uso di silos e di gru. Gli spazi per dotare la vecchia Darsena di banchine più ampie furono conquistati a spese del bastione; nel bacino ingrandito si scaricarono in anni recenti fino a 500000 tonnellate di merce. E' questo un indizio probante dell'importanza che questo porto interno avrà per la sistematica ricostruzione di Milano, demolita dalle offese di guerra per più di un quinto della sua compagine. Ma in età lontane i lombardi vollero e seppero avvicinare le acque

del Ticino e della Adda alla loro città, per beneficio dell'agricoltura prima, per quella della navigazione poi, facendo di Milano una città nuova e diversa. Conducendo le acque per migliaia di miglia nei solchi maggiori e in onore degli antichi dettero forma e vita alla "patria artificiale" che possediamo oggi. Il Naviglio Grande divenne nel 1386 uno strumento essenziale per la fabbrica del duomo, giacché servì per tutto il marmo che da Candoglia, nella valle del Toce, giunse per quattro secoli sino a due passi dalla cattedrale al laghetto di Santo Stefano in brolo. Non meno ardito fu l'intento di condurre a Milano le acque dell'Adda mediante il naviglio della Martesana, iniziato da Francesco Sforza sulla metà del quindicesimo secolo. Alla data del 1475 i milanesi si erano costruiti 90 chilometri di canali navigabili, con 25 conche, nessun'altra regione d'Europa poteva vantare nulla di comparabile. Ma il perfezionamento di un piano della navigazione lombarda si protrasse ancora per secoli: alla valorizzazione piena della Martesana si giunse solo nel 1777, al compimento del naviglio di Pavia solo nel 1818. Da questa data in poi la rete lombarda segnò la sua integrità solo per 110 anni, giacché nel 1928 coperta la fossa interna, venne a cessare il collegamento dei 3 navigli nella darsena di Porta Ticinese. Col secolo ventesimo la navigazione lombarda segnò un periodo di declino che giunse sino al 1921; dove il traffico un po' riprende. Col 1940 la guerra turba profondamente anche nella navigazione e la dura pace a cui siamo approdati ci trova con una dotazione insufficiente di natanti e con una rete navigabile in disordine, specie per quel che riguarda il Naviglio Grande e la Darsena.

Sant'Eustorgio_La chiesa

La basilica di Sant'Eustorgio è uno tra i più insigni monumenti di Milano. Tracce del VII secolo e parti dell'ossatura romanica del XI e XII secolo, inserite in una serie di trasformazioni e addizioni successive operate sino al tardo quattrocento, costituiscono nell'insieme un complesso articolato e stratificato. Una tra le diverse interpretazioni storiografiche ne attribuiscono l'origine alla volontà del vescovo Eustorgio di erigervi un edificio per portare le reliquie presunte dei Re Magi, provenienti da Costantinopoli. Secondo altre versioni potrebbe essere la 'basilica Portiana' citata da Sant'Ambrogio, ipotesi suffragate da resti paleocristiani riemersi nella cappella dei Re Magi e dalle fondamenta di un abside dietro l'altare maggiore. Secondo altri ancora venne costruita in onore del santo dal vescovo Eustorgio II nel 515. Documentata in modo sicuro dal secolo VII, acquistò importanza con il tempo e venne ricostruita nel tardo XI secolo in massicce forme romaniche cluniacensi di influenza borgognona, come evidenziano in modo particolare i capitelli. Distrutta dal Barbarossa, sotto il quale vennero trafugate a Colonia le reliquie credute dei Re Magi 1164, se ne iniziò la ricostruzione in forme romaniche intorno al 1190. Affidata nel 1216 ai Domenicani, la chiesa venne sottoposta a numerosi rifacimenti con un processo di costruzione durato diversi secoli. Al secolo XIII appartengono il braccio del transetto aggiunto verso sud, le volte a crociera della navata centrale e di sinistra. Il campanile, svettante per 75 metri di altezza, venne costruito dal 1297 secondo schemi lombardi e presenta il contrasto tra mattoni di cotto parietali e conci lapidei posti agli angoli. Percorso da lesene, il suo corpo edilizio è suddiviso orizzontalmente da archetti pensili e coronato da una cella campanaria a bifore cuspidata a cono. Nel XIV secolo la trasformazione 'devozionale' della chiesa porta ad erigere parte

delle cappelle votive e gentilizie verso il lato sud, attuale imbocco di via Santa Croce. Edificata tra il 1462 e il 1466 è la cappella Portinari, tra le prime e più insigni opere del Rinascimento a Milano, i cui celebri affreschi di Vincenzo Foppa (1466-68) svolgono un ruolo preminente. Fu in questo periodo che la basilica venne trasformata in 'chiesa a sala', sopralzando le navate laterali e legandole con ariosa continuità al vano centrale; anche le cappelle trecentesche vennero integrate allo spazio principale, unificando la loro copertura a quelle delle campate della navata destra. La totale fusione degli spazi, eliminato ogni impedimento fisico, "unifica anche le potenzialità di ascolto e di fruizione della liturgia. Un cambiamento dunque nel rapporto Chiesa-fedeli che si traduce anche in un mutamento architettonico". Di tale spazialità poco rimane nell'attuale interno della chiesa, nonostante le sovrastrutture e gli interventi secenteschi e settecenteschi siano stati eliminati con il restauro e i rifacimenti 'in stile' della seconda metà del XIX secolo, che oltre a ripristinare l'interno ricostruirono la facciata e il fianco destro, liberando l'edificio dalle edificazioni addossate e dai resti del cimitero. Tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso nuovi interventi di 'restauro conservativo' hanno eliminato parte dei rifacimenti ottocenteschi, rimettendo in luce forme e decorazioni romanico-lombarde.

Sant'Eustorgio_Il convento

Il convento ebbe una grande importanza nella vita cittadina come centro di fede e di cultura. Se le ragioni della scelta della localizzazione da parte dei domenicani non è ancora così chiara, è certo che i collegamenti con il territorio, le relazioni con Pavia, sede dell'Università che i domenicani frequentarono come allievi e docenti, si mostreranno strategici per l'accrescimento del convento come luogo di riferimento culturale e per l'aumento del prestigio urbano e territoriale della comunità eustorgiana. Dalle descrizioni del domenicano Galvano Fiamma (1283-1343), si desume che le prime strutture e i primi spazi del convento siano stati costruiti per fasi successive - con continue trasformazioni e sostituzioni - presumibilmente a nord della chiesa esistente, dove sorgono i chiostri attuali, occupando i giardini e i campi coltivati a vite e frumento. Lo splendore raggiunto dal convento sotto il governo dei Visconti ebbe il suo culmine nella prima metà del XV secolo, quando Filippo Maria decise di rinnovarlo e portarlo a eccezionali condizioni di bellezza. Ma del "Claustro grande di colonne bianche e nere", innalzato con doppio ordine nel 1413, ci sono giunte solo descrizioni letterarie. Nel 1526 l'intero convento, e in particolare il chiostro quattrocentesco, venne distrutto durante gli scontri tra soldati francesi e spagnoli che si contendevano Milano. I due chiostri a pianta quadrata e della medesima grandezza esistenti ora hanno origine tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, su disegno del poco noto architetto Girolamo Sitoni, e compaiono già, nel 1603, nella mappa urbana di Francesco Maria Richini. Il primo chiostro, addossato al fianco settentrionale della basilica, è a colonne toscane con nove arcate per lato; il secondo, dalle fattezze più eleganti del primo, è a colonne ioniche binate con sette arcate per lato. Il convento in questo periodo non è però più un punto di riferimento della città. Il

