

SERGIO BOIDI

MONZA PROGETTO PARCO


**MAGGIOLI
EDITORE**

Editing e progetto grafico: Beatrice Quetti

In copertina: Il Parco immaginato

MONZA PROGETTO PARCO

ISBN 978-88-916-1234-4

© Copyright 2016 Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8

Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it

e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016

nello stabilimento Maggioli S.p.A.

Santarcangelo di Romagna (RN)

*Si tende a dimenticare che è più importante
seguire lo stile del luogo che lo stile del tempo.*

Gunnar Asplund

INDICE

| | |
|--|-----|
| <i>ABSTRACT</i> | 3 |
| <i>PREFAZIONE</i> Stefano Della Torre | 4 |
| <i>INTRODUZIONE</i> | 7 |
| <i>PARCO DI MONZA SISTEMA INTEGRATO</i> | 10 |
| PARTE 1 | |
| CENNI STORICI | 19 |
| IL SISTEMA DELLE CASCINE | 27 |
| ALTRE COSTRUZIONI NEL PARCO | 46 |
| ARTE NEL PARCO | 54 |
| PARTE 2 | |
| DESTINAZIONE DEGLI EDIFICI DEL PARCO Il sistema delle città | 59 |
| STRISCIA DELL'ARCHITETTURA | 85 |
| MIRABELLO E MIRABELLINO | 88 |
| ALTRE DESTINAZIONI | 95 |
| MOBILITA' NEL PARCO | 101 |
| PARTE 3 | |
| SULLA PROGETTAZIONE DI NUOVI EDIFICI NEL PARCO | 105 |
| VERSO UNA METODOLOGIA DEL NUOVO | 154 |
| GOVERNANCE, MITI E LEGGENDE Beatrice Quetti | 164 |
| <i>CONCLUSIONI</i> | 167 |
| <i>BIBLIOGRAFIA</i> | 171 |

ABSTRACT

Monza Park is a great natural complex just outside the centre of Monza. It was designed by Luigi Canonica at the beginning of XIX century and houses many buildings with different characters and importance. The most relevant ones are Villa Mirabello and Mirabellino (XVII and XVIII century) - linked in one group by a boulevard of hornbeam - and Villa Reale built in 1780, together with the Royal Gardens, by Giuseppe Piermarini. Other buildings were built as part of an agricultural system and were destined to the maintenance and cultivation of the fields. They were generically called "farmstead" and showed a certain architectural quality, curated by Canonica himself and his fellow assistant Giacomo Tazzini. However, they have so far been considered as minor examples of neoclassic style, and therefore there has been a lack of attention on their crucial role in the definition of the identity of the Park. Moreover, the growing concerns about the naturalistic aspects of the problem provoked a gradual decay of the building heritage and caused losing sight of the twine between nature and constructions.

The present study, conducted by Politecnico of Milan, originates from a global vision of Monza Park. Therefore, the farmsteads have the same importance as the villas in the process of relaunching the area: the villas represent its excellence, the farmstead its normality; both are relevant to the definition of new scenarios. The programme for relaunching Monza Park takes the form of an "Integrated Project", where *integration* means interrelation of each single parts. The main goal is to transform the Park into a focal point for activities related to the cultural and production sectors for Milan area and hinterland. Such activities have been divided into three groups of functions (culture, production, craftsmanship), symbolically called "cities", which include the farmsteads according to their characteristics. This research also takes into consideration the fact that the existing buildings may not be enough to host the many activities that can originate and that some functions for the city of Monza may be located in the Park in new designed constructions. A part of this study is dedicated to the problem of designing new buildings in the Park and raises a question on the capability of present architecture to deal with the comparison between "old" and "new". Without the pretension to provide with perfect solutions, this part aims to stimulate reflection on the limits current architecture has and point at the necessity to overcome them by reformulating the terms of the matter of form in architecture.

PREFAZIONE

Stefano Della Torre *

Il Parco di Monza rappresenta una straordinaria tentazione per chiunque si occupi di territorio, architettura, beni culturali, parchi e giardini. Una enorme distesa murata, abitata dalla ricchezza di molte attività, oggetto di riconoscimento, tutelata: ma anche un immenso coacervo di dissensi, di momenti di coabitazione difficile, di dissimmetria nella attribuzione dei valori e nel culto delle memorie.

Il catalogo delle memorie della Villa Reale del Parco è davvero molto inclusivo: le vicende dinastiche e politiche che videro passare la dominazione austriaca, Napoleone, ancora gli Austriaci, e poi l'Unità d'Italia con la Regina Margherita e il regicidio; il rapporto con l'industria del mobile e dell'arredo, e quindi con la eccellenza italiana, ma prettamente locale, del design; uno degli autodromi più antichi, che forse dà alla città la più vasta fama nel mondo; una straordinaria distesa di verde a suo modo ricca di storia e stratificazioni, ma anche di opportunità; un panorama di architetture di prim'ordine e di opere d'arte non meno rilevanti... Ma questi valori non sono apprezzati in modo unanime, spesso il riconoscimento è mutuamente esclusivo, e si traduce da una parte in aspri conflitti, dall'altra in opportunità sprecate.

Il frazionamento degli usi e delle responsabilità del resto era cominciato già da quando il regicidio aveva fatto della Villa un luogo negletto da parte della Casa Reale. Così per un secolo intero Monza ha visto l'alternarsi di molte iniziative parziali, ma anche il progressivo abbandono degli edifici, troppo maestosi, e di troppo onerosa gestione. Negli scorsi decenni si sono succedute le denunce per il cattivo stato, e iniziative parziali, faticosamente condotte. Oggi, con la costituzione del Consorzio Villa Reale e Parco di Monza, qualcosa sta davvero accadendo, ma il problema è ancora aperto.

Questa premessa inquadra il volume che Sergio Boidi ha preparato a seguito di un lungo lavoro – anche – didattico, che ha affrontato la complessità del

* Direttore del Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano

caso con gli strumenti conoscitivi dell'architettura e del progetto.

Il libro si presta a diverse letture: in un certo senso può servire come presentazione analitica del Parco e delle sue problematiche; presenta un metodo; contiene una serie di proposte progettuali, e anche di provocazioni. Il valore di provocazione è quello che più mi interessa, perché credo che in questo momento ce ne sia un gran bisogno: intendo provocazione in senso etimologico (chiamata, invito a farsi avanti), non nel senso che talvolta il termine ha assunto alludendo a gesti anticonformisti o dadaisti. La provocazione del collega Boidi è serissima, e si riassume nell'idea di parco come "sistema integrato", che sembra banale, ma se lo fosse non saremmo a questi punti. Quello che è mancato per un secolo, e che oggi faticosamente il Consorzio cerca di costruire, è una visione unitaria e una pianificazione strategica, che metta in ordine la conoscenza dello stato attuale, una idea di funzionamento sinergico, le possibili destinazioni d'uso degli edifici storici, la acquisizione delle risorse ma anche le economie di una futura gestione. Si tratta di uscire dall'improvvisazione di progetti parziali e autoreferenziali, che colgono singole opportunità o perseguono obiettivi parziali, senza mai incidere sulle debolezze di fondo del sistema.

Il rischio di una provocazione, ovviamente, è quello di una lettura troppo letterale: quando il saggio addita la luna, gli stolti si fermano a guardare il dito. Così uno può additare un metodo e una grande esigenza di fondo, e qualcuno invece di recepire questa, che credo sia stata anche la grande lezione impartita agli allievi, si soffermerà sulle singole proposte, senza uscire dalla logica di un ragionamento per parti. Le singole proposte di riuso e valutazioni, compreso il ragionamento sull'inserire nuove costruzioni, hanno lo scopo di aprire finalmente una discussione che affronti il Parco come grande sistema unitario (e non slegato da un territorio di riferimento più ampio, necessariamente dei confini comunali), e sono proposte che hanno il diritto di rivendicare la loro

specificità culturale, in vista del confronto con altri punti di vista, compreso quello della tutela, comprese le valutazioni sullo stato di conservazione dei beni, comprese magari altre idee di destinazione ancor più sostenibili. L'urgenza, oggi, è quella di passare da proposte autoreferenziali a ragionamenti di logica complessiva, affrontando le questioni di fondo: questo sollecita il libro di Sergio Boidi, e di questo gli siamo grati.

INTRODUZIONE

Sono passati più di duecento anni dall'apertura del Parco di Monza, quasi centoquaranta dalla costruzione della Villa Imperiale (poi Reale), altri cento dalla Villa Mirabello, cui è seguito, quasi in coincidenza con la Villa Imperiale, il Mirabellino. Gran parte delle costruzioni minori, le cosiddette "cascine", e della prima metà dell'Ottocento, mentre ai decenni iniziali del Novecento risalgono i consistenti interventi di trasformazione ambientale che portano alla creazione di grandi impianti sportivi. Poi, quasi nulla di significativo avviene fino alla costituzione in anni recenti del "Consorzio della Villa Reale e Parco di Monza", che rappresenta, almeno dal punto di vista formale, un nuovo modello di gestione.

Questa sintetica mappa del tempo racconta per sommi capi la storia di uno dei maggiori complessi naturali d'Europa, ne spiega l'omogeneità e la complessità, sottolinea la sua singolarità e ne tratteggia le ragioni del mutamento e della decadenza. Motivazioni storiche e inerzie amministrative si stagliano infatti sull'orizzonte di un insieme naturale/artificiale che è arrivato a conoscere momenti di vera fibrillazione tra spinte conservatrici e impieghi spesso discutibili, in mezzo a tentativi modesti di inversione di rotta.

Nell'ultimo secolo – e particolarmente negli anni recenti – si sono moltiplicati gli studi sul Parco e sugli edifici più rappresentativi, ma in nessun caso è stato affrontato il problema del che fare di un patrimonio immobiliare lasciato sostanzialmente a se stesso, destinato di conseguenza al progressivo depauperamento, fino a sfiorare in alcuni casi la rovina.

Il problema della governance rappresenta la chiave di volta di un divenire diverso, coeso e organico, del Parco di Monza. Lo studio qui presentato interpreta tale esigenza ponendosi a valle di essa e facendo dell'eterogeneità di una condizione secolare il punto di partenza per una riorganizzazione dell'intero sistema. È il risultato di una ricerca durata alcuni anni, svolta da un

gruppo guidato dall'Autore e composto da Noemi Negrini, Beatrice Quetti e Sofia Speroni, operante all'interno del Politecnico di Milano, prima nel Dipartimento di Progettazione, poi nel Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito.

Questo lavoro non tratta il problema del Parco soltanto dal punto di vista storico o conservativo (aspetti comunque presenti), ma dal quello di una progettazione sviluppata intorno all'idea di Parco come Sistema Integrato. Il progetto propone di considerare l'insieme di verde e costruito nella prospettiva di un diverso utilizzo, da perseguire con l'immissione di funzioni attualmente non presenti, afferenti ai comparti produttivo, artigianale e culturale dell'entroterra. Tali settori beneficerebbero di una speciale visibilità per il legame che verrebbero a stabilire con un ambiente di particolare qualità, e assumerebbero il significato metaforico di "città" come luoghi di attività e di scambio. La loro collocazione è prevista negli edifici esistenti in base all'idoneità degli spazi.

Viene anche considerata la possibilità di inserire nuovi edifici, se necessario. Ad esempio, la Casa Elettrica, importante testimonianza di architettura razionale costruita nel 1930 per la prima Triennale (Esposizione Internazionale delle Arti Decorative), la cui riedificazione sarebbe un modo concreto di valorizzare il patrimonio architettonico pregresso e scomparso della città di Monza. Così dicasi per la proposta di ricomporre l'Arca che Renzo Piano realizzò nel 1984 per l'opera "Prometeo" di Luigi Nono, facendone un auditorium di grande qualità, oggi mancante a Monza, collocato nell'area posta a cerniera tra il Parco e la città. In alternativa, si propone la costruzione di un auditorium più tradizionale, che usufruirebbe ugualmente dell'ambiente perfetto per l'espletamento dell'attività musicale.

In generale, il fatto di prevedere utilizzi innovativi corrisponde a una visione migliorativa del futuro del Parco, che, senza compromettere la sua condizione

primaria di polmone verde, gli conferirebbe un carattere dinamico quale versione moderna della vita attiva che un tempo il luogo possedeva. La trattazione successiva al capitolo dedicato al Sistema Integrato è suddivisa in tre parti: documentaria, progettuale e concettuale. Queste parti formano l'unità della ricerca, ma possono essere considerate anche separatamente. La terza, ad esempio, potrebbe anticipare le altre due in quanto sviluppa considerazioni sullo stato dell'architettura che riguardano la problematica compositiva del nuovo nell'antico, in considerazione del fatto che il Parco non è un luogo neutro, ma possiede una sua ben definita identità in termini di architettura. La questione assume pertanto una valenza generale che trascende il progetto del Parco o, per meglio dire, ne fa il banco di prova. Anche da questo punto di vista ci sembra che il lavoro rivendichi un certo carattere di utilità.

S.B.

Milano, ottobre 2016

PARCO DI MONZA SISTEMA INTEGRATO

La tutela del Parco di Monza si è trasformata nel tempo in un processo di museificazione del Parco stesso. Se da un lato questo atteggiamento di tipo sacrale ha preservato il Parco da interventi che avrebbero potuto rivelarsi lesivi della sua integrità, dall'altro ha contribuito a perpetuarne l'estraneità rispetto alla città di Monza. In passato tale separazione aveva una ragione d'essere nell'utilizzo privatistico del Parco da parte della Casa regnante, ma dopo il 1920, con il passaggio alla mano pubblica (in forma tripartita, ai comuni di Milano e Monza e allo Stato), l'atteggiamento nei confronti del problema è cambiato. La grande area verde ha cominciato a essere vista come il luogo ideale nel quale collocare le funzioni che estensione non potevano trovare posto in città. Così, nel clima effervescente degli anni Venti, il Parco è diventato il contenitore di funzioni nuove, che simboleggiavano lo spirito della modernità. Nel giro di pochi anni furono infatti realizzati l'Autodromo (1922-24), uno dei più prestigiosi dell'epoca, l'Ippodromo in stile Liberty (1922-24), il Golf e la Club House (1928). Si è trattato di interventi invasivi che hanno modificato il significato dell'area, risultata praticamente divisa in due parti: a nord gli impianti sportivi, a sud le presenze storiche della Villa Reale, delle ville patrizie Mirabello e Mirabellino, delle cascine dedite all'attività agricola, alla domesticazione, all'allevamento degli animali e alla coltivazione delle piante. Una certa indifferenza si manifestò nei confronti del lascito immobiliare, la cui conservazione costituiva un onere eccessivo per la comunità. C'era però anche un'altra ragione: l'abbandono della Villa da parte dei Savoia dopo l'assassinio di Umberto I (1900) privò di fatto l'intero sistema-Parco del suo centro propulsore e di coordinamento, favorendo l'avvio di quel processo di degrado che avrebbe avuto come conseguenza evidente il sottoutilizzo o l'utilizzo improprio del patrimonio immobiliare. Tale situazione si è protratta fino ai nostri giorni ed è mutata solo quando, grazie a un consistente finanziamento

pubblico-privato, la Villa Reale ha ripreso a funzionare. L'uscita dall'oblio secolare ha richiesto tuttavia come contropartita la messa a disposizione commerciale di parte degli spazi della Villa, con tutte le implicazioni del caso, i cui effetti si potranno giudicare solo a distanza di tempo.

Un destino diverso è invece toccato agli altri edifici d'epoca (Mirabello, Mirabellino e cascine "d'autore"), ai quali non sarebbe comunque applicabile la soluzione adottata per la Villa Reale a causa delle loro dimensioni contenute, che non consentirebbero un ritorno atto a garantire l'autosufficienza economica delle attività insediate. Si aggiunga il costo necessario per riportare gli edifici alla condizione iniziale e si avrà un quadro abbastanza preciso dei motivi che disincentivano il privato dall'intervenire.

La sinergia con il privato è tuttavia un obiettivo da perseguire per evitare che i costi di recupero e di gestione degli immobili ricadano interamente sulle spalle del pubblico, oggi meno che mai in grado di sostenerli. Ma la ricerca del partner non può configurarsi come ricerca del puro tornaconto economico. Infatti, se a qualsiasi ipotesi di intervento non si antepone l'opzione qualitativa, finalizzata a stabilire le modalità del recupero e a consigliare gli impieghi più confacenti, sarà di fatto impossibile evitare la decadenza del Parco e con essa il tracollo della sua fragile economia. In questo senso, l'idea di collocare gli immobili sul mercato, singolarmente o per categorie d'uso, affidandoli ai privati con contratti di lungo periodo per lo svolgimento di attività definite in maniera approssimativa, appare del tutto inadeguata a risolvere positivamente la questione. Occorre quindi guardare oltre i dati immediati del caso per caso e optare per un intervento globale che, anche in termini di economia di scala, consenta di ricondurre il computo dei guadagni e delle perdite a un bilancio unico. L'intera problematica del Parco va pertanto ripensata da capo, con un'ottica diversa. La causa principale della situazione insoddisfacente che si è

determinata è infatti dovuta alla mancanza di una strategia generale. Senza una visione d'insieme l'area è destinata a sfaldarsi, perdendo quell'equilibrio tra natura e costruito che si era raggiunto in passato sulla base di un programma razionale di uso del territorio. Al di fuori di tale logica, la separazione fisica delle unità edilizie è destinata a tradursi nella condizione straniante di insediamenti sparsi sul territorio. Di conseguenza, gli edifici appariranno tra loro privi di connessioni e questo renderà più facile considerarli singolarmente, mettendoli alla stregua di contenitori buoni per qualsiasi impiego il mercato o altri tipi di convenienza richiederanno. La logica mercantile non è dunque quella che riporterà in vita il Parco, né potrà ridare a un patrimonio edilizio oggi ampiamente sottostimato un ruolo fattivo.

Tra le cause di smarrimento della vita del Parco va messa in conto anche l'intransigenza di coloro che ne recepiscono l'importanza solo in termini di area verde e ritengono pertanto di doversi opporre a ogni variazione dello *status quo*, quand'anche si trattasse di interventi che aumenterebbero il valore dell'insieme senza lederne la sostanza ambientale. A sostegno di questo atteggiamento sterilmente conservativo e dai contorni intrinsecamente antiarchitettonici viene richiamato il dovere morale di consegnare alle generazioni future una situazione immutata. Così facendo, si finirà invece per accelerare il processo degenerativo dell'area e ciò che si consegnerà alle generazioni future sarà una situazione compromessa dalla mancata comprensione della dimensione storica del problema. Il rifiuto di riverberare la dinamica passata sul presente, in forme ovviamente diverse, è infatti espressione di una mentalità antistorica che non tiene conto del fatto che nessuna parte di città – e il parco è una parte di città – può sfuggire alla decadenza se lasciata a lungo nell'immobilismo e nel sottosviluppo. Quindi, anziché confinare il Parco nel fantasma del suo passato sarebbe necessario progettarne il futuro in sintonia con il divenire della

città, nell'ottica di un processo di crescita congiunto.

In passato, l'identità del Parco era legata a motivi di necessità che prescindevano da implicazioni ideologiche. L'architettura svolgeva un ruolo fondamentale nel qualificare l'immagine in presenza di una condizione insediativa diffusa. Il Parco assumeva quindi il carattere di una *civitas* prossima all'idea di città rarefatta, dove la vita si svolgeva nel contesto multipolare delle ville e delle cascine, espressioni a un tempo di interessi economici e culturali. Il suo confine fisico era marcato dal muro di cinta, che contribuiva a rendere questo "piccolo mondo" una cittadella dalla spazialità inversa a quella densa e compatta della città tradizionale. Nel gioco delle parti tra artificio e natura, gli edifici fornivano il contrappunto degli spazi aperti. Distribuiti sul territorio a distanze tali da non perdere il senso dell'unità di vicinato, funzionavano da misura dello spazio libero che contribuivano a orientare. Si trattava di presenze semplici ma non banali, disegnate secondo un lessico minimalista di derivazione classica ed eclettica. Il confronto diretto con l'architettura della Villa Reale era evitato, ma veniva rispecchiato indirettamente nella freschezza delle tante piccole prove *ex-tempore*. E quasi per incanto, in un ambiente pervaso di spirito geometrico si ergevano le architetture della grazia e del buon gusto – le ville Mirabello e Mirabellino, preesistenti alla Villa Reale – che inneggiavano all'Arcadia, fornendo un supporto fisico di raffinatezza al piacere intellettuale della contemplazione. Circondate da una natura addomesticata, le ville "minori" comunicavano con sobrietà e rigore l'anelito alla condizione classica che si ritrovava nelle opere del Piermarini, del Canonica e del Tazzini.

Il Parco possedeva dunque uno stile nell'architettura, uno stile fissato nella dimensione concettuale di un codice linguistico comune. L'architettura solenne della Villa Reale e l'architettura dimessa dell'ultima delle cascine erano legate tra loro da una medesima istanza formale. L'immagine del luogo risultava di

conseguenza uniformata a un solo principio figurativo, declinato in maniera diversa secondo la diversità delle singole situazioni. Architettura fatta di architetture, lo stile del Parco coniugava identità e differenze secondo un relativismo formale imposto da esigenze funzionali, tuttavia sempre riconducibili a una dimensione organica dell'insieme. Questa metodologia di intervento non si limitava al costruito, si estendeva anche al territorio agreste, rifuggendo da una casualità naturale. Per questo motivo, tanto nella dimensione dei grandi spazi aperti quanto nell'articolazione di quelli piccoli, il Parco si confermava luogo di sintesi tra realtà e artificio. Gli edifici erano calati nel contesto con una specificità propria, ora lasciati in un romantico isolamento, come avviene con il tempio dorico sulla riva del laghetto, ora relazionati visivamente tra loro in modo da svolgere un racconto continuamente diverso che il verde, fungendo da tessuto connettivo, si incaricava di unificare. La stessa coerenza si riscontrava nel paesaggio, oscillante tra la linearità geometrica del giardino "alla francese" e il naturalismo intriso di nostalgia del giardino "all'inglese". Tutto appariva alla fine ricomposto nella cornice di un ordine che, attraverso la dimensione inusitata degli spazi aperti, attraverso la successione dei campi e delle ville, attraverso l'alternarsi dei boschi e delle cascate, comunicava qualcosa dell'inquietudine preromantica che rimandava allo *Sturm und Drang*. Per la sua strutturazione complessa, il Parco di Monza è certamente un esempio unico nel panorama internazionale dei grandi parchi urbani. Ancora oggi il suo stile parla in termini assoluti e sarebbe riduttivo considerarlo soltanto un retaggio del passato. Intervenire progettuale in questo ambiente composito costituisce indubbiamente una sfida per l'architettura contemporanea, attraversata da grandi difficoltà dopo che le speranze della modernità non meno degli inganni della postmodernità, le certezze dell'High-Tech non meno degli affanni dell'architettura biologica sembrano aver esaurito molte delle loro risorse,

bruciando ogni prospettiva di sviluppo a breve termine. Il Parco ha invece salvato il disegno razionale che lo ha caratterizzato nel tempo e che tuttora contiene in sé i presupposti della serie e della sintesi. Nel momento in cui si va a inserire qualcosa di nuovo all'interno di tale realtà, il confronto con l'identità stilistica del Parco va quindi accettato, non all'insegna della contrapposizione, bensì della comprensione. Pertanto, se la distanza temporale non diventa motivo causale portato a giustificazione di una presa di distanze dal passato in nome di una presunta contemporaneità, il nuovo può essere un fattore di vitalità nella continuità di un sentire che oltrepassa i limiti storici della forma e dello stile. Contro il nichilismo conservativo e contro l'arbitrio innovativo, il nuovo può effettivamente svolgere una funzione di antidoto rispetto al tentativo di ridurre il Parco a icona di un mondo dissolto. Tutto questo porta a considerare l'urgenza di definire un nuovo statuto per il Parco, a partire dal principio di "conservazione e sviluppo".

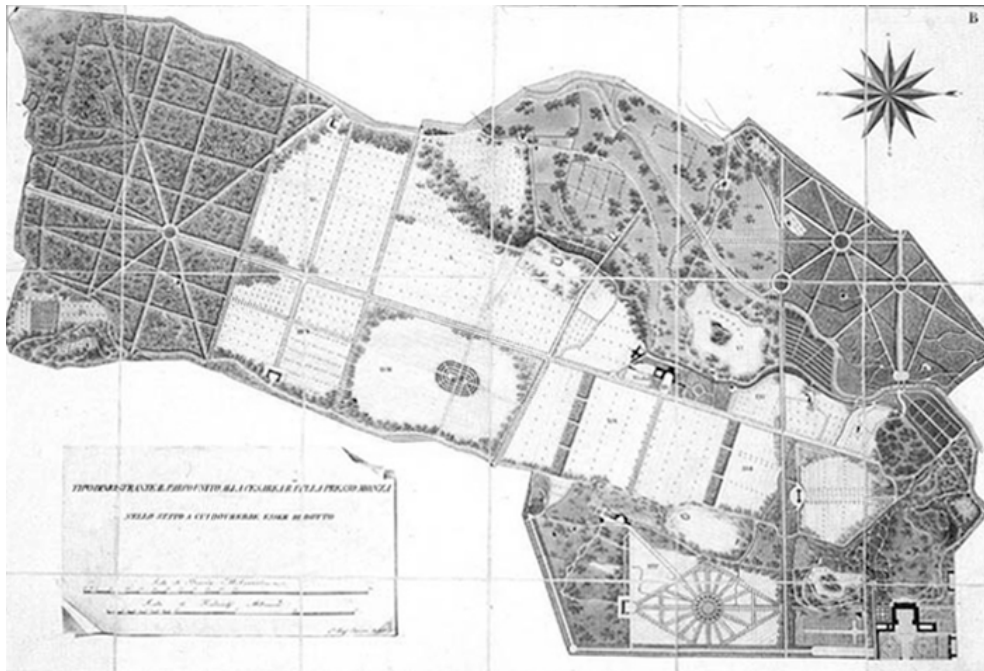
Due sono i punti fondamentali: a) un programma complessivo di valorizzazione dell'area attraverso l'immissione di funzioni consone alla dignità del luogo e relazionate con il mondo contemporaneo; b) un piano finanziario basato sul principio compensativo, che aiuti a superare la frammentazione economica delle singole unità. Le attività della Villa Reale e degli altri edifici dovranno quindi essere articolate in modo da incentivare l'azione delle forze culturali ed economiche presenti a Milano e nel territorio a nord di esso, poiché, se il Parco è una risorsa per Monza, lo è anche per Milano, centro maggiore di un territorio minore. Il capoluogo regionale avrebbe qui l'occasione storica di espandere il proprio potenziale culturale e imprenditoriale nella dimensione della città metropolitana. E il Parco, per la sua posizione geografica, si troverebbe nella condizione di trascendere l'orizzonte locale, diventando un polo territoriale di primaria importanza a servizio di Milano, di Monza e della Brianza. Per

conseguire tale risultato occorre una politica diversa dal conservatorismo fine a se stesso, una politica che punti al rilancio della dinamica interna del Parco in termini di innovazione e al tempo stesso orientata a sostenere le prerogative della cultura.

Questa operazione si configura come *Progetto Integrato del Parco*. Nei suoi contenuti fondamentali, il Progetto mira a definire le coordinate generali del processo di riqualificazione, garantisce l'autonomia dei settori e ne postula l'intreccio, favorisce l'impiego dei giovani nel momento di passaggio dalla formazione all'ambito lavorativo, propone il riutilizzo delle strutture esistenti suddividendole per aree tematiche, considera la possibilità di realizzare nuove strutture per ospitare funzioni di alto livello non ancora presenti. Dal passato si possono ricavare indicazioni utili a tracciare una prospettiva moderna di rivitalizzazione del Parco. Per esempio, riandando alla sinergia che nel secolo scorso si era stabilita tra arte, artigianato e industria e che ebbe come risultato l'istituzione delle Biennali e delle Triennali, tenutesi a Monza nella Villa Reale e nei Giardini Reali fino al 1930 (poi la partita è passata a Milano, nel Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio). Quell'esperienza costituisce un precedente da cogliere per rilanciare il ruolo che arte, artigianato e industria possono tornare a svolgere in modo congiunto.

Il Progetto Integrato del Parco si configura quindi come scelta strategica volta a far proprie le istanze provenienti dal contesto culturale ed economico monzese/lombardo, ponendole a capo di un programma di rilancio dell'intera area articolato per settori operativi. Chiameremo metaforicamente "città" tali raggruppamenti: "Città dell'artigianato e dell'industria", "Città dell'arte e del design", Città della musica".

PARTE 1



Luigi Canonica
Pianta del Parco
1808

CENNI STORICI

IL PARCO

Il Parco della Villa Reale di Monza è uno dei più grandi parchi storici. Per dimensioni, è il quarto recintato d'Europa e il maggiore circondato da mura (14 chilometri). Ha una superficie di 688 ettari ed è incluso nel Parco Regionale della Valle del Lambro. Si trova a nord di Monza, tra i comuni di Lesmo, Villasanta, Veduggio al Lambro e Biassono.

Il Parco fu voluto dal viceré del Regno d'Italia Eugenio di Beauharnais (figliastro di Napoleone) in aggiunta ai Giardini Reali progettati dal Piermarini. Costituito con Decreto napoleonico del 14 settembre 1805, serviva inizialmente da riserva di caccia privata.

I lavori per la sua realizzazione iniziarono nel 1806 e terminarono nel 1808. Incaricato dell'opera fu l'architetto Luigi Canonica (già allievo del Piermarini e "architetto nazionale" della corte francese), il quale elaborò un progetto complesso, comprendente le importanti proprietà dei Durini (tra cui le ville Mirabello e Mirabellino), altri edifici preesistenti (cascine e mulini), aree agricole e boschive. L'intento era quello di armonizzare le architetture presenti con l'ambiente naturale per conferire bellezza e regalità alla tenuta.

Il Canonica lavorò personalmente a diversi progetti di realizzazione e di trasformazione degli edifici, portati a termine tra il 1818 e il 1848 dal suo successore, Giacomo Tazzini, attivo negli anni del soggiorno monzese dell'arciduca Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena.

Furono individuate tre parti principali: la zona della Villa Reale, a sud, tenuta a giardino; la zona del Bosco Bello, a nord, funzionale alla caccia; la fascia lungo il fiume Lambro, con vegetazione riparia. Il Canonica tracciò quindi un asse principale nord-sud (viale Mirabello e viale Gernetto), terminante nel Rondò della Stella, al centro del Bosco Bello. Trasversalmente, aprì una rete di strade secondarie che distribuivano i percorsi in tutto il Parco.



