

ARCIUECITTÀ

città

2

Numero 4
edizione web:
febbraio 2019
edizione cartacea:
febbraio 2019
www.arcduecitta.it

Arcduecittà al Padiglione Architettura. Grattacielo Pirelli, Milano.

Apertura.

Ernesto d'Alfonso

Il disegno di Milano capitale del Moderno

Lorenzo Degli Esposti

Città ideale. Una mostra. Guglielmo Mozzoni

Carlo Bertelli

Vittorio Sgarbi

La rivista on-line

Architettura oggi. Una rivoluzione della mappa mentale per mappare il mondo nelle città. *Il direttore*

Il contributo di Arcduecittà

Pensando Milano capitale del moderno. *Ernesto d'Alfonso*

Il contributo dei più giovani

Milano hinterland: Melzo, Cassano d'Adda, Gorgonzola. *Claudio Galbusera*

Londra: The Project. *Camilla Degli Esposti*

New York: Hybrid 128. *Francesco Degli Esposti, Michele Polini*

Valencia: Epicentri Urbani, Mestalla. *Federico Marani*

Hangzhou: Archeologia, storia e natura nella capitale della dinastia Song del sud. *Ke Huan Wei*

Architettura. Ricerca. Città. Apertura.

Ernesto d'Alfonso*

Un libro.

Testimonia di un evento tenuto in questo stesso luogo due anni fa. Ne celebra la memoria al futuro. Parlo di un dialogo in assenza a memoria di un dialogo in presenza.

Due anni fa si incontravano persone. Ora si legge.

Un libro e non un testo digitale. Per l'evento in tempo reale, occorre il web. Ma per avere memoria occorre il libro, il primo e più importante "Media", il libro.

Un fatto che innesca il rapporto memoria/immaginazione-arte.

Ho detto celebra, usando una parola inconsueta per sottolineare l'apprezzamento del valore dell'evento e del libro. Penso che sia stato il più importante appello alla comunità scientifica e artistica degli architetti, designer, storici teorici e pubblicitari che trattano di quest'arte con intento scientifico e divulgativo, perché si riunisca nella comunicazione e nel dialogo.

Allora ciò che si celebra davvero è l'idea e la forma dell'incontro, del dialogo, della comunicazione. L'idea dell'evento, che fonda l'intreccio del libro.

La forma dell'intreccio dei temi e argomenti che animarono le ore delle giornate ricorrenti nei sei mesi di Expo. Quando i relatori, qualche centinaio, si sono succeduti al tavolo per argomentare i temi, ciascuno col proprio ruolo e funzione nelle molte facce dell'architettura.

Parlo dell'idea di Lorenzo degli Esposti.

Il quale ha concepito attorno all'architettura l'intreccio necessario all'incontro, al confronto e dialogo: aperto, multitasking, poli-disciplinare e poli-generazionale.

Il padiglione dell'architettura.

Così il padiglione di Expo2015 è stato il momento di ricognizione più ampia del sapere che riguardando l'architettura, è un sapere appartenente al tema: *Nutrire il pianeta*, mentre si nutre materialmente e spiritualmente la società che abita il pianeta.

Una ricognizione che, consegnata alle generazioni a venire affinché sappiano cosa occupava l'attenzione degli architetti, all'inizio del terzo millennio a Milano. La presentava idealmente ai millennials, che stanno subendo e subiranno, nel nostro paese, le conseguenze del "declino" contro cui Milano si batte. Milano è moderna per questo: perché tenta di battersi contro un declino, sempre imminente.

Perciò l'intreccio è stato il più ampio possibile. Occorre allora dire qualcosa sul carattere dell'evento, sulla "forma" che struttura il libro? In proposito vale la metafora di Vittorio Sgarbi cui va il plauso per aver dato luogo all'iniziativa di Lorenzo nella sezione di Expo affidatagli: composizione ariosteica. Si riferisce ovviamente al poema cavalleresco che inaugura col libro a stampa la narrazione moderna nella sua prima forma: l'intreccio labirintico in cui si svolge una impresa corale ove l'azione di ciascuno, individualmente trova il giusto posto.

Tale penso sia stato il carattere dell'evento. Quale emerge, altresì dalla strutturazione del libro. Apre al confronto persino alla competizione, ma entro il dialogo tra attori e visioni diverse che ne è necessaria premessa.

Così nasce questo libro.

* Intervento al convegno di presentazione di MCM – Milano capitale del Moderno, Grattacielo Pirelli, 01.12.2017

p. 1
p. 4
p. 8
p. 9
p. 12
p. 14
p. 24
p. 25
p. 26
p. 30
p. 34



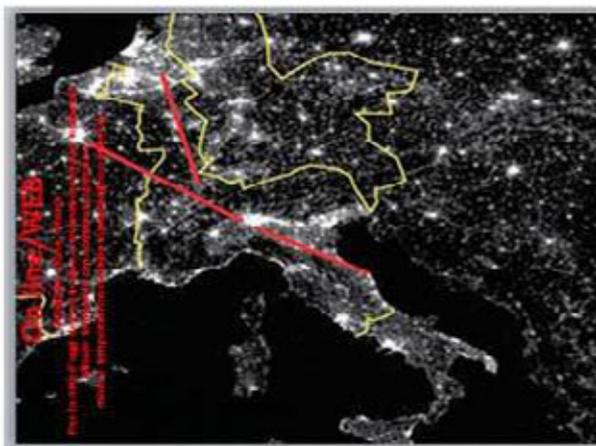
Un libro.

Apparentemente sembra voler tornare indietro e sostituire una pubblicazione che venga dal mondo dell'informatica.

Invece ne è il complemento. Al mondo informatico, infatti oggi manca la memoria di sé stesso e delle sue azioni. E ci condanna ad essere prigionieri del presente. Vale solo ciò che avviene di ora in ora nello spostarsi automatico del presente. Perciò quello che lega tra loro le generazioni perde di valore. Insieme al tempo medio e lungo che ricomprende chi, non ancora concepito, potrà davvero valersi di ciò che stiamo facendo oggi. Sostengo che, se come penso, l'universo informatico ha valore per i poteri che conferisce alla presenza d'oggi, il libro è necessario a conferire a tale presenza il tempo necessario a pensare di nuovo al suo valore o disvalore domani, al suo stesso appartenere all'ora metaforica del tempo memorizzato. Compare allora il terzo testo. Che non è un libro. Ma l'opera umana come fatto e la scienza o meglio l'arte come saper fare e scienza applicata che produce la città, le case nella città e ciò che chiamiamo architettura: sapere nel mondo e con il mondo costruire. Saper costruire l'ambiente abitabile dagli uomini. L'ho chiamato testo.

Il terzo testo.

Avrei dovuto chiamarlo il primo testo. Quello esistenziale e somatico. Ma ho inteso il mio tempo. Ho voluto quindi rispettare la contemporaneità che oggi è assorbita dall'universo del web come "media" universale della comunicazione e dell'informazione nell'esistenza d'oggi. Per il quale il libro è testo complementare per memoria metastorica di ciò che vale la pena pensare e ripensare mentre abitiamo il terzo testo di cui non pensiamo se non attraverso i giornali e l'informazione pubblica. Quando chiamo terzo la città e le dimore costruite in cui viviamo la quotidianità, rimuovo il fatto che esso non sia affatto un testo, bensì la ingenua e somatica condizione di vita. Emerge allora il valore non esistenziale dell'opera costruita. Il valore per il pensiero e per il lavoro del pensiero sul sapere, che è stato condizione dell'aver "costruito" il fiume del tempo poetico abitato dall'arte e dalla scienza. Parlo dell'arte della memoria. Nella quale l'architettura ha un ruolo insostituibile fino alla più remota antichità, e che il libro, malgrado i timori di Victor Hugo, non ha potuto sostituire. Solo ampliarne i poteri diacronici e scientifici. E che il web certo non sostituisce, solo ne amplia i poteri sincronici.



*



Di questo terzo testo e per esso, per l'architettura come modo somatico-esistenziale di attualizzare universalmente i poteri che sono stati scoperti-inventati nel gran fiume dei fatti poetici cioè scientifici ed artistici, si è occupata la concezione ariosteica dell'evento Padiglione dell'architettura al Belvedere del Grattacielo Pirelli per Expo 2015 e la sua realizzazione negli appuntamenti settimanali densissimi succeduti per i sei mesi della manifestazione. Dei quali abbiamo goduto il garbo e la costanza del conduttore che coincidendo con chi, avendola precedentemente concepita con l'intelligenza necessaria al dialogo polimorfo che ha reso possibile l'evento, ha anche saputo così condurla.

Sul terzo testo su cui sto portando l'attenzione: testo architettonico come comunicazione somatica o esistenziale del sapere per l'esistenza sociale degli uomini, occorre riflettere.

Per esso occorre ripensare alla dimensione scientifica dell'arte e delle arti prima dello *scire per causas*, modello, oggi delle scienze positive. Sapere osservare ed intuire il vero nella manifestazione dei fenomeni del mondo è proprio dell'arte piut-

tosto che delle scienze positive. Solo un cenno a proposito del sapere che si conquista e mette in comune nel dialogo d'arte tra artigiani ed artisti dediti alla pittura, scultura e architettura nelle epoche storiche in cui queste arti hanno vissuto i loro momenti di più alta vitalità.

E mi riferisco al passato prossimo di cui sono stato testimone, soprattutto, cioè il secondo dopoguerra.

Mi preme però riferirmi all'idea d'architetto enunciata da Eupalinos, di Valéry: l'osso di seppia osservato nella danza ispirata da una interna musica.

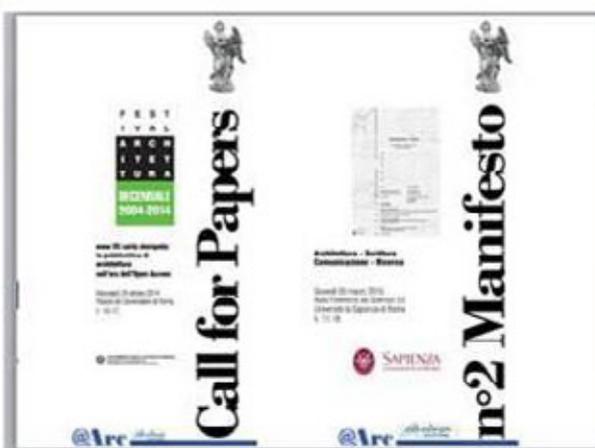
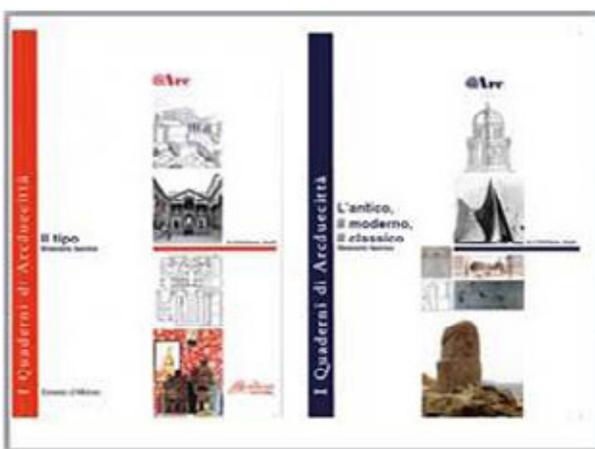
Così esplorando, si scopre-inventa un saper fare esposto nella costruzione stessa e nei suoi alterego mediatici: modelli e disegni informatici.

Sottolineo, per concludere, il valore radicale della scienza applicata per la mentalità moderna milanese. Ne ricordo l'ascendenza a Carlo Cattaneo.

Penso sia questo il segreto della modernità di Milano.

Sono tornato al titolo dell'evento e del libro.

E finisco ringraziando tutti voi per l'attenzione. ○



nota.

L'immagine asteriscata riferisce della ricerca avviata da Arcducittà, oggi portata avanti dallo strenuo lavoro avviato da Lorena Antea Caruana, proseguita da Maria Lucrezia De Marco e Valentina Lecchi e da Analisa Di Carlo.

Il disegno di Milano capitale del Moderno

Lorenzo Degli Esposti

Ariosteo e aristotelico: questi due aggettivi, sorti dalla combinazione di sincero apprezzamento e bonario divertimento, sono stati usati da alcuni amici nel riferirsi al disegno sotteso a *MCM – Milano capitale del moderno* e alle iniziative organizzate nel Grattacielo Pirelli durante il semestre Expo 2015 delle quali esso porta testimonianza. Queste due aggettivazioni mi hanno in ogni caso fatto riflettere sulla natura di quell'esperienza, difficile da inquadrare in itinere a causa del carattere d'eccezione e d'urgenza che pare debba inevitabilmente accompagnarsi a questo tipo di eventi. L'incarico della curatela del Padiglione Architettura, conferitomi da Vittorio Sgarbi in seno alle attività del programma Expo Belle Arti di cui era ideatore per Regione Lombardia, su iniziativa della presidenza, era del resto inconsueto: sia per la mia età sia per il mio profilo di architetto, impegnato in primo luogo nella professione, alla quale si affiancavano in second'ordine attività curatoriali e di ricerca. L'aggettivo ariosteo voleva dunque riconoscere, riferito all'attività di un disegnatore di progetti e costruttore di edifici, la concomitante capacità di collegare opere ed autori diversi in un ingegnoso disegno, in un'armonica narrazione: si consideri proprio l'esito a stampa del volume *MCM – Milano capitale del moderno* che testimonia tutte le attività del Padiglione Architettura che qui introduciamo, o anche nello specifico una di esse come l'ostica selezione, a causa della diffusa qualità, delle più significative architetture milanesi del XX secolo, esposta nella mostra fotografica *Architettura sintattica*. Ma ariosteo si riferiva indubbiamente anche ad uno stile di vita, tra il cavalleresco e il fantasioso, che non poteva non ricordare Guglielmo Mozzoni, il *trait d'union* tra le varie attività del Padiglione Architettura ed anche tra me e Sgarbi, conosciuto proprio grazie al Mozzoni durante una mia azione artistica organizzata anni prima con il collettivo Aufo, in un altro luogo milanese d'eccezione: il Castello Sforzesco. Sgarbi aveva intenzione di onorare durante l'Expo l'architetto milanese, eroe della Resistenza, con la mostra *La città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni*: dal momento che avevo condiviso con lui alcune ultime iniziative (principalmente alcune azioni civiche, anche con gli Amici della Città Ideale, legate alle problematiche urbanistiche dell'area metropolitana milanese, tra cui proprio il tema delle aree Expo), ecco perché Sgarbi pensò a me come naturale curatore della mostra. Essa costituiva l'incipit del Padiglione Architettura nella prestigiosa sede del Grattacielo Pirelli, da integrare con ulteriori iniziative sull'architettura moderna milanese nel suo complesso, ancora da precisare al momento del lancio della comunicazione di Expo Belle Arti nell'estate 2014. La mostra fu organizzata nell'atrio istituzionale del Pirelli, con allestimento progettato con Luca Veltri dello studio laboratorio.quattro. Lo spazio, solitamente dedicato all'accesso delle sole autorità, è stato così aperto alla cittadinanza: tre modelli lignei delle Città Ideali, sospesi su piedistalli di vetro extrachiaro, fluttuavano nello spazio avendo come sfondo piazza Duca d'Aosta e la città di Milano. Essi erano quelli del *Mattamondo*, solido platonico cavo costituito da me-



- 1 #09030304, Aldo Rossi, *Complesso abitativo "Monte Amiata"* (2009), fotografia di Matteo Cirenei
- 2 Luigi Moretti, *Complesso per abitazioni, uffici e negozi, corso Italia 13-17* (1951-56), fotografia di Maurizio Montagna
- 3 Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi Spagliardi* (1953-57), fotografia di Daniele Zerbi
- 4 Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio di Como* (1932-36), fotografia di Maurizio Montagna (a pag. 6)
- 5 Gio Ponti, Pier Luigi Nervi e collaboratori, *Grattacielo Pirelli* (1952-61), fotografia di Daniele Zerbi (a pag. 7)



ridiani e paralleli ad illustrare l'idea di massima del progetto, e due città in versioni più sviluppate, la *Città Ideale G.M. 2000* e la *Città Ideale G.M. 2005*, con meridiani a supportare impalcati per abitazioni ed edifici. Tra i tre plastici, allineati lungo la facciata a vetrata continua del Pirelli, stavano su tecnografi d'epoca due grandi pannelli, composti dallo stesso Mozzoni con suoi disegni, acquerelli, fotografie di sue architetture ed estratti dalle sue pubblicazioni.

Il programma del Padiglione Architettura, oltre alla mostra suddetta, prevedeva ulteriori iniziative, quanto meno una seconda mostra sull'architettura moderna milanese a cura di Fulvio Irace. Poiché la sua definizione si andò dilungando e considerata l'occasione irripetibile che ci trovavamo di fronte, nelle more della definizione della mostra proposi a Sgarbi un parallelo programma semestrale di incontri sull'architettura e sulla città, a patto di avere il Belvedere al 31° piano del Pirelli. L'idea era di parlare di architettura in un luogo eccezionale di un edificio emblematico del moderno milanese (e certamente non solo di quello, considerata la notorietà internazionale di questo edificio); tra l'altro il Belvedere era visitabile molto di rado, in quanto normalmente occupato da eventi istituzionali o concesso in affitto temporaneo per eventi privati. L'obiettivo era ospitare nel Belvedere convegni e incontri, aperti ad architetti ma in generale a tutta la cittadinanza, per sei mesi sfruttando l'Expo, mettendo al centro l'architettura, l'urbanistica, il paesaggio, il design. Sgarbi sposò l'idea e così, mentre Regione e soprattutto la Triennale metabolizzavano questo imprevisto – anche grazie al favore di Alberto Ferlenga –, incominciai a strutturare il ciclo, che intitolai *Milano capitale del Moderno*. Coinvolsi Elisa Cristiana Cattano per la definizione dei contenuti riguardanti città e paesaggio, Francesca Balena Arista per quelli riguardanti il design e Davide Borsa per quelli sulla tutela dei beni culturali, e nel frattempo effettuammo alcune interviste per mettere a punto il programma e stabilizzare il nascente ciclo di convegni, riparandolo dall'azione di eventuali sabotatori così comuni nel contesto dell'architettura milanese. Incontrammo Andrea Branzi, Vittorio Gregotti, Antonio Monestirolì, Gillo Dorfles, Ugo La Pietra, Angelo Torricelli, Michele De Lucchi, Marco Biraghi, e altri ancora, oltre ai consueti scambi di idee con Ernesto d'Alfonso. Il confronto con i nostri maestri, nonché l'affidamento di parte dei contenuti a colleghi specialisti, mi sembravano utili strumenti per evitare un programma autoriferito, per allargare il coinvolgimento a soggetti che in prima istanza non avrei considerato, al fine di avere un programma comprensivo ed inclusivo, pur nella cornice di linee generali che evitassero un mero accostamento eterogeneo di contenuti. Poiché il programma sarebbe stato articolato in una quindicina di intere giornate di convegno, durante l'arco di oltre sei mesi, mi sembrò inoltre utile suddividerlo in sezioni tematiche. La prima, *Sull'accademia – Scuole e ricerche*, era dedicata alle università lombarde del progetto e ha visto la partecipazione di rappresentanti dell'Accademia di Brera, Politecnico di Milano, Università degli Studi di Pavia, Domus Academy, NABA – Nuova Accademia di Belle Arti Milano, IED – Istituto Europeo di Design, Istituto Marangoni, Accademia Adrianea, che hanno presentato la linea culturale di ciascuna scuola, l'offerta formativa, alcune ricerche in corso. La sezione *Sul libro – Teorie e storie* voleva stimolare la discussione e l'approfondimento su temi specifici del progetto, alle varie scale e sulla scorta di dibattiti su pubblicazioni e ricerche, affidando alcuni seminari a studiosi under 50, tra i quali per l'urbanistica Nicola Russi, Nicolò Privileggio; per l'architettura Sara Marini, Vittorio Pizzigoni; per il design Francesco Faccin, Francesca Picchi e altri ancora. Ulteriori inviti sono stati estesi a studiosi e architetti provenienti da tutta Italia e da altre 10 nazioni, con la partecipazione anche di personalità molto note, tra cui vincitori di Pritzker Prize e curatori di Biennali di Venezia, di cui diremo più avanti. A completamento della sezione precedente, *On Line – Pubblicità d'architettura* si occupava invece dei nuovi media, con riferimento ai temi già citati e coinvolgendo alcune riviste web come Domusweb, Divisare, Gizmo, Il giornale dell'architettura, Arc-DueCittà, Viceversa. *Sul moderno lombardo* si riferiva invece agli studi e alle ricerche sull'architettura milanese dell'ultimo secolo, con la partecipazione di numerosi architetti e storici che hanno illustrato vari temi, sia sull'architettura milanese nel suo complesso sia su alcuni casi specifici, anche scottanti, come l'Istituto Marchiondi Spagliardi (in un doppio incontro del 30 luglio e del 26 novembre, con tra gli altri Sergio Poretti, Antonella





Ranaldi, Bruno Reichlin, Andrea Bruno, Marco Dezzi Bardeschi) o lo spostamento della Pietà Rondanini (nel convegno inaugurale del 5 maggio, con la partecipazione tra gli altri di Vittorio Sgarbi, Carlo Bertelli, Philippe Daverio), o come la questione delle recenti trasformazioni urbanistiche della città e del suo territorio. Nella sezione *Architetti al Belvedere* sono stati invitati i più significativi protagonisti del progetto delle città di Lombardia, a presentare un'opera emblematica della propria ricerca, come illustreremo più nel dettaglio in seguito, definendo alcune linee di ricerca.

La pubblicazione di tutti i contenuti, per i tipi di Actar con il titolo di *MCM – Milano capitale del Moderno* in doppia edizione in lingua italiana e in lingua inglese, ha visto le sezioni tematiche *Sull'accademia – Scuole e ricerche, On-line – Pubblicità d'architettura e Architetti al Belvedere* consolidate in omonimi capitoli del libro, oltre ai due capitoli sulle mostre (quella sul Mozzoni e la seconda di cui diremo più avanti), mentre le due sezioni *Sul moderno lombardo* e *Sul libro – Teorie e storie* sono state scandite nei capitoli *Milano moderna e contemporanea* e *Casi milanesi* sugli specifici contenuti locali e nei capitoli tematici *Architettura, Città e paesaggio* e *Design*. Il capitolo *Architettura* include contributi di architetti e studiosi che hanno ampliato la nozione di Moderno, anche a partire dallo studio e dalla conoscenza dei precedenti lombardi. Oltre ai numerosi e qualificati apporti italiani quali quelli di Vittorio Gregotti, Francesco Gnecci Ruscone, Aimaro Isola, Antonio Monestiroli, Franco Purini, Ernesto d'Alfonso, Renato Rizzi, Angelo Torricelli, Daniele Vitale, Marco Biraghi, Luca Molinari, è emblematica in tal senso la ricerca di Peter Eisenman, con specifico riferimento all'opera di Terragni, nonché il rapporto con Rossi, il cui libro *L'architettura della città* è stato pubblicato negli Stati Uniti grazie all'architetto americano e alla sua attività all'Institute for Architecture and Urban Studies di New York. Tra gli altri intervenuti, più volte Rafael Moneo ha sottolineato il suo debito con il pensiero della scuola milanese, così come altri architetti spagnoli come Guillermo Vázquez Consuegra. Le influenze tra le ricerche milanesi e quelle ticinesi sono esemplificate dagli interventi di Mario Botta, Aldo Nalli, mentre le affinità con quelle della penisola iberica sono testimoniate da José Linazasoro, Manuel Aires Mateus. Ulteriori contributi sul senso delle relazioni sviluppate tra il contesto milanese e l'estero sono stati apportati da Yvonne Farrell e Max Dudler, che hanno sottolineato sia il ruolo cruciale della sintassi nella composizione sia quello dello studio dei precedenti. Il capitolo *Città e paesaggio*, con contributi tra gli altri di Charles Waldheim, Alex Wall, Mosè Ricci, Paola Viganò, Tiziana Villani, Adrian Lahoud, Franco Farinelli, oltre a testimoniare gli studi sulla città europea e sulla megalopoli globale, tratta le nuove ricerche del *Landscape Urbanism* e dell'*Ecological Urbanism* grazie all'impostazione teorica sostenuta da Elisa Cristiana Cattaneo e le sperimentazioni del design radical, promosse da Francesca Balena Arista, le quali sono anche state oggetto della videoinstallazione *Omaggio al Monumento Continuo* di Umberto Saraceni, proiezione dei disegni del Superstudio sulle facciate interne del Pirelli, visibili sia dall'interno del Belvedere sia dall'esterno, dalla città. Il capitolo *Design* tratteggia le figure dei principali protagonisti attivi a Milano negli ultimi decenni, e nel contesto italiano approssimativamente riferito come radical, con contributi tra gli altri di Andrea Branzi, Superstudio, Michele De Lucchi, Ugo La Pietra, Gianni Pettena. Il capitolo *Architetti al Belvedere* è costituito da una selezione degli studi d'architettura attivi nelle città di Lombardia: di ciascun studio è pubblicata un'opera realizzata dopo il volgere del secolo, in Italia o all'estero. La selezione non è dunque una guida delle nuove architetture milanesi o lombarde, ma piuttosto delinea alcuni gruppi di autori che possono considerarsi eredi, a vario titolo e senza escludere altre influenze, di quelle linee di ricerca del moderno espresse nel volume. Partendo dall'attenzione per la sintassi architettonica e per la sistematicità delle strutture e degli elementi, nonché per il principio insediativo, si può delineare un gruppo cui fanno parte tra gli altri Vittorio Gregotti, Sergio Crotti, Mauro Galantino, Piuarch, Gianmatteo Romegialli, Camillo Botticini. Un'architettura della città costruita sulle relazioni tra immaginari storici e composizioni elementaristiche e additive, tra tipi e morfologie, tra guardo che fu di Aldo Rossi, lo è oggi di Antonio Monestiroli, Gianni Braghieri, Angelo Torricelli, Baukuh e altri ancora. Sui precedenti temi si innesta, anche per merito di "Casabella", l'importante opera di divulgazione delle architetture dei regionalismi critici

europei, che porta a ulteriori sviluppi nel lavoro di Remo Dorigati, Raffaello Cecchi, Liverani/Molteni, Giulia De Appolonia, GSMM architetti, DAP Studio, Marco Castelletti, MAB Arquitectura, Lopes Brenna, fra i molti intervenuti. Un'attenzione per le ricerche nord-europee, unita per alcuni all'interesse per la vasta scala anche grazie alla lezione di Bernardo Secchi, si rintraccia nei progetti di Stefano Boeri, Caputo Partnership, 5+1 AA, OBR, Park Associati. Il colto professionismo che fonde istanze moderne con l'attenzione per gli etimi locali, come nell'opera di Gigi Caccia Dominioni, si sviluppa oggi nel lavoro di Cino Zucchi, lfdesign, Onsite, B22. Equilibrio sospeso e delicate asimmetrie, edifici e interni che si fondono nel paesaggio come nella lezione di Vittorio Viganò si riverberano nelle ricerche di Roberto Mascazzini e Attilio Stocchi. Gli accostamenti tra materiali dell'arte e della realtà, tra registri formali aulici e *objets trouvés* sperimentati da Umberto Riva si ritrovano in Alessandro Scandurra, studio Albori, Emilio Caravatti, Annalisa de Curtis, Francesco Librizzi, Nunzio Sciveres, Argot, CN10. Il ponderato bilanciamento tra progetto del corpo architettonico, d'interni e di design si estrinseca nelle ricerche dello Studio Albini Associati, Michele De Lucchi, Antonio Citterio Patricia Viel and Partners, Lissoni Associati, studio ARKPABI. I partecipanti ai convegni sono stati oltre trecento e per brevità non mi è possibile, purtroppo, citarli tutti i questa sede, rimandando al libro stampato.