trasferimento nel 1559 del Tribunale dell'Inquisizione a Santa Maria delle Grazie coincide con il suo lento declino. Ma è nel maggio del 1796 che se ne decretò l'inesorabile degrado. Alla vigilia dell'ingresso in Milano delle truppe di Napoleone, un'ordinanza del vicario di provvisione stabiliva che il convento di Sant'Eustorgio fosse utilizzato come alloggio e deposito per i soldati di passaggio in città. Atti di distruzione e vandalismo si susseguirono per oltre un secolo, nel passaggio d'usi da caserma, a ospedale militare, a presidio di prigionieri di guerra. La chiesa divenne invece parrocchia nella metà dell'Ottocento, quando iniziarono i tormentati e mai conciliati lavori di 'restauro stilistico'. Ma le vicissitudini dei chiostri negli anni a venire saranno ancora più devastanti: agli inizi del secolo XX si insediarono, negli spazi delle aule conventuali e della biblioteca, attività artigianali e scuderie; negli anni tra le due guerre, sul lato orientale dei chiostri, vennero ricavati alloggi minimi per i senzatetto, i piani terra vennero affidati ad associazioni, aziende installarono mense e lavatoi, e qui trovò sede anche il dopolavoro comunale. La guerra, nell'agosto del 1943, portò al rogo quel che rimase del complesso monumentale, se ancora così lo si poteva definire. La ricostruzione del complesso iniziò negli anni cinquanta, con determinazione e impegno ma anche in modo improvvido e improvvisato. Purtroppo sono ora tangibili gli esiti negativi di tali approcci d'intervento, che tentarono di stabilire compromessi tra la ricostruzione secondo il principio del "dov'era com'era" e il riadattamento per accogliere nuovi usi.

Sant'Eustorgio_aspetti archeologici

Contrariamente al progetto iniziale, che prevedeva l'esecuzione di due aree, ubicate una in corrispondenza del quarto braccio del chiostro, l'altra nella zona esterna a nord del chiostro, verso il corso di Porta Ticinese, sono stati aperti quattro bracci. Si è infatti constatato che in quest'area la quota del terreno sterile è più alta di circa un metro rispetto a quella individuata negli scavi condotti nel chiostro sud (1998-2001), segno che in antico il dislivello, riscontrabile anche oggi, era più pronunciato. La quantità di metri cubi da scavare per braccio è risultata quindi molto inferiore rispetto alle valutazioni fatte sulla base delle indagini effettuate nel 1998-2001, perché in quest'area le cantine degli edifici moderni risultavano aver intaccato la maggior parte della stratigrafia antica. Nel braccio numero 1, aperto nell'area verde antistante il Museo Diocesano, il terreno sterile è stato raggiunto alla quota di m.114,80 slm ed è stata messa in luce parte di una grande buca di epoca romana, verosimilmente una cava di ghiaia e sabbia per costruzioni, il cui fondo non è stato raggiunto per motivi di sicurezza. Nel braccio numero 2, aperto in corrispondenza del braccio nord del chiostro settentrionale, sono venuti in luce resti del piano interrato di questo braccio del chiostro, il cui pavimento, che non è stato raggiunto per motivi tecnici, doveva trovarsi alla quota assoluta di circa m.113 slm, corrispondenti a circa m.2,70 dal piano di campagna; è quindi molto probabile, considerando la quota del terreno sterile in quest'area, che in corrispondenza del quarto braccio del chiostro la realizzazione del piano interrato abbia comportato la totale distruzione del deposito archeologico più antico. Il braccio numero 3, che costituisce l'ampliamento del primo verso ovest, ha messo in luce parte di una cantina coperta a volta, che con ogni probabilità aveva completamente asportato il deposito archeologico, anche se non è stato

possibile raggiungere il terreno sterile per motivi tecnici. Ad est della cantina, in una zona libera da costruzioni, è emersa un'isola di stratigrafia, in parte intaccata dalla cava già messa in luce nel braccio 1. La sequenza stratigrafica riscontrata documenta la presenza nell'area di tracce di probabili canalizzazioni di epoca romana, analoghe a quelle emerse nella prima fase dello scavo effettuato nel chiostro sud nel 1998-99 precedenti l'edificio romano, riempite da un riporto di limo. Esso era a sua volta tagliato da una sepoltura manomessa in antico, di cui rimaneva parte dello scheletro in nuda terra, riferibile, in base ai reperti dello strato sottostante, ad epoca tardoantica-altomedievale. L'ultimo braccio, aperto ad est verso l'ingresso del Museo Diocesano, appena iniziato, ha messo in luce resti di una seconda sepoltura in nuda terra manomessa in antico. Dai primi risultati delle indagini a campione effettuate sembra di poter concludere che il deposito archeologico nell'area è stato fortemente compromesso dagli edifici costruiti in epoca moderna. Sembra quindi poco probabile che siano conservati resti antichi di tale consistenza da richiedere una sistemazione in sito. Gli scavi hanno finora documentato anche in questa zona, come nel chiostro sud, un utilizzo dell'area come necropoli, inquadrabile presumibilmente tra tardoantico e altomedioevo. Le tombe sono state profondamente manomesse dai successivi interventi edilizi. La stratigrafia in corrispondenza del braccio nord del chiostro settentrionale è stata con ogni probabilità asportata dalla realizzazione dell'interrato.

Sant'Eustorgio_Il museo

Il Museo Diocesano nasce come emanazione della Diocesi ambrosiana, della quale esprime il riflesso nell'arte e soprattutto l'identità storica ed ecclesiale. Il Museo conserva e promuove i preziosi beni artistici della Diocesi, valorizzandone il significato storico e religioso: l'incontro con la bellezza delle opere d'arte assume in questo contesto un'importanza nuova e densa di significato. La prima idea per il Museo Diocesano risale al 1931, quando il Beato Ildefonso Schuster, arcivescovo di Milano, indirizza al clero una lettera intitolata "Per l'arte sacra e per un museo diocesano", in cui incoraggia la nascita di un'istituzione specificamente dedicata a promuovere e raffinare l'amore per l'arte presso "le persone a Dio dedicate" e al tempo stesso volta ad impedire la dilapidazione del cospicuo patrimonio artistico della Diocesi. Il suggerimento fu accolto solamente nel 1960 quando il Cardinale Giovan Battista Montini stipula un accordo fra la Curia e il Comune di Milano in cui si prevede la ristrutturazione, a spese dell'Opera Diocesana per la preservazione e la diffusione della fede, dei Chiostrì di Sant'Eustorgio, indicati come sede del nuovo Museo. Di fatto questa convenzione non viene ratificata e le iniziative rimangono sospese fino agli anni Ottanta: solo allora il Cardinale Carlo Maria Martini avvia il progetto di ricostruzione e riadattamento dei chiostrì, affidato allo studio dell'architetto Lodovico Barbiano di Belgiojoso. Il Museo Diocesano è stato allestito tenendo conto della natura del tipo di museo che sarebbe stato creato e le caratteristiche originarie dell'architettura. L'allestimento museografico venne affidato dal 1996 all'architetto Antonio Piva, che, ispirandosi a concetti organizzativi e funzionali che in questi anni hanno trovato in tutto il mondo ampie verifiche e consensi, ha affrontato i temi dell'accoglienza, dell'esposizione flessibile, della conservazione dei materiali, della sicurezza, del comfort e

