BEATRICE BALDUCCI,
MICHELA BASSANELLI,
NINA BASSOLI, FRANCESCA BERNI,
PIETRO BRUNAZZI, BARBARA COPPETTI,
SERENA CROCCO, EMILE JOURCIN,
STAMATINA KOUSIDI,
JACOPO LEVERATTO, LUCIA LUDOVICI,
INA MACAIONE, VALENTINA
MARCARINI, SILVIA MARIA MUNDULA,
ANDREA OLDANI, FILIPPO OPPIMITTI,
MARIA CHIARA PASTORE,
ALBERTO PETRACCHIN,
GAIA PICCAROLO,
MICHELE PORCELLUZZI,
SARA PROTASONI, ALESSANDRO RAFFA,
FRANCESCO REPISHTI,
FRANCESCA RIPAMONTI,
ALESSANDRO ROCCA, KEVIN SANTUS,
STEFANO SARTORIO,
SARA ANNA SAPONE,
ARIANNA SCAIOLI, GIULIA SETTI,
ISABELLA SPAGNOLO,
FRANCESCA ZANOTTO

ERBARIO

A CURA DI JACOPO LEVERATTO
ALESSANDRO ROCCA

ERBARIO. UNA GUIDA DEL SELVATICO A MILANO

A CURA DI
JACOPO LEVERATTO
ALESSANDRO ROCCA

Mimesis

ERBARIO.
UNA GUIDA DEL SELVATICO A MILANO
a cura di Jacopo Leveratto e Alessandro Rocca

“Erbario” è un progetto del gruppo di lavoro del Politecnico di Milano che partecipa alle attività dell’Unità di ricerca dell’Università Iuav di Venezia. Il volume è una guida ragionata ai luoghi del selvatico che popolano la storia e la geografia milanese, costruita a partire dall’osservazione della realtà di ogni giorno, dalla riscoperta di luoghi smarriti e dalla lettura di alcune ipotesi progettuali, interpretative e trasformative che riguardano la selva urbana.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Monfalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Ottobre 2022

ISBN
9788857596112

DOI
10.7413/1234-1234011

STAMPA
Finito di stampare nel mese di ottobre 2022
da Digitali Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Jacopo Leveratto

© 2022 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

Ogni volume della collana è sottoposto alla revisione di referees scelti tra i componenti del Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

MIMESIS

COLLANA SYLVA
Progetto dell’Unità di ricerca dell’Università Iuav di Venezia nell’ambito del PRIN «SYLVA. Ripensare la “selva”. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre (coordinamento), Università Iuav di Venezia, Università degli Studi di Genova, Università degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università Iuav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università Iuav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Mario Lupano
Università Iuav di Venezia
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano

SYLVA

IUAV

ERBARIO. UNA GUIDA DEL SELVATICO A MILANO

DIREZIONI

UN ERBARIO IMMAGINATO
10 — 19 APPUNTI SUL PROGETTO DI UNA TERZA NATURA
JACOPO LEVERATTO

DERIVE CONTEMPORANEE
20 — 31 L'ATTUALITÀ DELLE AZIONI E DELLA RICERCA DADAISTA E PSICOGEOGRAFICA
FRANCESCO REPISHTI

FORESTE E ARCIPELAGHI
32 — 41 NUOVE FIGURE TERRITORIALI DEGLI INSEDIAMENTI UMANI
SARA PROTASONI

I LUOGHI DELL'ABBANDONO
42 — 61 LA SELVA PROTAGONISTA DELL'ATTESA
LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

ETICA ED ESTETICA DELL'INCOLTO
62 — 78 IMMERSIONI NEGLI SCALI FERROVIARI DI MILANO
NINA BASSOLI, GAIA PICCAROLO

SOPRALLUOGHI

BIBLIOTECA DEGLI ALBERI
80 — 93 QUANDO IL SELVATICO SIAMO NOI
ALESSANDRO ROCCA

BOVISA, LA GOCCIA
94 — 99 LA SOPRAVVIVENZA DELLA SELVA
GIULIA SETTI

CAVALCAVIA BUSSA
100 — 105 UNO SPAZIO SOSPESO DALL'ORDINE
FRANCESCA ZANOTTO

CHIOSTRO DEL BRAMANTE
106 — 109 LA NATURA COME STRUTTURA
MICHELE PORCELLUZZI

CIVICA STAZIONE IDROBIOLOGICA
110 — 117 UN BESTIARIO DI CEMENTO
JACOPO LEVERATTO

EX-CAMPO SANTO DI CRESCENZAGO
118 — 123 (S)CONFINAMENTI CIMITERIALI
INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA

FONDAZIONE PRADA
124 — 127 UN GIARDINO INACCESSIBILE
SILVIA MARIA MUNDULA

GIARDINO ARISTIDE CALDERINI
128 — 135 LA ROVINA MESSA IN SCENA
VALENTINA MARCARINI

GIARDINO DELL'ARCADIA
136 — 141 TUTTO ATTORNO A UN ALBERO
JACOPO LEVERATTO

ISOLA PEPE VERDE
142 — 149 UNA SELVA COMUNITARIA
MICHELA BASSANELLI

ISTITUTO MARCHIONDI SPAGLIARDI
150 — 153 CUSTODITO NELL'ABBANDONO
PIETRO BRUNAZZI

MEMORIALE MATTEI
154 — 161 LA FORMA DEL BOSCO SACRO
JACOPO LEVERATTO

ORTO BOTANICO DI BRERA
162 — 169 SELVARIA
FRANCESCA BERNI

PALAZZO RAS
170 — 175 GLI SPIRITI DELLA CITTÀ
ALBERTO PETRACCHIN

PIAZZA SAN BABILA
176 — 181 HO PENSATO PENSARE LA SELVA
EMILE JOURCIN

PORTA VENEZIA, I BASTIONI
182 — 187 RIEMERSIONI (IN)ATTESE
KEVIN SANTUS, ISABELLA SPAGNOLO

PORTO DI MARE
188 — 197 IMPERMEABILITÀ SELVATICHE
STEFANO SARTORIO, ARIANNA SCAIOLI

QUARTIERE SANTA GIULIA
198 — 203 LA NATURA DELL'INDECISIONE
SARA ANNA SAPONE

QUARTIERE TRIENNALE 8
204 — 209 PELLI BOSCOSE
STAMATINA KOUSIDI

ROGGIA BONIFORTI
210 — 215 UNA SELVA INTENZIONALE
ANDREA OLDANI

SALA DEL GRECHETTO
216 — 223 WUNDERKAMMER ERRANTE
FILIPPO OPPIMITTI, ISABELLA SPAGNOLO

SCALO FARINI
224 — 229 LA SELVA OLTRE IL DEGRADO
LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

VIALE ZARA
230 — 235 PIANTE PENDOLARI
SERENA CROCCO

VIA MALAGA
236 — 241 INTRECCI, INTRICHI, PRESENZE
ANDREA OLDANI, BARBARA COPPETTI

VIA VALVASSORI PERONI
242 — 247 MIRACOLO A MILANO
FRANCESCA RIPAMONTI

VILLA FIGINI
248 — 255 UN FRAMMENTO DI ANTICITTÀ
BEATRICE BALDUCCI

258 — 266 BIBLIOGRAFIE

268 — 270 BIOGRAFIE

DIREZIONI

I

UN ERBARIO IMMAGINATO: APPUNTI SUL PROGETTO DI UNA TERZA NATURA

JACOPO LEVERATTO

> Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale, poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario. (Aldo Rossi)[illegible]

Quando, nel 1727, Caspar Friedrich Neickel codificò per la prima volta il termine "museografia", in realtà non aveva in mente il museo come potrebbe essere inteso oggi[illegible]. Più che provare ad anticiparne il senso moderno, infatti, che si sarebbe formato quasi un secolo dopo, Neickel aveva preferito rilevare e classificare nella sua ricerca, la situazione dell'epoca, fatta di *wunderkammer*, *cabinet of curiosities* e studioli nobiliari. E il suo interesse, di conseguenza, più che a un'ipotetica istituzione culturale, era stato diretto ai modi di ordinare e allestire una raccolta di reperti di studio, indipendentemente dalla loro natura o dal tipo di collezione. Un interesse che manifestò molto chiaramente fin dal frontespizio del libro che, sotto il titolo di *Museographia Neickeliana*, riportava quella che per lui rappresentava l'immagine ideale di un "museo" immaginato. Un interno voltato, di cui non si riconosceva l'esterno, con una serie ordinata di reperti su una parete, scaffali pieni di libri sull'altra e lo stesso autore seduto nel mezzo, davanti a un tavolo da lavoro. La perfetta rappresentazione, cioè, di come per lui il termine museo indicasse indifferentemente tanto lo spazio quanto il contenuto e la documentazione a supporto di una collezione di studio. E in retrospettiva, anche l'esemplificazione ideale di quella speciale polisemia che ancora oggi caratterizza i nomi di molti archivi e raccolte organizzate, per cui luogo, reperto e rappresentazione di una collezione, per via di un particolare spostamento metonimico, coincidono e si sovrappongono nella stessa parola. L'uno contenitore dell'altro, il secondo specchio del primo, progettati e allestiti secondo la stessa logica ordinatrice, che sfuma i confini della loro consistenza fisica fino a rendere incerta la loro denotazione.

Questa incertezza, d'altronde, è quella che caratterizza anche il termine erbario che, in questo senso, non fa alcuna eccezione, visto che per libri illustrati, raccolte di piante e interi edifici viene usata sempre lo stesso nome dato dalla sovrapposizione storica di significati diversi[illegible]. Erbari, per esempio, erano i primi testi descrittivi di morfologia botanica dell'antichità, da quello di Teofrasto a quello di Dioscoride[illegible], serviti come fondamento tassonomico per la *materia medica* fino al XVI secolo. Ma *herbaria* era anche il nome con cui ci si riferiva agli splendidi codici miniati medievali che accompagnavano le traduzioni dei testi classici con le rappresentazioni degli esemplari coltivati

negli *horti vivi* monastici, come quello di Peter Schoeffer[1]. E allo stesso modo, fino a tutto il XVIII secolo, il termine poteva indicare indifferentemente sia quegli *horti sicci* che raccoglievano esemplari essiccati di quelle stesse specie in straordinari archivi, come quelli di Luca Ghini o Ulisse Aldrovandi, con i suoi oltre cinquemila campioni, sia le prime gallerie enciclopediche nate dalla raccolta di *naturalia*. Fino a che la crescita esponenziale delle collezioni, dovuta all'importanza crescente degli studi di sistematica e alla sempre maggiore disponibilità di reperti provenienti dai viaggi di esplorazione, non finì col designare con quel nome l'intero edificio che la ospitava, ormai sempre più rilevante all'interno di musei naturalistici e università[2]. Il tutto, per via di una specie di processo scalare che, di parola in immagine e di immagine in oggetto, è stato in grado, alla fine, di dar forma a uno spazio costruito, mantenendo, però, inalterati tutti i significati che si sono succeduti nel tempo.

Per questo, ancora oggi, il termine erbario non designa in modo univoco né un contenitore né un supporto particolare. Esattamente come non identifica né il contenuto specifico, reale, descritto o rappresentato che sia, né la sua logica organizzativa, basata su criteri di classificazione e sistematizzazione ogni volta differenti. Piuttosto, definisce un processo di costruzione di tipo frattale, che può andare dall'immagine al reperto, dal libro allo scaffale, dalla stanza all'edificio o viceversa. Scalabile indefinitamente, nelle due direzioni, senza che per questo perda le sue proprietà di base. Quelle date da un principio di ordinamento che, di volta in volta, riflette il modo in cui l'uomo, nel corso del tempo, per varie ragioni, ha provato a costruire la propria relazione conoscitiva con il mondo naturale per via analitica. E che oggi, nella costruzione di questa relazione in una prospettiva ecologica, supera l'universo esclusivamente vegetale, per guardare a tutto ciò che non si lascia regolare, addomesticare e uniformare, anche quando è artificiale, contaminato o ibrido[3]. A quel selvatico contemporaneo, cioè, frutto di forme eterogenee di fertilizzazione incrociata, che è visto come il bacino genetico di un futuro possibile, in continua evoluzione[4]. E contemporaneamente anche a quell'universo simbolico che sta oltre l'orizzonte umano e che è servito, nei secoli, come riferimento per costruire figurazioni alternative alla realtà esistente[5]. Un mondo vasto, aperto e non ancora sufficientemente codificato, di cui occorre guardare le caratteristiche attraverso una fenomenologia storicamente e geograficamente situata[6], per arrivare a un progetto culturalmente fondato di collezione.

A Milano, il miglior punto da cui partire a indagare questi caratteri è probabilmente il Castello Sforzesco o, più

precisamente, la sua Torre Falconiera. Perché è qui, all'interno di quella che veniva chiamata Camera Grande o Sala delle Asse, che, nel 1893, lo storico Paul Müller-Walde scoprì le tracce della più straordinaria e originale interpretazione di un erbario che la città aveva conosciuto, permettendo a Luca Beltrami di riportarla alla luce[7]. Quella che aveva preso forma attorno al 1498, quando Ludovico il Moro, diede l'incarico a Leonardo da Vinci di decorare gli oltre quattrocento metri quadrati di soffitto della camera da adibire alle udienze, che il secondo trasformò nell'illusione di un colossale baldacchino vegetale. In corrispondenza delle imposte delle lunette, che scaricavano sui quattro muri perimetrali le vele di una volta a ombrello piuttosto schiacciata, Leonardo dipinse infatti i tronchi di sedici alberi di gelso non dissimili alle colonne *ad tronchonos* che Donato Bramante stava realizzando nello stesso momento per il chiostro della canonica di Sant'Ambrogio[8]. Con radici affondate nelle stratificazioni rocciose di un *Monocromo*, però, e i rami e le fronde a formare un denso intrico aereo che si congiungeva nel centro della sala. Il tutto, realizzato con una notevole precisione botanica, che sarebbe stata poi codificata nella sezione *Degli alberi e delle verdure* del suo *Trattato della pittura*[9], e con un'abilità architettonica capace di sfumare i confini fra l'illusione naturalistica, di inedito realismo, e la sottolineatura retorica della struttura portante. Il tutto, in un catalogo impressionante, per ricchezza e varietà di esecuzione, di morfologie vegetali, intrecciate a nodi vinciani di corde dorate, per dare, dal basso, l'impressione della luce del sole che filtrava fra i rami.

Realismo a parte, però, non si può negare che l'intento allegorico, seppur sottile, all'epoca fosse piuttosto evidente, anche in senso propagandistico[10]. I gelsi, per esempio, in latino erano chiamati *Mori*, che Plinio il Vecchio, in un passo della *Naturalis historia*, aveva definito le più sagge delle piante. E la scelta era un chiaro tributo sia al soprannome del suo committente, Ludovico Maria Sforza, sia alla sua principale passione e fonte di reddito, ovvero l'industria tessile della seta, i cui bachi si nutrivano della stessa pianta. Così come i nodi dorati, tra cui in più punti comparivano cartigli e insegne nobiliari, dovevano riferirsi al matrimonio tra Ludovico e Beatrice d'Este, nell'unione politica delle due casate. Oltre all'allegoria espressa in forma vegetale, però, a colpire è soprattutto la capacità di Leonardo di trasformare il suo profondo interesse scientifico per il mondo naturale in materiale di progetto, senza per questo perdere la sua capacità analitica. Di fare di un albero, cioè, ritratto nel modo più realistico possibile, la colonna portante, in senso fisico e metaforico, di un'architettura immaginata e, di riflesso, di

un territorio, di una casata e di un ducato. Quasi ad anticipare quella che, mezzo secolo dopo, Jacopo Bonfadio e Bartolomeo Taegio, sempre a Milano, avrebbero battezzato per la prima volta, almeno in questo senso, come "terza natura", per indicare "*la natura incorporata con l'arte* [che] *è fatta artefice, et connaturale de l'arte*" a cui non si riusciva a dare un nome preciso[14]. E che, nel caso di Leonardo, si era sviluppata attraverso un processo scalare che, dai disegni del trattato alla loro rappresentazione al vero, dal dipinto parietale alla colonna rustica, dalla lunetta istoriata al baldacchino vegetale, aveva dato forma e struttura all'immagine ideale di una città e di uno stato.

La straordinaria originalità del lavoro di Leonardo per la Sala delle Asse, quindi, risiede nel fatto che, comunque lo si interpreti, ancora oggi sfugge i limiti di una semplice decorazione allegorica, per quanto raffinatissima, presentandosi, in primo luogo, come uno studio analitico di una specie vegetale. Uno studio compiuto, però, attraverso una distillazione artistica così consapevole, da dare forma a qualcosa di nuovo, di artificiale e di significativo. Perché, se studiosi come Ulisse Aldrovandi, Ferrante Imperato o lo stesso Ludovico Settala a Milano costruivano i loro erbari accumulando esemplari su esemplari in archivi allestiti come studioli, Leonardo usava la rappresentazione di quelle stesse specie non come semplice contenuto ma come "materiale da costruzione" del proprio erbario e del suo spazio architettonico. Senza, però, interpretare il vivente come un inerte ma servendosi dell'arte come chiave per far coincidere lo spontaneo e il progettato, il selvatico e il significante, la scienza e il mito. Abbozzando, così, anche se inconsapevolmente, i lineamenti di una particolare attitudine che sarebbe diventata caratterizzante di un modo milanese di guardare al rapporto costruttivo fra natura e progetto. Quello sottile e talvolta poco visibile con cui, negli anni, l'una è stata incorporata nell'altro, in una specie di dimensione domestica che non cercava l'addomesticazione. Ma in cui si riconosceva il tentativo di preservarla nel suo stato originale, reale, immaginato o metaforico che fosse, e di reinterpretarla, allo stesso tempo, con interventi di innesto, di distanziamento o di circoscrizione. Ognuno pensato per costruire un particolare terzo stato di natura, dato dalla simbiosi dei due elementi, in quella che può essere vista come una serie di altrettanti erbari.

Per restare solo al secolo scorso, d'altronde, ed escludendo quel singolare erbario che è il Duomo o i progetti sistematici di paesaggio di Giuseppe Piermarini e Leopold Pollack, i casi sono comunque molti. Dal punto di vista figurato, per esempio, possono essere rappresentativi di questo modo molti pro-

Dettaglio della volta dipinta da Leonardo Da Vinci nelle Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano.

getti della stagione del Liberty milanese, uno fra tutti quello di Giovanni Battista Bossi per Casa Galimberti (1903-1905), in cui il riferimento al naturale, al pastorale e al meraviglioso serviva a sostituire, come struttura semantica, il tardo eclettismo di derivazione boitiana su cui si innestava. O ancora, in senso più stretto, l'Acquario Civico di Sebastiano Locati (1906), con il suo bestiario marino modellato nel cemento, o gli interni vegetali di Piero Portaluppi per la Casa degli Atellani (1922), con il suo catalogo dipinto di piante più o meno esotiche. Ma anche se ci si allontana da un'ottica di "ricostruzione della natura" per avvicinarsi a una prospettiva di interazione fisica, quel modo è sempre avvertibile. Lo si vede nella distanza inusuale che Luigi Figini ha lasciato fra la villa progettata per il Villaggio dei Giornalisti (1935-1935) e il terreno su cui insisteva, per far sì che luce e acqua nutrissero il giardino spontaneo che immaginava sarebbe nato sotto i *pilotis*. O ancora, nel modo in cui Ignazio Gardella ha forato e piegato le solette del Condominio ai Giardini d'Ercole (1949-1955) per portare al suo interno uno degli alberi del parco, come aveva già fatto Franco Albini prima di lui nella Stanza di Soggiorno per la VII Triennale (1940). Fino ad arrivare all'apparente paradosso di Vittoriano Viganò che, assieme a Pietro Porcinai, è arrivato a progettare la più esile, la più delicata e aerea voliera possibile (1954) affinché gli uccelli si sentissero liberi, ma che poi a quegli stessi uccelli ha fatto dipingere le ali di blu con l'anilina, perché l'artificialità del cobalto ricordasse a tutti che anche loro erano oggetto di progetto. Quasi a voler sottolineare come a Milano la natura potesse potesse essere davvero libera solo entro i limiti di un intervento di reinterpretazione attiva, destinato a custodirla in uno stato reale o simbolico di apparente selvatichezza.

Di contro, invece, mentre la natura è stata nella maggior parte dei casi ricondotta, attraverso il progetto, a una dimensione umana, il vero selvatico a Milano è quello che si è scoperto, negli anni, negli spazi costruiti ma non regolati dei suoi margini urbani. Come a dire che il reale principio insediativo opposto alla città non è stato rappresentato da quello altrettanto ordinato della campagna che la circondava o della natura che aveva assorbito al suo interno, ma da quello di una periferia che è cresciuta quasi spontaneamente, come insieme di scelte individuali, discordanti e informali. Basta guardare le viste di Mario Sironi o di Umberto Boccioni per accorgersene, solo per rimanere all'interno degli stessi limiti storici. Selva era quell'esplosione di frammenti di muri ciechi, di ciminiere e di lacerti di prato in cui non era possibile riconoscere alcuna regola, ognuno indifferente all'altro, in cui l'urbanità che mancava non era solo

una caratteristica morfologica ma una condizione di convivenza civile. Quella, cioè, che sarebbe tornata nei romanzi di Giovanni Testori, negli articoli di Dino Buzzati o in buona parte del cinema neorealista, con altrettanti cataloghi di umanità selvatica per cui questa mancanza coincideva ugualmente nei luoghi o nelle persone. Prima in senso piuttosto paternalista, come nel villaggio dei "barboni" di *Miracolo a Milano* (1951), in cui questa era interpretata, quasi in termini rousseauiani, come ingenuità originaria, e poi in modo sempre più aspro e realista. Con l'omicidio di Annie Girardot all'Idroscalo, per esempio, in *Rocco e si suoi fratelli* (1960), o con la rissa a cui assisteva Jeanne Moreau nella sua lunga passeggiata a Sesto San Giovanni ne *La notte* (1961). Come se solo in questi luoghi incerti, indefiniti, che vivevano solo come differenza fra regole discordanti, si fosse potuta dare quella reale selvatichezza che a Milano non è quasi mai stata considerata in modo sublime o conciliatorio.

Quasi perché, in realtà, oggi quell'asprezza che sopravvive nei cataloghi dei suoi migliori interpreti, da Giovanni Hänninen a Giovanna Silva, lo fa in una dimensione che, se non ha perso di realismo, è quantomeno indirettamente estetizzata. Più simile a quella che si trovava nelle raccolte di rovine dei *pensionnaire* dell'Accademia di Francia che a quella che caratterizzava il cinema neorealista. Il che, però, in realtà ricuce parzialmente quell'apparente dicotomia che si era andata a creare fra natura e selvatichezza, così come fra artificialità e urbanità, nel segno di un progetto consapevole che tiene tutto assieme. Quello che ormai accomuna i cataloghi fotografici sulla rinaturalizzazione della periferia alle *wunderkammer* di Cino Zucchi o agli erbari dichiaratamente tali di Ugo La Pietra e Nicolò Castellini. Ovvero, la stessa ossessione collezionistica che, in una vertigine della lista, va dal reperto, qualunque esso sia, alla costruzione di meravigliosi archivi e, più raramente, a quella di uno spazio allestito. Sempre alla ricerca del significato di quella "terza natura" che rappresenta il vero carattere dello sguardo milanese verso il selvatico, a cui anche l'architettura, seppure in maniera meno sperimentale, continua a dare il suo contributo, in linea con la tradizione. La ricerca, cioè, di un processo di incorporazione del mondo naturale nell'arte, che sia capace di fare di esso materia culturale. Senza asservirlo ma preservandone la mutevolezza e la sostanziale indipendenza dalle logiche umane, attraverso quel principio che è stato definito di "connaturalità". Quello che risiede nella misura della distanza entro cui la selva può essere introiettata in una dimensione domestica, intima e quotidiana, e in cui, contemporaneamente, questa può essere libera di svilupparsi in modo autonomo. Assumendo, in

questa ambivalenza, la capacità significante che fa di quel progetto un vero e proprio erbario, libro o edificio che sia.

Questo, di conseguenza, è il principio che, nell'ambito della ricerca nazionale Prin *Sylva*, ha guidato la composizione anche di questo specifico *Erbario*. Un esercizio immaginato per restituire i caratteri qualitativi di uno scenario in costante cambiamento, con cui il progetto si confronta sempre più spesso, senza però avere gli strumenti interpretativi per farlo. Quello di una selva che, dopo secoli di polarizzazione territoriale, oggi avanza e invade una città sotanzialmente impreparata a questa contaminazione. Per questo, la domanda di fondo ha riguardato cosa fosse la "selva urbana" nella sua specifica identità milanese, come fosse fatta, come si sostanziasse nella quotidianità nel suo essere scenario, dispositivo o ambito di azione per progettualità innovative. E a questa domanda, si è provato a rispondere partendo non dalla sua definizione, ma dall'osservazione della realtà, attraverso la costruzione condivisa di una fenomenologia situata, fatta di direzioni e sguardi diversi. O meglio, di una guida d'autore, pensata per orientarsi, tra percorsi trasversali e soste obbligate, nella selva di segni e significati che popolano la storia e la geografia dell'incolto e del non addomesticato milanese, spontaneo, progettato o immaginato.

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 32.

C.F. Neickel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nüsslicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-kammern*, Leipzig-Breslau 1727.

Per una panoramica, si veda G. Moggi, *L'erbario. Che cosa è, a che cosa serve, come si prepara*, Museo botanico dell'Università, Firenze 1984; e Id., *Origine ed evoluzione storica dell'erbario*, in F. Taffetani (a cura di), *Herbaria. Il grande libro degli erbari italiani. Per la ricerca tassonomica, la conoscenza ambientale e la conservazione del patrimonio naturale*, Nardini, Firenze 2012, pp. 3-32.

Di Teofrasto (ca. 373-285 a.C.), ci sono giunti *Historia Plantarum* e *Causae Plantarum*, mentre di Dioscoride (I sec. d.C.), il *Materia medica*.

P. Schoeffer, *Herbarius Latinus*, Mainz 1484.

Si veda A.G. Morton, *History of Botanical Science*, Academic Press, London-New York 1981.

A questo proposito si veda la produzione di T. Morton e, in particolare, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; e Id., *Being Ecological*, The Mit Press, Cambridge MA 2018.

Si veda G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016.

J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato CA 2021.

Sulle possibili modalità di indagine, si veda R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013, pp. 163-169.

L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle asse nel Castello di Milano*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano 1902.

P.C. Marani, *Leonardo e le colonne ad tronchonos. Tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in "Raccolta vinciana", vol. 21, 1982, pp. 103-120.

Manoscritto probabilmente redatto da F. Melzi, custodito nella Biblioteca apostolica vaticana, Urb.lat.1270.

Si veda G.M. Piazza, P.C. Marani, *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello sforzesco*, Electa, Milano 2006.

J. Bonfadio, *A M. Plinio Tomacello*, in *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie, libro secondo*, eredi di Aldo Manuzio, Venezia 1556, c. 8v; B. Taegio, *La villa. Dialogo*, Moscheni, Milano 1559.

O.P. Melano, R. Veronesi, *Milano liberty. Il decorativismo eclettico*, Mursia, Milano 1991.

S.G. Locati, *Architetto Sebastiano Gius. Locati. Progetti, costruzioni, rilievi*, Tipografia Rossetti, Pavia 1936.

L. Molinari, *Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Skira, Milano 2003, pp. 34-39.

L. Figini, *L'abitazione di un architetto*, in "Domus", n. 99, 1936, pp. 1-7.

G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 11.

G. Bosoni, F. Bucci, *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano 2009, p. 84.

A. Stocchi, *Vittoriano Vigano. Etica brutalista*, Testo & Immagine, Torino 1999, 22-23.

Si veda, in particolare, M. Sironi, *Mario Sironi*, a cura di M. Valsecchi, Editalia, Roma 1962; e Id., *Scritti inediti. (1927-1931)*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2013.

Si vedano, rispettivamente, G. Testori, *I segreti di Milano*, Feltrinelli, Milano 1982; e D. Buzzati, *La «nera» di Buzzati*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2002.

Miracolo a Milano è un film diretto da Vittorio De Sica e prodotto dalla Società Produzioni De Sica ed ENIC.

Rocco e i suoi fratelli è un film diretto da Luchino Visconti e prodotto da Titanus e Les Films Marceau.

La notte è un film diretto da Michelangelo Antonioni e prodotto da Emanuele Cassuto per Dino De Laurentiis.

Si vedano, rispettivamente, i lavori *Cittàinattesa*, pubblicato su "Domus" nel 2013, e *Milan. City, I listen to your heart*, presentato alla Triennale di Milano nel 2021.

Ci si riferisce all'installazione *Copycat. Empathy and Envy as Form Makers*, presentata da C. Zucchi alla XIII Biennale di Venezia del 2012, quella dal titolo *Erbario*, presentata da U. La Pietra nella Casa Museo Boschi Di Stefano nel 2022, e *Portaluppi's Herbarium*, presentata ad Alcova durante la Milano Design Week dello stesso anno.

J. Bonfadio, *op. cit.*

DERIVE CONTEMPORANEE: L'ATTUALITÀ DELLE AZIONI E DELLA RICERCA DADAISTA E PSICOGEOGRAFICA

FRANCESCO REPISHTI

> La partita non è persa, ma bisogna agire in fretta. Partecipare a questa prima visita, significa rendersi conto del progresso umano, delle distruzioni possibili e della necessità di proseguire la nostra azione. (Parigi, 14 aprile 1921)

A cento anni dalla prima passeggiata dadaista, alcune delle azioni elaborate da quegli artisti (e successivamente ampliate da Guy Debord, Constant e altri, a partire dagli anni Cinquanta) appaiono ancora considerate un valido strumento adottato da urbanisti, architetti, artisti, geografi e paesaggisti, soprattutto per riconoscere i disastri provocati dalle politiche urbane: percorrere a piedi un territorio, smarrirsi consapevolmente tra le pieghe della città, passare velocemente attraverso differenti ambiti, lasciarsi andare alle percezioni e alle conseguenze degli effetti psicogeografici sono ritenute azioni innovative. Viene dunque spontaneo chiedersi quanto quell'esperienza possa ancora rivelarsi uno strumento attuale, quali eredità sia possibile riconoscere nelle pratiche contemporanee e quanto in queste permanga dello spirito originario; in verità, come vedremo, l'iniziale indagine situazionista si è arricchita di contenuti e di nuove modalità, ha affrontato paesaggi urbani, naturali e ibridi, si è trasformata, ha fatto uso di nuove tecnologie, ha dimenticato in parte il fine artistico e ludico della sua azione, senza aver perduto il carattere di rappresentare una esperienza antagonista[1].

DADAISMO, SURREALISMO, LETTRISMO, SITUAZIONISMO

Le prime passeggiate dadaiste inaugurarono una serie di escursioni urbane nei luoghi ordinari della città, erano organizzate come una vera e propria operazione estetica ed erano accompagnate da comunicati stampa, slogan, manifesti e fotografie. Il *ready made* urbano realizzato a Saint Jullien Le Pauvre, un giardino uguale a molti altri, si trasformò in una opera simbolica, una forma di anti-arte, in grado di attribuire valore estetico a uno spazio vuoto[2]. Tre anni dopo, nel 1924, lo stesso esperimento si svolse in una dimensione non più urbana, tra Blois e Romorantin, tra campagne e boschi. Negli anni Trenta e Quaranta, Kurt Lewin (*Principles of Topological Psychology*, 1936) e John Kirtland Wright (*Terrae incognitae*, 1947) introdussero un nuovo modo di considerare la psicologia e la geografia, teorizzando rispettivamente i rapporti tra l'oggetto e ciò che lo circonda e il ruolo dell'immaginazione nelle rappresentazioni che gli abitanti hanno dello spazio. Nei primi anni Cinquanta, contro i principi funzionalisti espressi nei CIAM e le condizioni di alienazione, divisioni di classe e ingiustizie sociali da questi generate, il movimento Lettrista

Depliant della prima passeggiata dadaista, Parigi, 14 aprile 1921 (Gabrielle Buffet, Louis Aragon, ARP, André Breton, Paul Eluard, Thomas Fraenkel, John Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Carla Bodoni, Philippe Soupault e Tristan Tzara).

riconobbe nel vagare e nel perdersi nella città la stessa forma di anti-arte e li impiegò come mezzi sia estetici sia politici per sovvertire l'emergente economia capitalista e per prendere coscienza delle trasformazioni urbane in atto. La *dérive*, quale esplorazione degli spazi urbani priva di finalità utilitarie, e la psicogeografia, intesa come studio degli effetti dell'ambiente urbano sul comportamento e sulle emozioni dell'uomo, furono le pratiche che concretizzarono l'azione critica al modello di vita proposto dal Funzionalismo e dal capitalismo⇊.

La *dérive*, definita come una "pratica di uno spaesamento passionale per il cambiamento rapido di ambienti, e nello stesso tempo un mezzo di studio della psicogeografia e della psicologia situazionista"⋀, un camminare libero senza un itinerario fisso, fu vista come una pratica urbana per esplorare le zone inconsce della città. Per Debord era possibile riconoscere quattro modalità diverse di deriva: quella casuale, suggerita per l'esplorazione dei luoghi sconosciuti delle città; quella razionale, per mappare le mutevoli *ambiance* ⌊ di un luogo; quella statica, volta a indagare diacronicamente i luoghi e a definire le unità di tempo in cui si manifestano le *ambiance*; infine, la deriva spaesante, quando si voleva indagare luoghi già esplorati ⊢. La *dérive* introdusse così un nuovo modo di abitare la città, un nuovo stile di vita alternativo alle regole della società borghese, e ampliò il campo dell'azione dadaista e surrealista: fu, infatti, a partire da questo momento, che questa tecnica si trasformò in un metodo di analisi oggettivo della città. Debord suggeriva regole precise a partire dal numero dei partecipanti, meglio se organizzati in piccoli gruppi di due o tre persone giunte a una stessa presa di coscienza⁎, sulla durata, "una giornata", mentre il territorio interessato variava a seconda del fatto che si compisse un'esplorazione o uno spaesamento⦀.

La critica dei situazionisti all'urbanistica moderna ricalcava quanto già enunciato da Henri Lefebvre nel 1947 circa la reinvenzione della quotidianità⅄: di fronte a una cultura di massa, sempre più asfissiante e a un ambiente deformato dal consumismo, appariva importante rivivere la città, proporre giochi, e inventare nuove forme di partecipazione collettiva⋔⋎.

LE EREDITÀ

La spinta rivoluzionaria dell'Internazionale situazionista volta a ribaltare l'ordine precostituito della città e a sviluppare una diversa coscienza dello spazio pubblico non è oggi più riproponibile nei termini perseguiti e operanti negli anni Sessanta. L'eredità delle idee e delle prassi dell'Internazionale situazionista è però oggi riconoscibile soprattutto nell'uso dello strumento del cam-

minare[illegible]: nonostante i cambiamenti sociali, tecnologici e politici, resta invariato l'intento di mettere in discussione immagini e usi obbligati, ponendo invece in risalto soprattutto la soggettività dell'azione individuale nello spazio urbano.

I principali soggetti delle esplorazioni sono diventati gli spazi residuali e interstiziali della città, alla ricerca sistematica di elementi contesi e provvisori che non trovano una facile collocazione e che, una volta riconosciuti, vorrebbero essere ricompresi in una nuova idea di spazio. Si tratta di luoghi che costituiscono il negativo della città costruita, aree di margine, confini, tracce, spazi abbandonati o in via di trasformazione, delle memorie rimosse e di mal pensati processi urbani; il lato oscuro delle città, gli spazi antagonisti o di contaminazione irrisolta tra naturale e minerale. In verità, questa attenzione è oggi perlopiù ridotta alla mappatura di sopravvivenze o isolate forme di resilienza in grado ancora di testimoniare un'alterità rispetto all'indefinito processo di sviluppo urbano.