La seconda mostra di cui accennavo al principio del presente testo fu infine accantonata in quanto non fu possibile organizzarla in tempo per l'apertura del Padiglione nel maggio 2015. Ma dopo la pausa estiva dei convegni, mi convinsi comunque a proporre un'iniziativa che li andasse a completare. Poiché i tempi erano proibitivi, anzi disperati, ma l'occasione ancora una volta irripetibile, pensai che l'unica soluzione fosse una mostra fotografica sui maestri del moderno milanese, con un taglio specifico che andasse a valorizzare l'aspetto analitico e sistematico di alcune ricerche, da cui il titolo *Architettura sintattica*, a discapito di alcuni aspetti di continuità, sfocianti a volte nel vernacolare, di certa architettura del dopoguerra. Volevo insomma premiare le architetture di Terragni, Cattaneo, Ponti, Asnago e Vender, Figini e Pollini, Moretti, Bottoni, Minoletti, Mattioni, Mozzoni, Viganò e altri ancora, ridimensionando i favori accordati nel tempo ad altri autori. Ne parlai con Maddalena d'Alfonso, che aderì all'idea (da cui la nostra curatela congiunta della mostra) e riuscì a coinvolgere, anche grazie all'adesione precoce e temeraria di Marco Introini, anche gli altri fotografi esposti: Matteo Cirenei, Marco Menghi, Maurizio Montagna, Maurizio Petronio, Filippo Poli, Giada Ripa, Filippo Romano, Claudio Sabatino, Daniele Zerbi, tutti under 50. In un tempo ristrettissimo fu organizzata la mostra *Architettura sintattica*, all'inaugurazione del 22 ottobre intervennero oltre duemila visitatori, con code all'ingresso di varie ore. Oltre ad un capitolo specifico dedicato all'esposizione, le fotografie in mostra integrate da ulteriori scatti anche di altri fotografi corredano l'intero libro e nell'insieme raffigurano i novantanove edifici costruiti durante il Novecento individuati come capitale del Moderno milanese e delle altre città della Lombardia. Tale capitale, immateriale in quanto culturale ma materialmente depositato in architetture costruite, è basato sulla compresenza di tre caratteri che lo distinguono dalle altre accezioni di moderno: nel Moderno milanese infatti astrazione e formalizzazione, di natura sistematica e seriale, coesistono con una concezione di pienezza, concinnitas, unità del corpo architettonico, come costruzione nella città, e lo spazio interno, così come le stanze a cielo aperto degli spazi pubblici, sono considerati nella loro consistenza volumetrica, come vuoti ipostatizzati e in una lettura alternativa rispetto a ciò che li definisce, alla scala architettonica (cioè gli elementi costruttivi dell'edificio) e urbana (cioè gli edifici stessi). Per il Moderno lombardo avevo individuato cinque edifici paradigmatici, tra le parentesi di Novecento e degli anni Settanta: la Casa del Fascio di Terragni, il complesso di Corso Italia di Luigi Moretti, il Grattacielo Pirelli di Ponti, Nervi e collaboratori, l'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittorio Viganò e l'unità al Monte Amiata al Gallaratese di Aldo Rossi.

In virtù dell'articolazione dei contenuti in sezioni tematiche e capitoli appena descritta, perfezionata durante lo svolgimento dei convegni e consolidata nella stampa, il libro ha in definitiva meritato l'aggettivazione di aristotelico di cui accennavo in apertura, nell'inedito binomio con ariosteo. La confezione del volume si è protratta per oltre due anni, anche a causa della doppia edizione. L'obiettivo rimaneva la presentazione entro l'anno 2017 al Belvedere del Pirelli, per non affievolire il legame con i tempi e i luoghi del Padiglione Architettura: l'obiettivo fu centrato solo grazie a immani sforzi compiuti da parte di tutti i soggetti coinvolti e grazie al generoso interessamento dell'avvocato Claudia Maria Terzi, assessore all'Ambiente Energia e Sviluppo sostenibile della Regione Lombardia, che adottò la presentazione del volume permettendone l'esecuzione nel Belvedere, il giorno 1 dicembre. Fu in sostanza un ulteriore convegno, con importanti partecipazioni quali quelle di Andrea Branzi, Bico Belgiojoso, Giovanni Chiaramonte, Ernesto d'Alfonso, Marco Biraghi e altri ancora, e con l'introduzione del volume da parte mia e la sua presentazione da parte di Vittorio Sgarbi, che aveva creduto nel Padiglione Architettura fin dal principio e un po' rischiatto affidandomene la curatela. Ancora una volta le parole del critico d'arte sono state emblematiche, quando definì il volume "il sigillo su un'impresa". *Milano capitale del Moderno*, nella forma del libro e delle attività al Grattacielo Pirelli durante il semestre Expo, oltre a dare testimonianza della natura delle città come luoghi deputati alla ricerca architettonica grazie allo sviluppo delle relazioni tra i vari soggetti coinvolti nello studio e nella costruzione dell'architettura, voleva e vuole stimolare analoghe iniziative e pubblicazioni nelle città del mondo. In varie epoche e secondo diverse declinazioni, alcune di esse, con tratti originali, hanno assunto il ruolo di capitali del Moderno e dell'architettura, laddove le architetture costituiscono, oltre che un mero capitale economico, un capitale disponibile allo studio, all'approfondimento, agli sviluppi per la produzione del nuovo, che rappresenta il carattere di necessità di ogni ricerca. ◉



Città ideale. Una mostra

Guglielmo Mozzoni



1



2



3



5



6

7



8

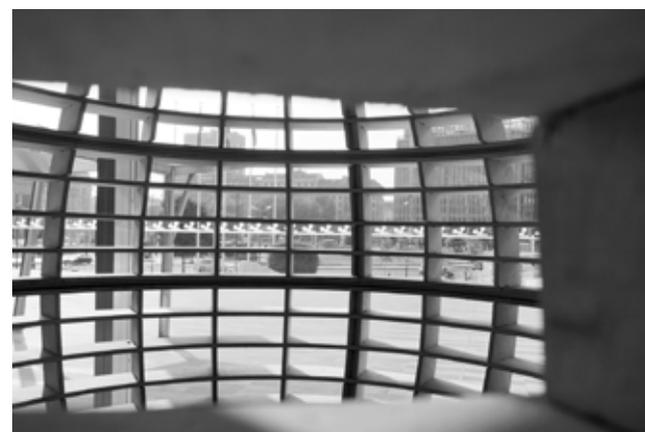


9



- 1 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni in via Fatebenefratelli 5, Milano (1952-53), fotografia di Maurizio Petronio*
- 2 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni in via Corridoni 15, Milano (1956-59), fotografia di Daniele Zerbi*
- 3 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni in via Fatebenefratelli 5, Milano (1952-53), fotografia di Daniele Zerbi*
- 4 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni in via S. Francesco d'Assisi 2, Milano (1954), fotografia di Maurizio Petronio*
- 5 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Ampliamento dell'Automobile Club di Milano in via Marina, Milano (1952-60), fotografia di Maurizio Petronio*
- 6 *Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni in via Francesco Sforza 15, Milano (1952-53), fotografia di Daniele Zerbi*
- 7 *L'allestimento dell'atrio istituzionale del Grattacielo Pirelli per la mostra La città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni di Expo Belle Arti (2015), fotografia di Maurizio Petronio*
- 8 *Modello del Mattamondo esposto nella mostra La città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni di Expo Belle Arti (2015), fotografia di Daniele Zerbi*
- 9 *L'allestimento dell'atrio istituzionale del Grattacielo Pirelli dall'ingresso di piazza Duca d'Aosta per la mostra La città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni di Expo Belle Arti (2015), fotografia di Pietro Servalli*
- 10 *Modello del Mattamondo esposto nella mostra La città ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni di Expo Belle Arti (2015), fotografia di Maurizio Petronio*

10



Il 25 luglio 1943 il tenente Guglielmo Mozzoni, a bordo di un sidecar e con un braccio ingessato per una caduta da cavallo, si recò in Piazza San Sepolcro a Milano. Aveva l'incarico d'intimare la resa al Comando del Fascio. La ottenne senza nessuna resistenza. Il 25 aprile 1945, dopo aver combattuto nelle file dell'esercito italiano, il tenente Mozzoni tornò a casa, sempre a Milano, calandosi con il paracadute. "Ero partito a cavallo con la sciabola", avrebbe poi detto, "per tornare col paracadute e col mitra". Così era l'imprevedibile architetto Guglielmo Mozzoni, autore di un'architettura poetica come la celebre casa della Zelata, sospesa come una libellula tra i boschi lombardi, architetto di inserimenti equilibrati nel centro di Milano e di complessi restauri di edifici medievali, a Portofino, sul Mare Ligure, o a Torba, sul fiume Olona. Era già oltre i settanta anni, quando sorprese tutti con la progettazione provocatoria di una città sferica, autosufficiente e con minimo consumo di suolo. Lavorò a perfezionare il progetto in tutti gli anni che gli restarono e che non furono pochi, quasi trenta, studiandone, in un gruppo selezionato di lavoro, le possibilità tecniche ed economiche. Sognava le sue città sferiche distribuite nei nuovi insediamenti globali come risposta armoniosa all'integrazione fra la società e la natura, contro la fatalità delle favelas e delle bidonvilles.

Carlo Bertelli



Leon Battista Alberti fu un sognatore, Brunelleschi fu un sognatore, Bramante fu un sognatore, Borromini fu un sognatore. E anche Guglielmo Mozzoni fu un sognatore. Lo manifestava nell'amore per la vita, che significava amore per gli uomini. Così che non costruiva per sé, e per compiacersi delle sue invenzioni, ma per cercare di far vivere gli uomini nel suo sogno. Per questo aveva concepito una città ideale nello stesso pensiero di Fra Carnevale, cercando di riprodurre lo spirito del Rinascimento. Guglielmo aveva preparato un plastico che ora abbiamo riproposto in una delle interpretazioni più visionarie del grattacielo di un architetto ispirato come Gio Ponti: il Pirellone. Guglielmo è stato un uomo felice, la sua intelligenza è sempre stata viva e pronta, il suo spirito sempre positivo, mai pregiudizialmente critico e distruttivo. Rispetto ad altri era dotato di una visione e continuava a vedere, nella luce del suo intelletto, anche quando, in età avanzata, era diventato quasi cieco. Così quando non poteva più vedere, sentiva gli uomini. Guglielmo Mozzoni è sempre con noi, in quel mondo ideale che egli sapeva possibile.

Vittorio Sgarbi



*La Città Ideale. Omaggio a Guglielmo Mozzoni. Discorso inaugurale di Vittorio Sgarbi, 5 maggio 2015, fotografia di Daniele Zerbi (sopra)
Modello ligneo del Mattamondo, esposto nella lobby istituzionale del Grattacielo Pirelli (2015), fotografia di Daniele Zerbi (a pagina 10)*

Architettura oggi. Una rivoluzione della mappa mentale per mappare il mondo nelle città.

Il direttore *

* Intervento al convegno del Padiglione Architettura, ciclo MCM – Milano capitale del Moderno, Grattacielo Pirelli, 02.10.2015

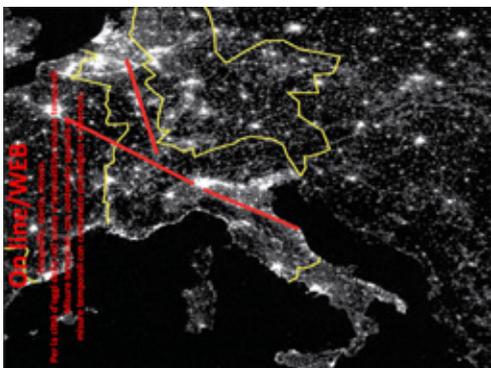


Il primato dell'immagine vuol forse affermare il primato dell'immaginazione creativa sulla memoria? Sarebbe il divorzio dalla parola e dal principio *ut pictura poesis* generatore della poesia all'arte della memoria.

Vorrei allora iniziare con una dedica scongiuratoria. Giacché apprezzo la immaginazione creativa non la voglio contrapporre alla memoria. Perché penso siano sinergiche. Voglio dedicare questo discorso a *L'arte della memoria*. E a Frances Yates che scrisse il libro. E scopri il valore delle Images Agentes, il parto delle muse, figlie della memoria mentre studiava una tecnica del sapere antico contribuendo così al sapere del più importante laboratorio del XX secolo che aveva a tema il rapporto con il sapere, l'immaginazione e la memoria. Parlo della fondazione Warburg, nel suo momento inglese, per l'emigrazione dalla Germania a causa delle leggi razziali. La tappa essenziale nel viaggio verso gli Stati Uniti, ove, nella congiunzione dell'idea delle forme simboliche (Cassirer) con quelle sulla musica architettonica di Panofsky e Wittkower, dell'insegnamento di cui promotrici furono le idee di Colin Rowe, oltre il Bauhaus, oltre Le Corbusier. Egli dette posterità al movimento moderno, attraverso Hejduk ed Eisenman, il quale come è stato detto (Moneo) portò a compimento la "rivoluzione" moderna dei procedimenti progettuali in architettura. Ho anticipato oggi quanto dirò in un prossimo articolo. Ed ho manifestato il tono dell'approccio al tema della pubblicistica on-line versus pubblicazione cartacea. Sottolineo, però, che al centro del discorso sarà un problema sul tempo, tra tempo interiore e tempo mondano entro il conflitto tra simultaneità (telematica) e diacronia (somatica) per cui si è in linea o in comunicazione simultanea con ogni parte vicina o lontana dovunque nel mondo, mentre l'incontro di persona esige la diacronia dei viaggi con veicoli a diversa velocità cioè il consumo di tempo umano (mortale). Così cambia la percezione della situazione d'esistenza (memoria immediata) per l'immaginazione nel pensare l'azione. Cioè la percezione di sé nel mondo e del mondo geografico per il sé:

1. Nell'"uso spregiudicato" del "sé interiore" e del corpo;
2. Nel modo inedito di concepire la geografia e di progettarne l'esplorazione;
3. Nella spettacolarizzazione della vita quotidiana;
4. Nel confronto inedito tra gli stili di vita e di conoscenza/comunicazione delle diverse regioni.

Cambia qui la struttura della situazione in cui mi devo guardare oggi, nella mia stanza, al cospetto dell'intero mondo i cui luoghi ovunque, in immaginazione, sono convocati per multipli programmi possibili che stabilirò a tempo debito. Per quanto del tutto locale, in mente, la stanza si rapporta immediatamente e concretamente con la globalità del mondo. Nell'antichità, prima del Quattrocento, non avevo alcuno strumento – come la carta topografica – per calcolare esattamente la quantità di tempo-spazio per stabilire questa relazione. Oggi ho a disposizione, oltre alle carte in scala, altre dotazioni telematiche che mi forniscono tutti i dati metrici, orari etc. della relazione concreta. Il cambiamento di relazione con l'antichità, il Rinascimento, l'Illuminismo e la modernità – prima foto-cine-televisiva, poi digitale – riferisce dell'apertura e del termine di ere temporali "ultra-storiche". Alla diacronia di questi passaggi si riferisce la condizione di *Zeitgeist* d'oggi esposte dalla pubblicistica on-line. Qui mi arresto. E comincio dalla parola chiave del titolo: on-line.



1. ON-LINE, una rivoluzione del comportamento soggettivo, una mutazione nella strutturazione delle città nei territori.

Il termine significa essere in contatto con/entro la rete web sempre, ovunque; cioè essere simultaneamente, continuamente e senza alcuno scarto temporale, in contatto con tutti i siti dei continenti in cui vi sia lo schermo di un apparecchio acceso. Per cui il sito dell'apparecchio acceso davanti al quale sediamo è in una prossimità telematica assoluta con tutti i server cui si collegano tutti gli apparecchi distribuiti in tutti i siti di tutti i continenti. La distanza temporale della comunicazione tra loro è azzerata. Mentre la distanza temporale dell'incontro concreto tra i corpi davanti agli apparecchi, esige un tempo e la programmazione di questo tempo attraverso l'agenda cui corrisponde un caricamento interiore (l'anima assume quest'attitudine) che comanda l'esecuzione prevista in agenda; che si misura, piuttosto, in ore, minuti, secondi, e non in metri e chilometri. Perciò le reti di trasporto nella loro gerarchia di raggio d'azione e ritmo di soste, si distinguono in reti locali regionali, interregionali o continentali, globali ove le reti aeree determinano il primato di alcune città (non solo capitali). Da ciò deriva il concetto di prossimità temporalmente equivalente tra luoghi lontani (a diversa distanza) e vicini. Da cui deriva il concetto di "protesi urbana" che supplisce ai limiti somatici dell'uomo. Per impadronirsi a fondo di questo

dato di fatto, memoria e immaginazione si compenetrano mentre il computer e la televisione nella sinergia prestano i loro contributi di comunicazione visiva "in tempo reale" e i social network i mezzi per partecipare in streaming a eventi contemporanei altrove e interagire immediatamente; conferendo alla presenza qui ora una intensificazione inaudita. Il tempo quotidiano si spettacolarizza mentre distribuisce la presenza, benché virtuale, in una moltitudine di luoghi. L'intera geografia della terra, nella comunicazione on-line è letteralmente a disposizione nel sito locale puntuale. Dunque oggi abbiamo un'esperienza della geografia del tutto diversa dal passato. L'intera terra è a disposizione di un "incontro virtuale" in tempo reale che promette una esplorazione personale programmata da soli e annotata in agenda nella sua scansione temporale. L'implicazione tra la mente (il sé esistenziale che sostiene il vissuto), la stanza localizzata e la globalità del mondo, è una rivoluzione epocale. Città virtuale è dovunque ci sia un apparec-



Confronto dei formati e dei titoli tra le due versioni, quella del 1990 e quella del 2010.

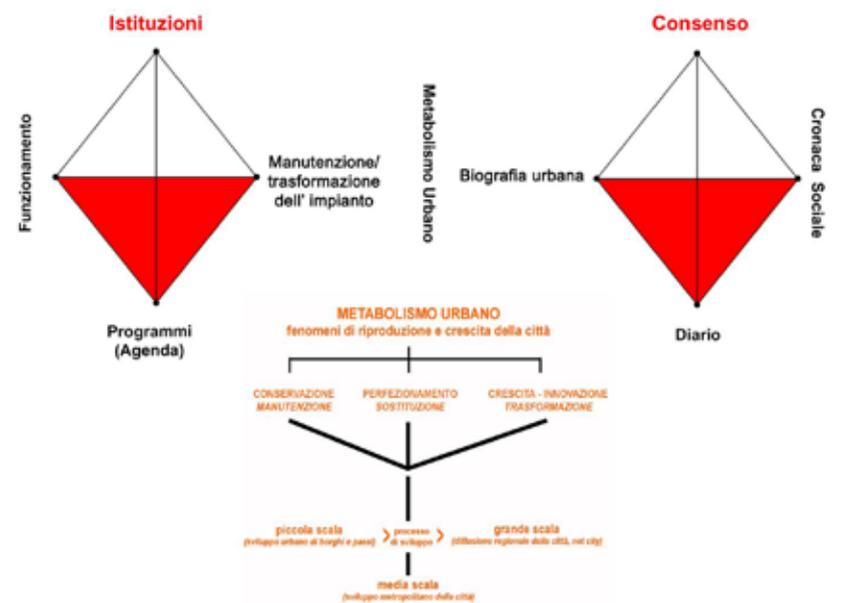
chico on-line. È ovvio che deve mutare la struttura e la gestione dell'organizzazione spaziale della città reale in base allo spirito del tempo e al relativo rapporto tra diario cronaca sociale e consenso riassunto nella relazione tra biografia umana, biografia urbana, metabolismo urbano. Da architetto, come "costruttore" di "campi praticabili da abitare", questo è il più importante tema di progetto. E reclama una riflessione sul tema costruire abitare. Oltre le tesi di Heidegger. È la realtà telematica per cui ciascun apparecchio è immediatamente in linea con tutti gli altri in un'unica città del mondo nella quale tutti possono comunicare senza intermediazione e immediatamente con tutti. Primato assoluto delle città. Ogni punto è dunque concretamente praticabile solo nel modo situazionista di Guy Debord, descritto in *naked city*, cioè per mappe locali disgiunte e accostate tra loro dalle reti di trasporto. Ciò rende obsoleta la marchiatura progressiva dei luoghi della terra, a favore di linee di relazione geografica tra le città che sostengono la programmazione delle imprese (mappa mentale). Come la linea che congiunge Costantinopoli/Istanbul con Ravenna, Milano, Parigi e Londra con un bivio a Milano verso la valle del Reno. Linee di questo genere interferendo o collaborando con le linee sinuose delle acque dei bacini fluviali, costituiscono le linee maestre nella conoscenza concreta dei luoghi nella relazione tra loro, dapprima per le migrazioni dei popoli. In seguito per le comunicazioni e gli scambi. Infine per la relazione tra le produzioni specifiche delle regioni che quindi si strutturavano definendo gli ambiti locali e la qualità specifica delle loro produzioni. Esse mettevano in relazione i campi abitati, le loro produzioni e gli scambi esistenziali. Tuttavia il marchio locale nelle tre determinazioni di disposizione, orientamento, giacitura dei bacini fluviali nelle regioni, non ha perso di valore. Anzi. Definisce una mappa degli affetti che lega tra loro le generazioni esistenti con le pregresse. Benché capovolte e intrecciate in modo inedito, le due forme di marchiatura geografica si rafforzano sinergicamente. Potenziano i luoghi, moltiplicandoli e intensificandone la gravidanza, per valorizzare, rendendola visibile alla globalità del mondo, la loro particolarità. Abitiamo sempre in un contesto locale. Il termine globale indica solo la prossimità multipla che ciascun luogo sa implicare con gli altri anche i più lontani. Si ribadisce l'impotenza delle misure espresse in metri o chilometri nell'esprimere il modo d'oggi della prossimità delle protesi urbane. Valgono piuttosto le misure temporali e il primato del tempo umano (tempo interno). La misura espressa in termini di tempo ha infatti una triplice funzione che mette in relazione fatti diversi: l'intervallo spazio-temporale tra gli estremi, il tempo mondano, del giorno e della notte e il "caricamento" interiore del tempo interno. La prossimità nel rapporto tra "tempo azzerato" del web e "tempo mortale" dell'uomo è tutta ancora da comprendere. La prossimità che è solo somatica e locale, circoscritta a "dove-ora" abita-

mo: mediante protesi di comunicazione e trasporto, si rende temporalmente "vicina" al lontano. Da tale "dove-ora" qui si misura la relazione temporale con la globalità dei contesti locali. Anche quelli che non hanno storia alcuna.

2. ON LINE per arcduccità e per la pubblicistica di architettura.

La pubblicistica on-line origina in questa situazione e gode del potere di comunicazione simultanea con tutti i siti del mondo ovunque distribuiti, con un costo di edizione e distribuzione minimo. Per di più senza intervallo tra edizione e lettura. Lo verifica la rivista on-line che abbiamo fondato e pubblichiamo: "Arcduccità". Perciò non si può più parlare di numeri o di cadenze di pubblicazione. Ogni articolo o saggio può essere edito e immediatamente letto. Valgono nuove misure statistiche. Poiché chi naviga on-line a qualunque ora può accedere alla visualizzazione di ciò che è pubblicato, indipendentemente che sia notte o giorno nel luogo che riceve, si deve parlare di accessi. E neppure solo del loro numero assoluto, perché l'accesso può essere accidentale, anzi in linea di principio lo è. Quindi la testata o la pagina può essere abbandonata immediatamente. Occorre incrociare il dato d'accesso con il tempo d'abbandono (rimbalzo) della pagina, con il numero delle pagine guardate, con il tempo di permanenza nel sito per leggere i testi. Quanto più è basso il numero dei rimbalzi, tanto meno l'accesso è casuale o privo d'interesse. Da questi punti di vista le statistiche di "arcduccità" sono incoraggianti. Il numero di chi abbandona la pagina è molto basso, il numero medio delle pagine consultate e del tempo di permanenza nel sito alto. E il range di lettori che accede amplissimo, appartenendo a più di centotrenta paesi del mondo. Sia nella versione italiana sia in quella inglese. Vengo ora al tipo della pubblicazione: i contenuti di ARC e ARCDUECITTÀ. Chi ha frequentato, dovunque in Italia, il dottorato in architettura negli anni '90, sa che si pubblicava a Milano un'altra rivista. Cartacea e non online. Che pubblicava informazioni e saggi sulle ricerche dei dottorandi qualunque fosse la sede in cui si svolgeva. E si chiamava ARC. Architettura, Ricerca, Composizione. Quando quattro anni fa si pose la domanda se produrre una rivista per tutti gli architetti, non solo specialisti e "dottori" ma per tutti e, per i più giovani, sceglieammo di mantenere il titolo e la grafica. Cambiammo però nel titolo la parola composizione con città. Si ridefiniva così il focus. L'abitare non fu guardato nel progetto o contesto della disciplina ma in quello della città. Per di più l'oggi della città. E di mantenere forte il senso di una alleanza delle generazioni puntata sui giovani. Abbiamo allora scelto quattro parole per quattro sezioni: ospite/*Urban Design*, *Habitat/Interior Design*, *Landmark* (con i comple-

mentari groundmark e timemark)/*Architectural end Engeneering Design*, *Set/Virtual Design*. La rivista ha avviato call for papers tematici gestiti da Ariela Rivetta e Papers from School, realizzando così due sezioni d'interlocuzione con il pubblico dei lettori. Riassumo sinteticamente nell'aforisma: alla base una ricerca della modernità. Ricerca il cui momento attuale è il lavoro strenuo di Lorena Antea Caruana nel redigere una bibliografia critica di testi del XX che collocano la rivista nel contesto della cultura d'oggi. Non resta che dire delle due occasioni di confronto con un pubblico specializzato, a Parma e a Roma, al cui centro è stato il tema "Comunicazione / Scrittura architettonica". Si tratta delle due occasioni di confronto con un pubblico specializzato, che rimanda al processo progettuale e alla tavola da disegno o alla tastiera e allo schermo del computer. Emerge un fatto: il pensiero sull'abitare in quanto tale agisce in base alle due operazioni necessarie alla "scrittura" del pensato, quella ab-straente e quella concretante. Questo è nuovo tema di attenzione e ricerca. Ma non posso qui affrontarlo. Rimando ad altra occasione e ringrazio il pubblico per l'attenzione che ha prestato alle mie parole. ☺



Pensando Milano capitale del moderno.

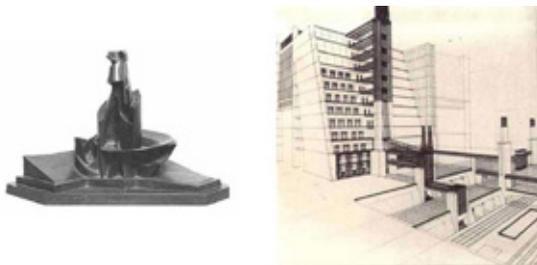
Ernesto d'Alfonso*

Grazie ai promotori di questo padiglione di Expo 2015 dedicato all'architettura, cioè alla città oggi, nel luogo più emblematico di Milano moderna: il Belvedere del Grattacielo Pirelli. E, per tutti, grazie a Lorenzo Degli Esposti che ha inventato un titolo così preguo di significati: Milano capitale del moderno.