della comunicazione. Lo spazio espositivo è dotato di impianti di sicurezza e di un sistema di climatizzazione con filtraggio dell'aria che garantisce un perfetto controllo del microclima. Le grandi vetrine, organizzate con supporti ed espositori molto flessibili, sono caratterizzate da un sistema di illuminazione a fibre ottiche. I pannelli modulari consentono l'adozione di diverse funzioni espositive. La collezione del Museo Diocesano comprende circa 600 opere, di cui quasi 400 esposte, suddivise in alcune sezioni. Dalla Quadreria arcivescovile sono giunte al Museo molte opere delle collezioni degli arcivescovi milanesi, rivelando così i diversi orientamenti culturali dei vari successori di Ambrogio alla cattedra episcopale; in museo sono esposte, per esempio, parte della collezione Monti, della Visconti, della Pozzobonelli, e la completa collezione Erba Odescalchi. Il Museo Diocesano conserva inoltre numerose opere provenienti dalla Diocesi, dal VI al XIX secolo: in seguito ad uno studio minuzioso dell'Archivio dei beni Artistici della Diocesi, dal 1998 conservato presso il Museo, prima dell'inaugurazione sono state effettuate indagini e sopralluoghi nelle varie parrocchie che hanno consentito di individuare veri e propri tesori nascosti. Si è avviata quell'azione di recupero e valorizzazione del patrimonio artistico della Diocesi che è uno dei principali obiettivi del Museo Diocesano. A questo nucleo si aggiungono la sezione dedicata a Sant'Ambrogio, i Fondi Oro (opere di ambito per lo più toscano del XIV e XV secolo, raccolte dal professor Alberto Crespi e donate al Museo nel 2000), le sculture e i dipinti provenienti dalla collezione Marcenaro (depositata dalla Fondazione Cariplo nel 2004), il ciclo di tele dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento ed infine un gruppo significativo di opere di arredo liturgico. Nell'immediato futuro, si prevede una sezione interamente dedicata al Novecento. Le raccolte del Museo comprendono già opere di artisti del Novecento (Lucio Fontana, Aldo Carpi, William Congdon e altri), per ora per lo più conservate nei depositi.

PARTE III

Introduzione

“ Il presente è il cuore del nostro pensare il passato e del nostro immaginare il futuro”

Paolo Biscottini

Direttore del Museo Diocesano di Milano

Il nostro progetto di tesi di laurea magistrale verte su temi molto delicati in quanto ci siamo trovate ad affrontare l'ampliamento per il Museo Diocesano di Milano. Questo progetto consiste nel completare il Chiostro di Sant'Eustorgio, andato perduto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, più precisamente nel 1943, e dunque, l'ampliamento di un Museo che necessita di nuovi spazi, spazi più ampi per poter esporre tutti i tesori che sono rinchiusi al suo interno. Il progetto riguarderà anche un riassetto dei Parchi delle Basiliche in modo da renderli armoniosi, vivibili e in accordo con il progetto del nuovo Museo.

Il progetto dovrà tener conto di molti aspetti: prima di tutto ci si trova ad operare in un luogo con dei confini ben definiti e delineati. Stiamo parlando della compatta cortina edilizia presente sul Corso. Essa si presenta come un elemento denso anche se con delle

caratteristiche che differenziano edificio per edificio. Il Corso necessita di qualcosa che continui questo susseguirsi di facciate, ma allo stesso tempo di qualcosa che spezzi, che dica che lì c'è qualcosa di diverso: un Museo.

Un aspetto molto importante è che il progetto deve confrontarsi con un edificio antico. Il nostro progetto dovrà relazionarsi non solo con la cortina edilizia del corso ma anche con i chiostri dell'ex convento di Sant'Eustorgio e con le sue memorie. Cosa che non sarebbe assolutamente da fare, sarebbe creare un falso antico, al contrario, bisognerebbe produrre un'annessione all'esistente che risulti visibile di primo occhio, trovare subito le differenze, capire che ci si trova di fronte ad un qualcosa di nuovo. Bisognerà distinguere il passato dal presente in poche parole.

I parchi saranno fondamentali per rendere il museo ancora più piacevole e in grado di relazionarsi con la città. Inoltre i parchi dovranno non solo essere protagonisti di un luogo bello da vivere ma faranno anche da cornice a due edifici sulla quale vale la pena di soffermarsi per un attimo ad ammirarli: San Lorenzo e Sant'Eustorgio. Queste due basiliche mostrano i loro retri verso il parco ma essi non sono per niente banali e brutti anzi, San Lorenzo mostra il suo susseguirsi di cappelle costruite secolo dopo secolo e Sant'Eustorgio ha un affascinante campanile e la magnifica cappella Portinari su questo lato.

Altri aspetti da considerare saranno non solo quelli etici ed estetici ma quelli pratici. Il museo, attualmente, non possiede sufficiente spazio espositivo, dunque molte opere rimangono nascoste in base alla rotazione che i curatori decidono di fare. Il museo ha bisogno di spazio e ha bisogno di magazzini.

Bisognerà creare un'architettura per un museo che intende vivere il cambiamento non solo nella rinnovata configurazione spaziale, ma anche nel desiderio di porre una specifica attenzione all'arte del Novecento e da lì quella contemporanea. Infatti, quando abbiamo parlato con la curatrice, anche lei ci ha fatto presente quanto fosse forte il desiderio di ampliare la collezione non solo all'arte sacra antica ma anche a quella più moderna, solo che lo spazio attualmente del museo è troppo ridotto. L'importanza dell'ampliamento del "contemporaneo" nel museo non consiste infatti solo nel suo completamento cronologico, ma anche nel fatto che con esso si pone un punto di vista che necessariamente trasforma l'intero museo, adeguandolo ad istanze innovative, che derivano dal senso di quella cultura dell'oggi che sta trasformando la città i giovani ed il nostro stesso modo di vivere. Ciò innesca un processo di cambiamento che deve incessantemente interessare il museo, richiamandone la concezione dinamica, in antitesi con la sua mera, e pur fondamentale, funzione conservativa. Bisognerà creare un museo aperto al nuovo e in stretto collegamento con l'esterno, con la città, favorendone lo sviluppo e la crescita in ambito culturale. Il nuovo edificio non chiuderà solo un chiostro, ma lo aprirà a nuove connessioni e lo porrà in stretta relazione con la vita culturale e religiosa che già pulsa fra le antiche basiliche e le grandi istituzioni del sapere e dell'arte, proponendosi come luogo di aggregazione e di espressione di quella vasta ed eterogenea umanità, per lo più giovani, che ogni giorno passano per il Corso di Porta Ticinese. Un progetto culturale che si fonda sulla convinzione che cambiamento può significare sviluppo, nelle molteplici direzioni che il museo percepisce percorribili ma soprattutto verso un nuovo rapporto con la contemporaneità. Abbiamo studiato e notato che oggi l'architettura, a nostro giudizio personale, si trova nella fase in cui nella maggior parte dei casi ha la tendenza di voler stupire l'osservatore, grazie ai caratteri degli edifici odierni, che per effetto dell'avvento