Gli esperimenti psicogeografici si propongono come ancora attuali e vorrebbero essere a fondamento delle analisi urbane proprio per la loro capacità di osservare e comprendere i fenomeni in corso. Inoltre, le tecniche di intervento e di attraversamento degli spazi urbani fondate su pratiche esplorative e ludiche, attivate anche attraverso esperienze collettive e, intese come tecniche del corpo che indagano lo spazio urbano percorrendolo, si offrono come pratiche transdisciplinari in grado di coinvolgere vari campi del sapere focalizzati sulla lettura delle trasformazioni del territorio. Non a caso uno dei paradigmi ereditati è proprio la critica alla settorializzazione delle discipline, alla quale è opposto un approccio interdisciplinare sulla città e sull'architettura, ricercato nella progettazione urbana e applicato nel dibattito sul paesaggismo, alla ricerca proprio di una contaminazione tra saperi. L'eredità delle avanguardie si è così concretizzata nella nascita di collettivi di artisti, geografi, architetti e registi, provenienti da ambiti disciplinari differenti, ma con strumenti e linguaggi analoghi, che si servono proprio del metodo psicogeografico per indagare e intervenire sullo spazio. L'azione dei situazionisti ha avuto infatti il merito di essere stata anticipatrice della nascita dell'idea di "paesaggio attivo", grazie ai concetti di attivismo, di performance e di happening urbano, che producevano azioni in grado di modificare il paesaggio in modo programmaticamente instabile e temporaneo, al solo scopo di provocarne una continua mutazione.

Gli esiti di queste pratiche, tuttavia, non risultano ancora significativi in quanto ostacolati da una progettazione urbana in cui prevalgono la privazione sensoriale, l'inerzia del contemplare o la percezione distratta: le azioni situazioniste sono, al contrario, in grado di andare oltre i dati tecnici e l'osservazione scientifica e superare la semplice descrizione, avendo la capacità di rappresentare le situazioni e di rafforzare la costruzione di forme di identità territoriale, condizioni obbligate dei progetti di paesaggismo.

Il camminare non è inteso solo come strumento corporeo e fisico di conoscenza, ma acquisisce anche valore politico e sociale, si trasforma in partecipazione per promuovere concretamente processi di cambiamento e riappropriarsi del territorio e delle sue stratificazioni. Per esempio, i progetti del collettivo Stalker, attivo a Roma dalla metà degli anni Novanta, hanno come qualità il coinvolgimento collettivo e la partecipazione del pubblico all'interno dell'intero processo creativo. Lo spazio urbano è interpretato come qualcosa in continuo mutamento, un flusso, un luogo di spaesamento e circolazione incessante da percorrere collettivamente. Dal 2001 Stalker promuove "Osservatorio Nomade", un network fondato su queste pratiche spaziali esplorative, che oltre a essere un inedito strumento di conoscenza – di ascolto, relazionale, conviviale e ludico –, contribuisce soprattutto a promuovere la diffusione di una maggiore consapevolezza nei confronti del proprio territorio e, quindi, a ottenere una partecipazione creativa nella gestione delle scelte e delle politiche territoriali e urbane. Nelle iniziali mappe situazioniste possiamo intravvedere anche i presupposti teorici e metodologici che stanno segnando, con la "Cartografia critica", il passaggio da una cartografia istituzionale a una cartografia aperta, a mappature partecipate e a contenuto libero, prodotta da tutti e in grado di rappresentare il territorio contemporaneo e porsi come medium inclusivo per comprendere e anche progettare autonomamente il proprio luogo di vita. Per comunicare i risultati di queste azioni, la scelta di strumenti, rispetto a quelli ereditati dalle prassi e dalle teorie situazioniste, si è notevolmente ampliata: oggi le derive metropolitane fanno uso di nuove tecnologie e di nuovi mezzi di comunicazione, come apposite applicazioni sviluppate per smartphone e tablet, siti internet, podcast e narrazioni da scaricare e ascoltare, che si sono aggiunti all'uso consolidato della cinematografia, del racconto e della mappa. Nonostante questo, il camminare come metodo di lettura e percezione dello spazio urbano, suburbano, periurbano o della campagna sembra conservare tutta la sua validità: la comprensione dello spazio non può che "passare attraverso i piedi", senza che in questo atto ci sia per forza una ragione o una meta.

CINEMA

A Milano un'esperienza psicogeografica raccontata attraverso il cinema è quella compiuta nel 2002 dal regista Giuseppe Baresi nel film *Milano 120 mt. sul livello del mare*. Da viale Fulvio Testi a Sesto San Giovanni, da via Novara al Lorenteggio, dai Navigli al Gratosoglio, dalla statale del Sempione alla Padana Superiore, dalla Comasina a via Corelli, a Quarto Oggiaro, Baresi filma ad altezza d'uomo, a nove passi di distanza, con lo stesso obiettivo, trentanove più trentanove cartelli *Milano* che segnano la fine e l'inizio del territorio comunale e quindi della città. Trentanove confini che indicano senza un limite fisico il passaggio dalla città alla campagna o alla periferia ininterrotta della città metropolitana. Il tema della ricerca è quello dei bordi della città che sfuggono alla pianificazione, luoghi in continua trasformazione che sappiamo ricevere importanti attenzioni dall'azione paesaggistica soprattutto in Francia. Tra naturale e minerale, tra verde e cemento, tra campagna e città, tra natura addomesticata e natura selvatica, in questi luoghi il processo continuo e irreversibile di mutazione è molto più visibile e riconoscibile.

Più conosciuto è invece il film *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, vincitore nel 2013 del Leone d'Oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e parte di un progetto nato da un'idea di Nicolò Bassetti. Il docufilm di Rosi è l'esito di una ricerca multidisciplinare condotta secondo il metodo psicogeografico sulle trasformazioni di Roma attraverso la traccia del Grande Raccordo Anulare, che circonda la capitale per sessantotto chilometri. Un punto di osservazione e un confine importante dello sviluppo della città di Roma che più di ogni altro ne riassume i caratteri e la complessità.

RACCONTO

Esistono molti modi per conoscere i luoghi di conflitto di una città e anche molti modi per esportare i risultati di una ricerca, e da sempre il racconto ha rappresentato uno strumento privilegiato. Lo usano per esempio, nel 2010, Gianni Biondillo e Michele Monina con il volume *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*, all'interno del quale raccontano una sorta di pellegrinaggio programmatico attorno alla città di Milano. Camminando lungo il margine delle tangenziali, in un territorio non frequentato dai viaggiatori abituali, i due autori mappano la città a partire dai suoi bordi, finendo per scrivere un volume in cui il viaggio è lo stesso, ma i racconti di viaggio sono due, come due sono gli sguardi. Una serie di sequenze di luoghi, personaggi, aneddoti, suggestioni, appunti il cui risultato è un libro fotografico volutamente senza fotografie perché l'apparecchio, per gioco, non è mai in grado di funzionare o è stato dimenticato a casa.

Il precedente di queste tre ricerche è rintracciabile in *London Orbital*, la passeggiata compiuta da Ian Sinclair lungo la M25, una circonvallazione a dieci corsie inaugurata nel 1986 che si estende per duecento chilometri intorno alla città. Per molti essa rappresenta "uno dei sette orrori della Gran Bretagna" o un "triste collare d'asfalto", il "vero recinto della città", il "laccio emostatico che soffoca l'alito vitale della metropoli"[illegible]. Sinclair seguiva le regole di Debord: era accompagnato nel suo viaggio da un pittore, un regista, un fotografo e uno scrittore, si spostava lungo la M25 rigorosamente a piedi, attraverso periferie e campagne, incolto, centri commerciali eretti come nuove cattedrali, ex manicomi, ospedali, fabbriche di armi, cantieri, prossimi a essere sostituiti da *enclave* residenziali "di prestigio".

MAPPE

A Debord è anche attribuito il merito di aver realizzato la prima mappa psicogeografica situazionista, la *Guide psychogéographique de Paris*[illegible]. Le mappe consistono nella messa in scena di un esercizio partecipativo di localizzazione di una serie di fatti o vicende accadute a passanti, turisti o in alcuni spazi e luoghi percorsi. Grazie a un processo di analisi e di lettura della città attraverso le percezioni e i sensi, le mappe psicogeografiche contengono informazioni di diverso genere – economiche, turistiche, infrastrutture urbane, monumenti – sovrapponendo tutte le letture possibili: la rete, l'orditura dei fatti, tracce e segni che ciascuna persona vive e lascia in una città.

Tra le molte azioni compiute negli ultimi anni affini alle pratiche situazioniste, per Milano un'esperienza didattica precorritrice è quella di Lucius e Annemarie Burckhardt – con quattro assistenti dell'università di Kassel e studenti della Facoltà di Architettura di Milano – in occasione della XVII Triennale di Milano. La proposta si prefiggeva di indagare il carattere paesaggistico delle zone metropolitane "disfunzionali", ritenute le più importanti riserve di "natura" del territorio selvatico contemporaneo, come la Bovisa, attraverso un'ambientazione fantastica, metafora del viaggio compiuto tra il 1768 e il 1771 da James Cook alla ricerca della *Terra Australis incognita*[illegible]. La mappa che deriva dalla esplorazione urbana è ispirata alle carte nautiche nel XVII secolo, in cui si riconoscono alcune presenze come i gasometri, alcune cascine, accenni a strutture industriali circondate da canali navigabili.

Lucius e Annemarie Burckhardt e altri, *Mappa del Viaggio a Tahiti*, Milano, 1988, restituzione cartografica della Bovisa, pubblicata su “Lotus International”, n. 161, 2016, p. 36.

Non alla deriva, ma con una meticolosa e creativa pianificazione per tappe, nel novembre 2011, Collectif Etc., come una compagnia teatrale, parte per un viaggio in bicicletta attraverso la Francia, volto a rigenerare contesti urbani grazie a piccoli interventi architettonici e artistici ideati con la partecipazione degli abitanti. Non tanto un Tour di Francia, ma un *de-tour*: una deviazione in grado di trasformare i luoghi in modi inaspettati e di offrire una visione alternativa ai consueti sistemi di costruzione e uso delle città[illegible]. Invece, il collettivo Stalker indaga attraverso azioni esplorative collettive le trasformazioni e il divenire urbano, prestando particolare attenzione alle aree marginali, ai vuoti urbani, agli spazi abbandonati o in via di trasformazione, denominati “territori attuali”. Il territorio urbano è come una grande mappa cognitiva che viene aggiornata in un continuo atto creativo: come i situazionisti, prima di ogni esperienza, ai partecipanti sono consegnati le istruzioni, una guida al percorso di deriva messa in atto, un apposito “kit” di scrittura – una mappa muta, dei post-it, una matita per disegnare –, un oggetto per la corpografia, così che ciascuno possa disegnare la traccia del proprio percorso nella propria mappa. Mentre Gianni Biondillo ha applicato i metodi psicogeografici in due progetti: il sito www.psicogeografia.com, sintesi della sua esperienza all’Accademia di Architettura di Mendrisio, e *Sentieri Metropolitani*, nato nel 2015 in collaborazione con alcune associazioni. A Mendrisio Biondillo accompagna i suoi studenti in esperienze psicogeografiche, creando itinerari da percorrere a piedi tra Como e Lugano. *Sentieri Metropolitani*, invece, nasce con l’idea di creare una rete di itinerari da percorrere a mobilità lenta, complementare agli altri sistemi, in grado di favorire una nuova lettura della città e di generare negli abitanti un senso di appartenenza e di cura dello spazio pubblico. Anche nel volume *Sacro Romano GRA* ritroviamo una mappa, che richiama concettualmente le carte psicogeografiche di Debord: su uno sfondo rosso gli unici segni riconoscibili, in bianco, sono la forma circolare del GRA e il corso dei fiumi Tevere e Aniene, mentre la toponomastica è ripresa dai titoli dei capitoli ed è legata alle emozioni suscitate dai luoghi attraversati.

Senza dubbio, accanto alla esperienza di Burckhardt, l’eredità situazionista può essere oggi individuata soprattutto nei progetti di cartografia critica e collaborativa, finalizzati a costruire una rete per condividere le azioni isolate di mappatura attiva sul territorio come, per esempio, il Kollektiv Orangotango e i gruppi o singoli attivisti che oggi fanno parte del progetto *Not-an-Atlas*. Questo raccoglie oltre quaranta cartografie alternative disegnate in tutto il mondo, e ispira e mostra come le mappe possano essere create e trasformate nei campi della lotta politica, della

ricerca, dell'arte o dell'istruzione: dai territori indigeni dell'Amazzonia al movimento antisfratto a San Francisco; dai comuni in Messico alla mappatura dei campi profughi in Libano; dagli slum di Nairobi agli squat di Berlino; dal sostegno alle comunità nelle Filippine alla denuncia di molestie sessuali al Cairo.

APP

Infine, più debole e da riconsiderare criticamente, è il rapporto tra l'originaria azione psicogeografica e il proliferare di strumenti che utilizzano le nuove tecnologie e i nuovi mezzi di comunicazione per promuovere una conoscenza del territorio alternativa rispetto a quella consentita dalle tecniche usuali. Oggi è possibile sperimentare derive ed esplorazioni attraverso specifiche applicazioni per smartphone o tablet, come nel caso dell'app Sentieri Metropolitani che permette di fruire in autonomia della rete di sentieri individuati. Nella maggior parte dei casi il soggetto – da solo o in gruppo – inizia a camminare senza una meta, e la direzione è indicata solo da "segni" che sono sempre elementi casuali ed estemporanei – un richiamo sonoro, un incontro, una scena, un dettaglio –: non sono monumenti, cartelli od opere d'arte poste lungo la strada finalizzati a offrire indicazioni, ma, al contrario, sono segni da percepire a livello sensoriale.

Simili applicazioni sono *Dérive App*, sviluppata nel 2012 e che consente agli utilizzatori di esplorare gli spazi urbani di importanti città – Parigi, New York, San Francisco, Rio de Janeiro, Abu Dhabi – attraverso diversi itinerari o secondo una distinzione per categorie – "Everyday Adventures", "Urban Base Deck" – e *Let's get lost*, un'applicazione per IPhone sviluppata nel 2017, utilizzabile per visitare il Tower Hamlets Cemetery Park, nell'East End di Londra. Un'altra app, utilizzabile da chiunque e che riprende lo spirito dello spaesamento e del gioco nel visitare luoghi italiani noti o ignoti in un modo imprevedibile è *Get Lost – Discover* (2020). Un approccio differente è quello proposto da *Loquis*, una piattaforma di Local Audio che consente di ascoltare storie e informazioni legate ai luoghi che ci circondano o che visitiamo di frequente, strutturata su diversi canali con contributi di vari autori – abitanti, artisti, architetti, storici, filosofi, giornalisti – e tra questi *Derive Urbane*.

Questo contributo raccoglie gli appunti delle lezioni del corso di Storia del paesaggismo contemporaneo (Politecnico di Milano, AUIC, 2020-2022) e i risultati del *Glossario del paesaggismo contemporaneo*, a cura di F. Repishti (Amazon Fulfillment, Wroclaw 2021) e degli elaborati di tesi di Francesca Belmonte, Andreea Dohotar Muresan e Martina Simonati.

F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, p. 46.

"La formule pour renverser le monde nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant". G. Debord, *In Girum Imus Nocte et Consuminur Igni*, Gallimard, Paris 1999, p. 30.

G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur le conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, s.l., 1957, pp. 51-52. Si veda AA.VV., *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994; e *Potlatch. Bollettino dell'internazionale lettrista 1954-57*, Nautilus, Torino 1999.

Luoghi che sono espressione irripetibile di alcuni incontri le cui combinazioni e condizioni cambiano continuamente. Nel cercare queste *ambiance*, la psicogeografia allo stesso tempo le genera con l'esperienza collettiva e l'uso della deriva e di mappe.

D. Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco, Cuneo 2010, p. 102.

G. Debord, *Thèorie de la dérive*, in "Les lèvres nues", n. 9, 1956, p. 116.

"L'estensione massima non supera l'insieme di una grande città e delle sue periferie. La sua estensione minima poteva essere limitata a una piccola unità ambientale: un solo quartiere o, se ne vale la pena, anche un solo isolato (al limite estremo, la deriva statica di una giornata senza uscire dalla stazione di Saint-Lazare)". In G. Debord, *Thèorie de la dérive... cit.*, p. 117.

H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Grasset, Paris 1947.

Guy Debord critica duramente i grandi *ensembles* lecorbusiani di Lacq-Mourenx già oggetto di un'inchiesta sociale da parte di Henri Lefebvre. Si veda G. Debord, *Critica dell'urbanistica*, in "Internazionale situazionista", n. 6, 1961, pp. 6-12. Per l'inchiesta Si veda H. Lefebvre, *Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière)*, in "Revue française de sociologie", n. 1-2, 1960, pp. 186-201.

Si vedano, tra gli altri M. de Certeau, L. Giard e P. Mayol, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990; R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, New York, 2000; D. Le Breton, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, Feltrinelli, Milano 2003; L. Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, a cura di M. Ritter, M. Schmitz, Birkhäuser, Basel 2015; E. Kagge, *Camminare. Un gesto sovversivo*, Einaudi, Torino, 2018.

I. Sinclair, *London Orbital. A piedi attorno alla metropoli*, ilSaggiatore, Milano 2008, p. 25.

Si tratta di una carta pieghevole per i turisti che, però, invitava a perdersi così da ricercare nuovi spazi da esplorare, nuovi spazi da abitare, nuovi itinerari da percorrere. La città di Parigi è rappresentata esplosa in pezzi e gli unici elementi riconoscibili sono dei frammenti di città storica che fluttuano nel vuoto con una serie di frecce che collegano unità di ambiente, determinate da precedenti rilievi psicogeografici.

N. Bassoli, *Il Grande Vuoto*, in "Lotus", n. 161, 2016, pp. 30-36.

Collectif Etc., *Détour de France*, in "Lotus", n. 152, 2013, pp. 48-57.

FORESTE E ARCIPELAGHI: NUOVE FIGURE TERRITORIALI DEGLI INSEDIAMENTI UMANI

SARA PROTASONI

Il selvatico è da sempre presente nell'immaginario collettivo sulle città. Si potrebbe dire che, nella cultura occidentale, esso strutturi per negazione l'idea stessa dell'urbano. Ma se nella visione classica il selvatico vive in un tempo e uno spazio altri rispetto alla città – prima della fondazione, dopo il declino, fuori le mura e così via –, negli ultimi anni si sta manifestando in luoghi, forme e dimensioni inattese: bolle di naturalità impreviste, non progettate e non controllate, che si aprono nello spazio del quotidiano come occasioni per esperienze e comportamenti differenti, sganciati dai codici riconducibili all'urbano[illegible].

Le forme, le modalità e i tempi con cui il selvatico si manifesta oggi e, di conseguenza, i caratteri e i significati che i luoghi dell'incolto assumono nell'esperienza della città sono molto diversificati e mutevoli non solo a causa della molteplicità e variabilità degli elementi coinvolti e delle relazioni che li connettono nella biosfera, ma anche per la varietà dei punti di vista possibili, degli sguardi, dei progetti e delle azioni individuali e collettivi che li investono per effetto della *co-esistenza* di diverse popolazioni viventi, umane e non umane, animali e vegetali. A questo proposito Emanuele Coccia propone di pensare il mondo come comunità dei viventi, "realtà della mescolanza all'interno della quale tutto si respira"[illegible], in una visione che supera non solo il paradigma antropocentrico di matrice umanistica, ma anche quella visione maturata all'interno del pensiero ecologico che pone ancora il mondo vegetale in una posizione secondaria. Negli ultimi anni la cultura dell'Occidente ha iniziato a comprendere che le piante rappresentano, al pari del mondo animale, una forma di vita organizzata, capace di modificare gli ambienti e di costruire relazioni e forme specifiche di comunicazione[illegible]. Un secolo dopo *Die Pflanze als Erfinder*[illegible], pubblicato a Berlino nel 1923 da Raoul Francé[illegible], la cultura di massa guarda al misterioso mondo delle piante scoprendo processi prima sconosciuti o considerati irrilevanti e attribuendo loro un ruolo essenziale per ridefinire le proprie responsabilità nell'era *dell'Antropocene*, fino a trarne insegnamenti ed esempi per affrontare gli obiettivi dello sviluppo sostenibile. La contaminazione con le conoscenze della ricerca scientifica nel campo della neurobiologia vegetale ha evidenziato come, se vogliamo occuparci di foreste, sia fondamentale scendere oltre la superficie del terreno, non solo per comprendere le dinamiche del suolo vivente studiate dalla pedologia, ma anche per delineare quella rete[illegible] di relazioni costanti fra piante e funghi che consente l'inestricabile rapporto simbiotico fra forme di vita differenti nei diversi habitat[illegible].

È ormai noto come l'opposizione risolutiva e rassicurante tra Natura e Cultura sia oggi compresente e talvolta in conflitto

con idee differenti e molteplici – le nature e le culture, al plurale e senza maiuscole – che hanno aperto lo spazio per riflessioni imprescindibili: la contrapposizione tra una natura "buona" e un'umanità "cattiva", che ne riduce le possibilità di sopravvivenza attraverso la costruzione delle città, è sostituita da visioni più articolate; in una sorta di revisione radicale che è stata ulteriormente alimentata dalla percezione dell'aggravamento della crisi ambientale che investe l'intero pianeta e dell'inadeguatezza delle politiche locali e internazionali di fronte alle sperequazioni tra le diverse aree geografiche che a livello globale caratterizzano la disponibilità di risorse primarie.

La letteratura sul tema è ricca e vede impegnati diversi ambiti disciplinari in un fertile scambio di idee tra architettura e antropologia, geografia, estetica, letteratura, arte, fotografia, ecologia e scienze naturali. Un'ottima sintesi e riflessione critica è proposta nel recente volume di Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro*, che fa parte di un percorso di ricerca condotto dall'autrice e dal suo gruppo di ricerca negli ultimi anni, fondato su una fitta rete di riferimenti alla riflessione internazionale e su una serie di indagini intorno ai luoghi e alle pratiche connesse con il selvatico nelle città.

Questo breve testo si interroga su un tema più circoscritto: lo sguardo e la postura con i quali l'architettura – e in particolare l'architettura del paesaggio – contribuisce a questa ampia riflessione, aprendosi verso contaminazioni oltre i convenzionali confini disciplinari ma tenendo saldamente al centro il progetto, e i suoi strumenti concettuali e operativi, in relazione al suo essere anticipazione di una condizione futura differente.

FORESTE URBANE

Da alcuni anni Parigi si offre a nuove forme di esplorazione urbana, dapprima grazie a un libro pubblicato nel 2006, intitolato *Atlas de la nature de Paris*, e successivamente attraverso una sezione del sito della municipalità che invita a scoprire gli habitat e le specie animali e vegetali che vivono in città. Dal 2019 Londra si presenta come *National Park City*, proponendo un nuovo tipo di mappatura che inaugura la serie di *Urban Nature Maps,* oggi disponibili anche per altre città come Edimburgo, Glasgow, Newcastle, Greenwich e Amsterdam.

Che valore ha per il progetto urbano l'immagine delle città che risulta dalle *Urban Nature Maps*? Solitamente queste rappresentazioni di carattere divulgativo lavorano su due piani tra loro intrecciati. Da un lato, nel descrivere la città esistente, privilegiano il vuoto rispetto al pieno; tracciano sistemi di

funzionamento biologico che suggeriscono di riformulare l'idea stessa di infrastruttura urbana; descrivono in dettaglio aspetti di biodiversità animale e vegetale rispetto ai valori d'uso tradizionalmente associati all'idea – almeno dalla modernità – di condizione urbana. D'altro canto, anticipano una possibile organizzazione futura che sollecita un radicale cambio di prospettiva, assegnando nuova cittadinanza all'incolto, con la sua dimensione non solo bio-diversa ma anche imprevedibile. E tuttavia, la città come luogo di co-esistenza dei viventi richiederebbe strumenti ben più sofisticati: il punto di vista unico zenitale, tipico della rappresentazione cartografica "scientifica", dovrebbe essere affiancato da altri sguardi, anche in movimento, capaci di dar voce anche a un approccio sensibile, qualitativo, di tipo immersivo. Ma soprattutto capaci di interrogare i luoghi alla luce dell'idea contemporanea di natura come sistema plurale dinamico interconnesso, multiscalare, che può essere compresa esclusivamente se si possiedono gli strumenti concettuali e operativi per passare dal microscopico al planetario per prendere contatto con lo spazio fisico, i suoi diversi abitanti, i flussi delle relazioni che li connettono e la loro dimensione intangibile, connessa alla sfera del senso, oltre che con le morfologie, i sistemi ambientali, le dotazioni tecniche e infrastrutturali, e le economie; un approccio alla cartografia ben definito sperimentalmente nel volume di grande interesse *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, pubblicato a Parigi nel 2019.

Menno Schiltuizen – biologo, evoluzionista ed ecologo olandese – ha pubblicato un intrigante saggio nel quale sostiene che tra la città e le diverse specie vegetali e animali che le abitano – tra cui l'uomo – non esista affatto un'assoluta incompatibilità. Al contrario, le specifiche condizioni dell'ambiente urbano generano inaspettati processi di adattamento e contribuiscono a incrementare la biodiversità vegetale e animale al suo interno. Se questo è il ritratto frutto delle osservazioni di un naturalista, dall'osservatorio dell'architettura e dell'urbanistica tradizionali, la natura che torna imprevista nelle città non può essere semplicemente riguardata come quel *locus amoenus* pacificato descritto nelle sopracitate *Urban Nature Maps*. Al contrario è natura non controllata, imprevista e imprevedibile che si appropria solitamente di luoghi abbandonati, imponendo regole proprie fondate sull'antagonismo tra le diverse specie e spesso manifestando una potenza demolitrice inquietante. Sul piano simbolico, spesso apre lo spazio alla dimensione perturbante e oscura della selva: insidiosa, impenetrabile e indisponibile per il dispiegarsi della *civitas*.

Come ha scritto Augustin Berque ormai diversi anni fa, il paesaggio è qualcosa di comune, mediato da parole e

immagini, interpretato da archetipi culturali; non deve essere riguardato esclusivamente come una cosa, bensì come un insieme mutevole di relazioni, connesse alla capacità dei viventi – umani e non-umani, animali e vegetali – di captare i messaggi dell'ambiente naturale e di farli rientrare nel circuito del proprio agire/essere. Per la specie umana, si tratta di una relazione di valenza ecologica e, allo stesso tempo, culturale, da intendersi come sintesi capace di guidare l'azione dell'uomo nel proprio ambiente di vita. In questa relazione si manifesta quella fitta rete di connessioni che legano tra loro gli elementi dello spazio fisico – naturali e artificiali, viventi e minerali – con l'universo dei significati e dei valori. Diversamente, nella maggior parte dei casi i progetti di forestazione privilegiano un approccio prestazionale, fondato esclusivamente su valutazioni ecologiche e su soluzioni tecnico-scientifiche riconducibili al campo della progettazione ambientale. Un approccio "bio-tecnico", entro il quale le piante sono valorizzate in quanto contribuiscono a mitigare l'effetto "isola di calore", a ridurre la presenza di polveri sottili e altri inquinanti nell'aria, a incrementare la resilienza dei contesti urbani di fronte agli eventi metereologici estremi generati dal cambiamento climatico. La comunicazione verso il grande pubblico degli interventi di forestazione insiste su dati quantitativi – il numero di esemplari messi a dimora –, con buona pace delle conoscenze e delle pratiche consolidate in campo agro-forestale rispetto alla complessità delle misure necessarie per la formazione e la gestione dei boschi in contesti fortemente antropizzati. Senza tener conto che la foresta urbana è uno spazio fisico abitato da contraddizioni e conflitti che ancora chiedono di essere pienamente compresi e affrontati alla luce di quello che potrebbe essere definito il nuovo paradigma della *co-esistenza* tra tutti i viventi, umani e non umani, ciascuno portatore di ragioni e obbiettivi differenti.

Fare spazio al selvatico entro un contesto antropizzato richiede – anche e soprattutto – di progettare spazi e strutture di transizione che definiscano le condizioni per la co-esistenza tra le diverse specie viventi. Per affrontare questo impegno, in uno dei testi fondativi del progetto *Sylva* sono proposte due figure architettoniche: quella dell'avamposto e quella dell'attraversamento.

> La prima strategia progettuale insiste sul considerare l'esterno come un paesaggio incerto, compromesso, nel quale attuare rifondazioni, costruire altre posizioni, altri dialoghi con la terra, con il passato ancestrale come sostanza del futuro. Nuovi avamposti possono essere innalzati come baluardi o tappe di passaggio a sfondare contorni già incerti; e ancora possono essere costruiti come arche per

> custodire "semi" di nature non perdibili o tracce di colture indispensabili. Si tratta di mettere in campo immagini concrete e non più di evocare metafore di un'architettura necessaria. La seconda strategia insiste sul neo-nomadismo, sull'in-stabilità come condizione da elaborare non solo in sentieri, passaggi, varchi; e si interroga sulla tensione tra interesse/indifferenza: diviene magari un limitarsi ad attraversare perché la meta è altro, o un porsi di traverso a un concetto o a uno spazio, o percorrere fugacemente uno spazio perché il pensiero è altrove. Si può attraversare anche tutta una vita senza viverla, o attraversare Las Vegas non con lo sguardo decifratore di Venturi o alla ricerca del casinò perfetto, ma con la paura di rischiare o il totale disinteresse al gioco.

Queste figure rimandano a strategie che, per essere realizzate, richiedono di spostarsi dal piano concettuale della definizione degli obiettivi, a un approccio profondamente radicato nella fisicità dei luoghi, che interviene instaurando nuove relazioni tra gli elementi del campo (spazi e corpi viventi) e attraversando livelli dimensionali d'intervento diversi: da quello geografico del territorio, a quello topografico del sito fino alla misura dei corpi viventi, dei loro movimenti e dei flussi che li coinvolgono nelle diverse relazioni.

Allo stato attuale due sono le immagini ricorrenti che descrivono questa relazione tra spazi e i flussi: la città-arcipelago – la cui formulazione più nota tra le recenti è ascrivibile a Stefano Boeri e al grande progetto collettivo milanese *Forestami* – e la *Ville Poreuse* avviata dalle elaborazioni dello studio Secchi Viganò a partire dalla partecipazione nel 2008 alla consultazione *Grand Pari(s)*, che includono diverse proposte riconducibili al cosiddetto "metabolismo urbano".

CITTÀ-ARCIPELAGO / *VILLE POREUSE*

Nel settembre del 1977, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff e Arthur Ovaska, raccolti intorno alla figura-guida di Oswald Mathias Ungers, pubblicano a Ithaca, New York, *Die Stadt in der Stadt. Berlin das grüne Stadtarchipel*. Si tratta di un manifesto, più volte modificato nel tempo, esito della Summerschool organizzata a Berlino dalla Cornell University nei mesi precedenti. Il testo costituisce la base per le prese di posizione di Ungers nel dibattito sui futuri sviluppi della città di Berlino – città lacerata dalle distruzioni belliche e dalla costruzione nel 1961 del muro – che, più tardi, si consoliderà nell'iniziativa dell'IBA. Le radici di questa figura possono indubbiamen-

te essere individuate in quel filone di proposte fondate su una nuova visione biotecnica delle trasformazioni insediative delineate in Germania a partire dai primi anni del Novecento: le diverse declinazioni della figura della *Landschaftstadt* in relazione a una revisione radicale del rapporto tra città e regione meriterebbero una rilettura approfondita, a partire dal progetto con cui Hermann Jansen vince nel 1910 la consultazione per la Grande Berlino, fino al lavoro del paesaggista Leberecht Migge[illegible] e ai modelli del secondo Dopoguerra, tra Hans Bernhard Reichow, Hans Scharoun e Rudolf Schwartz[illegible].

Il progetto *Berlin als grüne Stadtarchipel* prevede innanzitutto di selezionare alcune isole urbane sulla base della loro evidenza formale e spaziale. Intorno alle isole, da consolidare attraverso interventi esplicitamente riferiti alla cultura dell'architettura, la città esistente potrebbe anche essere consegnata a processi di abbandono e deterioramento per far spazio a una natura organizzata in forme differenziate[illegible]. In questo disegno, la figura dell'arcipelago incarna una strategia globale – ordinata e gerarchica – che orienta azioni locali finalizzate a bilanciare tra loro interventi di consolidamento, processi di deterioramento controllato, azioni di gestione e manutenzione del territorio, che in ogni caso rimane sullo sfondo.

Questa visione ordinata e gerarchica informa anche la "radicale riforma dello spazio abitabile" descritta da Stefano Boeri – a partire dalla sintesi tra comunità e spazio geografico che include anche la natura vivente non umana (animale e vegetale) – come "una metropoli potenzialmente transnazionale ad arcipelago, capace di comprendere al suo interno aggregazioni urbane molteplici, senza tuttavia consumare ulteriore suolo, e di riconoscere al sistema delle connessioni vegetali e faunistiche un ruolo cruciale e strutturale"[illegible].

La *Ville Poreuse*, invece, lavora intorno al rapporto tra densità e intensità sulla base di un modello spaziale molto diverso: potenzialmente isotropo ma allo stesso tempo capace di includere spazi diversificati e mutevoli per forma, dimensione, posizione e destinazione, che possono accogliere situazioni, comportamenti e flussi diversi, anche in questo caso riferiti alla natura vivente umana e non umana[illegible].

Il progetto *South Bay Sponge* di James Corner – Field Operations per i territori ad alta vulnerabilità ambientale e sociale sulle coste meridionali della Baia di San Francisco e, in generale, l'impegno dell'architettura del paesaggio ad "aprirsi alla sperimentazione di *milieux vivants* umani e non umani, urbani e non-urbani"[illegible] ampliano l'ambito di efficacia del principio della porosità proponendo un modello spaziale-territoriale nel quale il

tema della resilienza, come risposta agli effetti del cambiamento climatico anche sul piano della sicurezza, è affrontato attraverso un progetto di paesaggio di grande respiro, che mette a sistema gli obiettivi della progettazione ecologica, con quelli della pianificazione degli insediamenti e delle reti infrastrutturali per la mobilità, la difesa del suolo e la distribuzione di acqua potabile con le politiche per elevare la qualità dell'abitare rivolte alle comunità più vulnerabili e svantaggiate. Con la consapevolezza che, nella prospettiva della co-esistenza sopra delineata, ogni progetto di trasformazione sollecita il confronto con insiemi – spesso in conflitto gli uni con gli altri e non sempre ordinati al loro interno – di pratiche e valori sociali; di norme e vincoli giuridici; di aspettative, memorie, volontà, programmi e rappresentazioni portati in campo da attori differenti che ogni volta possono rovesciare quel rapporto tra competenza e reputazione sul quale si fonda la legittimazione tecnica del progettista. Di questo complesso sistema il selvatico fornisce indubbiamente una potente metafora.

S. Marini, *Il ritorno della selva*, in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021.

E. Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris 2016.

Tra le più recenti iniziative editoriali a larga diffusione, si veda la collana di S. Mancuso per Editoriale Gedi dal titolo *Un viaggio alla scoperta delle piante*, 2022.

R. Francé, *Die Pflanze als Erfinder*, Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, Stuttgart 1920.

S. Protasoni, *'Das Edaphon.' Raoul H. Francé and The Ecology of Soil*, in "OASE", n. 110, 2021, pp. 23-31.

N. Galle, S.A. Nitoslawski, F. Pilla, *The Internet of Nature. How Taking Nature Online Can Shape Urban Ecosystems*, in "The Anthropocene Review", n. 6 (3), 2019, pp. 279-287.

A. Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.

Tra gli altri, P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; I. Kowarik, *City and Wilderness. A new Perspective*, in "International Journal of Wilderness", n. 19, 2013, pp. 32-36.