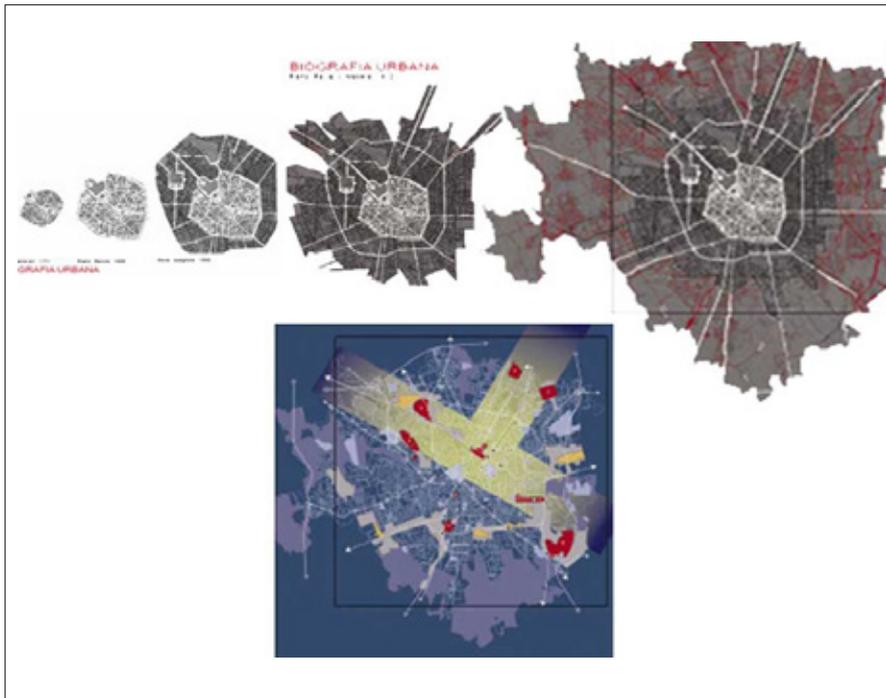
Forse, accettandone la sfida, ho pensato ai tanti attributi di Milano capitale: economica, morale, che il termine "moderno" riunisce tutti nell'idea di presente, necessario alla filosofia del fare propria del milanese, non pago dell'antichità, pur celebrata dai tanti eventi epici – e monumenti celebri; ma attratto dalle sfide che mettono alla prova il talento che li sostenne. Anche Expo 2015 propone la sfida del suo titolo: *Feeding the Planet. Energy for Life - Nutrire il pianeta. Energia per la vita*, il "rompicapo" del nuovo millennio che, per conseguire il voto, esige il cambio strutturale del comportamento umano e della politica globale. Si rinnova, così, la tensione al futuro della città che fu "autrice" della modernità a cavallo del XX secolo. Non voglio però celebrare il futurismo. La modernità di cui dobbiamo parlare ascende a un secondo momento inaugurato dalla tragedia che, alla metà del secolo XX, segna una soglia di rottura: la distruzione delle città nel mondo, di Hiroshima per tutte, che inaugura il terrore dell'atomica; e di Milano che nei primi anni del '40 fu ridotta macerie. Data che occorre tenere nel cuore perché l'oggi, non immemore, possa attestare del lavoro esemplare dell'intera città per reagire e non sfuggire la vita. Non voglio però partire dalla conclusione, ma cercare un percorso che approda a Milano: capitale e moderna.

Milano capitale.

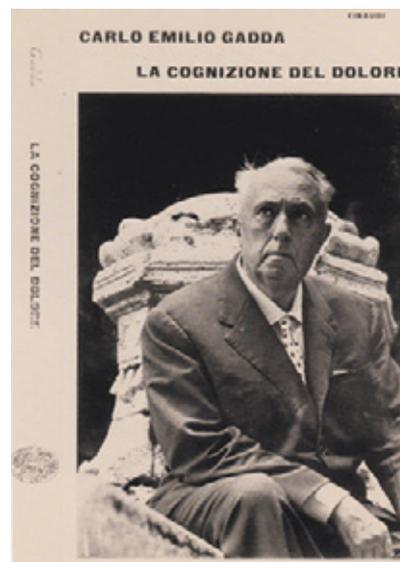
Risale al tempo dell'unificazione del nord e del nord-est europeo al mondo mediterraneo. Fu sede, infatti della corte imperiale di Costantino, fondatore della seconda Roma ai confini d'Europa. È intitolato a Milano l'Editto che sancì il primato del cristianesimo nell'impero. Qui s'incontrarono, perciò Ambrogio e Agostino, autori della rivoluzione di allora, quando s'affermò l'idea di divisione dei poteri insieme al primato dell'anima e del tempo umano. E quando, nel nome di Costantino si formò una linea generatrice della futura mappa dell'Europa, che non partiva da Roma, tra Costantinopoli e Milano, tra il confine con il Medioriente e il bivio verso Parigi, Londra o verso Treviri e la valle del Reno. D'altra parte Milano è capoluogo di un'area geograficamente felice su cui si avviò l'azione corale e anonima celebrata da Cattaneo sui territori a sud dei laghi alpini bagnati dal Ticino e dall'Adda resi fertili e ricchi dai popoli abitanti. Parlo di fiumi i cui ampi bacini orientarono efficacemente le strade ai valichi del Sempione e del Gottardo, cosicché il loro territorio sapientemente manufatto divenne naturalmente campo e teatro di imprese civili e militari il cui esito fu di volta in volta siglato nelle rughe del corpo urbano come ore memorabili di una biografia "topografica", ore memorie di illuminazioni e scoperta testimoni di costruzioni interiori, trasformate in ore d'invenzione e d'azione.



* Intervento al convegno del Padiglione Architettura, ciclo MCM – Milano capitale del Moderno, Grattacielo Pirelli, 05.05.2015



Cito qui, per rimarcare la mappa del tempo, l'ora longobarda o comunale, l'ora viscontea e sforzesca o quella dell'illuminismo lombardo e del Regno d'Italia "precipitate" nell'idea di città come principio delle storie italiane che alle soglie del XIX secolo sostenne l'ora dello sviluppo impetuoso di fine ottocento illuminata dal "Politecnico" cattaneano e dal futurismo di Sant'Elia. La storia riassunta nel presente delle diverse ore murate dall'opera umana, ovunque nella regione, attesta che una popolazione animata dal bisogno di fare ha fatto del territorio tra Ticino e Adda una geografia manufatta, unitaria e policentrica secondo l'intuizione di Milizia "sono nella provincia le città, ciò che le piazze sono nella città" e il principio di Cattaneo che ispira le *Notizie naturali e civili della Lombardia* e il progetto di diffondere l'energia laddove le risorse la generano, l'intero territorio e di concentrare nella città i centri del sapere scientifico, amministrativo e imprenditoriale, oltre che di quello scientifico promosso della rivista il Politecnico, vera e propria apertura al futuro della modernità. Così la parola futurismo non vale per le belle arti solamente, ma per l'industria che sa produrre la città che "sale" celebrata dall'arte di Boccioni. Non procedo. Solo dico che in questo avvio ho tenuto vivo il principio antropogeografico appreso da Gregotti sui banchi della scuola. Apro invece allo *Zeitgeist* della modernità.



Modernità.

Un attributo del tempo guardato come interrogativo specifico del presente che istruisce l'ora di concezione e d'azione sempre di nuovo al presente. Non parlo del dato di fatto naturale, immemore e smemorato. Ma del presente "gravido" dal voler essere "ora" conscia e memore di sé, *up to date* mentre passa. Marcata perciò da un fatto preguo dell'istanza d'ora. Un prodotto dell'arte nell'accezione primitiva che sa i principi della scienza nelle tecniche del fare.

Modernità del presente è l'ora della biografia umana che segna l'ora della biografia urbana mentre assume i problemi dell'ora, e la dimensione del territorio. Di essa, metaforicamente la fattualità del lavoro è "scrittura" nell'implicare tempo umano e tempo del mondo. Ciò rende anonimo il tempo di chi pure opera. Perciò può manifestare lo *Zeitgeist* del presente cioè il principio della modernità del XX secolo: rifiutare l'ipoteca del passato sul futuro, per non annichilire il presente in una replica di azioni semi-conscie di sé. So bene che questo principio ha condotto al nichilismo. La modernità di cui parlo, però, lo rifiuta, soprattutto dacché si è concretata nella riduzione delle città alla tabula rasa. Richiede invece di sondare l'"ora" attraverso un progetto tra sapere impotente e aspirazioni potenti, concretata nell'alleanza tra le generazioni, tra l'energia di chi non ha passato e il sapere di chi non può ambire al futuro, che io, come insegnante ho coltivato.

Il principio metastorico della modernità milanese: l'interferenza tra l'ora rinascimentale e l'ora futurista.

Il XX secolo non può essere, allora, la prima volta che il popolo milanese ha vissuto questa esperienza. Analoghe all'ora in cui una aristocrazia cosmopolita, all'inizio del XX secolo, scoprì il socialismo come obiettivo utopico di un'azione concreta, altre ore d'inizio intenzionalmente "presenti a chi le visse" come *up to date* e preguo di futuro o "futuriste" ante litteram sono state vissute dai milanesi. Quella più preguante



è quella di Filarete, Bramante, e Leonardo che inventò la cartografia topografica per una scienza idraulica finalizzata all'impresa civile. Quella preconizzata dalla città ideale di Filarete che, al tempo degli Sforza chiedeva al principe di conformare al suo nuovo paradigma la ri-strutturazione dei territori dominati dalla città in una città-stato. Cioè, di fronte ad una crescita non più sostenuta dall'addizione, la città ideale di Filarete stabiliva, in un grafo, il paradigma d'integrazione urbana. Al quale Leonardo forniva gli strumenti concettuali e tecnici della cartografia. Mentre Palladio, ne confermava il paradigma tipologico primitivamente declinato da Bramante divulgandolo nell'intero occidente. E, per completare il discorso sull'avvio della scienza della città sottolineo qui la sintonia con l'architettura dei paradigmi urbani dell'opera che, al tempo dei Borromeo fu redatta da Giovanni Botero, *De la causa della grandezza delle città*, teorizzazione dell'intreccio tra sapere ricchezza forza e autorità nel determinare crescita nelle città. Inaugura una scienza dell'intreccio città/territorio. Quella che, come già detto, Verri e Milizia promossero nell'idea della struttura urbana policentrica. Ereditata dalle generazioni a cavallo del secolo, i "futuristi" ne decretarono la fine.

Modernità critica.

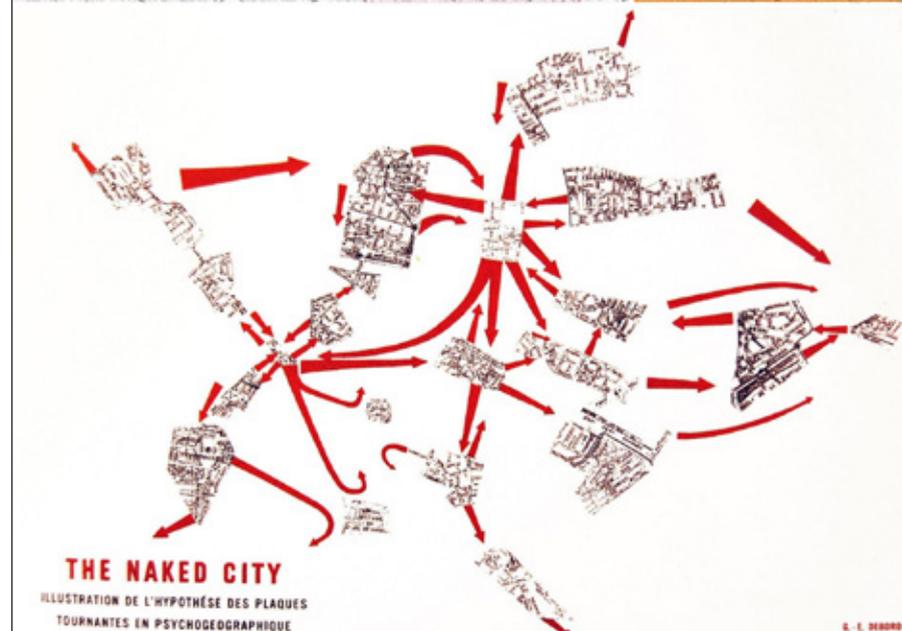
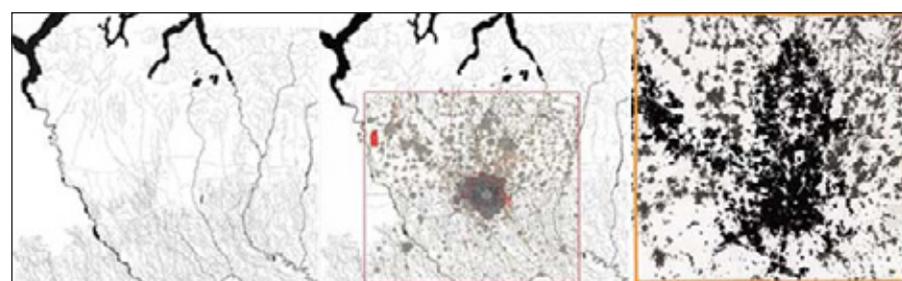
Gli anni '50 come origine. Non si può fondare su questo approdo anche condividendone la nozione di modernità come rifiuto dell'ipoteca del passato sul futuro, perché emerga l'illuminazione generativa dell'ora vivente. Un avvio più consapevole sorge all'esito della seconda guerra mondiale come modo critico e problematico della modernità. Occorre, infatti attraversare la prima crisi della modernità il rifiuto "spontaneo" della prima guerra e del fascismo. E la tragedia della seconda. Non lo farò, non lo posso fare qui, come ricostruzione storica, ma solo per testimonianza di artisti attraverso le opere stesse. E comincio da quella che ne sigla la Stimmung. Cioè dal libro concepito nel '39/'41 da Gadda, l'ingegnere che, convertito alla narrazione, scrive l'epos del sentimento vissuto da chi partecipò alla tragedia di quegli anni dal suo nido locale senza ora e senza luogo, geograficamente qualificato, ma topograficamente non ubicato, tra il Sudamerica delle migrazioni e la Brianza mitica cui è assimilato e che ospita l'ora di un nativo, (lo stesso Gadda) mentre patisce nella solitudine gli affetti insorgenti in una quotidianità, rifiutata, di ore vissute senza possibile riscatto: *La cognizione del dolore*. Il parlare di Modernità nell'accezione d'oggi, naturalmente critica e problematica, può iniziare solo da questo sentimento del tempo: la solitudine senza possibile riscatto nella quotidianità impotente di fronte alle insopportabili gesta di chi si autopromuoveva autore della modernità. Soprattutto dopo l'esito infausto di quelle gesta: la distruzione integrale del '40.

Avevo tre anni quando cominciarono i bombardamenti nel '43, restando nella mia casa (così aveva voluto mia madre) fino al '45 quando terminarono. È necessario aver memoria quell'ora tragica, per capire il sentimento degli anni '50. Ed esprimere l'ora di ri-nascita o di ri-costruzione. E l'energia originante della sua anima, nel modo che, per tutti, non per i milanesi o gli italiani, espresse lo spirito d'allora: dell'azione civile per risollevarsi dopo lo shock della distruzione, che si annunciava integrale e globale. Parlo degli artisti milanesi che vissero in quegli anni portandone il peso nelle scelte di una quotidianità espressa in modo autenticamente internazionale. D'altra parte Milano non si rifece a fotocopia. Si ri-fece. Lo attesta il cuore della città tra san Babila e Missori o corso Vittorio Emanuele, via Larga, Albricci e piazza Velasca, espressione del come, nell'ansia dell'incertezza, si è siglata la volontà di non ripetere il passato per avere un futuro. E i milanesi vissero in una Stimmung dinamica tra ottimismo della

volontà e pessimismo della ragione, manifestato nella popolarità delle arti e nell'arte popolare: nella canzone, nel cinema, nel teatro; nella pittura e scultura di quegli anni '50. E nell'Architettura. Enrico Baj è l'autore che devo citare per primo. Perché il valore della sua opera nell'esprimere il sentimento di quegli anni, è davvero e per la prima volta autenticamente globale, benché naturalmente concepito nel cuore stesso della città in rovina. Questi inventò con Colombo e D'Angelo l'arte nucleare il cui manifesto è del '52. Intitolato appunto al tema dell'atomica, testimoniava di un sentimento globale all'avvio della guerra fredda, oltre qualunque emozione umana. E con ciò indicava ai cultori della modernità, il modo autentico di voltare pagina. Inaugurava un dopo che non si può chiamare post-moderno. In anticipo rispetto alla data consueta (fine anni '50). Inaugura un modo per non distogliere lo sguardo dalla rovina. Ma non per condolarsene. Non era questo l'essenziale. Ma la rovina stessa, indice di una energia radicale ed elementare. Da qui la necessità dell'informale pregno di un concetto primario: l'energia della materia allo stato naturale – i colori stessi colanti dal baratto sulla tela deposta a terra alla maniera di Pollock – ha più potere espressivo e auto espressivo di qualunque espressione d'artista. Un postulato di anonimità radicale colpiva gli uomini nella specifica energia interiore e ideale sfidandoli a una nuova figurazione e ad assumere un'attitudine ultraestetica oltre il nichilismo autodistruttivo e suicida. Apriva l'espressione a una possibilità etica e politica. Dunque proprio l'aver intenzionalmente sospeso qualunque forma o figura nell'esibire il colore sulla tela – negando qualunque significato intenzionale – apriva una strada all'espressione dell'ora di quel tempo. Lo *Zeitgeist* dell'"atomica".

Insomma il principio della scienza "materia è energia", guardato nel verso dell'arte esponeva un concetto non ridotto all'annichilimento, bensì a quello originatore o genetico. Antisoggettivo ma intelligente e aperto perciò a un dialogo non contingente, anzi "scientifico", con i movimenti coevi dell'avanguardia artistica europea. Lo attesta il Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista del 1953. E, più tardi, il testo *Impariamo la pittura*, pubblicato anni dopo da Rizzoli, nel 1987, l'analisi critica più ampia e dettagliata dei movimenti artistici di quegli anni.

Penso anche alla sintonia con la forma di spettacolo più esplicitamente surreale prediletto dai milanesi in quegli anni, il cabaret, cui Baj prestò il suo estro inscenando

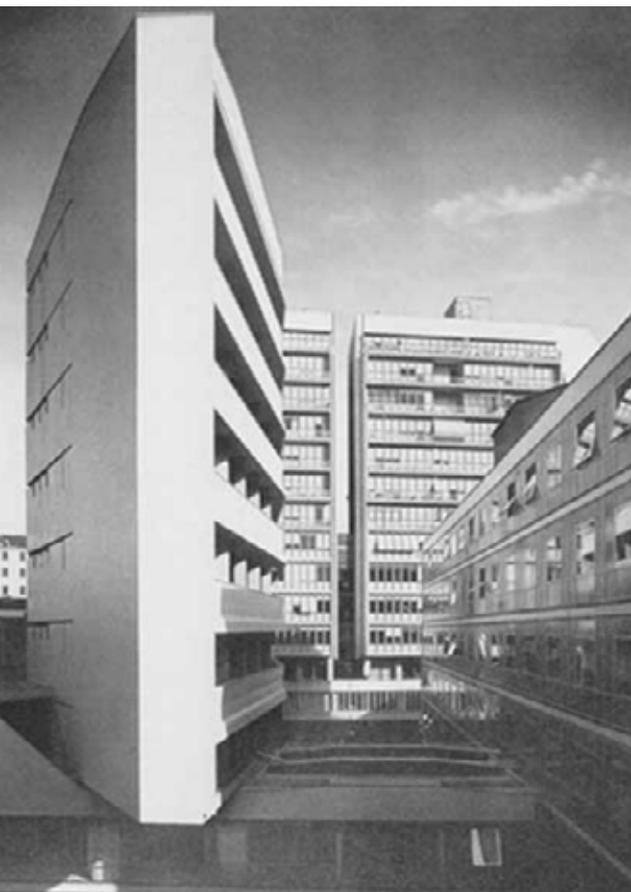


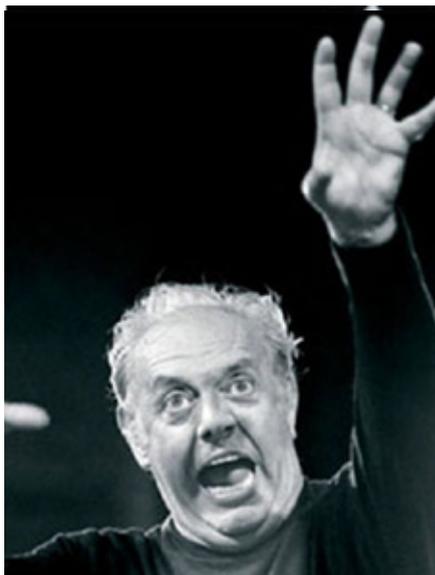
Aldo Rossi, Senza titolo, 1979 © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

in una "cantina" lo spazio "noir" del "cadavere" evocato da manichini nel momento del riso per partecipare al gioco dell'insensato sapiente contro l'insipiente sensato. Parlo d'una delle prime "caves" milanesi per la festa esistenzialista della gioventù di allora: musica jazz e sketch. In quel contesto brillò, per la prima volta l'estro di Fo, evocatore del macabro allo stesso fine, nella memorabile scena di una nota commedia *La signora è da buttare*: un teschio che ride, irrompeva sulla scena, suonando al piano musica jazz per accompagnare un canto di denuncia. Quella forma originale di teatro che Dario Fo aveva inventato con Franca Rame, testimonia della partecipazione milanese alla risata sapiente che anima la volontà di fare. E sull'abisso dell'ansia esiziale lancia un ponte che non esorcizza ma va oltre. D'altra parte la genialità di Fo va ben oltre questi esordi. Fo ha rivoluzionato il teatro del XX secolo. Basandone il principio sulla riduzione al solo corpo dell'attore impersonato dalla sua mimica e dalla voce articolata in parole senza significato positivo (il gramelot), il minimo esistenziale per ascendere al genio della commedia dell'arte nel rispecchiare la realtà. E fornire allo spettatore il modo per vedersi più autentico. Il corpo e la voce fanno di se stessi una maschera archetipa che conferisce al soggetto di cui narra il valore metastorico che colpisce l'attualità, anche politica. Mistero buffo. Ho cercato di rievocare la Stimmung di quegli anni a Milano che s'interruppe drammaticamente con la radicalizzazione anarchica dello scontro politico. Ma per poter meglio rappresentarne la versatilità plurivoca dei modi di appartenere al proprio tempo in quegli anni, senza escludere, indulgendo ai propri rimpianti, occorrerà citare ciò che negli anni '50 compie i voti artistici degli anni '30. Perché a Milano si esprime una versione ben identificata dello stile internazionale. Che dette voce dialettica alla modernità. Soprattutto nell'architettura.

Per riferire di questa dialettica, cito la contrapposizione tra l'opera di Aldo Rossi, "voce" della nozione nuova di modernità, e quella di Ponti, Moretti e, aggiungo, De Carli, originale espressione dello stile internazionale nella riconosciuta autonomia di "Stile", la rivista di Gio Ponti.

Rossi rompe la continuità con l'idea di modernità che si era affermata come stile internazionale, senza rinunciare al suo più autentico imperativo: rifiutare l'ipoteca del passato sul futuro. Cito allora l'*Autobiografia scientifica* in cui si affronta il problema chiave della modernità: il soggettivismo dell'espressione o l'impossibilità di uscire dal soggetto e di conoscere il mondo. Cioè i dilemmi dell'arte di fronte ai media e al loro potere arbitrario e "soggettivo". L'*Autobiografia scientifica* postula, invece, l'anonimato del soggetto nell'atto di esporre l'esperienza del mondo pur guardata memorizzata ed elaborata nel pensiero entro una esperienza personalmente vissuta. Questo concetto di autobiografia scientifica è la chiave per comprendere il senso radicale della "città analoga" che compie l'idea rossiana di architettura della città. La "tavola architettonica" in cui si espone l'idea, dichiara il principio del progetto urbano cui era approdato negli anni '70 l'autore di *L'architettura della città* scritto più di dieci anni prima. Per "leggerla" si deve partire dalla figura a penna in alto a sinistra mentre "guarda attraverso" la finestra, anch'essa disegnata a penna, che gli sta davanti. Raffigura, come alter ego dell'autore disposto di schiena, chiunque si disponga a guardare la tavola. Compare, allora, davanti a lui, la tavola stessa come davanti al disegno a penna. Essa è interamente occupata da figure rifinite nel modo di una tavola della memoria. E penso a Warburg. Ma si tratta di una "memoria analoga" che trattiene i documenti dell'esperienza vissuta selezionata dalla persona stessa nel tempo della sua biografia. I quali però, come documenti di fatti, non sono tanto personali, ma pubblici. Pertanto depurati degli aspetti psicologici. Si tratta, infatti, di "fatti" urbani, i quali, come tali sono divenuti pubblici. D'altra parte sono conformi alle idee platoniche. Perciò la tavola è srotolata da un angelo nunzio dello spirito. Non conta la mano che ha dipinto. Aldo Rossi, nel riassumere con essa la





Aldo Rossi, *Ritratto* © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

Stimmung del pensiero milanese di quegli anni, nel confrontarsi con la Warburg e la scuola anglo-americana di allora, conferma la “necessità” delle immagini che suscitano entusiasmo nel modo anonimo degli archetipi, non nel modo personale di Colin Rowe con cui si confronta, ma in quello indifferente al soggetto che pure le ha tracciate come immagini “agenti”. Attrici dell’ora pubblica che farà storia a esse appartiene il Teatro del mondo realizzato a Venezia nel ’79 per la Biennale dell’anno successivo. Tratto dalla basilica, il cuore della civitas Dei analoga al tempio classico a pianta centrale, cuore della città rinascimentale è un corpo di fabbrica elementare, cubo coperto dalla torricella simile al tiburio. Per cui, depurato da riferimenti univoci a un momento della tipologia storica dell’architettura, può essere realizzato in un’ora degli anni ’70. Deposito su di una zattera, la sua ora si fa mitica mentre dondola sull’acqua senza tradire la statica, nei pressi della Dogana veneta. Poi, navigando sul fondo liquido e saldo oltre la statica, varca il mare per giungere nei porti dalmati ove impersonare l’ora metastorica di una città, Venezia, fascino dell’oriente in occidente, espressione senza tempo del desiderio dell’altro e d’essere altro. Guardo invece all’altra nozione di modernità, quella sintonica con lo stile internazionale, non meno pregna di valore nel sancire l’intelligenza della modernità milanese che sa la diacronia della modernità e ne ha saputo manifestare i problemi.

L’espressione milanese dello stile internazionale.