tecnologico, si configurano per esempio con grandi strutture metalliche, forme plastiche ed irregolari, giochi di luci e riflessioni, trasparenze determinate da grandi superfici vetrate che molto spesso si trovano in forte contrasto con i luoghi in cui nascono, troncando quel rapporto con la tradizione che le nostre grandi città, prettamente storiche, hanno avuto fino alla metà del ventesimo secolo. Per quanto ci riguarda, tutto ciò non ci sarà nel nostro progetto in quanto, essendo il borgo di porta Ticinese un luogo fortemente caratterizzato dalla sua storia, abbiamo deciso di tener conto fortemente della tradizione. Innanzitutto, la prima cosa che si può notare all'interno di quest'area è data dalla forte bipolarità presente nel quartiere resa possibile dalla presenza delle due basiliche di San Lorenzo e di Sant'Eustorgio che con la loro matericità e pesantezza si impongono sul luogo come punti di riferimento, poi a seguire ci sono gli spazi del commercio e gli spazi dell'abitare, racchiusi nelle case di cortina dove un tempo per andare a lavoro bastava una rampa di scale, per poi passare dalle porte di accesso della città che partendo dall'interno verso l'esterno segnano l'età della città come fossero i nodi di un tronco d'albero, ed infine un pizzico di natura che ritroviamo nel Parco delle Basiliche un tempo luogo delle coltivazioni che sfamavano l'intero quartiere, oggi piccolo polmone verde della città e luogo di straordinaria importanza archeologica, che offre un riparo dall'aggressione caotica e rumorosa della città.

Una delle cose fondamentali da creare per il Nuovo Museo Diocesano sarà quello di creare una piazza, uno spazio aperto che funzioni come luogo di aggregazione sociale. Un luogo di aggregazione, in cui il museo, appaia più possibile aperto (con il bookshop e la caffetteria accessibili anche dall'esterno e funzionanti indipendentemente dagli orari del museo), una piazza in cui sia possibile entrare ed uscire con facilità. Un'altra funzione

importante da dare sarà il collegamento fra il tracciato di una via antica, l'attuale Corso di Porta Ticinese, e le nuove funzioni sociali, un collegamento che sarà estero al parco delle Basiliche, e per questo ci sarà un'altra piazza in cui il museo sarà intorverso senza affacci su di essa in modo che la gente possa passare sotto il porticato e, venga invogliata ad arrivare al nuovo parco.

Basilica e convento di Sant'Eustorgio saranno così chiamati ad una rinata unità: in essa si ricomporranno i frammenti del tempo per una nuova e più ricca consapevolezza del presente.

Intervista alla curatrice

Per riuscire a capire meglio quali siano le problematiche interne del museo attuale, abbiamo chiesto informazioni ad una delle curatrici presenti nel museo: la signora Alessia Devitini.

Principalemente sono state tre le domande che abbiamo posto alla curatrice:

la prima domanda è stata appunto quali, secondo lei, fossero le problematiche principali del museo in questo momento. Lei ha risposto che sarebbe molto utile creare l'ultimo braccio del chiostro, quello che attualmente non è presente a causa dei bombardamenti, in modo che all'interno del museo si crei un flusso continuo, un percorso da seguire. Attualmente il museo non ha un vero e proprio percorso e, spesso, i visitatori si trovano in difficoltà a seguire una via, un senso logico all'interno dell'edificio. Ricreando il quarto braccio si riuscirebbe a creare un circuito museale ed una circolarità nel percorso senza più avere vie tortuose come sono oggi. Il percorso dovrà essere più agevole.

Altra problematica avanzata dalla curatrice è quella dello spazio. Attualmente il museo dispone di uno spazio molto limitato e per questo è costretto a mantenere parte delle sue opere in magazzino, esponendole in modo ciclico. A causa di questo poco spazio il magazzino è pienissimo di opere d'arte e, anzi, hanno dovuto creare un magazzino di fortuna in una delle sale del museo. A seguito di questo la curatrice ci ha chiesto proprio di creare dello spazio. Inoltre ci ha detto che sarebbe bello distinguere le mostre temporanee da quelle permanenti, dato che ora si trovano tutte insieme, creando quello che prima abbiamo definito, percorso tortuoso. Altra cosa importante che ci ha detto la curatrice è stata che sarebbe molto interessante e molto utile avere un laboratorio di

restauro delle opere in modo che esse, in fase di sistemazione, non debbano lasciare l'edificio ma possano rimanere nei paraggi per non rischiare di rovinare elementi di tale importanza.

La seconda domanda che abbiamo posto alla curatrice è stata: quali sono per lei i "tesori" del Museo Diocesano?

La curatrice ha indicato tre opere e una collezione che per lei meriterebbero maggiore enfasi espositiva che sono: Sant'Ambrogio della cappella di San Nazaro, Santa Cecilia di B.Daddi e la Madonna dell'Umità; la collezione che secondo lei è una delle più importanti è la Collezione Crespi che contiene i fondi d'oro del '3/'4/'500. Tutte queste opere, infatti, sono attualmente esposte.

La terza e ultima domanda riguardava il magazzino, se ci fosse qualcosa di celato. Lei ci ha risposto che, oltre allo strabordare del magazzino, molte opere non potevano venir esposte spesso a causa del poco spazio. Per esempio ci ha parlato dei quadri della collezione Marcenaro, nascosti nel magazzino mentre le statue si trovano al piano superiore del museo, ben in vista nonostane siano un pò addossate l'una all'altra. Ci sono, dunque, collezioni separate, che non vengono mai mostrate per intero. Anche una delle opere più importanti, attualmente si trova in magazzino. Stiamo parlando della via Crucis, la quale ha addirittura dedicata un'intera stanza ma adesso occupata dalle opere di Lucio Fontana che rimarranno qui solo temporaneamente.

La curatrice, durante il nostro colloquio, ci ha fatto presente di come gradirebbe ampliare addirittura la collezione, con opere magari del '900 ma che, purtroppo, al momento, non possono assolutamente fare.

Queste risposte ci hanno aiutato molto a capire cosa dovevamo creare e in che modo, ci ha fatto vedere quanto di celato ci sia in realtà in un museo come quello Diocesano. In base a queste questioni, il progetto è stato creato. Inoltre ci ha mostrato quanta passione ci sia nei curatori del museo e quanto entusiasmo abbiano per un progetto simile a quello che abbiamo affrontato noi come tesi di laurea. Infatti ci ha fatto capire quanto desiderino veramente ampliare il museo realmente in modo da donare alla città tutta la sua bellezza nascosta.