T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; Id., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

A. Metta, M.L. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei,* Libria, Melfi 2019; E. Ambrosio, *Il Progetto di Paesaggio per la Città Selvatica. Indizi, traiettorie e depistaggi*, Dissertazione finale presso il Dottorato in Paesaggi della Città Contemporanea. Politiche, Tecniche e Studi Visuali XXXIII ciclo, Università degli Studi di Roma Tre – Dipartimento di Architettura, 2022. Relatrice A. Metta.

J.B. Vaquin, *Atlas de la nature à Paris*, Le Passage, Paris 2006.

J. Corner, *The Agency of Mapping*, in D. Cosgrove (a cura di), *Mappings*, Reaktion Books, London 1999, pp. 213-252.

F. Aït-Touati, A. Arènes, A. Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, B42, Paris 2019.

M. Schiltuizen, *Darwin Comes to Town*, Quercus, London 2018.

M. Pollan, *Second Nature. A Gardener's Education*, Dell Books, New York 1995.

A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge MA-London 1992.

A. Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthése*, Hazan, Paris 1995.

S. Marini, *op. cit*., p. 23.

Stefano Boeri Architetti, *Gèneve. Constellation Métropolitane*, per la cosultazione per la *Grand Genève*, indetta da Foindation Braillard e conclusa nel 2020. Si veda anche S. Boeri, *Urbania*, Laterza, Roma-Bari 2021.

B. Secchi, P. Viganò, *La ville 'poreuse': état d'avancement du chantier 1 et 2 La métro-pole du XXIème siècle de l'après-Kyoto* progetto elaborato per la *Consultation internationale le Grand Pari(s) de l'agglomération parisienne*, 2008. Si veda anche: S. Wolfrum et al. (a cura di), P*orous City. From Metaphor to the Urban Agenda*, Birkhäuser, Basel 2018; M. Petranzan (a cura di), *Bernardo Secchi e Paola Viganò. Opere recenti. Porosità e isotropia*, in "Anfione e Zeto", n. 25, 2014; B. Secchi, P. Viganò, *La ville poreuse*, MētisPresses, Genève 2011; P. Viganò, *The Metropolis of the XXI st Century. The Project of a Porous City*, in "OASE", n. 80, 2009, pp. 91-107.

D. Ibañez, N. Katsikis (a cura di), *Grounding Metabolism. New Geographies*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge MA 2014.

Ungers presenta *Die Stadt in der Stadt* al congresso del SPD che si svolge a Berlino il 23 settembre 1977. La costruzione dell'immagine della città-arcipelago è ricostruita con grande precisione in F. Hertweck, S. Marot (a cura di), *The City in the City. Berlin: a Green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff and Arthur Ovaska*, Lars Müller Publisher, Zürich 2013.

L. Migge, *Der soziale Garten. Das grüne Manifest*, Mann, Berlin 1919; Id. *Die wachsende Siedlung nach biologischen Gesetzen*, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1932. Si veda anche il volume di D.H. Haney, *When Modern Was Green. Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge*, Routledge, London 2010.

C.N. Terranova, M. Tromble (a cura di), *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*, Routledge, New York 2017; D. Mertins, *Living in a Jungle. Mies, Organic Architecture and the Art of City Building*, in P. Lambert (a cura di), *Mies van der Rohe in America*, Hatje Cantz Publisher, Montreal 2001, pp. 591-641.

"The green grid could accommodate suburbs at a variety of densities, belts of farmland

that penetrate all parts of the city, and parts that are developed as ecological preserves – forests and wildparks – that would stimulate new forms of tourism, such as hunting safaris." F. Hertweck, S. Marot, *op. cit*., p. 16.

S. Boeri, *op. cit*., p. 177.

"It is important to clarify that our particles concern flows of people, public transport irrigation, activities, differences in population, vegetation, water…", ha scritto Paola Viganò alcuni anni fa. P. Viganò, *op. cit*., p. 96.

R. De Marco, *Urbanité vivante. La co-evoluzione dei mileux-vivants nell'esperienza dell'Agence TER*, in "Rassegna di architettura e di urbanistica", n. 163, 2021, p. 25.

I LUOGHI DELL'ABBANDONO: LA SELVA PROTAGONISTA DELL'ATTESA

LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

Milano ospita luoghi abbandonati: aree dimenticate, talvolta trascurate dall'uomo per interi decenni. Queste aree rappresentano il più grande lascito della potente macchina industriale milanese che, conclusosi il processo di deindustrializzazione, ha lasciato in eredità grandi vuoti urbani, molti dei quali ancora in attesa di una nuova connotazione. Tuttavia, la stasi di questi luoghi è solo apparente. I segni del tempo vengono infatti marcati dalla natura che lentamente se ne impossessa, contribuendo a creare quel paesaggio spontaneo che costituisce ormai, nell'immaginario comune, lo scenario delle aree dismesse tipico di molti contesti urbani.

Proprio la costituzione di questo paesaggio, caratterizzato da una natura urbana "altra", ha contribuito al sorgere di nuovi luoghi sugli scheletri delle passate eccellenze produttive milanesi. Noti per il loro livello di tossicità, eredità delle attività antropiche che hanno ospitato, questi spazi sono spesso inaccessibili allo stesso uomo che li ha creati. Tra essi, scali ferroviari, ex stabilimenti manufatturieri e aree militari, in disuso da molti anni e protagonisti di un processo di inselvatichimento incontrollato. In questo contesto, la lunghezza dei processi rigenerativi e del risanamento ambientale allontanano la prospettiva di un loro riutilizzo, diventando garanzia della sopravvivenza di una natura che cresce laddove l'uomo non può accedere. Prefigurando, in altre parole, uno stato di attesa di cui la selva è protagonista.

IN RICORDO DELLA CITTÀ INDUSTRIALE

I luoghi dell'abbandono milanese sono la testimonianza del passato di una città che, nel corso del XX secolo, a seguito della crisi del modello fordista, ha dovuto saper convertire la propria attività manufatturiera, che l'aveva resa uno dei maggiori centri produttivi europei, in un settore terziario avanzato che, tra le altre cose, ha inciso notevolmente sul suo tessuto sociale e sul suo assetto urbanistico. Questi luoghi narrano di quell'"anima industriale" identificata come il motore creativo della filiera produttiva milanese[1], che ha dato vita a oggetti diventati ben presto icona e identità di una società partecipe in prima persona di quel processo creativo, dalla produzione dei beni al loro consumo.

I grandi impianti idroelettrici e gli stabilimenti manufatturieri rappresentavano il luogo in cui "l'anima industriale" prendeva forma; localizzati in zone strategiche, vicino alle risorse naturali e agli insediamenti che ospitavano gli operai, sono poi diventati parte integrante del tessuto urbano con l'espansione della città[2].

I primi grandi stabilimenti meccanici iniziarono a sorgere alle porte di Milano a fine Ottocento⇓, per costruire negli anni una periferia industriale ai limiti dell'urbanizzato, in particolare nella zona nord, dove la grande area occupata dagli stabilimenti della Pirelli creava un elemento di cucitura con il "villaggio industriale" di Sesto San Giovanni. Negli anni Ottanta e Novanta, invece, il processo di "contro-urbanizzazione"⋀ dovuto al decentramento produttivo ha comportato l'abbandono di luoghi un tempo motore attivo della città, senza offrire una soluzione per il loro reimpiego nell'immediato e innescando così una profonda crisi della città. Con lo scorrere del tempo, infatti, alcuni di questi stabilimenti avevano assunto una posizione sempre più centrale nella città contemporanea, andando a formare importanti "vuoti" da ricucire dopo la loro dismissione⎣.

A seguito di questa profonda trasformazione urbana, che ha interessato la maggior parte delle città americane ed europee, il tema della rigenerazione e del riutilizzo delle aree dismesse è diventato oggetto di attenzione da parte di amministratori e studiosi dei processi di trasformazioni. Negli anni Ottanta vennero attuati i primi progetti di rigenerazione nelle città post-fordiste, prima in maniera puntuale, per poi mutare verso un approccio integrato alla progettazione di intere porzioni di città. Mentre l'ultimo decennio, in particolare, ha visto l'emergenza di un nuovo obiettivo connesso alle opportunità date dalla rigenerazione: quello della sostenibilità ambientale. In questo senso la riabilitazione dei *brownfield*⊢ ha assunto un ruolo fondamentale nell'offrire un'alternativa al consumo di suolo vergine e un'occasione di risanamento per le aree inquinate da decenni di attività industriale✳. Ed essendo Milano una delle città italiane con il maggiore indice di suolo consumato e il maggior numero di siti inquinati⅀, la rigenerazione dei siti dismessi rappresenta una grande opportunità per ridurre l'impatto ambientale.

La grande maggioranza di queste aree è infatti caratterizzata dalla loro inaccessibilità, dovuta alla presenza di sostanze pericolose che ne limitano l'utilizzo e richiedono alti costi per il loro risanamento. Il che richiede di trovare nuovi approcci che favoriscano l'attivazione di processi di ripristino ambientale e di rigenerazione, che siano effettivamente attuabili dalle amministrazioni urbane, spesso impossibilitate per gli ingenti costi⅄. I quali hanno in questo modo favorito l'abbandono di aree un tempo fulcro produttivo della città e oggi in attesa di trovare un nuovo posto all'interno di essa.

LA GEOGRAFIA DEL DISMESSO A MILANO

Parlando di aree dismesse nel contesto dell'area urbana milanese, è doveroso precisare che esistono diverse categorie non riconducibili a quella del grande sito industriale, spesso oggetto di interesse da parte dell'opinione pubblica e su cui si concentrano le maggiori spinte trasformative della città. Sebbene, infatti, i principali luoghi di indagine del dismesso milanese siano prevalentemente i siti produttivi di ampia estensione, bisogna tener conto anche delle aree di minore dimensione per avere il quadro generale del fenomeno che interessa l'area urbana e periurbana.

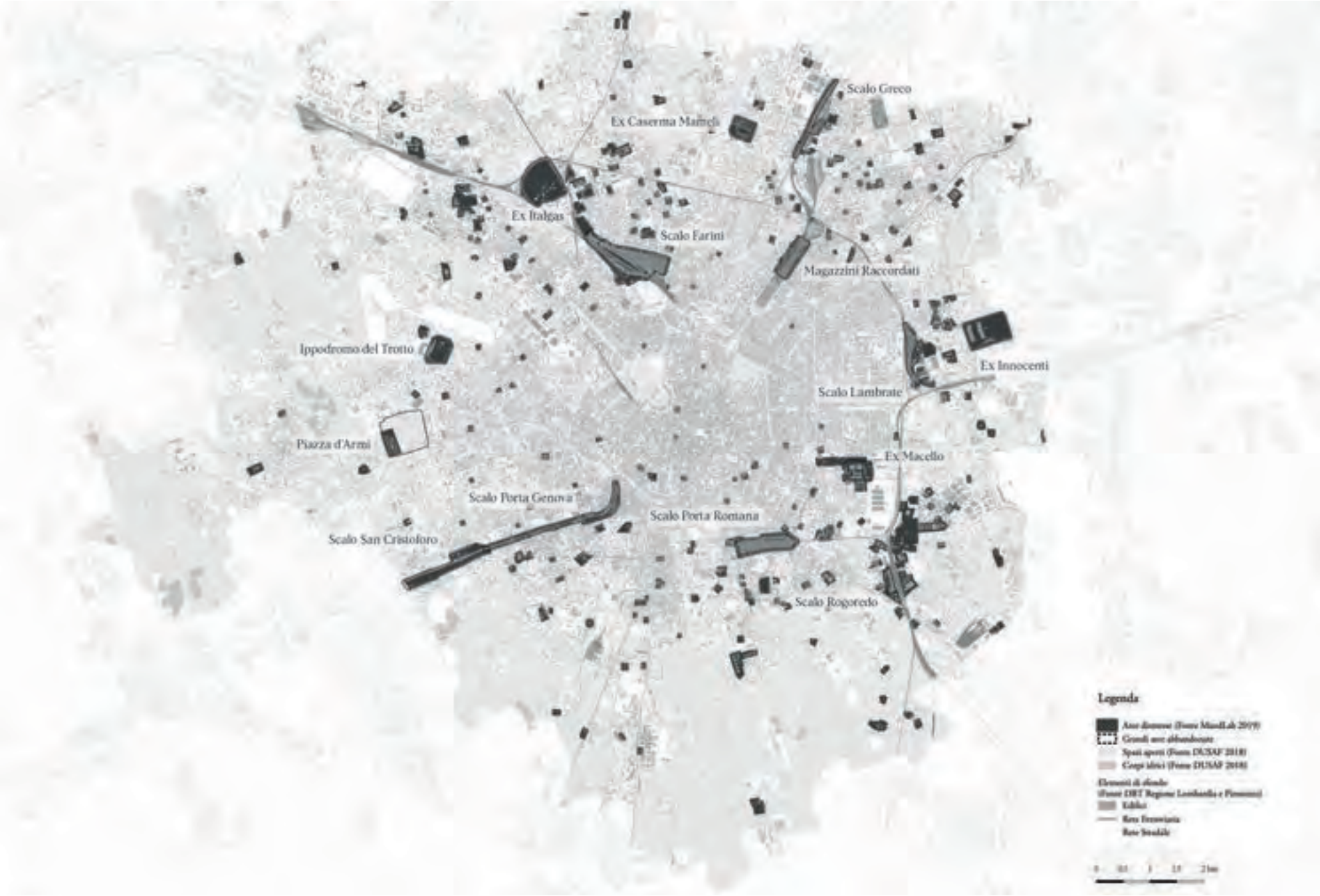
I confini comunali di Milano ospitano più di quattrocento ettari di superficie dismessa: come un intero quartiere composto, però, da edifici e spazi abbandonati. Di questi, più di un terzo appartiene a ex siti industriali di diverse dimensioni e un altro terzo ad aree per l'infrastruttura e la logistica, riconducibili prevalentemente alla presenza degli scali ferroviari⅊⅄.

Prendendo in considerazione i siti di origine produttiva, risultano ben visibili i due grandi stabilimenti dell'Italgas nel quartiere della Bovisa (1905), sede dei gasometri, e una parte dell'ex stabilimento Innocenti (1933), dove sorge lo scheletro della fabbrica abbandonata, noto come il "Palazzo di Cristallo". A eccezione di questi due ex giganti industriali, situati in veri e propri stabilimenti, il paesaggio del dismesso produttivo è composto prevalentemente da elementi di minori dimensioni e più capillarmente diffusi nella periferia, assimilabili alla tipologia del "capannone" industriale. Questo elemento, caratterizzato da una scarsa qualità architettonica, è stato il protagonista del decentramento produttivo che, dagli anni Novanta, ha concentrato le attività nelle aree periferiche della città, per costituire, oggi, il nuovo oggetto del dismesso⅊⅊. A Milano, questi possono ritrovarsi prevalentemente a nord nelle aree di Bovisa-Stephenson, Gorla-Turro e Lambrate, a sud verso Calvairate, Santa Giulia e Morivione.

Un'altra categoria rilevante, che rappresenta circa un sesto dei siti dismessi, è quella dei servizi pubblici. Tra questi, risaltano l'ex Macello di Via Molise (1914), l'Ippodromo del Trotto di San Siro (1925) e le attrezzature militari, tra cui la Piazza d'Armi (1911), con l'annessa Caserma di Santa Barbara (1931), e la Caserma Mameli di Viale Suzzani (inizio XX sec). Le aree militari, in particolare, rappresentano una sottocategoria rilevante del dismesso ormai "strutturale" nella città contemporanea, dovuto all'abolizione della leva obbligatoria e alla demilitarizzazione, che hanno reso queste aree non più necessarie nei centri urbani, lasciando importanti vuoti non accompagnati da corrette poli-

Geografia del dismesso e dell'abbandono milanese, elaborazione cartografica di Lucia Ludovici.

Dati estrapolati dal Database Aree Dismesse, MaudLab, Politecnico di Milano, 2019 e DBT di Regione Lombardia e Piemonte.



tiche che favorissero il riutilizzo da parte delle Amministrazioni cittadine di aree di proprietà del Demanio.

Il restante patrimonio del dismesso è da identificarsi in edifici residenziali, ex sedi di uffici o spazi commerciali, aree libere in attesa di una nuova connotazione o capannoni utilizzati un tempo come magazzini. Infine, allontanandosi dai confini dell'urbanizzato compatto e dirigendo lo sguardo verso l'agricoltura periurbana è possibile incontrare un'altra categoria tipica del dismesso milanese e lombardo, ovvero quella del settore agricolo, qui riconoscibile prevalentemente nell'elemento delle cascine, il cui riutilizzo negli ultimi anni ha dato il via ad alcuni esempi di buone pratiche.

L'ABBANDONO: I GRANDI VUOTI OGGI

Guardando alle trasformazioni dei luoghi descritti sinora, è possibile tracciare tre fasi principali che questi attraversano: attività, abbandono, rigenerazione. O anche, parafrasando nel linguaggio dell'opinione pubblica: prosperità, degrado, rinascita. È interessante, però, notare come il dibattito in materia si concentri prevalentemente sull'ultima fase, quella della rinascita. Su quale sia, cioè, il ruolo che queste aree svolgono nella progettazione della città futura e su come dar avvio a processi rigenerativi che siano sostenibili socialmente, economicamente e ambientalmente. Parlandone al presente sono il "degrado", parlandone al futuro rappresentano "l'occasione".

Il tema del loro futuro riutilizzo e del reinserimento nel tessuto urbano e sociale è certamente di rilevante importanza, tuttavia risulta interessante soffermarsi sul periodo più buio, quello che è sotto gli occhi di tutti da tempo, che oscilla tra una nostalgia per un passato glorioso e un ottimismo per un futuro prospero, seppure sotto la costante minaccia della speculazione immobiliare.

Questa fase centrale può essere vista come un periodo di transizione, anche se, considerando la lunghezza dei tempi di reinserimento del tessuto dismesso in quello urbano, viene da chiedersi quale sia il limite tra il vedere decenni di inattività come fase transitiva o come condizione strutturale. Il che stimola la riflessione sulla "non gestione" di queste aree all'interno della pianificazione urbana. La fabbrica Innocenti, per esempio, è stata ufficialmente dismessa nel 1993, i gasometri della Bovisa nel 1994, mentre gli scali ferroviari dagli anni Novanta hanno progressivamente visto diminuire le loro funzioni, così come le aree militari negli anni Duemila. Aree pubbliche ma private ai cittadini, che sono da anni in attesa di una rige-

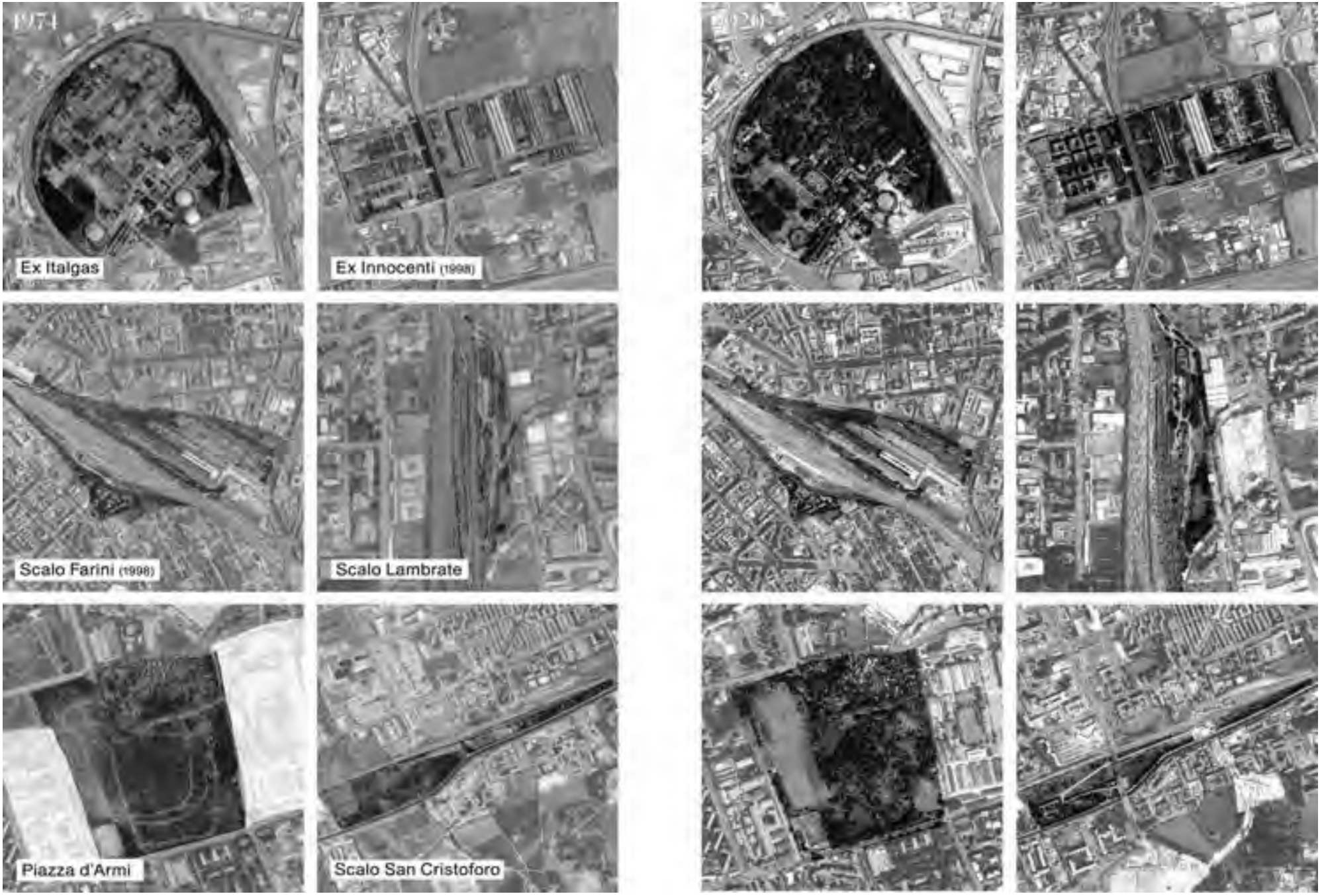
nerazione promessa e rimandata, senza la possibilità di un reale utilizzo intermedio.

Questo è il contesto ben raccontato da Giovanni Hänninen nel reportage fotografico *Cittàinattesa*, le cui immagini narrano di una Milano dimenticata, composta da aree e architetture in decadenza. E se si riprende il lavoro di Gabriele Basilico di più di trent'anni prima, celebrazione dell'architettura industriale milanese, è facile notare come le immagini degli stessi luoghi raccontino la desolazione di un'incuria la cui durata ha lentamente innescato processi di trasformazione irreversibili. Trasformazioni spontanee di cui protagonista indiscussa è la natura; selvatica e silenziosa, capace di capovolgere l'immagine di degrado e di riportare l'attenzione sulla potenza di una vegetazione colonizzatrice.

Questo tipo di natura, in grado di crescere su terreni ostili alla vita umana, è spesso l'unica abitante dei grandi siti abbandonati, e alimenta una fascinazione per tali luoghi dove, proibito l'accesso all'uomo, ailanti, pioppi e animali vivono indisturbati. La sua azione ha permesso, così, una risignificazione dei luoghi del dismesso, raccontandoli come luoghi della possibilità e dando vita a un ambiente urbano unico, capace in alcuni casi di svolgere funzioni ecosistemiche per l'intera città, in modo assimilabile ai parchi cittadini.

Considerando, infatti, l'estensione dei vuoti abbandonati, si può comprendere la ricchezza della biodiversità creata dal processo di inselvatichimento spontaneo, che va oltre la semplice vegetazione: queste aree ospitano insetti, uccelli e vari altri animali che trovano condizioni di sopravvivenza favorevoli in zone che possono essere considerate a tutti gli effetti come urbane. Una città che, in attesa di un nuovo significato, incontra la selva, divenendo luogo di incontro involontario di due realtà opposte che si uniscono a causa della negligenza umana, dando forma a una nuova vita. Il paesaggio del dismesso diventa così parte di quella "città selvatica", sempre più presente nei contesti urbani contemporanei, scardinando il concetto di dualismo tra città e natura. Un paesaggio non naturale ma composto dalla natura stessa, immagine di una città che ha perso il significato e ne attende uno nuovo. Un paesaggio i cui emblema è la selva: un patrimonio verde, seppure temporaneo, cresciuto come testimonianza della capacità della natura di affermarsi laddove l'uomo arretra.

Confronto temporale delle aree dismesse 1974-2020, elaborazione grafica di Lucia Ludovici su dati estrapolati da Geoportale Lombardia e Google Earth.



Sebbene oggi molti siti ex industriali di Milano siano stati convertiti e ospitino nuovi insediamenti, lo scorrere del tempo ha dimostrato la difficoltà di attuare processi rigenerativi in tempi brevi che siano capaci di affrontare il fenomeno della dismissione in eguale modo in tutta la città, provocando la costituzione del paesaggio del dismesso sopra descritto. La mancanza di una gestione temporanea delle aree già raccontate, meno fortunate delle altre che sono state restituite alla città, ha negli anni inspessito i confini che ne delimitano lo status di "vuoto" e di "altro" rispetto alla vita urbana. Malgrado, però, la mancanza di gestione possa comportare fenomeni di contesa degli spazi stessi, il confine imposto ha indirettamente generato dei processi di riscatto da parte della popolazione che si è appropriata di queste aree e della loro natura, patrimonio di tutti e di nessuno, dando il via a un insieme di pratiche spontanee che hanno promosso la definizione di nuovi luoghi riconosciuti dai cittadini stessi. Azioni e buone pratiche che aprono delle prospettive e degli scenari su possibili utilizzi temporanei o sull'accompagnamento di processi naturalizzatori di queste aree, sottolineando la necessità di politiche che ne tutelino il periodo di formale inutilizzo.

È doveroso qui sottolineare che questa narrazione rappresenta solo un parziale racconto dei processi di riappropriazione dei grandi spazi presenti nella città, che non tocca i temi degli insediamenti abusivi e delle occupazioni, argomento complesso e delicato, talvolta causa di contrasti tra le nuove popolazioni e quelle locali, meritevole di essere discusso in una sede a parte. Il tema centrale che si vuole far emergere riguarda prevalentemente il senso di appartenenza e l'emergere di nuove potenzialità, grazie al connubio tra natura e spazi abbandonati,

Il caso più emblematico è quello del Bosco della Goccia, situato negli ex stabilimenti Italgas del quartiere Bovisa, dove è sorto un vero e proprio bosco urbano composto da più di duemila alberi ad alto fusto che affiancano i profili dei gasometri. Qui, per la protezione dell'area, si è costituito nel 2012 un comitato di cittadini e ricercatori che da dieci anni lotta per la preservazione del bosco, organizzando dimostrazioni pubbliche e attività di narrazione del luogo stesso.

Qualcosa di simile è accaduto anche nell'area dell'ex Piazza d'Armi che, progressivamente dagli anni Novanta, ospita un'altra oasi di biodiversità, al cui interno si sono stabiliti animali protetti dalle normative vigenti, come il gufo reale e il tritone. Oltre ad accogliere una nuova natura, quest'area è divenuta sede di alcune pratiche spontanee, ospitando orti urbani produttivi e insediamenti abusivi che trovano nelle aree abbandonate un

Ritratti a confronto dell'ex stabilimento Innocenti. Sopra, immagine tratta da *Milano, ritratti di fabbriche, 1978-1980*, di Gabriele Basilico, per gentile concessione dell'Archivio Gabriele Basilico; sotto, "LA FABBRICA - Stabilimento Innocenti - 2012", dalla serie *Cittàinattesa*, un progetto fotografico di Giovanni Hänninen, testi e ricerche di Alberto Amoretti.

terreno dove stabilirsi inosservati. La nuova connotazione del sito e la sua appetibilità immobiliare hanno comportato, anche in questo caso, la costituzione di un comitato che favorisse la creazione di un parco, contrario alla concezione di "valorizzazione immobiliare" del progetto proposto per l'area. E le attività dei comitati, in entrambi i casi, sono riuscite a intercettare le amministrazioni e ad avere voce in capitolo circa il futuro degli spazi che, apparentemente senza alcun valore, oggi hanno assunto una grande importanza simbolica per i cittadini. Il valore aggiunto è rappresentato proprio dalla natura, sorta per la "non gestione" dei siti, che oggi condiziona una "nuova gestione" da parte delle amministrazioni.

Altro tipo di appropriazione, in questo caso più o meno spontaneo, è collegato al fascino scaturito dallo stile "post-industriale" di questi luoghi, che diventano un set perfetto per eventi e rappresentazioni artistiche. È così che la fabbrica ex Innocenti è divenuta scenario di *photoshooting* e video musicali; le difficoltà fisiche di accesso, il senso del proibito nell'invadere lo spazio di una natura che a sua volta ha valicato i limiti imposti dalla proprietà, e l'edificio corroso dal tempo diventano la cornice perfetta per una comunicazione *underground* d'effetto. Potenziale estetico riconosciuto nel tempo non solo "dal basso", ma sfruttato anche da circuiti esperti come quello della moda, che ha iniziato ad utilizzare gli spazi dello Scalo Farini e delle ex acciaierie Falck come passerella per le sfilate, o eventi musicali come *Piano City*, che permette a musicisti di esibirsi in questi luoghi, aprendoli così anche ai cittadini. Tutte azioni che testimoniano il potere della natura di risignificare gli spazi abbandonati, in attesa di un nuovo utilizzo.

TRE SCENARI

In conclusione, se il mito dell'industria milanese ha accompagnato l'immagine della città per decenni, raccontandola come il luogo dell'occasione, dello svago e della possibilità, oggi, l'eredità di questa industria è rappresentata da un'immagine diversa, lontana dalla velocità delle macchine e caratterizzata da un lento scorrere del tempo, in cui l'attività umana non fa più da protagonista e la natura prende il sopravvento. E così, dove un tempo si fabbricava la Lambretta, è possibile imbattersi in lepri che saltano indisturbate o rapaci che di rado osano addentrarsi nella città.

Le immagini proposte come chiusura di questo excursus raccontano, quindi, il destino comune dell'abbandono di tre luoghi emblematici dell'industria milanese, dove tuttavia la sel-

L'ex fabbrica Sisas di Pioltello, 2021, fotografia di Lucia Ludovici.

va spontanea ha definito scenari e pratiche diversi: l'ex fabbrica petrolchimica Sisas a Pioltello, l'ex fabbrica Innocenti e l'ex stabilimento Italgas a Milano. Il primo racconto restituisce l'immagine di un "deserto contaminato", un'area altamente inquinata, dove l'unica testimonianza di vita è rappresentata da quelle poche specie arboree che hanno osato rompere la dura coltre di cemento. Il secondo scenario creato è assimilabile a un "rudere industriale" dove la natura ha preso il sopravvento e racconta un luogo fascinoso, la cui impressione quando vi si addentra è quella di essere dentro un film, non a caso scelto come fondale per video musicali e servizi fotografici. L'ultimo rappresenta l'immagine del "bosco urbano altro", un vero e proprio bosco sorto nei decenni di abbandono di quest'area, che rappresenta un valore oramai consolidato all'interno della città, tuttavia non riconosciutogli, in quanto formalmente inaccessibile ai cittadini.

A. Pansera (a cura di), *L'anima dell'industria. Un secolo di disegno industriale nel milanese*, Skira, Milano 1996.

Si veda AA.VV., *Governare i territori della dismissione in Lombardia*, Maggioli Editore, Milano 2015.

Si vedano E. Borruso, *Studi di storia dell'industria milanese, 1836-1983*, LIUC Libero Istituto Universitario Carlo Cattaneo, Guerini Scientifica, Milano 1996; M. Grandi, A. Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Milano 1980; e G. Bigatti, *Crisi e rigenerazione urbana nella Milano contemporanea,* in T. Biondi, P. Furia (a cura di*), Metamorfosi di un paesaggio*, "Cosmo", n. 17, 2020, pp. 207-226.

M. Russo, *Aree dismesse. Forma e risorsa della "città esistente"*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1998.

Si veda G. Setti, *Oltre la dismissione. Strategie di intervento architettonico per la modificazione e il consolidamento di trame, tessuti e manufatti industriali*, Tesi di dottorato in Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, PAU XXVI ciclo, Politecnico di Milano 2014.

Termine usato per indicare aree abbandonate e contaminate.

A. Ciocchetti, A. Spaziante (a cura di), *La riconversione delle aree dismesse. La valutazione, i risultati,* AUDIS, Franco Angeli, Milano 2006.

Secondo i dati riportati da SNPA riferiti al 2020, il consumo di suolo del comune di Milano è pari al 52,8% del territorio. Per quanto riguarda i siti contaminati, i dati estrapolati dal database AGISCO di ArpaLombardia riferiti ad aprile 2020, riportano la presenza di 194 siti contaminati e 123 potenzialmente contaminati.

Si veda AA.VV., *Proposte per favorire le bonifiche di siti contaminati in Italia,* CeRAR – Centro di Ricerca Risanamento ambientale e recupero di aree degradate e siti contaminati dell'Università degli Studi di Brescia, Brescia 2020.

Secondo il database delle Aree Dismesse elaborato dal MaudLab del Politecnico di Milano nel 2019, nel Comune di Milano sono presenti 4.410.714 mq di superficie dismessa, per un totale di 356 aree. Il 34,7% della superficie di tali aree è di origine produttiva, il 25,6% è rappresentata dall'infrastruttura tecnologica.

Si veda G. Setti, *op.cit.*

Si veda F. Gastaldi, F. Camerin, *Aree militari dismesse e rigenerazione urbana. Potenzialità di valorizzazione del territorio, innovazioni legislative e di processo*, Saggi IUAV 03, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2021.

Secondo i dati a cura del MaudLab, già citati, il territorio dismesso agricolo nel Comune di Milano corrisponde al 3,7% dell'estensione totale.

A proposito della "non gestione", si veda G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016.

Il Reportage, pubblicato su "Domus" nel 2013, è stato esposto alla mostra collettiva *Giorni Felici – 20 artisti x 20 artisti*, in cui l'autore è stato presentato da Gabriele Basilico. Successivamente è stato esposto all'interno della mostra *Cesare Colombo e Giovanni Hänninen. Una città per due*.

G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche 1978-80*, SugarCo, Milano 1980.

L. Barchetta, *Walking with Plant. Disrupting the Material Logics of Degrade at the Banks of Turin's Stura River*, in M. Gandy, S. Jasper, *The Botanical City*, Jovis Publisher, Berlin 2020.

N. Khun, *Come la vegetazione spontanea migliora gli spazi verti postmoderni,* in F. Panzini (a cura di), *Prati Urbani. I prati collettivi nel paesaggio della città*, Studi Ricerche-Antiga Edizioni, Treviso 2018.

L'Osservatorio La Goccia, composto dal gruppo di ricerca Terrapreta, ha recentemente stimato che la quantità di CO2 stoccata dal bosco sorto sull'Ex Italgas è paragonabile a quella di Hyde Park di Londra.

A. Metta, M. L. Olivetti, *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2020.

ETICA ED ESTETICA DELL'INCOLTO: IMMERSIONI NEGLI SCALI FERROVIARI DI MILANO

NINA BASSOLI, GAIA PICCAROLO

ETICA DELL'INCOLTO

> La possibilità del nuovo, e dunque anche del mutare dei "paradigmi", se vogliamo dirla con Kuhn, se non può venire da un mitico incontro con l'esterno – il precategoriale, la "natura", le cose come sono – sussiste però in quanto il *Ge-schick* non è solo il tramandamento di *Wirkungen*, di effetti che si sono dispiegati e sono presenti come costitutivi del nostro progetto di mondo, ma anche di tracce, di elementi che non sono diventati mondo: le rovine accumulate dalla storia dei vincitori ai piedi dell'angelo di Klee; è la pietà per queste rovine l'unico vero movente della rivoluzione, più che ogni altro progetto altrimenti legittimato in nome di qualche diritto naturale o di qualche corso naturale della storia. (Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti)[1]

La simpatia per l'incolto che oggi vive un momento di gloria, per lo meno in certi ambienti culturali, nasce originariamente come strumento di uno sguardo sovversivo: in quanto non sottoposto al controllo, non irregimentato, l'incolto contiene in sé – o meglio vi si è voluto ravvisare nelle pieghe della nostra cultura – una forma di resistenza, qualcosa in grado di sfuggire alla normalizzazione e all'appiattimento legato a forme eccessive di sfruttamento economico o di patrimonializzazione (sfruttamento "turistico").