Cito per questo un altro teatro, il sant’Erasmus – oggi distrutto – che fu pura architettura d’interni perché, collocato nell’interrato di un edificio residenziale di via dei Giardini, non ebbe facciata. Fu progettato da Carlo De Carli, colui che m’iniziò all’architettura. Anch’esso era un luogo dello spirito. Come cavità, però, venuta dal lavoro artigianale del disegno sul foglio bianco e consegnato, così, ad altri artigiani perché ne “facessero” costruzione abitabile. In quanto privo di esterni, non poteva proporre una immagine di sé. Solo poteva essere “nido pubblico”, per ore “altre”, attivate all’atto della recita. Le “cose nascono” diceva l’architetto mentre lavorava artigianalmente con linee e numeri in proporzione armonica sul foglio bianco che mette in esercizio automaticamente l’alternanza tra consistenza somatica della fabbrica, e significato mitopoietico della forma architettonica. Penso che in questo consista il lavoro “professionale” dell’architetto. E, per quanto riguarda De Carli, penso che, così facendo, misurasse il palladianesimo milanese che professava, con le idee di Le Corbusier, che rifiutava. Avendolo incontrato con Wittkower al convegno della IX Triennale (1951).

La mira più autentica però, quale si rivelò anni dopo, era quella di approfondire gli strumenti concettuali e ideali del disegno tecnico sul foglio bianco base di scrittura del progetto architettonico.

Il progetto di formazione dell’architetto al Politecnico, negli anni ‘60

Il merito maggiore di De Carli, per me, è questo: aver dato vita a questa idea allo scadere dell’era Portaluppi, distogliendo la formazione dell’architetto da un principio novecentista per innestarla nel retto filo della modernità. Del resto l’appartenenza alla modernità De Carli l’aveva già professata nel noto articolo del ’43 sulla rivista *Stile* siglando la versione italiana e milanese dello stile internazionale. Di fatto, l’idea di stile di Gio Ponti esercitò un’attrazione sugli architetti nel mondo. Tra i quali si deve qui citare, quella sull’architetto romano che meglio ha illustrato l’originalità dell’architettura moderna in quegli anni proprio a Milano: Luigi Moretti. Questi costruì, in Corso Italia, il complesso edilizio per uffici e abitazioni esemplare nell’esprimere lo *Zeitgeist* della prima metà degli anni ’50. Costituisce l’esempio di architettura alla scala urbana più originale come immagine architettonica e come esempio di tipologia “ibrida” per dirla con un termine più tardo, e soprattutto nella forma distribuita (più congegnata all’attualità che non quella condensata in un contenitore grattacielo). Qualifico, così, col termine di Fenton coniato negli anni ’80, l’invenzione tipologica caratteristica della *GröStadt* iper-densa del XX secolo di cui Milano è un caso particolare, ma soprattutto alla scala della città interpretata magistralmente dall’immagine pregnante di Corso Italia. È quest’opera milanese dell’architetto romano che attesta e convalida l’essere stata Milano, in Italia, capitale del moderno.

Poteva farlo solo un architetto romano di formazione e cultura architettonica. D’altra parte Moretti non venne a Milano per confermare l’idea palladiana milanese. Al contrario, per rivendicare un’idea di architettura meno figlia dell’illuminismo rinascimentale. Tratta invece dalla lettura “futurista” del seicento romano (post-michelangelo e berniniano). Intendeva con ciò indicare una via per andare oltre l’international stile. E la rivista *Spazio* edita in quegli anni, poco dopo l’ultimo numero di *Stile*, ne espose l’idea. La cui rilevanza teorica non sfuggì alla critica americana. La quale a distanza di vent’anni la riattualizzò attraverso “Opposition”. La rivista fondata a New York nei primi anni ’70 pubblicò infatti i due principali articoli di *Spazio* in fotocopia e tradotti. D’altra parte Moretti a Corso Italia sapeva di sporgersi a un “dopo il moderno”. Prevalle l’esperienza tattile del modello alternativa a quella visiva del disegno; la massa sulla superficie qualificata dalla “politura” della pelle o del materiale, distinguendosi dal brutalismo “primitivista” dei manufatti coevi per la cura nel lavorare il materiale nel giusto verso. Torno a questo incredibile belvedere, alla stupefacente veduta a volo d’uccello distesa, fino alla campagna, sulla superficie della parete trasparente. Ricordo così il fenomeno originario della fotografia, la trasparenza del “vano” che “scorcia”

sulla sua superficie l' indefinita profondità fissando fotograficamente lo scorcio sulla superficie del foglio bianco orientata alla traduzione nel disegno digitale proiettato sullo schermo del computer e della televisione. Verifica l'attualità dell'invenzione rinascimentale per l'alleanza tra arte e scienza (ingegneria e architettura) esemplificata dalla sinergia Ponti/Nervi che impersona lo *Zeitgeist* della ricostruzione milanese, e ribadita dal binomio De Carli/Finzi, per il progetto di formazione dell'architetto messo in cantiere pochi anni dopo. Non mi dilungo ulteriormente sulla logica binaria del punto macchiato somaticamente resistente alle sollecitazioni, e del punto trasparente concettualmente inerte per sviluppare un potenziale infinito di modellazione. Né sull'illuminismo del suo spazio infinitesimale guardato nell'accezione romantica e mitopoietica di Carlo de Carli, e simultaneamente nell'accezione tecnoscientifica di Leo Finzi.



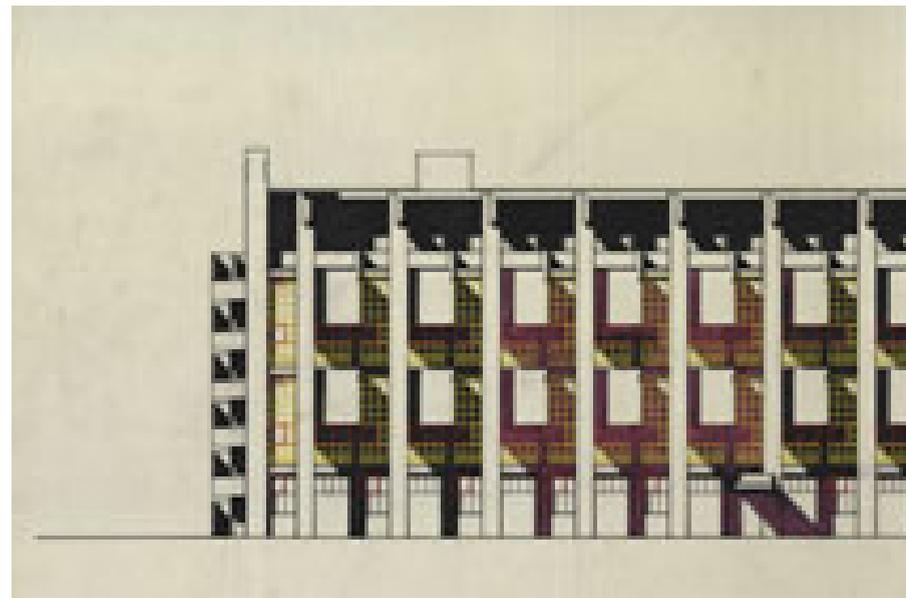
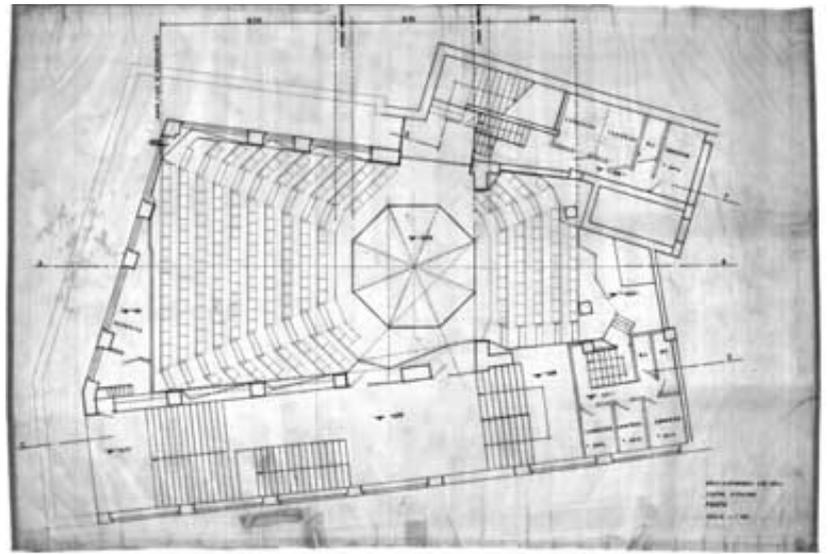
Occorre infatti portare ora l'attenzione sulla sinergia di una terza disciplina con le due precedenti, la Metodologia della visione, introdotta da Dino Formaggio, artista e filosofo, allievo di Banfi. Trattava di percezione alla luce della semiologia moderna ma entro i procedimenti della tecnica artistica. Penso la sinergia tra questa terna di insegnamenti come compimento dell'idea di modernità degli anni '30 che approda a un progetto di formazione degli anni '60 che durò pochi anni prima della contestazione.

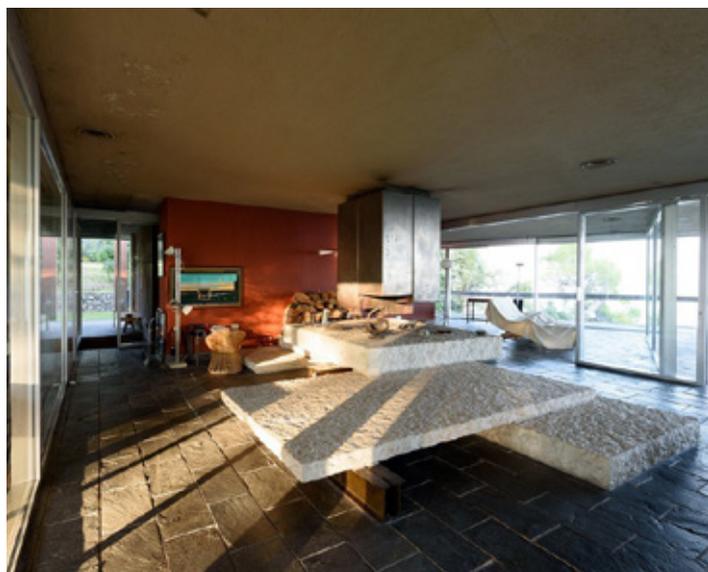
L'avvio della ricerca negli anni '70.

Mi sono istruito in questa temperie. Studiando la costruzione della veduta proiettiva sul testo di Piero della Francesca. E ho capito la necessità di nominare i punti. Piero distingue con numeri i punti scorciati sulla superficie della tavola. Stabilisce, così, l'appartenenza dei punti nominati a qualche "cosa" che non è la tavola. Appartengono, infatti, al profilo del corpo/cosa riguardato al di là della tavola come se essa fosse velo trasparente. In tal modo l'insieme dei punti reperiti in base alla sua "costruzione" proiettiva, stabilisce la linea estrema di un orlo che denota la linea limite di una differenziazione sulla superficie tra spazio/massa e spazio/trasparenza secondo un principio proiettivo verificato dagli specchi brunelleschiani e tradotto in geometria proiettiva da Alberti. Trasparenza e "materializzazione" della superficie inquadrata dalla finestra aperta sono, perciò, esposti dalla tela del velo e ricondotti a operazioni d'arte nel senso primitivo dell'artigianato in cui la mano è guidata dalla mente attraverso la logica proiettiva sostenuta dalla tela del quadro o dalla tavola da disegno. Portano avanti il principio della concinnitas albertiana, la collocatio, congiunzione al punto reale della tavola specchio del punto virtuale dei corpi/cosa rimpiccioliti proporzionalmente allo scostamento in profondità dalla superficie dello specchio. Velo e specchio sono contemporaneamente "materiali" e "virtuali". Cioè la tavola da disegno – tela del quadro o schermo del computer, della tv e cinema – detiene come strumento il principio di proiettività geometrica che rende i suoi punti analoghi a quelli dello specchio secondo una logica precubista non anticubista. Si verifica qui un perfezionamento nei procedimenti dell'agire mentale. Un modo più de-soggettivato del pensiero nel proiettare qualcosa di pensato relativo al mondo e che verifica la sua realtà (non appartenenza alla fantasia) nel momento in cui si compie divenendo oggetto. Ciò che si espone in tal modo sul quadro esige un modo diverso della "lettura" relativo a qualcosa che è scrittura in quanto non appartenenza delle sue figure al supporto del quadro e della tavola da disegno. Un modo della scrittura che perfeziona la percezione dei fatti del mondo come verificò Leonardo.

Tale esercizio della mente non riguarda, quindi, solo l'operare della mano, ma la correzione delle figure che traccia sulla tela, secondo una logica tratta dalla scienza della percezione. Si tratta ripeto, di un'azione del pensiero immaginante, nel quale l'immaginazione implica la memoria come "logica" andando oltre ma non contro i miti della genesi dell'arte nei quali le muse sono figlie di Mnemosine. Questo tipo di scrittura come de-soggettivazione della "fantasia" era necessaria a pensare "spazi abitabili", vedute di un mondo pensato per altri. Anzi abitabile da altri. L'insegnamento ricevuto era qui sviluppato, mettendo in azione una metodologia della visione nella ricerca sullo strumento base della progettazione architettonica, il disegno tecnico che diverrà disegno assistito da computer. Perciò il dialogo con il filosofo, e specificamente con il teorico della visione Dino Formaggio, è divenuto cardinale. Del resto questo è il motivo, penso, per cui il dialogo con i filosofi è divenuto importante, non solo per me, ma per gli architetti, per tutti quello tra Derrida ed Eisenman. Non tanto e solo quello con l'Heidegger di "Costruire abitare pensare".

Il primo tentativo di verificare questa idea è stato lo studio dell'*Opus architectonicum* del cui tavole di Francesco Borromini, commentate dal padre Spada, costituiscono





la più esauriente documentazione architettonica di un'opera magistrale del seicento, l'Oratorio dei Filippini, l'abitazione di una comunità di religiosi. Lo studio fu pubblicato in un articolo su "Casabella" (n. 321 del 1969) dal titolo *Omaggio a Borromini* per celebrare una ricorrenza della vita. Inaugura una collaborazione con Casabella in cui si sperimentò la "lettura" di opere costruite in base all'esposizione letteraria di una ispezione primitiva, anche dell'attualità. In particolare questa sull'opera di Borromini intendeva confrontare il trattato architettonico del seicento, basato sulla esposizione più esauriente possibile in tavole da disegno (secondo la scienza della visione ideale dedotta dalle scoperte e invenzioni di Brunelleschi e Alberti) il progetto di un'opera magistrale costruita; un confronto, ripeto, con l'opera stessa nella sua ispezione corredata di riprese fotografiche. Il disegno di rilievo dell'opera come "scrittura" dell'opera stessa che traduce in "lettura" della forma, ciò che può derivare solo dalla costruzione stessa in una esplorazione tecnicamente attrezzata (conclude nel disegno di rilievo), riportava l'attenzione sulla "scrittura" come disegno architettonico. Questo volevamo portare nella professione dell'architettura di quegli anni. Come tale ispirò la progettazione dello Studio ADFR fondato con gli amici subito dopo la laurea. Il cui manifesto fu la realizzazione del salone d'onore della XV Triennale, anticipato dal progetto di una scuola a Pontedera. Il disegno più originale, però, fu quello di un piccolo edificio in via Bazzini, non realizzato ma pubblicato qualche anno dopo. Accorpava a paravento cellule "minime" ai muri di frontespizio, collegandole con il ballatoio milanese. E introduceva nella lacuna un "incavo" ospitale per i momenti pubblici della quotidianità ai piedi degli edifici. Sono venuto a parlare degli anni di cui ho memoria personale. Non voglio fingere una impossibile storia. Nemmeno però ridurmi a una futile cronaca. Forse, vale la pena di congiungere agli avvisi, l'oggi della ricerca, che prosegue per squadre poligenerazionali sostenuta dalla rivista Arcduecittà fondata nel 2011 con Rivetta, Boi, Degli Esposti, Fraschini, Podda, Vercellotti. Qui apro un capitolo nuovo.

Modernità oggi. Una ricerca sulla città.

Sono venuto allo stato della ricerca d'oggi, trascurandone le vicissitudini, le crisi e le svolte. Vengo al tema della ricerca sulla città, che è ricerca del "paradigma" che contempra la scala al vero – scala locale o a misura d'uomo – entro la multiscalarità dei luoghi nella città moderna. Al centro della ricerca è la sperimentazione progettuale di casi estratti dalla mappa reale di città esistenti, come campi di contesto entro i quali studiare la novità dell'ente urbano necessario a rispondere alla elevazione di scala del suo intorno locale. Si tratta di disegnare i contenitori che "condensano" attorno ad un tema, l'insieme vario e complesso delle funzioni urbane entro il nesso essenziale tra reti prevalentemente sotterranee (globali) nel crocevia di stazione che assicura l'accesso al lontano e lontanissimo e reti di superficie locali che introducono gli ospiti nella mappa al vero che abiteranno nel tempo di visita. Si tratta, perciò di mettere alla prova la sintassi dell'architettura moderna ampliandone il potere di articolare e connettere.

0. La premessa.

Entrando ora nel cuore del problema, si tratta di riguardare, nella prospettiva dell'elevazione multiscala, il ricambio "naturale" di luoghi selezionati in città esistenti; un ricambio che s'attua per dismissioni manutenzioni o sostituzioni; e in cui si determinano innesti originali determinando trasformazioni paradigmatiche: disgiunzioni o congiunzioni, distanziamenti nella contiguità, prossimità inedite (mediante protesi urbane) con luoghi lontani, inedite attrazioni e nuove emarginazioni, densificazioni e decentramenti che si considera metabolismo urbano.

Ovviamente non in modo generico ma in relazione alle "naturali" aspettative dei cittadini, e nella necessaria attenzione al genio dei luoghi.

Si deve quindi considerare l'elevazione multiscala dei luoghi nella sua specificità: una relazione del tutto inedita tra persone e luoghi dell'intorno abitato. Le quali sono implicate nella connessione con intorni locali di città "altre", lontane e molto lontane, oltre i continenti e oltre i mari. Si tratta di luoghi "inaccessibili" salvo l'impiego di strumenti e attrezzature che suppliscono, come "protesi" urbane, ai limiti del corpo umano in questo caso nel suo raggio d'azione. Proprio per gestire tale connessione, emerge come misura principale della multipla relazione spaziale tra ciascun intorno urbano ubicato nel dove inalienabile della sua città, e gli altri intorni altrove coi quali sono collegati, la misura temporale e non spaziale: cioè il rapporto tra tempo vissuto e tempo mondano; un rapporto, ripeto, nel quale sono implicati modi diversi del tempo. E in particolare il rapporto tra tempo interno o tempo d'agenda, il tempo della cronaca economica/politica, il tempo di funzionamento degli impianti locali e globali. Tutti tempi riassunti nel rapporto essenziale per la città, tra biografia delle persone e biografia urbana, tema specifico dell'architettura della città – townscape e landscape – come processo di adeguamento del mondo all'abitare, piuttosto che dell'urbanistica. Entro tale rapporto si verificano le conseguenze positive e negative di ciò che ineluttabilmente muta nella struttura dell'intorno abitato. In particolare a causa appunto delle inedite centralità che appunto generano elevazioni di scala alterando i valori di posizione nella città preesistente, in particolare i cosiddetti centri storici. Si determina una pluralità di condensatori di funzioni urbane per assicurare, attraverso i propri spazi pubblici, l'integrazione sociale, gli incontri e gli scambi entro una gerarchia alle cui estremità stanno gli incontri con l'altrove e i provenienti d'altrove che inducono il confronto con le loro forme di comportamento e stili d'azione.

1. Il Paradigma.

Il rapporto tra biografia umana e biografia urbana non può essere assicurato dai modelli del XX secolo neppure nella versione sapiente estensiva di Hilberseimer a Chicago. Oggi, al centro dell'attenzione è la "scala" della città, non come bigness o bruta grandezza, ma come stato di prossimità multiscala dei luoghi urbani gestiti dalla sinergia tra reti telematiche e reti di trasporto veicolare a diversa velocità e ritmo di sosta che fungono da protesi urbane. È tale pluralità di "prossimità" del contesto locale abitato in scala 1:1 il più grosso problema per i cittadini d'oggi. Essi devono comprenderne il come e il perché siano costretti a gestire simile complessità. È, perciò il maggiore problema della progettazione urbana oggi, rispecchiato dalle tecniche specifiche della progettazione urbana odierna che reclama l'uso contemporaneo di mappe a diversa scala dall'1:50.000 all'1:500, eventualmente spingendosi in qualche dettaglio fino all'1:50. La modernità inaugurata negli anni cinquanta, infatti, fonda la sua diversità sul limite temporale invalicabile del corpo umano che conferisce nuovamente alla scala 1:1 nuovo e più radicale valore di temporalità somatica e "mortale". D'altra parte penso che la temperie culturale di Milano negli anni '50 abbia contribuito ad affermare questo dato di fatto.

E penso all'incidente automobilistico di Aldo Rossi, che lo conduce all'idea di biografia scientifica e di città analoga.

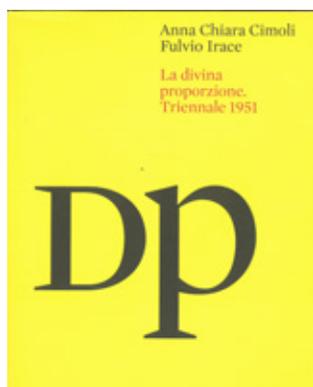
D'altra parte è la rinnovata attenzione alla misura dell'uomo, ciò che ispira la rivendicazione della Jacobs e di Lynch contro i modi della crescita delle città americane negli anni '30. Penso all'immagine della città e ai paesaggi toscani studiati dall'autore americano. A Roma e Firenze studiate per trarne principi d'immagine vivida e "sensuale". Penso però che occorresse andare oltre le forme metastoriche delle città italiane. E che un'altra esperienza della spontaneità moderna, dovesse reclamare l'attenzione e proporre le sue istanze. Penso all'America *on the road* rivendicata da Venturi/Scott-Brown proprio nel cuore dell'evento che celebrava l'eccellenza meta-

rie urbane elaborate dalla trattatistica architettonica italiana sulla città, la tipologia edilizia e la morfologia urbana, denotando nel contempo, attraverso l'intreccio tra le due il principio di "ibridazione" che ne regola la multiscalarità. La ricerca progettuale della struttura, forma e figura di questo nuovo ente urbano è stato oggetto della ricerca sperimentale entro i laboratori che ho animato. Quello di Arduecittà, oggi. Occorre però inquadrare la nostra ricerca sperimentale entro la più generale ricerca teorica sulla architettura moderna che più chiaramente procede sulla sintassi della composizione.

Modernità, oggi.

La ricerca della sintassi per il progetto architettonico d'oggi. Un particolare punto di riferimento e d'avvio è il convegno alla IX triennale, quello del '51 su La divina proporzione, ove avvenne l'incontro, tra lo storico e teorico dell'architettura rinascimentale, Rudolf Wittkower e il campione della modernità, Le Corbusier. L'autore tedesco, mise in luce il modello sintattico compositivo di Palladio: quadrato di nove quadrati nell'ascendenza alla musica antica che aveva istruito il medioevo. Anche l'autore svizzero cercava un'armonia dei numeri per l'architettura, ma per quella moderna piuttosto di quella classica. Antirinascimentale e industriale. E presenta la sua invenzione, il Modulor, la serie delle misure che agita contro il principio della produzione industriale architettonica, il modulo, ritenendolo inadeguato a esporre la rottura con il passato.

L'incontro stabilito alla Triennale, conferisce allo studio di Rowe sulla matematica della villa ideale, un dove culturale innestare la propria riflessione teorica. Nel dialogo tra antichità e modernità, il suo testo, *La matematica della villa ideale*, espone il carattere strutturalista della sua ricerca, sostenendo il valore metastorico della sintassi architettonica dimostrato dal confronto in base al paradigma sintattico "griglia dei nove quadrati". Il confronto delle opere di due autori, Palladio e Le Corbusier ap-



20 storica di Roma nel settecento illuminista del Nolli, l'apice del modello urbano prima delle rivoluzioni e dell'ottocento.

Vengo così a descrivere i tre fenomeni caratteristici del paradigma urbano. Innanzitutto quello della incontenibile crescita spontanea lungo le vie di uscita dalle città preesistenti: si tratta di un principio debole e perfino controproducente perché in sé tende a disgregare, producendo dissipazione di energie e risorse ma che afferma un grado di libertà alle persone. Tale fenomenologia spontanea della crescita genera un insediamento "disgregato", la cui interazione è ri-costituita dalla realizzazione di strutture urbane "pianificate": le reti telematiche e di trasporto. Apparentemente contrapposte e pianificate da soggetti diversi, l'uno sostanzialmente privato, l'altro fondamentalmente pubblico, devono essere pensate in sinergia es-

senziale perché sono la condizione necessaria a determinare la multiscalarità concreta dei luoghi nei territori. Una multiscalarità che si concreta realmente attraverso enti urbani nuovi: epicentri di condensazione delle funzioni urbane. Si tratta dei cosiddetti non-luoghi di cui ha parlato Marc Augé, che vanno però concepiti come "iperluoghi". Pur non sorgendo infatti "naturalmente" dal contesto preesistente, sono però innestati profondamente in esso per determinarne efficienza e funzionalità nuove, appunto la multiscalarità. L'intera evoluzione dell'architettura moderna è motivata dalla ricerca della natura e dei caratteri di questo nuovo ente, a partire dal carattere del contenitore, la megaforma. A mia volta, però ho nominato morfotipo urbano tale tipologia multifunzionale e multiscala per ribadire il valore delle catego-

partenenti a due tempi irriducibili l'uno all'altro dimostra che neppure Le Corbusier può sottrarsi alla sintassi architettonica.