Relazione con la città

La demolizione dei tanti edifici provocata per lo più dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, ha lasciato grandi spazi vuoti sia nelle zone dove ora si trovano i parchi, sia nella cortina edilizia, caratterizzata, tempo fa, da un fronte unitario con unici slarghi quelli dei sagrati delle Basiliche di San Lorenzo e Sant'Eustorgio.

Attualmente, anche il museo Diocsano è dotato di questo slargo, causato dalla distruzione di quel pezzo di fronte stradale. Perché allora non approfittare di questo spazio per creare un altro slargo? Abbiamo due aperture su piazze dedicate al mondo religioso, ma nessuna su quello "laico". Dato che tutti gli edifici affacciati sul Corso di Porta Ticinese sono residenze e negozi, perché non creare un luogo in cui si capisca che lì sta succedendo qualcosa di diverso? In questo spazio non ci saranno solo residenze e negozi, ma anche un museo. Perché non dotarlo di una sua piazza? Di un luogo in cui contemplare questo nuovo pezzo di città? Questo è quello che abbiamo voluto fare noi. Giocare con gli slarghi dell'asse stradale del Corso di Porta Ticinese.

Le nuove residenze, uffici e negozi, andranno a colmare parte di questo spazio vuoto sul Corso ma si creerà un'insenatura che invoglierà la gente ad entrare e cercare di capire cosa avviene in questo spazio non destinato ad un sagrato di una basilica.

Per quanto riguarda la tipologia di edificio che si affaccerà sul Corso, abbiamo deciso di rapportarci con la cortina esistente attraverso misure e tipologia, quest'ultima data dalla presenza di negozi al piano terra, uffici al piano primo e poi residenze ai due piani successivi. Il Corso sembrerà proseguire con questi edifici, che come ben sappiamo, sono molto diversi tra di loro, ma convivono grazie al loro rapporto stretto di misure e successioni.

L'ingresso dei due musei (si, perchè creeremo due musei: uno per le mostre temporanee e l'altro per mostre permanenti, che sarà il prolungamento del museo attuale) che creeremo, non avverranno attraverso il Corso ma attraverso la nostra prima piazza. Il materiale e i caratteri diversi all'interno di queste facciate ne evidenzieranno la differente funzione che quei portali avranno rispetto alle vetrate dei negozi. Due ingressi simmetrici si posizioneranno uno davanti all'altro per creare proprio una fascia che indichi che all'interno di essa succede qualcosa di diverso. Le residenze, gli uffici e il museo avranno dunque ingressi separati. Alla residenze si accederà direttamente dal Corso di Porta Ticinese, attraverso una scala posta nelle due grandi testate, più alte rispetto al complesso museale di due piani.

Finalmente avremo anche una vera facciata per questa ala del Museo che, oggi, non può essere considerata tale, dato che essa presenta solo piccole assi di legno, tutte storte e ormai scrostate dalla vernice applicata anni orsono. Con la progettazione del Museo delle opere permanenti, ci siamo occupate di colmare quel vuoto che provocava la mancanza del quarto braccio del chiostro di Sant'Eustorgio. Qui, finalmente, si creerà il percorso mancante e tanto desiderato dai curatori del museo. Il quarto lato completerà, dunque, il chiostro.

Noi, inoltre creeremo non solo il chiostro mancante ma ne affiancheremo un altro, dotato anch'esso di porticato. La piazza che si creerà, fornirà il collegamento tra il Corso ed il parco, e, inoltre, colmerà il dislivello presente dalla strada al verde. Questa piazza sarà non solo un luogo per favorire la socializzazione ma anche un luogo bello in cui passare, osservare e sostare.

Il Nuovo Museo Diocesano

La nostra proposta per il nuovo museo Diocesano consiste nella progettazione di un edificio a “U” dove al suo interno troveremo due aree museali: l’area delle mostre temporanee e quella delle mostre permanenti. Abbiamo deciso di dividere queste due aree in base al fatto che le esposizioni temporanee al giorno d’oggi sono mischiate con quelle fisse e tolgono spazio a ciò che il museo potrebbe esporre di più prezioso e suo.

Per esempio abbiamo visto come, oggi, le opere scultoree di Lucio Fontana, abbiano eliminato lo spazio espositivo di una delle collezioni più importanti del museo: la via Crucis.

Sarebbe meglio, quindi, creare due zone separate, in modo che anche i visitatori possano individuare le opere, i tesori del Museo Diocesano rispetto alle opere di passaggio ad esposizione magari semestrale.

Per quanto riguarda l’area delle mostre permanenti, abbiamo deciso di ricreare il braccio mancante del museo, donando circolarità del percorso al museo, e creando nuovo spazio per l’esposizione delle opere ora celate nei magazzini colmi.

Per quanto riguarda le sale espositive, in entrambe le aree del Museo, avranno un carattere lineare, date anche dalla forma del complesso. Al piano terra si creerà un lungo corridoio espositivo per le mostre temporanee mentre per quelle permanenti abbiamo potuto inserire non solo questo lungo corridoio ma anche delle stanzette espositive più contenute e riservate, la loro grandezza è scandita dal porticato interno del chiostro, diventato ormai nostra unità di misura. Al piano primo si proseguirà con questa tipologia di sala espositiva, solo che gli spazi si amplieranno dato che il porticato del piano terra diventa sala

espositiva al piano primo. Quindi anche nel museo delle opere temporanee lo spazio si raddoppierà, ma sarà sempre uno spazio aperto, privo di vincoli, in modo che, in base all'esposizione che verrà esposta, ci sarà molta libertà di allestimento. Il Museo delle opere permanenti invece sarà composto da una navata centrale con delle "cappelle" espositive laterali. In entrambi i musei, la luce del piano primo sarà data dal lucernario a falde posto sulla navata principale.

I due piani, per entrambi i musei, saranno dotati di due scaloni d'onore, posti in maniera simmetrica all'interno dei Musei posizionati nei loro ampi atri, in modo da poter essere ammirati.

Dato che la curatrice ci ha informato del problema dei magazzini, ora troppo piccoli, abbiamo deciso di inserire un grande magazzino al piano interrato, accessibile solo al personale. Qui ci sarà anche il locale macchinari. Il magazzino che creiamo è molto più grande di quello attuale, e dato che ampliamo anche il Museo, quest'ultimo avrà, finalmente, la possibilità di acquistare nuove opere d'arte da mettere in mostra.

Il nuovo edificio si presenterà come un elemento forte e gerarchicamente importante all'interno del convento e del parco, avendo un pronao come accesso alla piazza del Museo, rapportandosi volumetricamente direttamente con tutto il complesso monumentale di S. Eustorgio, basilica ed ex convento.