È in particolare Gilles Clément a mettere a fuoco quest'idea, espressa in numerosi testi a partire dai primi anni Novanta, raccogliendo in un pensiero coerente e dotato di formule facilmente trasmissibili alcuni semi che serpeggiavano nel dibattito filosofico e in quello architettonico-urbanistico, trasferendoli, sapientemente trasformati, alla disciplina botanico-paesaggistica.

Com'è noto, Clément attribuisce, già dai primi esperimenti sul "giardino in movimento" e poi, man mano, in maniera sempre più esplicita nei suoi elogi alle vagabonde[2], un significato eminentemente politico alla capacità delle specie di oltrepassare o *bypassare* barriere e confini – non solo fisici ma anche culturali, legislativi, ecc. – fissati dall'alto da logiche di controllo e di potere. "'Incolto' – ci ricorda – termine carico di vergogna, indica una perdita di potere dell'uomo sul proprio territorio"[3]. Si potrebbe senz'altro ravvisare, nella simpatia di Clément per l'incolto, i *délaissés* e le specie pioniere e vagabonde, una permanenza o eredità – forse l'unica ancora in grado di esprimere una qualche energia – di quello spirito, soprattutto francese, che dagli anni Sessanta si era andato concettualizzando intorno alle riflessioni di intellettuali come Michel Foucault, Henri Lefebvre e Michel de Certeau e materializzando nelle proposte contestatrici dei Situazionisti.

L'incolto come forma di resistenza, dunque, non tanto intesa come denuncia a un'appropriazione indebita del territorio da parte delle dinamiche del capitalismo avanzato, ma piuttosto come ultimo baluardo in grado di far fronte all'impoverimento e alla potenziale negazione del "vivente" – del suo caos e della sua vitalità appunto – nella prospettiva di una sempre più pervasiva razionalizzazione della società e della pianificazione totale delle risorse entro un orizzonte produttivo; o, per usare appunto un termine familiare a Clément, della "reificazione" del vivente[illegible].

Si tratta peraltro di una resistenza che non si afferma attraverso grandi gesti e grandi opere, ma piuttosto attraverso la loro interruzione al fine di lasciare la vita nelle condizioni di esprimersi. Oggi si sarebbe tentati di definirla "resilienza", se il termine non avesse assunto un tono un po' logoro. Preferiremmo chiamarla invece "resistenza debole", in omaggio alla formula introdotta da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti grossomodo negli stessi anni – il che sembra già di per sé un fatto degno di essere segnalato – in cui prende forma il pensiero di Clément. Ed è appunto sul concetto di "reificazione" del vivente, o se volessimo trasporre il discorso in termini filosofici potremmo dire dell'Essere, che riteniamo qui necessario soffermarci.

"La grande rivoluzione di Heidegger – sintetizza Vattimo nella sua autobiografia a quattro mani – è il rifiuto di una concezione oggettiva stabile, strutturale dell'Essere, in nome della libertà. Se noi siamo speranze, sentimenti, paure, progetti… esseri finiti, con un passato e un futuro, ma non solo apparenze, allora l'Essere non si può pensare nei termini della metafisica oggettivistica"[illegible]. Più avanti precisa: "Heidegger parla della metafisica come oblio dell'Essere perché, invece di porre il problema di cosa significhi Essere, lo ha ridotto a oggetto. […] Di sicuro Heidegger odia l'idea dell'Essere come qualcosa che è presente davanti a noi, perché è questo che lo renderebbe oggetto. […] L'Essere si conferma come ciò che illumina le cose senza identificarsi con le cose"[illegible].

Il cosiddetto "pensiero debole", che in Martin Heidegger trova uno dei suoi principali fondamenti, sostiene dunque l'idea di un Essere "gettato", che si dà "come accadere storico-culturale"[illegible] anziché come "entità", o *ousia*, e che, con Heidegger, "immagina la storia come lampi. Illuminazioni improvvise. Accadimenti"[illegible].

Da tale visione dell'Essere deriva, in primo luogo, un'etica dell'esistente che si contrappone alla metafisica dei modelli forti a favore di un lavoro dentro la materia fragile del reale. In questo senso crediamo che Vattimo intenda per "libertà" la possibilità di riorganizzare gradualmente questa materia dall'interno,

Edith Roux, *Scalo Farini*, 2016, per gentile concessione di Editoriale Lotus.

senza soccombere alla metafisica dei modelli dati a priori, che si tratti della preservazione dello status quo o della proiezione di un'utopia confortante. Qualcosa di simile, se vogliamo, alla dinamica biologica di progressivo adattamento con cui Clément descrive la spontanea disseminazione delle specie nel "giardino planetario".

In secondo luogo, è sempre da questa visione dell'Essere "gettato" che scaturisce l'idea che la sua sostanza non sia fatta soltanto di progetti attuati, reificati, oggettivati, ma anche "di tracce, di elementi che non sono diventati mondo", come affermano Vattimo e Rovatti alla fine della loro introduzione al libro del 1988, riportata in apertura di questo breve saggio.

I vuoti urbani o *délaissés*, veri e propri paradisi dell'incolto, sono in entrambi i sensi sopra menzionati figure potentissime del pensiero debole: da un lato si limitano a esistere, senza essere stati né voluti né progettati. Al di fuori dagli sguardi e dai "riguardi", come ha sottolineato Jean-Christophe Bailly in un illuminante testo sull'argomento[illegible], sfuggono al regime della "guardia" o della "salvaguardia", ma, seppur riposte in una piega dell'urbanità, vi irrompono con un anomalo e "inatteso ritorno del *bíos*, del vivente"[illegible]. Dall'altro lato si collocano in un tempo sospeso, in una sorta di vuoto di intenzioni o a-venire incompiuto: "né oggetti né semplici assenze, sono degli *spazi provvisori di durata indeterminata*", in grado di estrarre "il provvisorio dal divenire per collocarlo nella sospensione di una durata vacante"[illegible]. Non consegnati al soggiorno obbligato in se stessi, non riassorbendosi nell'effettività dell'aver luogo, in una parola non reificandosi, si sottraggono alla "giurisdizione dell'effettivo e a tutti i suoi fantasmi"[illegible].

L'incolto, dunque, come qualcosa che si sottrae alla giurisdizione dell'effettivo, che non è imprigionato nel progetto, ma che è potenza in essere, esistenza caotica incontrollata e incontrollabile, in permanente trasformazione. Per gli architetti è un'etica difficile da digerire, ed è forse anche per questo la categoria del paesaggio, con l'inedita centralità che è andata assumendo negli ultimi decenni, è accorsa in loro aiuto. Al paesaggio è stato chiesto di sopperire a quella necessità – esistenziale? sociale? – di resistenza debole che l'architettura – e men che meno l'urbanistica – non è in grado di fornire. Grazie a questo *escamotage*, l'architettura ha potuto continuare a progettare futuri in essere anziché presenti in potenza. Ma la domanda che sorge spontanea è la seguente: il paesaggio è stato in grado di raccogliere la promessa?

ESTETICA DELL'INCOLTO

> Le città formate o iperformate come Parigi hanno una certa tendenza a estendere il dominio del compiuto. Siamo di fronte a un'aporia, visto che questa tendenza è essa stessa produttrice di cantieri. (J.C. Bailly)[illegible]

Un caso interessante da prendere in esame per ragionare sul ruolo dell'incolto nel discorso architettonico e paesaggistico contemporaneo è quello delle grandi trasformazioni in atto a Milano; in particolare di quei "grandi vuoti" o *délaissés* che sono i suoi scali ferroviari, dismessi al 90% e recentemente "restituiti" al tessuto cittadino grazie a un Accordo di Programma firmato nel 2017 da FS Italiane, Comune di Milano e Regione Lombardia[illegible].

Sei dei sette scali ferroviari milanesi, circa 125 ettari di incolto distribuiti in vari ambiti della città, sono oggi in procinto di essere trasformati in altrettanti nuovi quartieri[illegible], dotati di "edifici per funzioni urbane (residenze, commercio, direzionale), edilizia residenziale convenzionata, agevolata, in locazione e sociale, attrezzature e spazi aperti destinati a nuovi parchi", con il 65% della superficie destinata ad "aree verdi"[illegible]. Si prevede inoltre che nel giro di un anno anche l'ultimo scalo, quello di Porta Genova, possa essere interessato dalle medesime procedure concorsuali per la stesura del masterplan. Considerando queste aree nel loro insieme, ci troviamo di fronte alla più grande trasformazione di Milano dalla ricostruzione del Dopoguerra, nonché a uno dei più grandi progetti di riqualificazione urbana a livello europeo[illegible]. Ma al di là dei dati quantitativi, considerare l'insieme di questi lembi di vuoto fa emergere una nuova figura spaziale continua, affatto irrilevante se pensiamo alla compattezza del tessuto urbano in cui essa si trova incastonata. Sebbene la giacitura dei sette scali segua due diversi orientamenti – radiale nei casi di Greco, Rogoredo, San Cristoforo e tangenziale nei casi di Lambrate, Romana, Genova, e Farini[illegible] – essi sono situati a corona lungo un unico corridoio che scorre sul bordo tra la città compatta e le aree di urbanizzazione meno densa, rappresentando di fatto il più grande elemento di continuità vegetale all'interno dei confini urbani. Potremmo, insomma, vedere queste geometrie sfrangiate sparpagliate per la città come tracce emerse di un unico possente substrato, una crepa che si insinua attraverso i quartieri per riportare alla luce un inconscio sommerso da sotto la superficie deterrente dell'asfalto, così come Jean-Christophe Bailly ce la farebbe immaginare: "il *délaissé* non solo è uno spazio vivo, ma uno spazio in cui la vita, innanzi tutto in forma vegetale, riconquista i suoi diritti. Tanto che potremmo quasi definirlo

Edith Roux, *Oenothera sp*., *Scalo Farini*, 2016, per gentile concessione di Editoriale Lotus.

Edith Roux, *Conyza Canadensis*, *Scalo Farini*, 2016, per gentile concessione di Editoriale Lotus.

come una superficie urbana che tende a ridiventare un biotopo. Il *délaissé* occupa la sospensione in cui lo scopriamo con semi e crescite, con improvvisazioni, come se sotto e con la città ci fosse tutta una dormienza che la città stessa ha tenuto in disparte, e che è pronta a risvegliarsi alla minima disattenzione”[illegible].

In realtà, a ben guardare, si potrebbe dare un fondamento scientifico a questa idea di “dormienza” della città, anche se essa non si trova esattamente sotto la sua superficie. Il biotopo che troviamo nei *délaissés*, effettivamente simile anche nelle frange non adiacenti, non scorre sommerso sotto l’asfalto ma piuttosto è pronto a svilupparsi con grande rapidità non appena il suolo organico viene smosso o recupera il proprio contatto con l’aria. Il terreno residuale così formato è in assoluto il più fertile per l’attecchimento di specie pioniere, dotate di una grande capacità di adattamento e soprattutto di una straordinaria velocità di propagazione. Questo tipo di terreno “dissodato” è una condizione molto rara da trovare in natura, dove gli ecosistemi tendono a maggior equilibrio e che può essere generato solo da azioni sporadiche, come ad esempio la caduta di un albero nel bosco. Esso è invece un prodotto tipico degli ambienti urbani, dove l’azione umana lavora in continuazione predisponendo le condizioni favorevoli alla “coltura sovversiva delle erbe vagabonde”, ovvero a una particolare “espressione della diversità”, per usare le parole di Gilles Clément[illegible].

Negli scali milanesi, in effetti, si trova la più grande riserva di biodiversità all’interno dei confini urbani, con circa l’81% delle specie conosciute in città, concentrata in particolare proprio in prossimità dei tracciati ferroviari[illegible]. Un’incredibile varietà di specie vegetali e animali, di farfalle e di api, di fiori, erbe officinali, rovi e alberi da frutto si è sviluppata in queste frange: edera, buddleia, linaiola, enotera, verbena, artemisia, setaria, saeppola, gelso, menta, uva turca, vite canadese, fichi, more, ecc. Si tratta all’incirca delle stesse specie che si possono trovare nei pressi dei tracciati ferroviari di tutta Europa, come se questa crepa vegetativa fosse in grado si propagarsi oltre i confini urbani e nazionali, incurante di ogni forma di progetto urbanistico o politico.

Sebbene ogni area sia in grado di attrarre anche specie particolari – come ad esempio il *Glaucium flavum*, un papavero giallo immigrato dal sud che ha trovato nello scalo Farini il suo nuovo habitat privilegiato – la cosiddetta “flora ferroviaria” ha caratteristiche sovranazionali studiate già a partire dalla fine degli anni Sessanta. Una prima fonte interessante è lo studio del botanico e agronomo svizzero Ernesto Schick che, lavorando come assistente di cantiere e poi come fitospedizioniere tra le infrastrut-

Edith Roux, *Glaucium Flavum*, *Scalo Farini*, 2016, per gentile concessione di Editoriale Lotus.

ture del nodo ferroviario di Chiasso, ha studiato e catalogato per più di un decennio le specie presenti nell'area, raccogliendole in un volume pubblicato nel 1980 con il titolo *Flora ferroviaria: ovvero la rivincita della natura sull'uomo. Osservazioni botaniche sull'area della stazione internazionale di Chiasso, 1969-1978*. Schick rileva come il singolare habitat ricco di biodiversità che si sviluppa nelle immediate vicinanze delle strutture adibite al trasporto ferroviario si deve proprio alla presenza di un paesaggio estremamente antropizzato, al passaggio frequente di veicoli, all'uso massiccio di diserbante e al trasporto parassitario di semi non autoctoni attraverso i treni e gli stessi viaggiatori.

Altri esempi degni di nota da questo punto di vista sono i "corridoi biologici" che vengono a determinarsi all'interno delle zone di confine. Fra questi l'area compresa tra le due Germanie marcata dal muro di Berlino, definita da Lucius Burckhardt come "il più grande parco nazionale d'Europa"; quella della Zona Demilitarizzata Coreana (ZDC), che separa dal 1977 la Corea del Nord dalla Corea del Sud e che rappresenta oggi una culla per la salvaguardia di circa 3.300 specie animali e vegetali, tra cui numerose a rischio di estinzione; o ancora quella dei diversi MAR (Muri Anti Rom) disseminati nei territori europei e mediorientali, così commentati non a caso da Gilles Clément: "In ciascuno di questi luoghi, la non-occupazione del suolo per una qualsiasi attività umana favorì, tra i due muri, l'instaurarsi di ecosistemi aperti a una diversità naturale bandita da ogni altro luogo. L'arricchimento progressivo di questi monumentali 'corridoi biologici' […] ne faceva delle 'riserve naturali' invidiate dagli etnologi e dai botanici del mondo intero. […] Costruiti per contenere la diversità culturale, accolgono, nel folto della loro '*no man's land*', una folle e inquietante diversità naturale. In seno a questa diversità, varie specie vagabonde, dai cicli brevi e dai semi volanti, si comportano alla maniera dei nomadi: spostandosi continuamente da un accampamento all'altro. Così, i luoghi di rifiuto del vagabondaggio umano si erano trasformati in spazi di incontro per tutte le altre specie, innescando il rischio di ibridazioni e di una serie di mutazioni naturali".

Sebbene la tendenza più diffusa ancora oggi sia quella di considerare questi biotopi come macchie da estirpare e bonificare, oppure, nel migliore dei casi, di non considerarle affatto, le loro "irruzioni nel reale" diventano sempre più frequenti, colte nello sguardo di fotografi e cineasti o integrate a pieno titolo nel paesaggio da progetti sensibili ai loro valori. Un caso emblematico è quello del parco berlinese di Südgelände a Schöneberg-Tempelhof, sviluppatosi su una delle più importanti aree ferroviarie di Berlino fino al 1945, quasi interamente dismessa

in seguito alla divisione della città. All'interno del recinto ferroviario, nei cinquant'anni di semiabbandono, si sono sviluppate un numero tale di specie da portare, nel 1999, all'adozione di un vincolo di tutela naturalistico e paesaggistico nei confronti dell'intera area dello scalo. Si tratta per l'esattezza di 350 specie vegetali, 49 specie di funghi, 30 specie di uccelli (fra cui un falco scovato nella vecchia torre dell'acqua) e, tra la smisurata fauna di insetti, non meno di 95 specie di api selvatiche, delle quali 34 tutelate.

Il lavoro di paesaggisti "etnografi" come Ernesto Schick, Lucius Burckhardt e Gilles Clément è stato fondamentale per la messa a punto di una nuova concezione del paesaggio come qualcosa di vivo, capace di orientare lo sguardo verso le zone sottratte al controllo dispotico della nostra società, dove sembra che la natura si riappropri di una sua libertà d'espressione e dove i luoghi della diversità e i rifugi per specie che non trovano spazio altrove possono proliferare. In questo senso, autoproclamandosi "giardiniere" e compiendo programmaticamente il gesto di immergersi nel paesaggio, Clément sottolinea la volontà di essere un soggetto che opera dall'interno di una certa ecologia anziché dominarla dall'esterno, lavorando, come si è già accennato, dentro l'esistente.

L'influenza di questo approccio sulla cultura disciplinare è andata però ben oltre le sue ragioni teoriche e per così dire "etiche", producendo, nel corso degli ultimi decenni, un esito diffuso in campo estetico. Questo cambio di paradigma nei codici estetici del paesaggismo ha avuto ricadute pervasive, fino a interessare anche le pratiche più ordinarie di gestione del verde a scala urbana, tanto che non è insolito, oggi, incontrare un'aiuola spartitraffico abitata da flora campestre o un viale urbano di rappresentanza bordato da filari di graminacee.

L'esempio senza dubbio più emblematico è quello della High Line a New York, uno dei progetti di paesaggio più celebri degli ultimi decenni. Trattandosi della riqualificazione di un tracciato ferroviario dismesso, esso deve in gran parte la sua forza espressiva a quanto è in grado di rievocare delle condizioni preesistenti all'intervento: dalle piante pioniere che si erano sviluppate intorno ai binari alle tracce lasciate dagli stessi manufatti ferroviari – le traversine, la ferraglia arrugginita dei binari, le discrepanze geometriche prodotte dai loro dissesti. Si potrebbe leggere l'operazione come un sapiente processo di estetizzazione, volto a trasformare un *délaissé* temporaneamente privo di un valore d'uso e di un valore economico in una nuova icona urbana – destinata a diventare un motore del mercato immobiliare – pur mantenendone entro un certo grado l'immagine sovversiva.

Edith Roux, *Scalo Farini*, 2016, per gentile concessione di Editoriale Lotus.

Come le vagabonde, le figure del linguaggio hanno il potere di propagarsi velocemente nelle terre incolte dei luoghi in trasformazione, laddove sia le une che le altre devono farsi strada per immaginare dei futuri possibili. In questo modo, la figura dell'incolto è diventata a tutti gli effetti una possibile varietà del paesaggio, sempre più diffusa nei disegni degli studi più affermati come segno distintivo di uno "stile" aggiornato e consapevole di progettazione, e man mano sempre più svuotata del suo originario significato ideologico.

Non sappiamo se nelle trasformazioni in atto negli scali milanesi resterà vivo almeno un residuo di ciò che essi hanno rappresentato negli anni del loro abbandono, tasselli di vuoto silenziosi e dissidenti, figure inerti e resistenti al forsennato sviluppo capitalistico dell'intorno. Per fare solo un esempio, il masterplan vincitore del concorso indetto nel 2020 per lo Scalo di Porta Romana (del gruppo OUTCOMIST, Diller Scofidio + Renfro, Carlo Ratti e con progetto paesaggistico di Gross. Max e Nigel Dunnett) sviluppa la propria narrativa a partire da un grande prato dall'aspetto naturalistico e selvatico – che difficilmente potrà funzionare al contempo come parco pubblico e riserva incontrollata di biodiversità – e da una passerella sospesa sopra la ferrovia e piantumata con alberi ad alto fusto, con un evidente richiamo alla High-line newyorkese (con la quale condivide alcuni progettisti ma non la logica del recupero di un manufatto dismesso). Ci piace pensare che, nei casi migliori, le scelte espressive abbiano il potere di imbrigliare qualcosa del significato originario dei luoghi nelle nuove forme che essi andranno assumendo. Ma perché questo accada, è necessario lavorare entro quella dimensione affettiva verso l'esistente di cui la figura del giardiniere è metafora pregnante.

G. Vattimo, P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole* (1983), Feltrinelli, Milano 2011, pp. 27-28.

G. Clément, *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010.

Ivi, p. 124.

Ivi. Si veda in particolare il paragrafo dal titolo "Il paesaggio oggetto", pp. 135-137.

G. Vattimo, P. Paterlini, *Non essere Dio. Un'autobiografia a quattro mani* (2006), Ponte alle Grazie, Milano 2015, p. 41.

Ivi, p. 45.

G. Vattimo, P.A. Rovatti, *op. cit.*, p. 19.

Ivi, p. 42.

J.C. Bailly, *Sui* délaissés *di Parigi*, in Id., *La frase urbana*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 176-189. Il testo originale è pubblicato in J.B. Vaquin (a cura di), *Atlas de la nature à Paris*, APUR-Le Passage, Paris 2006.

Ivi, pp. 177, 184.

Ivi, p. 181.

Ivi, pp. 132-133.

Ivi, p. 181.

L'Accordo di Programma (AdP) per la trasformazione urbanistica delle aree ferroviarie dismesse e in dismissione e il potenziamento del sistema ferroviario milanese, stipulato tra Ferrovie dello Stato Italiane S.p.A., Rete Ferroviaria Italiana, FS Sistemi Urbani S.r.l., Savills Investment Management S.G.R. S.p.A., ratificato dal Consiglio Comunale in data 23 giugno 2017 e successivamente approvato dalla Regione Lombardia, riguarda i sette scali cittadini di Farini, Romana, Porta Genova, Lambrate, Greco-Breda, Rogoredo, San Cristoforo.

Il concorso per Scalo Farini e San Cristoforo è stato aggiudicato nell'aprile del 2019 al progetto *Agenti climatici* di Oma e Laboratorio permanente; il concorso per Greco-Breda, nell'ambito di *C40 Reinventing Cities - prima edizione*, è stato aggiudicato nel luglio del 2019 al progetto *L'Innesto* di Barreca & La Varra; lo scalo di Lambrate è stato inserito nel concorso internazionale *C40 Reinventing Cities - seconda edizione* vinto nel 2021 dal progetto *Tre piazze nel parco* di Caputo Partnership lnternational; il Concorso per il masterplan di Porta Romana è stato aggiudicato nel marzo 2021 al progetto *Parco Romana* del team OUTCOMIST, Diller Scofidio + Renfro, PLP Architecture, Carlo Ratti Associati, con Gross. Max. e Nigel Dunnett; il masterplan per Rogoredo è stato aggiudicato nel marzo 2020 nell'ambito della V edizione del Bando *AAA Architetti cercasi* 2019, promosso da Confcooperative Habitat.

Si veda n. .

Si veda L. Montedoro (a cura di), *Le grandi trasformazioni urbane. Una ricerca e un dibattito per gli scali milanesi*, Editore Fondazione OAMi, Milano 2018.

La riforma del sistema ferroviario iniziata nel primo decennio del secolo scorso e terminata nel 1931 con l'inaugurazione della nuova Stazione Centrale di testa aveva previsto una sorta di ibridazione tra i due opposti modelli europei di cintura ferroviaria: quello di concezione francese, ad anello intorno alla città, e quello di concezione tedesca, con grandi stazioni di testa che entrano radialmente nel tessuto.

J.C. Bailly, *op. cit.*, p. 182.

G. Clément, *op. cit.,* p. 126.

Si legge nell'interessante studio *Rotaie Verdi*, allegato all'Accordo di Programma: "Potrebbe colpire il fatto che la fascia ferroviaria abbia un numero maggiore di specie rispetto allo scalo di Porta Romana: apparentemente contro ogni legge biogeografica, ove si afferma che all'aumentare della superficie di un'area aumenta, in condizioni naturali, anche il numero di specie presenti […], la sottile e frammentata fascia ferroviaria in attività mostra una produttività maggiore rispetto allo scalo". Si veda *Estratto dello studio di fattibilità per una rete ecologica urbana denominato "progetto rotaie verdi"*, del 31/01/2016. Allegato V all'Accordo di Programma, p. 20.

E. Schick, *Flora ferroviaria: ovvero la rivincita della natura sull'uomo. Osservazioni botaniche sull'area della stazione internazionale di Chiasso, 1969-1978*, edizioni del Credito Svizzero di Chiasso, 1980. Si veda anche la recente riedizione, con traduzione in inglese, E. Schick, *Flora ferroviaria / Railway Flora*, con testi di G. Papa, Florette-Humboldt, Chiasso-Milano 2015.

"Oggi la natura non si trova più nelle campagne, i contadini l'hanno distrutta da tempo. La natura è nella metropoli, oltre il centro storico, nella fascia delle fabbriche abbandonate, nelle cave saccheggiate e nelle discariche, tra i binari e lungo il muro che separa le due repubbliche tedesche, e che rappresenta il più grande parco nazionale d'Europa". Si veda L. Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, a cura di M. Ritter, M. Schmitz, Birkhäuser, Basel 2015.

G. Clément, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 116-117.

Si veda A. Burg, *Natur-Park Südgelände, Berlin-Schöneberg. Una imprevista vittoria della natura/An Unexpected Victory of Nature*, in "Lotus International", n. 144, 2010, p. 2.

Si veda P. Nicolin, *La terra incolta*, in "Lotus International", n. 87, 1995, pp. 32-33.

Si vedano a questo proposito le fotografie scattate all'infrastruttura dismessa

da Joel Sternfeld, che di stagione in stagione ne hanno fissato l'immagine, cogliendone la potenzialità estetica.

Si vedano a questo proposito A. Metta, M.L. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2020; e A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

Si veda N. Bassoli, *Il grande Vuoto/The Great Void. Scalo Farini*, in "Lotus International", n. 161, 2016, pp. 30-34.

Si veda anche a questo proposito K. Kuma, *Giardinaggio versus architettura/Gardening vs. Architecture*, in "Lotus International", n. 97, 1998, pp. 46-49.

SOPRALLUOGHI

II

BIBLIOTECA DEGLI ALBERI: QUANDO IL SELVATICO SIAMO NOI

ALESSANDRO ROCCA

L'erba in città è un tema appassionante almeno da quando l'aggiornamento tecnico dovuto alla Rivoluzione industriale ha portato a pavimentare strade e piazze con materiali impermeabili, come l'asfalto e il cemento, e ha sostituito gli orti urbani, complementari alle abitazioni nella città di impronta medievale, con cortili riservati ad autorimesse e parcheggi coperti. L'erba, in città, è la memoria di quello che c'era prima, il ricordo di un passato indefinito e composito e un sottofondo continuo, visibile solo per intervalli, che contribuisce in modo fondamentale a caratterizzare e confondere le parti della città.

Nel centro di Milano l'erba cresce, privatamente, nei giardini segreti delle corti borghesi e, offerta a tutta la cittadinanza, nei parchi ottocenteschi del Sempione e dei Giardini pubblici e nei nuovi distretti direzionali, e residenziali, sorti negli ultimi anni nelle maggiori aree di trasformazione: Porta Nuova, City Life, il Portello. Erbe disegnate e coltivate con cura legano le nuove architetture agli usi quotidiani dei cittadini che si dedicano volentieri al passeggio nei parchi della Biblioteca degli Alberi, delle Tre Torri e dell'Industria Alfa Romeo Portello. Una delle possibili chiavi di interpretazione, per questi nuovi spazi verdi, è il tipo di risposta che producono rispetto alla questione della sicurezza. È evidente come gli elementi naturali in città siano necessari e sempre più desiderabili ma è altrettanto evidente che questi spazi introducono discontinuità ecologiche che riguardano non solo piante e animali ma anche gli oggetti, come i mezzi di illuminazione e di trasporto, e gli umani. Marciapiedi, strade e piazze corrispondono in modo diretto ai rituali della vita cittadina, contengono le istruzioni per movimenti, gestualità e atteggiamenti prefissati, coreografie che ognuno è in grado di comprendere, personalizzare ed eseguire correttamente. Nello spazio verde che è risorsa collettiva, *res communis*((Avermaete 2021, pp. 54-72), i margini di libertà crescono e, di conseguenza, le regole si infittiscono, cambiano da giardino a giardino e mutano nel tempo; ci sono orari di apertura, quando lo spazio è recintato, e ci sono restrizioni per l'accesso rispetto alle aree (non calpestare l'erba) e per alcuni soggetti (i ciclisti, i cani e, nelle aree di gioco, anche gli adulti). Ottenere il rispetto delle restrizioni è già di per sé un compito non semplice che si aggiunge e si mescola al tema più generale del controllo e della sicurezza.

Nel nuovo quartiere di Porta Nuova, le due torri del Bosco Verticale hanno risolto il problema della sicurezza in modo radicale: il verde è ridotto a fatto puramente visivo, percepibile dall'esterno, per il lato pubblico, e godibile dall'interno per i residenti. Il verde è, per tutti, inaccessibile, un paesaggio da

guardare e non toccare, pena la messa in crisi del sistema di sicurezza, in cavi d'acciaio, che conferisce a piante e alberi una rigidezza architettonica e le ancora stabilmente alle terrazze in cemento delle torri. Il Bosco Verticale è uno spazio inaccessibile, una gigantesca vetrina che mette in scena la natura soggiogandone l'autonomia e virandola in un allestimento spettacolare e performativo, ottenuto attraverso un nuovo e superiore livello di domesticazione. Questa neutralizzazione del selvatico non è esente da contraccolpi e finisce per produrre un giardino mostruoso e parodistico, un *nonsense* premiato dall'immediato impatto pubblicitario.

IL GIARDINO DEI MOSTRI, I MOSTRI IN GIARDINO

I confini del selvatico sono incerti e discutibili e gli aspetti edificanti del giardino sono continuamente sottoposti alla pressione di forze contrarie; la presenza del diverso, di piante e animali non previsti, mobilita l'inquietudine, lo straniamento e la paura (Ellin e Blakely 1997; Metta 2022; Ragonese 2019). I mostri del bosco di Bomarzo mettono in scena una componente che è connaturata a ogni spazio verde, la sua ostinata diversità, rispetto alla misura dell'uomo, e la vitalità che le impedisce di sottostare in modo stabile, come fanno i materiali inerti, al progetto umano. Il giardino in movimento di Gilles Clément è un armistizio proposto dal giardiniere che rinuncia all'arte topiaria, al diritto di modellare, amputare e svellere il vivente che non corrisponde al disegno prefissato. James Hillman ha descritto il sentimento ambivalente, di appartenenza e di differenza, che ci lega alla natura e alla percezione del paesaggio e ha ritratto Pan come "il dio sia della natura 'dentro di noi' che della natura 'là fuori'" (1977). Il discorso di Hillman mette in chiaro come la componente istintuale, amorale e, secondo lui, inalienabile, fosse ben riconosciuta e rappresentata nel mito greco e come invece sia stata repressa e negata dalla cultura moderna[11]. La presenza del bosco come ambiente ostile e pericoloso è un *topos* permanente della cultura occidentale e il giardino botanico ne ha rappresentato, in numerose occasioni, la versione addomesticata ma anche rispettosa dell'aspetto favolistico, mitico e anche minaccioso dell'ambiente naturale. Il Jardin des Plantes di Parigi, che è una sezione *en plein air* del Muséum National d'Histoire Naturelle, nasce, come molti parchi urbani, come riserva reale successivamente aperta all'accesso e all'uso pubblico, e rappresenta in modo esemplare la commistione di spettacolo, meraviglia esotica, ricerca scientifica e azione didattica che si concentrano nel giardino-museo.

Il progetto della Biblioteca degli Alberi di Milano (BAM) ha scelto, sin dalla denominazione, di rifarsi alla tradizione del giardino come luogo di catalogazione, di studio e di pedagogia naturalistica. La BAM si pone come un tassello fondamentale dell'erbario milanese, per la qualità del disegno e dell'esecuzione e per la sua posizione di caso di studio rilevante rispetto alle questioni della sicurezza.

Il progetto risale al concorso del 2004 dallo studio olandese di Petra Blaisse, Inside Outside, con lo Studio Giorgetta come *local architect* e con un gruppo di collaboratori eccellenti come Mirko Zardini, Michael Malzan Architecture, Piet Oudolf, Irma Boom e Ro d'Or, ed è poi realizzato nel decennio 2008-18. Situata nel cuore dell'area di sviluppo di Garibaldi-Repubblica, compresa tra i nuovi edifici di piazza Gae Aulenti, a ovest, e le due torri del Bosco Verticale, la BAM trova la sua origine nel masterplan elaborato nel 2001 da Pierluigi Nicolin e Giuseppe Marinoni per il Comune di Milano. Il disegno urbanistico di Porta Nuova era basato sul concetto del parco centrale come spazio e attrezzatura qualificante, e quindi come quantità e forma non negoziabile attorno alla quale si sarebbero poi sviluppati i diversi interventi architettonici. Il principio, messo a punto nell'ipotesi dei *Nove parchi per Milano*[12] elaborata da Nicolin con Raffaello Cecchi ed Enza Lima e con Pippo Traversi, era che il parco, e cioè la parte di uso pubblico, fosse l'elemento in grado di qualificare i nuovi quartieri che stavano per sorgere sulle aree liberate dalle dismissioni industriali degli anni Ottanta. Il disegno riprendeva in forme aggiornate una modalità tipica dell'urbanistica ottocentesca, dove il disegno dello spazio pubblico si assume il compito di definire e stabilizzare la forma della città che, nel progetto dei *Nove parchi*, era principalmente indicata nella modalità tradizionale dell'isolato compatto.

Nella BAM, il progetto si appropria e sviluppa l'idea di portare l'area verde, per il nascente distretto di Porta Nuova, al ruolo di protagonista, di baricentro del nuovo sviluppo. Proponendosi come "connettore urbano, un campus culturale e un giardino botanico" (Coppa e Marinoni 2017, p. 10), il parco si definisce come una matrice di percorsi, di connessioni che, legandosi ai punti di ancoraggio perimetrali, ritagliano una serie di campi irregolari, schegge di prato trattate ciascuna in modo diverso. Ne risulta un catalogo, un repertorio erbaceo: "il progetto della vegetazione, per i diversi lotti, è composto da una serie di specie selezionate con cura. Ogni lotto offre un differente tipo di crescita e di programma"[13]. Il concetto della biblioteca arborea, in effetti, si applica all'intero manto vegetale e, in attesa della fase adulta degli alberi sono le superfici erbacee, con le

loro specificità geometriche e vegetali, a produrre l'effetto del giardino botanico, della mostra didattica organizzata in un repertorio organizzato di specie, colori, texture. La Biblioteca applica il concetto, proprio della rappresentazione digitale, della tassellazione e in questo modo reinventa il sistema del giardino francese, tradizionalmente definito da superfici verdi regolari e delimitate da percorsi, in un'organizzazione planimetrica che è parafrasi della sintassi di strade e piazze dell'urbanistica barocca. Il parco si basa su tre ordini costitutivi: i percorsi, che si accavallano senza un ordine formale; i campi irregolari, cioè le aree verdi, con i prati fioriti e le graminacee disposte da Piet Oudolf, che si adattano a occupare i ritagli liberi; e i boschetti circolari che diventano, nel rispetto del nome del parco, gli unici elementi geometricamente regolari (Coppa e Marinoni 2017, p. 11). Sebbene la superficie erbosa sia largamente dominante, nell'economia dei 9,5 ettari del parco, risulta secondaria o perlomeno ingaggiata in una sovrapposizione tra *layer*, concettualmente sottomessa a quello dei percorsi e frazionata in tante unità separate a comporre un erbario silente, a sua volta suddito della primazia degli alberi.