E il *nine square grid* diviene problema di ricerca sintattica moderna, ispirazione del rinnovamento della formazione dell'architetto in America. Mi riferisco alla scuola di Austin di cui Rowe fu tra gli ispiratori. Non posso qui dettagliare i fatti che picchettano dei loro eventi il seguito di ciò che avviene e costituisce processo. Parlerò invece dello studio di alcuni testi capitali per la cultura architettonica contemporanea. Si tratta di *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei* di Rafael Moneo, pubblicato nel 2005, di *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critiques* di Peter Eisenman pubblicato nel 2003, e *Ten*

Canonical Building 1950-2000, anch'esso di Peter Eisenman, pubblicato nel 2008. Essi conferiscono contenuto teorico alla sperimentazione architettonica specifica di una seconda nozione modernità che introduce il terzo millennio. Entrambi si valgono dello studio di opere d'architettura costruite. E vanno alla ricerca dalle operazioni originali attraverso cui sono state pensate. Un principio base è l'idea di Moneo che ha parlato di teorizzazione operante nel vivo del processo progettuale. Cioè di una tensione teorica, letteralmente inquietudine, messa in esercizio nel progettare e operante come strategia che anima le operazioni del progetto, tra le quali si impone la sezione che prevale sulla pianta. Lo dimostra James Stirling, che misurandosi con Le Corbusier, il maestro della prima modernità, scopre un procedimento originale, lo spostamento lineare della sezione nella costruzione dell'architettura. Va così oltre il binomio *tracées/promenade*, come dimostra la Biblioteca della facoltà di Storia dell'Università di Cambridge (1964/67). Per definire, però, in che direzione si compia il rinnovamento dell'idea di modernità in architettura, Moneo si vale soprattutto dello studio di Eisenman. Questi procede dall'idea di modernità incompiuta per via del funzionalismo esclusivizzante perseguito, al di fuori e contro l'approfondimento delle opere stesse, cioè di quanto direttamente espongono. Ed elabora precocemente i principi di "lettura" delle opere architettoniche attraverso disegni di progetto, *close reading*. E scopre o inventa procedimenti originali per definire lo spazio abitabile dell'attualità moderna. Riguardando poi questi procedimenti in confronto con l'anonimità di Aldo Rossi, metastorica e archetipale si evidenzia una direzione alternativa di ricerca, invece del modo "mitico" rossiano, lo studio dei procedimenti progettuali specifici della modernità. Che si valgono dell'opera di un autore italiano, piuttosto che dello svizzero: Giuseppe Terragni. Inaugura, cioè, una ricerca strutturalista analoga a quella di Chomsky, in sede architettonica e non linguistica. E procede attraverso lo "studio delle relazioni dei segni tra loro facendo astrazione della relazione di essi con i significati

pregressi e gli interpreti" secondo la definizione di Charles Morris (*Foundation of the Theory of Signs*, Chicago '38). Sviluppa in questa ricerca, il principio della frontalità "cubista" secondo cui leggere il fascio di superfici parallele isometriche e trasparenti della sintassi architettonica moderna elaborando nella *close reading* dell'opera di Terragni e con procedimenti di progetto originali che sperimenta nei suoi progetti del '60/'70, le dieci case. La *close reading* diveniva l'operazione strategica per eccellenza che sostituisce lo studio dell'opera al vero come istruttoria nell'apprendimento del "come si fa" in architettura. Elaborando nei disegni della *close reading* le facce interne ed esterne della Casa del fascio o della casa Giuliani Frigerio, Eisenman scopre il modo di operare del pensiero in quanto "azione" di puro pensare "fatti". Disposto a essere pensato di nuovo in altra direzione con altre motivazioni nel processo necessario del pensare "fatti da abitare". Lo dice in un articolo pubblicato in quegli anni su Casabella, anch'esso riportato da Moneo. Appunto di aver appreso dall'opera di Terragni come "sopprimere l'oggetto", cioè "la lettura della struttura superficiale a favore di una presenza visibile della struttura concettuale o profonda". Parla quindi di procedimenti d'oggettivazione artistica analoghi a quelli dell'oggettivazione scientifica. Non proseguo. Mi preme qui solo segnalare la sintonia di tali idee sull'architettura con quelle di Luigi Moretti, esposte, per esempio in *Strutture e sequenza di spazi* ripubblicato, come già detto, in un numero di *Opposition*. E in proposito segnalo la *close reading* della Casa del Girasole che inaugura la serie di *Ten Canonical Building 1950-2000*.

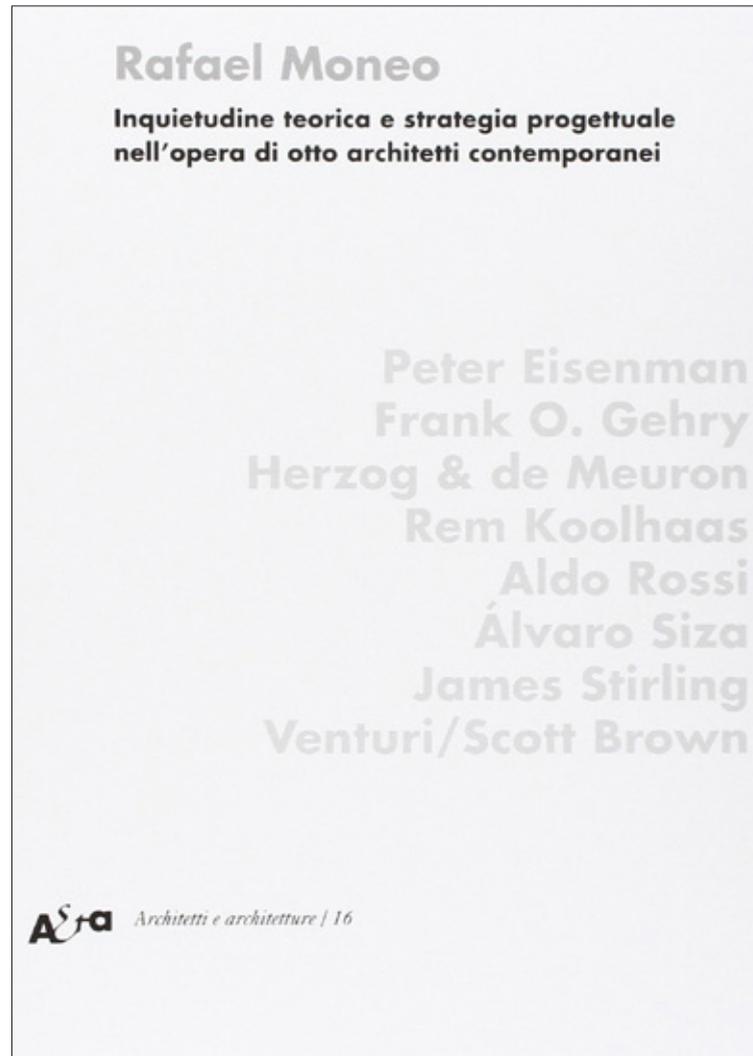
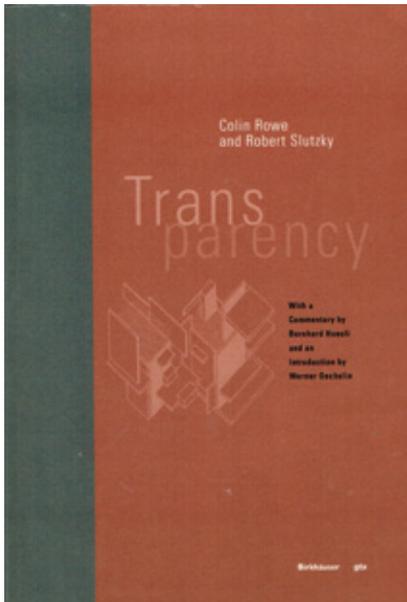
Concludo ricordando che il testo di Eisenman attraverso la *close reading* dell'opera di dieci autori illustra la ricerca in architettura che opera ormai con i software della progettazione assistita dal computer e si piega ad affrontare appunto la progettazione delle tipologie d'oggi, i contenitori agli epicentri multiscala delle città d'oggi che ho chiamato morfotipi urbani. E sostengo che la casa della cultura galiziana come emblema dello *Zeitgeist* del primo decennio 2000 per l'efficacia dei procedimenti



progettuali che la istruiscono. Non posso procedere, né produrre qui le close reading di quest'opera magistrale prodotte dai nostri allievi. Riporto invece i prodotti del loro lavoro progettuale a testimonianza di un impegno etico.

Congedo

Ho tentato di coniugare l'idea di capitale con quella modernità che si rinnova mentre aderisce al presente: un'aspirazione utopica per l'architettura. Non può essere che un aderire spirituale a un tempo impersonale che ha le sue cadenze. E, mentre nasce nel suo luogo entro una biografia personale, appartiene a una topografia dello spirito. Di questa topografia Milano è luogo notevole. Non so se ho saputo dire, così, che il termine capitale designa un carattere dello spirito siglato in un luogo per essere recapito di una geografia del mondo abitato nel tempo reale "ancorata", simultaneamente, nei luoghi reali e nell'intimo di ciascuno di noi mentre, comunicando on-line, progetta un tempo concreto, somatico e mortale. Volevo dire che modernità si coniuga a tale divenire luogo dello spirito rimanendo



Ten Canonical Buildings: 1950-2000

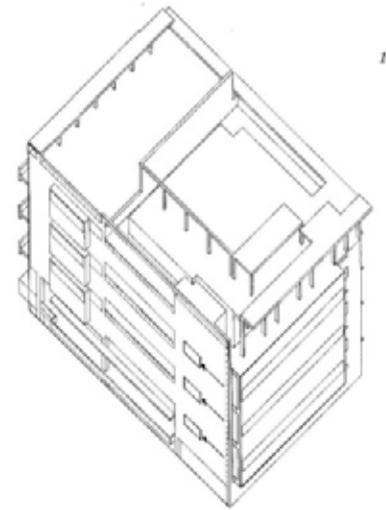
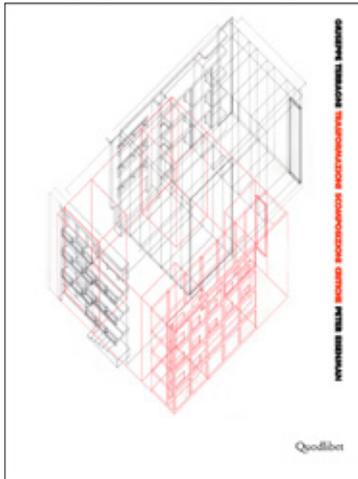
In *Ten Canonical Buildings*, eminent architect and educator Peter Eisenman brings his unique and incisive formal analysis of architecture, which he first developed in his 1962 Ph.D. dissertation, *The Formal Basis of Modern Architecture*, to bear on buildings and projects developed between 1950 and 2000. Through formal, conceptual and textual readings supported by diagrams, drawings, photographs and didactic texts, Eisenman attempts to demonstrate the necessity of close reading to understand any current work and the moment in time that allows for options in form, space and space not previously possible in postwar Western architecture.

Luigi Moretti, Casa Girasole, Rome, Italy
 Ludwig Mies van der Rohe, Franzsenck House, Plano, Illinois
 Le Corbusier, Palais des Congrès-Strasbourg, France
 Louis I. Kahn, Adler House and De Vere House, Philadelphia, Pennsylvania
 Robert Venturi, Vanna Venturi House, Philadelphia, Pennsylvania
 James Stirling, Leicester Engineering Building, Leicester, England
 Aldo Rossi, Cemetery of San Cataldo, Modena, Italy
 Rem Koolhaas, Juuonien Library, Paris, France
 Daniel Libeskind, Jewish Museum, Berlin, Germany
 Frank O. Gehry, Weatherhead School of Management, Cleveland, Ohio

Rizzoli International Publications, Inc.
 300 Park Avenue South,
 New York, NY 10010
 www.rizzoli.com
 ISBN 0-670-8478-3/017-6
 Hardcover, 8 1/2" x 10 1/2"
 240 pages
 250 illustrations
 Price: \$60 US / \$77 CAN
 Rights: World

For serial rights, image rights, or any other information about this title, please contact:
 Pam Scarsone, Publisher, Director
 (212) 387-1466,
 pscarsone@rizzoli.com

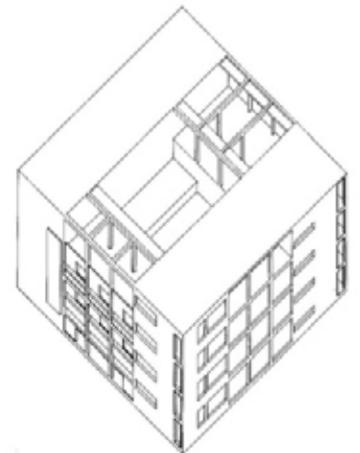
topograficamente localizzati. E non nell'immaterialità di un no-where volutamente inabitato, ma nei luoghi concreti resi abitabili e abitati per noi che vi risiediamo. Per questo, non dissociato dall'utopia democratica integrale per cui chiunque da cittadino del mondo partecipi alle ore capitali dello spirito. Per non essere assenti è stata qui rivendicata una volontà di appartenenza locale, un monito a noi stessi. Mentre guardavamo alle città del mondo. Questo monito, i più giovani lo hanno fatto proprio testimoniandolo nel loro modo di prepararsi al futuro, costruendo ciascuno il luogo progettato di una topografia dello spirito Parlo del lavoro di Federico, Francesco, Michele, Wan Wei, Camilla, nel preparare il proprio presente a venire. Che sarà nostro. Parlo dei loro progetti architettonici elaborati per New York e Londra, Valencia e Hangzou. Esempolari, quanto a me, per esemplificare gli iperluoghi multiscala che approssimano in una vicinanza essenziale la moltitudine delle città del mondo. Questo prodotto di scuola milanese detta il termine d'ora. Grazie a tutti voi per l'attenzione. E grazie, di nuovo, a Lorenzo Degli Esposti che ha saputo creare luogo e momento di questo incontro. ○



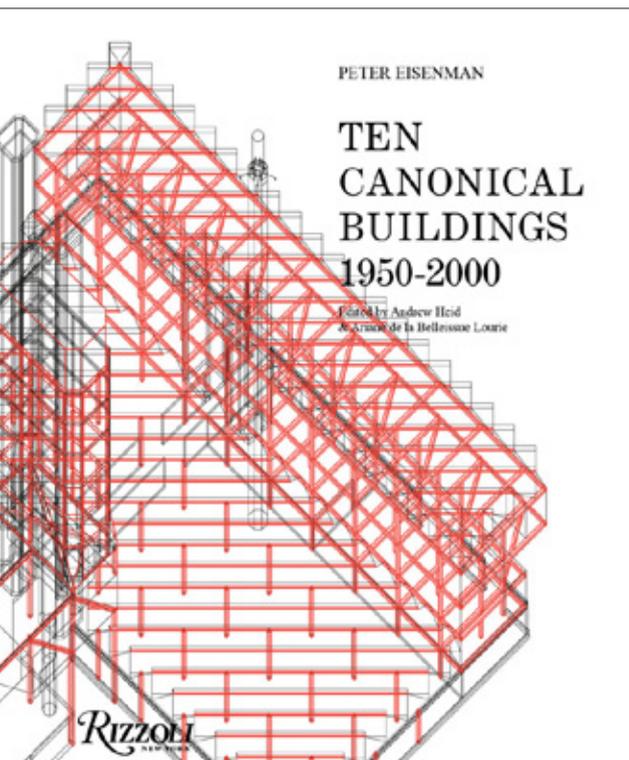
161



272



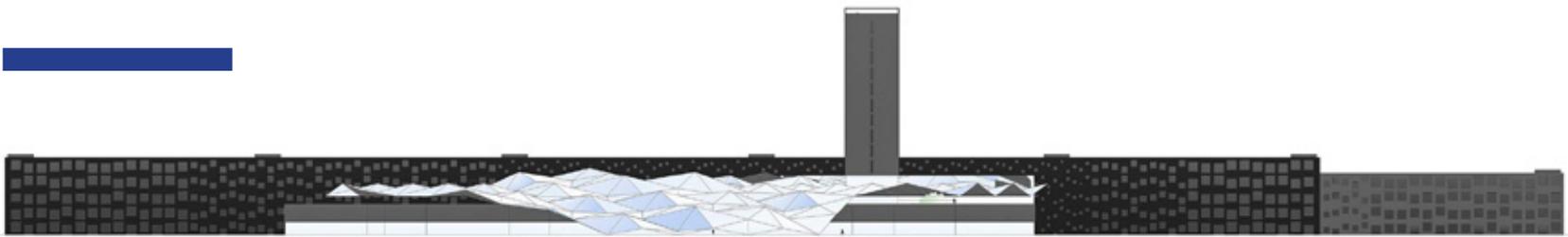
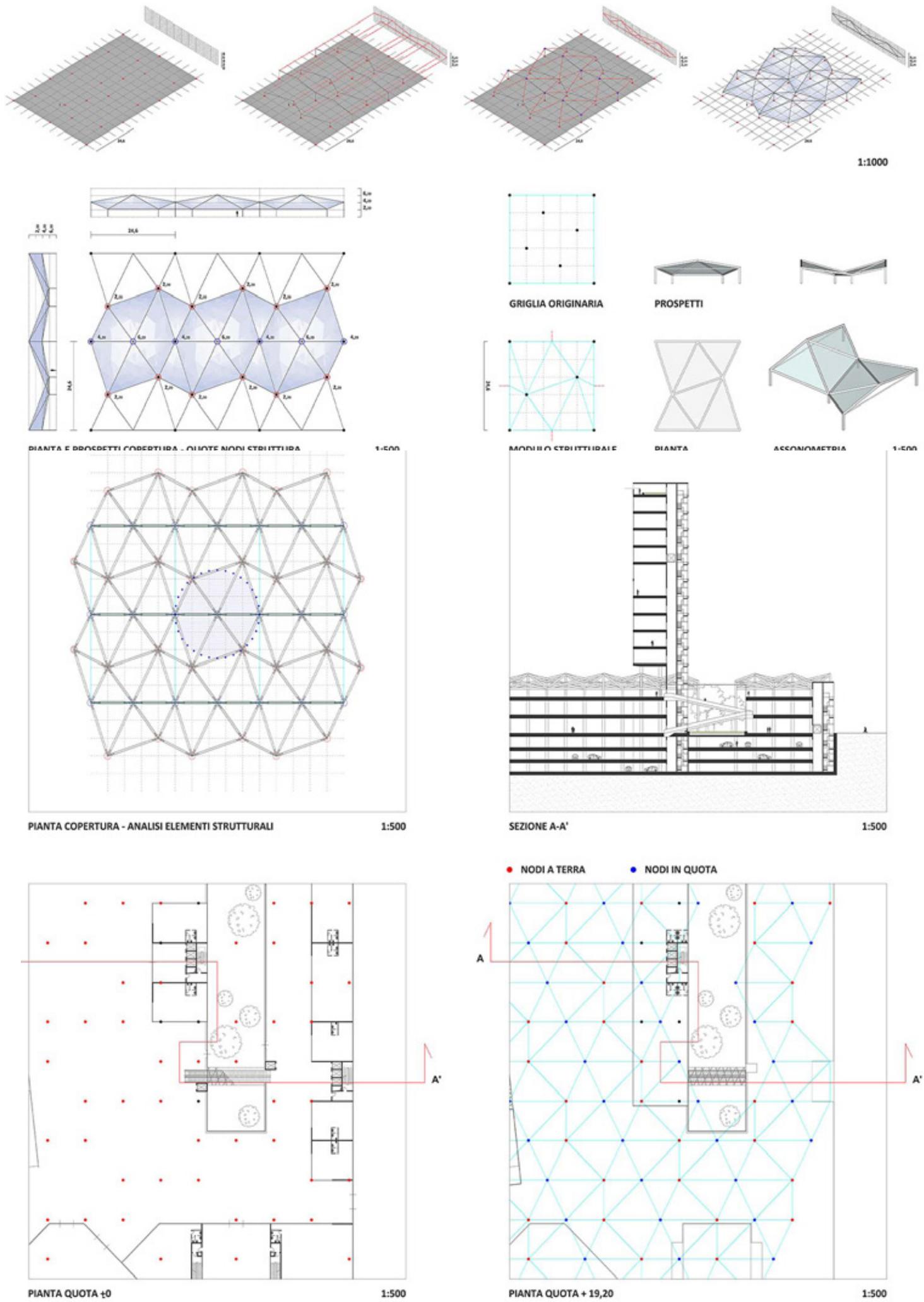
23

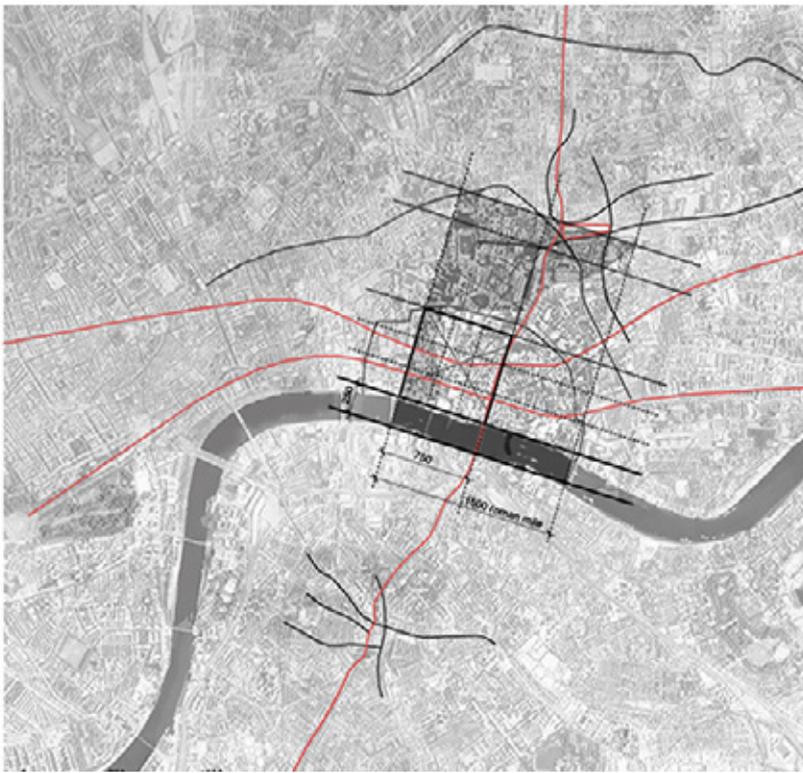


Il contributo dei più giovani

Milano hinterland: Melzo, Cassano d'Adda, Gorgonzola

Claudio Galbusera



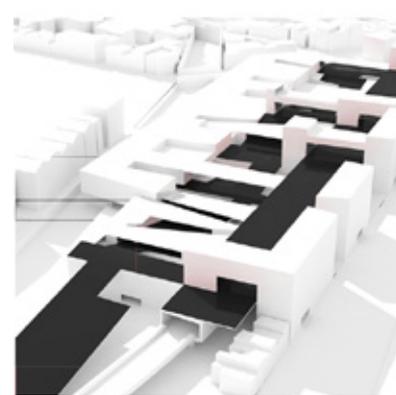
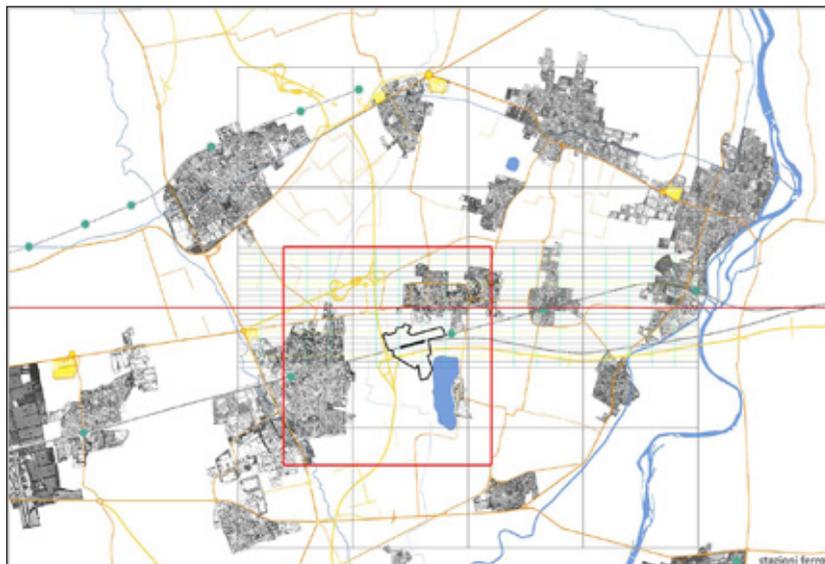


Londra: The Project.

Camilla Degli Esposti

Il percorso progettuale è partito dall'analisi alla scala urbana e dalla misurazione della città di Londra. Bishopgate è situata in un punto cruciale della parte orientale della città, adiacenti al Financial District e all'antica centuriazione romana. All'interno dell'area – che si estende per circa un miglio romano (1.480 metri quadrati) – si possono individuare i tracciati principali e le stratificazioni avvenute durante il corso del tempo. L'ampiezza del Tamigi – in questo specifico punto – è di circa duecentocinquanta metri, la stessa distanza che intercorre tra i due decumani, che risultano paralleli a causa della riduzione del letto del fiume data dall'erosione naturale. Questa misura, moltiplicata per tre volte, ci ha permesso di rendere chiaramente leggibile l'antica centuria – 750 x 750 metri – delimitata ad est dalla traccia del cardo. Il cardo attraversa il fiume nel punto in cui sorge il London Bridge, successivamente – addentrandosi nel tessuto urbano medievale – prende il nome di Gracechurch Street alla fine della quale prende il nome di Bishopgate, una delle sei porte alla città al tempo delle fortificazioni medievali. Abbiamo altresì studiato l'espansione urbana focaliz-

zandoci sulle diverse cartografie che hanno documentato la crescita di Londra dal Medioevo ad oggi. È stata data particolare attenzione al grande incendio del 1666, durante il quale venne distrutto l'intero centro storico della città. La macro-analisi si concentra sul sistema della viabilità a larga scala – nel quale l'area di progetto gioca un ruolo fondamentale, al confine tra zona 1 e la tangenziale – sul sistema idrologico e sulla rete ferroviaria nazionale – rispetto alla quale l'area analizzata si qualifica come una estensione della metropolitana di Liverpool Street. Rispetto agli snodi della underground londinese il sito è collocato nei pressi di una fermata strategica della Eastern Line, di recente costruzione. L'analisi prende in considerazione il cardo partendo dalla percezione spaziale che si ha della strada romana, usandola da filo conduttore lungo il percorso dal fiume all'area di progetto. Abbiamo individuato sette morfemi e i corrispettivi landmark, i quali ci hanno permesso di cogliere istantaneamente le modificazioni nel ritmo del tessuto urbano dal Tamigi a Bishopgate Goods Yard. La micro-analisi si è concentrata sul tessuto urbano circostante il



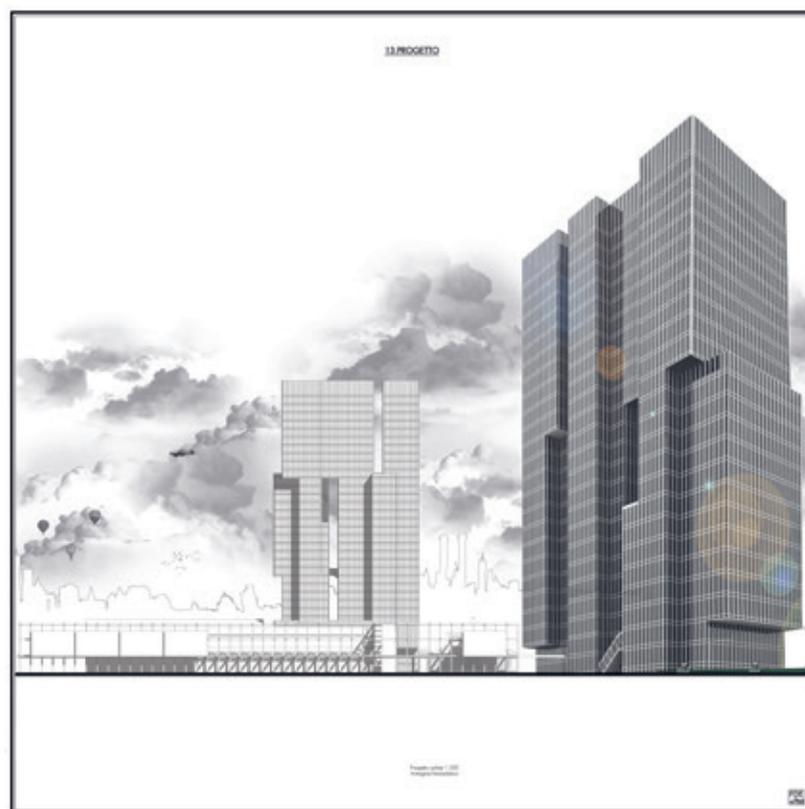
sito, estremamente frammentato ed eterogeneo. L'area costituisce il confine tra due scenari urbani, caratterizzati da dinamiche differenti a sud e a nord del sito di progetto. Bishopgate è vincolato da diverse barriere fisiche: la metropolitana fuori terra, con un'altezza di sedici metri, definisce il margine settentrionale del lotto; le rovine dell'antico scalo merci vittoriano, profondamente compromesse, costituiscono il limite dell'area a sud. La parte ad ovest, di forma allungata, incomincia in concomitanza del cardo, mentre la porzione ad est, dopo aver incrociato la città storica e Brick Lane, si apre in un vasto spazio verde. Il progetto – esteso per circa 95.000 mq e sviluppato su diversi livelli – si propone come un polo attrattivo multifunzionale. L'obiettivo è di riconnettere i lembi del tessuto urbano, fungendo da snodo delle connessioni, già esistenti, tra nord e sud. L'impianto è basato su tre macro blocchi, ricavati dalle principali linee direttive, che sono stati modellati come solidi allungati, tenuti insieme da un coronamento superiore nel lato sud. Queste "dita" sovrastano e invadono l'autostrada esistente, interagendo con essa a diverse quote, allineandosi in continuità con il prospetto settentrionale. I tre blocchi principali sono disposti parallelamente tra loro e connessi da una fascia verde: l'elemento naturale serve e connette le differenti funzioni sui quattro livelli. Infatti, la striscia alberata a quota zero si connette con una seconda "promenade vert", con una conformazione più regolare, sospesa a sedici metri di altezza per superare la quota del ponte su cui corre la ferrovia. In questo modo, i vincoli determinati dal contesto sono interpretati come opportunità e non patiti come limiti. L'obiettivo principale è di configurare un progetto urbano a larga scala che possa funzionare come attrazione e come punto di mediazione in un'area della città particolarmente delicata poiché soggetta a radicali cambiamenti nel tessuto urbano nel corso degli anni. ○

New York: Hybrid 128

Francesco Degli Esposti, Michele Polini

Brooklyn Navy Yard è un'area portuale, cantiere navale, ex militare, situata a Brooklyn, New York, lungo il corso del fiume East River e precisamente corrisponde al bacino Wallabout, area concava semicircolare di composizione paludosa compresa tra il ponte Williamsburg e il ponte Manhattan. È elemento sistematico della storia della nazione americana, in quanto fu sede del più importante cantiere della marina militare statunitense. È ora in stato di abbandono ma soggetta ad interessi economici rilevanti data la sua posizione strategica all'interno della metropoli. La genesi di questo progetto nasce dalla critica al concorso One Prize bandito dall'ente Terreform ONE¹, un'organizzazione no profit per la promozione della sostenibilità ambientale all'interno dell'urbano, per la trasformazione parziale di un edificio, il 128, all'interno dell'area. La proposta verte quindi nella trasformazione di uno spazio industriale enorme con infrastrutture per l'industria pesante, in un centro per l'innovazione con spazi per il lavoro condiviso, al fine di creare un luogo sinergico per lo sviluppo economico e sociale.