I negozi, gli uffici e le residenze

Al piano terra, lungo il Corso di Porta Ticinese, abbiamo deciso di inserire i negozi. Da un lato creeremo dei negozi piccoli per diversi usi (abbigliamento, oggettistica, ecc...), mentre dall'altro lato, sull'altra testata, avremo la caffetteria del Museo che, nonostante il suo nome, potrà vivere anche quando il Museo è chiuso, dato che avrà anche un ingresso autonomo dalla strada. Quest'ultima avrà un collegamento diretto non solo con il Corso ma anche con il museo in quanto, internamente, sarà collegata con il Bookshop e, di conseguenza con la biglietteria del Museo. La nostra caffetteria, presenterà un cortile nella quale ci saranno i tavolini. Questa corte è stata creata principalmente per questioni di luce per gli uffici e per le residenze, ma, date le circostanze, la caffetteria potrà approfittare di questo spazio per creare il suo esterno, un luogo calmo e tranquillo in cui godersi un buon caffè in una giornata di primavera, lontano dalla strada e dal continuo movimento delle persone. Sia i negozi che la caffetteria avranno delle aree soppalcate in quanto avremo un'altezza tale che ci permetta questo soppalco. Questa altezza sarà data dall'altezza del chiostro di Sant'Eustorgio e, dunque, andrà mantenuta. Le aree soppalcate saranno dedicate al magazzino, alle piccole aree di servizio e alla posa dei macchinari per la climatizzazione ed il ricambio d'aria.

Gli uffici e le residenze avranno un accesso privato, direttamente dal Corso anch'essi. Attraverso la strada si accede all'androne d'ingresso e, dunque, scala che condurrà al piano primo, secondo e terzo. Al piano secondo avremo in entrambe le testate un giardino che costituirà il "patio" delle nostre residenze. Questi giardini saranno non solo belli da abitare ma creeranno quella mancanza di volume in modo che tutte le siano dotate della maggior luce naturale possibile.

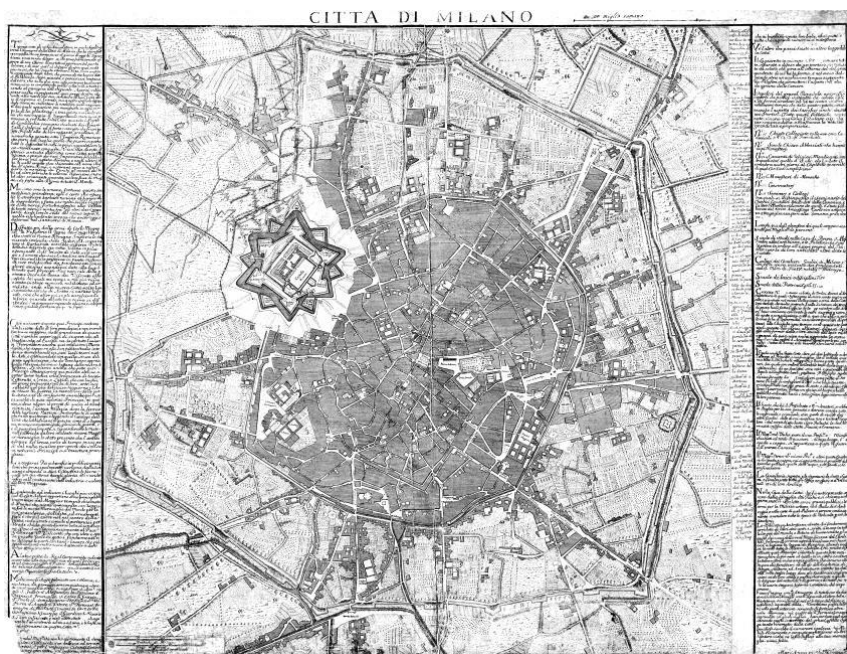
Gli uffici saranno posti tutti sul piano primo. Essi potranno, come non potranno, essere gli uffici degli addetti al museo, ma, dati gli ingressi separati, potranno vivere indipendentemente da esso.

Le residenze avranno dimensioni diverse: dalla piccola abitazione per single da 42 metri quadrati all'abitazione di lusso per una coppia da 90 mq.