VILLASANTA

STAZIONE DI VILLASANTA

Osteria del Dosso

Ristorante Saint Georges Premier

B/MOLINI ASCIUTTI

A/MULINO DEL CANTONE

09/C.NA CATTABREGA

05/C.NA PARIANA

04/C.NA CERNUSCHI

VILLA MIRABELLO

11/C.NA CASALTA

Viale Mirabello

10/C.NA MILANO

viale dei carpini

12/C.NA FONTANA

VILLA MIRABELLINO

CENTRO RAI

07/C.NA SAN FEDELE

viale Cavriga

03/C.NA BASTIA

Bar La Torretta

02/C.NA DEL SOLE

01/C.NA DEL FORNO

ARCA

VILLA REALE

ISIA

CASA ELETTRICA

Boschetti reali

Linea ferroviaria Milano - Lecco - Sondrio

VILLA MIRABELLO

| | |
|----------------------|------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1665 - 1675 |
| AUTORE | Gerolamo Quadrio |
| USO ATTUALE | Biblioteca |
| | Canile / Centro ippico |



La Villa Mirabello deve la sua costruzione alla famiglia milanese Durini. Nel 1648 Giuseppe Durini acquistò il feudo di Monza dalla famiglia De Leyva e tra il 1656 e il 1675 fece costruire la villa, che sorgeva nei pressi della città, incaricando del progetto l'architetto Gerolamo Quadrio. La villa è pertanto il più antico dei fabbricati esistenti nel Parco di Monza. Verso la metà del XVIII secolo il cardinale Angelo Maria Durini trasformò la villa in una piccola reggia, arricchendola di decorazioni tardobarocche alle finestrate e di affreschi nel salone al pianterreno, raffiguranti poeti classici e contemporanei. A completamento, aggiunse mobili di pregio e una ricca biblioteca. Il tutto era inteso a creare un luogo adatto allo studio in un ambiente a stretto contatto con la natura. Per alloggiare i numerosi ospiti, tra cui Giuseppe Parini, nel 1776 il cardinale fece costruire dall'architetto Giulio Galliori, sulla sommità della collina di fronte, un edificio più piccolo, la Villa Mirabellino, collegando le due residenze con un viale di carpini.

VILLA MIRABELLINO

| | |
|----------------------|-----------------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1776 |
| AUTORE | Giulio Galliori / Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Disuso |



Voluta dal cardinale Angelo Maria Durini per alloggiare gli invitati al suo cenacolo letterario, la villa fu costruita da Giulio Galliori nel 1776 sul declivio fronteggiante la Villa Mirabello. La pianta presenta uno sviluppo a U con due ali simmetriche. In origine, nel corpo centrale si apriva una loggia a tre campate che creava un effetto di trasparenza, ma nel 1795 Costanza Trivulzio, nipote del cardinale, modificò l'impianto architettonico chiudendo la loggia per ricavarne un ambiente di disimpegno tra i corpi laterali. A fine secolo, con l'occupazione francese, la Villa Mirabellino venne requisita e usata come alloggio militare e magazzino. Nel 1805 il sistema binato Mirabello - Mirabellino fu incluso nel progetto paesaggistico del Canonica per il Parco Reale, voluto dal viceré Eugenio di Beauharnais. Nel 1807 il Beauharnais donò la villa alla consorte Augusta Amalia di Baviera e da quel momento il Mirabellino venne chiamato Villa Amalia. Con il ritorno degli Asburgo a Milano, nel 1818, la villa riprese il nome originario, mentre gli usi si moltiplicarono. Solo in sporadiche occasioni, come durante il soggiorno estivo del maresciallo Radetzky nel 1835, servì da luogo di rappresentanza. La configurazione attuale della villa è dovuta a Giacomo Tazzini, che ne mutò profondamente l'aspetto addossando alla facciata verso il Mirabello un portico neoclassico con soprastante terrazza. Un altro portico a pilastrate fu costruito verso ponente per disimpegnare gli ambienti del piano terreno. All'interno, gli spazi sono stati progressivamente frazionati e convertiti a uso agricolo o produttivo. Tendenza che è proseguita in modo accentuato nel Novecento per poi finire in un lento abbandono.

Tra la Villa Mirabellino e la Villa Mirabello è stato realizzato un viale di carpini lungo 800 metri già presente nelle tavole di progetto del Canonica d'inizio Ottocento.

LA VILLA REALE

| | |
|----------------------|---|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1780 |
| AUTORE | Giuseppe Piermarini |
| USO ATTUALE | Spazio espositivo e per eventi Museo della Triennale |



Nel 1777 l'imperatrice Maria Teresa d'Austria stanziò 70.000 zecchini per costruire la Villa Arciducale da assegnare al figlio Ferdinando d'Asburgo-Este, nominato Governatore Generale della Lombardia austriaca nel 1771, che la usò come residenza di campagna fino all'arrivo delle armate napoleoniche nel 1796. La scelta del sito era dovuta alla sua bellezza, alla vicinanza a Monza e alla posizione strategicamente importante, lungo la direttrice Milano-Vienna. Nel progettare il complesso, l'architetto Giuseppe Piermarini si ispirò alle

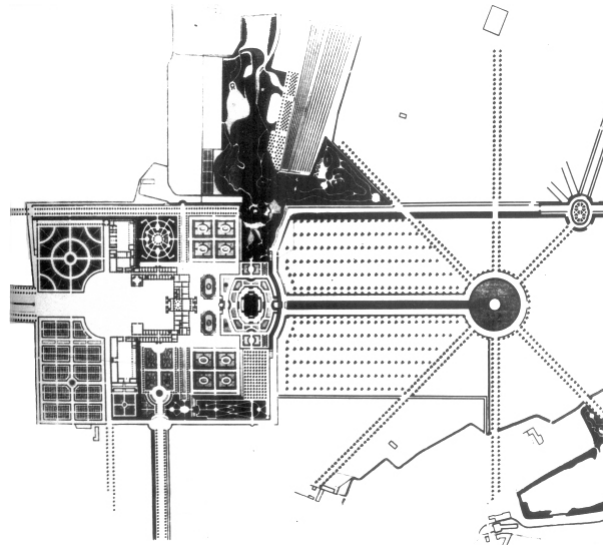
grandi residenze dell'epoca barocca, rielaborate secondo il gusto neoclassico e adattate alle esigenze della realtà suburbana. L'opera fu completata in appena tre anni.

La Villa è formata da tre corpi principali disposti a U, delimitanti un'ampia Corte d'onore, chiusa alle due estremità dai volumi della Cappella e della Cavallerizza. Come nella Reggia di Caserta del Vanvitelli e prima ancora in quella di Versailles, la Villa Reale di Monza è posta in asse a un viale principale, che crea una prospettiva territoriale lunga circa un chilometro e mezzo. Il viale attraversa idealmente la Villa e termina nella retrostante zona dei Giardini, realizzati dallo stesso Piermarini tra il 1778 e il 1783, mescolando l'impianto geometrico alla francese con la moda inglese del giardino naturalistico di piacere. Nel 1805 Eugenio di Beauharnais, nominato viceré del Regno d'Italia, fissò la sua residenza nella Villa, che da allora assunse il nome di Villa Reale. Per suo volere, tra il 1806 e il 1808, al complesso della villa e dei giardini fu affiancato un parco di 688 ettari, recintato e destinato a tenuta agricola e riserva di caccia.

Ritornata agli austriaci alla caduta di Napoleone (1815), la Villa entrò a far parte del patrimonio di Casa Savoia nel 1859, dopo la Seconda guerra d'indipendenza. Dopo l'assassinio di re Umberto I per mano di Gaetano Bresci, a poca distanza dalla Residenza (29 luglio 1900), la Villa non venne più utilizzata dal figlio Vittorio Emanuele III, che la fece chiudere e trasferì molti degli arredi a Roma, nel palazzo del Quirinale. Nel 1934, con Regio decreto, il re donò gran parte della Villa ai comuni di Monza e di Milano associati, ma mantenne la parte dove si trovava l'appartamento di Umberto I, costantemente chiuso in sua memoria. Con l'avvento della Repubblica l'ala sud è diventata patrimonio dello Stato, il resto è passato ai comuni di Monza e di Milano.

GIARDINI REALI

Giuseppe Piermarini
Progetto dei Giardini Reali
1779



Nel 1779 ebbero inizio i lavori per i Giardini Reali, disegnati da Giuseppe Piermarini dopo aver visitato numerose ville e regge europee. L'impianto originario presentava una forte valenza geometrica: assi di simmetria e linee rette accentuavano le fughe prospettive e svolgevano il ruolo di capisaldi del sistema. L'intenzione era quella di rispecchiare nella semplicità delle forme l'autorevolezza e la raffinatezza estetica della corte austriaca.

Per raggiungere questo fine, l'architetto inserì nelle immediate vicinanze della Villa Reale un caratteristico giardino "alla francese", vagamente baroccheggiate, contraddistinto da filari di alberi a medio fusto, vasi di terracotta e allegoriche statue ornamentali. In seguito il progetto venne modificato con la realizzazione di un giardino "all'inglese".

IL SISTEMA DELLE CASCINE DEL PARCO

Gli edifici presenti all'interno del Parco di Monza facevano parte di un sistema di strutture agricole e tecniche destinate alla manutenzione e alla coltivazione dei fondi. Gli edifici associavano all'impianto tipologico adatto alla funzione produttiva un'elevata qualità architettonica, in alcuni casi direttamente curata dai progettisti del Parco, l'architetto Luigi Canonica e il suo allievo Giacomo Tazzini.

CASCINA DEL FORNO

| | |
|----------------------|---------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1780 |
| AUTORE | Luigi Canonica |
| USO ATTUALE | Attività didattiche |
| SUPERFICIE | 653 mq |



Sorta nelle immediate vicinanze della Villa Reale, la Cascina del Forno, altrimenti nota con il nome di Cascina Fornasetta, deve il proprio nome alla presenza di un antico forno con camino in uno dei quattro locali principali del piano terreno.

L'edificio era adibito ad abitazione del direttore dei Giardini Reali.

Di forma semplice, ma di eleganti proporzioni, la cascina è caratterizzata da linee sobrie ed essenziali, dovute unicamente alle aperture in facciata e alla presenza del portale in pietra sormontato da un frontone triangolare.

CASCINA DEL SOLE

| | |
|----------------------|----------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1839 - 1840 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Bar (pt) / Abitazione (p1) |
| SUPERFICIE | mq 148 |



In stile eclettico, l'edificio - più volte stravolto nella sua connotazione - si presenta ormai privo di rilevanti elementi stilistici, eccezion fatta per la cuspidine della facciata principale. Realizzato nel 1839 da Giacomo Tazzini, sorge in posizione privilegiata all'interno del Parco, nel mezzo di un ampio prato non distante dalla Cascina Cavriga, al centro della Valle dei Sospiri. La posizione particolare, in un punto prospetticamente sgombro, ha consentito di dare grande risalto alla linearità delle forme. L'edificio - cessato l'utilizzo agricolo - è oggi sede di un bar con annessa abitazione del proprietario.

CASCINA BASTIA

| | |
|----------------------|--|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1825 - 1847 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini (ricostruzione) |
| USO ATTUALE | Noleggjo biciclette (corpo ovest) Infopoint |
| SUPERFICIE | mq 940 |



Situata ai confini tra i Giardini della Villa Reale e il Parco, la Cascina Bastia presenta un corpo longitudinale sviluppato parallelamente a Viale Cavriga. Era destinata in origine a scuderia.

In posizione frontale, si trova un secondo corpo di fabbrica, recentemente ristrutturato, destinato a usi abitativi, mentre un terzo corpo chiude il cortile con arcate rustiche e tetto spiovente. È oggi sede del noleggjo di biciclette.

Il complesso è stato ricavato dal Canonica da un edificio più antico, ristrutturato tra il 1805 e il 1825.

CASCINA CERNUSCHI

| | |
|----------------------|--|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1806 -1847 |
| AUTORE | Luigi Canonica - Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Sede del corpo dei Carabinieri a cavallo |
| SUPERFICIE | mq 478 |



La cascina era composta originariamente da un unico corpo, contenente due locali e una stalla. Gli interventi effettuati dal Canonica si limitarono alla regolarizzazione del fabbricato con una ricercata simmetria degli elementi costitutivi e delle coperture. L'aspetto attuale della cascina si deve invece alla ricostruzione del Tazzini. Originariamente sede dell'allevamento di cavalli purosangue del Mirabello, si compone oggi di due distinte parti: la cascina, composta da due corpi a T, e le scuderie. Lateralmente sorgono due cortili rustici, dei quali il più ampio conserva un abbeveratoio. Le facciate della cascina sono scandite da finestre che si caratterizzano per la varietà delle cornici in rilievo sull'intonaco grigio a imitazione della pietra. Durante alcuni rimaneggiamenti successivi sono state introdotte delle finiture con cemento decorativo e pietre sintetiche.

CASCINA PARIANA

| | |
|----------------------|-----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1845 - 1855 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Abitazione |



L'edificio sorge a sud di viale Cavigra e sostituisce un edificio preesistente, indicato in una planimetria del Parco del 1827 e demolito nel 1833. Presenta una originale pianta esagonale, con struttura portante puntiforme in laterizio e muri di tamponamento intonacati.

CASCINA CAVRIGA

| | |
|----------------------|-----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1840 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Bar |
| SUPERFICIE | mq 168 |



Lungo il Viale Caviga, su un'altura, sorge un edificio, attualmente utilizzato come punto di ristoro, costruito intorno al 1840.

Il lato principale dell'edificio è caratterizzato da un frontone triangolare sostenuto da quattro colonne, a lato delle quali si trovano quattro lesene quadrate.

Sopra il tetto si apre un terrazzo, circondato da una balaustra dello stesso tipo di quella presente sotto il colonnato.

CASCINA SAN FEDELE

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1809 - 1824 |
| AUTORE | Luigi Canonica |
| USO ATTUALE | Sede Centro Federale Atletica Leggera |
| SUPERFICIE | 714 mq |



L'edificio ingloba alcune parti dell'antico xenodochio dedicato a San Fedele e sorge in posizione dominante su un poggio naturale, idealmente contrapposto alla Cascina Torretta, situata nei Giardini Reali. Si presenta in forme neogotiche ed è caratterizzato da un apparato decorativo eclettico, che esalta alcuni reperti originari di epoca medievale. In passato, il corpo principale, a pianta cruciforme con una corte interna, ospitava una cucina con grande forno, un pozzo e un lavatoio a pianterreno, collegati a stalle, latrina e pollai. Al piano superiore prevedeva delle camere da letto, con fienile e ripostiglio collegati alla scala posteriore di servizio. Oggi, la cascina presenta alle spalle un nuovo corpo di fabbrica in cemento, realizzato nel 1960, anno in cui la cascina venne adibita a istituto scolastico.

CASCINA CATTABREGA

| | |
|----------------------|------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1829 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Allevamento di cavalli |
| SUPERFICIE | 442 mq |



La Cascina Cattabrega, costruita nell'Ottocento in sostituzione di un edificio più antico, è strutturata su due piani, con stalla e vano per gli attrezzi a pianterreno, locali a uso abitativo al primo piano. Un corridoio trasversale mette in comunicazione i due portici e consente l'accesso alle zone di servizio. La facciata principale che presenta delle finestre di forma rettangolare sormontate da archetti in laterizio, è cuspidata e completata in maniera simmetrica da porticati a doppia altezza con ballatoio di legno.

CASCINA FRUTTETO

| | |
|----------------------|-----------------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1816 - 1824 |
| AUTORE | Luigi Canonica, Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Scuola Agraria del Parco di Monza |
| SUPERFICIE | mq 1387 |



La cascina venne realizzata al posto della precedente Cascina Michelona, demolita. Presentava una caratteristica forma a ferro di cavallo, che la inseriva in una ricercata elaborazione geometrica e assiale all'interno del Giardino Matematico, un'area del Parco adibita alla coltivazione di alberi da frutto, posizionati secondo uno schema compositivo a raggiera, oggi perso. La facciata principale conserva ancora l'ampio porticato ad archi che unisce l'edificio principale ai corpi di fabbrica laterali. Il prospetto settentrionale è invece caratterizzato da un portale a doppia altezza, che culmina con un arco a tutto sesto. Originariamente il corpo principale era adibito a residenza, mentre



i corpi laterali erano destinati a stalle (caratterizzate da un soffitto a cupola) e fienili. Dal 1902 è sede della Scuola di Agraria del Parco di Monza, un centro di formazione professionale di riferimento su scala regionale e nazionale, dove si tengono corsi di formazione specialistica, riqualificazione e aggiornamento per tecnici e operatori del verde, giardinieri, arboricoltori e forestali, florovivaisti, fioristi, progettisti del verde. Fondata nel 1902 e definita Ente morale dal 1920, è accreditata dalla Regione Lombardia e qualificata come Ente di Ricerca. Da oltre 25 anni promuove formazione e cultura nei settori del verde ornamentale e territoriale e dell'agricoltura multifunzionale.

CASCINA CASALTA

| | |
|----------------------|---|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1825 - 1847 (sistemazione vecchia) 1826 (sistemazione nuova) |
| AUTORE | Luigi Canonica (cascina vecchia) Giacomo Tazzini (cascina nuova e vecchia) |



La Cascina è composta da cinque edifici di cui quattro (Cascina Casalta Nuova e fienili) disposti intorno a una corte centrale. Il corpo più antico, del XVIII secolo, è stato risistemato dal Canonica e si caratterizza per un loggiato sporgente, articolato su due piani, sostenuto da colonnine ottagonali in granito. La seconda cascina, detta "nuova", è stata realizzata dal Tazzini. È di forma rettangolare, con muratura di mattoni pieni, solai lignei e copertura a falde, con manto in coppi, esattamente come la "vecchia". Alla fine del XIX secolo risale l'intervento di ampliamento curato dall'ingegnere di corte Luigi

USO ATTUALE Abitazione (C.Casalta Nuova e Vecchia)
Magazzino (Fienile Ovest)
Non utilizzato (Fienile Est e Fienile Nord)

SUPERFICIE mq 2409



Tarantola, che ne ha esasperato i caratteri neoclassici. Originariamente il complesso comprendeva diverse abitazioni, disposte secondo uno schema ad H su due corpi di fabbrica divergenti e un terzo ortogonale. Particolare la lunga e ampia scalinata, collocata ad est del complesso, con un portale d'ingresso settecentesco, riutilizzato come ingresso laterale della Villa Mirabello. Nel 1808 la cascina era stata destinata a canile e ad abitazione per i cacciatori.

CASCINA FONTANA

| | |
|----------------------|--|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1826 |
| AUTORE | Luigi Canonica, Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Sede del Consorzio Villa Reale e Parco |
| SUPERFICIE | mq 1859 |



Presente nel Catasto Teresiano del 1722 con il nome di Cascina Lomagni (documentata anche da un rilievo del Canonica del 1803), è stata demolita su indicazione dello stesso Canonica e riedificata in forme gotiche su suo disegno. Di pianta quasi quadrata, presenta su entrambi i lati dei finti loggiati con un ordine gigante di pilastri ottagonali. La facciata, dalla forma tradizionale a capanna, è scavata da archi ogivali, contenenti l'ingresso al centro e un balcone al primo piano. Nella costruzione sono stati usati materiali poveri come il mattone a vista, il ceppo rustico e la pietra molera.

CASCINA COSTA ALTA

| | |
|----------------------|---------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1824 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Ostello dei giovani |
| SUPERFICIE | mq 427 |



La Cascina, che si richiama alle tipologie compositive delle ville signorili, presenta una facciata con finestre ad arco e timpano di coronamento, completa di belvedere. L'edificio è caratterizzato da tre corpi di fabbrica distribuiti intorno a una corte rustica; a pianterreno contiene un portico di sei colonne in pietra, che introduce, attraverso una scala centrale, a due locali per lato, dei quali uno dotato di forno.

Sotto il porticato si trova un pozzo in sasso.

CASCINA COSTA BASSA

| | |
|----------------------|---------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1827 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Centro diurno per anziani |
| SUPERFICIE | mq 416 |



Di chiaro gusto neoclassico, la Cascina Costa Bassa presenta una pianta compatta con salone centrale di forma quadrata, caratterizzato da quattro colonne, dal quale si accede a due locali laterali e alla scala interna che conduce al piano superiore. La facciata principale è caratterizzata da un pronao a quattro colonne doriche, sormontato da un timpano triangolare; lateralmente presenta una serie di arcate decorate in laterizio. Adibita a scuderia e sosta per i cavalli durante le passeggiate reali, era nota come Ospedale dei cavalli. Oggi ospita un centro diurno per anziani.

MULINO DEL CANTONE

| | |
|----------------------|-----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1840 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Disuso |
| SUPERFICIE | mq 294 |



L'edificio fu costruito a partire da una struttura preesistente del XII secolo, della quale è rimasta una torre in mattoni, conservata come aggiunta di gusto romantico in un ideale stato di rovina. Si tratta probabilmente dell'unico resto dell'antico fronte difensivo eretto a protezione di Monza, connesso con le strutture preesistenti della vicina Villa Mirabello. Il corpo principale presenta una facciata neoclassica caratterizzata da un colonnato dorico con colonne binate, da una finestra termale posta al centro e da una cuspide triangolare alla sommità. Un particolare effetto ambientale è dato dal passaggio della roggia nella nicchia a pianterreno. La struttura portante è costituita da pilastri in muratura, le tamponature sono pure in muratura, intonacate e tinteggiate di giallo. In passato il mulino occupava un locale rettangolare al piano terra, a cui si accedeva posteriormente; era dotato di due ruote in legno con due macine.

MULINI ASCIUTTI

| | |
|----------------------|-----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1823 - 1834 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Sede CREDAM |
| SUPERFICIE | mq 990 |



Progettati sul luogo nel quale esisteva già un mulino, si presentano come un unico edificio a pianta quadrata, composto da due edifici paralleli che racchiudono l'alveo della roggia, uniti tra loro da un porticato formato da cinque archi, che introduce alle due sale di macina, alle chiuse e al piano terreno di ogni edificio.

In posizione laterale e simmetrica si trovano due stalle con granaio, fienile e ricovero per gli attrezzi, il tutto in muratura con basamento in ceppo e copertura di tegole.

MULINI SAN GIORGIO

| | |
|----------------------|------------------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1838 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Attività agricola e di allevamento |
| SUPERFICIE | mq 830 |



Il complesso, già indicato nel Catasto Teresiano come insieme di casa e mulino, apparteneva al marchese Francesco Gerolamo Cravena. Venne rifatto prima del 1838 dal Canonica e dal Tazzini.

È composto da due edifici simmetrici a pianta quadrata con torretta centrale. In origine era destinato a uso abitativo e agricolo.

Il mulino disponeva di sei pale di legno e di altrettante macine di pietra, alimentate dalle acque del Lambro attraverso la Roggia Molinara.

ALTRE COSTRUZIONI NEL PARCO

TORRETTA VISCONTEA

| | |
|----------------------|----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | ante 1825 |
| AUTORE | Luigi Canonica |
| USO ATTUALE | Bar |
| SUPERFICIE | mq 139 |



L'edificio sorge all'interno dei Giardini Reali, ha pianta rettangolare e si sviluppa su due piani con un portico laterale. La caratteristica principale è data dall'adiacente torre con belvedere collocato alla sommità.

Le forme neogotiche si contrappongono idealmente a quelle della Cascina San Fedele, che sorge al di fuori dei Giardini e domina il paesaggio circostante dall'alto di un pendio naturale.

SERRAGLIO DEI CERVI

| | |
|----------------------|----------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1809 |
| AUTORE | Luigi Canonica |
| USO ATTUALE | Inutilizzato |
| SUPERFICIE | mq 148 |



La caratteristica e scenografica porta d'ingresso, eretta solitaria all'interno del Bosco Bello e realizzata in stile neogotico, fungeva da accesso all'area destinata al ripopolamento della selvaggina. Lavori successivi sono documentati nel 1829 (rifacimento delle torrette) e nel 1831 (realizzazione di un nuovo portico). Oltre che dal monumentale portone d'ingresso, il complesso è formato da una cascina detta "dei guardiani", di forma quadrata, con muratura in mattoni e copertura a padiglione. La destinazione originaria andò perduta intorno al 1850 quando, per evitare di danneggiare eccessivamente l'agricoltura, cessò la caccia reale all'interno del Parco.

CENTRO DI CONTROLLO RAI

| | |
|----------------------|--|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1954 |
| AUTORE | Giò Ponti |
| USO ATTUALE | Centro di controllo onde radiotelevisive |
| SUPERFICIE | mq 600 |



Scopo del Centro di controllo (Rai Way) è quello di effettuare controlli sulle onde radio provenienti dalle sedi emittenti, attività risalente al 1929, quando era da poco nata la Radio Italiana (il primo Laboratorio di controllo per la verifica dei segnali e delle trasmissioni radiofoniche fu costruito a Sesto Calende). Negli anni Cinquanta, pochi mesi dopo l'inizio delle regolari trasmissioni televisive in Italia, emerse la necessità di costruire un nuovo centro dotato di apparecchiature di eccellenza. Il luogo scelto per edificare la nuova sede fu il Parco di Monza, che garantiva la "quiete elettromagnetica" necessaria alle misurazioni. Nella parte posteriore dell'edificio un corpo quadrato ospitava gli alloggi del custode e dell'ingegnere-direttore dell'impianto. Ora è adibito a mensa.

EX FAGIANAIA REALE

| | |
|----------------------|----------------------------------|
| EPOCA DI COSTRUZIONE | 1838 |
| AUTORE | Giacomo Tazzini |
| USO ATTUALE | Ristorante Saint Georges Premier |
| SUPERFICIE | mq 722 |



L'edificio era in origine una cascina, destinata all'allevamento dei fagiani utilizzati per le battute di caccia reali. È stato restaurato fra il 1928 e il 1930 da Piero Portaluppi per ospitare la sede del Golf Club Milano. Presenta un corpo di fabbrica a due piani, caratterizzato da una leggera sporgenza nella parte centrale, unita ad altri due corpi della stessa altezza, con tetto a capanna in coppi di laterizio. Il campo da golf, inizialmente a nove buche e portato successivamente a diciotto, venne realizzato dall'architetto inglese Peter Gannon e dall'ex maggiore dell'esercito inglese Cecil Blandford.

TEMPIETTO DORICO

EPOCA DI COSTRUZIONE 1801
AUTORE Giuseppe Piermarini



Situato in uno dei punti focali dei Giardini Reali, in prossimità del laghetto, il Tempietto si qualificava come elemento decorativo dello stile paesaggistico o all'inglese. Progettato da Giuseppe Piermarini in forme classiche, con pianta circolare e pronao tetrastilo, compariva già nel "Trattato dell'arte de' giardini Inglesi" di Ercole Silva, pubblicato nel 1801. La vegetazione lasciava intravedere la costruzione, che si specchiava sul bacino lacustre e costituiva il fulcro del pittoresco "quadro di paesaggio" offerto a chi giungeva dalla Villa Reale. Restaurato più volte fin dal XIX secolo, il Tempietto è stato oggetto di interesse da parte dell'architetto ticinese Luigi Canonica, che avrebbe voluto ripristinarne l'originale copertura in rame.

PORTA GOTICA



PORTA DI VEDANO



PORTA DI BIASSONO



PORTA SAN GIORGIO



PORTA DI VILLA SANTA



ARTE NEL PARCO

L'arte "vegetale" o "naturale" costituisce un aspetto particolare di quello che non può essere considerato un movimento nell'accezione tradizionale del termine quanto un iponimo designante la fitta e impalpabile trama di espressioni scaturite da una riflessione sui limiti dei linguaggi artistici e del sistema dell'arte. Gli approcci sono molto differenti e possono risultare perfino contrastanti.

In Italia, una delle manifestazioni più importanti di questa forma d'arte è quella di Arte Sella (o Artesella), nata nel 1986, che si svolge nei prati e nei boschi della Val di Sella (comune di Borgo Valsugana, provincia di Trento).

Il progetto artistico vuole essere non solo un'esposizione qualificata di opere d'arte, ma un processo soprattutto creativo: l'opera è seguita giorno per giorno nel suo crescere e l'intervento dell'artista esprime un rapporto con la natura basato sul rispetto, traendo da essa ispirazione e stimolo. All'esposizione delle opere si affiancano con frequenza concerti, spettacoli teatrali e altri avvenimenti, che hanno visto la partecipazione di numerosi artisti di primo piano, tra i quali il violoncellista Mario Brunello, diventato direttore della programmazione musicale di Arte Sella. Le opere vegetali sono generalmente tridimensionali, ottenute con sassi, foglie, rami e tronchi. Vengono collocate all'aperto e si inseriscono nel ciclo vitale della natura. Sono quindi destinate a subire processi più o meno lenti di trasformazione e degrado, fino alla definitiva scomparsa. Uno degli esponenti maggiori di questa tendenza è stato Giuliano Mauri (1938-2009), autore di edifici fantasticamente reali, come la Cattedrale Vegetale, realizzata nel 2001 per Arte Sella. Le due opere vegetali installate nel Parco di Monza per i duecento anni dalla sua costruzione rientrano nel settore specifico della produzione artistica chiamato Land Art (definizione ricavata dal titolo del film di Gerry Schum del 1969) o anche Earth Works (definizione ricavata dal titolo della mostra organizzata da Robert Smithson nel 1968): descrivono il rapporto di primaria importanza che lega l'individuo all'ambiente.

VOLIERA PER UMANI

| | |
|-------------|---|
| COSTRUZIONE | 2005- 2007 |
| AUTORE | Giuliano Mauri |
| UBICAZIONE | Tra la Cascina Cernuschi e la zona retrostante la Valle dei Sospiri |



L'opera fa parte di un progetto di valorizzazione del Parco varato nel 2005 in occasione del duecentesimo anniversario dalla sua costruzione. L'artista di fama internazionale Giuliano Mauri, noto per le sue numerose creazioni naturali, spesso di proporzioni monumentali, fu chiamato a realizzare un'opera d'arte vegetale site-specific. Mauri costruì un cupolone formato da tronchi intrecciati con al centro un pilastro cavo, fatto anch'esso di rami intrecciati, chiamato "cuore delle cerimonie". I materiali usati sono legni raccolti nel Parco di Monza, come il castagno, il nocciolo, l'olmo, il faggio, ecc., tenuti insieme da fango e corde. Secondo il desiderio dell'autore, tutto il materiale naturale impiegato per comporre la Voliera sarebbe dovuto tornare alla natura. Perciò, su richiesta dell'artista, non è stata effettuata alcuna manutenzione dell'opera. Oggi dell'enorme Voliera rimane solo il fulcro, sul quale verrà piantata una rosa rampicante in memoria dell'installazione e a ricordo di tutti i pensieri degli "umani" che la voliera ha catturato.