IL GIARDINO PUBBLICO COME NATURE BASED SOLUTION

Come è stato notato, lo sviluppo di Porta Nuova è basato su un misurabile e percepibile miglioramento dell'ambiente, sotto diversi parametri; il progetto "ha trasformato la qualità urbana dell'area dal punto di vista architettonico e sociale; rispetto all'intero quartiere, le aree pedonali sono state aumentate del 65%, i percorsi ciclabili del 70%, le superfici verdi del 40%"⋀. E la BAM rappresenta il centro simbolico del nuovo quartiere anche se quel ruolo è in parte conteso da piazza Gae Aulenti, uno spazio molto più architettonico e commerciale che ha incontrato grande successo popolare ed è diventato un teatro consolidato della movida milanese. Lo studio di Judit Boros e Israa Hanafi Mahmoud (2021) documenta con ricchezza di dati quantitativi l'esito del progetto Porta Nuova e, in particolare, della BAM, considerata come un caso esemplare di progetto di *Nature Based Solution* (NBS), come un modello utile a ridefinire le coordinate contemporanee del progetto urbano. Il loro testo si propone esplicitamente di dimostrare le qualità e le potenzialità delle NBS: "in questo saggio vogliamo dimostrare come i tentativi e i processi del progetto urbano influenzino gli esiti delle NBS nell'ambiente urbano e, attraverso la comprensione dell'intero processo progettuale, come si possa incrementare l'apporto dei diversi servizi per gli ecosistemi urbani"⎣.

La Biblioteca degli Alberi di Milano, fotografia di Valentina Marcarini.

Nella lettura puntuale della BAM, le autrici rilevano una serie di dati che comprovano la qualità del progetto e della realizzazione. Attraverso interviste e sopralluoghi, registrano "come i risultati del *placemaking* (approccio condiviso alla progettazione degli spazi pubblici) rappresentino uno sforzo integrato nel disegno urbano che può far crescere le relazioni tra gli individui, le comunità e lo spazio urbano"[illegible]. È inoltre sottolineato l'impatto dell'associazione tra BAM e Bosco Verticale, e quanto le due realizzazioni siano diventate un punto di forte attrattività: "una imperdibile attrazione turistica, un'espressione che incorpora l'immagine di una città nuova"[illegible]. Si riscontra anche come la BAM sia uno spazio di forte uso sociale dove si registra un ampio numero di attività: "le persone fanno sport come yoga, jogging e Tai Chi, gruppi di *street dance* si esercitano, famiglie con bambini che giocano, colletti bianchi che si fermano per il pranzo o per un caffè e turisti che esplorano il quartiere, soli o in gruppi organizzati. Vi si trovano i programmi tipici dei parchi: altalene, campi per il gioco, palestre all'aperto, recinti per i cani, aree picnic e spazi per la sosta insieme con orti di verdure e piante aromatiche come salvia, timo, rosmarino, lavanda e menta, che offrono la possibilità di attività educative e ricreative. Ci sono giardini d'acqua, uno stagno bio, campi per il gioco delle bocce e aree a prato per iniziative culturali, mercati, esposizioni *open air*, concerti e conferenze"[illegible]. Si ricorda inoltre l'approccio partecipativo operato dallo sviluppatore Coima, che "tra il 2006 e il 2009 ha utilizzato un 'processo di ascolto', cioè una serie di incontri per conoscere la vita quotidiana, i bisogni e i desideri del quartiere, e per informare e coinvolgere i cittadini sui progetti in corso nell'area. Con l'organizzazione di numerose iniziative civiche e culturali, (i promotori) hanno contribuito allo sviluppo dell'area ancora prima dell'inizio del processo di rigenerazione urbana"[illegible].

Il disegno del parco è descritto in maniera sintetica: "l'idea era semplice: i percorsi, incrociandosi, formano delle intersezioni ciascuna delle quali diventa un campo caratterizzato da un tema unico, con una piantumazione speciale e con uno specifico ruolo o funzione. I raggruppamenti circolari delle alberature rafforzano i punti di incrocio sottolineando la struttura architettonica e vegetale del parco. Il risultato è una trapunta (un *patchwork*) di prati fioriti, giardini didattici e aromatici, prati multifunzionali che possono facilmente assumere configurazioni diverse"[illegible]. Le autrici evidenziano un aspetto importante, la dialettica tra la tessitura a scala del quartiere, formata dalla rete dei percorsi, e la scala più ravvicinata del disegno di paesaggio che invece sembra per loro interessante soprattutto nella catalo-

gazione funzionale. Per esempio, è significativo che nel resoconto, che è molto dettagliato, il termine *landscape* non sia utilizzato neppure una volta. Il parco è quindi inteso come fatto urbano, piuttosto che paesaggistico, ed è in questa prospettiva che è inquadrato e studiato nelle sue premesse e negli esiti, con una attenzione particolare gli aspetti legati alla sostenibilità ambientale: "il suolo contaminato è stato bonificato, i frassini che erano già presenti sono stati espiantati e ricollocati al termine dei lavori. Il sistema di irrigazione utilizza le acque grigie, provenienti dagli impianti di riscaldamento e di condizionamento degli edifici circostanti, stoccate in un'ampia cisterna sotterranea. I percorsi sono tutti pavimentati con cemento filtrante, con una capacità di drenaggio cento volte superiore rispetto ai materiali convenzionali. Le acque piovane sono raccolte e restituite al suolo, rispettando il ciclo naturale e rifornendo la cisterna"[illegible]. Nella discussione del progetto, le autrici riconoscono che "l'approccio antropocentrico del progetto deriva anche dal fatto che il *concept* è datato, risalendo a circa 15 anni fa. Nel 2004, all'inizio del progetto, la discussione attorno alle 'soluzioni che usano la natura' non era affatto comune", mentre alla data di apertura del parco, nel 2018, le NBS "erano ormai parte integrante del discorso scientifico, strategico e sociale"[illegible].

L'idea del parco come valore aggiunto dello spazio urbano, già pienamente espressa nella città ottocentesca con i parchi di Jean-Charles Alphand (1817-1891) a Parigi e di Frederick Law Olmsted (1822-1903) a Boston e New York, trova nuovi argomenti quando l'*embellissement de la ville*, un concetto che riguarda la cura della città borghese, riconosciuta come patrimonio e bene comune, si riorganizza in termini eco-performativi. Per esempio, sostenere che "i parchi urbani forniscono agli abitanti della città numerosi servizi di alto valore come la purificazione dell'aria e delle acque, la riduzione del vento, dell'inquinamento acustico e delle emissioni di anidride carbonica, regolano il microclima e l'habitat naturalistico e incrementano il benessere sociale e psicologico"[illegible] significa privilegiare un punto di vista, che potremmo definire ambientalista, che verifica il progetto di paesaggio essenzialmente in termini prestazionali e quantitativi.

IL GIARDINO PANOFOBICO

Con il termine panofobia si indica la "paura della paura", il panico che si può provare alla sola idea di avvertire la paura. L'ossessione securitaria è basata sulla panofobia, cioè sulle paure che la prefigurazione dei pericoli, più o meno probabili, riesce a produrre. In una visione eco-performativa la paura della paura

è un ostacolo da individuare e da rimuovere, quale che siano le origini, le cause e le finalità, spesso di impronta politica, della paura. Nel loro contributo su questo tema specifico, Saghar Hosseinalizadeh, Israa Mahmoud ed Eugenio Morello intendono "implementare una metodologia per valutare la sicurezza e la protezione percepita degli spazi verdi urbani. La metodologia è basata su principi e indicatori di sicurezza e protezione selezionati da una estesa rassegna della letteratura scientifica e delle linee guida per città più sicure, contando soprattutto sul concetto di *Crime Prevention Through Environmental Design* (CPTED)"[illegible], e utilizzano come caso di studio la BAM. È interessante chiedersi quanto il metodo utilizzato da Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello sia in grado di rivelare, in merito alla BAM ma anche in senso generale, scelte progettuali di carattere strategico. Si tratta di un testo che sceglie di muoversi su un terreno diverso, e alternativo, rispetto ai criteri tecnico-artistici propri della cultura architettonica, ed è un test significativo per misurare l'utilità e l'efficacia di analisi che non conoscono i criteri descrittivi e interpretativi della critica architettonica.

Il saggio, attraverso un approfondito riscontro della letteratura sul tema, identifica le due polarità, positiva e negativa, che caratterizzano gli spazi verdi urbani. Dalla letteratura scientifica si riceve l'indicazione circa "l'impatto evidentemente positivo degli spazi sulla sicurezza, nonostante progettualità diverse e dagli esiti contrastanti"[illegible], ma altri autori notano che "gli spazi verdi e la vegetazione, in ambito urbano, hanno accresciuto il timore di azioni criminali poiché diventano punti di ritrovo per bande e luoghi per lo spaccio di sostanze stupefacenti"[illegible]. Questa ambivalenza, evidente e inevitabile, è esplorata sovrapponendo diverse modalità di indagine cercando di cogliere i nessi tra la sicurezza percepita (non si parla mai della sicurezza reale) e i caratteri progettuali del parco e, in particolare, della vegetazione. Annoverando i multipli benefici delle aree verdi urbane, lo studio individua il contenimento della "paura del crimine" come un fattore decisivo per il successo del parco.

L'analisi della letteratura specialistica porta a conclusioni piuttosto prevedibili: "la rilevanza delle attività criminali è maggiore durante le ore notturne"[illegible] e "specialmente nelle sere del sabato. I fine settimana diventano momenti pericolosi quando le persone vogliono passare più tempo negli spazi pubblici e aumentando il consumo di sostanze alcoliche e stupefacenti"[illegible]; "arbusti e cespugli possono impedire la visione dalla strada, in un'area urbana, e questo può facilitare attività criminali e rendere manifesto che la crescita del tasso di criminalità corrisponde a quanto alberi di piccola taglia impediscono la vista, dalle finestre del primo piano, sugli spazi esterni privati"[illegible]. Al contrario,

"una vegetazione dal layout più aperto provvede adeguate linee di visione che incrementano, nei parchi urbani, la sicurezza percepita"[illegible]. Anche la cura del progetto paesaggistico è un punto a favore: "la capacità attrattiva è anch'essa un fattore che genera sicurezza mentre un progetto paesaggistico modesto, in termini di organizzazione spaziale e disposizione e scelta delle essenze vegetali, contribuisce a sollecitare la paura del crimine"[illegible]. La densità della vegetazione è un punto controverso perché, come fattore attrattivo, contribuisce ad aumentare la frequentazione del parco e quindi a ridurre il timore del crimine; ma allo stesso tempo produce effetti opposti perché, ostruendo la libera visuale dei luoghi favorisce, o suscita il timore di, comportamenti pericolosi. Ovviamente, anche la gestione gioca un ruolo essenziale: "un basso livello di manutenzione lascia intendere un'assenza di sorveglianza a controllo, del parco, e induce una diminuzione della sicurezza percepita"[illegible] così come, è quasi inutile aggiungerlo, una buona illuminazione induce a ridurre la percezione del rischio.

I ricercatori hanno quindi voluto dedurre il livello di sicurezza della BAM dalla lettura di quarantuno questionari compilati da frequentatori del parco, riscontrando che i principali motivi di apprezzamento del parco sono stati "1, la possibilità di rilassarsi e godersi lo scenario; 2, la prossimità dell'area; 3, la facilità di raggiungere il parco a piedi"[illegible]. Per quanto riguarda la sicurezza, le richieste dei frequentatori intervistati si sono concentrate su "le tecnologie moderne come le videocamere CCTV, il personale di vigilanza e la necessità di aree protette e ombreggiate"[illegible]. Circa l'80% degli intervistati ritiene che "il parco sia un luogo sicuro per attività sociali, per incontrarsi e per comunicare a ogni ora della giornata e in ogni situazione"[illegible], una percentuale di soddisfatti che cala, ma resta comunque al 69%, tra la componente femminile, e approva a larga maggioranza la disposizione delle piante perché non ostruiscono la visuale e non creano aree pericolose. In sintesi, lo studio demanda la sicurezza del parco in primis a fattori esterni al progetto, come il sistema di sorveglianza con telecamere a circuito chiuso e la presenza di vigilantes e una buona manutenzione mentre al design, e in particolare alla vegetazione, si chiede di non creare barriere e luoghi separati, isolati, sottratti al controllo visivo.

La ricerca che abbiamo citato pone degli interrogativi complessi sul modo in cui gli studi urbani affrontano le questioni di progetto. È innegabile che l'analisi di una letteratura estesa porta a conclusioni prevedibili e che la reale qualità del progetto non riesce ad assumere un ruolo significativo a fronte di una valutazione condotta secondo parametri generici. La convin-

zione, di ispirazione sociologica e scientifica, che sommando le interviste a una misurazione parametrica, cioè condotta secondo categorie prefissate, porta a una lettura omologante e, in termini di raccomandazioni e linee guida, a una progettazione omologata. Dobbiamo considerare che un aspetto significativo di un parco è la sua capacità attrattiva che dipende, in misura essenziale, dalle sue qualità formali, vegetali, ambientali e dalle sue peculiarità, dalle sue caratteristiche meno prevedibili. Anche la ricerca che abbiamo appena considerato riconosce come l'intuizione di Jane Jacobs resti come un punto di partenza ancora attuale, e cioè che nulla assicura maggiore sicurezza della presenza delle persone, dell'interazione sociale, della condivisione partecipativa dello spazio pubblico. Tuttavia, l'adozione sistematica di principi di puro buon senso difficilmente possono produrre luoghi di qualità superiore.

Ragionando in termini di biodiversità culturale e di significazione della scena urbana, è necessario che ci siano luoghi diversi, meno frequentati, che consentano una percezione e una fruizione meno protetta, meno allineata con i bisogni e le paure che emergono dalle medie estratte dai questionari; altrimenti, avremo come risultato una produzione di paesaggi appiattiti su logiche partecipative e su criteri improntati a una naturalità standardizzata, ponendosi come obiettivo non dichiarato la banalizzazione dell'esperienza urbana. Anche la preoccupazione securitaria, di cui peraltro si riconosce la rilevanza sociale, ha implicazioni problematiche. Già praticata dagli urbanisti ottocenteschi, a incominciare dal barone Haussman, l'instaurazione di un ordine urbano controllabile è una preoccupazione primaria di ogni autorità di governo e anche, in termini pratici, un requisito necessario per ogni gentrificazione, che tende a seguire la prevenzione situazionale e le logiche della "Prevenzione del crimine attraverso la progettazione ambientale" (Wekerle e Whitzman 1994; Cozens, Saville e Hillier 2005; Cardia 2008). Se è vero che libertà e sicurezza sono due beni comuni necessari e inscindibili, comunque i ricercatori gettano un dubbio profondo, in modo implicito e forse involontario, su alcuni aspetti fondamentali del progetto di paesaggio. L'alternanza di luce e ombra, le dilatazioni e le contrazioni dello spazio, la possibilità di alternare orizzonti chiusi e aperti e molte altre caratteristiche che definiscono diverse tipologie di parco urbano sono eliminate, o perlomeno rese subordinate e marginali, in nome di un funzionalismo securitario. Aria, luce ed esposizione solare erano i dogmi dell'housing modernista; per il parco fondato sulle NBS – o, meglio, SBS (*Security Based Solutions*) – sembra che i parametri necessari siano la visibilità, l'illuminazione, il controllo

video, il pattugliamento di vigilanza e infine, sulle orme di Jacobs, il controllo sociale. La BAM corrisponde in ottima parte a questi requisiti e nello stesso tempo è, a mio avviso, un progetto interessante, non scontato, abile nell'utilizzare le risorse di un luogo dalle caratteristiche insolite e ancora fluide. Tuttavia, è importante riconoscere quanti giardini, storici e contemporanei, si rifiutino di rispondere a questi criteri e si misurino invece con le possibilità del rischio, dell'oscurità, della costruzione di luoghi che sanno evocare in modo originale e contemporaneo la presenza ambigua delle forze paniche, rievocando in mutate forme il turbamento del più inquietante dei parchi, il giardino dei mostri di Bomarzo.

“Si dice che ogni giardino sia una rappresentazione dell’Eden ma non è inutile pensare che, qualche volta, il giardino possa essere anche la rappresentazione di un angolo d’inferno. Il sentimento ambivalente, di appartenenza e di differenza, che ci lega alla natura e alla percezione del paesaggio, alimenta tra noi e il mondo un dialogo, e un conflitto, che sembrano intimamente radicati nella natura umana” (Rocca 2015, p. 148).

Laboratorio di progettazione urbana, *Nove parchi per Milano* (Rocca 1995).

“The planting design for the fields is composed of a series of carefully selected species. Each plot offers a different type of growth and program.” Dal sito dello studio Inside Outside.

“Transformed the urban quality of the area architecturally and socially; the pedestrian areas were increased by 65%, the cycling paths by 70% and the green areas by 40 % in the entire neighborhood” (Boros e Mahmoud 2021, p. 6).

“In this paper, we seek to demonstrate how urban design attempts and processes influence the outcomes of NBS in the urban environment and, by understanding the complete design process, how can the provision of various services by urban ecosystems be enhanced” (Boros e Mahmoud 2021, p. 2).

“How BAM’s placemaking outcomes represent an integrated effort in urban design that can augment the relationships between individuals, communities, and urban space” (Boros e Mahmoud 2021, p. 6).

“It became a must-see touristic destination, an embodied expression of a new city image” (Boros e Mahmoud 2021, p. 7).

“People doing sports like yoga, running or Thai-chi, street dance teams are practicing, families with kids are playing, business people are having lunch or coffee, and groups of tourists are exploring the area by themselves or in organized guided tours. Typical park programs can be found: swings, playgrounds, outer gym, dog park, picnic, and relaxation areas together with vegetable gardens and aromatic fields with sage, thyme, rosemary, lavender, and mint, which offer opportunities for recreational-educational activities. There are water games, a bio pond, bocce fields, and lawn areas dedicated to cultural programs, markets, open-air art galleries, concerts, and conferences” (Boros e Mahmoud 2021, p. 7).

“Between 2006 and 2009, they were using a “listening process,” that is a series of meetings to learn about the daily life, needs and wishes of the neighborhood, and to inform and involve citizens in the planned urban interventions. Through the management of various civic and cultural programs, they contributed to the improvement of the area—even before the start of the regeneration project” (Boros e Mahmoud 2021, p. 8).

“The idea was simple: the crisscrossing paths form intersections, each of which becomes a uniquely themed field, planted differently with specific function or role. The circular tree groupings reinforce the joints as the architectural yet the natural structure of the park. The result is a patchwork of flowering meadows, educational gardens, aromatic gardens, multi-functional lawns that can be easily changed or reconfigured” (Boros e Mahmoud 2021, p. 8).

“The contaminated soil was rehabilitated, the local ash trees were saved and replanted after construction. The park’s irrigation system uses greywater generated after the cooling or heating of the offices and residences in the area, stored in a large aquifer under the area. The park’s footpaths and pavements are built with water-filtering concrete, with a draining capacity 100 times higher than conventional pavement. Rainwater is captured and returned to the soil, respecting the natural water cycle, and recharging the aquifer” (Boros e Mahmoud 2021, p. 8).

“The predominantly human-centered design approach of BAM stems also from the fact that BAM is an old concept, conceived 15 years ago. In 2004 when the design idea was presented, discussions around ‘solutions using nature’ were not in the mainstream” (Boros e Mahmoud 2021, p. 10).

“Urban parks provide several services and values to city-dwellers such as water and air purification, wind and noise reduction, carbon sequestration, microclimate regulation, wildlife habitat, and social and psychological well-being” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 202).

“To implement a methodology for assessing the safety and security perception of urban green spaces. The methodology is based on safety and security principles and indicators selected from an extensive literature review of scientific research and design guidelines for safer cities and relying in particular on the concept of Crime Prevention Through Environmental Design (CPTED)” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 199).

“The positive evidence of green space impacts on safety, despite incompatible design and conflicting results” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 201).

“Green space and vegetation in urban locations have increased fear of crime since these are gang hangouts or places for illegal substance use” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 201).

“The importance of crime time is higher at night” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 206).

“On the weekend (especially on Saturday night). Weekends turn into dangerous times as people intend to consume more time

in public space and consume more drugs and alcohol” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 206).

“Shrubs can obstruct ‘eyes on the street’ in an urban area, which could facilitate crime activities and express that enhancement of crime occurrence consists in obstructing views by low trees from the first-floor windows on private lots” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 207).

“More open vegetation design provides adequate lines of sight that increase perceived safety in urban park settings” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 207).

“Attractiveness besides safety is a prominent characteristic of green areas. Therefore, in terms of spatial arrangement and plant selection, poor landscape design contributes to fear of crime” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 208).

“Low levels of maintenance propose the absence of surveillance and control over the park and lead to declined safety perceptions” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 210).

“(1) relaxing and enjoying the scenery, (2) closeness to the living area, and (3) easy walkability to park” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 220).

“The role of modern technologies as the Closed-Circuit Television (CCTV) camera, security staff, and the necessity of shelters and shaded areas in the park” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 220).

“A safe place for social activities, gathering, and communication, at any time and under any situation” (Hosseinalizadeh, Mahmoud e Morello 2022, p. 221).

BOVISA, LA GOCCIA: LA SOPRAVVIVENZA DELLA SELVA

GIULIA SETTI

Camminando, verso nord-ovest, dalla stazione ferroviaria di Milano Bovisa, oltrepassando gli edifici e le aule del Politecnico di Milano si incontra la selva. È una foresta densa e fitta, che si estende per circa quarantadue ettari, fatta di alberi e arbusti, cresciuta intorno a gasometri, cisterne arrugginite ed edifici abbandonati, per lo più impenetrabile, che protegge una delle più grandi estensioni selvatiche presenti a Milano. È una selva cresciuta a ridosso degli spazi dell'università, che ha saturato e invaso il recinto di infrastrutture che la circondano; è, ormai, quasi invalicabile e si staglia, con la forza delle sue alberature, a proteggere gli esseri viventi che la popolano.

L'ambito della Goccia di Bovisa, così definito per via della forma circolare del suo perimetro disegnato dell'infrastruttura ferroviaria e viaria, è uno spazio abbandonato da più di vent'anni, al centro di storie dilatate, spesso fatte di attese, di progetti e visioni, di proposte e concorsi – tra questi il masterplan per il recupero dell'area disegnato da OMA nel 2007 e il bando "Un parco per la ricerca e il lavoro a Bovisa" promossa dal Politecnico di Milano nel 2016 – che si sono accavallati, sovrapposti e mai realizzati. Progetti che hanno sempre riconosciuto, seppur in forme diverse, l'anima della Goccia nel suo rapporto con la natura selvaggia che l'ha conquistata e che hanno spesso messo al centro delle diverse soluzioni progettuali il disegno di un nuovo parco, in grado di addomesticare la vegetazione spontanea che continuava la lenta conquista di quest'area.

La Goccia rappresenta condizioni contrapposte, da un lato, la spontaneità della vegetazione che cresce incolta e selvaggia, dall'altro la geometria essenziale e pura del cerchio dei gasometri o del tracciato curvilineo della ferrovia che la separa, di fatto, dal resto della città. È un'*enclave* isolata, che a partire dalla collocazione della stazione ferroviaria di Bovisa ha visto incrementare la divisione tra est e ovest, quasi a rinsaldare il carattere autonomo della Goccia e della sua foresta rispetto alla città.

La storia della Goccia ha origine a inizio Novecento quando divenne la sede della *Union des Gaz*, società che produceva gas e che garantiva l'illuminazione di Milano. La costruzione di imponenti officine in grado di produrre circa trecentomila metri cubi di gas al giorno, ricavato dalla distillazione del carbon fossile, ha segnato la vocazione industriale e produttiva del quartiere di Bovisa, nato, a partire da quegli anni, intorno alla Goccia e ai suoi stabilimenti. Dalla dismissione degli impianti, nel 1969, e a seguito della loro chiusura definitiva nel 1994, la selva si è riappropriata di questo spazio, avvolgendo le rovine di architetture industriali – magazzini, cisterne, gasometri e capannoni – addensandosi sui bordi e costruendo un'invalicabile foresta.

Nel 1987, quasi vent'anni dopo la dismissione degli impianti, lo sguardo e la penna di John Hejduk descrivono e fermano sulla carta alcune immagini della Bovisa; Hejduk studia questo luogo in occasione di una mostra preparatoria per la XVII Triennale di Milano, dal titolo *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, curata da Pierluigi Nicolin. A colpire Hejduk sono gli scheletri delle industrie e delle fabbriche, i suoi monumenti, i tracciati ferroviari che circondano la Bovisa; elementi che, nel loro insieme, compongono lo scenario della Goccia ma che rimangono monumenti isolati. Hejduk stesso descrive così la condizione di Milano e l'impatto delle sue infrastrutture: "Parchi, cimiteri, ospedali e le grandi linee ferroviarie. Queste ultime aprono dei solchi nel paesaggio/città come se fossero comete in movimento con code di polvere/stelle" (2016, p. 26).

I disegni e gli schizzi di Hejduk catturano scorci e frammenti del paesaggio industriale, dismesso, ne evidenziano parti e pezzi, spesso incompleti, rinunciando alla definizione di un progetto unitario per l'area della Goccia ma restituendone più una visione drammaticamente scomposta. È uno spazio che Hejduk non riconosce come un vuoto o una mancanza ma, al contrario, come un luogo dove si addensano figure, oggetti, animali, persone e natura in una catalogazione priva di riferimenti spaziali, dove le architetture contribuiscono a definire possibili, nuove e immaginate scenografie per la Goccia.

L'esplorazione di Hejduk non è l'unica, nell'anno successivo, sempre in occasione della XVII Triennale, la Bovisa torna al centro dell'indagine critica di Lucius Burckhardt che la sceglie come centro del suo progetto nella sezione "Paesaggio: la natura fra sito e artificio". Burckhardt immagina una performance nell'area della Goccia, una passeggiata che vuole riscoprire "le qualità di un paesaggio inesplorato" (Bassoli 2016, p. 31) e che prende le mosse, metaforicamente, dal viaggio del capitano Cook attraverso il Pacifico nel 1773. Questo contemporaneo "Viaggio a Tahiti" è un percorso che attraversa la selva della Goccia, i suoi spazi degradati e abbandonati, scopre gli abitanti, talvolta illegali, di queste terre. Spazi che vengono riletti grazie al disegno di una nuova carta della Bovisa, che si ispira alle carte nautiche, dove emergono i gasometri e le cascine e dove le infrastrutture della Goccia si trasformano in una serie di canali navigabili.

La Bovisa ha contributo ad alimentare suggestioni e visioni, inasprendo la distanza tra uomo e natura; la selva è sopravvissuta in un luogo denso e costruito, ha saputo difendersi da numerosi attacchi e tentativi di addomesticamento. Anche nel

Sopra, il tracciato ferroviario visto dal margine della Goccia; sotto, la strada al gasometro, fotografie di Giulia Setti.

progetto di OMA, seppur più recente, appare evidente il tentativo di costruire un equilibrio tra natura e artificio all'interno della Goccia; il disegno di una serie di cerchi perfetti, posti in successione, accoglie i nuovi edifici pensati nell'ambito della Bovisa per ospitare residenze, spazi di lavoro e attività pubbliche. Il masterplan di OMA prova ad aprire la selva, ad abitarla, integrando il grande parco con piazze e tracciati pedonali che immaginano nuovi percorsi tra gli edifici e le rovine industriali.

Oggi, dopo i fallimenti di numerosi progetti e davanti alle complesse condizioni dell'area, che è ancora fortemente inquinata, sembra che il disvelamento della selva, all'interno della Goccia, sia quasi impossibile. Piccoli pertugi, da scoprire lungo le recinzioni, permettono esplorazioni rapide, rischiose e illegali, dove l'uomo è estraneo e ospite indesiderato della selva e dei suoi abitanti. L'intricata vegetazione, fatta di essenze cresciute spontaneamente, sopravvive insieme a detriti, rifiuti e rovine che testimoniano la presenza di vite nascoste, illegali o ai margini, che popolano la foresta urbana. La Goccia è luogo del mistero e dell'ignoto, del selvatico che – lasciato libero di crescere – nasconde, invade e distrugge i resti dell'architettura. La promessa di un suo recupero, della bonifica del suolo e della restituzione di questo spazio è sempre lì, anche se, nonostante il susseguirsi di diversi progetti, è stata la foresta, finora, a prevalere. Radicalizzandosi e diventandone l'unica proprietaria.

Tutto questo, però, non potrà durare indefinitamente[*]. La Goccia dovrà aprirsi alla città e, insieme a lei, la sua foresta di più di duemila alberi, vero tesoro finora protetto e da salvaguardare, che sarà al centro del nuovo progetto. L'integrazione tra i nuovi edifici, le vecchie rovine industriali e l'eredità naturale della Goccia appare la vera sfida di questo intervento, nel tentativo di proteggere una delle più ricche risorse di biodiversità cresciute a Milano. Da lì, si potrà capire se e in quali forme la foresta, nata spontaneamente, potrà ancora sopravvivere in un futuro incerto e imprevedibile come quello attuale. O se, invece, la selva incolta e selvaggia non sia, in fondo, l'unico destino possibile.

[*] Il presente saggio è stato chiuso il 4 giugno 2022, pochi giorni dopo l'annuncio del nuovo accordo tra il Comune e il Politecnico di Milano per il recupero della Goccia, affidato a Renzo Piano, con l'obiettivo di costruire un campus dedicato sia all'innovazione e destinato a ospitare start up, sia al benessere e allo sport all'aperto.

Figure della selva: il gasometro, fotografia di Giulia Setti.

CAVALCAVIA BUSSA: UNO SPAZIO SOSPESO DALL'ORDINE

FRANCESCA ZANOTTO

Costruito nel 1961 su disegno dell'Ufficio Tecnico Comunale come primo atto della realizzazione di un grande Asse Attrezzato che, come sancito dal Piano Regolatore Generale del 1953, doveva collegare piazzale Lagosta e piazza Sempione, il Cavalcavia Eugenio Bussa scavalca viale Luigi Sturzo e il fascio di binari in entrata alla stazione di Milano Porta Garibaldi con una piastra di cemento lunga duecentoquarantatré metri e larga trentacinque, che mette in comunicazione l'area di Corso Como e il quartiere Isola. Il PRG del 1953 è il primo redatto sulla base di una legge urbanistica nazionale, e sviluppa una visione della città come "un sistema di relazioni incentrate sullo sviluppo esclusivo della rete stradale e sull'uso del mezzo privato" (Cimino, p. 12), segno, nel clima di rinascita e crescita del dopoguerra, "di una raggiunta libertà individuale, che genera una nuova visione dello spazio urbano e nuovi modi di uso del tempo, o dei tempi, della città" (p. 11). Il Piano Particolareggiato d'attuazione, tuttavia, verrà più volte modificato nel corso degli anni in conseguenza alla difficoltà tecnico-amministrativa nella definizione di questa zona della città; difficoltà da ricercare nella "contraddizione che si protrae dall'origine della storia di questo luogo ovvero la sovrapposizione di un'idea di città alla città costruita, che non ha permesso di cogliere e interpretare la vera essenza della struttura urbana presente" (p. 13).

Concepito come tratto di un'infrastruttura mai realizzata, il cavalcavia viene presto dotato di due rampe per l'accesso veicolare, che ne compiono il destino di frammento: ingombrante manufatto a due teste, svolge una funzione viabilistica già ampiamente soddisfatta dal vicino ponte di via Farini, rimanendo, essenzialmente, un sovrappasso pedonale con parcheggio annesso. Rovina di un'idea di città mai compiuta, è un elemento caratterizzato da una natura indefinita, che interessa la sua forma, i suoi usi, i suoi attacchi a terra e la viabilità urbana che lo coinvolge. A sud, le auto accedono dalla rampa di accesso carrabile di via Quadrio; i pedoni possono salire da viale Luigi Sturzo grazie ad una scalinata in pietra e da via Massimo d'Azeglio attraversando uno spazio verde raccordato al piano stradale del ponte; a nord, un'altra scalinata consente l'accesso pedonale da via Guglielmo Pepe, mentre una curva a gomito conduce le auto in via Borsieri. In corrispondenza di questa rampa, una serie di alberi ad alto fusto cresce sulla massicciata, confondendosi con quelli dell'Isola Pepe Verde, un giardino comunitario sorto sul sedime degli espropri compiuti negli anni Cinquanta proprio in vista della costruzione dell'Asse Attrezzato.

Nel corso degli anni, alcune proposte progettuali hanno formulato delle ipotesi per assorbire il cavalcavia – intitolato al

Giusto don Eugenio Bussa solo nel 1996 – nel complesso mosaico di usi e forme dei piani e progetti che si sono succeduti per l'area delle Varesine. Nel 1979, "Casabella" invita i principali esponenti della cultura architettonica milanese a formulare proposte per la zona, "a causa della sua natura di spazio urbano non risolto e purtuttavia ricco di potenzialità" (Airoldi e Villa 1979, p. 92): Carlo Aymonino, Vico Magistretti e Aldo Rossi declinano l'invito, mentre Gae Aulenti, Lodovico Belgiojoso, Guido Canella, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Franca Helg, Vittoriano Viganò e Marco Zanuso sviluppano otto progetti per quest'area nei quali, in diversi casi, il Bussa è mantenuto e trasformato in un importante elemento compositivo di compimento della sequenza urbana. Aulenti ne fa un ponte-mercato, "percorso di congiunzione funzionale fra i due quartieri residenziali e la loro reciproca riurbanizzazione" (Redazione Casabella 1979, p. 98) in un complesso di piazze delimitate da recinti ed edifici di servizio; per Gregotti (p. 107) è un cuneo di chiusura di un sistema lineare di piazze coperte e all'aperto, residenze a gradoni ed edifici porticati, sistema a cui il cavalcavia, adibito a mercato coperto, è saldato da una piastra che ne riduce l'isolamento; Viganò ne compie una "reidentificazione": "liberato dalla compresenza del piano di copertura della Stazione e del traffico carraio esso può essere inteso come una piazza che dal quartiere dell'Isola si estende verso il quartiere Garibaldi. […] Il ponte può essere in qualche modo considerato come una delle prime piastre costitutive del sistema spaziale con cui si configura l'ambiente" (p. 114).

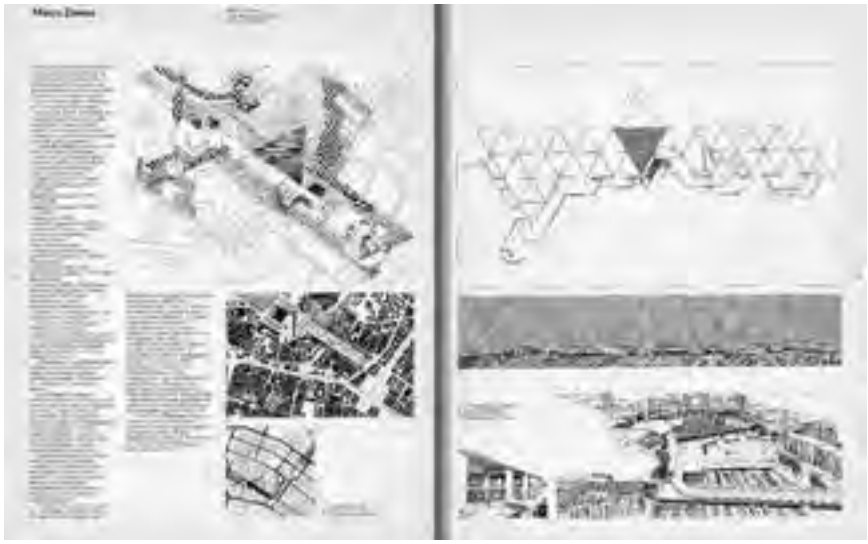
Le proposte formulate per il cavalcavia in occasione del concorso del 1991-1992 indetto da AIM - Associazione Interessi Metropolitani e dall'amministrazione comunale per il polo direzionale-finanziario nell'area Garibaldi-Repubblica, vinto dal progetto di Pierluigi Nicolin con Fabio Casiroli e Georges Teyssot (Comune di Milano e AIM 1992, p. 43), ne confermano, invece, il ruolo marginale, formulando ipotesi progettuali blande, prevalentemente programmatiche, e più spesso pronunciandosi esclusivamente sulla risoluzione dei suoi sistemi di accesso, innestati a forza nel tessuto esistente. Emilio Battisti lo sostituisce con una maglia di ponti pedonali che tracciano connessioni tra le giaciture del tessuto urbano esistenti sui due lati della sede ferroviaria (p. 55); Sergio Crotti ridisegna il perimetro della piastra (p. 93); Bernard Huet lo designa luogo di mercato (p. 112); e Mario Oliveri ne fa un museo-serra (p. 137).