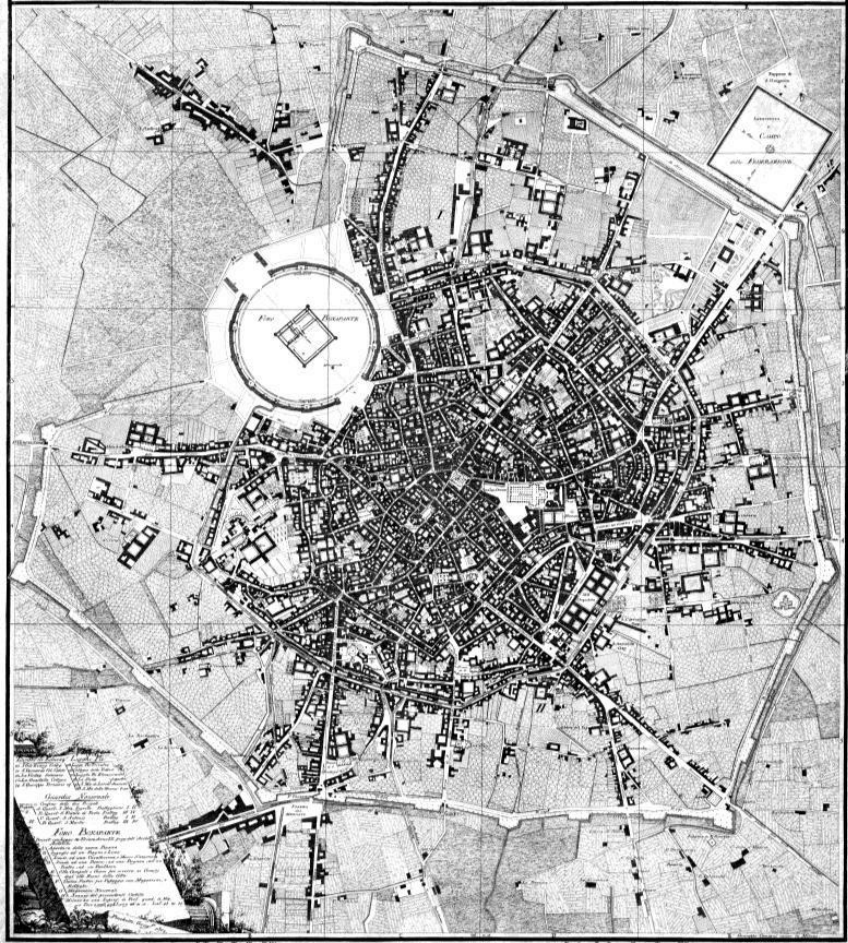
IMMAGINI



1669 – Giovanni Battista Bonacina



1734 – Marc'Antonio dal Re



1801 – Giacomo Pinchetti



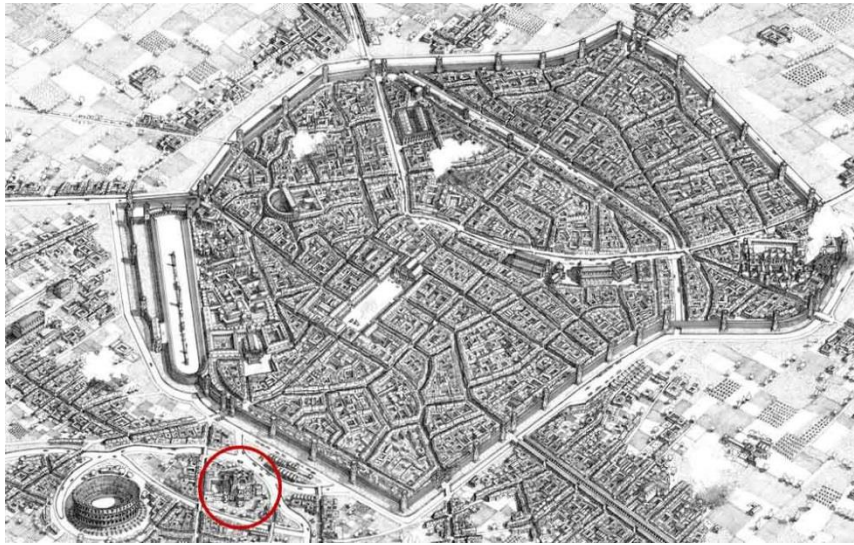
1810 – Corpo degli Astronomi di Brera



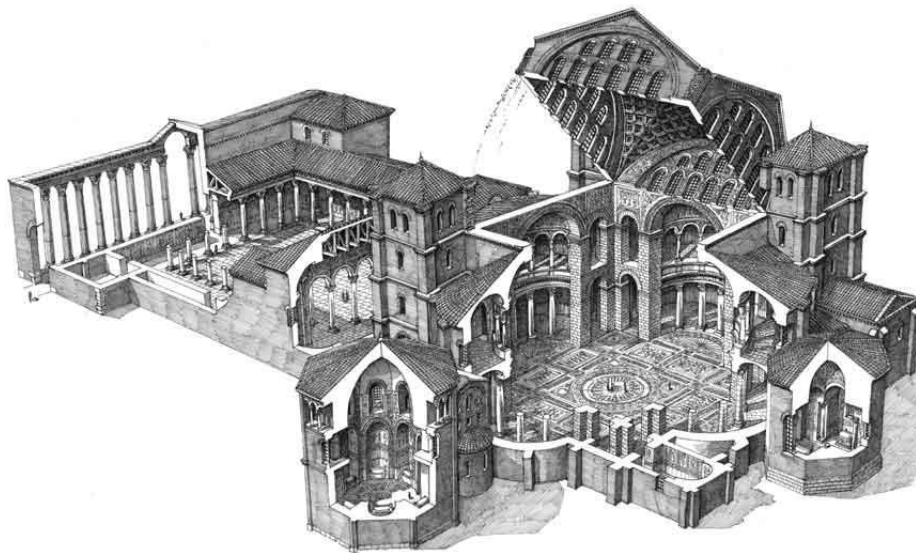
1884 – CTC Milano, area della Cittadella di Porta Ticinese



1965 – CTC Milano, area della Cittadella di Porta Ticinese



San Lorenzo nella città romana



Spaccato assometrico della Basilica di San Lorenzo



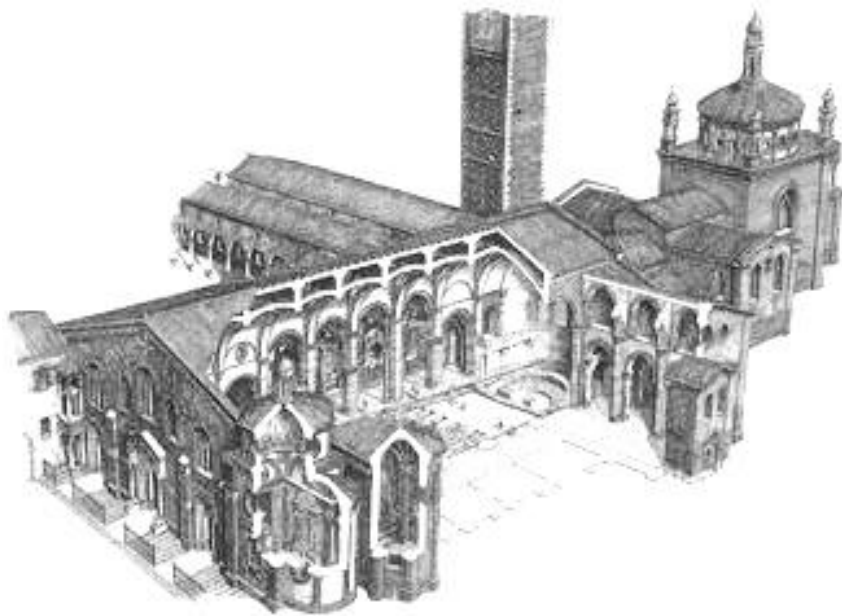
La facciata di San Lorenzo vista dalla piazza



San Lorenzo vista dal parco delle Basiliche



Complesso monumentale di Sant'Eustorgio



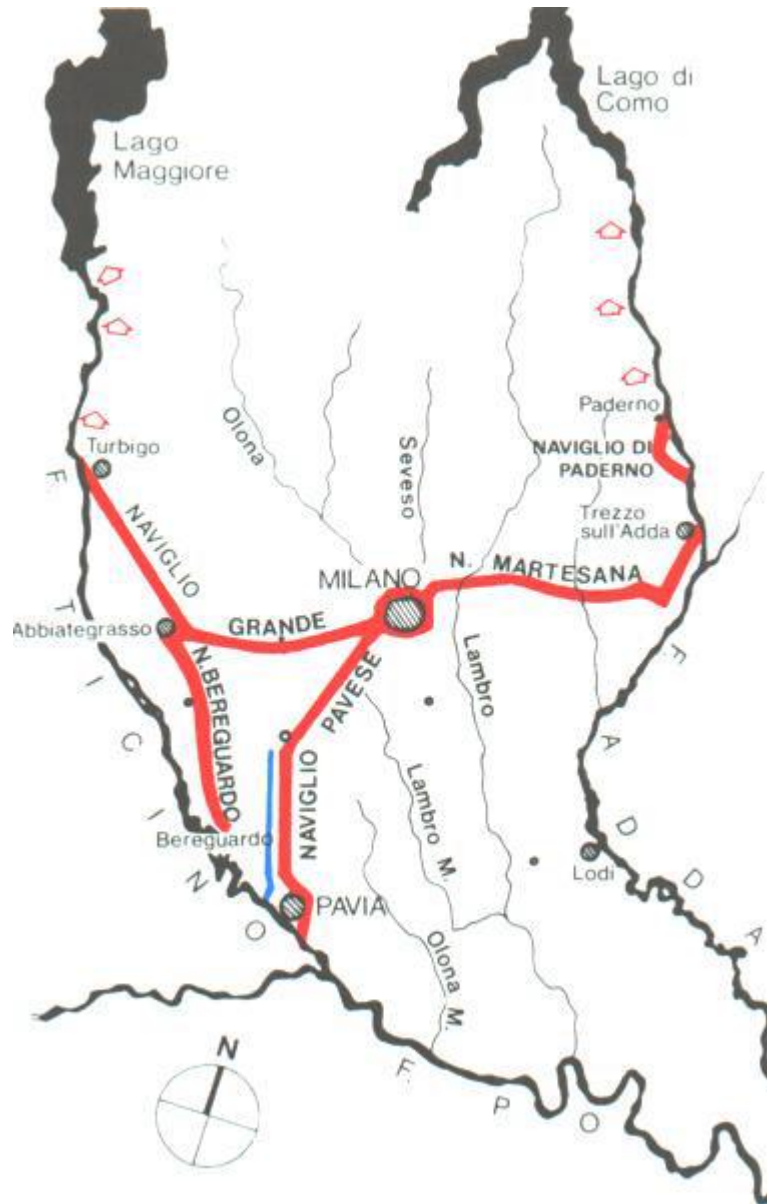
Spaccato assonometrico della Chiesa di Sant'Eustorgio