LO SCRITTORE

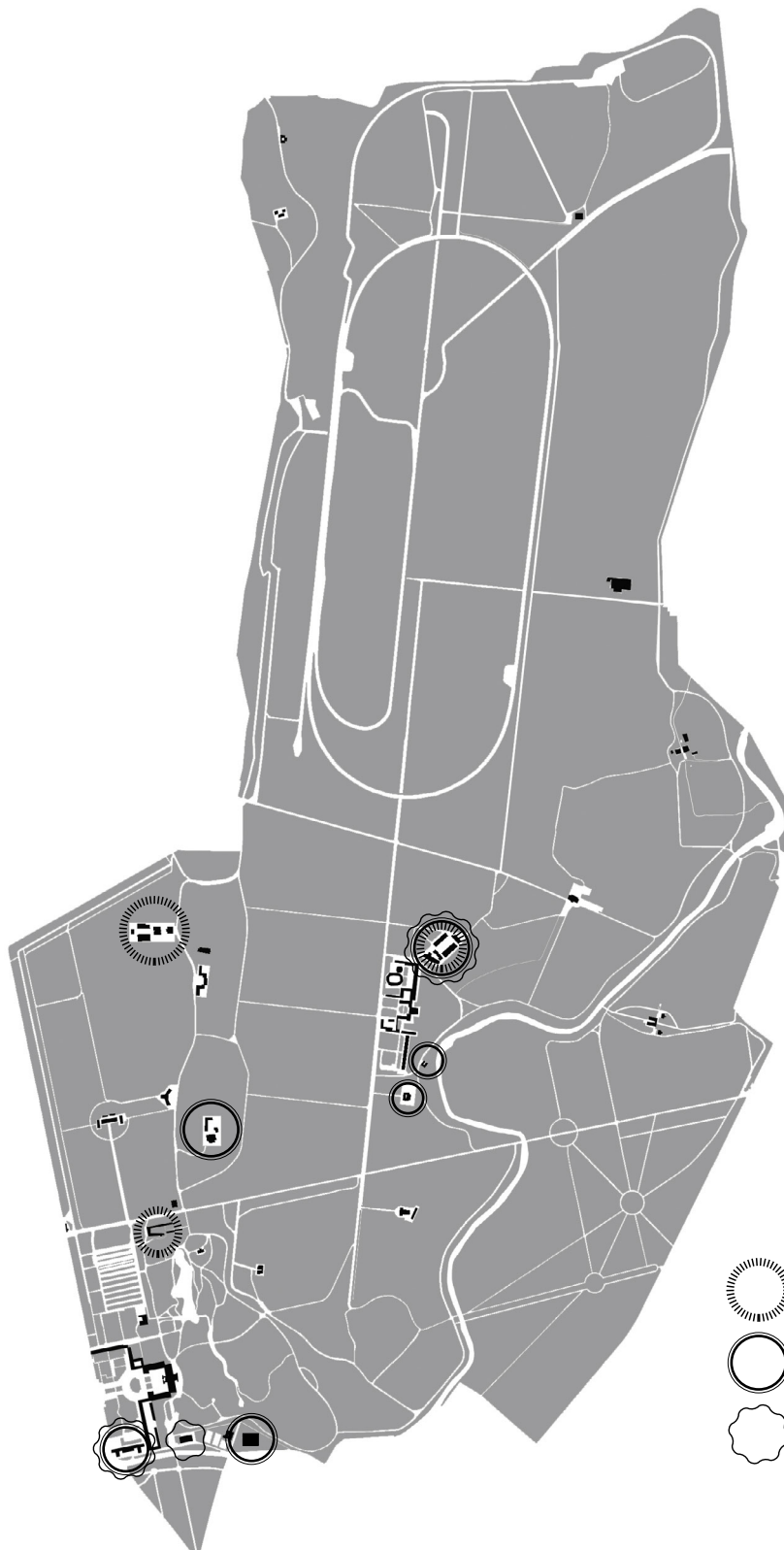
| | |
|----------------|--|
| COSTRUZIONE | 2005 |
| AUTORE | Giancarlo Neri |
| LOCALIZZAZIONE | In prossimità del ristorante Saint Georges Premier (ex Fagianaia Reale) |



Si tratta di un monumento allo scrittore, formato da un tavolo e da una sedia di dimensioni gigantesche. Collocato dapprima a Villa Ada a Roma e successivamente a Hampstead Park a Londra, dal 2005 si trova nel Parco di Monza, dove è stato installato in occasione del duecentesimo anniversario della sua costruzione.

L'opera, spiega lo stesso Neri, "celebra la solitudine dello scrittore" e simboleggia il processo creativo della scrittura, che "obbliga" a un isolamento totale dal mondo esterno: lo scrittore, estraniandosi dalla realtà che lo circonda, rimane solo al tavolo su cui lavora. La sua collocazione negli spazi aperti dei parchi cittadini allude al superamento dei confini tra il mondo esterno e il mondo interiore, tra i luoghi aperti e i luoghi chiusi.

PARTE 2



Città dell'artigianato e dell'industria



Città della musica



Città dell'arte e del design

DESTINAZIONE DEGLI EDIFICI DEL PARCO

IL SISTEMA DELLE CITTA'

La proposta di utilizzare gli edifici del Parco di Monza dando ad essi una nuova destinazione, secondo le indicazioni contenute nel Progetto Integrato del Parco, costituisce l'apertura di un discorso da perfezionarsi nel tempo con il coinvolgimento di tutti i soggetti interessati. Quella qui fornita è un'indicazione dei possibili impieghi degli spazi, raggruppati funzionalmente per macrosettori e chiamati nel Progetto "Città dell'artigianato e dell'industria", "Città dell'arte e del design" e "Città della musica".

Le assegnazioni sono state fatte applicando agli edifici del Parco alcuni parametri specifici, come la grandezza, la spazialità, la collocazione nell'area e la raggiungibilità. Per alcune strutture è data anche la possibilità, in ragione delle loro dimensioni, di accogliere attività appartenenti a settori diversi, che presentano tra loro un certo grado di omogeneità. Questo consentirebbe di superare gli steccati specialistici che di solito si frappongono all'instaurarsi di rapporti interdisciplinari, volendo, al contrario, favorire le occasioni collaborative.

Occorre precisare che non si tratta di trasferire nel Parco attività perfettamente funzionanti in altri contesti, ma di ottenere la presenza nel Parco delle componenti più significative di tali attività, che possono trarre vantaggio, evidenza, riconoscibilità e rappresentatività dall'essere collocate in un ambiente di qualità e di grande prestigio. La vicinanza crea infatti le occasioni di confronto e di scambio delle conoscenze, così come il fatto di mettere a stretto contatto persone esperte e giovani che si avviano al mondo del lavoro consente di porre le basi per un passaggio generazionale solitamente difficile da realizzare. Anche per questa via, si cerca di evitare che interi patrimoni conoscitivi vadano dispersi. Inoltre, la presenza nell'area di istituzioni dedite alla formazione è un ulteriore fattore di ricchezza, che garantisce l'esistenza di un retroterra culturale favorevole alla conservazione-trasmissione del sapere e allo sviluppo di nuovi campi di ricerca.

L'insieme delle attività ospitate nel Parco verrebbe quindi a costituire una vetrina

del mondo del lavoro e dello studio. La facile raggiungibilità del luogo da parte di specialisti e di operatori dei vari settori, in Italia e all'estero, accresce a tutti i livelli le possibilità di informazione e di diffusione delle idee.

La *"Città dell'artigianato e dell'industria"* e la *"Città dell'arte e del design"* propugnano, da punti di vista diversi ma complementari, il rilancio dei settori dell'artigianato e dell'industria presenti nella zona a nord di Milano e nella Brianza. Viene auspicata una trasformazione dei processi produttivi in previsione del superamento della situazione attuale, condizionata dal fenomeno effimero delle mode. Il riferimento d'obbligo è costituito dalla tradizione operativa basata sulla convergenza tra ideazione e realizzazione, che nel secolo scorso consentì a ingegneri e architetti di confrontarsi positivamente con gli ambiti produttivi.

Da tale rapporto erano scaturiti prodotti universalmente noti, apprezzati per le loro qualità formali, per il corretto funzionamento e per la rispondenza alle aspettative di una società in evoluzione. Ne derivò un apporto significativo all'innalzamento del livello di vita della popolazione, condizione che, negli ultimi decenni, con l'affermarsi della vulgata consumistica, è venuta progressivamente meno.

Per contro, si è sviluppata la tematica a senso unico del lusso, che ha accentuato la divaricazione tra ricerca formale e ciclo produttivo, finendo col privilegiare la fruizione estetica a scapito dei requisiti di efficienza e di durata.

Il processo va ora invertito, non soltanto per dare maggiore concretezza all'offerta di mercato, ma anche per aprire al design nuovi orizzonti di crescita.

La crisi economica degli ultimi anni ha infatti cambiato il modo di rivolgersi al mercato da parte degli acquirenti, oggi più attenti al rapporto costi-benefici e alla questione ecologica.

Tra le condizioni di svolta nel campo del design vi è quindi quella che impone di riformulare il concetto di bellezza secondo parametri riferiti all'unità tra ideazione, sviluppo e benessere collettivo.

CITTA' DELL'ARTIGIANATO E DELL'INDUSTRIA

Gli edifici che più si prestano allo sviluppo di attività di tipo artigianale e industriale sono la *Cascina Bastia*, la *Cascina Fontana* e la *Cascina Casalta*. Sono state scelte per la loro facile accessibilità dall'esterno, tenuto conto delle necessità di approvvigionamento di materiali ingombranti, che necessitano di mezzi di trasporto.



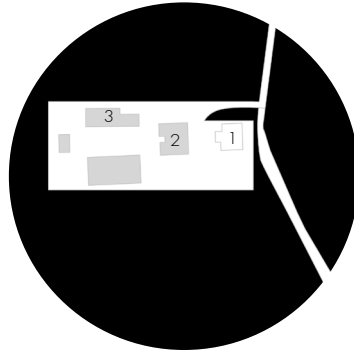
Cascina Bastia



Nella Cascina Bastia sono installati i laboratori artigianali, che usufruiscono anche della possibilità di svolgere alcune attività all'aperto, nella grande corte interna. In una parte del fabbricato è mantenuto il servizio di noleggio delle biciclette.



Cascina Fontana



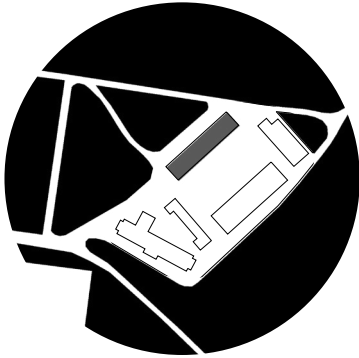
2

La Cascina Fontana conserva la destinazione a sede del Consorzio nell'edificio attualmente occupato (1). La zona retrostante delle ex stalle (3) è già stata in parte ristrutturata mantenendo la suddivisione originaria in piccoli spazi, favorevoli all'insediamento di attività di *start-up*, di *co-working* e laboratori artigianali collettivi.



3

Cascina Casalta



Con le stesse modalità possono essere impiegati alcuni locali della Cascina Casalta, destinando le altre parti a residenza per gli operatori.



CITTA' DELL'ARTE E DEL DESIGN

IL COMITATO "MONZA CITTA' DEL DESIGN" ®

Il Comitato per "Monza città del design®", formatosi dopo il convegno "La Villa Reale dopo cent'anni", che si tenne nel 2011 nella Villa Reale di Monza, ha preso a operare per imprimere una svolta nel design applicato ai settori dell'artigianato e dell'industria. Il Comitato sottolinea la necessità di ripristinare l'unità del processo che va dall'ideazione alla realizzazione, promuovendo l'avvio di una nuova fase di sperimentazione nei rapporti tra arte e industria. Il ricordo delle passate Biennali e Triennali monzesi e il ruolo avuto dall'ISIA (Istituto superiore per le industrie artistiche, situato a lato della Villa Reale) nel formare persone in grado di inserirsi attivamente nel ciclo produttivo (principalmente nei settori del legno e della meccanica) sottolineano la necessità di ristabilire un percorso comune tra mondo della formazione e mondo del lavoro. Si tratta di un pre-requisito per fare in modo che il design ritrovi una stretta relazione con i processi produttivi finalizzati al soddisfacimento dei bisogni reali e non soltanto delle esigenze della pubblicità e del commercio.

Per dare fondamento a questa istanza, il Comitato propone l'istituzione di un "marchio di qualità", dotato di apposita simbologia, che prenda in considerazione l'intera filiera dal progetto alla realizzazione. Il "marchio di qualità" è quindi un sigillo di garanzia da apporre a risultati di rilevante significato culturale e sociale, secondo un'idea di bontà complessiva. Elementi di giudizio nell'attribuzione del marchio saranno anche la praticità e la robustezza dei prodotti, nonché l'impiego di materiali non inquinanti e riciclabili, con particolare attenzione ai consumi energetici primari (spesi per la produzione delle materie prime impiegate nella realizzazione di un manufatto) e secondari (necessari per la lavorazione dei materiali impiegati nella realizzazione del manufatto). Come ogni operazione basata su premesse culturali, la "Città del design" necessita di un elemento simbolico che la rappresenti. In questo caso, l'elemento simbolico ha anche la possibilità di materializzarsi: è la *Casa Elettrica*, progettata da Figini e Pollini per la Triennale di Monza del 1930, ospitata nei giardini della Villa Reale (la Casa Elettrica fu collocata accanto al

laghetto, tra gli alberi). Si tratta di uno dei primi edifici razionalisti costruiti in Italia, coronato da un successo anche internazionale (vedi la mostra al MoMa di New York). La Casa Elettrica è diventata un'icona della modernità, celebrata da tutti coloro che si sono occupati di architettura contemporanea. Il fatto di soddisfare l'intero arco dei requisiti che vanno dalla qualità edilizia al benessere abitativo l'ha resa un punto fermo nello sviluppo dell'architettura moderna. All'epoca furono particolarmente apprezzate le novità rappresentate dall'abbondante dotazione di apparecchi elettrici, che rivoluzionarono il modo di intendere la casa. Trattandosi di un padiglione espositivo, la Casa fu demolita al termine della Triennale. Ricostruirla oggi, in prossimità del luogo in cui si svolse la sua breve vita, rappresenta un fatto culturale di estrema importanza. Per Monza, che non possiede edifici moderni di pari interesse, sarebbe l'occasione per avere sul suo territorio un capolavoro di architettura. Oggi, l'edificio non verrebbe destinato a residenza (come era in origine nelle intenzioni) ma a sede della "Città del design", per svolgervi la cerimonia di assegnazione del "marchio di qualità". Potrebbe inoltre diventare un centro di informazione e di rappresentanza, oltre che uno spazio per eventi speciali e manifestazioni temporanee.

L'idea, portata avanti dal Comitato per "Monza città del design®", di fare di Monza un centro del design si basa sul precedente storico delle Biennali e delle Triennali che l'ISIA (Istituto superiore per le industrie artistiche, creato a Monza nel 1922) organizzò dal 1923 al 1930 per esporre le opere degli allievi. Il fatto che esista tuttora in un'ala della Villa Reale l'ISA (l'Istituto d'arte ex ISIA) è un segno di continuità nel campo della formazione artistica. L'iniziativa del Comitato si cala quindi in un contesto culturale da lungo tempo preparato. Questo lascia credere che la "Città dell'arte e del design" possa tornare a svolgere un ruolo importante nei confronti delle attività artistiche, artigianali e industriali operanti nel territorio a nord di Milano, per le quali il design costituisce un termine di riferimento necessario.

LA CASA ELETTRICA

| | |
|----------------|--|
| COSTRUZIONE | 1930 |
| AUTORE | Luigi Figini e Gino Pollini |
| LOCALIZZAZIONE | Laghetto della Villa Reale nel Parco di Monza |

La Casa Elettrica e' stata progettata dagli architetti Luigi Figini e Gino Pollini (con allestimenti interni di Guido Frette, Adalberto Libera e Piero Bottoni) in occasione della IV Esposizione Internazionale (prima Triennale), organizzata all'interno del parco di Monza nel 1930. Il carattere particolare della prima Triennale consisteva nell'offrire ai rappresentanti delle varie correnti dell'architettura italiana la possibilità di cimentarsi sul tema borghese della "villa moderna". La società Edison ne sponsorizzò la realizzazione, vedendo nell'elettrificazione della casa un'occasione pubblicitaria e di prestigio culturale. Per Monza era però la fine di un periodo fertile di promozione e sperimentazione culturale: a partire dal 1933 le Triennali si sarebbero infatti tenute nel Palazzo dell'Arte, appositamente costruito da Giovanni Muzio nel Parco Sempione di Milano. La chiusura dell'ISIA nel 1943 e la II guerra mondiale contribuirono poi a cancellare definitivamente a Monza quel tipo di cultura.

La Casa Elettrica, demolita a esposizione conclusa, fissava un livello notevolmente alto per l'edilizia residenziale e appariva profetica nell'anticipare molte soluzioni riproposte solo in tempi più recenti. Rivoluzionari erano il riscaldamento elettrico, la presenza di fotocellule e la possibilità di comandare tutta l'impiantistica con dei semplici interruttori. Nel complesso, venivano illustrati i benefici derivanti dall'impiego dell'elettricità nell'abitazione, in un periodo in cui l'elettricità era considerata una sorgente energetica rinnovabile e inesauribile, il cui basso costo dipendeva dal fatto di essere prodotta in Italia per il 90 % da fonte idrica (il cosiddetto "carbone bianco"). L'interno della Casa risultava innovativo nella distribuzione e qualificazione degli ambienti, dove venivano adottate soluzioni inedite, come la lunga vetrata a doppio infisso (che consentiva di creare una camera d'aria adibita a serra), la divisione degli spazi mediante tende scorrevoli, la progettazione di specifiche forniture di arredo per il bagno e la cucina (quest'ultima caratterizzata da un ingegnoso sistema di passavivande alla sala da pranzo).





Oltre alla Casa Elettrica, gli spazi più significativi per lo svolgimento di attività artistiche e progettuali sono quelli dell'ex scuola Borsa (costruita nel 1802 su progetto di Luigi Canonica), adiacente all'ISA e alla Villa Reale, e quelli della Cascina Casalta. In una parte dell'edificio Borsa sono collocati gli uffici di segreteria della Città del design. Altre parti sono occupate dal settore musicale e dall'ISA, che può espandersi vicino alla sede attuale. Nell'edificio Borsa è anche insediato il Centro di coordinamento delle attività del Parco, preposto



ai servizi di gestione e di informazione, nonché di supporto per i contatti nazionali e internazionali. La Cascina Casalta è formata da corpi di fabbrica di grandi dimensioni, da porticati e stalle usati in passato per l'attività agricola. Adeguatamente ristrutturati, questi fabbricati possono soddisfare le esigenze spaziali di maggiore impegno, legate ai laboratori e agli atelier di scultura e scenografia.

Cascina Casalta



CITTA' DELLA MUSICA

Accanto alla presenza continuativa della tradizione classica, la "Città della musica" propone di recuperare le più interessanti esperienze musicali sviluppatesi in Italia e all'estero a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Queste esperienze hanno affrontato problematiche relative al suono, alla danza e alla *visual art*. Nello stesso periodo si sono sviluppate anche esperienze volte a fare evolvere verso orizzonti di ricerca qualificata le attività legate alla musica di più largo consumo.





Collocazione Auditorium / Arca nell'area del Tennis

Il coinvolgimento in entrambi i casi di protagonisti del mondo musicale e la rinnovata attenzione dei giovani verso questo ambito culturale costituiscono le premesse per raccogliere l'insieme delle espressioni musicali contemporanee in luoghi adatti a consentirne lo sviluppo, il confronto e il possibile interscambio.

Un settore di nicchia, legato alle esperienze di avanguardia del XX secolo, è quello della ricerca musicale elettronica, che potrebbe essere ospitata in una parte dell'*edificio Borsa*, usufruendo, per le prove, del vicino *Auditorium/Arca* (vedi oltre). In questo modo, Monza verrebbe a collocarsi tra le città che si segnalano per la qualità dell'attività musicale praticata, confrontabile con quella di istituzioni internazionali di pari livello, come ad esempio l'IRCAM di Parigi (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Inoltre, ci si riallaccerebbe al precedente storico dello Studio di fonologia musicale della Rai, aperto nel 1955 a Milano, sull'esempio di Parigi e Colonia. In accordo con conservatori e istituzioni musicali, si darebbe quindi vita a un centro specializzato nella ricerca musicale attraverso le sue diverse ramificazioni (classica, moderna, elettronica, ritmica, ecc.).

La riconversione funzionale delle cascate del Parco di Monza consentirebbe inoltre di mettere a disposizione spazi per gli alloggiamenti, la ristorazione e i servizi da offrire a studenti e docenti impegnati in stages musicali.

L'attenzione verso la musica è diffusa a Monza, ma la città risulta carente di strutture adatte a rappresentazioni pubbliche di alto livello e di spazi per la ricerca. D'altra parte, il settore musicale offre oggi un ventaglio di situazioni non riconducibili a un denominatore comune, per cui

occorre disporre di ambienti di vario tipo, strutturati in modo da andare incontro alle molteplici richieste. Oltre a questo, la "Città della musica" necessita, come si è già visto per la "Città del design", di un luogo atto a rappresentarla. Tale esigenza sarebbe soddisfatta con la costruzione di un Auditorium in grado di contenere alcune centinaia di persone, adatto all'esecuzione di musiche riconducibili al repertorio tradizionale e di musiche di avanguardia. Nel caso particolare di *performances* il cui carattere apertamente sperimentale richiede ambienti da strutturare di volta in volta, sono utilizzabili altri luoghi del Parco.

Il Progetto Integrato propone di collocare un *Auditorium* su un terreno situato tra il Parco e il centro di Monza, contiguo a quello della Casa Elettrica. L'area risulta infatti facilmente raggiungibile dalla città e la sua fruibilità è favorita anche dalla presenza nelle vicinanze di aree per la sosta delle automobili, ulteriormente incrementabili. Le caratteristiche generali dell'Auditorium sono illustrate nel capitolo "Sulla progettazione di nuovi edifici nel parco".

In alternativa all'Auditorium, è considerata la possibilità di realizzare un edificio contenente l'Arca, la struttura lignea progettata da Renzo Piano per il "Prometeo" di Luigi Nono, opera commissionata dal Teatro alla Scala ed eseguita in prima assoluta nel 1984 a Venezia, nella chiesa di San Lorenzo. L'anno successivo, per una nuova esecuzione nel capannone Ansaldo a Milano, l'Arca è stata ricostruita e modificata per essere adattata alle caratteristiche dello spazio ospitante.

La definitiva collocazione dell'Arca nel Parco di Monza consentirebbe di riportarla alle condizioni iniziali, cosa oggi possibile con l'assenso di Renzo Piano, soddisfatti i presupposti necessari per dare al recupero del

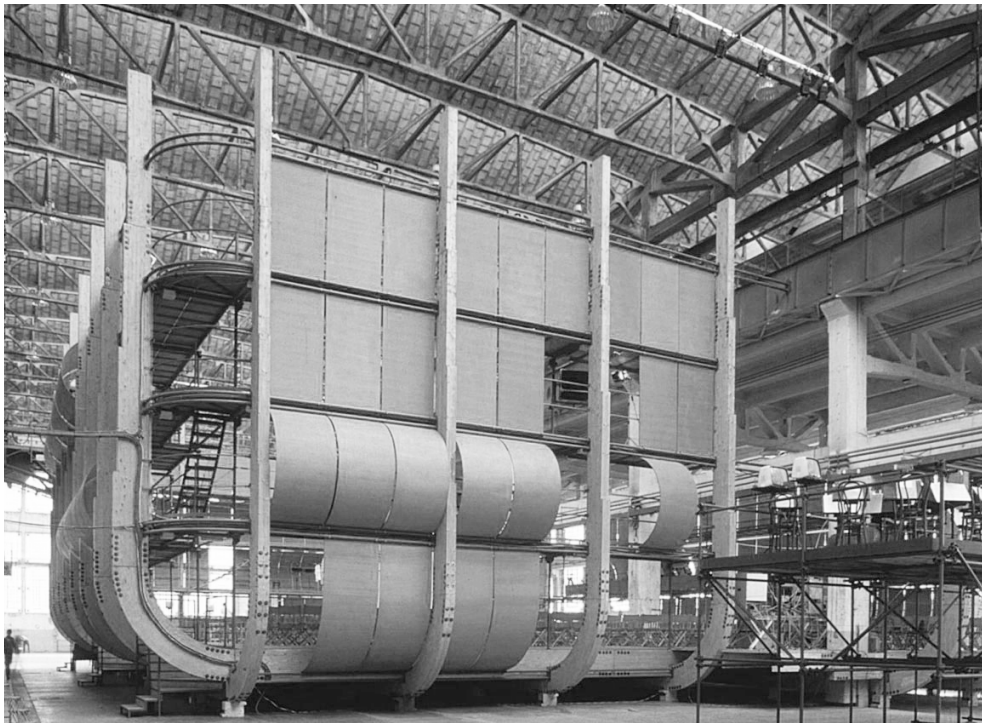
Arca
Chiesa di San Lorenzo a Venezia
1984



manufatto la sua giusta importanza in termini architettonici e ambientali. L'inquadramento sistematico sviluppato dal Progetto Integrato e la qualità superlativa del Parco si sono dimostrati in tal senso adeguati alle richieste dell'architetto Piano.

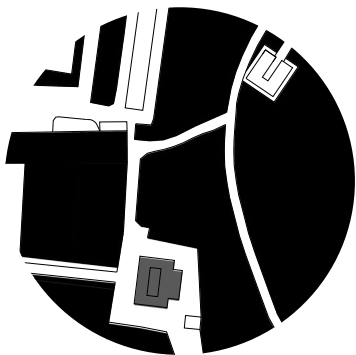
Dal punto di vista operativo, l'Arca è in grado di ospitare gruppi musicali formati da un numero non eccessivo di componenti, sufficienti tuttavia

Arca
Fabbrica Ansaldo a Milano
1985



per eseguire gran parte del repertorio concertistico tradizionale e di quello elettronico in particolare. Trattandosi di una struttura nata per un interno, l'Arca necessita di essere racchiusa in un edificio-contenitore che la protegga, le cui caratteristiche generali sono esplicitate nel capitolo "Sulla progettazione di nuovi edifici nel parco".

Cascina Cattabrega

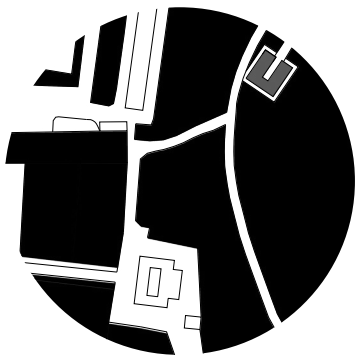


Riguardo al rapporto musica/danza/arti performative, sono ritenuti idonei gli spazi della *Cascina Cattabrega*, del *Mulino del Cantone*, della *Cascina San Fedele* e parte della *Cascina Casalta*.

La *Cascina Cattabrega*, impiegata ora per l'allevamento dei cavalli, si presta ad accogliere sale prova per musica, danza o per la realizzazione di allestimenti teatrali, dati gli ampi spazi sia interni che all'aperto.



Mulino del Cantone

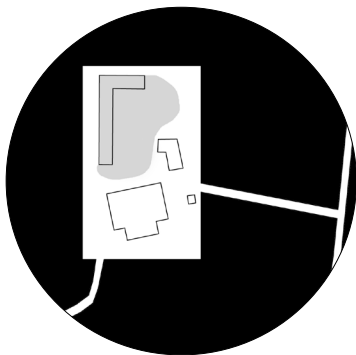


In considerazione del suo aspetto aggraziato e della piacevole collocazione tra gli alberi, vicino al fiume Lambro, il Mulino del Cantone sembra invece adatto per ospitare stage musicali da tenersi durante il periodo estivo.

Nel piano superiore dell'edificio troverebbero alloggio gli artisti in visita durante lo svolgimento dei corsi di perfezionamento.



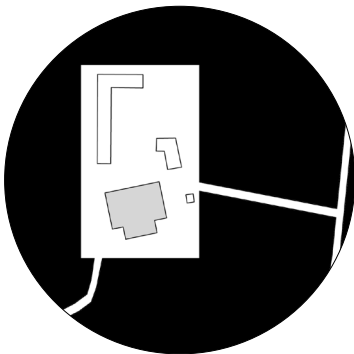
Cascina San Fedele



Adatta a scopi performativi è la Cascina San Fedele, che dispone di una corte esterna dove impiantare un teatro per rappresentazioni all'aperto di varia natura. Indispensabile ripristinare un rapporto adeguato interno/esterno eliminando le superfetazioni apportate e donando al teatro una quinta in linea con il carattere originale dell'edificio.



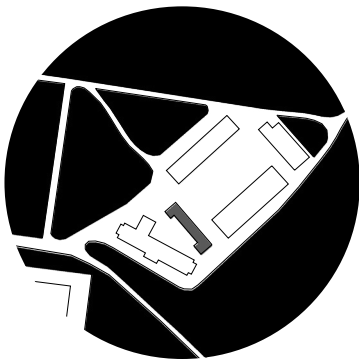
Cascina San Fedele



Per quanto non originale, il rifacimento interno della cascina ha dato origine ad uno spazio centrale che si presta ad essere letto come palcoscenico con balconate in quota, introdotti da un foyer a piano terra relazionato direttamente con l'esterno.



Cascina Casalta



Inoltre, l'edificio delle ex stalle della Cascina Casalta, idoneo per la sua dimensione e qualità spaziali a utilizzi in campo musicale (sale prova/registrazione), verrebbe a trovarsi in sinergia con le altre due città del Parco, avendo nella grande corte delimitata dagli edifici (la piazza), il luogo simbolo di questo particolare intreccio disciplinare.



LA STRISCIA DELL'ARCHITETTURA

La Casa Elettrica e l'Auditorium/Arca possono essere collocati nel Parco di Monza senza intaccarne l'integrità, posizionandosi lungo la via Boccaccio, nell'area dell'ex Hockey e del Tennis. Di fronte ai Boschetti Reali si verrebbe così a costituire una striscia di presenze architettoniche di alto livello: *la Striscia dell'Architettura*.

Va qui recuperato il piano d'intervento del Comune, che prevede la pedonalizzazione del tratto di strada compreso tra i Boschetti e i Giardini Reali e la creazione di un parcheggio sotterraneo nell'area dei Boschetti, con l'area soprastante mantenuta a verde pubblico. La Striscia dell'Architettura assumerebbe rilevanza urbana ponendosi a cerniera tra l'abitato di Monza e il Parco, realizzando una continuità territoriale che non si è mai avuta prima. Ne risulterebbe facilitata la raggiungibilità della Casa Elettrica e dell'Auditorium/Arca e, implicitamente, anche la Villa Reale e il Parco si avvicinerebbero alla città. L'area dell'ex Hockey risulta isolata nel contesto dei Giardini Reali da una recinzione che la comprende tutta. Il luogo è da tempo inutilizzato: la struttura sportiva è stata in gran parte smantellata e ciò che resta versa in condizioni di totale abbandono. Le sue dimensioni si adattano perfettamente a ospitare la Casa Elettrica, mentre l'intorno sarebbe sfruttabile per manifestazioni all'aperto. La Casa Elettrica usufruirebbe di un accesso indipendente dalla via Boccaccio e potrebbe servire anche da Info Point per la Villa Reale e il Parco.

L'area del Tennis è estesa e ha un andamento declinante. Le sue dimensioni si prestano a contenere sia l'Auditorium che la struttura racchiudente l'Arca, mentre la particolare orografia del terreno favorisce in entrambi i casi lo sbocco naturale all'esterno, dando vita a una piccola arena estiva per esecuzioni musicali all'aperto. All'estremità occidentale di via Boccaccio sorge l'edificio della ex Scuola Borsa, che potrebbe servire da struttura di supporto della Casa Elettrica e dell'Auditorium/Arca, ospitando la segreteria della Città del Design e il Centro di musica elettronica della Città della Musica.

La presenza confinante dell'ISA (Istituto statale d'arte e Liceo artistico - erede dell'ISIA) favorisce il rapporto tra le funzioni suddette e la scuola usufruendo dell'edificio Borsa come Centro direzionale delle attività di interscambio tra arte, design, musica e architettura. L'intera Striscia su via Boccaccio diventerebbe quindi un plesso culturale dalle caratteristiche interdisciplinari, qualificato da presenze architettoniche di diverso tipo, ma di grande rilevanza.