In tempi recenti, una *charrette* organizzata dal Laboratorio di Progettazione Partecipata nel quartiere Isola e tenuta insieme ai residenti raccoglie visioni, scenari e desideri per il futuro

della struttura; la segue di poco un concorso dedicato alla sua riqualificazione, indetto nel 2014 e vinto dal gruppo guidato da Eliana Saracino con una proposta che addomestica l'indefinitezza del Bussa con una serie di spazi per eventi, aree a verde e campi sportivi, il cui compimento rimane sospeso in attesa dell'adeguamento strutturale del ponte.

Nel frattempo, il cavalcavia è un frammento urbano inselvatichito, un manufatto sfuggente che ospita uno spazio pubblico dal carattere riservato, ingombrante ma invisibile, smisurato ma raccolto, la cui indefinitezza è diventata programmatica: è uno spazio dove la norma è sospesa, dove arrivano naturalmente comunità temporanee che vi si rifugiano o, al contrario, salgono sul ponte per manifestarsi e manifestare la propria alterità rispetto agli spazi d'ordine circostanti, sopra e sotto la piastra di cemento. "Terrazza sui tramonti più fottutamente romantici di Milano" della casa occupata MetropoliX di piazza Minniti (Redazione Milano in Movimento 2018), smantellata nel 2000, così come punto strategico di controllo e guerriglia durante gli sgomberi del Deposito Bulk, centro sociale allestito nel 1997 negli spazi della ex scuola di viale Luigi Sturzo, situata di fronte al cavalcavia e demolita nei primi anni del nuovo millennio; teatro delle manifestazioni del gruppo antagonista dei Corsari e della protesta anti Expo OccupyEstate del 2013, quando i centri sociali della città si riunirono per rivendicare, in città, spazi urbani di alternativa culturale, dove costruire "un territorio differente, di resistenza e solidarietà attiva" (Spazi Occupati Autogestiti Liberati 2013) in una metropoli dove "una finanza spietata distrugge spazi di libertà, solidarietà, cultura e socialità, interessata soltanto ad una città vetrina buona da vendere per l'Expo"; da circa un decennio sede del mercato natalizio alternativo AlterBej; nel 2009, cornice delle proiezioni clandestine di Cinemaperto, "un'azione di strada che intende riappropriarsi e restituire gli spazi pubblici che Milano, smaniosa di progresso, sta cancellando e riempendo di cemento" (Cinemaperto 2009) e che qualche mese dopo occupa per una sera anche lo spazio della Darsena, all'epoca area di cantiere chiusa e inselvatichita, poi "normata" da un progetto e riaperta in occasione di Expo 2015. Il Bussa ospita feste, eventi e raduni più o meno autorizzati, che scelgono questo spazio per sfruttarne l'ampiezza, il respiro e, caso per caso, la centralità o la riservatezza; ciclicamente, spunta il tendone colorato di un circo. Sotto il cavalcavia, in un'ansa ricavata dalla rampa di accesso al parcheggio della stazione di Porta Garibaldi, trovano riparo tende da campeggio e alloggi di fortuna: un insediamento abitato da attori ai margini della vita sociale, economica e culturale praticata nella zona, che raggiun-

Il progetto di Marco Zanuso del 1979 per l'Area Isola-Garibaldi-Porta Nuova, pubblicato in "Casabella" n. 450-451, a confronto con una vista dello stato attuale del Cavalcavia, fotografia di Francesca Zanotto.



gono questa zona franca attraversando lo spicchio verde stretto tra viale Luigi Sturzo e il fabbricato della stazione, ora solcato da un sentiero spontaneo parallelo alla viabilità ufficiale.

Compresso dal basamento rosso delle Torri Garibaldi e dal retro del fabbricato della stazione, il cavalcavia "chiude" il sistema Garibaldi-Porta Nuova e, tuttavia, costituisce un portale di ingresso alla zona per coloro che la raggiungono da ovest percorrendo viale Luigi Sturzo: grazie a questa posizione, è diventato un "ponte parlante", sul cui architrave sono esposti messaggi di denuncia, o di protesta. Parlanti sono il suo scheletro, le sue zampe e le sue teste sgraziate, animati da una stratigrafia di graffiti, stencil e messaggi contro i simboli dell'ordine costituito, tra le cui maglie, nel corso del processo di regolazione dello spazio urbano che ha interessato la zona durante gli ultimi vent'anni, il Bussa è, per ora, riuscito a scivolare.

CHIOSTRO DEL BRAMANTE: LA NATURA COME STRUTTURA

MICHELE PORCELLUZZI

La canonica della basilica di Sant'Ambrogio è stata progettata da Donato Bramante tra il 1491 e il 1492, su commissione del Duca di Milano Ludovico Sforza[11], e realizzata tra il 1492 e il 1499. Al momento della morte del Duca – quando i lavori furono interrotti – solo due bracci del quadriportico progettato erano stati effettivamente realizzati, uno dei quali solo parzialmente; e non essendovi state successive trasformazioni o integrazioni, questa è la condizione in cui l'edificio si presenta ancora oggi.

All'interno del portico si trovano quattro colonne il cui fusto imita, seppure in modo astratto, il tronco di un albero, con delle protuberanze nodose disposte a intervalli regolari. Due di esse sono collocate alle estremità del lato realizzato interamente; le altre due sono collocate nella parte centrale dello stesso braccio, ai due lati dell'arco di ordine gigante collocato al centro del portico. Queste colonne, dette "*ad tronchonos*" (Bruschi 1973), richiamano un elemento naturale ed evocano l'ambiente silvestre ma si trovano di uno spazio – ovvero la corte di un edificio rinascimentale – la cui costruzione e le cui proporzioni sono interamente umane, e in un contesto che apparentemente non ha nulla di selvatico, ovvero un centro urbano.

In merito al contrasto tra natura e artificio evocato dalle colonne a tronco d'albero bramantesche, sono state formulate, nel corso degli anni, varie interpretazioni. L'ipotesi maggiormente diffusa è che Bramante avesse intenzione di richiamare le fattezze che le colonne avevano nei templi greci preclassici, interamente lignei (Bruschi 1973). L'architetto, infatti, aveva appreso dai testi di Vitruvio l'utilizzo del legno negli elementi strutturali dei primi edifici greci ed è possibile pensare che il suo obiettivo fosse quello di stabilire un legame ideale con il periodo che viene generalmente considerato alle radici dell'intera classicità. A favore di quest'ipotesi vi è poi il fatto che il progetto per la corte della Canonica di S. Ambrogio prevedeva una pianta quadrata, associata per eccellenza all'architettura greca nei testi di Leon Battista Alberti, in contrapposizione alla pianta rettangolare legata al contesto latino.

Questo legame con l'architettura greca – e, di conseguenza, con le origini della classicità – non deriverebbe, però, unicamente dalla volontà di Bramante ma anche da una contingenza legata al sito di progetto: prima dell'avvio del cantiere, sull'area in cui sarebbe sorta la canonica era presente una delle quattro colonne *ad tronchonos*; quelle commissionate da Bramante per l'edificio furono, infatti, solo tre. La colonna preesistente proveniva dalla Chiesa di Santa Maria Greca – corrispondente all'odierna ortodossa di Chiesa di Santa Maria Podone – e, secondo l'interpretazione di Franco Borsi, era di età teodosiana. L'atto di

Il colonnato del Chiostro del Bramante, fotografia di Valentina Marcarini.

enfatizzarla, quindi, sommandola a tre repliche, rappresentava, agli occhi di Bramante, un atto di continuità con la dinastia al potere al momento della fondazione della diocesi di Milano da parte di Sant'Ambrogio (Borsi 1989b).

Un'ulteriore interpretazione è legata agli scambi tra Donato Bramante e Leonardo Da Vinci, risalenti al periodo di progettazione della canonica. Entrambi presenti alla corte degli Sforza ed entrambi al centro del profondo rinnovamento della cultura dell'epoca, i due intellettuali – come si legge nelle *Vite* di Giorgio Vasari – ebbero diversi momenti di interazione: Peter Murray ha ipotizzato che Leonardo abbia trasmesso a Bramante l'interesse per l'anatomia e la natura, che era alla base della sua intera concezione artistica, e che, viceversa, Bramante abbia iniziato Leonardo allo studio delle rovine di epoca romana (Murray 1970). Proprio il legame simbolico tra prodotti dell'uomo e prodotti della natura, dunque, potrebbe essere alla base della scelta di inserire le quattro colonne all'interno del portico.

A prescindere dalle numerose interpretazioni, la presenza delle colonne *ad tronchonos* nella corte della canonica di S. Ambrogio permette di mettere in relazione la produzione bramantesca del periodo lombardo con l'intera architettura rinascimentale del Nord Italia: mentre nel contesto fiorentino e in quello romano il Rinascimento si è manifestato con un rigoroso e preciso uso degli ordini classici, legati alla celebrazione del rinnovamento culturale nel contesto urbano, nell'Italia settentrionale l'architettura di questo periodo si è manifestata spesso con un linguaggio maggiormente rustico in termini di materiali utilizzati e di maggior libertà compositiva –sebbene sempre caratterizzata dall'utilizzo di elementi compositivi della classicità –, legato alle esperienze rurali. La contrapposizione tra il carattere rustico dell'architettura rinascimentale lombarda e il rigore di quella di Roma e Firenze è chiaramente leggibile nella produzione di Donato Bramante: nel suo caso, lo spostamento da Milano a Roma ha prodotto un notevole cambiamento nell'uso degli ordini classici e nella composizione dello spazio. Il grado di maturità raggiunto con le opere romane dopo il 1500 deriva anche dalle sperimentazioni lombarde dei due decenni precedenti, incluse le colonne a forma di tronco di albero della canonica di S. Ambrogio.

Comunemente conosciuto come Ludovico il Moro, ha governato i territori di Milano dal 1494 al 1500. In precedenza (dal 1480 al 1494) aveva svolto il ruolo di reggente del Ducato, al servizio del nipote Gian Galeazzo che era salito al trono all'età di sette anni.

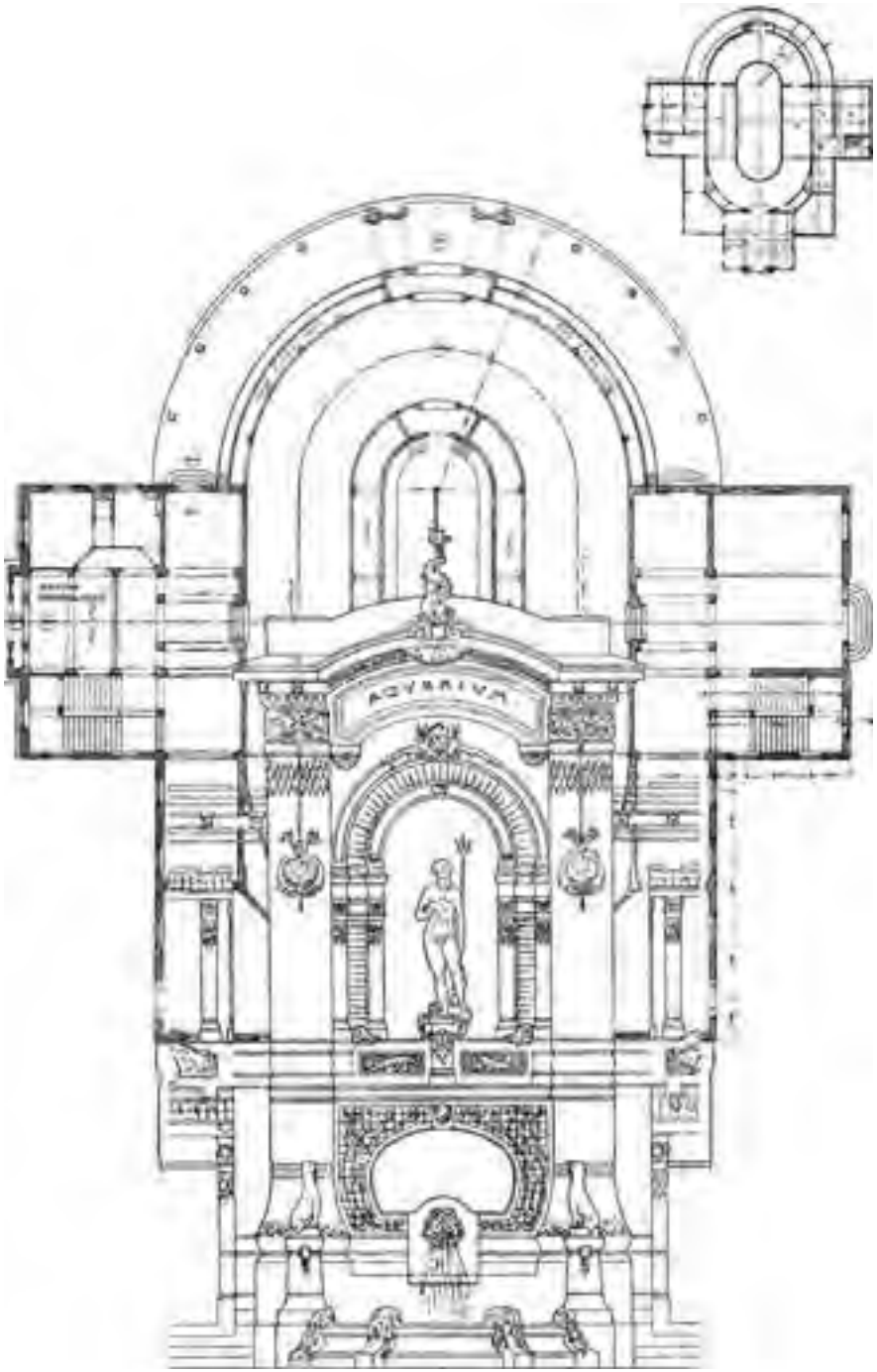
CIVICA STAZIONE IDROBIOLOGICA: UN BESTIARIO DI CEMENTO

JACOPO LEVERATTO

La selva, intesa come costrutto fisico e culturale, ha sempre occupato una posizione del tutto particolare nella storia della città occidentale. Per secoli, infatti, oltre i limiti del contratto sociale, dello spazio civico e della dimensione razionale, si è trovata contemporaneamente prima e al di là di una certa idea di urbanità. Prima, cioè, di una civiltà che ha preso letteralmente forma ritagliandosi un proprio spazio al suo interno e, allo stesso tempo, al di là di essa, in uno spazio di costituzionale estraneità alle sue leggi che non ammetteva commistioni. Se non per specifiche occasioni rituali, in cui la selva per una notte, per ragioni celebrative o votive, apotropaiche o memoriali, poteva riconquistare ciò che le apparteneva di diritto, attraverso uno specifico dispositivo di "profanazione" (Agamben 2005), quello della "festa urbana", attentamente regolato. Il tutto, in uno stravolgimento di ruoli e in un capovolgimento d'uso che, al di là delle ragioni, non è mai durato più di un singolo, variabile istante. E che, malgrado ciò, ha storicamente rappresentato uno straordinario "laboratorio sperimentale" per la costruzione della città e della sua architettura (Fagiolo 1997, p. 6). Come se, nei secoli, avesse rappresentato una specie di "contro-principio" di urbanizzazione, effimero e tentativo, capace, però, di tanto in tanto, di sedimentarsi nella pietra, a seconda delle occasioni. Fossero esse, in passato, circhi e naumachie, trionfi o processioni. Oppure anche le esposizioni contemporanee che di quella tradizione di festa urbana si fanno portatrici ancora oggi.

È il caso, per esempio, dell'Acquario Civico di Milano, l'ultimo padiglione superstite del gigantesco allestimento dell'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 (Redondi 2015). Un evento che, pur avendo avuto un ruolo essenziale, anche dal punto di vista del progetto urbano, nella promozione della città come polo espositivo, non ha lasciato che quest'unica traccia architettonica. Quella di un processo iniziato nel 1881, con un'esposizione nazionale, il cui successo aveva spinto l'amministrazione urbana a proporsi come ospite di un evento mondiale in occasione dell'apertura del traforo ferroviario del Sempione, con un progetto che, all'epoca del concorso, nel 1903, doveva occupare buona parte del parco del Castello Sforzesco (Audenino 2008). E che, con il rinvio di un anno dell'inaugurazione del traforo e con il crescere dei paesi aderenti, venne esteso al sedime dell'antica piazza d'Armi, lasciando alla sede originaria i padiglioni di maggiore rappresentanza, la cui realizzazione venne affidata al vincitore del primo concorso, l'architetto Sebastiano Giuseppe Locati (Locati 1936, p. 33). Il quale, essendo già stato assistente di Giovanni Ceruti per il progetto dell'esposizione industriale del 1881 e conoscendo piuttosto bene il lavoro, non si sentì di assu-

Pianta e prospetto dell'Acquario, elaborazione grafica di Jacopo Leveratto.



mere anche la responsabilità della seconda sede. E preferì, invece, dedicarsi al progetto del Parco come un insieme unitario, di cui l'Acquario costituiva una delle due ali di ingresso.

All'esposizione, infatti, si accedeva da viale Gadio, attraverso un gigantesco piazzale porticato a pianta ellittica, su cui si innestavano tre corpi radiali. Due laterali dedicati alla retrospettiva sui trasporti e alla piscicoltura e uno, a forma di galleria ferroviaria, da cui, in asse con l'ingresso, si entrava finalmente al parco. Qui, fra gli alberi, trovava spazio tutta una serie di altri padiglioni, variamente articolati, dedicati agli eventi mondani e all'esposizione, che nulla avevano del carattere industriale che il tema poteva suggerire. Ognuno accomunato da una particolare e del tutto autoctona applicazione di quello stile Liberty che, quattro anni prima, aveva fatto la sua prima apparizione nazionale all'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino e di cui l'esposizione milanese avrebbe segnato il culmine della sua successiva trasformazione. Quella di un partito decorativo raffinatissimo, di sapore internazionale, innestato su un tardo eclettismo di derivazione boitiana – di cui Locati era stato allievo – che prevedeva uno stile diverso per ogni tipo edilizio, mantenendo, però, ben salde le proprie radici nel romanico lombardo (Melano e Veronesi 1991). E che passava dal classicismo sovrabbondante del padiglione dell'architettura al rococò cesellato di vaga ispirazione marina di quello dell'arte decorativa, senza mai perdere un certo senso di unità. Quello dato non solo dalla sintesi perfetta di arti decorative, architettura e artigianato che caratterizzava ogni padiglione, ma anche da un impianto planimetrico di ispirazione barocca, capace di tenere assieme tutti questi "capricci" architettonici nella loro varietà.

Tra tutti questi, in realtà, l'Acquario era probabilmente il meno arbitrario, dal punto di vista della variazione linguistica sul tema del "meraviglioso" che il nuovo stile promuoveva. Un po' perché il suo promotore, Giuseppe Crivelli Serbelloni, presidente della Società lombarda per la pesca, aveva già in mente di donarlo al Comune dopo l'esposizione per installarvi una stazione idrobiologica permanente, per cui aveva dato indicazioni a Locati di costruirlo affinché non venisse smantellato (Canadelli 2008, p. 144). E un po' perché la sua funzione, che prevedeva un apparato tecnico così complesso, aveva spinto il progettista, oltre che a visitare gli istituti di Napoli, Monaco, Zurigo e Berlino, a chiamare a Milano come consulente lo specialista Otto Hermes, che aveva dato un deciso indirizzo al suo sviluppo in termini di dimensionamento e distribuzione (Locati 1936, p. 36). Allo stesso tempo, però, a differenza dei precedenti, che avevano una natura prevalentemente scientifica, quello di Milano doveva avere, pri-

Il fronte di ingresso dell'Acquario, fotografia di Valentina Marcarini.

ma di tutto, una dimensione espositiva. E Locati si era trovato a mediare fra i due aspetti, apportando notevoli correzioni alla tipologia in termini di fruibilità e senso scenico. Optando, da un lato, per un impianto planivolumetrico tradizionale, di chiara ispirazione secessionista. E, dall'altro, per un apparato decorativo variegato, pensato non solo come ornamento, ma anche come dispositivo narrativo "totale", che accoglieva il visitatore fin dall'ingresso.

Qui, infatti, in mezzo alla facciata, la statua di Oreste Labò di un Nettuno nudo e armato di tridente, sormontava la testa di un ippopotamo dalle cui fauci spalancate sgorgava l'acqua che dall'interno – visibile da un rosone in ferro battuto a forma di conchiglia – si riversava in una vasca semicircolare, piena di giunchi e pesci rossi. E attorno a questo gruppo centrale, sui due livelli di un prospetto ordinato, fra doccioni ittiomorfi e capitelli a cascata d'acqua, si trovava un bestiario marino fatto di piovre e razze, granchi e pesci volanti, modellati nel cemento dallo stabilimento Giovanni Chini. Mentre dalle ceramiche colorate di Richard-Ginori, che, oltre ai fregi, arricchivano la specchiatura in cui era inserito il rosone, emergeva uno squillante paesaggio palustre, blu, verde e oro, popolato di carpe, libellule, ninfee e iris. E tutto ciò non rappresentava che l'inizio di un viaggio che, come in un libro di Jules Verne, si sviluppava nelle profondità acquatiche, entrando al suo interno. Nella studiata penombra, cioè, di una galleria continua, rivestita in pietra artificiale, come una grotta, che ospitava più di sessanta vasche di pesci e anfibi esotici, "variopinti organismi marini e rari esemplari d'acqua dolce" (Canadelli 2008, p. 144). In un percorso che proseguiva all'esterno, oltre il tamburo perfetto dell'abside, nell'area dedicata alla piscicoltura e, più avanti ancora, nel magnifico ristorante annesso, in cui, dall'acquario, si poteva passare a godere dei frutti di quella particolare forma di allevamento, in una forma di esperienza immersiva, "coreografata" in ogni dettaglio.

La durata di questa esperienza, però, come di ogni altra festa, fu piuttosto breve. E fu solo grazie alle continue pressioni di Crivelli Serbelloni che, a differenza del resto dell'esposizione, l'edificio dell'Acquario venne conservato intatto, per passare, due anni dopo, dotato di una stazione di idrobiologia applicata, sotto l'amministrazione del Museo di Storia Naturale. E così resistette nel tempo, pressoché uguale a se stesso, anche dopo che nel 1943, a causa dei bombardamenti alleati, l'edificio fu gravemente danneggiato. E anche dopo che nel 2003, a quarant'anni dalla sua riapertura, si resero necessari importanti lavori di riammodernamento dell'edificio, che ne lasciarono, però, sostanzialmente inalterato il carattere architettonico. Un carattere intermedio

e a tratti irrisolto che, se da un lato ne ha parzialmente compromesso l'esemplarità in una stagione, quella del Liberty milanese, per altri versi straordinaria, dall'altro ne ha garantito la permanenza, proprio in virtù della sua ambivalenza simbolica. Quella a metà tra la natura e la città in termini di collocazione, impianto e linguaggio, per cui l'Acquario, con i suoi due fronti, uno urbano e uno a padiglione, e con il suo sviluppo decorativo fantastico applicato a uno spartito architettonico canonico, appare, ancora oggi, contemporaneamente come il terminale dei palazzi signorili del Foro Bonaparte e come uno dei capricci architettonici del Parco Sempione. Cristallizzato in una metamorfosi che, in qualche modo, si adatta senza scosse a entrambe le dimensioni, per arricchirle, una con un innesto dell'altra.

EX-CAMPO SANTO DI CRESCENZAGO: (S)CONFINAMENTI CIMITERIALI

INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA

Lungo via del Ricordo, una selva debordante apre varchi in un recinto prossimo al crollo. Squarci che lasciano intravedere un interno selvatico in cui si scorge a fatica una sequenza di cappelle funebri. Luogo un tempo sacro al ricordo. "Qui erano sepolti i miei cari", dice un anziano passante in compagnia di un bambino. Racconta di un cimitero di semplici lapidi organizzate in campi regolari separati da un viale alberato da platani, di ossari e qualche cappella lungo il muro di cinta, come se ne vedono tanti nell'area metropolitana milanese. "Ci si incontrava qui la domenica mattina, quando venivamo a trovare i nostri cari e si parlava della trascuratezza del nostro cimitero". Le "erbacce" avevano preso il sopravvento; i vialetti in ghiaia, così come molte sepolture, scomparivano, sempre più inghiottiti dalle sterpaglie. "Ormai non ci veniva più nessuno, neanche il custode. Prima che fosse sconsacrato, più di quarant'anni fa, e le salme traslate altrove, qua e là fiorivano ancora rose, iris, viole, camelie che segnalavano tombe ormai irriconoscibili". Poi sepolture svuotate, suolo rivoltato. Dentro al suo recinto, tra frammenti tombali crebbe un'oscura selva di ailanti e robinie che diede rifugio a coloro che si erano smarriti e che lentamente abdicavano alla propria vita. Accumulo di rottami per qualche tempo. Luogo delle pratiche illecite. Selva sempre più impenetrabile. Sconfinamento "inammissibile" e "disboscamento" necessario. Nudo suolo di scarti e macerie, presto ricoperto da micro-selve prative; di nuovo intrico selvatico, di viventi e di umanità marginali in transito che qui, per un cortocircuito tra uso attuale ed etimo, dormono. Arbusti piegati disegnano percorsi rivelando recenti frequentazioni. Un solitario ciliegio fiorisce, il cinguettio di un pettirosso che ha trovato rifugio in uno dei tanti loculi vuoti rompe il silenzio; una processione di galline avanza lungo il muro di confine. Confine da non oltrepassare per la legge degli uomini, recinto da abbattere si grida da fuori; selvatichezza che si chiede, in futuro, di uniformare sotto un civile e rassicurante manto erboso o attraverso un complesso di edilizia pubblica. Oggi, microcosmo selvatico, luogo di sconfinamenti che si moltiplicano nel tempo e nello spazio: tra selva e giardino, tra vita e morte, tra memoria e ricordo, tra sacro e sacrilego, tra vecchie assenze e nuove presenze, tra dentro e fuori, tra normato e illecito, tra "civile" e "naturale".

A Milano si è persa memoria di molti luoghi di sepoltura, sostituiti da densità edilizie, spazi pubblici, giardini, prati, campi sportivi e agricoli, depositi e anche, per qualche tempo, discariche. Di essi, nelle migliori delle ipotesi, sopravvivono disegni, dipinti, fotografie, scritti e ricordi individuali che ci raccontano anche di un diverso rapporto con la natura all'interno dei loro

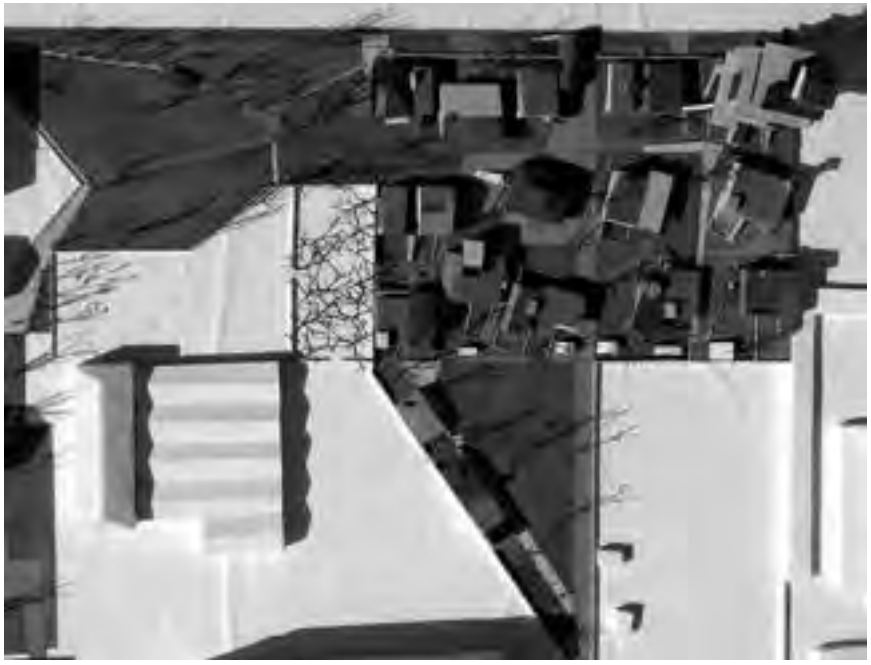
recinti, a volte lontano dall'immaginario "ordinato" e "civile" proprio dei luoghi di celebrazione del ricordo dei defunti. Testimonianze preziose che fanno emergere forme molteplici del selvatico e sconfinamenti, tanto quotidiani quanto eccezionali, tra civile e naturale, dentro e fuori dei loro recinti. Sacri suoli confinati per ragioni di igiene pubblica rispetto alla città dei vivi, i cimiteri milanesi, sono stati colonizzati da erbe spontanee che ricoprivano, ad esempio, il suolo dei fopponi; ma anche luoghi di illecite pratiche di coltivazione e di pascolo (Tedeschi 1899, p. 178); divennero progressivamente giardini che accolsero specie esotiche, ma anche luoghi inselvatichitisi per una condizione di progressiva marginalità, o per prolungata assenza dell'uomo. Una volta abbandonati, in quanto manifestazioni vergognose rispetto al rapporto codificato tra culto dei morti e vivere civile, quasi sacrileghe, raramente conservarono tracce materiali del loro precedente uso, così come della connotazione selvatica che avevano assunto durante la loro fase di dismissione.

Di quella costellazione di recinti cimiteriali che caratterizzava la necropoli a geografie variabili milanese, l'ex-campo santo di Crescenzago è stato l'ultimo ad essere soppresso e il cui abbandono si è protratto fino ad oggi, mostrando in maniera extra-ordinaria la sua selvatichezza. Spazio indeciso, incerto e rischioso oggi ci appare come selva post-cimiteriale; il suo recinto, fatto di ossari e cappelle, tra crolli e illecite rotture, persiste, ricordandoci il suo precedente uso; la selva, cresciuta al suo interno, si infittisce e diventa sempre più impenetrabile e pervasiva ma, allo stesso tempo, si offre come rifugio per viventi e umanità escluse.

Il recupero dell'ex campo santo per edilizia pubblica, da cui si discute ormai da decenni, e che probabilmente farebbe tabula rasa dell'attuale condizione selvatica, solleva la questione su come immaginare, attraverso il progetto, possibili sconfinamenti tra città dei vivi e i resti della città dei morti, tra civile e naturale, tra abitare umano e dinamiche ecologiche. Tra le proposte pervenute in occasione del concorso *Abitare Milano*, indetto nel 2005, quella di Studio Albori rappresenta una suggestiva possibilità per sperimentare intersezioni possibili tra artefatto e biologico. Il progetto, ispirato dalla *Compresenza dei morti e dei viventi* (Capitini 1966), muove dall'intenzione di riconoscere come elementi identitari con cui entrare in ascolto, tanto le forme cimiteriali sopravvissute quanto quelle selvatiche. Una "fraternizzazione creativa con le cose esistenti"[11] e i viventi, in cui lo spazio dell'abitare diventa laboratorio per sperimentare forme di con-vivenza: recinto e selva diventano i referenti di un discorso progettuale aperto a sconfinamenti spaziali e temporali

Interno selvatico dell'ex campo santo di Crescenzago. Sullo sfondo, le cappelle private, fotografia di Alessandro Raffa.

Planimetria di progetto e maquette di studio dell'intervento di Studio Albori (2005), per gentile concessione di Studio Albori.



in cui la logica insediativa "cellulare"[22], esclude un principio ordinatore per proporre una molteplicità di azioni progettuali che dialogano, simultaneamente in maniera euristica e eristica, con la condizione selvatica trovata. L'architettura dell'abitare si confronta con essa, si conforma alle condizioni specifiche del sito, si dispone negli spazi tra ailanti, robinie e i platani del cimitero e tra essi conquista spazio; trae vantaggio dal loro ombreggiamento, dai venti che attraversano le loro fronde, dall'esposizione al sole e disegna nuovi attraversamenti, nuove relazioni dentro e oltre il recinto cimiteriale; sceglie di radicarsi al suolo attraverso fondazioni superficiali, preservando tale risorsa, e costruisce nuovi suoli in quota, giardini pensili che l'ailanto e altri viventi avrebbero colonizzato nel tempo; adotta modalità e tecniche costruttive leggere, non distruttive e semplici che rendano possibili processi di auto-costruzione e auto-manutenzione, contemplando la possibilità per le sue architetture di modificare lo spazio domestico in maniera spontanea nel tempo, tra esigenze dell'uomo e dinamiche della natura.

L'esuberante selvatichezza odierna dell'ex-campo santo di Crescenzago ci interroga, sollecita una riflessione che vada oltre una sua rassicurante "normalizzazione"; la sua condizione invita ad esplorare nuove possibilità di dialogo all'interno di una condizione incerta, in cui le tracce della civiltà sono in deperimento mentre la sua condizione selvatica è sempre più pervasiva, per immaginare, attraverso forme di sconfinamento, nuove alleanze tra biologico e artefatto. Inoltre ci esorta a travalicare il suo recinto per comprendere le forme del selvatico in altri luoghi di sepoltura e rintracciare, ri-pensare nuove (o forse antiche) relazioni con il naturale anche rispetto all'evoluzione delle pratiche funerarie e della loro traduzione spaziale, alle dinamiche urbane ed alle sfide che la città contemporanea è chiamata ad affrontare, anche considerando la rilevanza ecologica che è riconosciuta a questi luoghi come parte dell'infrastruttura naturale (Pogliani 2020), in particolare riguardo ai servizi ecosistemici offerti e alla biodiversità che conservano (Barrett e Barrett 2001; Nordh e Swensen 2018; Uslu 2010). Un possibile erbario cimiteriale della necropoli milanese, tra esplorazioni sul campo e progetto.

[21] Studio Albori, Relazione di progetto, 2005, p. 4. Per gentile concessione di Studio Albori.

[22] Ivi, p. 6.

FONDAZIONE PRADA: UN GIARDINO INACCESSIBILE

SILVIA MARIA MUNDULA

Dalla Torre si vedono i diversi edifici del museo della Fondazione Prada. Uno è ricoperto di piante. Il tetto del Cinema si svela infatti come un giardino segreto, apparentemente incolto, ma lussureggiante nell'abbondanza di piante. L'aspetto selvatico sembra essere un richiamo alla vegetazione spontanea dell'area che circonda la fondazione, lo scalo di Porta Romana, una *terra incolta* (Nicolin 1995, p. 32) e selvaggia ancora per poco. Dall'alto non si distingue il disegno di un giardino, che appare come un groviglio di alberi, cespugli e graminacee. Quasi una foresta, non solo per il suo aspetto incolto, ma per la sua inaccessibilità[1]. A differenza delle altre parti del museo, infatti, questa terrazza giardino non è aperta al pubblico. Per questo il senso immediato del luogo, progettato da Maria Teresa D'Agostino nel 2014, sfugge. Come il bosco giardino della Bibliotheque Nationale a Parigi, progettato da Dominique Perrault tra il 1989-1995, questa selva giardino può solo essere osservata. Ma a differenza di quel bosco creato con gli alberi dell'Île de France, che è diventato icona della biblioteca, e che può essere contemplato anche dall'interno delle sale lettura attraverso le pareti vetrate, la selva sul tetto del cinema della Fondazione Prada si trova in una posizione poco visibile e la sua presenza non è segnalata.