Vista aerea di Porta Ticinese



La porta neoclassica del Cagnola



Il sistema dei navigli di Milano



Vista della Cappella Portinari di Sant'Eustorgio



Facciata di Sant'Eustorgio lungo il Corso di Porta Ticinese



Ingresso attuale al Museo Diocesano



La chiusura provvisoria del braccio del chiostro mancante



Vista del Parco delle Basiliche dal campanile di Sant'Eustorgio



Vista del campanile dal Parco delle Basiliche

BIBLIOGRAFIA

MILANO

- MARCO ALBINI, CARLA COPPA, *Milano: Progetti per una città*, Comune di Milano, 1985;
- PAOLO CAPUTO, *Milano: percorsi del progetto*, Guerini e Associati, 1989;
- L. BELTRAMI, Terza relazione dell'Ufficio Regionale, anno 1894-95, in *“Relazioni annuali per la conservazione dei monumenti in Lombardia”*, Tipografia Bortolotti, Milano, anno 1894-95, p. 20. La relazione è indicata come “Estratti dall'Archivio Storico Lombardo”;
- GAMBI e M. C. GOZZOLI, *Milano*, Laterza, Roma-Bari, 1989;
- G. A. CASTIGLIONI, *Gli honori ecclesiastici di Milano*;

LA CITTADELLA DI PORTA TICINESE

- AA.VV., *L'area di porta Ticinese. S.Lorenzo, S.Eustorgio, Arena, Darsena. Studi e proposte*, Comune di Milano, Ripartizione urbanistica, ufficio urbanistico, Le grafiche Milani Segrate, 1986;
- A. ANNONI, *La ricomposizione degli ordini architettonici di un edificio romano dai frammenti di esso trovati nella platea di San Lorenzo a Milano*, estratto da *“Atti del Convegno Nazionale di Storia dell'architettura”*, Edizioni Carlo Colombo, Roma, 1941;
- L. FIENI, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano: analisi stratigrafica e datazione del complesso tardo-antico*, in AA. VV., *L'eredità di Monneret de Villard a Milano*, Atti del Convegno (Milano, 27-29 novembre 2002), a cura di Maria Grazia Sandri, All'Insegna del Giglio, Firenze, 2004, pp. 179-206;
- E. A. ARSLAN, *Una frazione di una siliqua con il monogramma di re Gimoaldo nell'anfiteatro romano di Milano*, in *“Quaderni delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche”*, n. 1, Milano, 2004;
- A. CALDERINI, *L'Anfiteatro romano di Milano*, Ceschina, Milano, 1940;

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

MUSEO DIOCESANO

- PAOLO FAVOLE, *Concorso per il Nuovo Museo Diocesano di Milano, catalogo dei progetti selezionati*, Urban Center, Tecniche Nuove, Milano, 2008;
- LUIGI CRIVELLI, *Nasce un museo*, Skira, Milano, 1996;

TESTI DI TEORIA SULLA CITTA', DELL'ARCHITETTURA E DEGLI ARCHITETTI MODERNI

- ALDO ROSSI, *Architettura per i musei in Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano, 1975;
- ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano, 1999;
- ALDO ROSSI, *Architettura della città*, Città Studi, Milano, 1966;
- BRUNO ZEVI, *Aldo Loris Rossi*, Universale di Architettura, testo&immagine, 1997;
- GIANNI BRAGHIERI, *Aldo Rossi*, Serie di Architettura, Zanichelli, 1993;
- MICHELE UGOLINI, AMEDEO ZILIOLI, *Franco Albini: Uffici Ina a Parma*, Momenti di Architettura Moderna, Alinea Editrice, 1991;
- ANTONIO MONESTIROLI, *Franco Albini*, Electa, Milano, 2009;
- LUIGI SPINELLI, *I luoghi di Franco Albini: Itinerari di Architettura*, Electa, Milano, 2006;

- GIOVANNI DENTI, *Adolf Loos: la casa in Michaelerplatz*, Momenti di Architettura Moderna, Alinea Editrice, 1990;
- FEDERICO BRUTNETTI, *Adolf loos: frammenti di architettura Viennese*, Momenti di Architettura Moderna,
- BRUNO ZEVI, *Giuseppe e Alberto Samonà: fusioni fra architettura e urbanistica*, Universale di Architettura, Zanichelli, 1967;
- ROMOALDO GIURGOLA, JAIMINI MEHTA, *louis I.Kahn*, Serie di Architettura, Zanichelli, 1997.
- LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Edizione italiana a cura di Pier Luigi Cerri e Pier Luigi Nicolin, Longanesi, Milano, 1984;
- ADOLF LOOS, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1992;
- ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 2004;
- RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Introduzione di Richard Krautheimer, traduzione di Renato Pedio, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994;
- A. TORRICELLI, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano*, in AA. VV., *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Op. cit., 2002.

STORIA DELL'ARCHITETTURA

- MARCO BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea I*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2008;
- MARCO BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2008;
- BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, vol. I-II, collana "Piccola biblioteca Einaudi", Einaudi, Torino, 2001;

ALTRE OPERE

- ITALO CALVINO, *le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993;

TESI DI LAUREA

- ERICA CROCE, FEDERICO SOREGAROLI, *L'anfiteatro di Milano. Architettura, Archeologia, Progetto*, relatore Prof. Daniele Vitale, Tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, A.A. 2012-2013;
- DARIO SANITA', *Milano e la zona di porta Ticinese. Progetto per il Museo Diocesano*, relatore Prof. Daniele Vitale, Tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, A.A. 2010-2011;
- SARA TRABUCCHI VALERIA CAROLINA VANETTI, *Museo, storia, città: un progetto per Sant'Eustorgio a Milano*, relatore Prof. Daniele Vitale, Tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, A.A. 2007-2008;
- FEDERICA CATTANEO, DILETTA GIRANI, *Progetto di ampliamento del Museo Diocesano di Milano*, tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, relatore Prof. Angelo Torricelli, A.A. 2007-2008;
- ALESSANDRO BRESCIA, MONICA CASAMASSIMA, *Milano i chiostrì di Sant'Eustorgio, ampliamento del museo Diocesano*, tesi di laurea presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, A.A. 2006-2007