MIRABELLO E MIRABELLINO

UN DESTINO COMUNE

Le ville Mirabello e Mirabellino formano, con la Villa Reale, la triade degli edifici più antichi e di maggiore pregio del Parco di Monza (il Mirabello risale al 1656-75, il Mirabellino al 1776, la Villa Reale al 1777-80). La loro eccellenza non è però bastata a preservarle da lunghi periodi di abbandono e di travisamento funzionale, a cui si sono aggiunte le ingiurie del tempo. Tutto questo ha reso incerto il destino delle ville, che costituiscono tuttora il problema centrale del rilancio del Parco. La storia recente delle ville inizia nel 2004 con una sorta di *rappel à l'ordre* per le loro deprecabili condizioni materiali. In particolare, quelle della Villa Reale, sulla quale si concentrò l'attenzione, sfociata in un bando di concorso per il recupero del complesso in ragione di nuove destinazioni. Allo stesso periodo risalgono alcuni interventi conservativi del Mirabello (per qualche tempo impiegato dal Comune di Monza come luogo di cerimonie), mentre nulla di rilevante è ascrivibile al Mirabellino. Tuttavia, il concorso per la Villa Reale non produsse gli effetti sperati: il suo esito assai discusso e le polemiche che ne seguirono resero vana ogni ipotesi risolutiva. Soltanto cinque anni più tardi, con l'istituzione del Consorzio della Villa Reale e del Parco di Monza, si avviava – pro tempore – il riutilizzo della prestigiosa residenza imperiale-reale. Ma il processo imposto dall'alto (seppure formalmente partecipato dall'ente pubblico) comportava l'affidamento della gestione della Villa al privato, cosa che, anziché placare il dissenso, lo accrebbe. Preoccupava soprattutto l'aspetto commerciale che l'operazione veniva ad assumere. Alla fine delle operazioni, l'unico aspetto positivo restava il fatto che la Villa, in parte restaurata, veniva aperta al pubblico. In questo modo, dopo decenni di obsolescenza, la città di Monza riacquistava il senso della sua presenza.

Diverse le vicende delle altre due residenze nobiliari. Anche per queste si era profilata l'ipotesi della gestione privata, ma a condizioni che a molti sono

Viale dei Carpini



sembrate indegne dell'importanza degli edifici. In generale, occorre dire che la scelta, dettata da un pragmatismo di maniera, di collocare sul mercato gli edifici del Parco, come se si trattasse di portare avanti delle normali trattative immobiliari, è lesiva del loro valore architettonico e della singolarità del luogo. Oltretutto, nel caso delle ville "minori" non sembrano neppure praticabili soluzioni simili a quella adottata per la Villa Reale, poiché le loro dimensioni contenute non consentirebbero un ritorno economico sufficiente a garantirne l'autonomia. Sul versante opposto si sono mosse le associazioni locali, impegnate a cercare soluzioni alternative alla commercializzazione degli spazi. Il punto debole delle loro controproposte rimane pur sempre il nodo economico, per risolvere il quale si è tornati a invocare, come in passato, l'intervento pubblico (cosa impensabile oggi, dopo la crisi economica). Un limite ancora maggiore è costituito dalla mancanza di visione prospettica del problema, da cui dipende anche l'impossibilità di formulare ipotesi economicamente sostenibili. Esito d'altra parte prevedibile finché ci si muove nel raggio d'azione dettato dalla politica consortile: si finisce così per assecondarne indirettamente la logica fin qui ammessa del caso per caso. Insistere nel trattare separatamente gli edifici, come se fossero dei contenitori da utilizzare in modo più o meno conveniente, non può infatti sortire altro risultato che quello di confermare l'impiego frazionato – e pertanto disomogeneo – del patrimonio immobiliare del Parco. Esiste poi un ulteriore fattore di debolezza, questa volta di tipo culturale, nei confronti del sistema bipolare delle due ville e della loro frontalità, intervallata da un viale di carpini. Tale bipolarità, pur costantemente ricordata per la sua unicità, non è stata ancora sufficientemente tutelata nella dimensione propria di "microcellula urbana", secondo il legame formale/funzionale imposto fin dall'inizio. Il fatto che la concatenazione dei due edifici abbia portato a definirli come "sistema chiuso" costituisce appunto il dato saliente di un

pensiero umanistico applicato al territorio attraverso l'architettura. In questo consiste il valore testimoniale delle due ville e, di conseguenza, la necessità di sostenerne con forza il vincolo di indissolubilità definito nel XVIII secolo. Il destino del Mirabello e del Mirabellino non può quindi essere che un destino comune, sia sotto l'aspetto architettonico che sotto quello funzionale.

Un effettivo cambio di registro nel programma di rilancio delle ville può avvenire solo a partire da tre considerazioni fondamentali: la prima consiste nel ritenere tuttora vincolante l'originaria condizione interattiva tra il Mirabello e il Mirabellino; la seconda concerne il significato da dare oggi all'utilizzo degli spazi delle ville in condizioni di assenza del *dominus* che in passato agiva da centro propulsore e di coordinamento del tutto; la terza considerazione discende dalle precedenti e verte sull'importanza del ruolo associato che le due residenze devono continuare a svolgere sul piano figurativo e operativo. Nel Progetto Integrato del Parco questa visione sinergica del destino delle due ville prende avvio dalla svolta epocale prodottasi nel momento in cui, con il cambio di proprietà, è avvenuto il passaggio dall'uso privato all'uso pubblico. In conseguenza di tale passaggio, il pubblico è diventato automaticamente il nuovo dominus della situazione. Ciò significa che il pubblico vanta una prelazione sul godimento della bellezza architettonica che le due ville sono in grado di esprimere a un livello qualitativo paragonabile a quello della Villa Reale.

Un primo corollario a questa definizione presuppone, come *conditio sine qua non* del godimento pubblico del bene architettonico, la piena agibilità degli edifici in termini di loro totale disponibilità. Condizione che non sarebbe soddisfatta se nelle ville venissero insediate delle attività a carattere permanente, fossero pure di tipo elevato, come quelle riconducibili all'ambito universitario o museale o scientifico. Si produrrebbe di fatto una nuova forma

di privatizzazione, apparentemente migliorativa, ma ancora alienante rispetto all'effettiva fruibilità pubblica.

Un secondo corollario vede nell'assenza di funzioni permanenti il presupposto per la salvaguardia del valore architettonico del Mirabello e del Mirabellino e della loro realtà bipolare. Ciò significa che il destino delle due ville non sta nella loro museificazione; significa invece riconoscere che l'eccezionale sintesi monumentale di cui sono espressione fornisce la misura della loro piena riconoscibilità in quanto testimonianze di valori insiti nella natura stessa degli edifici. Qualsiasi attività portata al loro interno finirebbe inevitabilmente per pregiudicare tale requisito. Se ne deduce l'esigenza di un restauro delle ville condotto con attenzione filologica per ricondurle alla loro dignità originale, almeno nelle parti imprescindibilmente significative. In particolare, per il Mirabellino si pone il problema del ritorno allo stato precedente le modificazioni introdotte dal Tazzini, che ne mutò sensibilmente l'aspetto per renderlo omogeneo con quello del Mirabello. D'altra parte, bisogna considerare che anche quelle modificazioni hanno acquisito un'importanza storica, essendo espressioni del gusto di un'epoca in cui la condizione paratattica imponeva un adeguamento stilistico basato sulla preminenza attribuita all'architettura del Mirabello. Si tratta di un punto cruciale sul quale è lecito discutere alla luce delle diverse concezioni del restauro e della conservazione, che da anni occupano il dibattito colto sul modo di rapportarsi con le eredità del passato. Se ne deduce anche che il principio di non funzionalità, precludendo l'esistenza di qualsiasi attività di carattere continuativo nelle ville, diventa la condizione di salvaguardia della loro identità. E per identità dell'insieme si intende tanto l'astanza fornita dalle partizioni esterne quanto la spazialità libera degli interni. Negli interni, il partito architettonico è tutt'uno con l'idea di vuoto. Il vuoto – come sappiamo – è un parametro fondamentale dell'ermeneutica

moderna che, applicato agli edifici del passato, ne prepara il recupero alla "modernità". Il vuoto è quindi la funzione. Propugnare l'assenza di attività durature nelle ville non significa dunque affermare l'inutilità del loro vuoto interno, secondo una concezione utilitaristica dello stesso; significa piuttosto riconoscere che la non-funzione rappresenta l'unica soluzione esperibile in un contesto storico fondato sull'idea di spazio come luogo della rappresentazione sociale. Pertanto, nel loro transitare dal passato alla contemporaneità il Mirabello e il Mirabellino rivendicano un ruolo che non è quello della sopravvivenza fine a se stessa, ma quello dell'attestazione di valori sensibili ancora in grado di dialogare con l'uomo d'oggi.

Le varie proposte di riuso finora formulate devono quindi arretrare di fronte alla condizione prioritaria della complessiva fruibilità estetica degli edifici. Le proposte portate avanti dalle associazioni potrebbero invece trovare sistemazione nelle parti secondarie del Mirabello, al posto di attuali usi poco edificanti. Si incrementerebbe così il comparto delle attività culturali già presenti nelle ali del complesso, mentre gli spazi di maggiore prestigio del Mirabello (collocati nel corpo centrale) sarebbero riservati a scopi di rappresentanza, per siglare momenti significativi della vita del Parco ed eventi importanti.

Riguardo al Mirabellino, è necessario recuperarne il carattere leggiadro, ripristinando il loggiato che lo contraddistingueva anticamente. Gli ambienti secondari andrebbero invece messi a disposizione per iniziative saltuarie e di carattere transitorio (mostre, convegni, tavole rotonde, presentazioni, manifestazioni di rilievo, ecc.). Sono parimenti da ripristinare le sistemazioni a verde, che costituivano il prolungamento della villa all'esterno. Infine, richiamandosi al carattere ospitale di "soggiorno accogliente" che il Mirabellino aveva un tempo, alcuni locali di tipo "normale", situati nelle ali del complesso, potrebbero diventare una foresteria di qualità.

Riassumendo, il fatto di anteporre a ogni altra considerazione la tutela del valore architettonico delle parti più interessanti del Mirabello e del Mirabellino comporta il rifiuto di impiantare in essi attività permanenti. Il che non significa escludere usi temporanei di carattere non invasivo e non contrastanti con il mantenimento in evidenza degli spazi a tal fine utilizzati. Il vantaggio derivante da un impiego "leggero" delle ville consentirebbe inoltre di estendere l'offerta della loro qualità ambientale oltre l'orizzonte locale, pensando innanzitutto alla vicina Milano e alle sue esigenze di rappresentanza, attualmente non soddisfatte in modo adeguato. Per quanto concerne i costi di gestione degli immobili, questi andrebbero riportati all'interno del quadro economico unitario del Parco, così come prefigurato dal Progetto Integrato.

ALTRE DESTINAZIONI

In genere, le nuove destinazioni previste dal Progetto Integrato comportano l'allontanamento delle attività esistenti, da riposizionarsi in zone esterne al Parco, quando non trasferibili in edifici interni al Parco.

Questo vale per il Centro Federale di Atletica Leggera (FedAL) e il Centro ricreativo per bambini, oggi insediati nella Cascina San Fedele. Secondo il piano, queste funzioni vengono ricollocate nella *Cascina del Sole*, già contornata da prati attrezzati per il gioco e in prossimità di un Centro per



anziani. Nell'ottica di uno scambio culturale tra generazioni, questa potrebbe essere l'occasione per creare un centro ricreativo in cui i bambini possano imparare divertendosi, ad esempio attraverso laboratori di cucina, favoriti dalla presenza di un servizio di ristorazione, la predisposizione di orti didattici negli ampi spazi liberi o altre attività artigianali gestite dagli stessi anziani, che in ultima analisi potrebbero avere anche dei risvolti commerciali. Nella stessa Cascina verrebbero inoltre ricavate le stanze per gli atleti del centro FedAL.

Centro anziani presso Cascina del Sole



La *Cascina Casalta*, che la nuova sistemazione destina ad attività multidisciplinari, conserva a residenza una parte degli spazi già adibiti a tale scopo in fabbricati dalle caratteristiche abitative.

Gli attuali abitanti infatti, appropriandosi degli spazi, hanno dato luogo a dangoli dal carattere prettamente domestico che negli anni hanno conferito una particolare identità alla Cascina, ormai imprescindibile.

Il piano prevede quindi la ristrutturazione del fabbricato in esame e la

Cascina Casalta | Cortile di un'abitazione



progettazione di soluzioni abitative in linea con il concetto di “casa popolare”, seppur rivisto nell’ottica di un maggior comfort e diversificazione, tenendo conto dell’immediata vicinanza alle funzioni pubbliche precedentemente illustrate. *Cascina Cavriga*, in virtù della sua ridotta dimensione, della sua posizione strategica lungo viale Cavriga, della prossimità dei parcheggi e del suo caratteristico rapporto con il parco, rimane adibita a bar, fermo restando una gestione più efficiente e propositiva, attenta ad un utilizzo più attivo delle

Cascina Cavriga | Bar all’aperto



strutture. Lo stesso vale per la Torretta Viscontea.

Si propone invece lo spostamento delle stalle per cavalli oggi presenti nella Cascina Cattabrega nel Centro Ippico Santa Maria che occupa l'edificio ad Ovest della Villa Mirabello, già ampiamente attrezzato ad accogliere gli animali e ben strutturato sia nelle parti chiuse che in quelle all'aperto.

Attualmente ospita anche il "C.E.R Monza Onlus" (Centro Equestre di Rieducazione) inteso a promuovere congiuntamente l'esercizio fisico, psichico

Villa Mirabello | Centro Ippico Santa Maria



e mentale nelle persone con limitazioni nelle capacità motorie e non.
I *Mulini San Giorgio* continuano ad ospitare l'azienda agricola e l'allevamento degli animali, così come i *Mulini asciutti* continuano ad essere la sede della CREDAM.

La *Cascina del Forno*, in considerazione della sua posizione strategica, viene destinata a servizio delle tre Città indicate nel Progetto Integrato del Parco, ospitando in parte uffici e in parte trasformandosi in struttura ricettiva.

Mulini San Giorgio



MOBILITA' NEL PARCO

A completamento del Progetto Integrato del Parco va affrontata la questione della mobilità interna all'area, che deve essere messa in relazione alla tutela dell'ambiente da possibili effetti negativi. Prima di affrontare il problema della mobilità, occorre però esaminare la questione della transitabilità veicolare.

Attualmente, esistono nel Parco di Monza dei percorsi carrabili, il più importante dei quali è, per dimensione, il viale Cavigra, asse rettilineo che taglia trasversalmente l'area e collega l'abitato di Monza con quello di Villasanta. Un secondo percorso, situato più a nord, è quello di viale Vedano, che serve l'Autodromo e il ristorante Saint Georges Premier. Un terzo percorso, il viale Mirabello, transita davanti alla Villa Mirabello e unisce perpendicolarmente viale Cavigra e viale Vedano. Da Vedano parte anche un'altra strada, dal tracciato variabile, che tocca la Cascina Fontana, la Villa Mirabellino, il Centro Rai e la Cascina Cavigra, termina in viale Cavigra. Poco più a ovest, da viale Cavigra parte un tratto rettilineo che raggiunge la Cascina Frutteto, dove ha sede la Scuola di Agraria. Infine, dalla parte di Villasanta si trovano un percorso carrabile che arriva ai Molini San Giorgio e un altro che arriva ai Molini Asciutti, dove ha sede il CREDA. Esistono poi dei tratti secondari che permettono di raggiungere altri punti interessanti come, ad esempio, la Cascina Casalta, la Cascina Cattabrega e il Mulino del Cantone. Lo stesso avviene a sud di viale Cavigra per la Cascina del Sole e la Cascina Cernuschi. Nell'insieme, si può quindi dire che il Parco è innervato da un sistema infrastrutturale composto da strade di maggiore o minore importanza che consentono di raggiungere tutti gli edifici presenti nell'area. A integrazione del sistema infrastrutturale, va segnalata la presenza nel Parco di diverse zone destinate a parcheggio, situate in prossimità degli ingressi principali. La più importante si trova vicino alla Villa Reale, altre, di minore capienza, sono posizionate dalla parte di Villasanta. Un piccolo parcheggio, passibile di miglioramento, si trova dietro la Cascina Cavigra.

Una prima osservazione riguarda la fisicità dei percorsi, quasi tutti asfaltati per facilitarne la percorribilità con mezzi di trasporto abituali. Questa facilità ha però tratti eccessivamente urbani, che contrastano con il carattere dell'area, il cui dato fondamentale dovrebbe essere costituito dall'elemento naturale. Si ritiene quindi auspicabile una revisione radicale del sistema della viabilità veicolare per ridurre sensibilmente la commistione tra strade di tipo cittadino e sistema del verde. Il punto nodale è costituito da viale Caviga, che spezza la continuità dell'area con un traffico eccessivo. Il problema va evidentemente affrontato a scala maggiore, intervenendo sull'intero sistema infrastrutturale, dentro e fuori dal Parco, per risolvere il quale è necessario redigere un apposito progetto di viabilità, coinvolgente la rete stradale intercomunale. Volendo tuttavia limitarsi al miglioramento qualitativo delle strade del Parco, si potrebbe intervenire con una pavimentazione più consona al luogo, realizzata in modo tale da consentire anche una buona percorribilità con mezzi di trasporto su gomma. L'incremento di attività nel Parco previste dal Progetto Integrato non deve comunque diventare motivo di aumento del traffico automobilistico al suo interno. Andrà quindi limitato l'uso dei veicoli privati allo stretto necessario, mentre per tutto il resto si dovrà provvedere con mezzi di trasporto collettivo. In proposito, si ritiene che una sola linea di trasporto pubblico a trazione elettrica possa essere sufficiente al fabbisogno, muovendosi in modo "circolare" e continuativo lungo gli assi principali. Si limiteranno così a brevi tratti i percorsi da compiere a piedi per raggiungere le diverse destinazioni. Il sistema pubblico può essere integrato da un sistema semi-pubblico. A parte la possibilità di muoversi in bicicletta, con mezzi propri o affittati presso il deposito della Cascina Bastia, è auspicabile l'introduzione di un numero limitato di mezzi di trasporto individuali basato sul principio del *car-sharing*, usando veicoli a trazione elettrica. In questo modo, è possibile risolvere efficacemente il problema della mobilità all'interno del Parco senza ledere il carattere dell'ambiente naturale.

PARTE 3

SULLA PROGETTAZIONE DI NUOVI EDIFICI NEL PARCO

PREAMBOLO

I momenti rilevanti della storia edilizia del Parco di Monza risalgono al Seicento, con la Villa Mirabello, e al Settecento, con la Villa Mirabellino e la Villa Imperiale (poi Reale). Nell'Ottocento vengono realizzate le cascine, spesso in sostituzione o a modificazione di edifici precedenti, e nel primo Novecento gli impianti sportivi. Al secondo dopoguerra risale il Centro Rai, dopodiché nessun altro intervento importante è venuto ad aggiungersi.

La domanda che adesso si pone è se sarebbe possibile la ripresa del ciclo edilizio e in quali termini. A questa prima domanda di carattere generale seguono poi altre più specifiche, del tipo: quali le implicazioni? che vantaggi deriverebbero? quale il ruolo dell'architettura? come relazionarsi con l'esistente? quali zone destinare a nuovi interventi? ecc. Tutte domande alle quali è difficile rispondere in una fase, come questa, di riflusso per l'architettura.

Non è comunque un inutile esercizio provarci, poiché il problema del Parco ruota effettivamente intorno all'esigenza del suo rilancio per evitarne il declino. E nella prospettiva di un nuovo ruolo per l'intero complesso, l'architettura avrebbe di sicuro una carta importante da giocare. Ci si interroga dunque sul valore di questa carta come contributo ai miglioramenti dell'esistente nella prospettiva di una diversa gestione dell'insieme. Il problema dei nuovi edifici rappresenta in questo senso una tematica *borderline* che può arrivare a mettere in discussione la realtà attuale, con la sola eccezione della Villa Reale, per la quale il migliore impiego sarebbe quello di farle raccontare se stessa come icona dell'epoca delle grandi dinastie regnanti. Probabilmente, era la rivalutazione di questo portato testimoniale la soluzione che la cittadinanza monzese si aspettava dall'iniziativa di recupero della Villa, e che invece non ha ottenuto.

La parte che segue costituisce un avvio di discussione a partire dalla riflessione sui principi. Il suo carattere rapsodico è voluto come scelta di tipo comunicativo-discorsivo che consente di leggere i diversi capitoli anche in maniera non consecutiva.

IL LUOGO

Nell'opinione comune, il Parco di Monza è una realtà formata da due soggetti interagenti e al tempo stesso indipendenti: la Villa Reale e l'area verde. Se ne può tuttavia aggiungere un terzo, rappresentato dalle ville "minori", e un quarto, rappresentato dalle cascine. Intorno a queste quattro polarità si è sviluppata l'intera fenomenologia del Parco.

La Villa Imperiale sorgeva nei pressi di Monza, isolata nella campagna, come voleva la tradizione delle villa di delizia e di rappresentanza. Gli eventi la renderanno tuttavia il teatro di momenti storici importanti, facendone un esempio significativo del rapporto tra architettura e potere. Questo ruolo è ancora avvertibile nello sfocato velo degli anni, che non ha diminuito la forza d'immagine della Villa, sempre offerta al presente della coscienza storica, a dimostrazione del fatto che la grande architettura attraversa ogni tipo contingenza conservando le sue prerogative.

Con le altre regge europee dello stesso periodo la Villa di Monza condivide una concezione alta dell'abitare, qui rappresentata dal classicismo barocco (spesso scambiato per neoclassicismo) del Piermarini e dai giardini progettati dallo stesso architetto. Successivamente, in epoca napoleonica, il programma insediativo si è arricchito della creazione del Parco, interpretato dall'architetto Luigi Canonica in termini di gigantismo paesaggistico. Oltre a conferire bellezza e regalità alla tenuta, l'intervento del Canonica ha inteso dare ordine a un vasto territorio fatto di appezzamenti agricoli e di coltivi, espressioni di una ruralità che sarebbe transitata nella nuova sistemazione costituendone il substrato economico. A questo punto, l'identità del Parco si è definita nella dimensione del produrre e del *loisir*, in quanto riserva di caccia della casa regnante. Il modello di parco annesso alla residenza, a cui il Piermarini si è certamente ispirato, è quello di Versailles, imitato in altre realizzazioni di pari importanza, come il Castello di Schönbrunn, la Reggia di Caserta e la Reggia

di Karlsruhe. In tutti i casi, il verde non segue uno sviluppo spontaneo ma è una parodia della natura, rappresentata geometricamente e resa decorativa attraverso un campionario di arazzi vegetali, *parterres*, prati, filari di piante, viali geometrizzati secondo l'arte topiaria, fontane e giochi d'acqua. Sono gli elementi fondamentali del giardino formale "alla francese", prodotto eccellente del *Grand Goût* nel Secolo d'Oro, concepito come luogo di meraviglie fatto per impressionare il visitatore. Questa soluzione è stata in parte attuata a Monza, ma abbandonata prima del suo completamento per una più alla moda: il giardino "all'inglese", interpretazione poetica della natura. Il giardino all'inglese si richiama a un ipotetico stato originario e si presenta ricco di seduzioni procurate da un ambiente all'apparenza spontaneo, da cui trarrà ispirazione l'estetica del "pittoresco" nelle arti figurative. Il cambiamento di gusto è conseguente all'affermarsi del movimento culturale tedesco dello *Sturm und Drang* e prelude alle più intense atmosfere romantiche, alle quali si aggiungerà il culto delle rovine custodite nel grembo della natura.

La differenza con il giardino alla francese si evidenzia soprattutto nel rapporto con l'osservatore. Il giardino alla francese induce alla contemplazione della scena da un punto di vista elevato che consente di dominarla. Davanti all'osservatore si apre un cannocchiale visivo di lunghezza chilometrica, concluso da un fondale architettonico posto al termine della sequenza come materializzazione del punto di fuga, ma anche esteso fino a sconfinare nell'ordine naturale. Il giardino all'inglese, invece, è antiprospectico e partecipativo. Considera condizione esplorativa il coinvolgimento dell'osservatore in esso e fissa il punto d'osservazione ad altezza d'uomo. È attraversato da sentieri non rettilinei che consentono di scoprire man mano gli effetti paesaggistici di cui è ricco, aventi per protagonisti gli alberi, i cespugli, le grotte, i ruscelli e gli specchi d'acqua. La sorpresa nasce dall'apparire improvviso di scorci e anfratti,

impreziositi da tempietti e rovine (vere o false). La scena diventa struggente e induce al vagheggiamento di un passato idealizzato. È dunque un giardino tendenzialmente onirico, che ispira dolcezza, ma anche malinconia.

Con la realizzazione del Parco avviene il passaggio alla dimensione territoriale. Mutano le relazioni spaziali e la maggiore ampiezza introduce il visitatore nell'immensità della natura, creando le condizioni per una metafisica del verde. Le presenze edilizie danno all'insieme una connotazione antropologica e il pittoresco cede il posto a scenari di vita reale. Il Parco non è più un luogo di fantasia, ma un territorio abitato.

Nel passaggio dal Settecento all'Ottocento risuonano echi culturali diversi, che portano a cambi di registro evidenti nei due interventi del Piermarini e del Canonica. Il progetto di quest'ultimo è più articolato per riassorbire le discontinuità di un territorio che la dimensione rende irrecuperabile a un disegno unitario. Il Canonica interviene quindi con macroepisodi, alcuni dei quali presentano riquadrature ancora legate al giardino formale. La parte innovativa è invece quella nella quale la logica del segno si afferma attraverso tracciati rettilinei che, come Linee di Nazca, solcano il territorio ritagliando spazi boschivi e terreni coltivati, superando le differenze orografiche ed esercitando complessivamente un controllo di tipo geometrico. Variamente orientati e convergenti in determinati punti, dall'incrociarsi dei percorsi prende vita un disegno a stella che diventerà la figura emblematica dell'urbanistica del Parco, alla grande e alla piccola scala (vedi, ad esempio, il "giardino matematico" intorno alla cascina Frutteto). Essendo complanari al terreno, i tracciati e le raggiere sono però di difficile leggibilità. Occorrerebbe un punto di vista aereo, non realizzabile all'epoca se non con l'impiego della mongolfiera, che proprio in quegli anni incominciava a far vedere il mondo dall'alto. Ma il Canonica non ha certamente preso in considerazione tale possibilità, per cui

la ragione vera dei suoi interventi è da ricercarsi nel loro carattere ideale. Il nuovo ordine razionale nasce pertanto come ordine soprattutto mentale, che invita a guardare l'ampia scenografia del Parco con gli occhi della mente. La metafisica del grandioso, trasformata in contemplazione dello spettacolo della natura nella sua immensità, si sostituisce quindi al lirismo del giardino all'inglese. Quando i tracciati attraversano il Parco come secanti rettilinee tra punti estremi la loro funzione di viale di scorrimento è sottolineata dalla prospettiva alberata infinita. Quando si tratta invece di collegamenti di minore importanza o di sentieri, la loro natura cambia e il collegamento diventa una metafora del comunicare che consente di avvicinarsi agli edifici con continui cambi di prospettiva, in modo da ricavarne una conoscenza graduale, per rotazione, come faranno un secolo dopo Wright, Kahn, Tadao Ando e altri. Senza costituire necessariamente una meta, ogni edificio diventa allora una polarità visiva del percorso man mano che si procede.

Gli edifici che si incontrano appartengono al Canonica e al Tazzini. Sono di natura semplice, con facciate lineari e pochi stilemi facilmente riconoscibili. Rispecchiano condizioni di vita in gran parte simili e per questo sono stati sottoposti a un trattamento omogeneo, indipendentemente dal fatto che si tratti di residenza, portico o stalla. Su questo insieme composito la Reggia assume la posizione dominante di punto di riferimento logistico e figurale. Si annuncia con l'imponenza del fuori scala a partire dalla lunga infilata del viale antistante, che prosegue virtualmente attraverso l'edificio per trasformarsi in una spianata fatta di prati e di aree boschive, estesa fino al limite dell'area e qui non risolta, ma dissolta nell'ambiente. Spesso si è scambiata questa lunga visuale per un cannocchiale prospettico, ma manca in realtà la progressione spaziale che ne giustificherebbe l'interpretazione, così come manca il punto di fuga. Tale indeterminatezza prospettica è d'altronde presente anche nel viale ornamentale

di accesso alla Villa, di lunghezza chilometrica e di linearità assoluta, che si stempera nel territorio lasciando aperta la suggestione di mete ideali oltralpe, come nel caso di corso Sempione a Milano. A completamento dei Giardini, il Piermarini aveva pensato inizialmente a una soluzione tradizionale che concludeva la zona dei parterres geometrici con un canale d'acqua e un bacile circolare, perno a sua volta di una raggiera di viali senza fine, preludio in un certo senso di quanto fatto poi dal Canonica. La tematica dell'incompiuto prospettico, che interpreta il *cupio dissolvi* dell'area verde con lo sfumare nello spazio di natura, è dunque già presente nel Piermarini, ma in maniera incerta e ancora legata alla retorica tardobarocca. Nel progetto del Canonica l'assenza di tridimensionalità del finale della sequenza visiva è invece totale, rendendo autonomo dalla Villa il grande incrocio a stella aderente al terreno, che svolge il tema del non finito attraverso la metafora stellare dell'infinito. Il Canonica si dimostra in questo modo sensibile al grande dibattito sull'assoluto, sviluppatosi tra il Settecento e l'Ottocento nel cuore dell'Idealismo tedesco ed elabora una soluzione dove la metafisica irrompe nell'ambito della razionalità attraverso la categoria del grandioso.