Dopo aver studiato le richieste dell'ente banditore si è deciso di porsi criticamente circa gli obiettivi proposti. Infatti la trasformazione di un unico corpo di fabbrica come incipit per tutta l'area, senza una pianificazione complessiva ci sembrava lacunoso. Ci si è quindi posto come obiettivo una strategia inclusiva in cui il progetto potesse legare tutti gli elementi in un unico discorso formale. La prima fase è stata finalizzata nell'inquadramento storico-geografico del sito con una particolare attenzione agli elementi infrastrutturali e morfologici giungendo alla formulazione di una nuova proposta. Infatti dopo aver compreso le dinamiche che condizionano e vincolano il sito si è deciso, come accennato precedentemente, di non limitarsi alla progettazione parziale dell'edificio 128 ma di porsi davvero l'obiettivo di riqualificazione e trasformazione dell'area attraverso un progetto complessivo che permetta di distruggere le barriere di isolamento dovute alla sua pregressa funzione militare, senza però perdere l'identità di laboratorio navale. L'idea generatrice del progetto si basa sulla restituzione dell'identità pregressa del luogo, cioè riconferire a Brooklyn Navy Yard la sua centralità attraverso la riconversione degli spazi industriali dismessi o parzialmente in uso come parte di sistema che si collega, come in una rete, alle centralità limitrofe sia a scala urbana che territoriale. Perno del sistema è quindi la riattualizzazione dell'identità aereo-navale-militare del luogo e il suo rapporto con la città di New York. Attraverso lo studio delle mappe storiche si è analizzato come l'area sia stata una parte fondamentale della storia americana e di come proprio l'uomo abbia con gli anni modificato la sua forma a causa dei mutamenti di funzione e delle necessità antropologiche che si sono susseguite. Infatti si può notare come l'area abbia avuto diverse stratificazioni nel tempo dovute alle diverse fasi storiche che si sono susseguite. Infatti è storicamente riconosciuta come porto sin dalla mappa della Compagnia delle Indie Olandesi risalente al 1639 che la scelsero come luogo dello sbarco per il primo insediamento su Long Island da parte degli Olandesi da cui infatti prende il nome: walloon, valloni, gli olandesi francofoni². Abbiamo riscontrato tre date principali come apici di queste mutazioni il 1855, il 1918 e 1945: le quali corrispondono alle principali guerre del primo novecento americano e sono state messe sistema con il primo piano regolatore di Brooklyn datato 1848. Geograficamente l'area è limitata sulla terra ferma da due anelli stradali che la racchiudono come circonvallazioni: la prima composta dalle strade Navy Street, Flushing Avenue e Kent Avenue, la seconda a una quota di circa +5 metri rispetto la precedente la "Brooklyn Queens expressway" (BQE) segmento della "Interstate 278", una delle principali tangenziali di New York; la quale partendo dal Bronx collega, passando per il Queens e Brooklyn, i borough di New York fino al limitrofo New Jersey. Questa ha da sempre svolto la duplice funzione di collegamento veloce tra il cantiere navale e le merci e soprattutto di margine, recinto, tra l'area e la restante conformazione urbana: infatti l'area in quanto militare è sempre rimasta, anzi, voluta rimanere isolata e protetta e la strada ha giocato il ruolo strategico di separazione. Dopo aver compreso le dinamiche che condizionano e vincolano il sito si è deciso, come accennato precedentemente, di non limitarsi alla progettazione parziale dell'edificio 128 ma di porsi davvero l'obiettivo di riqualificazione e trasformazione dell'area attraverso un progetto complessivo che permetta di distruggere quelle barriere di isolamento senza perdere l'identità di laboratorio navale militare. Abbiamo identificato due elementi principali su cui intervenire per raggiungere questo scopo: l'infrastruttura e il parco tecnologico. Infatti attraverso questi due elementi si è legato l'intervento alla rete di New York intesa nel suo concetto metropolitano territoriale riuscendo a valorizzare la sua identità a scala locale urbana. È quindi questa identità di cantiere navale alla base della strategia progettuale e tema su cui il progetto si fonda attraverso la realizzazione di un progetto di masterplan culminante nella progettazione di un ibrido urbano. L'obiettivo è quindi di rendere Brooklyn Navy Yard il punto di partenza per la trasformazione di tutta l'area circostante: fulcro di una nuova visione di Brooklyn ma anche della resistenza nel Queens. La strategia progettuale è stata considerata come un sistema di operazioni definibili come delle espressioni che messe a sistema permetteranno questa nuova concezione garantendo alla stessa di uscire dal suo isolamento e immobilismo che l'hanno caratterizzata negli ultimi 30 anni, e permettendo inoltre per la prima volta di essere parte dell'urbano e quindi uno dei centri nevralgici della metropoli newyorchese. Esse sono: Waterfront, landmark, Museo tecnologico, Isole/Parco tecnologico, Muro/Metropolitana, Ponte/Ferrovia, Galleria. L'infrastruttura, come anticipato, ha un ruolo di fondamentale all'interno del progetto ed è elemento conduttore tra le varie operazioni. Viene declinata alla scala metropolitana attraverso un elemento, un ponte, che permetta di mettere a sistema l'area con il sistema di trasporti esistente ponendosi come elemento di giunzione tra l'hub del World Trade Center e le stazioni di Atlantic Terminal e Long Island City. Inoltre possiamo vedere come l'intenzione di legare infrastrutturalmente l'area è perseguita mantenendo l'identità di cantiere navale attraverso la riqualifica dei pontili e l'instaurazione di un porto che si leghi al sistema di trasporto dei battelli esistente. L'altro elemento cardine per la trasforma-



zione è parco tecnologico il quale, insieme all'infrastruttura, è legante tra tutte le identità dell'area diventando elemento espositivo in sé, rappresentando l'identità tecnologico/industriale dell'area e permettendo al visitatore di immergersi in questa realtà. Infatti funge da collegamento con l'urbano consolidato attraverso il Waterfront, il quale permette l'unione con la Brooklyn Green Way, un parco che si articola lungo tutta la costa di Brooklyn ma che proprio in questo luogo, a causa dei suoi limiti fisici, è ad oggi interrotto e portato al di là della tangenziale con una piccola pista ciclabile che costeggia il muro di cinta militare. Lo edificio oggetto del concorso il 128, da cui prende il nome la tesi, viene definito come il nuovo polo direzionale di tutto l'intervento, perno per la trasformazione di tutta l'area. Questo si lega all'infrastruttura attraverso la giunzione con la linea metropolitana esistente aggiungendo una fermata intermedia tra la stazione di York St. e Jay St. sulla F line o costruendo una collegamento tra York st. e High St cioè tra la A line e la F line. L'elemento che genera questa connessione è un muro, che unge da spina dorsale dell'intervento e su cui si stagliano diversi padiglioni come elementi stereometrici che scandiscono lo spazio. Questo nuovo polo direzionale concepito come il Landmark dell'intera operazione e si è quindi scelto di utilizzare l'elemento morfologico principe del panorama newyorchese ed espressione del manhattanismo koolhaassiano per eccellenza, la torre. Si è però scelto come modello il grattacielo americano per antonomasia degli anni 60' del quale il Seagram Building di Mies van der Rohe è l'esemplare più rappresentativo. Questo però è tradotto in base alle esigenze del contemporaneo e si è quindi interpretato il modello come un ibrido urbano, cioè la rappresentazione in un unico contenitore della complessità funzionale dell'urbano. "Negli Stati Uniti siamo liberi dalla tradizione artistica. La nostra libertà è fondata sul "permesso" (license: libertà i fare ciò che si vuole), è vero. Facciamo cose sciocanti, produciamo opere di Architettura incorreggibilmente brutte; mettiamo in atto esperimenti crudi con risultati disastrosi. Ciononostante, in questa massa di energie



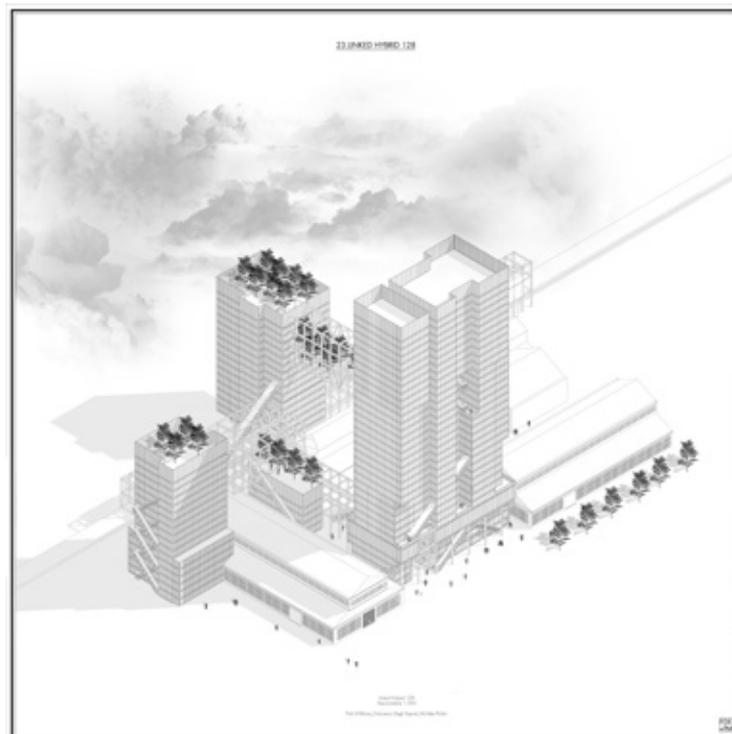
ingovernabili sta il principio della vita.” John Wellborn Root Il tipo ibrido è stata: “la risposta sulla pressione imposta dalla metropoli coll’aumento del valore della terra e la costrizione della maglia urbana”³, la cui conseguenza è stata la ricerca di verticalità: infatti con un ampliamento orizzontale limitato, si è cercato una risposta formale verso un’altezza e una grandezza del tutto nuove in cui data l’impossibilità di una unica funzione a riempire l’interezza di questi nuovi volumi, si è giunti a una associazione tra diverse identità funzionali. Dati questi presupposti si è quindi deciso di disporre verticalmente all’interno di un unico edificio contenitore le diverse funzioni che lo compongono perché l’ibrido come elemento genetico si basa sull’interdipendenza funzionale come elemento capace di creare flusso di persone. Ma non è solo la vicinanza a creare flusso ma è lo spazio pubblico. Si è deciso quindi di realizzare delle vere e proprie piazze urbane all’interno dell’edificio a diverse quote e di collegarle tra loro. È la mobilità interna che crea paesaggio e quindi complessità urbana. Il layout non è solo mera sovrapposizione funzionale ma è dato dal paesaggio interno, che attraverso l’elemento temporale della mobilità cambia elasticamente l’involucro. Si è ricorsi a una gerarchia di elementi di mobilità ognuno in base alla sua specificità e velocità di percorrenza: ascensori, scale (di rappresentanza, tecniche e di fuga) ma soprattutto scale mobili. Questo sistema gerarchico che permette la distribuzione con diverse priorità culmina in un collegamento come una vera e propria promenade architectural, le scale mobili. Questi percorsi genera all’interno del contenitore un paesaggio interno collegando tutti gli atrii delle funzioni; le quali sono concepite, come anticipato, come delle vere e proprie piazze urbane. Il tema della mobilità è trasversale in tutto il progetto: infatti si è ideato un sistema di tre gallerie, due longitudinali, una trasversale, che a diverse altezze, come dei passage ottocenteschi, collegano tutti i vari edifici del polo direzionale, inoltre fungendo da misura per l’intero intervento. Dal punto di vista formale l’edificio è costituito da degli elementi proporzionati volumetricamente su tre misure, 21 m, 42m, 63m, in quanto si è voluto mantenere le proporzioni del modello di Mies van der Rohe: mantenendo infatti le dimen-

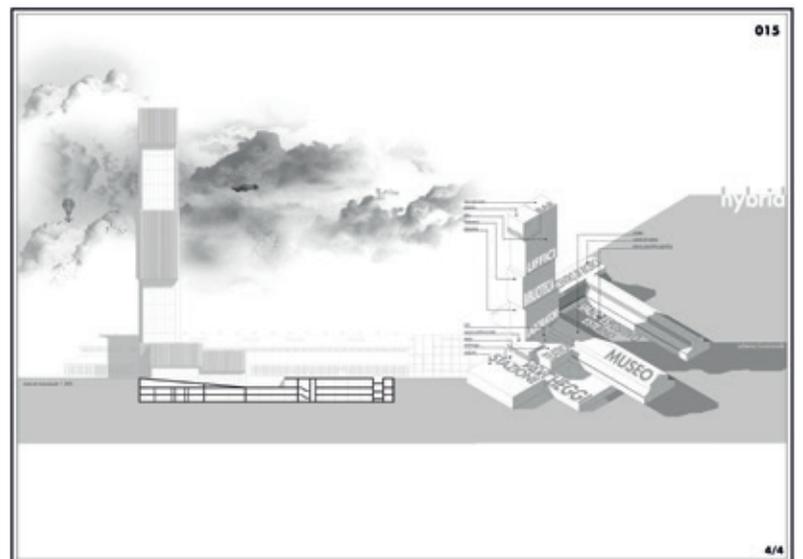
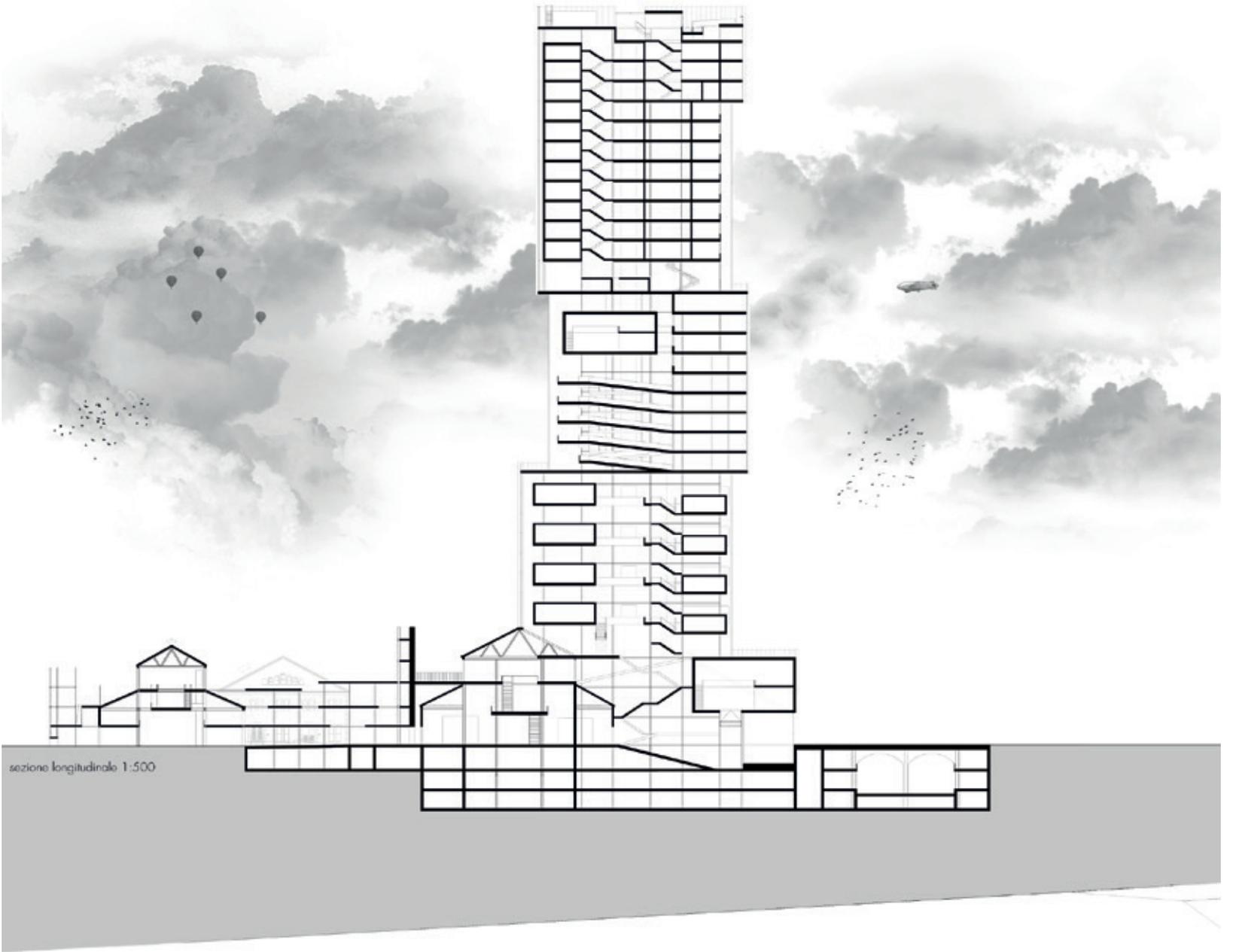
sioni di ogni finestratura del curtain wall. Tuttavia il movimento plastico differenzia il progetto dal modello, in quanto ogni differenziazione formale dell’involucro corrisponde a un cambiamento di paesaggio interno e quindi del rapporto tra la temporalità della mobilità e l’uso. La sezione è stata fondamentale per la composizione dell’edificio: infatti il progetto è stato soprattutto concepito in sezione in quanto la pianta non è stata sufficiente per comprendere la complessità spaziale e volumetrica. In Sezione si può quindi notare più evidentemente come l’involucro dell’edificio subisca dei cambiamenti estetico formali dovuti all’accesso alle funzioni. L’edificio è classificabile in quanto ibrido come *graffiti* ma si contraddistingue in quanto unitario, infatti la volontà progettuale è stata quella di evidenziare i tagli tra gli elementi come frutto del cambiamento del paesaggio interno dovuta al percorso, non come espressione della funzione. Infatti è il percorso che dà quella varietà e complessità tipica dell’urbano. Il *leitmotiv* dell’intervento è quindi la riproposizione dell’urbano all’interno di un unico contenitore, in cui le funzioni sono interdipendenti; le quali generano, data la vicinanza, un flusso di individui che ha ragione di esistere solo attraverso la presenza del pubblico. Infatti è opportuno inquadrare l’ibrido non solo dal punto di vista puramente genetico ma in quanto architettura cioè manufatto. La sovrapposizione o giustapposizione funzionale di per sé non garantisce il rafforzamento tra le funzioni è quindi su questo principio che ci si deve interrogare aprendo una parentesi sullo spazio pubblico come luogo relazionale accentratore del sociale. Lo spazio pubblico viene quindi estratto dalla città come elemento di aggregazione sociale e posto all’interno dell’edificio come giunzione tra le parti interdipendenti. ○

1 www.oneprize.org

2 <http://brooklynnavyyard.org/>

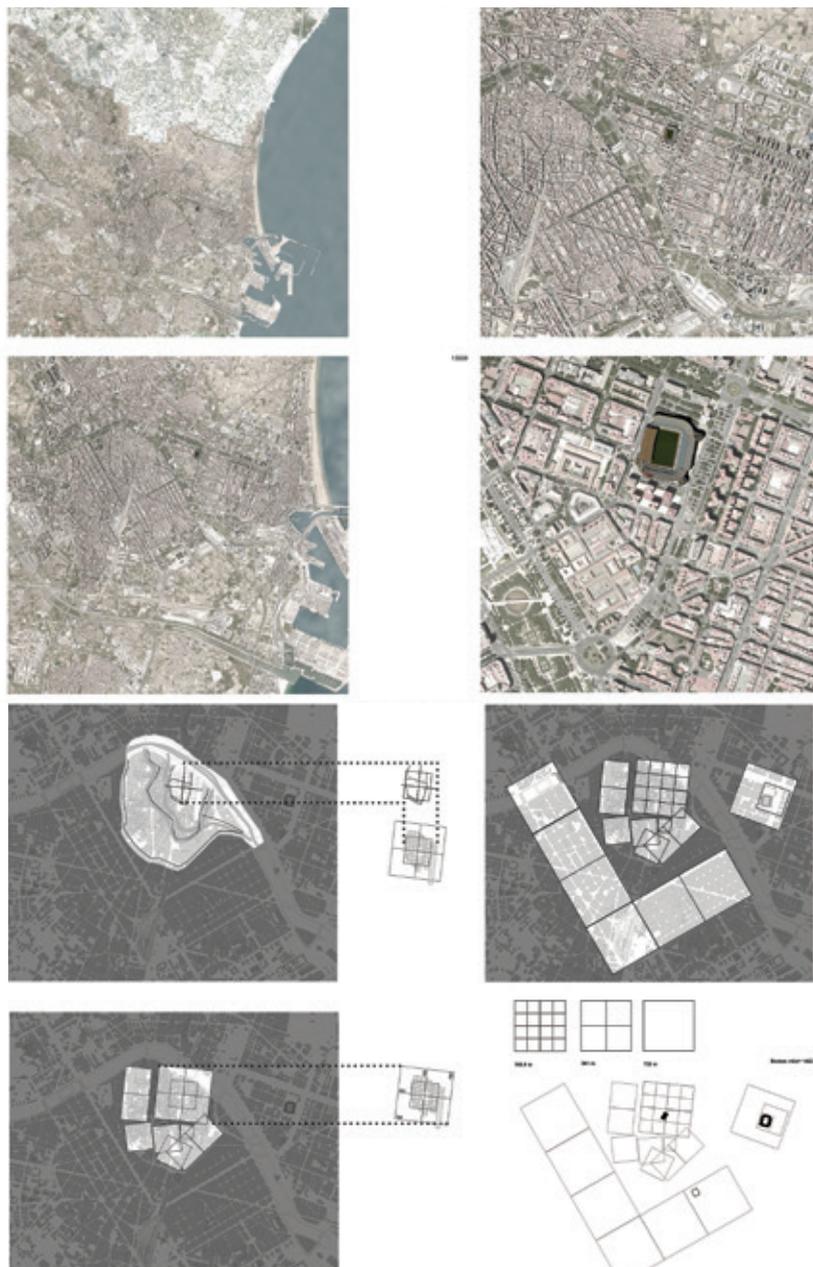
3 Joseph Fenton, *Pamphlet Architecture 11: Hybrid Buildings*, pag 6, Princeton Architectural Books, 1985, Princeton, N.J.