Per i primi anni, infatti, a partire dall'aperura della Fondazione, questo giardino selvatico è rimasto nascosto. Ora che le piante sono cresciute, invece, vederlo non è più così difficile. Lo si nota anche dal basso, dal cortile, perché alcuni rami sbucano dal tetto e si riflettono sulle pareti specchianti dell'edificio che contiene il Cinema. Il significato del progetto sembra allora trovarsi nell'interpretazione della selva come entità simbolica, come luogo inviolabile, misterioso, venerabile. La posizione sospesa e la sua chiusura al pubblico rendono questo giardino selvatico un possibile rifugio. Un luogo da cui poter osservare il resto del museo con un certo distacco, ma che visivamente ricorda la natura incontrollata nella quale il museo è stato progettato. Un giardino foresta, dunque, che mette in discussione il significato del termine latino *foris*, da cui deriva la parola foresta, che qui cessa di essere il fuori, diventando lei stessa luogo chiuso, protetto, al centro del museo che la circonda.

In fondo, la foresta ha una duplice natura, come sottolinea Giorgio Agamben nel suo saggio *The Divine Forest*. Nella *Divina Commedia*, all'inizio dell'Inferno, la selva è descritta come un luogo pauroso e scuro, dove è facile perdersi. Ma avanti nel poema, la stessa selva ritorna in cima alla montagna del Purgatorio in qualità di paradiso terrestre. Agamben evidenzia, quindi, come la foresta sia fisicamente la stessa, densa e fitta, e come sia la natura umana a cambiare da un canto all'altro. Per Agamben,

in altre parole, la riflessione deve essere finalizzata al ripensamento di un'ecologia che preveda una vera relazione tra uomo e natura, liberandosi da sentimenti nostalgici che spingono a voler preservare una natura ormai passata e impediscono atteggiamenti costruttivi verso la natura attuale[ᘐ].

Allo stesso modo, oltre che piacevole da un punto di vista estetico, e ricco di riferimenti simbolici, il progetto per il giardino di Fondazione Prada sembra essere anche un esperimento ecologico, secondo l'esempio dell'Île Derborence del Parc Henri Matisse progettata da Gilles Clément a Lille. Clément aveva, infatti, come ideale la realizzazione di una foresta primaria. Per questo, l'Île Derborence è rialzata e circondata da ripide pareti rocciose che la rendono irraggiungibile e dunque incorruttibile. Perché l'uomo non deve interferire con quell'ecosistema, se non attraverso l'inquinamento da lui prodotto. L'Île Derborence è quindi una specie di istituzionalizzazione della *friche.* Anch'essa evoca il concetto di foresta-riserva ma con una diversa chiave di lettura, che non considera la riserva come proprietà privata ma come luogo dove la natura possa tendere alle sue condizioni naturali di equilibrio. Esattamente come nel giardino della Fondazione Prada: un luogo non solo inaccessibile ma anche intoccato, progettato perché si sviluppi in piena autonomia, senza troppe visite o interventi di manutenzione.

[ᚼ] La nozione di foresta come luogo proibito emerge chiaramente già nei trattati inglesi scritti tra il XIV e il XVII secolo, che ne limitavano l'accesso, definendola innanzitutto riserva di caccia reale, e dunque luogo privato. In *A Treatise and Discourse of the Laws of the Forrest*, scritto da John Manwood a fine Cinquecento, la foresta è un ambiente da preservare per salvaguardare tre elementi: la proprietà reale, l'ambiente e l'estetica. "The vert, he wrote, is essential to 'the comeliness and bewtie of the same in a Forrest, for the very sight and beholding of the goodly greene and pleasant woods in a Forrest, is no lesse pleasant and delightfull in the eye of a Prince, then the view of the wild beasts of Forrest and Chase, and therefore the grace of a Forrest is, to be decked and trimmed up with store of pleasant greene coverts, as if it were greene Arbors of pleasure, for the King to delight himself in.'" (Di Palma 2014, p. 178)

[ᘐ] "It is perhaps time to try to think of an ecology – a relation between humans and nature – built upon this paradigm. Humans have not lost our own nature- believing one has lost something means one can never find it again. But neither do we possess it as an endangered good – a pristine wood – that must be conserved at all costs. Rather, we have never entered it and have never yet understood it – that is, we have not yet become human; anthropogenesis is still underway. The 'divine forest' that was planted in pleasure for our happiness and our dwelling has been empty and waiting for 40.000 years." (Agamben 2018, p. 105)

Il Tetto-giardino del Cinema della Fondazione Prada visto dalla Torre e dal basso, fotografie di Silvia Maria Mundula.

GIARDINO ARISTIDE CALDERINI: LA ROVINA MESSA IN SCENA

VALENTINA MARCARINI

> Le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale. […] Il paesaggio delle rovine […] conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale. Il "tempo puro" è questo tempo senza storia, di cui solo l'individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione. (Augé 2003, pp. 37-38)

Il giardino Aristide Calderini non è propriamente un giardino – almeno non dal punto di vista architettonico – anche se si chiama così. Affacciato su via sant'Agnese, in pieno centro storico, verso l'angolo con Via Nirone, lo spazio nasce, infatti, nel 1968, sul sedime in rovina e parzialmente inselvatichito della corte della Casa dei Corii, la residenza quattrocentesca della famiglia di Bernardino Corio, il più noto biografo degli Sforza; su quello che rimaneva di un palazzo di incerta ma probabile attribuzione bramantesca, fortemente danneggiato dai bombardamenti del 1943 e ulteriormente mutilato dalle demolizioni per l'attuazione del Piano Regolatore di dieci anni più tardi, di cui, all'epoca, sopravviveva solo una serie di frammenti della corte porticata e e il vuoto in cui una volta si trovava il suo giardino. Un complesso che, dopo un parziale ridisegno e un'operazione di messa in sicurezza, venne riaperto alla città sotto forma di spazio pubblico e dedicato all'archeologo e professore dell'Università Cattolica da cui prende il nome, in una configurazione architettonica che è resistita pressoché invariata fino a oggi.

In questa conformazione, di cui è impossibile risalire all'autore, le rovine del porticato ancora presenti sono immerse in una massa di vegetazione spontanea e sorrette da due pareti in mattoni dotate di contrafforti, come in una curiosa forma di scenografia urbana. Su ognuna di queste, insistono tre arcate a tutto sesto con le colonne, gli elementi in cotto e le cornici originali, fra cui sono tagliate sei aperture di diversa forma e dimensione: cinque sono finestre, occasionalmente arricchite da una statuaria classica di spoglio, mentre una, dalla corte in rovina, introduce, attraverso un passaggio percorribile, al resto del giardino verso l'interno dell'isolato. E anche se la giacitura delle pareti definisce solo due lati dell'impianto dello spazio, questo resta comunque ben riconoscibile, anche grazie alla pavimentazione che ne ricalca la geometria completa, ridisegnando dimensioni e allineamenti, e mettendo in relazione ciò che resta delle colonne del porticato, in un delicato e apparentemente fragile assetto spaziale. Mentre del tutto trascurabile è quello del giardino retrostante, il cui disegno, negli anni, è stato affida-

to alle imprese di manutenzione che si sono alternate nella sua cura, con un trattamento piuttosto canonico.

Questo, però non toglie nulla alla qualità dello spazio nel suo complesso, perché il fulcro del giardino non è il giardino stesso ma ciò che ne segna l'ingresso. Con la sua configurazione, infatti, che appare quasi involontaria nella sua commistione di vegetazione spontanea e opere di messa in sicurezza, la corte di Casa Corio sembra prendere la forma, paradossale per posizione, di una stanza verde a cielo aperto: uno spazio di mediazione tra il verde progettato del giardino retrostante e lo spazio progettato della città. Una stanza incompleta, ambivalente in senso spaziale di interno o esterno, costituita da tracce, statue, frammenti e assenze, quasi fosse la scenografia metafisica di una città in abbandono. O, alternativamente, un vuoto, una pausa, una specie di decompressione del processo di sviluppo urbano, che riesce a resistere alla pressione immobiliare grazie alla messa in scena di un'archeologia tanto reale quanto immaginata, in cui natura e architettura giocano un ruolo complementare, poiché il verde resta libero di crescere e svilupparsi con la rovina, in un rapporto in continua evoluzione. Animando, così, una sorta di stanza-soglia in cui i due elementi, in virtù di una reciproca influenza si fondono per creare una transizione di stato, stranamente sospesa in un tempo senza storia.

I resti della corte di Casa dei Corii, fotografia di Valentina Marcarini.

La corte di Casa dei Corii, fotografia di Valentina Marcarini.

L’accesso dalla corte al Giardino Calderini, fotografia di Valentina Marcarini.

Una finestra dela corte di Casa dei Corii, fotografia di Valentina Marcarini.

GIARDINO DELL'ARCADIA: TUTTO ATTORNO A UN ALBERO

JACOPO LEVERATTO

In principio, l'Arcadia era un possedimento di Pan, una regione montuosa, disabitata e boscosa, casa del dio della selva e della sua corte di driadi, ninfe e spiriti della natura. E così è rimasta, come riferimento di semplicità e naturalità bucolica, sebbene più addomesticata, da Roma a tutto il Medioevo. Poi, nel 1502, Jacopo Sannazaro pubblicò il suo poema *Arcadia*, che ne fissò il ruolo di topos letterario nostalgico, usato per identificare un mondo perduto di armonia fra uomo e natura. E in questa veste venne poi replicata e messa in scena più volte, in un gioco di interpretazioni non solo scritte ma anche costruite, fissate nella toponomastica e nella pietra delle città di mezza Europa, tra cui, naturalmente, anche Milano. Così, infatti, si chiamava il grande giardino all'italiana che il conte Carlo Pertusati aveva fatto costruire attorno al 1720 alle spalle della sua residenza in Porta Romana, per ospitare, appunto, le adunate della colonia milanese dell'Accademia dell'Arcadia, da cui poi ha preso il nome. Qui, cioè, poeti e potesse da tutta la città, vestiti da pastori e pastorelle, si riunivano per godere della natura "agreste" e recitare i loro versi, attorno alla grande statua di Ercole. E l'impianto stesso, con le sue aiuole simmetriche, i giochi d'acqua e le serre, doveva rappresentare la versione più tecnologicamente aggiornata del classico "giardino di delizie" rinascimentale (Vercelloni 1986, p. 113). Come se, più che un parco, lo spazio fosse una straordinaria macchina teatrale attraverso cui rivivere il mito suburbano nel pieno centro della città. Il tutto, in un ruolo che, negli anni fino a oggi, grazie alle straordinarie capacità dei suoi interpreti, è riuscito a sopravvivere a diversi tentativi di svalutazione, anche a distanza di molti secoli.

Il merito principale, in questo senso, va a Giuseppe De Finetti che nel 1924, in qualità di procuratore di casa Melzi, aveva presentato una variante al piano Pavia-Masera per la tutela del giardino d'Arcadia che da qualche anno rischiava di scomparire (Reggiori 1929; Notari 1999, p. 10). Dopo il 1890, infatti, il passaggio di proprietà dalla famiglia Pertusati aveva iniziato un processo di cambiamento che aveva portato alla progressiva riduzione delle sue dimensioni, in parte per l'ampliamento dell'Istituto Gaetano Pini e in parte per la realizzazione di via Marchiondi. La cosa più interessante della vicenda, però, è che De Finetti non presentò l'istanza di tutela come un atto passivo, ma come un progetto di sviluppo basato sull'edificazione dell'area circostante, pensato per valorizzare le caratteristiche essenziali del giardino, opponendo un limite fisico alla sua progressiva erosione. Per questo, in mancanza di una cartografia attendibile, ricostruì i limiti del giardino attraverso l'individuazione di un "cannocchiale ottico" che legava il palazzo con le piante più an-

tiche. E su uno dei lotti d'angolo, come se fosse stato una specie di baluardo, iniziò a costruire quello che sarebbe stato il primo edificio moderno sul sito, chiamato la Casa della Meridiana (1924-25) e pensato come mediazione fra la parte migliore del giardino e le nuove abitazioni sulla nuova piazza Cardinal Ferrari.

A questo proposito, le analisi più frequenti si soffermano soprattutto sul debito di De Finetti verso Adolf Loos, da cui aveva studiato a Vienna, per via di quel processo di semplificazione formale su base razionale che la casa sembra materializzare. Oppure, per il modo in cui riuscì a superare il problema della composizione della facciata attraverso la scomposizione di una forma pura di base in blocchi interferenti e volumetricamente autonomi di dimensioni decrescenti con l'altezza dell'edificio e sempre più arretrati rispetto al giardino. Ma ancora più rilevante, anche nei confronti del luogo in cui si inserisce, è l'invenzione tipologica di quella che verrà chiamata "casa a ville sovrapposte". Un edificio di cinque piani, cioè, e cinque appartamenti. Uno per piano, di metratura sempre più ridotta, ognuno sviluppato in modo indipendente dagli altri e connesso da un solo ascensore in vano autonomo. Nessuna mediazione fra di loro e quasi nessuno spazio lasciato ad ambienti comuni di rappresentanza. Una volta lasciata l'auto all'ingresso, si prendeva l'ascensore e si era subito all'interno della propria villa, servita nel migliore dei modi dai più moderni impianti tecnici che trovavano spazio nel sotterraneo e aperta con una terrazza indipendente sul giardino. Ognuna diversa dalle altre per vista, dimensionamento e articolazione, accomunate solo da uno schema tipologico di ambienti compenetranti, che faceva a meno di qualsiasi corridoio di distribuzione, e dalla raffinatezza delle soluzioni tecniche e compositive di ogni singola stanza, connesse in una sequenza continua.

In questo modo, De Finetti non solo riuscì a definire una tipologia residenziale innovativa, ma riuscì anche a dare una dimensione urbana a quel modello abitativo che trovava nella villa di campagna il suo ideale, traducendo così la relazione biunivoca fra il palazzo nobiliare e il giardino di delizie in un blocco residenziale plurifamiliare che moltiplicava in altezza quella stessa relazione. Per questo, quando Ignazio Gardella, Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi avanzarono la loro prima proposta per la ricostruzione di uno dei lotti interni bombardati durante la guerra – poi chiamata Casa ai Giardini d'Ercole (1949-55) – non solo si mantennero nei limiti delle direttrici prospettiche impostate da De Finetti, ma cercarono anche di replicarne l'approccio progettuale nello sviluppo tipologico del

tema (Samonà 1981; Buzzi Ceriani 1992, pp. 108-115; Zermani 1991, p. 61; Guidarini 2002, pp. 110-111). Ispirandosi, infatti, all'idea delle ville sovrapposte, il condominio era pensato per strati orizzontali, quasi dei "vassoi", impostati su una struttura puntiforme che consentiva la massima flessibilità nell'organizzazione interna. Ogni piano, però, a differenza della Casa della Meridiana, era occupato da due appartamenti, ognuno pensato per le specifiche esigenze degli abitanti che acquistavano l'abitazione in corso d'opera, per cui anche la facciata risultava liberamente composta con elementi variabili a ogni piano.

Certo, la clientela non era quella di De Finetti, per cui la distribuzione interna era molto più canonica, con un corridoio centrale e le stanze a pettine. Ma l'effetto in facciata, dato dall'assenza di un piano tipo, era quello di un'orizzontalità e di un'indipendenza notevoli, in cui vetrate a tutta altezza si alternavano in partiture asimmetriche a tamponamenti in clinker lungo le profonde balconate continue. A tutto ciò si aggiungeva poi un rapporto con il giardino che, in qualche modo, era ancora più fisico rispetto a quello definito da De Finetti. E non solo per l'altezza massima entro cui Gardella aveva limitato il suo intervento, per garantire una migliore illuminazione naturale del giardino in ogni stagione, ma soprattutto per il modo in cui aveva piegato e sfondato una parte dei terrazzi per consentire il passaggio dei rami di un albero. Proprio attraverso la soletta, come in una versione ribaltata del progetto, perfettamente contemporaneo, del giardino per Tino Nivola di Bernard Rudofsky. Come se la natura avesse rappresentato un principio generatore non solo in senso ottico, ma come realtà fisica in continua evoluzione[11]. Per questo, quando Giulio Minoletti e Giuseppe Chiodi subentrarono a Lodovico Lanza nello sviluppo del lotto adiacente – quello del futuro Condominio Le Muse (1957-58) – si rifecero in modo esplicito al progetto di Gardella in più di un aspetto (Gentili Tedeschi 1962; Guidarini, Salvadeo e Zerilli 1995; Loi e Triunveri 2011).

In primo luogo, nel rispetto dell'altezza massima del suo "gemello", scelta comunque dettata dal piano di lottizzazione. Poi, nella definizione di un impianto impostato sullo sviluppo di lunghi piani orizzontali e strutture puntiformi, che ricalcava direttamente la scansione del progetto di Gardella. Ma a emergere maggiormente, ancora una volta, era l'interpretazione del sistema a ville sovrapposte con cui veniva articolato il rapporto fra i quattordici appartamenti e il giardino, che diventava vero e proprio elemento progettuale. L'assenza di un piano tipo, infatti, assieme alla definizione di una pianta libera e indipendente per ogni singola unità, si rifletteva in una composizione di fac-

ciata scandita da una variazione continua di aggetti e vetrate, ombre e tamponamenti, colori accesi e matrici formali discordanti che, pur essendo inscritti nell'impaginato orizzontale delle balconate continue, aprivano il fronte a tutta una serie di relazioni inaspettate con il verde. Quasi che l'intero edificio avesse rappresentato un particolare tipo di osservatorio sul giardino, capace di tradurre orizzontalmente quella scomposizione volumetrica che De Finetti aveva impostato lungo l'asse verticale di sviluppo del suo progetto.

Certo, chiamarlo osservatorio può sembrare riduttivo. Perché il Condominio Le Muse, esattamente come la Casa ai Giardini d'Ercole e la Casa della Meridiana, ha rappresentato prima di tutto l'interpretazione di una particolare idea di abitare, in tutta la sua complessità. Quella, cioè, di un abitare borghese che, in quegli anni, si andava orientando verso un modello individualizzato suburbano e che, grazie a una straordinaria innovazione tipologica, ha trovato spazio nel pieno centro della città, in un sistema di relazioni allo stesso tempo classico e rinnovato. Perché anche se l'assetto spaziale è molto diverso, il rapporto fra l'individuo, la sua abitazione e il paesaggio è sempre quello di un mito dell'abitare a diretto contatto con la natura che, dall'Arcadia antica al giardino di delizie e alla villa in campagna, ha mantenuto il suo fascino per almeno due secoli.

‡ "Il grosso albero che passa attraverso i balconi d'una casa civile milanese è il ricordo vivente di quello che era il sito ove sorge quella casa, e la dimostrazione dell'irrelatività totale tra spazio architettonico e spazio fisico, poiché, se è certo che l'albero e la casa appartengono a due spazi o regioni ideali affatto diversi e incomunicabili, è altrettanto certo che appartengono a due tempi ideali successivi e comunicanti" (Argan 1959, p. 11).

Ignazio Gardella, fronte interno della Casa ai Giardini d'Ercole, fotografia di Stefano Topuntoli, per gentile concessione dell'Archivio Storico Gardella.

ISOLA PEPE VERDE: UNA SELVA COMUNITARIA

MICHELA BASSANELLI

> Le piante, i fiori, gli insetti, le panchine e i mattoni rossi di Pepe Verde si fanno strada nell'asfalto e nel cemento di un vecchio deposito edile, al centro del quartiere Isola. Crescere nell'asfalto non è facile; non lo è per il seme né per chi lo pianta. (Leonardi 2018, p. 13)

La città selvatica non è tale solo per la presenza di una natura spontanea ma, nel suo significato più generale, si riferisce a tutto ciò che non è addomesticato. Le nostre città sono costellate da piccole aree per lo più neglette o degradate, spesso esito di processi di discontinuità e disattenzione nella creazione dello spazio (Bonfantini e Forino 2021)⋇. Gli interstizi urbani negli ultimi vent'anni sono diventati oggetto di diverse azioni progettuali: dal disegno dello spazio urbano da parte di architetti, a trasformazioni temporanee grazie al contributo di collettivi, fino a dinamiche di riappropriazione da parte delle comunità locali. In questi spazi minuti è possibile ritrovare un senso di condivisione, scambio, incontro, che funge da amplificatore delle relazioni. A partire dalla fine degli anni Sessanta, Ugo La Pietra ha raccontato nelle sue ricerche come pratiche di addomesticamento della città siano indispensabili per comprendere il valore dello spazio pubblico e dei suoi usi. Proprio guardando alla periferia e alle aree ancora incolte della città di Milano, La Pietra rileva che in quei luoghi è possibile trovare comportamenti che aspirano alla "riappropriazione dell'ambiente" (1977).

Tra i processi di riscrittura che caratterizzano gli interstizi urbani, il tema del giardino nelle sue diverse declinazioni come "*outdoor rooms, pocket parks, small urban gardens*" è uno dei più diffusi (Forino 2019, pp. 135-149; 2021, pp. 139-146). Il fenomeno inizia alla fine degli anni Sessanta negli Stati Uniti, dove piccole aree abbandonate tra gli alti edifici vengono trasformate in giardini urbani aperti al pubblico o dove viene mantenuta la vegetazione spontanea presente. Le pratiche *bottom-up*, che trovano le loro radici nel movimento di *Guerrilla gardening*⌘, dei *jardin partagés*⇓ parigini e dei *community garden*⋀ di matrice anglosassone, sono sempre più diffuse nella contemporaneità perché coinvolgono non solo il luogo ma stimolano processi locali di co-progettazione, co-produzione e di socializzazione attraverso nuove forme di "community, guerrilla, intercultural or neighbourhood gardens" (Ernwein 2014). Spesso questi interventi si basano sulle risorse dell'associazione e dei cittadini collaboranti e prevedono il riuso dei materiali e la loro condivisione. Il loro plusvalore si attesta nel "beneficio che il giardino apporta a chi lo viva e lo curi" (Leggero 2021, p. 5) perché consente di partecipare attivamente all'interno di un processo che è temporale prima che

Isola Pepe Verde, fotografia di Piercarlo Quecchia.

spaziale. Tra alcuni esempi italiani più significativi in tal senso, il progetto *Wild Kitchen Garden* (2013), promosso da Giardini in Campo all'interno del Farm Cultural Park di Favara (2010) – un centro culturale diffuso che unisce architettura, arte, agricoltura urbana e innovazione sociale – nasce come azione collaborativa e di condivisione di risorse, conoscenze e storie. Il giardino è stato realizzato durante un workshop internazionale con docenti universitari, abitanti, studenti di architettura, associazioni e aziende locali e si basa sulla ridefinizione e applicazione del concetto di "selvaggio". Anche l'intervento promosso da Coloco e Gilles Clément (Manifesta 12, 2018) con l'associazione abitanti per uno spazio interstiziale presente tra le case nel quartiere Zen di Palermo propone un giardino condiviso realizzato a partire dal coinvolgimento di bambini e ragazzi che diventano soggetti attivi nel processo di trasformazione del luogo.

Con gli stessi obiettivi e finalità, il giardino comunitario Isola Pepe Verde di Milano viene riconosciuto formalmente il 7 maggio 2013, a seguito della firma di una convenzione con il Municipio di Zona 9. La storia del giardino nasce nel 2010 quando un primo gruppo composto da 18 cittadini decide di trasformare un interstizio abbandonato di 1.500 mq, ricoperto di vegetazione incolta e asfalto – un'area edificabile demaniale inutilizzata – in un giardino condiviso. Grazie all'attività consolidata di questo spazio autosufficiente, nel febbraio 2022 è stato siglato un nuovo Patto di collaborazione tra il Comune di Milano e l'associazione Isola Pepe verde. La ricerca *La città degli Orti* (2020) svela come a Milano stiano nascendo numerosi orti di comunità che traggono esempio proprio da Isola Pepe Verde (Cucchi, Gambino e Longo 2020).

Il nome composto del giardino richiama le radici storiche del quartiere Isola; Pepe è la via della sede dell'associazione che è intestata a Guglielmo Pepe ma rimanda anche al gusto saporito e dinamico della spezia, infine Verde è il colore della natura e della salute. Tra gli obiettivi principali presenti nello statuto emergono: il ruolo del verde pubblico come strumento per migliorare la qualità della vita urbana e per una maggiore socializzazione, la promozione di un modello di creazione e mantenimento partecipato attraverso il coinvolgimento degli abitanti del quartiere di ogni età e, infine, la promozione di uno sviluppo sostenibile perseguito attraverso l'azione democratica locale. L'associazione gestisce dal 2011 anche il lembo di terra tra via Pepe e il Cavalcavia Bussa con la speranza che quest'area possa rientrare nel progetto di pedonalizzazione di via Pepe, creando in questo modo un'unica area verde estesa.

Il progetto nasce come iniziativa di un gruppo di persone che con alcuni volenterosi liberano e ripuliscono l'area. Il disegno e la configurazione delle diverse aree si sviluppano seguendo prospettive comuni: "La forma del giardino è data dalle persone che vivono lo spazio, dalle loro esigenze e richieste e dalla loro volontà a partecipare. Il giardino cambia col tempo e nelle stagioni e dentro Pepe Verde si trovano diversi giardini" (Leonardi 2018, p. 16). Grazie alla partecipazione di altri soci sono stati realizzati nel corso del tempo numerosi lavori come la sistemazione della tettoia e di un piccolo locale adibito a ufficio, sala riunioni e magazzino, l'installazione di un impianto fotovoltaico, il progetto del cancello d'ingresso, un'area gioco per i bambini, una pedana in legno con tavoli e sedute, il posizionamento di cinque serbatoi per la raccolta dell'acqua piovana e la creazione di nuove aiuole e di *ecobox* per la coltivazione di ortaggi ed erbe aromatiche. Le nuove installazioni sono realizzate con materiali di recupero come i contenitori per gli orti realizzati in legno proveniente da materiali da imballaggio che sono messi a disposizione degli abitanti o i cinque vasi destinati allo smaltimento e che oggi ospitano un percorso didattico sugli aromi. La bellezza del giardino è data dalla mescolanza non solo di piante – oggi sono presenti circa 200 specie – ma di persone che trascorrono del tempo in quello spazio per prendersene cura. Isola Pepe Verde è testimonianza dello sviluppo di una diversa cultura urbana che si fonda sui valori di partecipazione, di riappropriazione e di responsabilità da parte dei cittadini. In questi giardini comunitari l'esperienza del coltivare "si pone come un dispositivo curante, trasforma lo spazio geometrico e istituzionale in spazio dell'abitare, in definitiva consente il ritrovamento di uno spazio perduto, quello della domesticità" (Mittino 2021, p. 123). Il selvatico prova ad essere addomesticato attraverso i gesti, le azioni e le emozioni della quotidianità.

Il caso studio fa parte dell'atlante *Italian Interstices Design Map* a cura di M. Bassanelli e M. Ghibusi all'interno della ricerca *Interstices and Urban Fragilities. The Italian Experience, the European Outlook*, coordinata da Imma Forino.

Il termine viene usato per la prima nel 1973, da Liz Christy e dal suo gruppo Green Guerrilla nell'area di Bowery Houston a New York quando trasformarono un lotto privato in un giardino.

"Storicamente a Parigi si sono sviluppati dei giardini municipali, principalmente *ouvriers* o *familiaux* intorno alla cinta muraria, nelle periferie. L'idea dei JPs, invece, é quella di portare i due giardini all'interno della città, tra i palazzi, di facilitarne la fruizione e l'interesse per gli abitanti e soprattutto di promuovere l'idea di gestione condivisa del territorio" (Caggiano 2011).

Un appezzamento di terra coltivato collettivamente da un gruppo di persone.

A oggi sono 16 i giardini condivisi realizzati nel Comune di Milano.

Isola Pepe Verde, fotografia di Piercarlo Quecchia.

ISTITUTO MARCHIONDI SPAGLIARDI: CUSTODITO NELL'ABBANDONO

PIETRO BRUNAZZI

Nel territorio extra-urbano di Milano, sul confine virtuale tra la città e la campagna, si trova l'Istituto Marchiondi Spagliardi, autentica sorpresa nel panorama architettonico cittadino e manifesto del Brutalismo italiano (Martegnani in Biraghi, Lo Ricco e Micheli 2015, p. 32). Nel 1954, data l'inagibilità della sede storica di Via Quadronno, l'Opera Pia Istituti Riuniti Marchiondi Spagliardi bandì, in un clima di generale emergenza abitativa per i "marchiondini", un concorso per la progettazione della nuova sede dell'istituto, da ricollocare al di fuori del tessuto storico di Milano, nella campagna vicina al borgo di Baggio, in un lotto rettangolare di circa 22.000 mq. La proposta vincitrice, elaborata da Vittoriano Viganò, disponeva il fitto programma funzionale, inizialmente comprendente una sede per presidenza e direzione, una chiesa, una foresteria, un centro scolastico, officine, palestra e teatro, convitto, soggiorni, biblioteche e servizi generali (Viganò 1956, p. 4), in un sistema distributivo aperto, lontano dall'architettura monumentale a blocco compatto, consolidata per questa tipologia di istituti.

Il progetto si articola lungo un asse principale, che percorre il lotto in direzione est-ovest, su cui si affacciano una serie di volumi, indipendenti in base alla loro destinazione d'uso seppur messi in relazione in base alla loro posizione lungo il percorso coperto. La costante per questo insieme di edifici è la struttura, nella presenza ripetuta e variamente declinata del trilite: una gabbia trilitica estroflessa contiene gli spazi abitati, trilitica è la struttura che porta i volumi sanitari del convitto, le voltine della scuola elementare caricano dei triliti, la vela che copre l'officina è sospesa a un trilite, così come possiede una struttura a trilite lo stesso percorso coperto di distribuzione (Reichlin in Graf e Tedeschi 2009, p. 17). La struttura diventa anche elemento architettonico predominante in cui leggere uno spazio non chiuso (Prina in Piva e Cao 2008, p. 28), costituito da una successione di trasparenze, esili diaframmi che progressivamente si smaterializzano, permettendo allo spazio esterno di attraversare quello interno. La percezione dello spazio è sicuramente influenzata dalla presenza preponderante del cemento a vista della struttura. Le soluzioni spaziali elaborate da Vittoriano Viganò andavano a mediarne l'impatto visivo tramite precisi accorgimenti cromatici: punti di rosso acceso nelle camerate a contrasto con il blu notte delle pareti divisorie e dei tendaggi e il giallo dei serramenti, il marrone dei pavimenti in linoleum e il nero di quelli in gomma insieme alle cromie del legno chiaro degli arredi (Ottolini in Graf e Tedeschi 2009, p. 115).

A partire dagli anni Settanta il compito educativo dell'Istituto andò progressivamente ridimensionandosi, arrivan-

do ad ospitare solo poche decine di ragazzi, fino alla sua definitiva chiusura nel 1984. Se da un lato questa data sancisce la fine, dopo quasi trent'anni, dell'attività formativa e pedagogica, dall'altro segna l'inizio del processo di abbandono, degrado e ruderizzazione che trasforma completamente la percezione estetica dell'opera. Lo stretto rapporto dell'architettura con gli spazi verdi circostanti e il disegno della struttura-protagonista, diventano, rispettivamente, il viatico alla comparsa della selva e il principale ostacolo al totale inselvatichimento dell'Istituto. Proprio gli accorgimenti progettuali che garantivano la massima permeabilità dell'interno rispetto allo spazio esterno – tra tutti la dichiarata assenza di un "muro di cinta" sostituito da un muretto basso che fungeva da seduta – hanno permesso alla vegetazione invasiva di colonizzare l'intero lotto, rendendo impenetrabile il complesso. Tuttavia, l'articolazione formale del progetto, caratterizzata da elementi a sbalzo, da diaframmi interrotti e da una generale eterogeneità della consistenza architettonica dei fronti, impedisce alla vegetazione spontanea di prendere totale possesso del complesso.

La presenza caotica della natura, quasi parassitica rispetto all'involucro e in netto contrasto con la sua rigidità stereometrica, nasconde l'edificio, conferendogli la sacralità del luogo inaccessibile, del monumento indecifrabile dallo sguardo lontano. La selva ha così isolato gli spazi interni in una bolla di atemporalità. L'involucro, ridotto a mero scheletro in calcestruzzo degradato, racchiude ora, a guisa di tesoro del tempio, le numerose soluzioni spaziali originali, tra cui la scala a chioccola e il corrimano in tubolare metallico per scendere dalla passerella sospesa nelle camerate, il disegno dei serramenti della scuola elementare e la sua particolare finitura smaltata e le soluzioni cromatiche che davano voce all'architettura, ancora visibili negli interni: è ancora visibile l'intera tavolozza di colori, dal rosso al verde smeraldo, dal blu all'arancio e al bianco calce dei tavolati d'ingresso alle camere e delle pareti d'ingresso al soggiorno. Nell'attuale stato dell'Istituto Marchiondi la selva acquista una duplice chiave di lettura, da un lato barbara e ribelle per la sua colonizzazione dell'area, ora in un generale stato di abbandono, dall'altra custode e protettrice, poiché l'inavvicinabilità dell'edificio ha permesso la conservazione delle caratteristiche proprie di un unicum della produzione architettonica milanese.

Istituto Marchiondi Spagliardi, fotografia di Pietro Brunazzi.

MEMORIALE MATTEI: LA FORMA DEL BOSCO SACRO

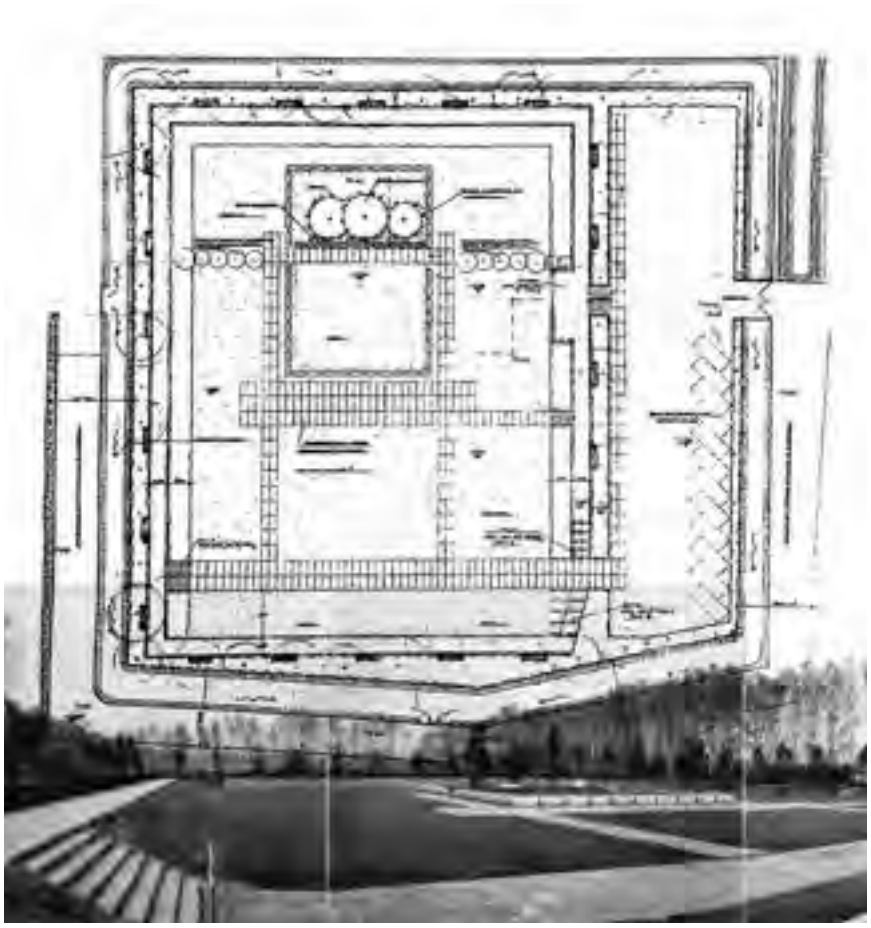
JACOPO LEVERATTO

La civiltà umana, prima della città, del villaggio e dell'architettura stessa, inizia in un giardino, non è un mistero. Il giardino, però, non rappresenta l'unica forma di circoscrizione primaria attraverso cui l'uomo inizia a intervenire sul mondo. Sulla stessa azione si fonda, infatti, anche lo sviluppo parallelo di un altro archetipo spaziale, ugualmente antico, che del giardino, paradossalmente, rappresenta l'esatto opposto, almeno come principio insediativo. Quello, cioè, del campo consacrato, presente in quasi tutte le culture a partire dal neolitico e precedente l'edificazione di qualsiasi tempio, che i greci avrebbero poi chiamato *temenos*. Quasi a indicare, attraverso il rimando diretto all'idea di taglio insito nella radice del termine, non il tentativo di appropriarsi del mondo naturale per assoggettarlo al proprio dominio, come nel caso del giardino. Ma quello di restituire una parte del mondo degli uomini alle leggi delle divinità, della natura, o del semplice mistero a cui era stato sottratto (Agamben 2005, p. 83). Il tutto attraverso la costruzione fisica di un recinto che avrebbe costituito l'unica invariante strutturale di un processo di consacrazione del mondo, replicato in innumerevoli declinazioni nel corso dei secoli (Di Domenico 1998). Quello che raramente ha trovato interpretazione più significativa di quel progetto a lungo dimenticato che, in una lettera a Bruno Zevi del 1963, Pietro Porcinai ha chiamato "il campo di Bascapé".