L'unica realizzazione rapportabile a un cannocchiale prospettico si trova da un'altra parte del Parco e riguarda il complesso bipolare Mirabello - Mirabellino. Tra le due ville è stato infatti interposto un viale di carpini che funge da elemento nodale della sequenza spaziale tripartita (Mirabello-Carpini-Mirabellino). In ambito europeo, una soluzione analoga è quella delle tre piazze di Nancy, di cui la centrale alberata. I due interventi sono contemporanei, ma non c'è una relazione diretta tra loro. C'è piuttosto un sentire comune all'interno della stessa tradizione culturale. Ciò che chiamiamo "Parco di Monza" è questa realtà multipla, fatta di finito e di non finito, di relativo e di universale. Il Parco è dunque un contenitore eterogeneo che ha i suoi momenti architettonici nella Villa Reale,

nelle ville minori e nelle cascine, dove tutto si svolge e, svolgendosi, prende valore. La storia del Parco è perciò una storia interna all'area, sostanzialmente diversa dalla storia della vicina città di Monza, dove le cose hanno preso un'altra direzione, che spiega in parte perché le due realtà abbiano sempre mantenuto tra loro un rapporto di presenza/assenza. Col tempo la coerenza dei rapporti all'interno del Parco è venuta meno, accelerata dalla chiusura della Villa dopo la morte di re Umberto I. È iniziato da allora un processo di scomposizione dell'unità architettonico-ambientale che porterà a considerare la Villa e il Parco come due realtà distinte. Alla fine, si avranno due statuti autonomi, e dalla situazione così determinatasi l'area verde emergerà come un soggetto a sé stante. La situazione si protrae fino al 2009, quando il Parco e parte della Villa vengono affidati in gestione al Consorzio. Sembra l'avvio di una ricomposizione da attuarsi per mezzo dello strumento gestionale, invece si è trattato di un'operazione imperfetta, tesa a perpetrare le differenze di senso: la Villa è diventata un contenitore per manifestazioni di vario genere, gli edifici del Parco, destituiti delle funzioni appropriate, sono stati resi disponibili per usi da definire. In queste condizioni è difficile prevedere quale ruolo il Parco avrà nell'assetto futuro del territorio monzese, anche se è presumibile che, in assenza di un principio ordinatore, l'eterogenesi delle funzioni introdotte senza una visione organica d'insieme inciderà negativamente sullo sviluppo delle potenzialità di questa che è una delle realtà più interessanti a nord di Milano. Riguardo alla Villa, il suo destino sembra quello di restare un'autorevole presenza sullo sfondo del Parco, una metafora – se vogliamo – del "convitato di pietra" nel dramma lirico di Mozart e Da Ponte, custode della propria identità nell'enigma della forma-immagine. Ma questa è materia per un altro studio o forse per un romanzo, che secondo Hermann Broch è il solo modo consentito di scoprire ciò che la realtà non dice.

LA SOCIETÀ CIVILE

Nelle varie requisitorie sul Parco il fronte del dubbio è rappresentato dai comitati e dalle associazioni che si occupano del territorio. Tuttavia, nonostante la loro critica puntuale e la vigilanza continua sulle attività del Parco, i risultati non sono stati entusiasmanti. Tra le cause vi è indubbiamente la riluttanza delle istituzioni a rivedere le proprie decisioni, ma anche la debolezza di molte controproposte avanzate, spesso generiche e di difficile attuazione. La mancanza di respiro strategico le ha per lo più confinate in un ambito tattico che può servire a tener desta per un po' l'attenzione dell'opinione pubblica, ma è insufficiente a controvertere la situazione o a farla evolvere. Una posizione costantemente sulle difensive finisce infatti per favorire forme di conservazionismo fine a se stesso, che alimentano una visione sacrale del Parco come bene da trasmettere *sic et simpliciter* alle generazioni future. Questa idea del dovere storico nei confronti della posterità ha il difetto di pensare al futuro dimenticando il presente. La difesa intransigente dello *status quo* costituisce infatti un gravame scaricato sulle spalle delle generazioni attuali, che da tale ipoteca conservativa risultano private della possibilità di fruire delle potenzialità del Parco, una volta reso oggetto di nuovi processi evolutivi. La ruota del tempo non può tuttavia arrestarsi, così come non può arrestarsi il divenire delle cose. L'esperienza delle città dimostra che le città vanno incontro alla decadenza se private del loro divenire, e il Parco, che è una città sui generis, finirà per perdere il suo carattere narrativo e diventare il museo di se stesso, se lasciato nell'attuale condizione sospesa. L'altro destino possibile è invece quello di farlo ritornare un luogo di vita attiva, in accordo con le esigenze del nostro tempo. Il quadro di attribuzioni proposte dal Progetto Integrato fornisce in questo senso l'indicazione di avvio di una possibile nuova fase di sviluppo verso cui convogliare energie e speranze. Fase che non potrà iniziare finché perdurano atteggiamenti sacralizzanti tendenti all'immobilismo o atteggiamenti di segno opposto, desacralizzanti, per i quali ogni cosa è concessa in nome di una comoda *deregulation*.

ETERODOSSIA DEI FINI

Il problema gestionale del Parco nasce dalla scelta politica di istituire una diarchia tra pubblico e privato. L'accoppiata Sovrintendenza-Consortio, che avrebbe dovuto interpretare positivamente tale esigenza, ha invece complicato le cose, facendo diventare la *governance* il punto nevralgico dell'eterogeneo condominio istituzionale. Il risultato non ha mancato di destare apprensione nella cittadinanza, preoccupata per le possibili conseguenze di una situazione disomogenea.

La gestione consortile del Parco non ha finora riscosso molti consensi, soprattutto a causa della mancata strategia da parte del *côté* politico-amministrativo. Anziché impostare una programmazione di un certo respiro, si è infatti imboccata la strada dell'intervento caso per caso, alla ricerca del tornaconto economico attraverso meccanismi di tipo locatizio.

Con tali premesse era inevitabile che le specificità del Parco non venissero colte e che la distribuzione degli edifici all'interno della colossale deflagrazione verde apparisse del tutto casuale, come se si trattasse di costellazioni senza nome in un cielo ancora da definire. Questo "cielo" può invece essere nominato calandosi nella realtà del Parco e attivando quella "metodologia dell'ascolto" che consente di evidenziare le relazioni tra gli edifici in rapporto a stili di vita umani, riconoscendo la loro condizione di unità edilizie di vicinato intervallate da zone verdi. Apparirà allora chiara l'identità di un luogo che è natura senza essere paesaggio, che è città senza possedere una centralità, che non è campagna abitata e non è *green town*, che è semmai una città rarefatta.

Il filo rosso che unisce le architetture di questa *civitas* è costituito dal linguaggio che gli architetti hanno scelto per loro secondo criteri di omogeneità stilistica. Tale *forma mentis* adottata dal Canonica e dal Tazzini può essere considerata, dal punto di vista metodologico, la ripresa in tono minore della grande esperienza palladiana delle ville venete, basate su uno stesso codice stilistico

e divenute espressioni ricorrenti di un'idea di architettura diffusa sul territorio. Nel Parco di Monza il codice messo a punto dal Canonica e dal Tazzini si è basato sulla riduzione dello stile a segno, sfruttando il valore archetipico delle forme antiche che sono entrate nella tradizione. La progettazione delle cascine è stata quindi affrontata come una ricerca intorno alle possibilità espressive dello stile portato al limite della riconoscibilità. Il recupero di un minimo di civiltà della forma ha così consentito di astrarre le cascine dal mondo contadino che le circondava e di conferire loro dignità architettonica.

A dare un significato unitario all'insieme ha contribuito anche l'autonomia territoriale del Parco, interamente racchiuso da un muro di cinta. Non è il muro difensivo della città murata ma la materializzazione di un perimetro, interrotto soltanto nei punti di interscambio tra viabilità interna ed esterna con varchi di dimensioni giuste, chiamati "porte" come nella città antica e chiusi da cancellate. La compattezza ed estensione del muro ne ha fatto un segno nel territorio in grado di trasmettere il senso del *limes* nella metonimica distinzione della selva urbana all'esterno dalla selva naturale all'interno. E da questa separazione netta dall'intorno ha tratto forza quella condizione di isolamento del Parco che lo ha reso sempre più simile a una città-cittadella.

Su tutto questo la storia ha posto il suo sigillo, chiudendo con il progetto del Canonica la vicenda dello sviluppo territoriale del Parco (infatti, gli interventi successivi – ad esempio, la realizzazione dell'autodromo – avverranno solo entro il perimetro dato). Cogliere la linearità di questo processo significa dunque riconoscere al progetto del Parco la dimensione culturale del grande progetto di architettura, sviluppatosi nel tempo con caratteri e modalità costanti. È lecito, in questo senso, parlare di Stile del Parco.

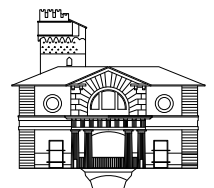
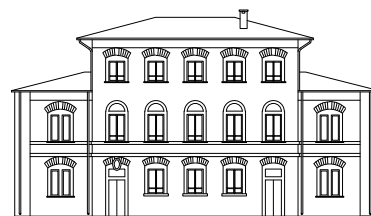
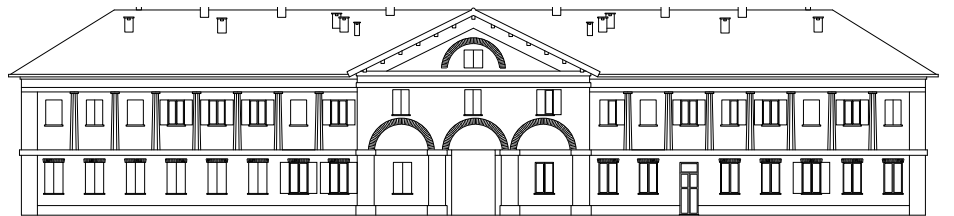
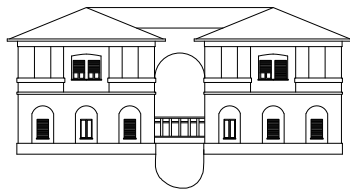
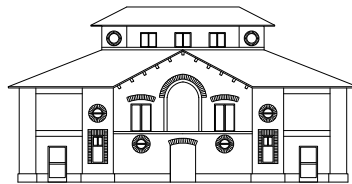
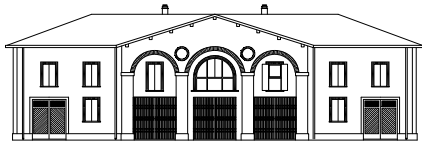
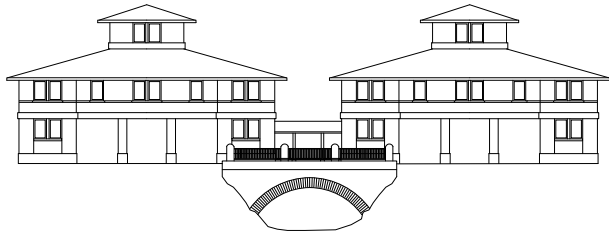
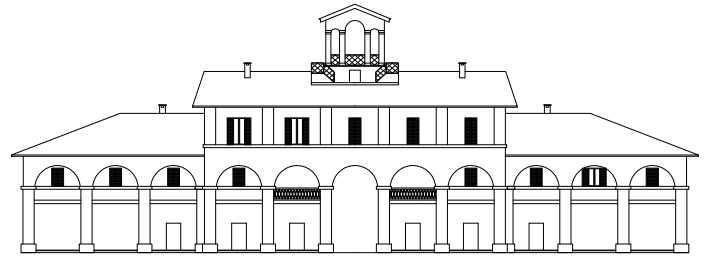
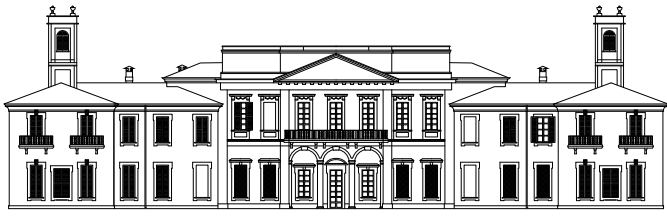
LO STILE DEL PARCO

Non è difficile immaginare l'effetto che può produrre la proposta di nuovi interventi nel Parco di Monza. Il *milieu* culturale non è infatti pronto a un cambio di registro che porti a concepire il luogo al di fuori della regola non scritta di considerarlo immutabile. Ma per quanto argomentata, l'interpretazione assiomatica $\text{Parco} = \text{Natura}$ si applica soltanto a una parte dell'insieme ignorando l'altra, quindi confermando implicitamente la distinzione tra natura e architettura. Il Parco è invece una realtà duale coesa, riassumibile nella formula $\text{Parco} = \text{Natura} + \text{Architettura} = \text{Sistema territoriale}$ (Sistema Parco).

Parlare di "sistema" significa oltretutto stabilire una sorta di equivalenze tra la macroarea milanese e la Brianza in relazione a processi di sviluppo coinvolgenti il mondo della cultura e della produzione, dell'arte, dell'artigianato e dell'industria, ossia quell'insieme di attività che, trascendendo la realtà locale, possono disegnare per essa un ruolo diversamente fattivo nelle dinamiche territoriali.

La condizione perché questo succeda è ritornare ad "abitare" il Parco. La parola abitare ha, come sappiamo, diversi significati, anche filosofici, ma qui è da intendersi soprattutto come preconditione del fare. Abitare e fare sono infatti le coordinate di utilità che darebbero al Parco un senso e una dimensione nuovi, facendone il luogo dove alla contemplazione del verde si uniscono attività di scambio, incontro, confronto, studio, ricerca, creazione, produzione, rappresentazione, ecc.

In questa prospettiva è possibile prendere in considerazione anche l'opzione "incremento del patrimonio architettonico" per soddisfare esigenze di alto profilo non collocabili nelle strutture esistenti. Data la particolare situazione ambientale, è evidente che il problema del nuovo non si configura soltanto come problema funzionale, ma anche come problema estetico, per il quale l'architettura è chiamata a ottemperare a una delle sue finalità statutarie, quella della *Venustas*



vitruviana. Tuttavia, non si tratta di ricercare il "bello" per il Parco, quanto ciò che è idoneo e opportuno. Si tratta certamente di una sfida culturale controcorrente rispetto alla voga consumistica di tanta architettura contemporanea, quella che ha teorizzato l'estraneità al contesto e l'autoreferenzialità delle architetture d'autore, di fatto ridotte a formule stereotipate non in grado di sfruttare le esperienze del passato e neppure di definire le regole del presente. Intervenire nel Parco implica il superamento di questa fase con un atto di discontinuità verso gli attuali modi soggettivi e tecnicistici di fare architettura. Il punto di definizione delle nuove iniziative progettuali sta nel confronto con lo Stile del Parco, poiché è a partire dal riconoscimento dell'identità del luogo e della sua atmosfera espressiva che le nuove architetture possono trovare le ragioni della propria consistenza e durabilità. Diventa allora importante osservare in che modo è stato definito il codice compositivo impiegato dal Canonica e dal Tazzini nelle caschine. Il paradigma è fatto di poche "regole" adattabili alle diverse situazioni: piante simmetriche, volumi scatolari, partizioni interne correlate al sistema costruttivo (murature portanti), coperture a falde inclinate su capriate lignee, materiali da costruzione e da rivestimento di tipo tradizionale (mattoni, pietra, coppi, legno, intonaco). Esaminate sotto l'aspetto morfologico, queste regole si traducono in una trama elementare di superfici compatte e di aperture disposte regolarmente, su cui gli architetti hanno rilevato semplici modanature eclettiche o stilemi classicisti. Dove maggiore poteva essere la ricchezza figurativa, il riferimento è diventato la vulgata palladiana delle fronti templari, dei porticati dalla solennità dorica, delle cornici rinascimentali, ecc. Ma anche nelle costruzioni più modeste l'attenzione è rimasta altissima ed eloquente l'impiego di frammenti del repertorio consolidato. Con pochi elementi si sono quindi potuti trasmettere concetti profondi, quanto basta a intavolare un discorso di architettura con le punte di eccellenza.

Ad esempio, con le ville “gemelle” Mirabello e Mirabellino, luoghi di un’Arcadia letteraria precedente le cascine e per questo formanti un’unità architettonico-ambientale a sé stante. Per origine e destinazione, le ville sono state l’eccezione significativa dell’architettura del Parco, l’architettura delle cascine la sua “normalità” significativa. Ma nell’insieme, gli edifici del Parco sono arrivati a parlare la stessa lingua con diverse sfumature di grado. Al lavoro di accenni che ha caratterizzato l’architettura delle cascine ha indubbiamente contribuito la scelta di sintagmi dalla riconoscibilità certa in quanto espressioni di valori consolidati. Si è quindi trattato di un classicismo più della memoria che calligrafico. Sedimentato nell’inconscio collettivo, ha potuto diventare il passato di tutti i presenti.

TESTIMONIANZA DEL NOSTRO TEMPO

Si pone sempre la domanda se le regole compositive facenti parte integrante dello Stile del Parco siano compatibili con i modi di operare contemporanei e se per questa strada si arrivi a lasciare una “testimonianza del nostro tempo”. Per la seconda parte, la domanda è pleonastica: in qualunque caso noi lasciamo una testimonianza del nostro tempo; per la prima parte, il problema è in realtà quello di capire fino a che punto esista compatibilità tra il modo di concepire l’architettura in passato e nel presente. Il problema sta a monte e a valle della domanda stessa: a monte c’è la conoscenza del passato, a valle l’incertezza sul nostro tempo, il ventaglio di situazioni difficili da sintetizzare dell’architettura contemporanea.

Nel corso del XX secolo – che per tanti aspetti è ancora il nostro secolo – l’architettura ha conosciuto un’accelerazione non paragonabile a quella dei secoli precedenti. Il rapido consumo di idee che ne è seguito ha visto avvicinarsi movimenti e tendenze di diversa importanza e durata, che hanno contribuito a scomporre l’architettura in settori, costringendo a ragionare per insiemi separati.

Nell'acqua stagnante delle specializzazioni così create si creano due macro-tendenze alle quali ricondurre la produzione architettonica contemporanea. Nel *range* architettonico occupano posizioni distanti, ma hanno in comune la critica della modernità, appagante sul piano dell'immagine grazie al lavoro di promozione professionale, al sostegno di determinati circoli universitari, alla quantità di pubblicazioni agiografiche e al *battage* mediatico finalizzato a ridurre la differenza tra architettura e design (per cui, si progettano edifici che sembrano oggetti e oggetti che vogliono sembrare edifici).

Dominus di entrambe è l'archistar, figura nuova che rappresenta la versione mondana dell'architetto. Il neologismo esprime infatti lo scivolamento nel personalismo che i mass media hanno contribuito a esaltare, accompagnato dal venir meno dell'idea di architettura come servizio a vantaggio dell'idea di architettura come stupore. Più che altro, di influenza che non hanno una definizione precisa e che noi invece indicheremo, per comodità di trattazione, come "tendenza scientifica" e "tendenza morfologica".

La tendenza scientifica si situa nello spazio tecnico della conoscenza e considera il legame con il mondo delle costruzioni la condizione avanzata dell'architettura. Propone un'idea di futuro coniugata al presente ed enfatizza il ruolo della tecnologia nel processo di costruzione della forma. Il contesto è qualcosa che le rimane fondamentalmente estraneo, per cui gli edifici non stabiliscono relazioni con l'intorno, ma restano chiusi nella loro autonomia formale, aspirando a porsi come *landmark* territoriali. Nonostante la dichiarata autosufficienza, questa architettura contiene in sé fattori di debolezza che ne rendono cruciale la durabilità. Non si tratta soltanto della durata nel tempo, legata all'impiego di materiali leggeri, di sezioni costruttive sottili e di tecnologie in continuo mutamento, ma della mancata progressività e trasmissibilità dei risultati. L'approccio apodittico impone infatti di ricominciare ogni volta da

capo. Il modello non esiste, se non come modo di fare, e i risultati sono irripetibili. Lo stile è inimitabile e vale da marchio d'autore, utilizzabile solo dall'autore. Questa tendenza non è quindi in grado di creare una scuola. Può solo offrire esempi di indiscusso soggettivismo, rilanciati dagli immancabili epigoni. In realtà, alla trasmissione dell'esperienza non sembrano interessati gli stessi protagonisti, attenti piuttosto ai meccanismi di costruzione del successo. Questa architettura fatta di icone non è quindi molto diversa dall'architettura virtuale fatta di sola immagine, che ha ormai stravolto anche le tradizionali procedure di confronto basate sui concorsi.

Il solco con la tradizione moderna è evidente. Anche l'architettura moderna era interessata alla tecnica, nella prospettiva dello standard con cui creare modelli universalmente validi. Per gli architetti scientifici lo standard è invece qualcosa di circoscritto al singolo intervento, fa parte dell'opera, che a sua volta è il modello di se stessa. Si afferma così la logica del prodotto unico ed elitario, che punta al capolavoro. La tendenza morfologica si compiace invece di forme plastiche e istintuali, che hanno l'estemporaneità delle architetture schizzate. Ma una volta divenute costruzione, queste immagini si presentano come volumi magmatici, spesso privi di riconoscibilità tipologica. Sbalzi, linee liquide e sinuosità plastiche rivestite di materiali leggeri finiscono per risultare frutto di un'unica concezione riproposta come *Leitmotiv* con poche varianti, perdendo molto dello slancio iniziale e del potere di fascinazione.

Esiste tuttavia una zona intermedia di scambio che sfuma i confini tra le due tendenze e le rende in parte omologhe. Il panorama dell'architettura contemporanea tende quindi a chiudersi intorno agli "ismi" di cui è composto, arrivando a produrre quel senso di saturazione che aveva accompagnato gli ultimi esiti del Postmodern e del Decostruttivismo. L'ultimo passaggio riguarda le compensazioni con le quali si cerca di rinvigorire il dettato architettonico,

attingendo ad ambiti come la biologia, i frattali e l'uso irriuale del verde. Probabilmente, di tutto questo resteranno in futuro soltanto delle tracce biografiche. Sarà una difficoltà in più per gli storici di domani, quando cercheranno di elaborare una sintesi del nostro secolo come è stato fatto per quelli precedenti. Forse, anziché di stile parleranno di *stili*, e sarà come dire che la non risolvibilità del problema storiografico è diventata la sua soluzione. Rispetto alla contrapposizione tra il vecchio e il nuovo, la preoccupazione circa la testimonianza del nostro tempo da lasciare acquista il sapore di una questione obsoleta, accesa nel crepuscolo di un'epoca che ha esaurito la sua capacità vettoriale. Viene allora il dubbio che per immagine del nostro tempo si intenda qualcosa di più breve limitata ai nostri anni, quindi a una concezione ristretta di contemporaneità. Per avere l'idea di quanto una modernità-testimonianza-del-nostro-tempo appiattita sul presente si riveli fragile cosa in un contesto come il Parco di Monza possiamo guardare, con una visione *ex post*, al Centro RAI costruito da Gio Ponti nei primi anni Cinquanta del Novecento. Qui Ponti ha ribadito la propria visione dell'architettura, diversa, per esempio, da quella di coloro che negli stessi anni si aprivano al confronto con la storia in funzione di un'architettura ripensata nei suoi principi, diversa dall'esperienza moderna d'anteguerra, ma in parte ancora legata ad essa. La guerra, con lo sconvolgimento delle coscienze che ne era seguito, aveva messo in crisi l'adesione convinta al Movimento Moderno. Anche un maestro venerato del Razionalismo come Le Corbusier portava il suo contributo al ripensamento con il discusso "episodio" di Ronchamp, lontano dalle precedenti posizioni dottrinali. Si stava quindi facendo sentire un'esigenza di purificazione – Rogers la chiamava "catarsi" – che riapriva il discorso su temi prima rifiutati, come la storia e la cultura dei luoghi. La posizione di Ponti era parallela, ondeggiante tra il manierismo modernista e quelle che alcuni

critici hanno giudicato delle anticipazioni del Post-Modern. Girata sul versante modernista, la prestazione di Ponti nel Parco non è stata del livello conseguito in altri casi. L'edificio RAI, modellato sulle esigenze della centrale radiofonica, è risolto all'interno, dove Ponti può far valere il suo talento di arredatore, mentre l'esterno risulta deduttivo, definito da un fronte curvo poco espressivo, non controbilanciato dalla pausa dell'ingresso e dalla torretta circolare, entrambi non proporzionati all'insieme. Anche il posizionamento dell'edificio sul terreno non convince: nonostante la forma lineare e il basso profilo volumetrico, viene a mancare la centralità della visione che la forma simmetrica richiederebbe. A confronto della Villa Mirabellino, che sorge a poca distanza e presenta un corretto rapporto distributivo e dimensionale, la soluzione di Ponti solleva serie ipoteche sul linguaggio usato e sul rapporto con l'ambiente. Nonostante tutto, è probabile che Ponti ritenesse allora di avere interpretato lo spirito del proprio tempo e di aver lasciato una testimonianza del presente. Negli anni questa soluzione si sarebbe tuttavia dimostrata estranea al carattere del Parco e legittimata solo da se stessa. Cos'altro si sarebbe potuto fare? Non è una domanda lecita. Infatti, non è una domanda, ma un interrogarsi su un diverso tipo di modernità.

In una visione allargata della contemporaneità le cose prendono un aspetto diverso. Soprattutto dopo la dissoluzione dello spirito delle avanguardie nell'International Style, le idiosincrasie postmoderne e decostruttiviste, la fase entropica della deregulation che ha fatto di mode, movimenti e tendenze delle piste di cenere destinate a scomparire al primo soffio di vento, il pensiero corre a quell'idea di architettura realmente orientata al futuro che, nel momento di opporsi agli ismi della storia, si confrontava con gli esempi maggiori della storia. Il concetto di "eterno presente", formulato da Giedion dall'interno del Movimento Moderno, teneva conto di tale esigenza teorica di interpretare il

passato non come serie di eventi finiti e superati, ma come modi di sentire basati su fattori permanenti, che si presentano ciclicamente nella storia per essere rivestiti di forme sempre diverse. Il fatto che l'impegno connesso a nuovi interventi nel Parco di Monza postuli un "grado zero" della progettazione va in questa direzione e corrisponde al saldo dalle tante ipoteche che pesano sulla contemporaneità. Intervenire nel Parco non può quindi evitare di essere un atto sperimentale. Come tutti gli esperimenti, presenta rischi e benefici, che lasciano aperta la discussione fino alla verifica dei fatti. Ma perché discussione ci sia, occorre che il parametro di giudizio torni a essere il progetto di architettura nella sua forma meditata e completa.

LE FUNZIONI

Analizzate sotto il profilo storico, le vicende del Parco di Monza sono uno spaccato di contraddizioni positive. Gli eventi che hanno cambiato il modo di intendere il Parco durante l'ultimo secolo hanno avuto per comune denominatore la modernità e per corollario il modo di viverla.

Una nuova *Weltanschauung* si forma infatti dopo la prima guerra mondiale, creando una cesura netta con il mondo nato dalle rivoluzioni borghesi. Nuovi orizzonti si aprono alla visione collettiva, acquistando ampiezza e profondità. Di conseguenza, un radicale cambiamento di mentalità viene a caratterizzare l'atteggiamento di uomini che nel primo dopoguerra vanno alla ricerca di nuovi stili di vita.

La parola "modernità" discrimina tra passato e presente, cresce la fiducia nel futuro all'insegna del progresso. Le scoperte scientifiche contribuiscono al generale miglioramento della vita e cambiamenti radicali si impongono nel costume e

nell'azione. Uno spirito efficientista si diffonde dappertutto, e anche l'arte ne resta influenzata: il portato della "rivoluzione moderna" entra nel campo dell'avanguardia. Nell'urbanistica prende piede una visione sociale improntata all'uso razionale del territorio, mentre l'architettura, interamente ripensata nelle forme e nei contenuti secondo lo spirito della "civiltà macchinista", affronta temi di grande portata, come quello dell'abitazione collettiva.

Dalla poesia alla meccanica, il mondo si arricchisce dunque di nuove conoscenze. Piroscafi, aerei, fiere internazionali, cinema, ippodromi e corse automobilistiche sono le icone della modernità che alimentano nuovi miti, come quelli della tecnica e dell'industria, novelli Dioscuri posti a garanzia di un processo di crescita ritenuto inarrestabile. Tra i nuovi miti c'è quello del tempo libero, reso possibile dalle conquiste della tecnica che, sollevando l'uomo dalla schiavitù della fatica, riducono il tempo lavorativo a beneficio di attività extralavorative. Il tempo libero assume pertanto una connotazione tanto neoborghese quanto popolare, con una partecipazione che si estende ai settori dello svago e dello sport (parola che significa anche "divertimento"). Ma per gareggiare occorrono delle strutture apposite, che non potendo essere realizzate all'interno della città vengono costruite fuori, in territori ancora liberi.

Anche a Monza occorre reperire spazi per le attività sportive. Il Parco, situato appena fuori porta, sembra il serbatoio ideale per ospitare impianti di grandi dimensioni. Il suo diverso utilizzo come zona al servizio alla città viene giudicato positivamente, in un passaggio storico di riappropriazione civile di un luogo da sempre privato. Questa fiducia nelle "magnifiche sorti e progressive" della modernità e il desiderio di allinearsi ai centri di maggiore importanza mettono in secondo piano le polemiche sul sacrificio del verde per fare sorgere le nuove "cattedrali" del gioco e del divertimento. A Monza questo prezzo è infatti pagato dal Parco con il sacrificio di metà della sua superficie. È la prima volta che ciò accade.

CRITICA DELLA MODERNITÀ

Nonostante l'importanza che la modernità ha avuto nel far compiere un salto di qualità al modo di intendere la città, nella visione *post quem* l'architettura moderna è stata sottoposta a un vaglio critico serrato, che ha finito per confutarne le premesse. Le luci della modernità hanno incominciato a scurirsi nel secondo dopoguerra generando spinte centrifughe, come quelle che avrebbero portato gli ultimi CIAM (Congressi di Architettura Moderna) a consumarsi in diatribe interne e a concludere così una vicenda iniziata trent'anni prima per raccogliere sotto un'unica bandiera le diverse posizioni d'avanguardia.

L'ideologia moderna si è pertanto smarrita nell'eterogenesi dei fini del mondo contemporaneo, rendendo opaca quell'idea cristallina dell'avvenire che Gropius aveva simboleggiato, elevandola a emblema della nuova architettura, con la xilografia di Feininger posta nel frontespizio del manifesto del Bauhaus. Mezzo secolo dopo anche l'ideologia moderna segue il destino declinante delle ideologie, perde la sua forza propulsiva di fronte a un ripensamento che porta a scavalcare all'indietro l'esperienza moderna per ritornare a guardare alla storia. Sullo scorcio degli anni Settanta si arriva così a emettere il più drastico dei giudizi sull'architettura moderna, che ha il sapore di una liquidazione definitiva: un incidente della storia!

Il tempo della contemporaneità prende quindi a correre con un ritmo accelerato, passando da quella che era una condizione sistematica a una condizione frammentata. Le inibizioni dell'architettura si stagliano con più evidenza sullo sfondo delle incertezze causate dalla perdita di fiducia nel progresso e la stessa parola "architettura" entra in dissolvenza, sostituita sempre più spesso dalla parola "design".

Anche per il Parco di Monza le cose cambiano. Cessa di essere un luogo di speranze, come negli anni Venti-Trenta, per diventare un catalizzatore di preoccupazioni ecologiste spinte al limite del maniacale. La vocazione

purista per il verde si rende avversativa di tutto ciò che esula dallo stato di natura, a partire dall'autodromo, il grande mostro accusato di avere inferto un'insopportabile ferita all'area.

Il ragionevole e l'irragionevole finiscono quindi per sovrapporsi, come se fosse davvero possibile invertire le lancette dell'orologio della storia e ritornare alla situazione pregressa. Ma anche immaginando fattibile questo salto all'indietro, c'è da chiedersi se non si tratta piuttosto di un'utopia negativa, incapace di pensare il nuovo in termini propositivi, vedendo in ogni cambiamento un pericolo. Gradualmente si ritorna a pensare che la storica bellezza dell'architettura moderna e la sua autorevolezza di progetto completo per una società egualitaria è un'eredità non del tutto estinta. E aumenta parimenti la consapevolezza del fatto che essersi allontanati da tutto ciò per abbracciare la dimensione del lusso non è stato un passo in avanti, ma un sintomo di riflusso.