Valencia: Epicentri Urbani, Mestalla

Federico Marani

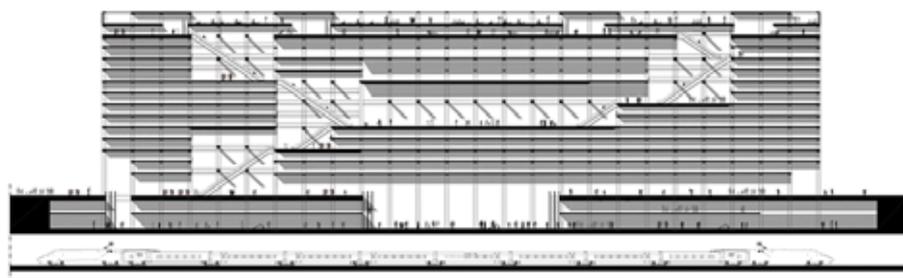
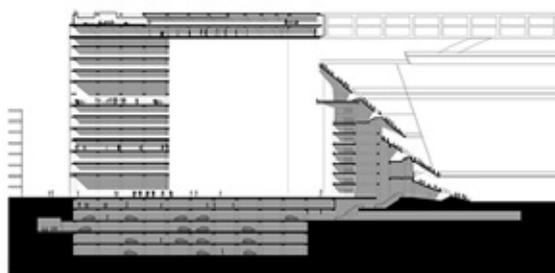


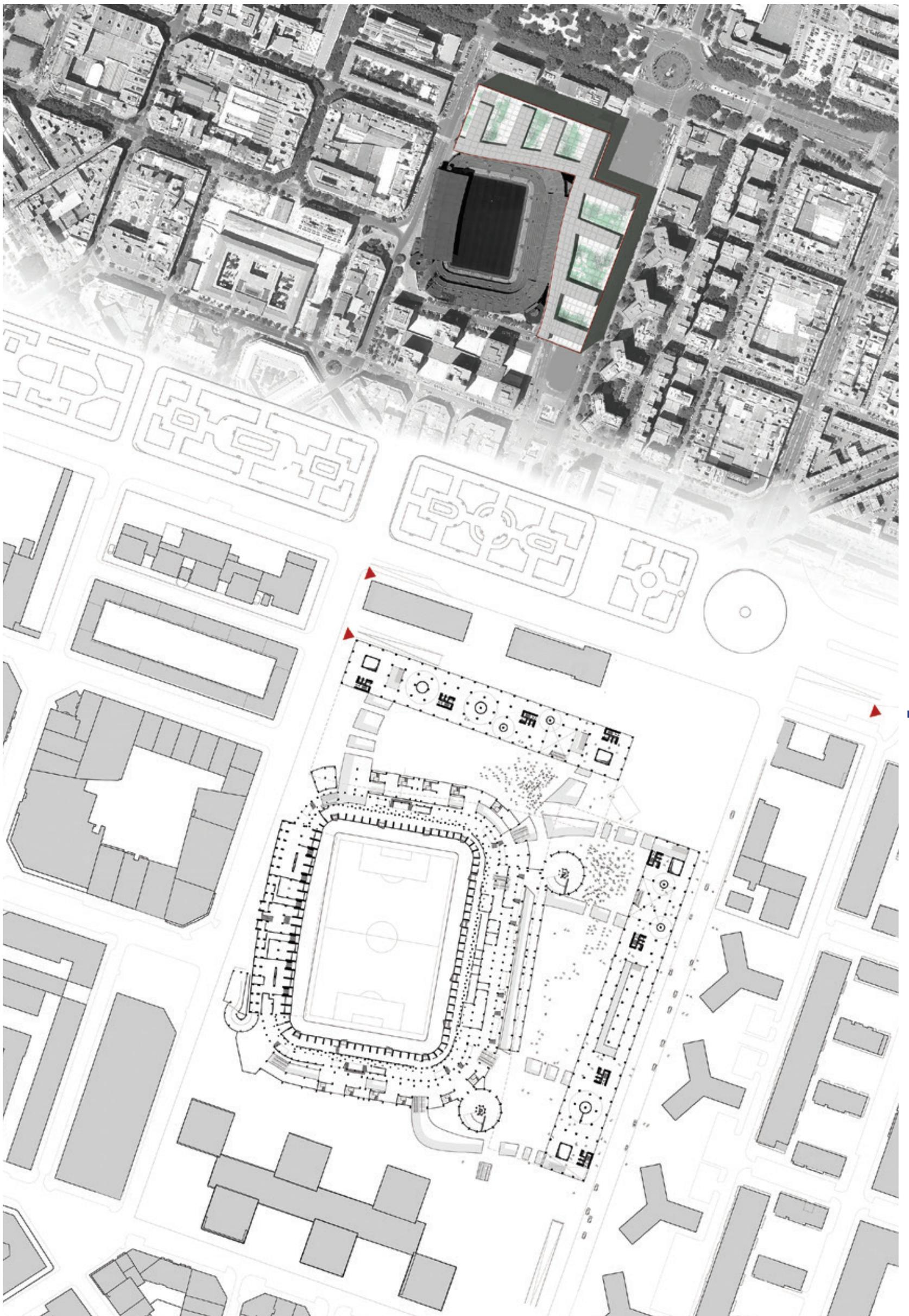
Le Piazze. L'intervento si potrebbe definire un Epicentro Urbano Ibrido. Con l'utilizzo della misura della città, con il collegamento alla metropolitana e alla stazione ferroviaria sotterranea, il progetto necessita di quella caratteristica che connota l'ibrido per poter funzionare a pieno regime. La sezione trasversale spiega come le piazze attorno allo stadio diventino il cuore del rapporto tra nuovo edificio e stadio, il tutto concepito in un unico percorso dai livelli sotterranei delle stazioni del ferro fino all'interno dello stadio. L'edificio dialoga inevitabilmente con lo stadio anche nelle dimensioni. Il livello di *bigness* che connota il progetto è la scala che meglio permette il raggiungimento dell'obiettivo: collegare il sottosuolo, quello dei segni e dell'infrastruttura, il suolo, quello del pedone, con un nuovo punto di vista sullo stadio. La nuova prospettiva, necessaria per rimettere lo stadio all'interno delle dinamiche contemporanee, è quella di un punto di vista da sopra lo stadio verso lo stadio. Sempre nella sezione trasversale ecco che si vedono degli spazi che si affacciano sullo stadio: sono le residenze speciali sopra le quali trova posto un giardino pensile. Da questo giardino pensile sarà possibile vedere il mare e la città intera; dalle residenze speciali si potrà guardare direttamente ciò che avviene dentro lo stadio. La vera chiave per garantire il successo di questa operazione è quindi riuscire a portare la città in cima al nuovo edificio: ecco che nasce un percorso interno che scava l'edificio, come un grotto, come la Grotta Paolina, come l'ambasciata d'Olanda a Berlino, che concatena degli spazi in una sequenza che richiama quella che si vive attorno alla cattedrale, e crea un continuum di spazio pubblico a disposizione della città. Sono queste le caratteristiche della mega-forma, così come la definisce Kenneth Frampton; ed ecco che si definisce l'horizontal skyscraper per come lo definisce lo stesso Frampton. Ma questo morfo-tipo non è sufficiente a permettere il completamento dell'operazione. L'epicentro urbano ibrido deve riuscire a legare la stecca con la piastra: un *horizontal skyscraper* che si unisce con un *mat building*. Il progetto compie dunque una fondamentale nuova ibridazione tra due morfo-tipi e porta con sé una necessaria ibridazione delle funzioni, in una concezione già consolidata di ibrido per come la definisce Fenton. Il lavoro di tesi si inserisce in una tradizione di architettura critica che cerca di trasgredire la stessa natura di architettura e lo fa tentando una nuova ibridazione tipologica e morfologica. Sebbene contenga un forte livello critico, il lavoro punta a qualcosa che sa di antico: il concetto di archetipo. Ciò che si tenta di fare è rivisitare il senso archetipico dello stadio, che è poi quello del teatro e della piazza ancora prima: offrire un posto da cui guardare, osservare. Ecco quindi che lo stadio torna al centro dell'attenzione, torna al centro della piazza in un'operazione che capovolge il senso dello stadio in sé. Lo stadio rischia di essere abbattuto perché nel mondo della comunicazione perde sempre più valore. Ecco che per riaffermare la sua importanza dentro la città e come fatto urbano, gli va data una nuova prospettiva, un nuovo punto di vista, che è quello che questo progetto si pone come obiettivo. ○

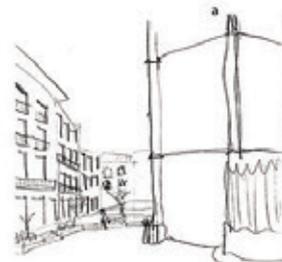
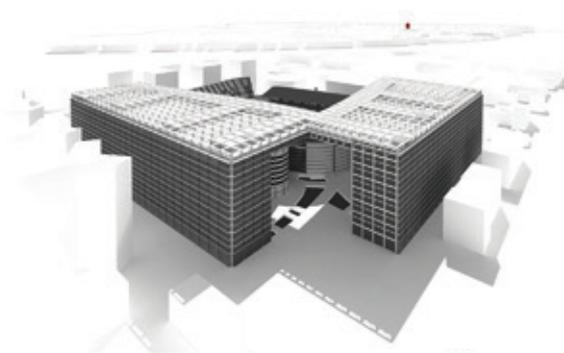
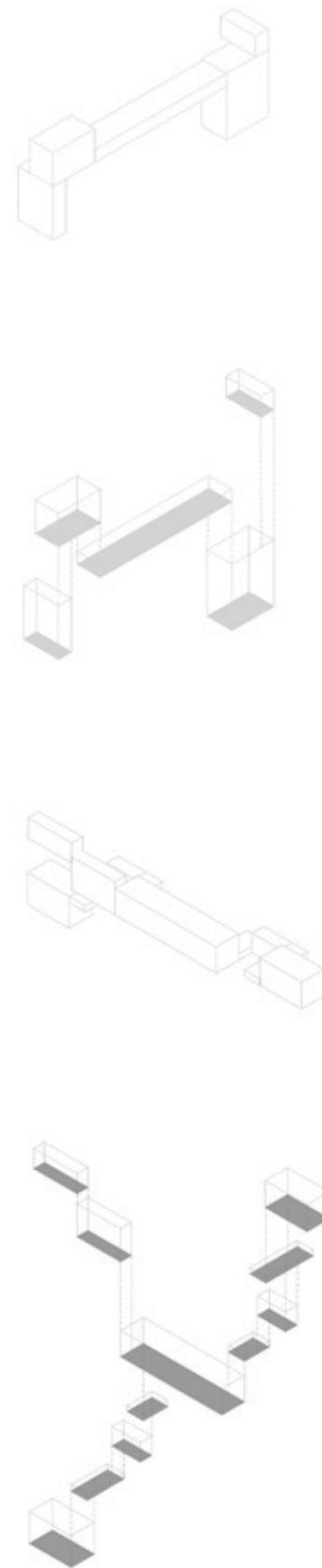
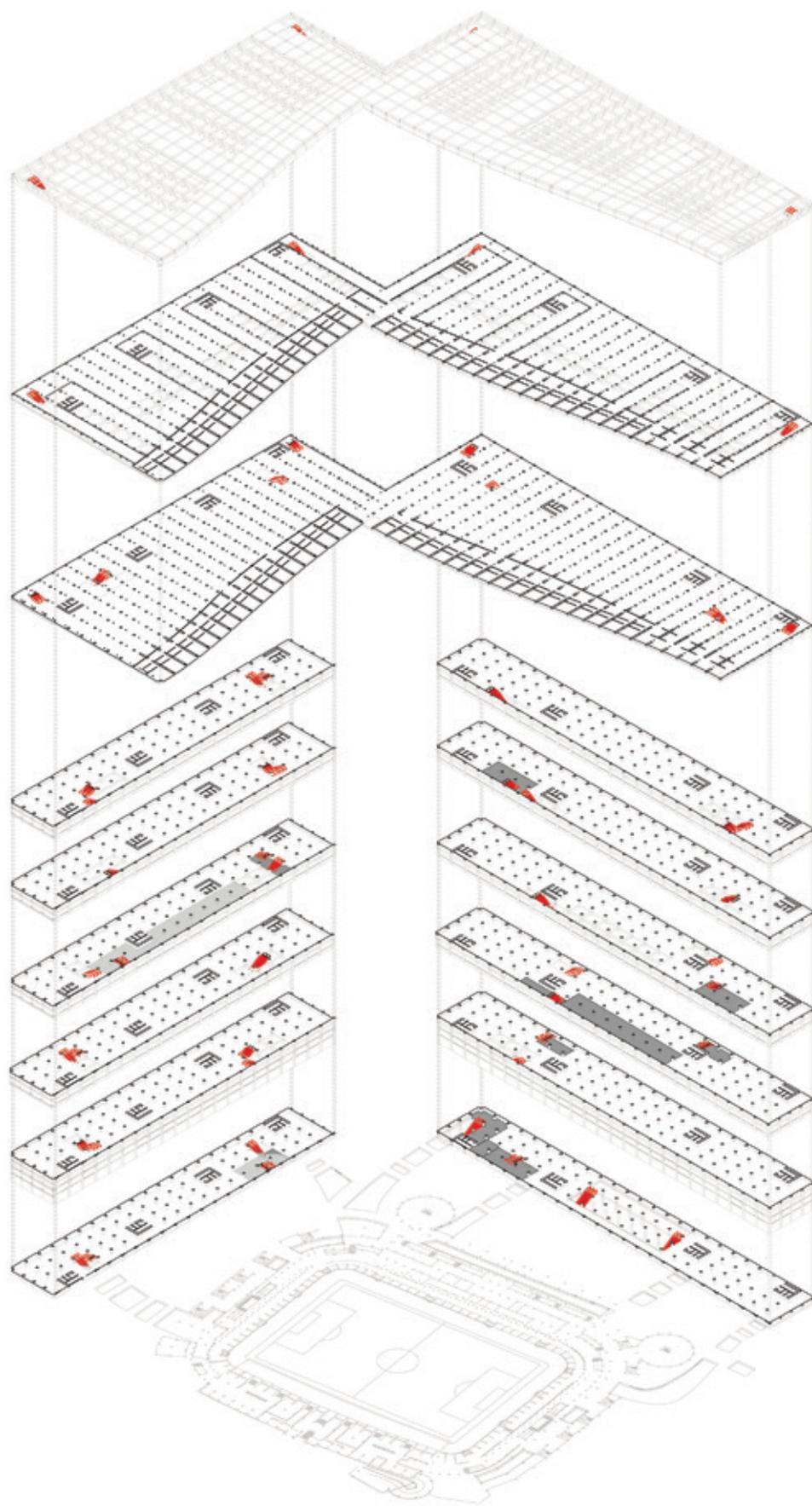
Studio del contesto urbano. Il progetto si sviluppa come sfida e critica a ciò che sta accadendo allo stadio Mestalla di Valencia: il club calcistico proprietario dell'immobile ha varato un'operazione immobiliare che prevede l'abbattimento dello stadio e la sostituzione con torri per residenze, servizi, uffici, hotel, centro commerciale. Il lavoro svolto ha tentato di dare una risposta più attenta alla straordinarietà del manufatto preesistente, inteso come edificio evocativo e rilevante all'interno delle connessioni cittadine. Mantenendo le volumetrie previste dall'operazione, il progetto mira a riqualificare il senso archetipico dello stadio, collegandolo con le infrastrutture a livello territoriale e fornendo nuovi spazi pubblici, nuove piazze, con un richiamo diretto alle piazze del centro storico della città.

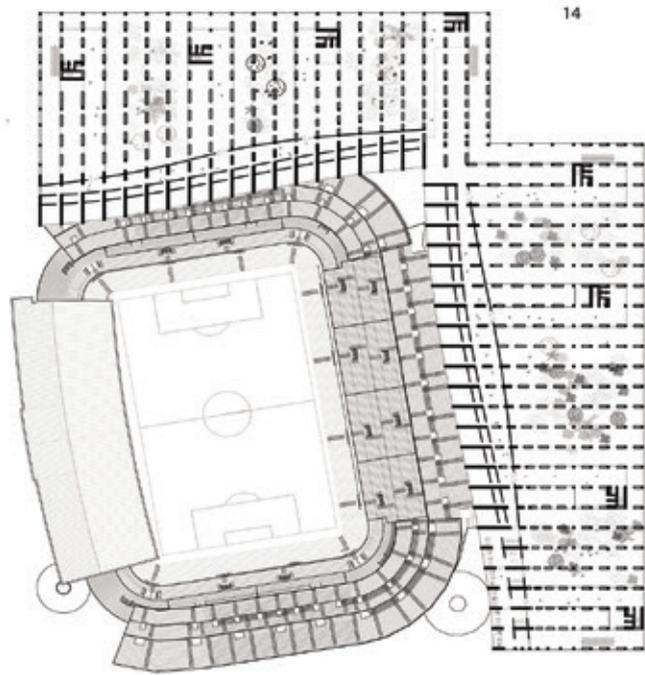
Il Metro. Il progetto parte con uno studio della città svolto secondo due modalità: la ricerca storico-cartografica e la produzione di un town scape urbano per la città. La ricerca cartografica ha avuto come obiettivo il di-svelamento di una misura sottesa all'espansione del tessuto urbano. Lo studio delle soglie storiche ha permesso infatti di trovare tre misure ricorrenti nella trama della città di Valencia che sono state usate come costanti nei secoli di crescita della città. Questa operazione in termini di progettualità ha permesso di capire il rapporto di scala intercorrente tra lo stadio, il suo intorno e il centro storico della città. Si è potuto quindi stabilire un parallelo tra lo stadio e lo spazio circostante rispetto alla cattedrale e il sistema di piazze ad essa adiacente. La cartografia ha quindi permesso di dare una misura all'impronta, *groundmark*, del nuovo edificio, in piena consonanza con le misure della città. Un'impronta che parla direttamente con il suolo e con i segni lasciati nel tessuto urbano.

Il Corpo. Si è quindi passati allo studio della percezione corporea degli spazi caratterizzanti la città storica. Attraverso uno studio di town scape, tramite disegni a mano libera e foto, si è svolta un'analisi della concatenazione spaziale che parte dal sistema di piazze attorno la cattedrale fino ai quartieri di più recente sviluppo dove si trova lo stadio. Subito è stato chiaro che il nuovo edificio dovesse dialogare spazialmente con queste piazze e mantenere una continuità. Lo sforzo è stato quello di usare quelle proporzioni e quelle dimensioni percepite visivamente e corporalmente dall'uomo/abitante per definire gli spazi nel nuovo progetto.

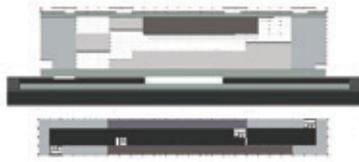




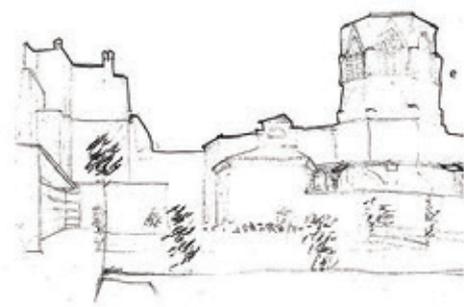
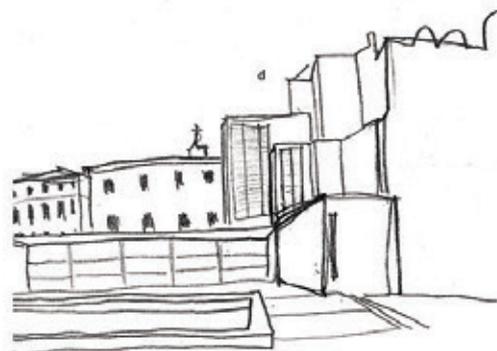
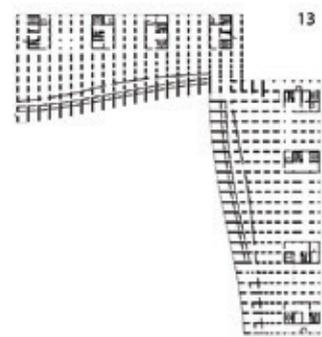
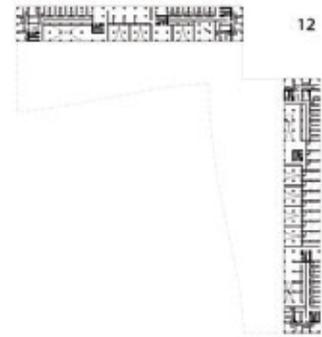
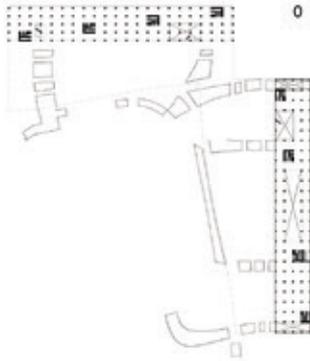


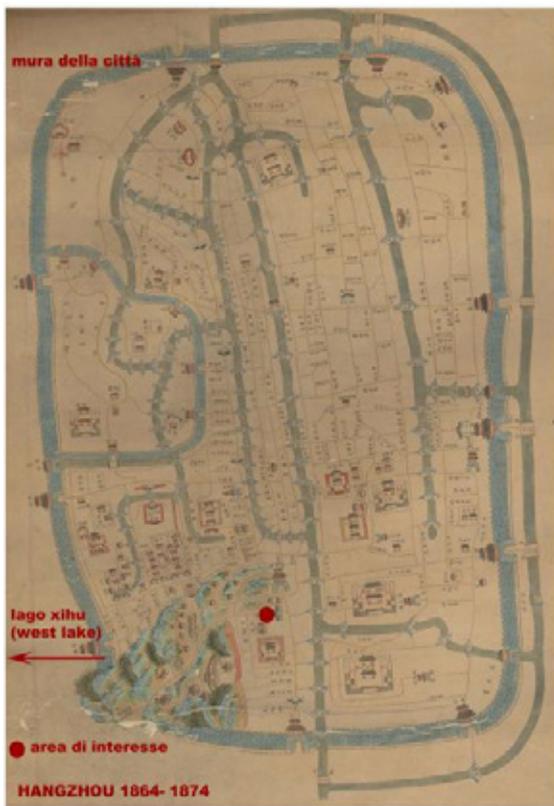


- residential
- shopping areas
- offices
- hotel
- parking
- sport, entertainment
- railway station
- depots, toilets, plants



- residential
- shopping areas
- offices
- hotel
- parking
- sport, entertainment
- railway station
- depots, toilets, plants





Hangzhou: Archeologia, storia e natura nella capitale della dinastia Song del sud.

Ke Huan Wei

«Radical conservation of our heritage permits us to remember our identity and our institutional status. However, this conservation, which has become obsessive self-contemplation, turns sterile and dangerous when it is cut off from action, and relinquishes the continuation of construction which founds all anthropological and societal identity» *Françoise Choay, On demolition*

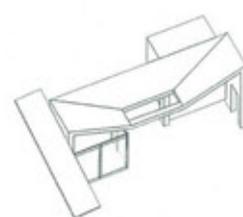
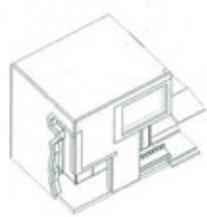
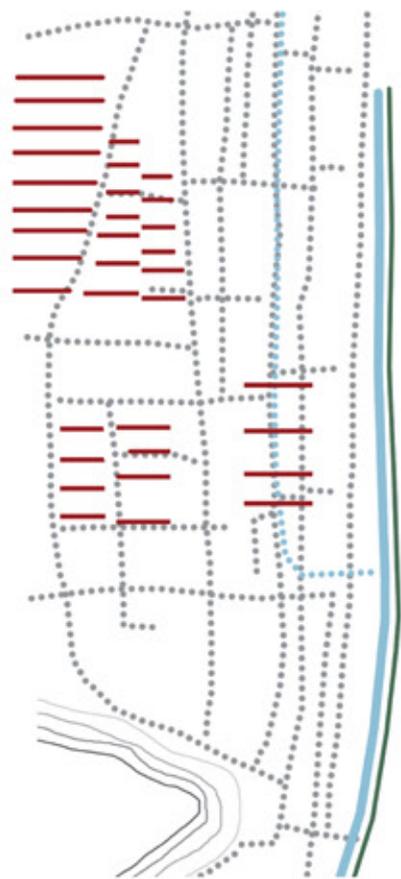
Hangzhou è una città costiera della Cina, a sud di Shanghai. La sua peculiarità è il compenetrarsi della natura nel compatto tessuto edificato, soprattutto in corrispondenza dell'elemento che maggiormente rappresenta la città: il lago dell'Ovest (Xihu), ai piedi di un'area collinare. Canali, colline, giardini cinesi, attraversamenti sull'acqua spezzano la continuità e la serialità del tipico tessuto urbano di nuova costruzione, conferendo dinamismo allo skyline e ricchezza di percorsi. In passato la città fu la capitale della dinastia Song del Sud (1127-1279) e ricoprì ruoli di prestigio anche durante le dinastie successive. Ciò ha lasciato evidenti tracce storiche soprattutto nei punti chiave dell'assetto spaziale. Le porte delle vecchie cinte murarie, gli accessi ai monti, gli ex palazzi imperiali, le residenze e i giardini sul lago sono luoghi di memoria che nel caso del contesto cinese si materializzano in falsi antichi, ricostruzioni fedeli, elementi simbolici astratti.

Strategia.

Di fronte a questa situazione di soglia e frammentarietà, l'intento è quello di dare unitarietà e coesione ai vari oggetti, in modo che si crei un dialogo continuo a più scale. È stato adottato un sistema cartesiano come principio ordinatore di elementi accumulatisi nel tempo. Gli assi che lo regolano si intersecano in nodi che scandiscono la piazza e si materializzano in elementi architettonici diversi a seconda delle generatrici. L'incrociarsi della strada imperiale e dell'asse di simmetria della piazza dà origine a una porta costituita da setti che permettono di scorgere lo spazio interno, di salire al di sopra degli scavi o scivolare nella promenade archeologica. La stessa strada imperiale crea una sorta di slargo, chiuso da un padiglione, nel momento in cui incontra il primo asse ad essa trasversale nella piazza, definendo lo spazio vuoto di incipit per il fruitore che arriva dal centro. Un altro nodo importante è l'intersezione tra il percorso storico che segue la collocazione degli scavi e il nuovo percorso che segue il centro civico. Il loro incontro dà origine a un punto di bivio e raccordo enfatizzato dalla terrazza panoramica che guarda verso il monte.

L'intervento.

La proposta progettuale è una ricostruzione dei fronti urbani con vari gradi di porosità e una definizione di molteplici spazi aperti. I sistemi urbani, infatti, sono così diversamente caratterizzati che hanno richiesto un trattamento architettonico diverso a seconda del punto di giunzione e degli elementi coinvolti. I vari accorgimenti puntuali si legano, tuttavia, in un gesto architettonico unitario che si confronta con le varie misure della piazza. In corrispondenza del tessuto di case a corte la scelta è stata quella di arretrare i volumi per dare rilievo ai prospetti delle vecchie residenze, creando così un allargamento della strada imperiale che porta ad immergersi nella piazza. Anche uno degli attraversamenti del canale punta verso questo nodo. Il volume che si interfaccia con questo tessuto non supera i due piani per mantenere un'altezza congruente, inoltre la trasparenza del lato verso le residenze conferisce permeabilità e fluidità. Nei confronti degli edifici in linea multipiano, invece, la scelta è stata quella di creare un fronte compatto che si chiude verso la strada e guarda all'interno della piazza. Anche in questo caso, il rapporto tra le altezze è coerente per avere una scala di confronto appropriata. A sud della piazza, viene ricostruito il profilo della strada e il volume sugli scavi è una struttura semi-aperta con una copertura che piega e diventa passerella. Il fronte è, quindi, visivamente molto poroso, ma accessibile solo in punti specifici. Il collegamento tra l'asse imperiale e il fronte ovest è ritmato da tre momenti diversi che conducono a livelli differenti e sono accompagnati da setti murari. Si crea un fronte molto articolato, visivamente poco permeabile ma che conduce lentamente a scoprire lo spazio aperto all'interno. Per stabilire una gerarchia tra i vari corpi, è stato posto un volume dominante che diventa il fondale della piazza e si aggancia al monte per portare alla risalita. Questo corpo è tagliato da volumi minori che si aggrappano trasversalmente e collaborano per creare spazi aperti centrali o sui lati. L'edificio principale è un centro civico lungo il quale si susseguono una sequenza di spazi di ricreazione, di esposizione e informazione. Un percorso sopraelevato taglia il prospetto frontale del volume principale. Si tratta di un camminamento a quota + 5.10 che si comprime fino a diventare una passerella o si dilata entrando nell'edificio. Questo percorso permette di abbracciare visivamente la piazza e allo stesso tempo spingere verso le scalinate del parco urbano articolato in terrazze. ○





Fino I Sec.



VI-IX Sec.



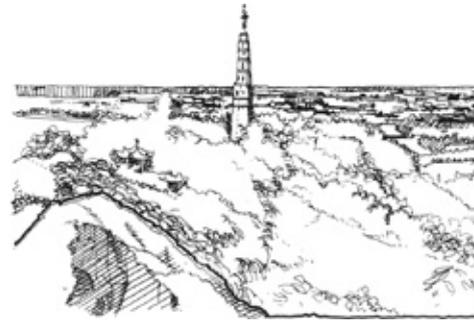
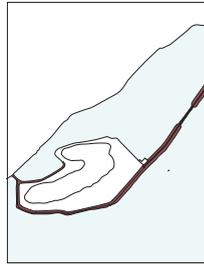
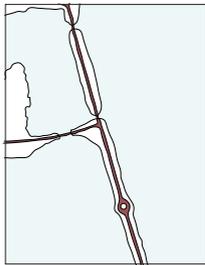
XII-XIII Sec.