UN'ALEA PROGETTUALE

Il Progetto Integrato considera il Parco di Monza un luogo urbano e ritiene valida per esso la regola dei luoghi urbani, quella che è di non potersi sottrarre ai processi evolutivi se non trasformandosi in simulacri di se stessi. Privare il Parco di una logica evolutiva significherebbe quindi sopprimerne lo spirito vitale, mettere la parola fine alla sua narrazione e consegnare il tutto all'archivio della storia. Per quanto un controsenso, questo processo di museificazione sarebbe la conseguenza di atteggiamenti iperprotettivi e sacrali nei confronti dell'ambiente.

Lo stesso vale per il patrimonio immobiliare, per il quale si parla sovente

di impiego museale come di qualcosa di nobilitante da opporre alle scelte dell'amministrazione. In realtà, è una dichiarazione di resa che rivela la ratio debole con cui la destinazione museale viene evocata, senza una visione d'insieme e secondo l'idea obsoleta della "stanza degli attrezzi".

Un ben diverso intreccio operativo consente oggi di riverberare la funzione del museo all'interno delle dinamiche sociali. Ciò che serve è un programma di aggregazioni aventi come punto di partenza il riconoscimento dell'importanza architettonica del "patrimonio minore". Dal laboratorio di progettazione della Canonica e dal Tazzini sono infatti usciti edifici che, punteggiando con la loro presenza il territorio del Parco, gli hanno conferito *urbanitas* e consentono adesso di coltivare l'ipotesi di una ripresa motivata del processo edificatorio. Condizione base è il confronto, che non vuol dire subordinazione ma interpretazione.

Per l'architettura si tratta di un banco di prova certamente difficile, che impone all'architetto di essere da una parte il custode della tradizione, dall'altra un "creatore del futuro", secondo il ruolo che la società gli ha sempre affidato. La messa a punto di un nuovo statuto per l'architettura passa in questo caso per la messa a punto di un nuovo statuto per il Parco, in assenza del quale l'architettura può diventare qualcosa di estraniante.

Gran parte della produzione contemporanea viaggia però in direzione opposta. Dominata dagli specialismi e dai protagonismi, che sono quanto di meno si possa desiderare per l'equilibrio architettonico del Parco, questo tipo di architettura renderebbe anodina la collazione di edifici storici caratterizzati da un certo *understatement* nei confronti dell'ambiente e vanificherebbe il delicato paradigma architettonico basato sulla scomposizione del sistema tradizionale per ricavarne elementi lessicali da reimpiegare in modo rarefatto e allusivo. Il problema del "che fare" si sovrappone dunque al problema del "come fare",

che non è risolvibile con iniziative individuali, ma deve scaturire da un'alea di riferimento con la quale tracciare le linee di una strategia progettuale per il Parco. L'alea si costruisce partendo dall'analisi dell'esistente, dalle soluzioni tipologiche e morfologiche impiegate, dai volumi metaforizzanti, dalla distribuzione misurata degli apparati decorativi, spesso risolti con l'estroffessione delle tessiture murarie.

Le nuove architetture dovranno tenerne conto a tre condizioni: a) confronto con la realtà pregressa; b) rapporto con la tradizione recente; c) critica della situazione contemporanea. La fase pregressa e quella recente sono facilmente definibili, l'attualità lo è di meno, trattandosi di una vicenda in corso. Come diceva Henri Focillon, "Il passato non serve che a conoscere l'attualità. Ma l'attualità mi sfugge. Cos'è in fondo l'attualità?"

IL GRADO ZERO

Il "grado zero" della progettazione come condizione necessaria per un'iconologia del nuovo nel Parco non è la *tabula rasa* di ogni apporto conoscitivo, ma la ricerca di equivalenze tra passato e presente sul piano dei principi.

La questione ha implicazioni teoriche in questo momento poco sentite da una società interessata più all'ostentazione dell'architettura che alla sua dimostrabilità. Il problema riguarda anche l'ambito formativo, dove pesa la confusione tra didattica architettonica aperta alla sperimentazione e insegnamento accademico basato su regole fisse. Naturalmente, è esistito anche un codice moderno che ha fissato delle regole, filtrate però attraverso la

ricerca e sottoposte alla pratica dell'atelier, a capo del quale c'era il "maestro". Adesso, il prevalere della figura dell'architetto-artista ha portato a sostituire la conoscenza con l'esemplarità e la trasmissione del sapere con l'imitazione. Tutto questo avviene nel momento in cui il moltiplicarsi degli strumenti figurativi ha messo in soffitta la metodica delle proiezioni ortogonali come sistema di rappresentazione del progetto a favore di immagini dall'apparente realismo. Il distorto significato del disegno in architettura ha quindi portato allo scambio tra realtà e virtuale, e nel momento in cui il virtuale ha finito per interessare ogni aspetto della produzione architettonica, l'architettura ha preso a rappresentarsi con effetto immediato. Si è così aperta una fase involutiva dell'architettura rimodellata su base consumistica, che ha portato a giudicare la validità di un progetto nella misura in cui soddisfa il desiderio di immagine. Il cambio d'orizzonte è del resto dimostrato anche dall'erosione del testo a favore dell'illustrazione nelle riviste di architettura, un tempo strumenti di informazione e di dibattito organizzati su basi ben diversamente propositive. Forse, anche per questo di riviste specializzate si parla sempre meno e l'architettura viene trattata in sedi improprie e poco qualificate, documentata in modo spesso insufficiente a fornire una conoscenza approfondita.

In questa situazione il lavoro dell'architetto è diventato schizofrenico. E così come non ci sono più stili da insegnare e maestri da seguire, il modello di riferimento è diventato l'operatore di successo. Siamo quindi nell'ordine dei falsi miti, che inducono ad agire in funzione del presente, senza più coltivare le visioni prometeiche sulle quali era il tempo a decidere.

Partendo da premesse diametralmente opposte, la modernità aveva elaborato il proprio stile e conferito all'architetto il prestigio sociale di chi è in grado di forgiarsi gli strumenti per guardare avanti. E quando i risultati raggiungevano un livello di perfezione aurea, la cosa che più contava non erano le forme

realizzate, bensì la rappresentazione di un'idea di forma. Per questo, uno stile del nostro tempo paragonabile per intensità al Moderno non esiste e non può nascere dagli esempi effimeri del presente. Tuttavia, per quanto uno stile non si possa inventare, si può lavorare per costruirlo, iniziando dalle situazioni al contorno, che attendono di essere ascoltate.

Percepire il respiro delle cose significa mettersi in grado di vedere al buio prima che alla luce, cogliere nell'esperienza a catena delle cascate del Canonica e del Tazzini un procedere per allusioni, con morfemi ridotti all'essenziale, appena accennati sulle superfici degli edifici. Si è così segnato il punto conclusivo di un processo di semplificazione inverso al processo di formazione dello stile e l'alea progettuale che ne è seguita ha avuto la semplicità di un pensiero arcaico reinterpretato con sensibilità moderna. Tutto questo costituisce una lezione certamente utile nel dimostrare come la dimensione scientifica dell'architettura non passi attraverso sofisticati procedimenti tecnici, ma attraverso una giusta considerazione dei nessi fondamentali.

FORME DEL TEMPO

Non sappiamo com'è nata l'architettura. Non sappiamo se è stata la conclusione di un lungo percorso evolutivo o di un processo relativamente breve. Non sappiamo com'è nata, ma pensiamo che un ruolo determinante sia stato svolto dalle invarianti del pensiero nel sovrintendere al talento e alla sua capacità espressiva. Pensiamo quindi all'interazione tra sensi e ragione, tra mano e memoria; pensiamo alla mnestica come facoltà di rievocare ciò che si è appreso. Gli antichi attribuivano grande importanza alla memoria e ne fecero uno dei miti più conosciuti: quello di Prometeo, che rubò l'intelligenza e

la memoria agli dei per farne dono agli uomini. Intelligenza e memoria sono le funzioni superiori della mente dalle quali è dipeso, lo sviluppo del pensiero architettonico. I suoi effetti, non di rado più avanzati dei contesti sociali nei quali sono maturati, dimostrano come in architettura trovi scarsa applicabilità la legge della selezione naturale, mentre sarebbe più pertinente ragionare in termini quantistici. La facoltà anticipatrice del pensiero di immaginare cose che (ancora) non esistono è racchiusa nella stessa parola "progetto", che significa "gettare avanti" (dal tardolatino *proiectare*).

Questo "teatro della memoria", come dice Ferlenga, riassume la "capacità dello spazio e dell'architettura di intrappolare il pensiero" secondo un'attitudine antica, che dimostra come i miti spesso racchiudano verità che vanno molto al di là delle storie del mondo pagano. Il fatto che l'attività progettuale sia intimamente legata alla memoria e che la memoria non costituisca soltanto un richiamo a esperienze vissute, ma sia anche una forza propulsiva aperta all'ignoto, ha trovato conferma da più parti. Goethe, per esempio, indicava la strada del futuro nel recupero preciso e selettivo del passato, e Rogers fondava nel secondo dopoguerra il processo di "catarsi dell'architettura" sulla memoria storica. Non negli esiti del processo creativo, ma nel suo generarsi all'interno della mente va dunque collocata la sintassi delle forme, organizzata secondo quelli che Jung ha definito i "modelli predeterminati e innati". In tutti i passaggi che hanno caratterizzato la linea ascendente dell'architettura dalle origini ai giorni nostri è rimasta questa essenza del pensiero fondativo che ha guidato l'*homo artifex* nel realizzare gli esemplari primi, che sono diventati gli archetipi di ogni declinazione successiva. Si potrebbe quindi dire che tutta l'evoluzione dell'architettura non è stata altro che lo sviluppo delle sue premesse. Conclusione a cui si arriva per deduzione e non per dimostrazione. Tuttavia, se l'assenza di riscontri segna per lo storico il punto di arresto della sua trattazione, per

l'architetto può essere l'inizio di un ragionare per congetture che lo porta ad avvicinarsi alle radici dell'architettura ripercorrendo intuitivamente gli antichi sentieri del comporre.

Il primo esempio di tale avventura del pensiero ce lo fornisce lo stesso Vitruvio, quando immagina che l'origine dell'architettura sia stata una capanna di frasche. Vitruvio non ne aveva prova, ma era sedotto dall'idea che l'inizio del più grande fenomeno dell'umanità fosse la casa dell'uomo delle selve. La verità vagheggiata era quindi diventata una pseudocertezza culturale che gli consentiva di introdurre un elemento di fantasia in un trattato di architettura basato per lo più su cognizioni tecniche.

Ciò che la ragione scientifica non riesce a ricucire (essendo una procedura discorsiva che non esaurisce l'orizzonte del pensiero, ma si limita a descrivere un tracciato) può dunque essere captato attraverso quella che Kant chiamava l'"immaginazione produttiva" o attraverso quella funzione creatrice che "fornisce all'intuizione i suoi contenuti", di cui parlava Fichte. La filosofia tende quindi a fornire una spiegazione psicologica della formazione delle idee, che poi arrivano alla coscienza non per gradi ma di colpo; come diceva Le Corbusier, per "illuminazioni improvvise".

La traduzione del pensiero spaziale in forme nello spazio è stata certamente un evento epocale nello sviluppo dell'umanità, paragonabile al passaggio dalla tradizione orale a quella scritta nella poesia epica. E come non è dato sapere quanto dell'ineffabile arte dell'aedo sia andato perduto nella trascrizione, allo stesso modo non possiamo sapere quanta parte dell'immaginazione spaziale si sia perduta nella costruzione. Non è neppure dato sapere quanto il fatto di costruire abbia contribuito a precisare l'idea di forma, così come non sappiamo se sia stato lo sviluppo del pensiero a portare all'invenzione della scrittura o se sia stata l'invenzione della scrittura a favorire lo sviluppo del pensiero.

Del passato ci sfuggono dunque molte cose sulle quali continuiamo a interrogarci. Per effetto di un'insopprimibile esigenza di conoscere andiamo alla ricerca delle ragioni prime dell'architettura, stupiti dal contrasto tra la maturità delle testimonianze pervenuteci e la struttura primitiva dei contesti nei quali sono nate, attratti dal mistero di una bellezza che sembra custodire in sé il segreto intorno al quale si è sviluppato l'enigma della forma. L'interesse per i contenuti nucleari di un'architettura confinata nelle regioni remote del tempo e del pensiero non è dunque soltanto frutto di curiosità, ma anche necessità culturale di disvelare i processi alla base del comporre, che inferiscono dal passato e riaccendono l'idea di architettura nel presente.

La difficoltà nel risalire per via induttiva a esperienze circondate da un alone di inspiegabilità non è quindi sinonimo di *impasse* conoscitiva. Non è la documentazione lacunosa che impedisce una spiegazione soddisfacente, per quanto provvisoria, di enigmi storici e preistorici come, ad esempio, gli allineamenti megalitici, il passaggio dalla logica gravitazionale alla struttura trilitica, il significato della voluta del capitello e così via; la difficoltà risiede nel fatto che spesso i nostri strumenti logici si rivelano inadeguati ad affrontare una gnoseologia di base che ha fatto della semplicità infinita il motivo di una grandezza infinita. La ricerca sull'origine dell'architettura è quindi una ricerca all'insegna dell'imponderabilità, avente per scopo non quello di stabilire una connessione plausibile tra l'inizio e il dopo, bensì quello di captare almeno in parte il legame che unisce determinati aspetti dell'architettura contemporanea all'architettura primigenia. È come se passato e presente venissero a trovarsi sempre uno di fronte all'altro e le forme arcaiche si sovrapponevano continuamente alle forme moderne.

La possibilità di una lettura retroversa della fenomenologia architettonica era già stata indicata da Rogers quando sosteneva che "è il passato a trarre

significato dal presente". Nell'apparente iperbolicità dell'enunciato si è sfiorato il nocciolo della questione: di fronte alla domanda di dar forma allo spazio il tempo sembra infatti azzerarsi e il processo creativo diventa iterativo nell'intessere un dialogo con il passato in funzione del presente. Sono aspetti esegetici che già appartengono alla post-modernità rogersiana, ormai distante dalla visione tragica della storia formulata da Walter Benjamin sullo scorcio della modernità con la famosa allegoria dell'Angelo della Storia, che ha le ali rivolte al futuro e lo sguardo al passato, dove vede soltanto un ammasso di rovine. Adesso, il passato viene rivalutato nell'interpretazione che gli viene data, e l'insieme delle cose vissute e sedimentate in quell'area del pensiero che alimenta le nostre sensazioni profonde agisce sul presente indirizzandolo. Il passato è in questo senso memoria delle invarianti fissate nella notte dei tempi, da cui sono derivati modi di sentire permanenti, affinati nel corso dell'esperienza. Uno degli esiti più importanti è stato quello che con un'espressione fonte di equivoci è stato definito "senso del classico". Con questo si indica il piano di equivalenza tra l'eccellenza del contenuto e l'apoditticità della forma, comune ad architetture diversissime e distanti nel tempo che rappresentano le tappe significative della storia, come la piramide di Cheope, la cattedrale di Chartres, il Partenone, la Rotonda palladiana, la Villa Savoye, il Pantheon, il Seagram Building, il Guggenheim Museum, ecc. Parlare di *senso del classico* è tuttavia diverso dal parlare di *stile classico*, sebbene nel traslato storico le due cose abbiano spesso finito col confondersi. L'equivoco nasce dal riferimento alla tradizione greca e romana, che per prestigio e perfezione è diventata un modello di composizione. Ma il *senso del classico*, a cui pure lo *stile classico* appartiene, è però qualcosa che sfugge a una definizione precisa: è un che di rarefatto perfettamente avvertibile, le cui tante venature richiamano una sola matrice. Coinvolge quindi la mente più dell'occhio e non è riconducibile ad

alcuna categoria stilistica. Al pari della poesia, dichiara la sua superiorità sul semplice "sentire" per una questione di sfumature.

Il senso del classico, filtrato dalla cultura storicista, è presente negli edifici progettati dal Canonica e dal Tazzini per il Parco di Monza. Come un segno rarefatto, gli scarni accenni di stile stabiliscono un *minimum sufficit* evocatore di contesti più ampi attraverso la memoria figurativa. È quindi sintomatico di tale scelta non la citazione stilistica, ma il richiamo a una fenomenologia architettonica che anche chi non ha una preparazione specifica è in grado di riconoscere. Vale a dire che le forme della tradizione occidentale entrate per consuetudine nell'immaginario collettivo sono diventate parti di un discorso che, sebbene non praticato, è stato acquisito. Nel reciproco scambio tra i vari ambiti del sapere, i principi sui quali tale linguaggio è fondato sono diventati comuni tanto all'architettura quanto alla fisica e alla matematica, fino a identificarsi con il linguaggio dell'universo. "L'universo è scritto in lingua matematica – diceva Galileo – i suoi caratteri sono triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche". Sono le stesse figure che già erano in uso nell'architettura e che la geometria euclidea ha sistematizzato. La dimostrabilità scientifica della geometria delle forme è perciò entrata in risonanza con le immagini predeterminate e innate, delineando la possibilità di un'architettura dai contenuti logici nel soddisfacimento non solo delle necessità pratiche della vita, ma anche degli aspetti culturali che di essa fanno parte e che trovano rispecchiamento nella poesia dello spazio.

L'architettura è dunque un sistema complesso, la cui variabilità di forme vale da attestazione dei modi attraverso i quali le diverse società hanno interpretato il problema dello spazio. Tale fatto riguarda non solo la concezione d'insieme, ma anche le parti di dettaglio e i partiti decorativi.

Un breve giro d'orizzonte su alcuni momenti salienti dell'architettura ce ne

fornisce l'indicazione. Gli egizi, per esempio, fautori di un'architettura per gli dei per la quale la grande dimensione rappresentava l'aspirazione a una metafisica dell'universo, sono stati gli artefici di un rapporto tra scrittura e architettura basato sul contenuto figurale dei geroglifici. Il loro impiego sulle superfici degli edifici ha avuto un valore epigrafico e ha innovato il modo di scrivere la storia sulla pietra, come avveniva con le steli. Diversamente dalla pittura parietale interna, di carattere narrativo e di contenuto solitamente religioso-rituale, il significato criptico della scrittura geroglifica è andato a combinarsi con le forme austere dell'architettura come immagine del potere, aggiungendovi un elemento dialogico di contenuto per lo più politico, che valeva da comunicazione dotta nel contesto di un potere di casta. Secoli dopo, gli arabi avrebbero ripreso il tema della scrittura in architettura, tralasciando l'aspetto comunicativo e sviluppando quello decorativo. Attraverso un raffinato lavoro di rielaborazione grafica, le parole e i caratteri alfabetici hanno perso il loro significato e si sono trasformati in disegno estetico.

Diverso è stato lo sviluppo della decorazione presso i greci che ha assunto un aspetto eminentemente figurativo, combinato con la statuaria e collocato in punti stabiliti della struttura architettonica (frontone, fregio, metope). La tematica richiama momenti della mitologia e dell'epica, resi attraverso composizioni allegoriche incentrate sulla forma umana. Le rotondità scultoree, ricavate nello spessore dell'altorilievo, determinano quindi un contrappunto con la linearità delle partizioni architettoniche, creando un'efflorescenza fatta della stessa materia dell'edificio.

Nella *koinè* architettonica, il racconto reso attraverso la decorazione è servito a svolgere un tipo di comunicazione basato sulla memoria antica, quindi sui fondamenti culturali di un popolo. Come per la tragedia e la commedia, anche la "messa in scena" architettonica di vicende tratte dal patrimonio conoscitivo

comune va collocata nell'ambito dei processi di autorappresentazione che hanno permeato la società greca. Ma il rapporto architettura-scultura è stato più di un confronto tra forme. Ha consentito anche di sviluppare un'idea di spazio-forma più avanzata delle culture precedenti. Il Partenone e l'Eretteo sono in questo senso riassuntivi. Per quanto dello stesso genere, i due edifici risultano alla fine diversi. Con il Partenone la tipologia templare raggiunge la condizione aurea. Il cuore del tempio è la cella (*naos*), dove è custodita la statua della divinità eponima. La cella è di forma rettangolare con una sola apertura e gli elementi che la caratterizzano sono il muro, il vuoto e l'oscurità. Il senso del sacro viene quindi reso con un'essenzialità già intrisa di valori metafisici. Nell'insieme, l'edificio è formato da parti chiaramente definite (stilobate, muro, colonne, trabeazione, tetto), cui si aggiungono le variabili di sistema, che sono la luce e l'ombra, sostanze impalpabili che appartengono alla fisica degli elementi. Fattori materiali e immateriali vengono dunque a combinarsi in un gioco di contrasti tra la cella e il colonnato. Il fatto che la prima, cioè la parte sacra, faccia da sfondo al secondo, che è la parte "civile" visivamente emergente, costituisce uno scambio di ruoli secondo un ordine d'importanza psicologica che solo molto più tardi verrà spiegato come distinzione tra essere e apparire. Questo fa del tempio una realtà nella quale la componente enigmatica si aggiunge alla complessità formale, chiedendo di essere interpretata e non soltanto letta.

Lo spazio tra il colonnato e la cella, adibito a deambulatorio, è delimitato da una parte dalla linearità del muro della cella, dall'altra dal succedersi ritmico delle colonne: la relazione osmotica che si crea con l'intorno è ciò che farà dire a Kahn: "Grande evento dell'architettura, quando i muri si sono divisi e sono apparse le colonne [...] evento così felice e così intellettualmente meraviglioso che da esso è derivata quasi tutta la nostra vita architettonica".

La presenza del colonnato su tutte le fronti del tempio periptero rende equivalenti il lato maggiore e il lato minore, conferendo all'edificio una iconicità destinata a restare nella storia come un modello di riferimento per l'architettura religiosa e civile (ad esempio, se ne ricorderà Soufflot, in pieno Settecento, nel primo progetto per il Pantheon di Parigi). Nell'uniformità di trattamento delle fronti è inoltre insito il superamento della frontalità assiale a favore della visione di scorcio, che restituisce meglio la tridimensionalità dell'edificio.

Con il deambulatorio si forma la penombra. Non più l'ombra netta dell'architettura egizia, ma la *paene ombra* che riduce l'intensità della luce valorizzando la zona intermedia tra esterno e interno. Anche sulle colonne viene applicato lo stesso principio mediante la scanalatura, cioè attraverso una serie di incisioni parallele che creano delle sottili linee d'ombra intorno al fusto, permettendo di coglierne meglio la rotondità. L'intera operazione costituisce un raffinato studio sulla luce all'insegna dello sfumato che, come un diminuendo musicale, aumenta la dinamica dell'insieme e addolcisce le forme.

Le figure nelle metope e nel timpano, lo spazio aereo del deambulatorio, la scanalatura delle colonne sono interventi dello stesso tipo che appartengono a una sensibilità plastica delle forme e al senso della variazione legata al movimento del sole. Sono gli stessi valori che troviamo nella scultura, trasferiti nell'architettura. Dopo il Partenone non sarà possibile fare altro che ripetere l'esperienza negli stessi termini.

Nell'Eretteo, edificio di complessa gestazione, la caratteristica più evidente è data dal cogente rapporto tra scultura e architettura. Nella Loggia delle Cariatidi non esistono perifrasi nell'atto di sostituire le colonne con statue di figure femminili. Non esistono quasi precedenti che spieghino un'alterazione così esplicita di quella che è la "normalità" architettonica definita dalla triade stilistica del dorico, dello ionico, del corinzio. Le cariatidi non sono esempi di

bellezza ideale basata sul canone estetico, sono rappresentazioni realistiche di persone forse legate a fatti realmente accaduti. Il riferimento alla tratta in schiavitù delle donne di Caria non fornisce tuttavia una spiegazione sufficiente dell'avvenuto scambio tra colonna (forma geometrica) e figura umana (forma plastica). L'eccezione alla regola sembra dunque contraddire il processo di astrazione cui sono stati sottoposti gli elementi architettonici fin da quando l'imitazione della natura, non potendo risolversi nella riproduzione fedele della natura, ha comportato un passaggio di traduzione simbolica.

Nel momento in cui le figure femminili dell'Eretteo mettono in discussione con la loro fisicità il valore astratto della colonna svolgono un'opera di umanizzazione di uno dei più importanti elementi dell'architettura classica. Si apre qui una riflessione sullo stile che trascende il ruolo della colonna nell'economia della costruzione e le conferisce un significato ideale nel quale si riassume l'idea stessa di architettura. Nasce così quell'arricchimento simbolico che consentirà di scorporare la colonna dal sistema di cui fa parte e di erigerla solitaria come monumento di se stessa, proiettato verso il cielo a sostegno di un nulla che è invece la quintessenza della vita delle forme.

Un'ultima osservazione riguarda il timpano. Sovrapposto alla trabeazione sul lato minore del tempio, sembra derivare la sua forma triangolare dagli spioventi del tetto. In realtà, è il procedimento costruttivo a essere riportato nell'ambito della regolarità geometrica, in modo che forma e struttura combacino e la condizione perfetta sia ripristinata, riportata sotto il controllo figurativo in termini di giustezza delle proporzioni e di precisione del dettaglio.

Il divino ha così avuto la sua interpretazione più elaborata ed efficace con il marmo del tempio, nel quale si riassume il significato di una cultura che ha elevato sulla linea dell'orizzonte ciò che di più immanente è esistito nel rappresentare la trascendenza attraverso la razionalità.

Parecchi secoli dopo, senza avere conoscenza di tale precedente storico, i costruttori di cattedrali riprenderanno con finalità diverse la strada dell'assoluto. Inseguiranno lo spirito delle forme secondo un ordine logico estremamente complicato e sfideranno la legge di gravità facendo della pietra lo strumento di una terribilità realizzativa che va a identificarsi con la costruzione della macchina "mostruosa". Le leggi della statica sono forzate all'interno di una sperimentazione guidata da una spregiudicatezza creativa, che diventa nella cattedrale di Beauvais l'esempio supremo della capacità di raggiungere e oltrepassare i limiti della materia.

Il problema del Gotico è la verticale, ossia lo sviluppo in altezza della costruzione. Problema costruttivo enorme, che comporta una tecnica raffinatissima e che diventa immediatamente un problema di stile, senza il quale non sarebbe possibile soddisfare le condizioni inedite di un progetto lungamente studiato, concepito con totale razionalità e sviluppato con una geometria perfetta che anticipa di secoli la scienza degli ingegneri del ferro. Ne deriverà una delle più vertiginose gare di virtuosismo realizzativo, basato sulla reiterazione di tipologie e morfologie perfettamente definite.

Come per il tempio greco, la cattedrale è modello a stessa, soggetto di incredibile fantasia e versione surreale del razionale, dove la decorazione appare nuovamente consustanziale alla costruzione, partecipandovi in maniera indissolubile. Il risultato più significativo è la quasi totale trasparenza dell'edificio, che mantiene costantemente in comunicazione l'interno con l'esterno, come se si trattasse della metafora ingigantita del colonnato del tempio greco, nel quale alcune premesse erano già presenti in forma di dettato razionale. Tuttavia, qui il procedimento diventa introverso ed è il vuoto interno a caricarsi di espressione, gonfiandosi come un respiro divino che spinge le volte in alto oltre ogni necessità, conservando con il terreno un rapporto soltanto

scheletrico, dato dalla sottigliezza (apparente) della pilastratura. A loro volta, i pilastri polimorfi si sviluppano come alberi, ramificandosi in più direzioni con una forza ascendente che l'abolizione del capitello rende più dinamica. L'occhio è così portato a scorrere dal basso all'alto e nuovamente al basso senza interruzione, come se tutta la costruzione fosse pervasa da un'energia cinetica che campata dopo campata scandisce un ritmo imponente, avvicinandoci a quell'idea di architettura come musica pietrificata di cui parleranno Goethe e Schelling.

Volgendo lo sguardo dal Mediterraneo al Nord, vediamo dunque che i rapporti si sono in un certo senso rovesciati, per cui ciò che prima si svolgeva sotto la luce del sole adesso avviene all'ombra delle crociere, così come l'umana raffigurazione delle divinità panteistiche ha ceduto il posto all'esaltazione mistica del trascendente. L'architettura non può evitare questo continuo riprodursi della ricerca intorno a idee sublimi e l'accumularsi dei valori simbolici che ogni grande cultura è in grado di sviluppare è la più convincente dimostrazione di come da idee semplici (ma non semplicistiche) si possa arrivare ad alti livelli di complessità. Prima che tutto questo accadesse, i Romani avevano ereditato la tradizione architettonica greca, che consideravano al pari di una lingua dotta, ma non avevano avuto inibizioni nell'andare al di là dei risultati ottenuti dai Greci, modificandone i principi compositivi in relazione a uno sviluppo tecnico enormemente più avanzato, che partiva dallo sfruttamento delle potenzialità dell'arco e della volta e consentiva di risolvere problemi di dimensioni mai prima conosciute.

Il compromesso fu raggiunto sul piano della visibilità, attribuendo all'ordine architettonico la funzione di qualificazione delle masse murarie sulle quali veniva caricato tutto il peso della costruzione. La concezione integrata dell'architettura, basata sull'interdipendenza di forma e struttura, veniva quindi

sostituita da una concezione duale, che considerava l'impiego degli apparati stilistici una questione di natura estetica (va tuttavia ricordato che la distinzione tra struttura e rivestimento era già stata affrontata dagli Egizi all'epoca delle grandi piramidi, rivestendo i blocchi di calcare con lastre di calcare lucidato). Infine, con la sinossi della sovrapposizione degli ordini i Romani arrivavano a definire un nuovo tipo di bellezza architettonica.

La rivoluzione costruttiva avrebbe interessato tutti gli aspetti della vita urbana, a partire dagli spazi collettivi e dalle funzioni pubbliche di cui la città romana andava dotandosi e che l'architettura era chiamata a disegnare. Quindi la piazza, il foro, il tempio, la biblioteca, il mercato, le terme, la basilica, l'anfiteatro, l'acquedotto, ecc. Anche nell'ambito della residenza privata che si è prodotta quella ricchezza, tipologica e formale che ha segnato la differenza dal mondo greco. Nella villa, in particolare, il concetto di abitare finiva per intrecciarsi con l'etica e la cultura. L'opera esemplare da questo punto di vista è la Villa Adriana a Tivoli (una Versailles *ante litteram* anche per la presenza di attività legate alla politica) dove viene realizzato un campionario di soluzioni colte che diventa il primo esempio di museo vivente dell'architettura.

Si potrebbe quindi dire che, nello stabilire un "valore d'uso" dell'architettura con l'impiego simbolico e segnico del suo repertorio, è con i Romani che prende corpo la concezione moderna dell'architettura, rispetto alla quale l'architettura greca rimane un *a priori* imprescindibile, un'esperienza fondante e ideale, indicata come esempio di moralità dell'architettura, ma anche un patrimonio non direttamente utilizzabile nella pluralità di situazioni nuove che la società imperiale e uno sviluppo economico profondamente diverso hanno creato.

L'architettura romana nasce quindi nel segno dell'immanenza, elaborando una metodologia d'intervento che per la sua duttilità presenta caratteri concettuali di tipo moderno. Quelle soluzioni rappresentano un salto di qualità che si

proietterà ben oltre i limiti temporali del mondo romano e ne giustificherà i ripetuti tentativi di emulazione.

Col tempo, l'architettura ha conosciuto anche altre strade. Sono nate nuove forme e il rapporto con quelle precedenti si è fatto sempre più embrionale. L'architettura bizantina, per esempio, ha recuperato la prassi compositiva romana partendo dall'interno e sviluppandolo per gemmazione attraverso il ripetersi di strutture voltate. L'organismo architettonico conosce di conseguenza uno sviluppo orizzontale che è in realtà un sistema di spazi contrastantisi che trasferiscono sulle murature esterne il problema del contenimento delle spinte tangenziali delle volte. Così, a definire l'aspetto degli edifici rimangono, in luogo delle facciate tradizionali, le murature come massa di contenimento e l'ossatura diagonale degli archi rampanti come azione di compensazione delle forze centrifughe. Non c'è più traccia del compromesso stilistico romano, ma la tecnica impiegata è in gran parte di derivazione romana.

Gli esempi potrebbero continuare a lungo, tuttavia ciò che più conta in queste storie dell'architettura del passato, di cui sono stati forniti alcuni esempi, non è tanto la maggiore o minore comparabilità delle opere quanto la possibilità di ricondurre la diversità a una condizione di base, che da un lato vede le forme assumere il marchio della loro epoca, dall'altro permette di mantenere al centro dell'operatività una piattaforma concettuale comune.

La nobiltà dell'architettura passa attraverso questa continua rielaborazione del racconto primario, assiomatico per il suo carattere di sintesi e costantemente presente nella variazione infinita di processi a cui ha dato origine. Pertanto, l'architettura come specchio di civiltà ha finito per l'assomigliare a una *tabula scripta* dove la sostanza informe di cui sono fatte le cose è stata plasmata fino a perdere il suo aspetto materico e trasformarsi in "forma".

Codici e stili si sono definiti e ridefiniti intorno a questa problematica centrale,

restituendoci una fenomenologia dell'architettura che nella visione retrospettiva degli avvenimenti è diventata il *corpus* indefettibile della presenza umana sulla terra. E anche quando i codici e gli stili hanno perso la loro capacità di comunicare direttamente, superati dal mutare degli eventi, è sopravvissuta l'aura di grandezza e di mistero che ne ha avvolto le soluzioni.

Non esiste quindi determinismo che valga a proclamare il silenzio delle forme storiche: anche quando tutte le luci si sono spente, rimane sempre l'eco delle forme che per prime sono diventate motivo di fascinazione in un rapporto costantemente rinnovato tra l'antico e il moderno. In questo senso, la storia dell'architettura è storia di similitudini.

FORME DEL NOSTRO TEMPO

Le forme, come le parole, appaiono e scompaiono, entrano nell'uso e ne escono. Se l'architettura fosse un linguaggio, le sue parole sarebbero gli elementi costruttivi, le frasi gli stili, i generi le tipologie. Le architetture come le parole possono cessare di essere usate, ma non per questo scomparire del tutto. E se per le parole che cadono in disuso resta il dizionario a custodirne la memoria e a renderle disponibili per un eventuale uso d'oggi, per l'architettura non c'è vera obsolescenza finché rimane la possibilità di rilancio attraverso nuove funzioni. Quando, poi, anche questa possibilità viene meno, gli edifici continuano a raccontare se stessi con la loro permanenza nell'"eterno presente" della città, fatto di stratificazioni di secoli di vita vissuta. Persino le rovine garantiscono una sopravvivenza all'architettura sotto forma di memoria: passando di generazione in generazione, diventano la voce del tempo, che non è mai una cosa morta.

Il tempo può sempre significare rinascita.

Così è successo alla Villa Reale di Monza, che anni di degrado non sono bastati a cancellare dall'immaginario urbano, fino a quando un nuovo ruolo l'ha sottratta al silenzio della funzione. Ma la sua rinascita per atto volontario non sembra in verità costituire un omaggio al passato più di quanto non lo costituisca al presente.

Ci domandiamo a questo punto se sarebbe lo stesso per gli altri edifici del Parco, soprattutto per quelli di più modeste condizioni. La domanda contiene in sé il problema difficile di fissare lo spartiacque tra architettura ed edilizia, due termini che stanno a significare livelli diversi di qualità e che presuppongono il fatto di sapere indicare con precisione qual è l'ambito dell'architettura. Il problema si ripresenta anche in altri settori. Ad esempio, quando Luciano Berio fu richiesto di dire che cos'è la musica, rispose che "musica è tutto quello che noi intendiamo per musica". Definizione onnicomprensiva ma poco chiarificatrice, che fa il pari con quella di William Morris sull'architettura: "L'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto".

Le Corbusier è stato sicuramente l'autore della definizione più famosa ed epigrafica: "L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi nella luce". L'altro grande maestro dell'architettura moderna, Mies van der Rohe, parlando da architetto-costruttore ha affermato che "l'architettura è chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta", parole che riecheggiano l'"arte di fabbricare" del Milizia a cui si era peraltro contrapposto Boullée, sostenendo la maggiore importanza della "concezione dell'opera" rispetto alla sua esecuzione.

Un contributo interessante viene dalla teoria dei "sistemi complessi" del filosofo e sociologo francese Edgar Morin: applicata all'architettura, ci restituisce un

sistema nel quale la complessità è motivo di ricchezza semantica. Per parte loro, le finalità sociali hanno contribuito a plasmare l'idea di architettura in funzione del contesto civile di appartenenza, condizione che è stata inopinatamente assunta dalle mode, le quali sono escursioni stilistiche circostanziate, condannate a una vita effimera.

Si potrebbe continuare a lungo, ma alla fine dimostreremmo soltanto che in ogni tempo il tentativo di fornire una soluzione del problema ha portato unicamente a declinare il *modus operandi* nel quale un autore si identifica. Ogni definizione contiene dunque un margine di aleatorietà che le impedisce di diventare un metro sicuro di giudizio. D'altra parte, è più difficile chiamare architettura un edificio di quanto lo sia considerarlo un prodotto edilizio, anche quando l'autore è un architetto famoso.

Poiché la qualità è comunque un parametro relativo difficilmente definibile, per parlare di architettura si finisce col considerare primaria la completezza e la coerenza compositiva, lasciando che l'edilizia rimanga vicina alle richieste del mercato e al loro variare in relazione a cambiamenti economico-sociali.

L'architettura è da questo punto di vista un sistema dalle prerogative sovratemporali legato a una molteplicità di fattori, tra cui la tradizione, la quale dipende a sua volta da premesse di carattere universale, come succede con i numeri nell'aritmetica e le note in musica. Parafrasando Ilya Prigogine, si potrebbe affermare che le forme originarie costituiscono la base di un fenomeno la cui variazione continua rappresenta la modulazione infinita del suo finito. Nell'edilizia, invece, la ricerca di identità è affidata all'applicazione di elementi di facile impiego, spesso tratti da aspetti caratterizzanti l'architettura del momento.

Ora, è evidente che nel giudicare le cascine del Parco si sono applicati i criteri riduttivi della condizione edilizia, anche sotto l'influenza delle destinazioni

d'uso, non ritenute tali da consentire il dispiegamento culturale necessario a produrre architettura. Tutto questo è più che altro frutto di luoghi comuni generati dal confronto improprio con l'architettura delle ville per le quali la fenomenologia è stata un'altra, come si è cercato di dimostrare.

Resta tuttavia da riflettere sul fatto che, applicando tali criteri a gran parte della produzione moderna, questa non avrebbe potuto essere riconosciuta come architettura, seguendo lo stesso destino toccato alle cascine.

EPISTEMOLOGIA CONTEMPORANEA

La famosa descrizione della nottola di Minerva che "inizia il suo volo sul far del crepuscolo" è un'allegoria della filosofia che sta a indicare come il pensiero arrivi a comprendere una condizione storica quando il processo di formazione della realtà è già ultimato. Questo pensava Hegel intorno al 1820, considerando la nascita della filosofia l'ultimo passaggio nel processo di costruzione della civiltà. Una trentina di anni dopo nasceva l'epistemologia (atteggiamento speculativo in realtà risalente ai presocratici) come branca della filosofia interessata ai fondamenti delle singole discipline. Quando in architettura si incominciò a parlare di epistemologia l'architettura era già passata attraverso molti gradi di maturità e tutto quello che c'era da dire sembrava fosse ormai stato detto. Inizialmente se ne occuparono gli studiosi di storia, basandosi sull'analisi dei documenti e dei trattati, ma quando l'idea di modernità prese corpo furono gli architetti a scendere in campo nella ricerca dei propri fondamenti.

I pionieri dell'architettura moderna non avevano quindi scopi diversi da quello di costruire una nuova visione delle cose. E per farlo, guardavano a ciò che, scavalcando all'indietro lo Storicismo, poteva rimarcare una purezza nel tempo

che diventava purezza senza tempo, da cui partire direttamente verso il futuro. Il famoso Viaggio in Oriente che Le Corbusier intraprese nel 1911 aveva appunto il carattere di un'avventura dello spirito alla ricerca delle radici. Che trovò nel bacino del Mediterraneo e significativamente nel momento d'estasi davanti al Partenone. Qui stava quello che per Le Corbusier e per molti architetti moderni dopo lui, sarebbe stato il richiamo mentale a una grandezza primigenia. Questa rivisitazione del passato ricorda l'altra grande attestazione fornita da Goethe con il "Viaggio in Italia", che non fu un resoconto di viaggio, ma un'ampia riflessione scritta in età avanzata (trent'anni dopo il viaggio) sui luoghi da cui ebbe origine la grande tradizione.

La riflessione sull'episteme delle forme influenzò gran parte dell'esperienza moderna, dell'arte come dell'architettura. In architettura il desiderio di razionalità portò a ridurre la complessità a schemi attraverso i quali operare. Uno dei passaggi più significativi è stato quello che ha istituzionalizzato la suddivisione dell'organismo architettonico in un esterno, considerato la *facies* pubblica, e in un interno, considerato lo spazio della funzione. Su base funzionale si è anche arrivati a distinguere tra architettura e monumento. Zevi, in particolare, ha individuato nella mancanza di spazio interno del monumento l'impossibilità di considerare il monumento architettura. Distinzione forse un poco schematica, che è stata comunque chiarificatrice, sebbene non considerasse il caso contrario di quando l'architettura diventa monumento. Distinguere l'interno dall'esterno è stato determinante nel consentire alla ricerca moderna di sviluppare studi sulla tipologia e sulla forma. Per questa strada si sarebbe poi arrivati a ricomporre l'unità dell'organismo in modo nuovo. Ad esempio, attraverso il rispecchiamento dell'interno nell'esterno, come nell'architettura neoplastica ispirata dal movimento olandese De Stijl, mentre l'architettura razionalista avrebbe per lo più mantenuto la distinzione in due ambiti. Tra i teorici della rifondazione dell'architettura Le Corbusier è stato indubbiamente

il più attivo. Fautore di una proposta diacronica che considera l'esterno oggetto di purezza geometrica e l'interno generatore di sensazioni spaziali, Le Corbusier ha riassunto entrambe le condizioni in quello che è diventato l'edificio paradigmatico del Razionalismo: la Villa Savoye.

La pianta quadrata racchiude come in un recinto ambienti di varie dimensioni e altezze, attraversati da una grande rampa che passa dal soggiorno al terrazzo e termina sul tetto piano, chiamata *promenade architecturale* per sottolineare l'importanza del percorso diagonale nel percepire lo spazio attraverso continui cambi di prospettiva. L'interno diventa pertanto lo spazio della contemplazione, definito nei minimi particolari come opera chiusa e museo di se stessa. Quindici anni dopo anche Wright introdurrà una *promenade architecturale* nel Guggenheim Museum di New York, scegliendo in questo caso la figura avvolgente della spirale e facendone non più un elemento nello spazio, ma lo spazio stesso. L'esterno della Villa Savoye non lascia trasparire nulla dell'articolazione interna e se ne differenzia completamente. Il volume è stereometrico, costituito da quattro facce uguali tagliate orizzontalmente dalla finestra a nastro. L'unica variante d'insieme è data dalle forme collocate sul tetto, che sembrano disegnate dal vento, plasticamente opposte alla rigorosa geometria sottostante. L'edificio non poggia sul terreno, ma è sospeso su esili *pilotis*, quasi invisibili, che lo fanno levitare nell'aria e gli conferiscono una leggerezza irrealistica. Risultato di altissimo livello formale, segno di perfezione ideale, ma anche caso unico: la Villa, che avrà un'enorme influenza culturale, non sarà infatti replicabile neppure dallo stesso autore, che impiegherà gli stessi principi in altre occasioni, con soluzioni però diverse. Come il Partenone, la Villa Savoye non costituirà un prototipo e resterà un esempio ineguagliabile.

Vent'anni dopo, Mies van der Rohe realizzerà qualcosa di altrettanto stupefacente capovolgendo i termini del problema. La Casa Farnsworth è la negazione di tutto ciò che si intende di solito per volume. L'edificio è ridotto a due piani orizzontali,

il pavimento e il tetto, raccordati da radi pilastrini, che sono quanto rimane di una concezione strutturale. Al posto delle pareti ci sono lastre di vetro che rendono inesistente il perimetro e lasciano che l'intorno entri visivamente nell'abitazione. L'edificio si è praticamente dissolto nell'ambiente, eppure mantiene la sua presenza in forza del modello concettuale da cui deriva. Un modello di purezza geometrica che rimanda all'assoluto greco e che ritornerà anni dopo, in forma più articolata, nella National Galerie di Berlino, esempio perfetto di tempio moderno. La Casa Farnsworth è dunque l'idea dell'idea, e il fatto che anche in questo caso l'edificio rimanga sospeso sul terreno ne accresce il carattere di metafisica classicità.

Il punto è il permanere dell'idea del classico nel moderno. Il classico diventa una categoria dello spirito, superiore agli ondeggiamenti delle forme nel tempo e all'ipoteca degli stili, che innerva la tematica dell'"eterno presente" in quanto *forma mentis* sovratemporale. Ne sono stati toccati anche gli architetti moderni, che vi hanno visto un impulso logico analogo a quello che intendevano porre a fondamento della loro opera di rinnovamento dell'architettura. Probabilmente, senza tale apporto non ci sarebbe stata l'architettura moderna come l'abbiamo conosciuta. Il classico appartiene alla categoria del pensiero riposto, che come un fiume carsico attraversa la storia dell'architettura ed emerge in alcuni momenti, quando forte è il bisogno di razionalità. Gli architetti che hanno operato nel Parco di Monza – Canonica e Tazzini – sono stati sicuramente influenzati da tale aspetto, che traspare da molte delle loro opere. Ma nelle cascine hanno fatto qualcosa che è andato oltre la visione neoclassica del loro tempo. Dovendo affrontare il problema della condizione edilizia in architettura, hanno optato di fare evolvere verso livelli di qualità della forma quelli che per dimensioni e destinazione sarebbero rimasti dei semplici edifici. Non si sono però trincerati dietro a un'operazione circostanziale, intervenendo su facciate, profili e murature per sovrapporvi, come in un rituale manierista, tracce di stili nobili dell'architettura; si sono invece spinti a esercitare la

funzione della memoria visiva per richiamare attraverso l'analogia l'intera essenza di un codice dell'architettura.

L'operazione da loro perseguita esce dagli schemi tradizionali e non segue un programma definito. Possiede tuttavia una sistematicità nell'aggiungere caso a caso, restando alla fine un'opera aperta che, come ogni esperimento, contempla la possibilità di un seguito, a patto che l'ulteriore svolgimento rispetti la coerenza dell'insieme.

In questo modo il Parco ha ottenuto la sua identità nell'architettura, e si può disquisire se sia stata prosa o poesia, ma non del fatto che il tentativo di conservare nei diversi passaggi l'unità architettonica dell'insieme sia stato portato a termine con successo. Questa unità è stata da noi chiamata Stile del Parco.

PERMANENZA E MUTAMENTO

C'è un momento in cui passato e presente devono incontrarsi per produrre il nuovo, l'inedito, il progressivo. Anche la nostra epoca, spesso chiamata "della tecnologia", deve trovare la giusta mediazione con lo spirito delle forme per realizzare il moderno nella contemporaneità.

Nel caso del Parco di Monza, questo significa partire dall'unità semantica della sua architettura e superare la suddivisione abituale tra ville dalla perfetta storicità e cascine di supposta mediocrità formale. Significa riconoscere la retroazione positiva di un'esperienza fuori del comune, che ha avuto i suoi punti di forza nella definizione di una sintassi essenziale, nella figurazione priva di elementi esornativi e spesso ridotta a simbologia, nell'individuazione del *minimum sufficit* come mezzo di valorizzazione del segno architettonico.

In sostanza, se senza le ville mancherebbe al Parco la nobiltà dell'architettura, senza le cascine il Parco non avrebbe il carattere che gli è dato da una sperimentazione affatto particolare.

Non sempre la verità storica coincide con la verità progettuale e non sempre la distinzione qualitativa tra ville e cascine è funzionale alla progettazione del nuovo. Nessun progetto potrebbe infatti entrare in sintonia con le ville, che presupporrebbero una dipendenza stilistica impraticabile, mentre lo potrebbe con le cascine che, aspirando all'architettura senza realizzarla interamente, richiamano al confronto sul piano dei valori nascosti.

Le cascine rappresentano infatti la parte più aperta al dialogo. Non sono un residuo storico ma una risorsa. Di risorsa si parla infatti nel Progetto Integrato, dove il confronto con l'esistente non presuppone forme di continuità stilistica, ma l'assunzione dell'*a priori* che la storia ci ha consegnato nell'indefettibile affermazione di uno stile. Pertanto, così come nei nuovi interventi vanno esclusi gli approcci formalistici e tecnicistici, retaggio di tanta parte della produzione contemporanea, altrettanto vanno respinte le nostalgie revivalistiche.

Per altro verso, il problema del nuovo si colloca inevitabilmente nel contesto delle aporie dell'architettura contemporanea e costituisce il nocciolo di una questione da affrontare nell'ottica del superamento degli aspetti decadenti di un protagonismo dai tratti demiurgici, volto a decostruire le forme, a eliminare i vincoli di tipo storico, a risolvere le cose a colpi di talento.

La questione arriva all'anacoluta nei confronti dell'ambiente e diventa stravaganza. Vediamo allora che anziché di alberi si parla di bosco verticale, invece di giardino si parla di suolo artificiale a metà di un grattacielo e così via, nel completo stravolgimento dei nessi logici che erano il sale della ricerca moderna sull'ambiente e che destinavano l'architettura a un ruolo propositivo esente da fantasie sforzate e da contestualizzazioni arbitrarie.

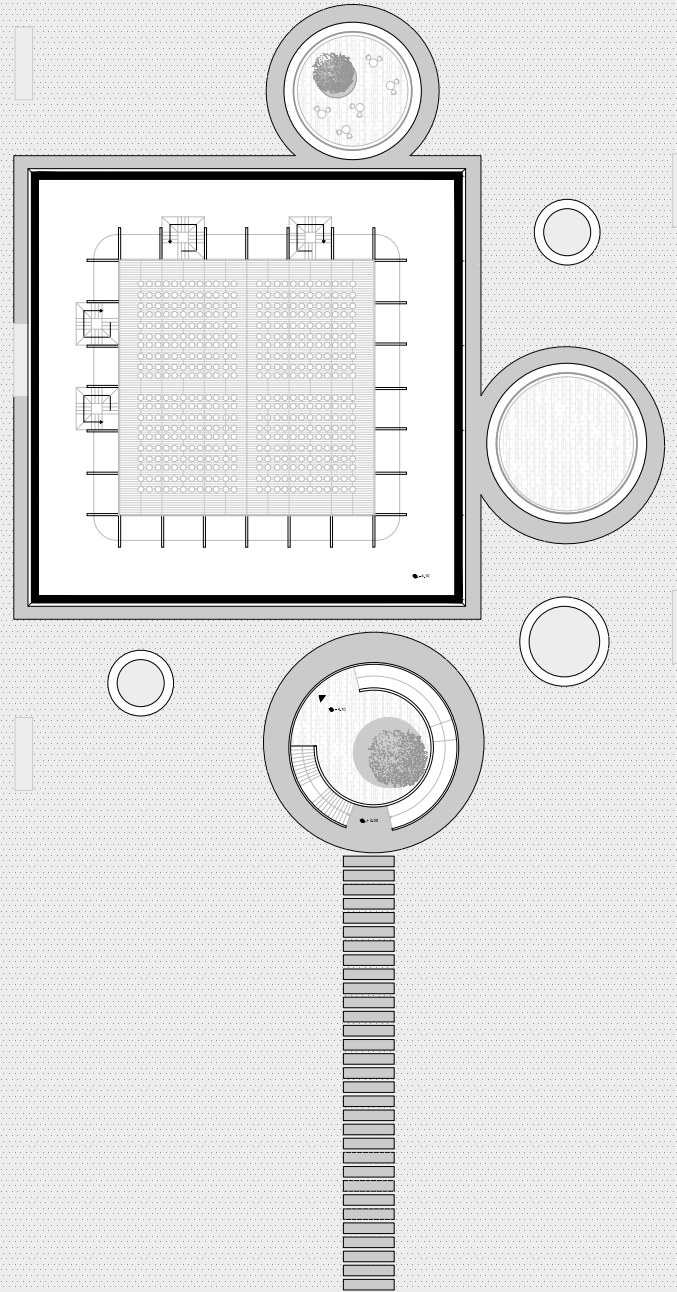
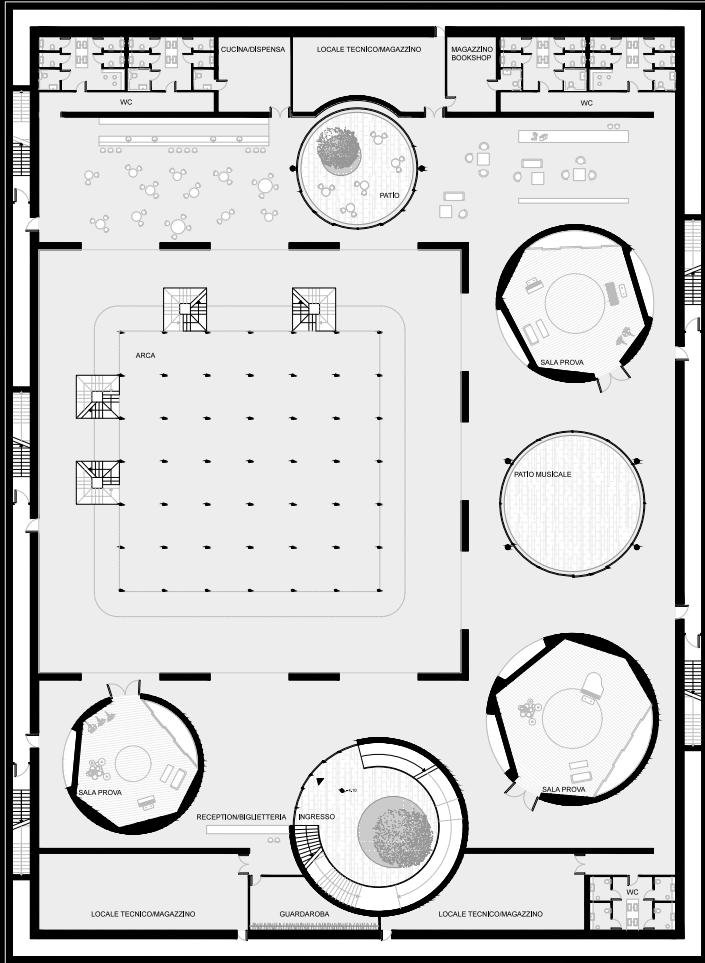
Effettivamente, l'architettura può diventare qualcosa di pericoloso se privata del controllo razionale, e può causare effetti mortificanti che compromettono la qualità dei luoghi per secoli, senza mai risolversi del tutto. Più che annichilire, la controversa situazione dell'architettura attuale dovrebbe indurre gli architetti a un'analisi approfondita e intrinsecamente autocritica delle cause che hanno portato al disordine disciplinare. In questo senso, il tema del nuovo nel Parco di Monza rappresenta un'occasione che può avere una valenza superiore al caso specifico e diventare il banco di prova di una visione generale ripensata nei suoi contenuti.

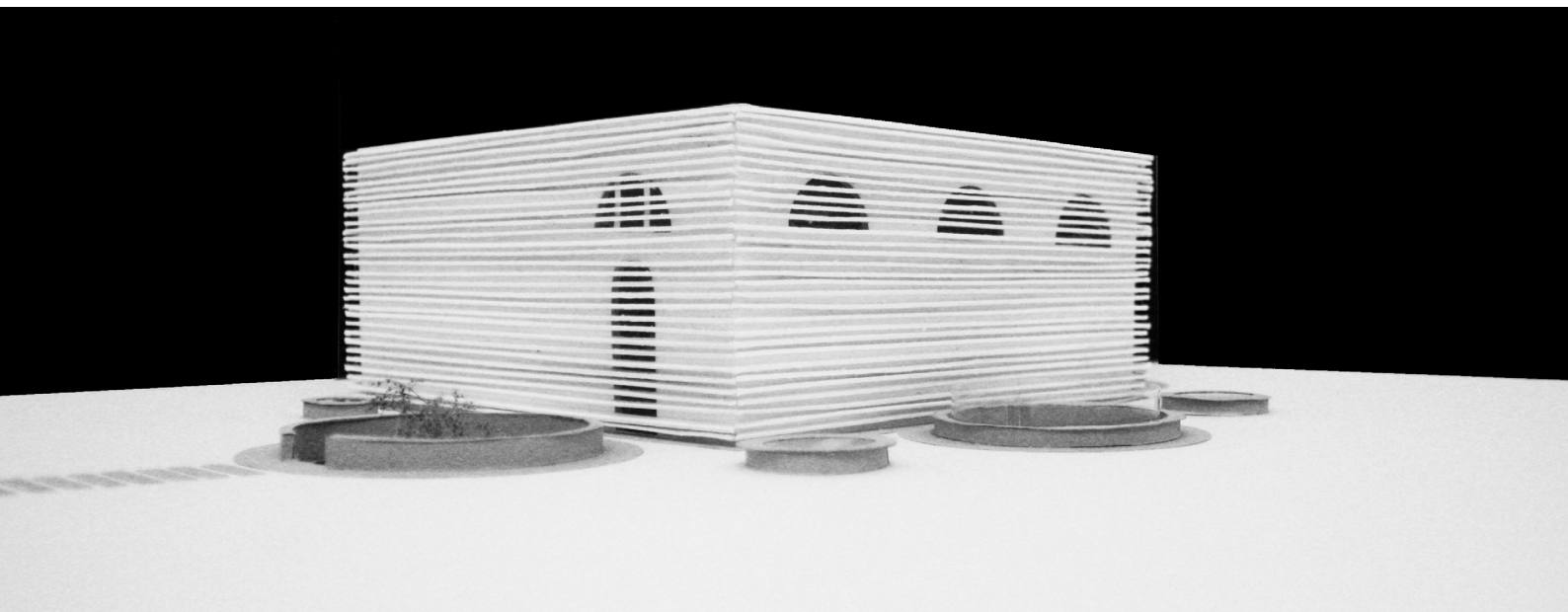
VERSO UNA METODOLOGIA DEL NUOVO

Nell'analizzare le condizioni per il rilancio del Parco di Monza la critica ha avuto un ruolo preponderante, come era necessario fosse, stante la complessità dell'argomento. Il fine non è stato però quello di fissare i principi di un "manifesto del nuovo", bensì quello di individuare i presupposti per una teoria della progettazione funzionale al caso specifico, capace di impostare in maniera efficace il rapporto con l'esistente e di far valere il principio dell'innovazione nella conservazione.

La necessità di definire una metodologia del progetto corrispondente allo spirito del luogo si era del resto manifestata fin da quando prese corpo l'idea di ricostruire l'Arca in un contenitore apposito e di farne un auditorium da collocare nel Parco.

Il tema è stato oggetto di ricerca di laboratorio e di sperimentazione didattica. A titolo dimostrativo, viene presentato un progetto di studio sviluppato nel Laboratorio di Progettazione del Politecnico di Milano, dove è stato affrontato il problema del contenitore in rapporto all'ambiente naturale e alle orizzontali fissate dal comparto boschivo del Parco. Il contenitore è stato parzialmente interrato per ridurre l'altezza, le funzioni complementari sono state sistemate sotto terra in "isole" circolari racchiuse entro uno spazio ipogeo. La parte emergente, di forma cubica, è stata definita interpretando alcuni aspetti della chiesa di San Lorenzo a Venezia, per la quale l'Arca era stata progettata. Sono da intendersi in questo senso i richiami alla finestra termale presente nella facciata della chiesa e la listellatura orizzontale che ne ricorda la tessitura muraria, distribuita sull'intera superficie con calcolati effetti di trasparenza. Pur presentando un buon livello di accettabilità nel coniugare forma e luogo, la soluzione ha individuato anche alcune criticità non superabili in relazione alla massa volumetrica.

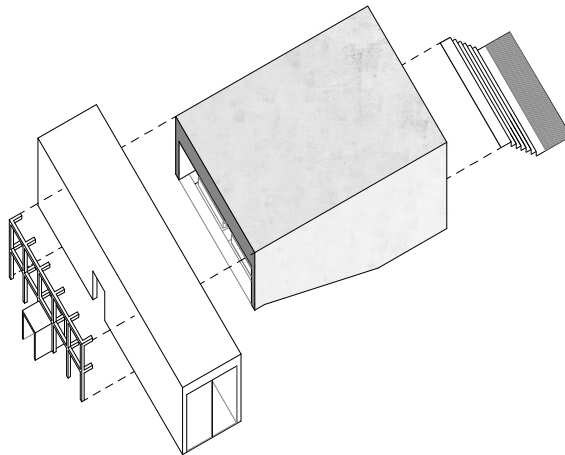
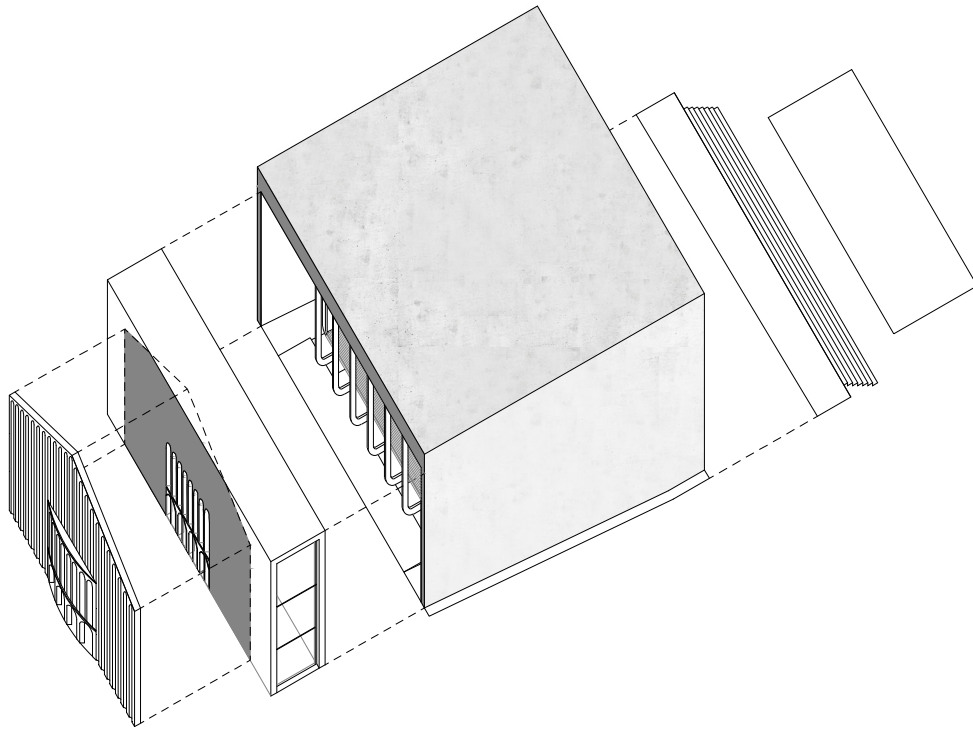




Una soluzione meno problematica della collocazione del complesso nel cuore dell'area verde è stata quindi trovata nella Striscia dell'Architettura, la parte a sud del Parco che confina con la città di Monza e agisce da cerniera nei confronti del tessuto urbano. Nel Progetto Integrato questa parte è stata destinata a ospitare edifici importanti per forma e funzione, come l'ex scuola Borsa e la Casa Elettrica (data per ricostruita); l'aggiunta dell'Auditorium andrebbe perciò a incrementare la dotazione di spazi destinati ad attività qualificanti per la città, senza mettere in gioco altre parti di territorio verde. L'area, infatti, è già stata impiegata per attività sportive, per cui la sua riconversione a scopi culturali ed educativi non farebbe che conferirle una diversa finalità sociale. L'Auditorium ne trarrebbe oltretutto vantaggio, essendo meglio valorizzato come edificio.