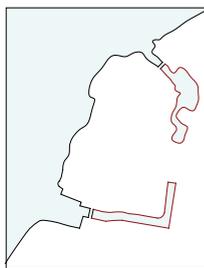
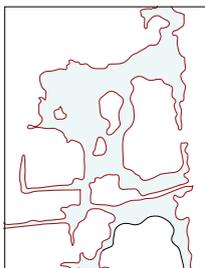
XIII-XVII Sec.



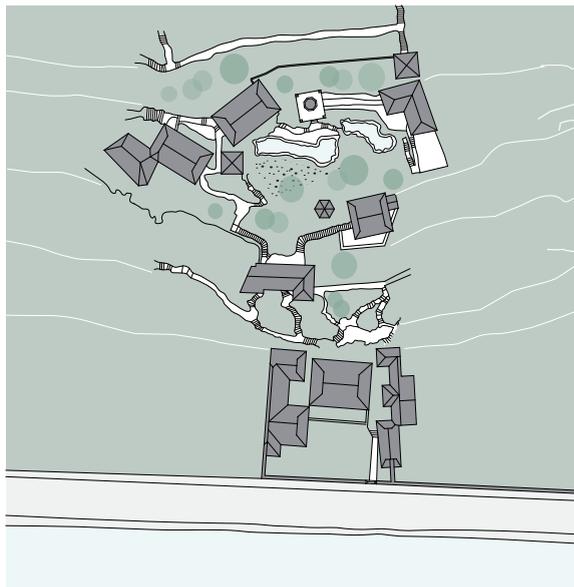
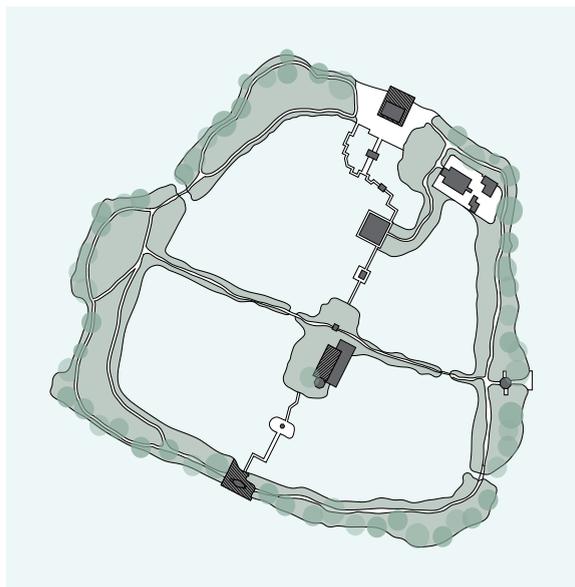
XVII-XIX Sec.



Tipologie di percorsi sull'acqua

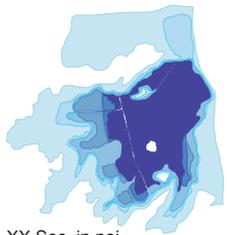


Margini del lago

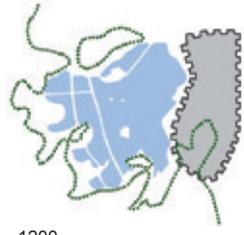


Tipologie di giardini cinesi

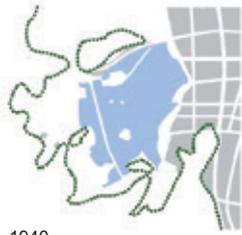




XX Sec. in poi



1200



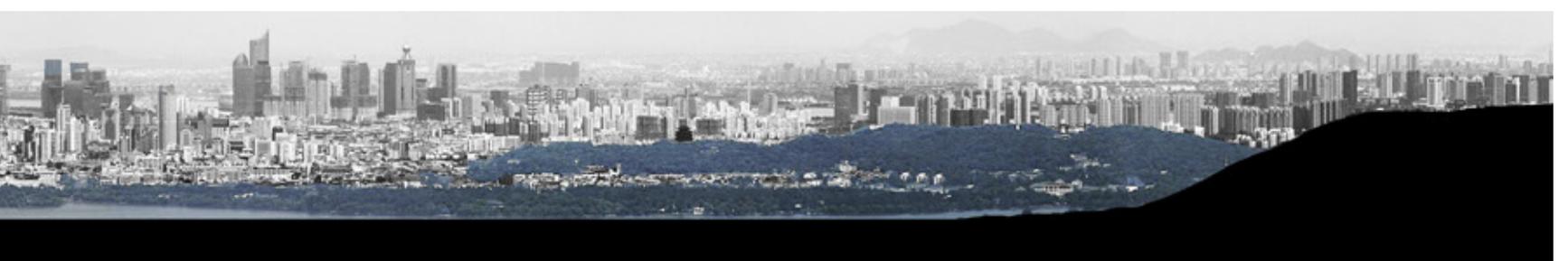
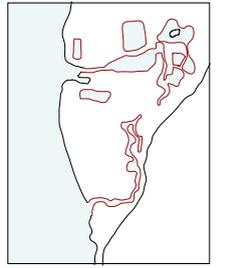
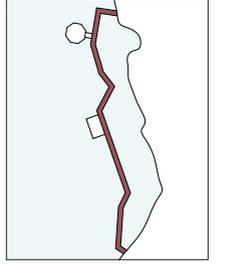
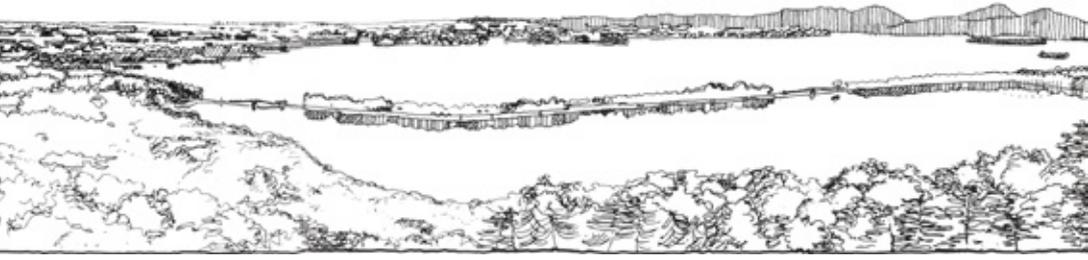
1940

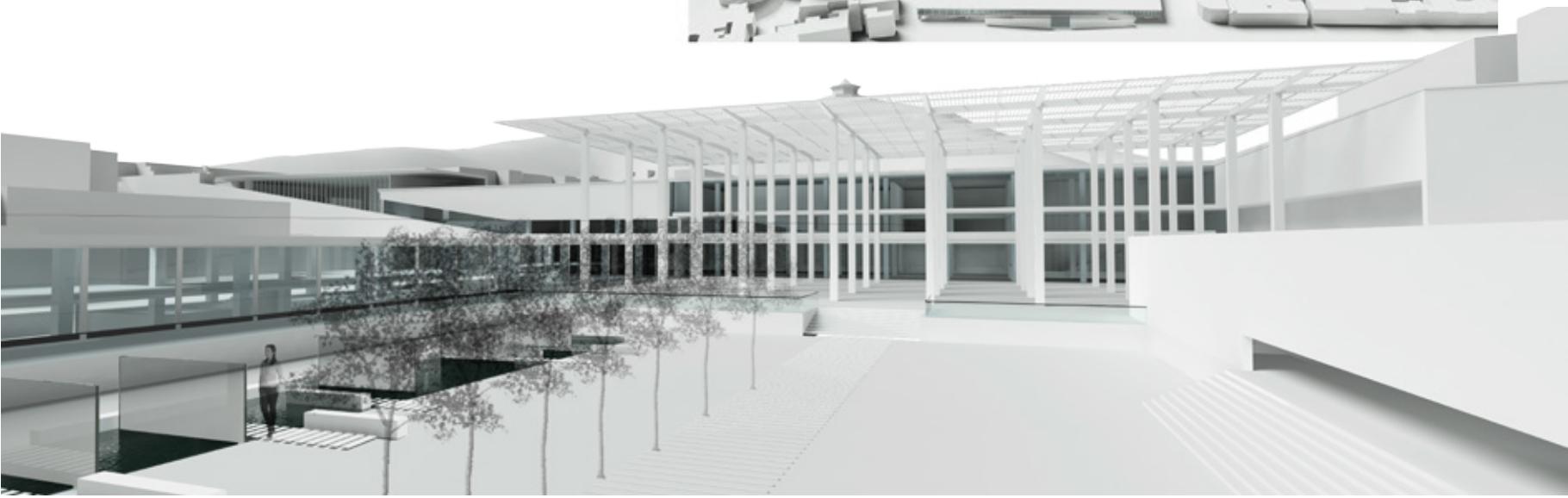
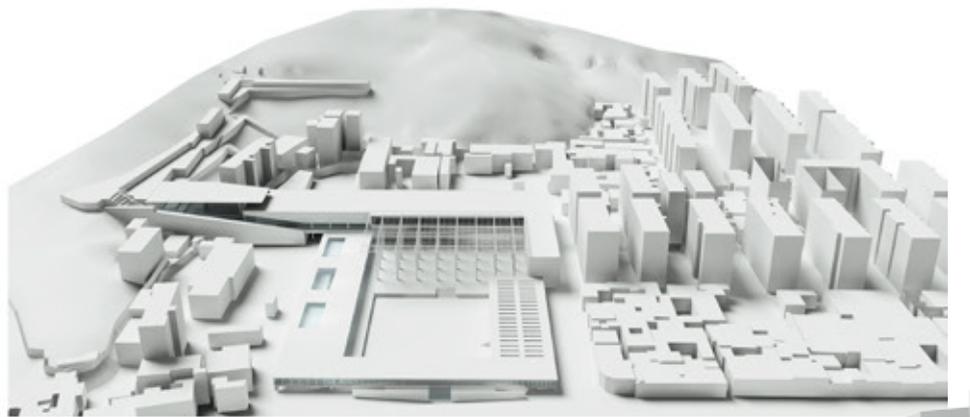
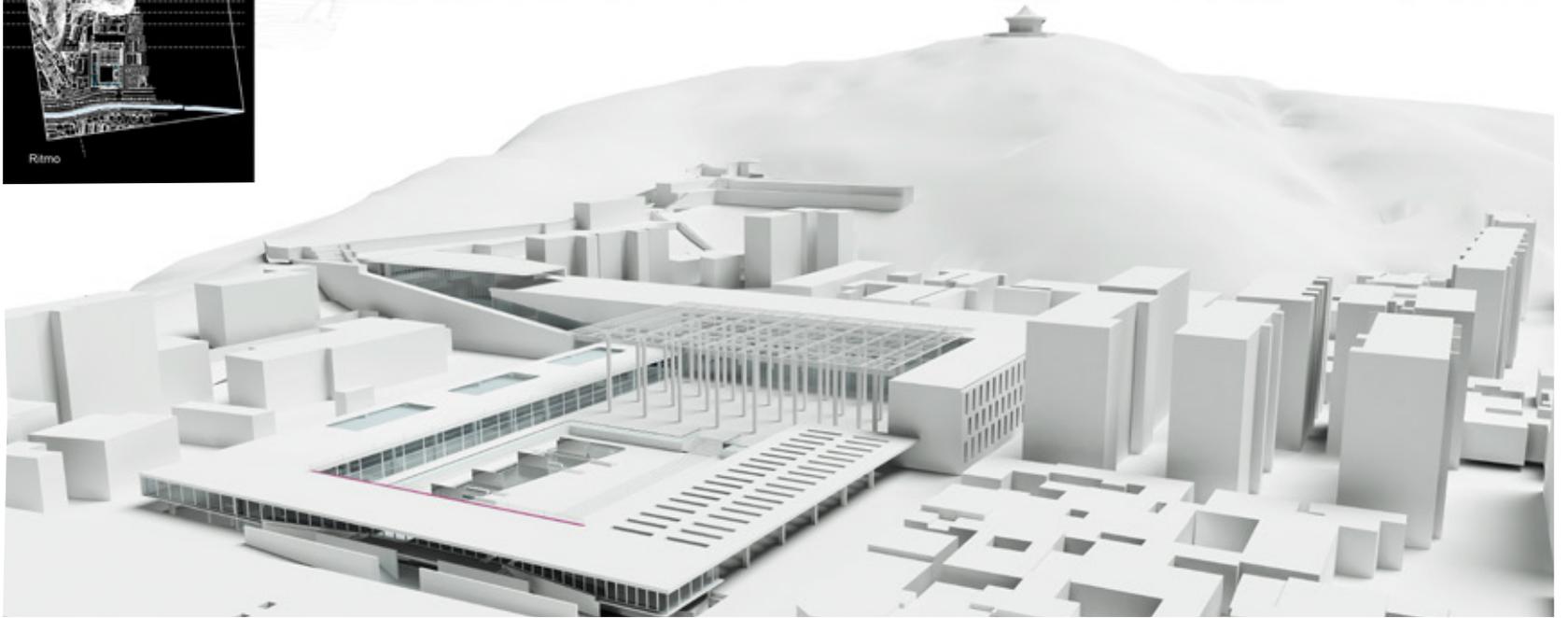
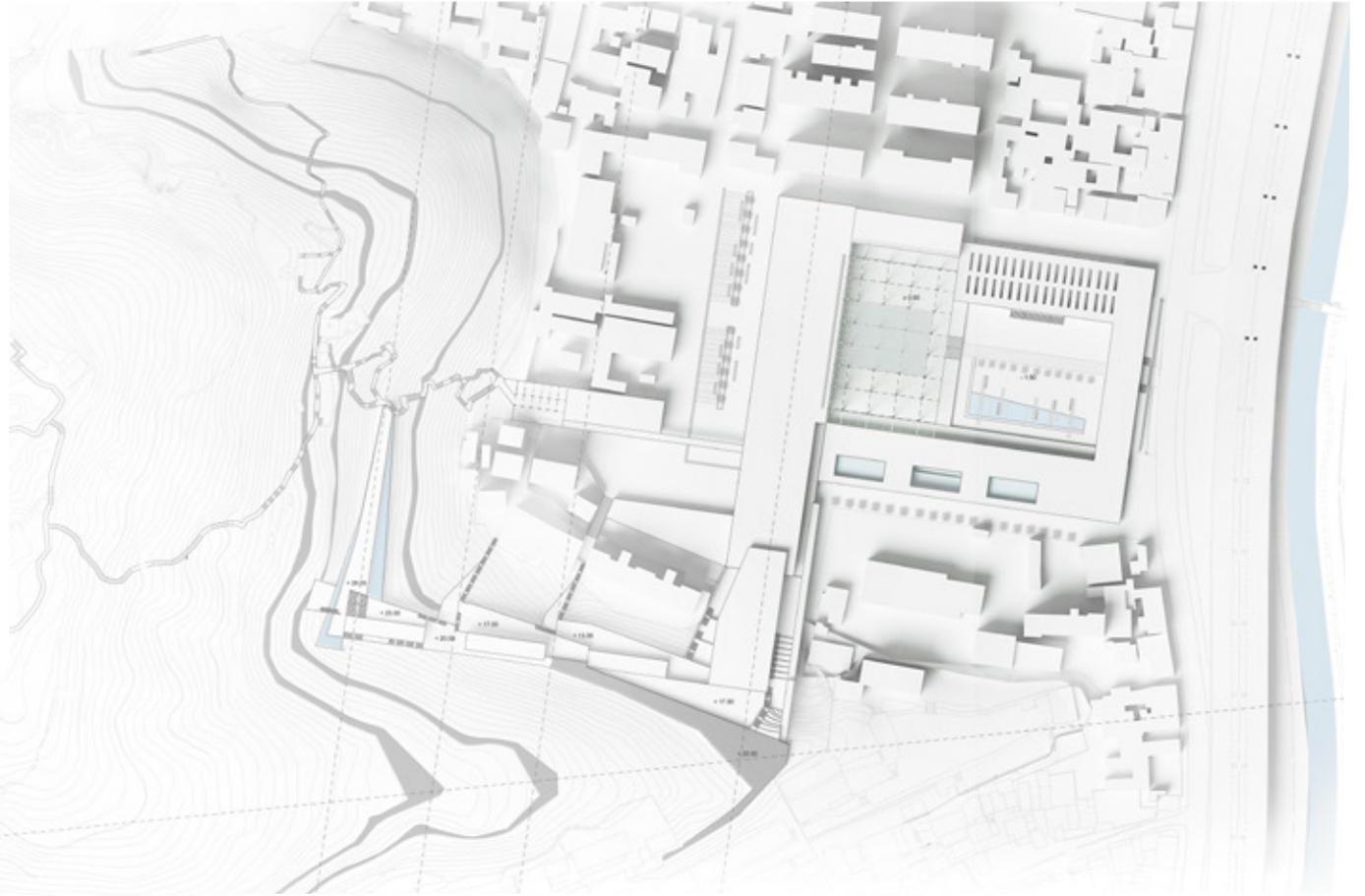
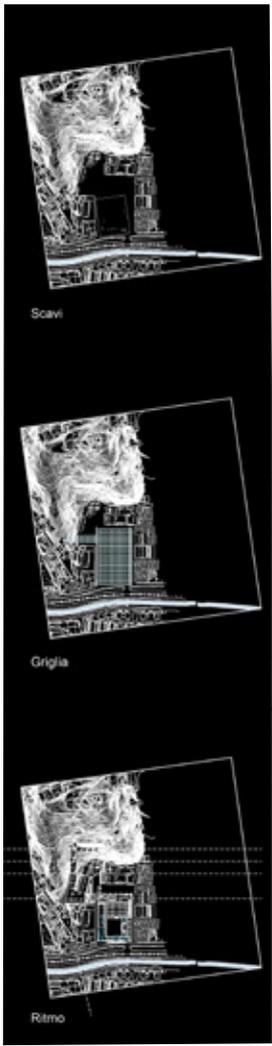


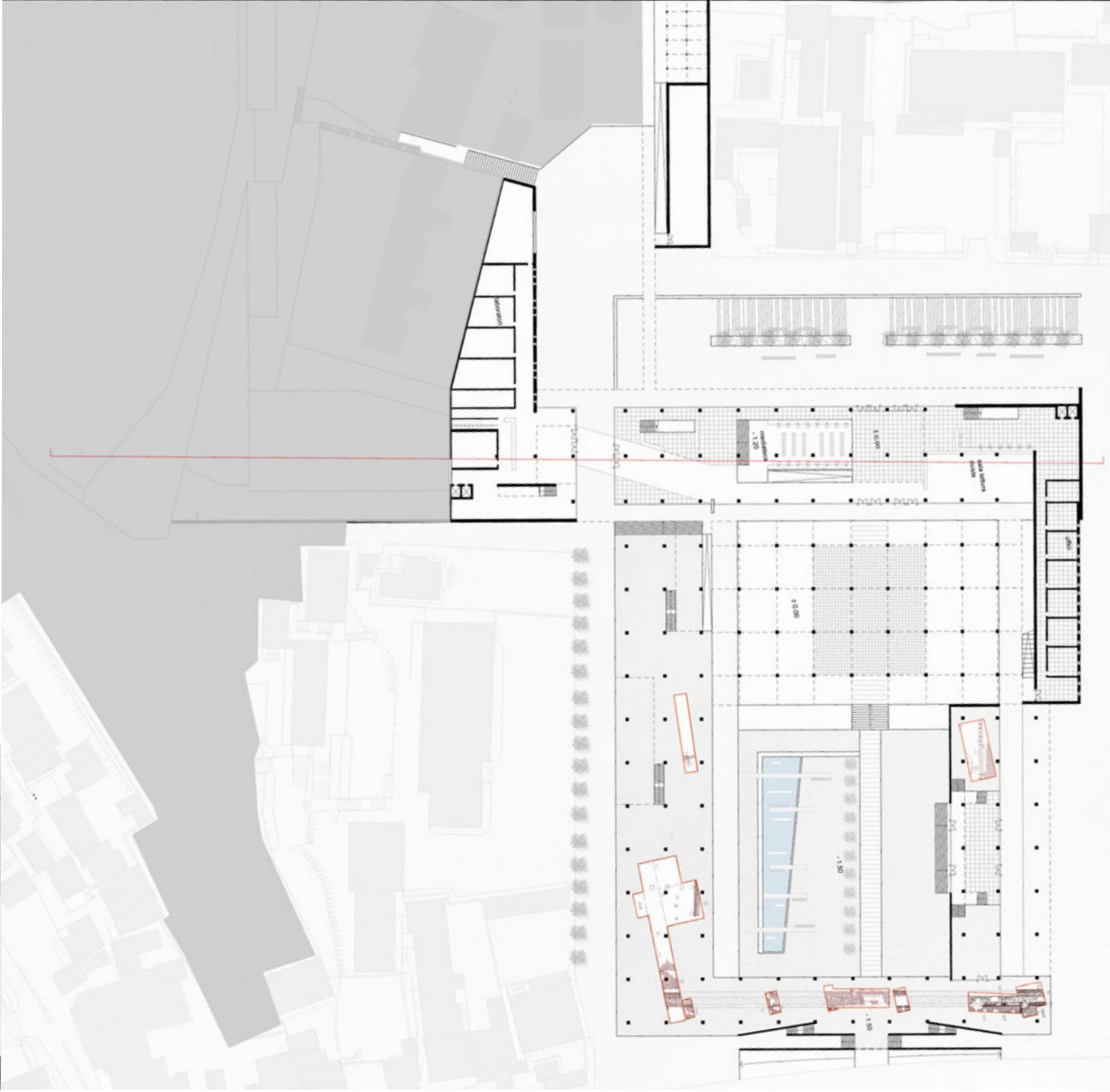
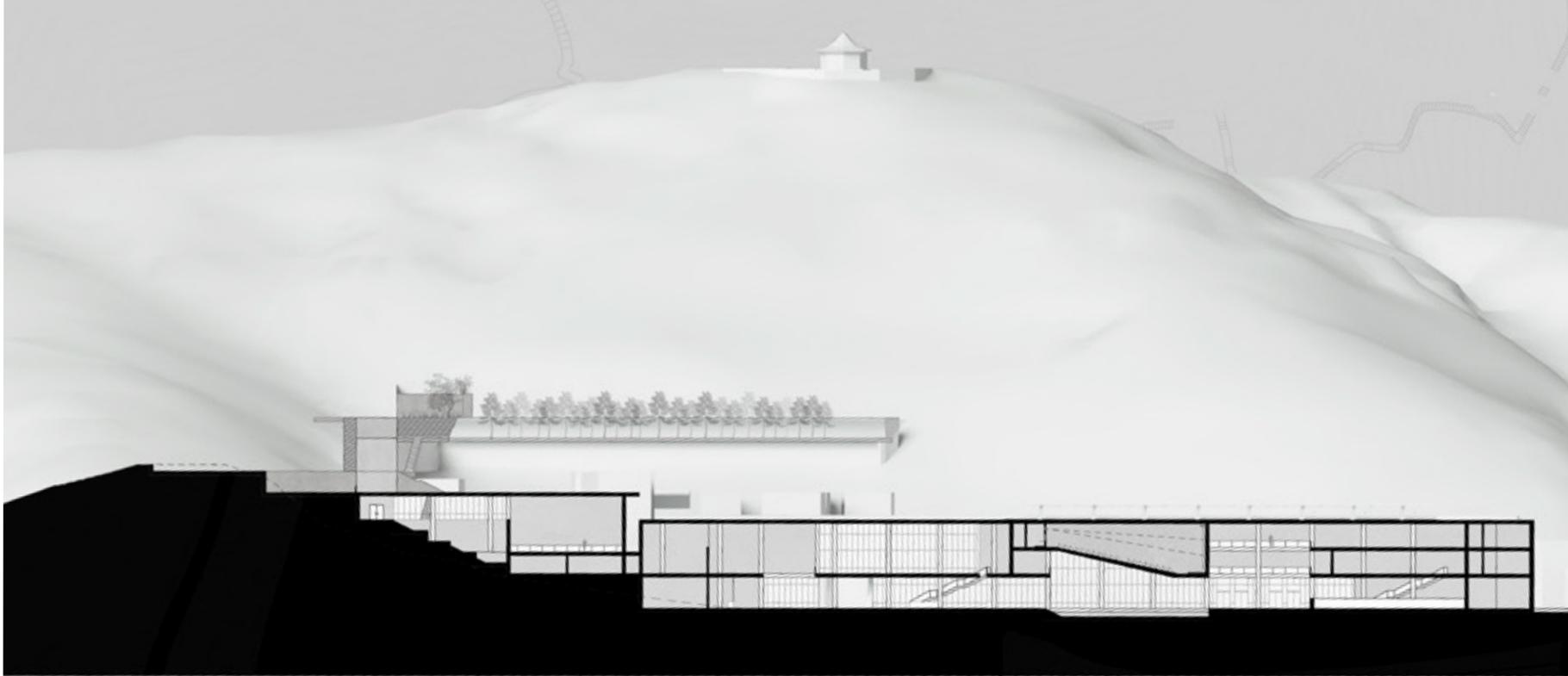
1980

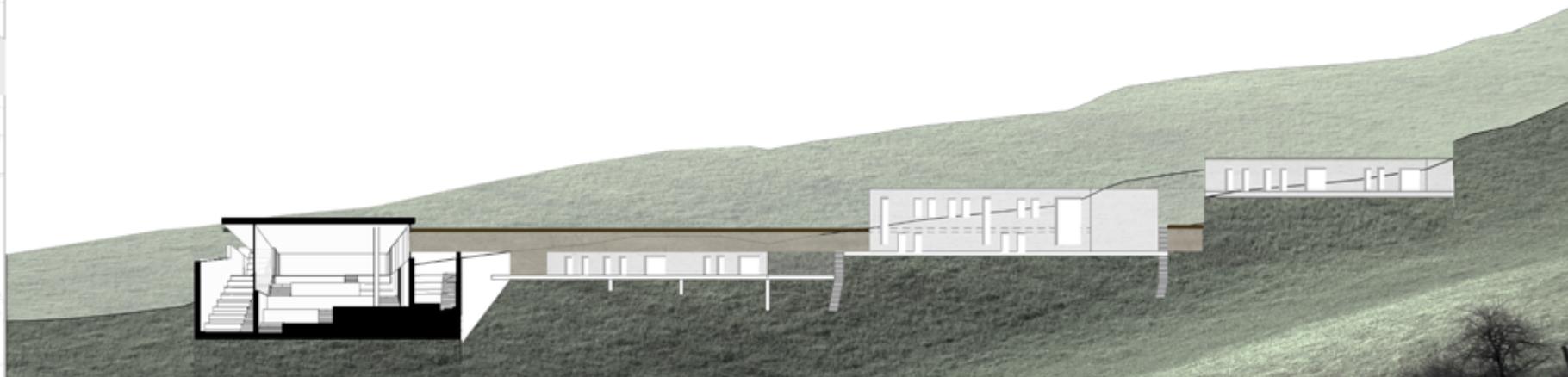


Oggi









ArcDueCittà

Numero 4
febbraio 2019

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:
Annalisa Di Carlo

© Arcduecittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduecitta.it
www.arcduecitta.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: <http://www.arcduecitta.it/>
Forum: <http://arcduecitta.forumfree.it/>

euro 8