La compatibilità stilistica dell'Auditorium con lo Stile del Parco è stata ricercata individuando i punti di convergenza e le assonanze formali tra i due sistemi, mediando tra le indicazioni tipologiche e morfologiche desunte dagli edifici del Parco e le esigenze proprie della struttura teatrale. La Casa Elettrica ha poi introdotto un'ulteriore opzione stilistica, basata su forme semplici e lineari, quindi su una concezione razionale che potrebbe diventare il background del nuovo edificio. Volutamente, non si è andati oltre questo, avendo inteso limitarsi a fornire una definizione schematica del complesso. Non la soluzione del problema, dunque, ma la sua rappresentazione nel rispetto di alcuni principi fondamentali. A una progettazione specifica toccherà quindi il compito di portare a compimento tali premesse.

L'edificio risulta composto da tre parti: a) il volume che contiene l'Arca per proteggerla e che assume il carattere di sala musicale dotata dei necessari requisiti acustici; b) il volume anteposto alla sala destinato a foyer; c) l'ingresso comprendente la facciata.

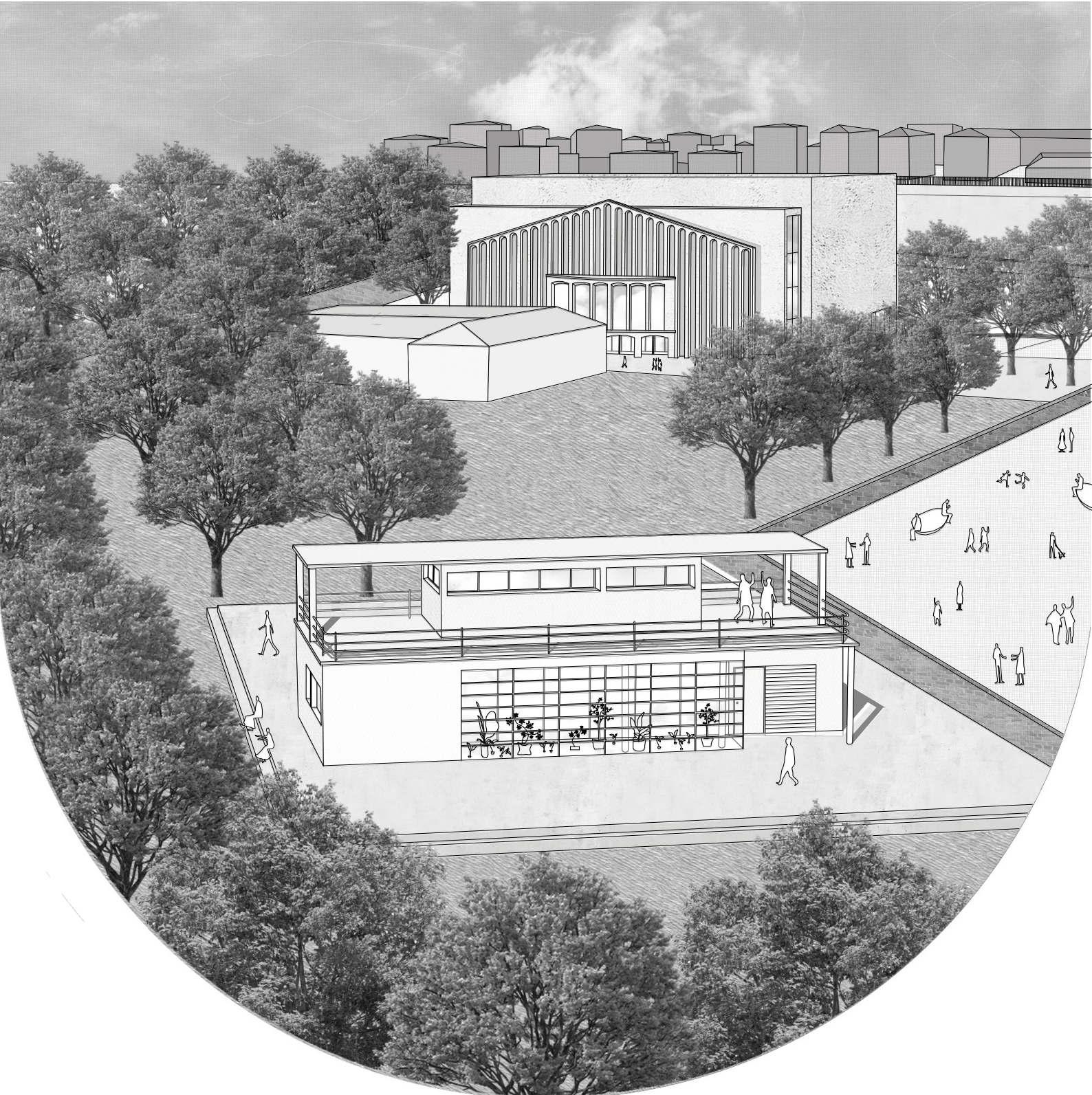


La compatibilità storico-ambientale riguarda anche i materiali impiegati, che devono essere coerenti con l'estetica degli edifici del Parco, fatta salva la congruenza con particolari esigenze di natura costruttiva e tecnica. Infine, nel posizionamento del complesso si è privilegiata la visione di scorcio, come succede alla maggior parte degli edifici del Parco.

Il punto critico dell'Auditorium è indubbiamente la facciata. D'altra parte, la facciata è l'elemento caratterizzante che più di tutti crea corrispondenza con gli edifici del Parco. È quindi motivo di confronto con essi, così come in passato è stato parametro di riconoscibilità tra gli edifici del Parco secondo una gamma di soluzioni riassumibili nella nozione di Stile del Parco (vedi tavola sinottica delle facciate). Senza dubbio, rappresenta un punto difficile da trattare per una progettazione del nuovo, in quanto solleva una problematica da tempo non affrontata in maniera esplicita, escludendo certe parodistiche interpretazioni postmoderne.

L'obsolescenza del tema della facciata nell'architettura contemporanea viene a coincidere con l'esperienza moderna, che ha riassorbito la problematica del prospetto nella volumetria dell'edificio, facendo dell'insieme il soggetto della rappresentazione. Per la verità, il procedimento ricorda l'antica concezione della forma per volume, quando immagine e struttura erano inscindibili. Da questo punto di vista, l'equivalenza sovratemporale tra passato e presente giustifica la ripresa del tema della facciata nel contesto culturale attuale.

Come tema compositivo relazionato al panorama architettonico del Parco la facciata è affermazione del principio di continuità con i caratteri dell'ambiente costruito, là dove qualsiasi forma di discontinuità risulterebbe dirompente per l'equilibrio dell'insieme. Ciò non significa tuttavia assumere acriticamente gli stilemi architettonici degli edifici del Parco e riproporli senza averne colto il significato attraverso una lettura semantica di tipo moderno.

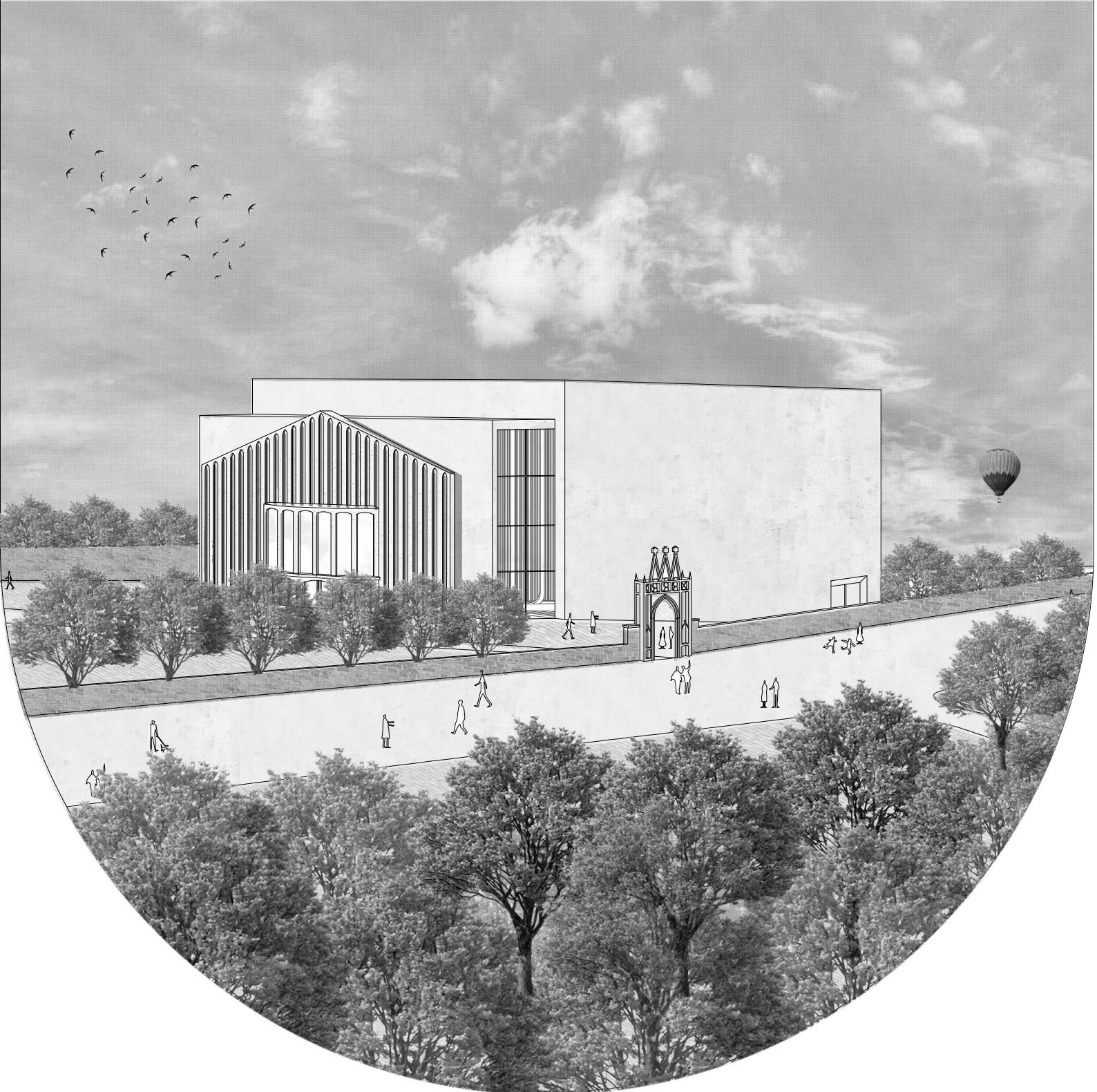


La Striscia dell'architettura | Veduta aerea | Casa Elettrica e Arca

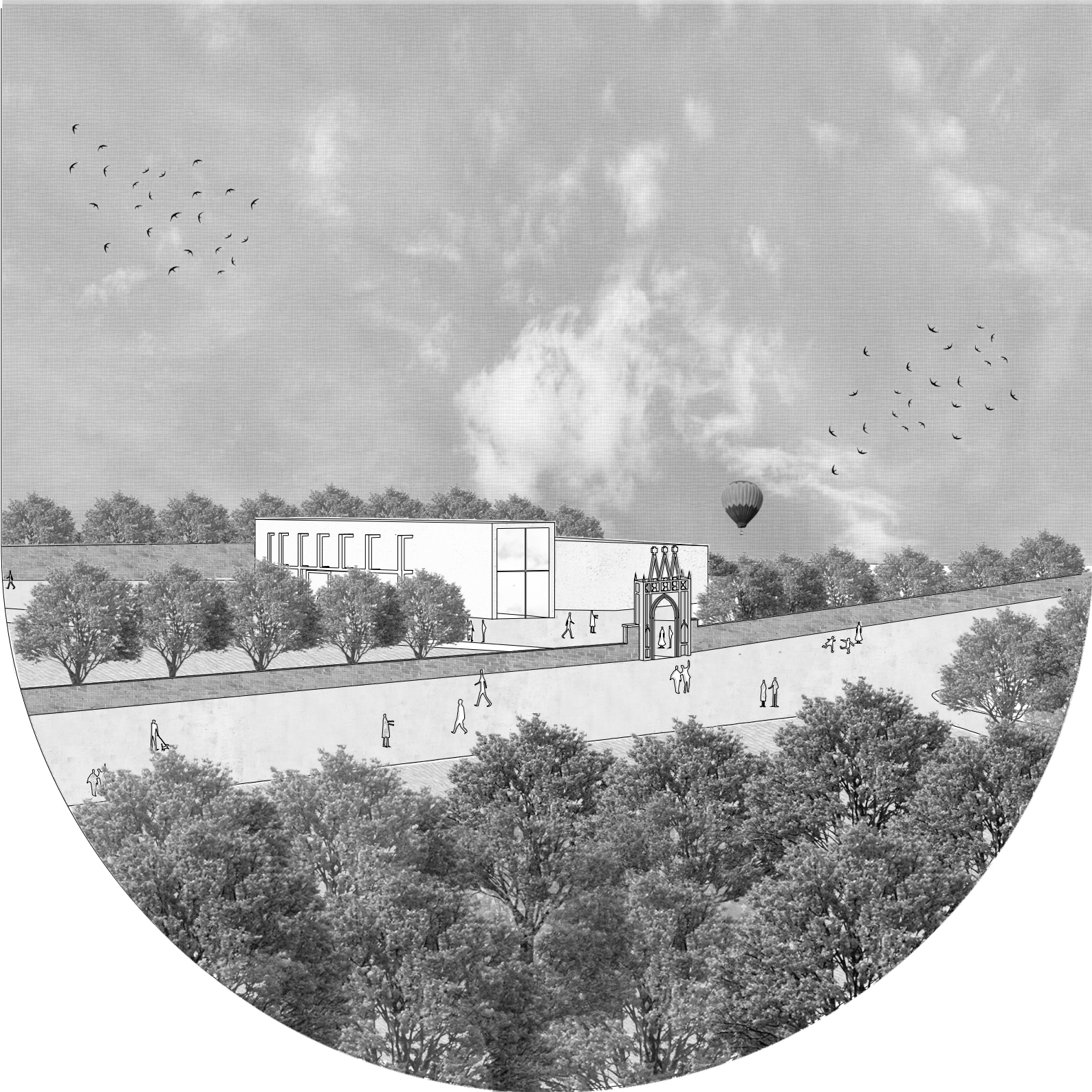
Una forma di avvicinamento alla logica progressa è quindi necessaria per non intaccare una situazione codificata e caratterizzata. Si tratta di cogliere la sfida che il passato lancia alla modernità e che la modernità deve saper sostenere con i mezzi che le sono propri. Definire il nuovo in funzione dell'antico è dunque ciò che viene chiesto a una progettazione in grado di affrontare le incognite di quello che è stato definito il "grado zero" e di risolverle in positivo. Anche in questo caso ci si è limitati a un'indicazione di massima della facciata, sufficiente a evidenziare il carattere di necessità che tale parte riveste. Si è quindi fatto ricorso alla citazione come segno suscettibile di rivelarsi in forma più esplicita all'interno di un procedimento compositivo completo. Il campione di facciata preso a esempio è tratto dal Großes Schauspielhaus di Hans Poelzig (costruito a Berlino nel 1918 e demolito nel 1988), scelto per il suo valore storico, per il carattere severo, per l'asciuttezza delle linee e per il richiamo a forme archetipiche.

Un ultimo punto significativo è costituito dal lato posteriore della sala, vetrato e aperto al contesto verde. Si propone qui una versione estiva della sala di musica per esecuzioni all'aperto, le cui condizioni minime sono date dallo sfruttamento della pendenza del terreno per realizzare una gradonata su cui collocare il pubblico e da un semplice parterre per l'orchestra.

Un secondo studio prevede la realizzazione di un Auditorium senza l'Arca. L'edificio risulta maggiormente profilato, diminuendo di conseguenza il suo impatto visivo, pur soddisfacendo i requisiti morfologici descritti prima. Il complesso presenta i caratteri della tradizionale sala da musica, con una maggiore adattabilità rispetto all'Arca alle diverse esigenze di esecuzione musicale.



Involucro dell'Arca



Involucro dell'Auditorium

GOVERNANCE, MITI E LEGGENDE

Beatrice Quetti*

E' chiaro che la peculiarità del Parco di Monza sta nell'indissolubile rapporto che tra verde e costruito, tra i giardini storici e le Ville, tra il Lambro e le rogge e le Cascine e i Mulini. Si tratta quindi di elementi eterogenei formanti un tutto omogeneo, come dire che l'insieme vale più della somma delle singole parti. Date queste premesse, verrebbe da pensare che l'attuale frammentazione della proprietà tra il Comune di Monza, quello di Milano e lo Stato Italiano sia la causa principale della decadenza del Parco, del suo presentarsi come paesaggio cristallizzato, in attesa di una possibilità di vita che ancora non gli è stata data.

In verità questa divisione potrebbe essere l'unico modo per tenere ancora in piedi una realtà di simile portata, evitandone la totale dissoluzione. Il semplice mantenimento dello *status quo* del Parco richiede infatti lo spostamento di ingenti somme di denaro e purtroppo sono note le difficoltà del settore pubblico nell'attivare i fondi necessari a questo tipo di operazioni. Da qui l'utilità di una divisione della responsabilità tra i diversi enti. Tuttavia, il vero problema non è assicurare al Parco la sopravvivenza, ma è riuscire a farlo camminare. Questo dipende dalla sua gestione che, dovrebbe provenire da una regia comune in grado di mettere in campo una strategia globale di rilancio.

Proprietà e gestione possono dunque essere separate, tenendo però a mente che il "modello Italia" di tutela del patrimonio culturale si basa sull'idea che questo patrimonio costituisca un elemento portante irrinunciabile della società civile e dell'identità civica, conseguente impegno dello Stato a proteggerlo assicurandosene la proprietà.

Questa puntualizzazione permette di auspicare un intervento del settore privato nel finanziamento e nella gestione del progetto per il Parco che qui è stato illustrato, in grado di sopperire all'incapacità dei Comuni di Monza e Milano e dello Stato di fornire i fondi necessari, insieme alla probabile mancanza

* Laureata in Economia per l'Arte, la Cultura e la Comunicazione presso l'Università L. Bocconi di Milano e in Architettura presso il Politecnico.

delle conoscenze per realizzare nuovi progetti.

Fermo restando che le imprese non devono sostituirsi allo Stato nelle politiche culturali, il connubio pubblico/privato (Public Private Partnership) diventa importante nel momento in cui si configura come una condivisione di obiettivi a lungo termine, fornendo da un lato le risorse (finanziarie, infrastrutturali e di *know-how*) necessarie per il raggiungimento degli interessi pubblici esplicitati nel progetto, dall'altra garantendo la capacità del progetto di generare i flussi di cassa e gli utili sufficienti a rimborsare il debito contratto da parte degli attori privati.

Ciò che si propone è di affidarsi alla pratica del *project financing*, da tempo diffuso nei Paesi di Common Law, messa a punto per la realizzazione e la gestione di opere pubbliche mediante il concorso di investitori privati. Il capitale investito sarà remunerato dalle entrate derivanti dalla gestione dell'opera per un arco temporale determinato contrattualmente. Sostanzialmente, si tratta di una pratica che permette di realizzare opere d'interesse pubblico senza oneri finanziari per la pubblica amministrazione, la quale però ne conserva la proprietà preservando il valore di pubblica utilità ad esse attribuito.

Una domanda diventa allora la chiave di volta in questa vicenda: anche l'arte e la cultura possono diventare una risorsa economica appetibile per i privati? Si tratta ovviamente di una domanda retorica, la cui risposta passa attraverso ogiche storicamente considerate agli antipodi di quelle legate alla cultura, intesa in senso stretto come mondo carico di un valore non monetizzabile.

Le tappe dell'approccio culturale vanno dall'inventario del patrimonio architettonico-culturale, alla sua conservazione, arrivando infine alla sua valorizzazione. L'approccio economico segue invece il percorso inverso, facendo delle possibilità d'impiego dei beni culturali il suo punto di partenza: il patrimonio culturale per l'impresa diventa quindi il "capitale" che produce un

rendimento attraverso la fornitura di servizi pagati dagli utilizzatori.

Oltre al loro valore di capitale, è bene ricordare che i beni culturali sono anche un importante fattore di sviluppo economico nella misura in cui innestano un circolo virtuoso di attività che da un lato incrementano il turismo culturale legato al territorio - in questo caso quello di Monza e Brianza, fino ad arrivare all'hinterland Milanese - e dall'altro rappresentano un laboratorio d'idee in grado di rinforzare le capacità di innovazione. Non ultimo, il patrimonio culturale si costituisce come leva di sviluppo per l'insieme dei settori dell'economia locale poichè in esso si possono trovare degli elementi di rinforzo dell'identità e della qualità dei prodotti.

Su questa linea si muove il Comitato di Monza città del Design, che punta proprio al recupero della memoria culturale storica della Monza industriale per farne un propulsore del futuro, una garanzia di qualità per i prodotti della Brianza e una leva verso nuove sperimentazioni. Una simile operazione innesca un meccanismo che esce dai confini stretti della produzione e va a toccare anche altri aspetti dell'economia locale, influenzati e supportati da un generale *trend* positivo.

In conclusione, da un lato è necessaria una maggiore considerazione dei beni artistico-culturali come creatori di valore anche economico e sostenitori di un'identità comune che costituisce la base per lo sviluppo del territorio; dall'altro, ci si deve allontanare dall'idea comune che un intervento del settore privato comprometta inevitabilmente il valore pubblico del patrimonio culturale per considerarlo, al contrario, come un'importante occasione per il suo rilancio a beneficio dell'intera comunità.

CONCLUSIONI

Lo studio sul Parco di Monza segna il punto di arrivo di una ricerca pluriennale che può essere ripresa da angolazioni diverse e fornire argomenti per ancora nuove riflessioni. In queste pagine è stato delineato un intero percorso metodologico intorno all'idea di Progetto Integrato del Parco di Monza. Questo Progetto si è caratterizzato come ripensamento di un territorio vissuto in modi diversi nel corso dei suoi oltre duecento anni di vita, che ha finito oggi per sdoppiarsi da una parte in un limbo conservativo del plesso naturale, dall'altra nella decadenza annunciata del patrimonio architettonico.

Il Progetto Integrato si configura quindi come strategia del conoscere e dell'operare e tratteggia un divenire del Parco basato sulle dinamiche culturali ed economiche in atto nel territorio esteso tra Milano e la Brianza. L'epicentro di questo territorio si troverebbe ottimamente collocato, anche dal punto di vista geografico, nel Parco di Monza. In questo senso, il Progetto Integrato è una carta da giocare per la stessa città di Monza, sempre compressa tra metropoli e provincia, costantemente alla ricerca di un ruolo nella contemporaneità, anche in ragione della sua storia.

Le funzioni indicate nel Progetto Integrato hanno valore dimostrativo. Pertanto, sono modificabili secondo le esigenze di un palinsesto dettato dalla realtà. Sono comunque parti interagenti di un'ipotesi che vede nei raggruppamenti di attività omogenee il ribaltamento funzionale degli spazi esistenti destinati ad accoglierle. Questi spazi, che hanno conservato la denominazione di "cascine" ma non il contenuto, acquisterebbero una diversa dignità uscendo dal regime di sottovalutazione che li ha attualmente destinati a scopi impropri. Il discorso vale anche per le ville Mirabello, Mirabellino e Reale, la cui qualità eccelsa confligge con l'idea di farne dei contenitori per funzioni ammantate di retorica culturalistica.

Il Progetto Integrato interviene dunque contro la visione atomizzata dell'esistente,

contro la sua destituzione funzionale. In maniera sistematica propone il superamento della distinzione tra natura e architettura e proclama la necessità di una visione strategica che contempra l'unità di tutte le parti. Delinea quindi una prospettiva di vita per il Parco basata su un quoziente di dinamica sociale corrispondente al valore dell'insieme.

Nel far questo, si sono infranti alcuni tabù che si sono finora opposti alla progressività dell'esistente e alla sua integrazione con nuove strutture. Si sono quindi affrontate problematiche di ordine generale sull'architettura, dimostrando come una diversa idea di Parco sollevi questioni tutt'altro che circoscritte all'ambito locale. La progettazione di nuovi edifici assumerebbe allora il valore di campione esemplare trasferibile sul piano della ricerca teorica in architettura. Questo lavoro può forse sembrare una provocazione. Lo si è detto in senso positivo, come sollecitazione a parlare in modo aperto. Si potrebbe puntualizzare che è un'invocazione a sostegno di una tesi nella quale si afferma la necessità di ritornare a pensare in termini di architettura. E pensare in termini di architettura vuol dire progettare, cioè "gettare avanti", volgere gli occhi e le orecchie al futuro per immaginarlo o addirittura per sognarlo. Non sempre i sogni sono astrazioni: a volte sono risposte a domande che non abbiamo ancora capito come formulare. A metà strada tra la realtà e i sogni ci sono dunque questi nostri progetti, che parlano di cose possibili.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia generale sul Parco di Monza è riportata in molte pubblicazioni di carattere storico e documentario. Pertanto, pur essendo stata utilizzata come base informativa, non si è ritenuto di doverla riproporre in questo lavoro dal taglio fondamentalmente progettuale. Per lo stesso motivo, si è evitato di appesantire lo scritto con note.

Si sono invece indicati alcuni testi riguardanti le tematiche di architettura sollevate nella trattazione allo scopo di fornire al lettore alcuni riferimenti essenziali per un possibile approfondimento degli argomenti oggetto di discussione.

A.A.V.V., *Storia della Brianza*, Vol III, Ed. Cattaneo, Oggiono (LC), 2008

A.A.V.V., *Le ville Mirabello e Mirabellino nel Parco Reale di Monza*, Ed. Silvana, Milano, 2006

Aldrich C.R., *Mente primitiva e civiltà moderna*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1992

Argan G.C., *Storia dell'arte come storia della città*, Ed. Editori Riuniti, Roma, 1984

Benevolo L., Albrecht B., *Le origini dell'architettura*, Ed. Laterza, Bari, 2002

Bossaglia R. (a cura di), *L'Isia a Monza. Una storia d'arte Europea*, Ed. A. Pizzi, Cinisello Balsamo, 1986

Cacciari M., Prodi P., *Occidente senza utopie*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2016

Cassanelli R., *Nell'età di Umberto e Margherita*, Ed. Silvana, Monza, 1999

Clini P. (a cura di), *Vitruvio e l'archeologia*, Ed. Marsilio, Venezia, 2014

D'Amato C., *Studiare l'architettura*, Ed. Gangemi, Roma, 2014

De Giacomi F. (a cura di), *Il parco reale di Monza*, Ed. A. Pizzi, Cinisello Balsamo, 1984

De Sury P., Miscali M., *Il Project Finance*, Egea, Milano, 1995

Ferlenga A., *Città e memoria*, Ed. Christian Marinotti, Milano, 2015

- Giedion S., *Spazio, tempo ed architettura*, Ed. Hoepli, Milano, 1984
- Giedion S., *Architettura e il fenomeno del cambiamento*, Ed. Flaccovio, Palermo, 2002
- Hersey G., *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Ed. Bruno Mondadori, Milano, 2001
- Hillman J., *Politica della bellezza*, Ed. Moretti e Vitali, Bergamo, 2005
- Hitchcock H.R., Johnson P., *Lo Stile Internazionale*, Ed. Zanichelli, Bologna, 1982
- Kahlfeldt P., *La colonna*, Ed. Cortina, Milano, 2015
- Krier L., *Architettura. Scelta o fatalità*, Ed. Laterza, Bari, 1995
- Imperatori G., *Il project financing. Una tecnica, una cultura, una politica*, Ed. Il Sole24Ore, Milano, 1995
- Le Goff J., *Il tempo continuo della storia*, Ed. Laterza, Bari, 2014
- Lucidi C., *Manuale di project financing*, Ed. DEI, 2003
- Maspero V., Vittone C., *Il Parco di Monza*, Ed. Vittone, Monza, 2005
- Milazzo F., *I sovrani ritrovi*, Associazione amici dei musei di Monza, 2005
- Mulazzani M., *Project financing negli enti locali*, Ed. Franco Angeli, Milano, 2004
- Neumeyer F., *Cos'è una facciata*, Ed. Cortina, Milano, 2015

- Nevitt K.P., *Project Financing*, trad. it. P. De Sury, Roma, 1987
- Paleari P., Vittone C., *La Villa Reale di Monza. Storia di una reggia europea*, Ed. Vittone, Monza, 2006
- Patanè P., Torri M. (a cura di), *La Villa Reale di Monza*, Ed. Marsiglio, Venezia, 2015
- Perrini F., Teti E., *Project financing per l'arte e la cultura*, Ed. McGrawHill, Milano, 2004
- Previ L., *Il senso dell'architettura*, Ed. Tranchida, Milano, 1991
- Ronzoni D.F., *Reggia di Monza*, Ed. Bellavite, Missaglia (LC), 2015
- Rosa M., *La Villa, i Giardini e il Parco di Monza*, Ed. Skira, Milano, 2009
- Settis S., *Italia S.p.a.*, Ed. Einaudi, Torino, 2002
- Stendhal, *Diario del viaggio in Brianza*, Ed. I libri di Briante, Brioscho (MI), 2008
- Vaccà C. (a cura di), *Il project financing: caratteristiche e modelli contrattuali*, Ed. Egea, Milano, 1997
- Venturi R., Scott Brown D., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Ed. Dedalo, Bari, 1980
- Venturi R., Scott Brown D., *Maniera del Moderno*, Ed. Laterza, Bari, 2000
- Vidler A., *Il perturbante dell'architettura*, Ed. Einaudi, Torino, 2006