La storia di questo luogo inizia un anno prima di quella lettera, più precisamente la sera del 27 ottobre 1962, quando il bimotore che riporta a casa Enrico Mattei dalla Sicilia, dove sta costruendo un villaggio operaio a Gela, esplode in volo, mentre è in fase di avvicinamento all'aeroporto di Linate, precipitando nella campagna di Bascapé, pochi chilometri a sud di Milano. I giornalisti, arrivati con i primi soccorsi, descrivono la coda dell'aereo conficcata nel suolo e i resti della carlinga dispersi nella notte, "a duecento metri circa dalla cascina Albaredo, sul limite di un filare di giovani pioppi, a pochi metri da una roggia gonfia d'acqua" (Latini 2012, p. 221). Quasi a raccontare di una natura partecipe del lutto, come in un mito greco, o in una poesia di Pascoli. Ma anche a tratteggiare con precisione gli unici elementi caratterizzanti di un paesaggio a cui, nella primavera successiva, i vertici della SNAM chiedono a Porcinai di metter mano, per sistemare con pochi mezzi, e in tempo per il primo anniversario della morte del presidente dell'ENI, il luogo della tragedia, e farne un memoriale all'uomo che ne ricordi la vita e il lavoro senza retorica (Zevi 1963).

L'incarico viene, quindi, assegnato e i lavori terminati per l'inaugurazione prevista, a dispetto delle due varianti su cui Porcinai lavora. Ognuna, comunque, incentrata sugli stessi

Pietro Porcinai, planimetria di progetto e panoramica del Memoriale Mattei il giorno dell'inaugurazione, elaborazione grafica di Jacopo Leveratto.



materiali progettuali, che sono poi semplicemente quelli che lui stesso si trova di fronte il giorno del primo rilievo sull'area dell'incidente. I fondi coltivati e piani, l'intersezione ortogonale di due stradine sterrate, bianche di polvere, il fossato di un canale di irrigazione che segue l'angolo interno di quell'intersezione e una decina di pioppi, in fila sul lato opposto. Tutti a comporre, fin dalla prima soluzione, un'idea precisa di progetto, per così dire, di individuazione, in cui non c'è quasi nulla da aggiungere a ciò che già c'è. Solo un quadrato, di circa novanta metri di lato, per inquadrare l'area dell'incidente e, al suo interno, attorno a quel nodo di relazioni appena visibile formato dall'incontro dell'acqua, della strada e degli alberi, un altro più piccolo. Il secondo solcato dalla curva della roggia e raccolto attorno a tre querce monumentali, e il primo pensato come un semplice argine di circa un metro, sormontato da un filare di cipressi calvi. Un'essenza scelta per il tempismo della sua stagionalità, che ogni anno avrebbe colorato di rosso la ricorrenza dell'evento, in un unico momento di rilievo rispetto al resto della campagna. Come a segnalare per un attimo l'eccezionalità di un luogo altrimenti indistinguibile dal resto, attraverso la partecipazione della natura a quel ricordo.

Ma è con la seconda soluzione, in realtà, che Porcinai porta a pieno compimento questo esercizio di equilibrio fra eccezione e norma, arrivando a una chiarezza straordinaria nell'uso degli elementi a disposizione. Non riuscendo, infatti, a gestire la presenza dell'acqua all'interno dell'area in modo efficace, l'architetto decide di dirottare il flusso della roggia all'interno di un fossato anulare che segue tutto il perimetro dell'argine. E così facendo, mentre da un lato definisce lo spazio con la stessa bordatura che circonda ogni altro campo, dall'altro lo individua, isolandolo fisicamente dal resto della campagna. Trasformando una composizione piana, basata su una duplice azione di tracciamento, in uno studio progettuale su quell'unico profilo altimetrico presente nella campagna lombarda determinato dal rapporto fra lo scavo dei canali di irrigazione, il rilevato degli argini e lo slancio dei filari. E mitigando l'eccezionalità del suo sviluppo planimetrico, così simile, per forma e dimensioni, a un isolato urbano inserito a forza nel mosaico agricolo, con la quotidianità di un trattamento materiale che di quella campagna è la più pura interpretazione. Il tutto all'interno di un progetto pensato come una successione di luoghi significanti, a volte costruiti e a volte solo suggeriti, sempre sul filo di questo equilibrio.

Ne è prova il fatto che, arrivando da Bascapé, il memoriale non sembri tanto un campo, quanto un bosco, con la massa compatta dei cipressi e il basamento continuo di una densa sie-

pe di bosso a segnarne il limite. Una volta superato il ponte di accesso, però, lo spazio si apre in un ampio vestibolo ghiaioso, scandito da due filari contrapposti, uno a chiusura del perimetro sulla strada, l'altro a coronamento dell'argine che delimita il campo vero e proprio. E salendo la scala di sasso bordata di porfido di fronte all'ingresso, si arriva a una specie di arengo, una piccola terrazza in cemento a livello del camminamento perimetrale, che si affaccia sulla stele all'ombra delle querce. Da qui l'intero campo, che è al livello del piano stradale, appare come una specie di cratere segnato dalla forza dell'impatto, all'interno del quale tutto sembra diverso. Scendendo dall'argine, infatti, la campagna circostante scompare, nascosta dall'argine, scompaiono le chiome degli alberi, sparite oltre il limite visuale, e scompare anche l'acciottolato della pavimentazione, inghiottito da un mare d'erba. Restano solo gli alti fusti dei cipressi, ordinati come in un colonnato classico, e il basso margine lapideo del recinto interno, che emerge dal terreno come la fondazione di un tempio antico. Come se in questo luogo "consacrato" all'esercizio della memoria e del ricordo, la memoria fosse, in realtà, senza tempo e il ricordo senza oggetto.

E il merito, naturalmente, è quello di un progetto in cui, pur non essendoci quasi nulla, c'è traccia di quasi tutto ciò che è fondamentale per un luogo come questo. C'è l'idea classica di *temenos*, inteso come dispositivo primario di circoscrizione, e c'è quella loosiana di tumulo, essenza stessa dell'architettura. C'è l'archetipo spaziale del camposanto, di matrice mediterranea, e c'è quello del bosco sacro, filtrato dal simbolismo tedesco. C'è l'antimonumentalismo illuminista di Ferdinando Fuga, con il suo razionalismo precoce, e c'è il paesaggismo dell'architettura commemorativa anglosassone, con la sua attenzione per le qualità atmosferiche dello spazio. Ma più di ogni altra cosa c'è la geografia della campagna lombarda attraverso cui l'architetto raccoglie e lavora tutte queste suggestioni, servendosi esclusivamente dei suoi elementi costituivi per realizzare uno spazio sacro ma, allo stesso tempo, destituito di ogni retorica. Quello spazio che, se nelle foto dell'inaugurazione risulta ancora troppo simile a un giardino, oggi, nel suo stato di parziale oblio, appare finalmente restituito a quel mistero a cui solo la natura, nelle intenzioni di Porcinai, doveva dare un significato.

La stele del Memoriale nel 2021, fotografia di Valentina Marcarini.

Il recinto interno del Memoriale nel 2021, fotografia di Valentina Marcarini.

ORTO BOTANICO DI BRERA: SELVARIA

FRANCESCA BERNI

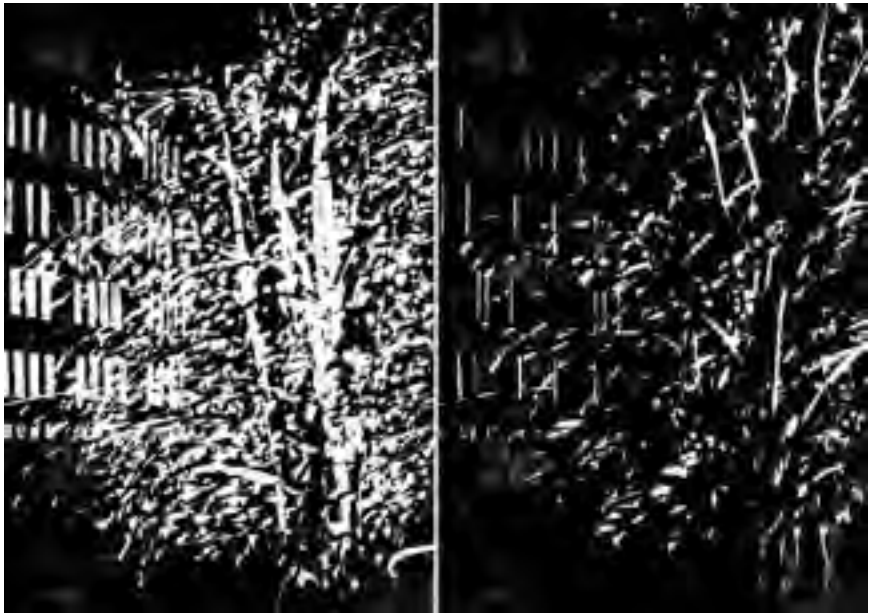
> And there, as the world rolls round (in the stars) / I draw, but the lines move round (in the stars) / There, as the great wheels blaze (in the stars) / I draw, but my drawing fades (in the stars) / And now, as the old sun dies (in the stars) / I draw, and the four winds sigh (in the stars). (*Spinning away*, Brian Eno e John Cale, 1990)

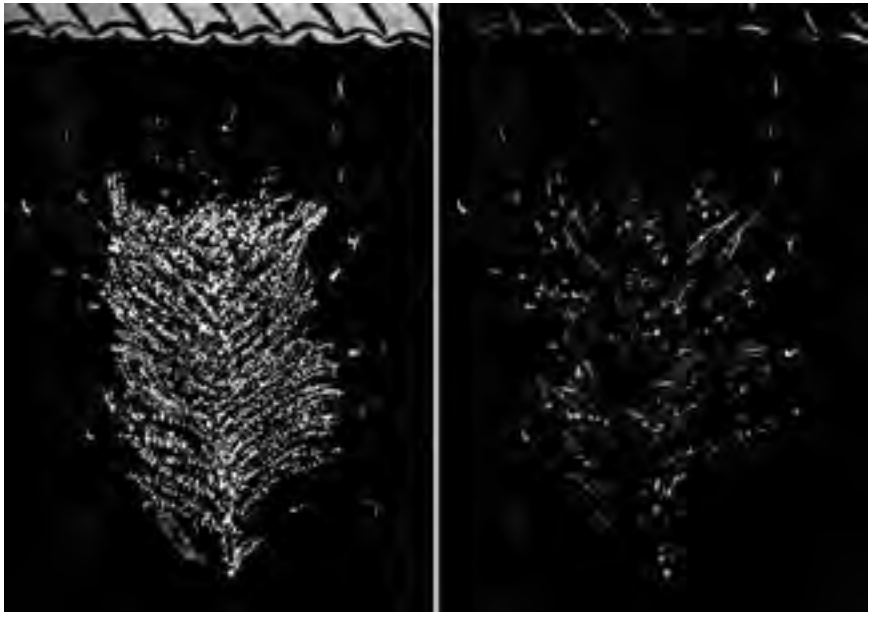
Il letterato cinese Zong Bing, vissuto tra il 375 e il 340, fu tra i primi a *esprimere* il paesaggio: immerse la sua vita in lunghe passeggiate attraverso le montagne dell'ovest e del sud della Cina e quando giunse il tempo di ritirarsi fece ritorno alla sua città di origine. Nella casa dipinse tutti i luoghi di cui aveva fatto esperienza, manifestando le impressioni di quel che era stato. In questa *stanza* reale e metaforica, la memoria diveniva figurazione attiva, espressione dello spazio presente.

Partendo dalla metafora della stanza, la serie di sette specie arbustive e arboree dell'Orto Botanico di Brera descrivono lo spazio come resistenza continua al perenne stato di caduta verso il centro. Una condizione (gravitazionale) a cui *tutto* appartiene: uno stato che scaturisce, continuamente trabocca e trasforma, mettendo in discussione i bordi del *dove finiamo* noi e del *dove inizia* lo spazio. Il vento soffia, le foglie vibrano, l'orecchio canta. Milano, città prevalentemente minerale e stereometrica, si dischiude nelle sue corti: l'orto botanico esprime spazialmente l'idea del giardino in una stanza. Qui si immagina la notte come *spazio del selvatico* che si manifesta con la nostra presenza.

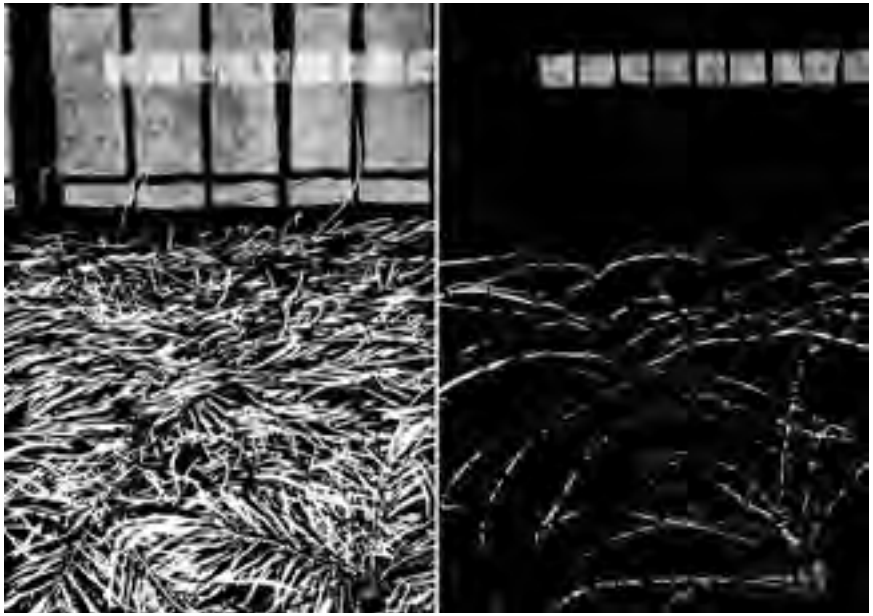
La presenza non riguarda l'essere *nello* spazio ma il nostro *essere spazio*: figurare la *condizione notturna* di un giardino come uno stato altro, laterale, silenzioso e apparentemente dormiente. Selvatica è la notte. Il paesaggio si svela dunque nella manifestazione del selvatico, quando ascoltiamo il fruscio e ne cerchiamo il riverbero: in questo *luogo* è possibile rintracciare le ragioni elementari del nostro abitare abbandonando le tecniche consolidate di lettura e di scrittura dei luoghi. Le *coppie di stati* si muovono in questo ambiente notturno, disegnando le specie nel loro *essere spazio*, per il tramite della trasformazione e del deperimento, anche del nostro immaginare e sentire. Si *chiama* lo sguardo a una partecipazione attiva, mettendo in discussione categorie e relative separazioni (dentro/fuori, naturale/artificiale, impressione/espressione). I segni disattendono ogni aspettativa, tra impetuosità e ritrosia, tra esplosione e implosione. La trasformazione alla quale lo spazio e l'immaginario sono costantemente sottoposti, evidenzia la presenza del nostro corpo come resistenza fisica e metamorfosi in potenza.

In queste due pagine, dall'alto in basso e da sinistra a destra, *Cercidiphyllum japonicum* e *Ficus pumila*, *Mahonia eurybracteata* e *Acer tataricum*, disegni di Francesca Berni.





Nelle pagine seguenti, *Calycanthus fertilis* e *Taxus baccata*, disegni di Francesca Berni.



PALAZZO RAS: GLI SPIRITI DELLA CITTÀ

ALBERTO PETRACCHIN

L'aria è la selva di Milano. L'elemento torna sulla scena del progetto, ma non solo, per una serie di vicende che vedono coinvolte l'architettura e la società immerse insieme in un ambiente privo di "altrove"[illegible].

Diversi pensatori vedono nell'aria quel luogo dove il progetto può farsi strada attraverso la contemporaneità. Per il filosofo tedesco Peter Sloterdijk "la permanenza quotidiana nella latenza è sempre più agita"[illegible]: l'aria è generatrice di mondi, nell'aria si gioca il destino dell'architettura e della comunità, anche non umana. Uccelli e insetti, aerei e navi spaziali, rotte di telecomunicazioni e gas sono il groviglio che la modernità ha prodotto e ci ha consegnato e da lì serve ripartire per scavalcare la realtà. Al tempo stesso, alcuni studi di meteorologia raccontano che il capoluogo lombardo è al trecentotreesimo posto nella classifica della trecentoventitré città più inquinate del mondo. La media annua del Pm10 nel 2021 è stata di trentasette microgrammi per metro cubo, sotto il limite di legge di quaranta ma oltre le linee guida che si attestano sui quindici microgrammi.

Se le stazioni di controllo dell'aria assolvono il compito ascritto alla scienza di accumulare dati, controllare lo stato dell'atmosfera, all'architettura immersa in questa selva della quota alta non resta che confrontarsi con una alterazione della sua presenza. Le alte torri si ergono al cielo, come gli alberi cercano luce facendosi strada in verticale nel bosco fitto, cercano spazio in alto, sollevandosi, ergendosi, affrancandosi dalla terra. Se la città è vista dall'alto, se la città è la sua aria, allora l'architettura è chiamata a superare le dure leggi del corpo, a superare quella *gravitas* che la preme al suolo, ad alterare la sua scena e quel piano tanto agognato che ci congiunge al cielo, che ci fa vivere nell'aria. Già Ernesto Nathan Rogers aveva definito la sua torre come perfetta "atmosfera milanese"[illegible]. Certo è che quella quota da conquistare, che l'aria imposta per l'architettura come nuovo livello e sua nuova scala, quell'altezza che dovrebbe essere salvifica, a volta diventa anfratto sdrucciolevole e di pericolo: dall'alto si può precipitare (come nei voli di Simon mago), la torre può sempre crollare (racconta il mito di Babele), lassù possono avvenire tragedie (Tschumi 2005, pp. 97-110).

Ne è esempio Palazzo Ras, oggi Palazzo Beltrade, progettato da Piero Portaluppi tra il 1935 e il 1938 nel centro della città: una modernità perfetta e selvatica. La sua vita è segnata da una serie di vicende che ne raccontano l'evoluzione nel segno della ricerca dell'aria. Costruito in sostituzione di alcune case popolari, il suo profilo era pensato per "fare un passo indietro" evidenziando la presenza della chiesa adiacente. Distrutto parzialmente durante i bombardamenti della Seconda guerra mon-

diale è stato ricostruito ampliandone la volumetria. Nel 2014 ha subito una serie di aggiornamenti che ne hanno stravolto il severo aspetto razionalista: la corte oggi ospita un giardino e delle piante rampicanti che salgono al cielo; alcune logge e poggioli squarciano la facciata alla ricerca dell'aria esterna; una serie di terrazze pensili ad alta quota dominano la città e ne raccolgono lo spirito. Una notte, la nuova e perfetta terrazza denominata "Sentimento", è stata teatro di tragedie. Il palazzo, in sé salvifico bastione dalla terra della città, è diventato così spazio infernale (Sottsass, 2021, p. 279). Come nella mostra di Michael Wang *Extinct in the Wild*, tenutasi nella sede milanese di Fondazione Prada nel 2017, dove alcuni esseri quasi estinti in natura vengono messi sotto teca a formare un erbario di esseri che sopravvivono solo grazie all'intervento dell'uomo rinchiusi dentro capsule sottovuoto e bolle tecniche di salvataggio (Wang et al. 2017), la città, benché edenica nella sua rincorsa alla modernità, cela nei rifugi in aria l'altra faccia della sua selvatichezza. Il palazzo alla sua alta quota, come un'arca al contrario, è una selva piena di rischio e dissolutezza.

Nel progetto del 1972 *Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra)*, Superstudio propone di chiudere il centro storico di Milano dentro una megastruttura che mediante un sistema ad alta tecnologia produca inquinamento di qualità al suo interno. L'idea del gruppo radicale fiorentino è di salvare la città non tanto ripulendone l'aria ma esaltandone la naturale presenza. In sostanza, quello che viene salvato per il futuro è "il problema" che in quanto tale "fa città", in questo caso tramite una grande arca-macchina che ci consegna l'ambiente-città come campo di lavoro e di ricerca, per impostare progetti futuri⋀.

L'aria può essere intesa quindi sia come elemento tecnico, composizione chimica e spazio abitato, sia come "spirito" da sondare e che ha conseguenze sul progetto. In un intervento alla Triennale di Milano del 2004 Giancarlo De Carlo parla appunto degli spiriti di Milano evocando come principale autore ed elemento fondativo dello spazio urbano il suo essere un ambiente piuttosto che un insieme di edifici o fatti isolati⎣. Certamente progettando atmosfere, procedendo verso nuove storie naturali dell'architettura o mirando a un'altra quota che porti un vento nuovo, siamo oggi in cerca, ancora, degli spiriti della città.

⋇ "Un iperoggetto è come una città. […] Le città e gli iperoggetti sono pieni di strade poco battute, di varchi abbandonati, di vicoli ciechi e di spazi interstiziali nascosti" (Morton 2019, p. 156).

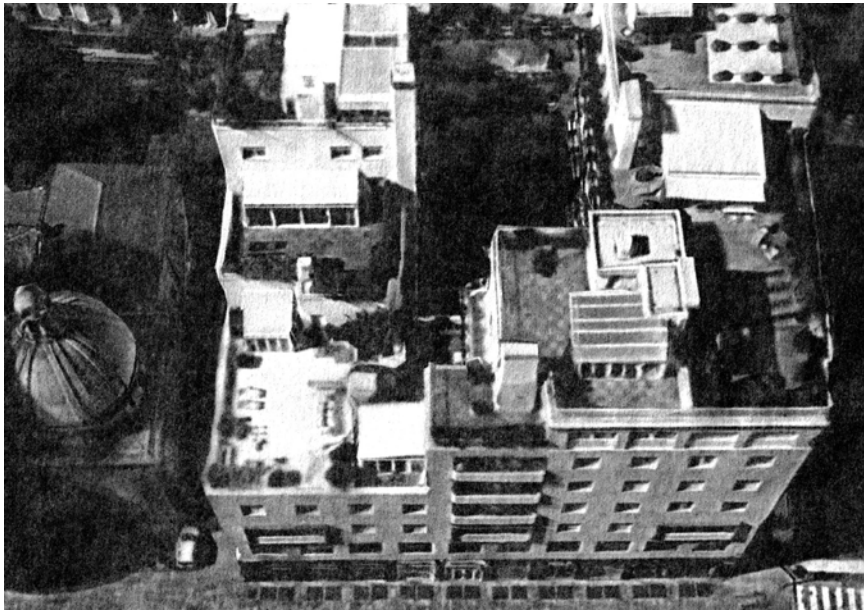
⌘ Così si apre il terzo volume del trattato di atmosferologia dedicato alla figura della sfera (Sloterdijk 2015, p. 143).

⇓ "La Torre si propone di riassumere culturalmente e senza ricalcare il linguaggio di nessuno dei suoi edifici, l'atmosfera della città di Milano, l'ineffabile eppure percepibile caratteristica" (Rogers 2002, p. 289).

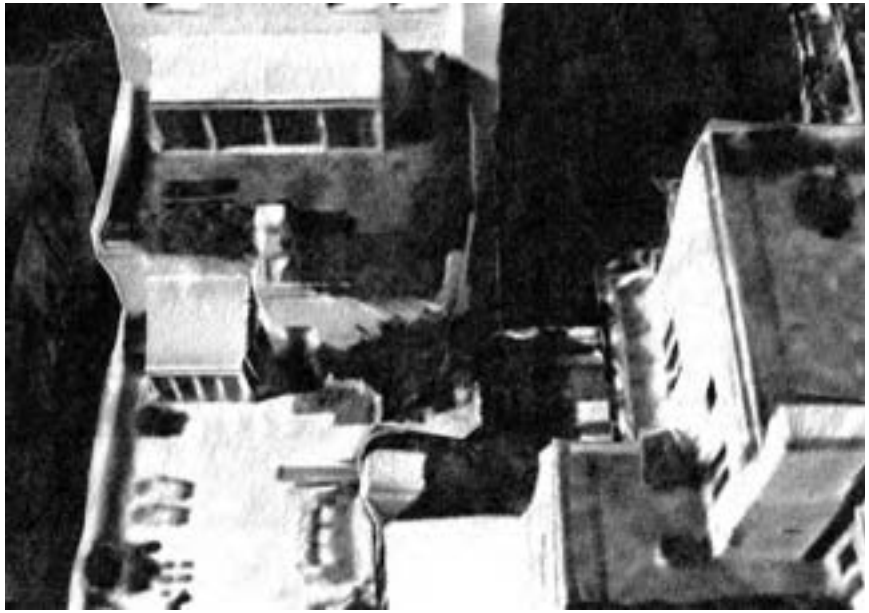
⋀ "Il centro storico di Milano non corre gravi rischi di deturpazione a patto di reagire con prontezza agli attacchi che da tempo vengono portati, da indiscriminate campagne antismog, alla sua caratteristica più importante, la nebbia, elemento essenziale dell'ambiente milanese" (Superstudio 2016, p. 338).

⎣ "I visitatori accorrevano a Milano non tanto per le architetture di pregio – forse anche per quelle – ma soprattutto perché queste si immergevano in un ambiente urbano che era un modello di equilibrio tra natura e edificato, tra artefatto ed evento naturale" (De Carlo 2005, p. 27).

Alberto Petracchin, *Gli spiriti di Milano*, fotografie digitali da web e scansione su carta da lucido, 21 x 15 cm, 2022.



Alberto Petracchin, *Gli spiriti di Milano*, fotografie digitali da web e scansione su carta da lucido, 21 x 15 cm, 2022.



PIAZZA SAN BABILA: HO PENSATO PENSARE LA SELVA

EMILE JOURCIN

L'ho pensata per farla apparire, ora che qui sta nascosta da mille strati di Milano. Sono strati spessi quelli di Milano e nascondono tutto mostrando solo Milano.

Solo Milano fin quando non mi avvicino e vedo San Babila, che riflette Milano. Rifletto anche io. Rifletto sulla selva guardando nella fontana, decido di aspettare, credo che in tutto questo trambusto per incontrarla serva un attimo posarsi.

Che poi sembra trambusto solo a me, che vengo da fuori. Qui lo chiamano solo tram.

D'un tratto ritrovo alcune tracce che mi ricordano a cosa assomiglia. Da chi viene corrotta quotidianamente.

Riconosco chi la usa, chi la nota, chi la cerca e quali sono i suoi simboli.

Dei simboli che non abito, ma che osservo come un forestiero curioso di capirne le circostanze. Allora inizio a raccogliere parti di un erbario.

Scendo a una scala inferiore, dove gli strati sono minori e il pensiero ritrova una realtà. Piccole realtà che generano un luogo.

Ossidarsi per fuggire, degradarsi e tornare verde, come la volontà di scappare tra le fughe della pavimentazione.

Seguire un tubo che non collega nulla, ma porta a delle piante piantate da nessuno.

Altre foglie ormai deformi annegano nell'acqua di San Babila, ne rimane solo un vago ricordo. M'interrompe un piccione.

Mi chiedo da che parte stia. Passa un'anatra.

Forse persino loro hanno smesso di essere selvatici.

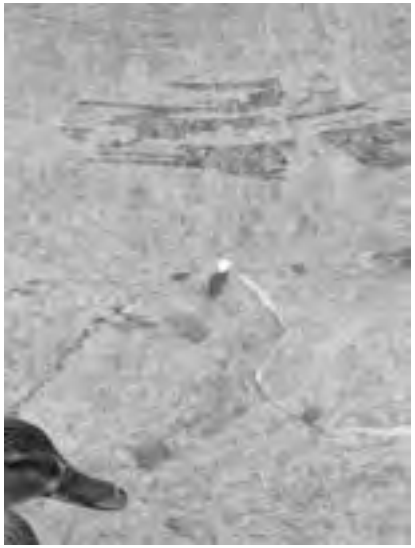
E io intanto ritrovo un bosco verticale di trifogli generato dallo scolo del pilastro della luce. E dalla sua assenza invece un piccolo prato circolare.

Dove c'è qualcuno che manifesta e aspetta la fine del carnevale per prendere piede. Se solo facessimo più attenzione a dove poggiamo i nostri.

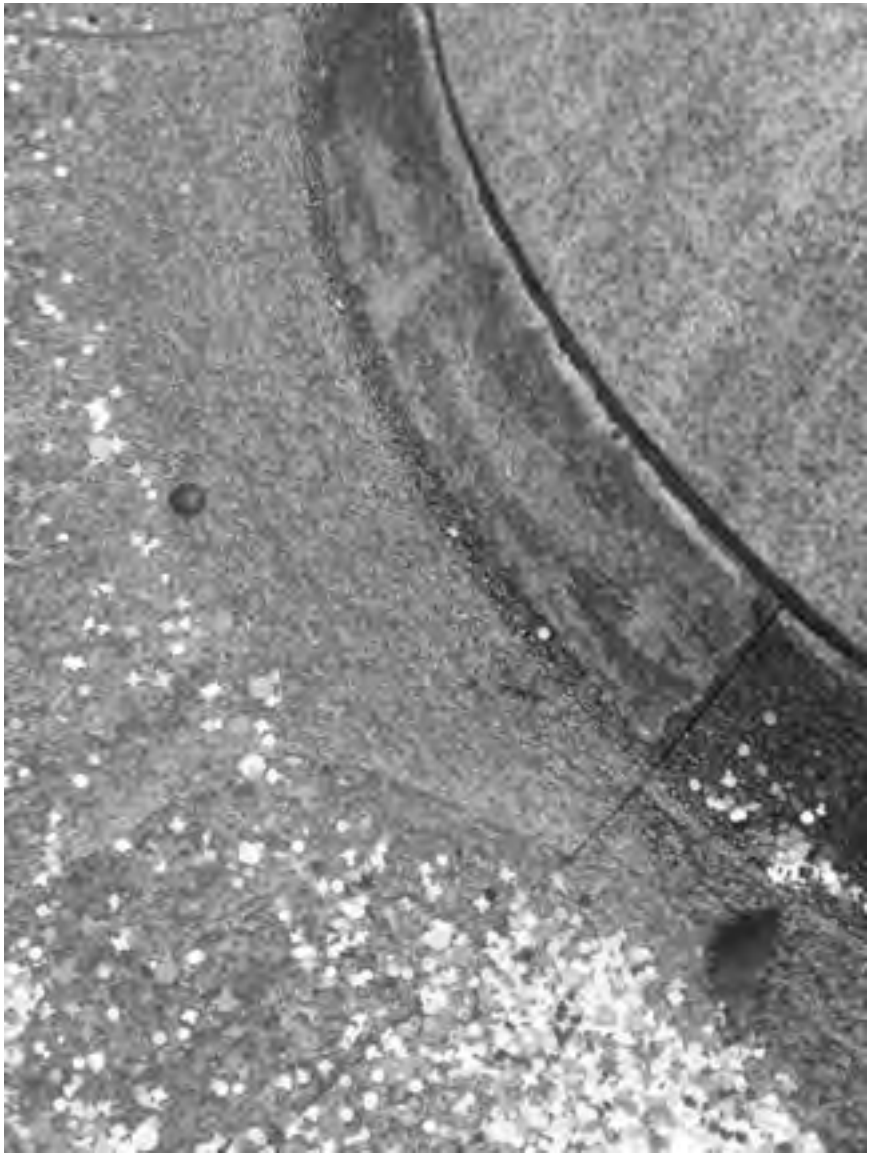
Ho pensato la selva potesse salvarci.

In questa pagina, in senso orario, *Fiera Milano alla città*, *In un bosco verticale*, *Su strade che sono città* e *Incontri*, fotografie di Emile Jourcin.

In questa pagina, in senso orario, *Lei*, *Il suo vago ricordo*, *Un bic rosso fuoco* e *Un piccione*, fotografie di Emile Jourcin.



La fine di una festa, fotografia di Emile Jourcin.



Aspetti, fotografia di Emile Jourcin.

PORTA VENEZIA, I BASTIONI: RIEMERSIONI (IN)ATTESE

KEVIN SANTUS, ISABELLA SPAGNOLO

Attraversare i bastioni di Porta Venezia, scendendo verso Viale Vittorio Veneto, genera un senso di estraniamento in ogni passante. Anche in piena estate, la penombra degli alberi, le *rocailles* che emergono tra l'erba e le persone che dormono al riparo dal sole appaiono come elementi selvatici lontani dalla città in cui sono immersi. Scendere dalle scalinate di quelli che una volta erano i bastioni difensivi della Milano tardo-cinquecentesca coinvolge i sensi nell'attraversamento di un bordo urbano nascosto, da cui riemergono tracce di selvaticità.

Per poter svelare la selva celata dei Bastioni di Porta Venezia è necessario rileggere i segni della storia materiale che sottili emergono in quest'area, riconsiderando la sua posizione sedimentata di limite. La figura di limite e di soglia definisce quei luoghi di transizione e di passaggio che registrano e regolano un modo diverso di abitare lo spazio, interrompendo fisicamente lo spazio ma dando adito a forme altre di relazione. Le mura delle città rappresentano in questo senso un esempio spaziale paradigmatico di separazione all'interno del territorio (Di Franco 2015) attraverso cui la città definiva se stessa, individuando lo spazio dell'ordine, interno, e distinguendosi così, come avviene nel recinto per antonomasia (quello del Paradiso terrestre), da un fuori pericoloso e selvatico (Pastorello 2021). Il valore simbolico delle mura è riscontrabile sin dai tempi antichi (Andreussi 1999): nella mitologia romana, il dio Silvanus, era al contempo divinità protettrice del limite e della selva, a sottolineare il valore liminare di quest'ultima e, quindi, la coesistenza dei due elementi all'interno di un unico elemento spaziale.

Nella città di Milano il tema del limite urbano murato ha subito una serie di sviluppi dettati sia dalle logiche relative alla crescita urbana sia dalla necessità di ripensare i sistemi difensivi nel corso del tempo. Seguendo una logica concentrica, il progressivo sviluppo storico ha visto l'ultima costruzione difensiva nella metà del Cinquecento, con i cosiddetti bastioni spagnoli. Questi, a differenza delle precedenti cerchie murarie, erano costituiti da un terrapieno rivestito superficialmente da un'apparecchiatura di mattoni, così da resistere agli attacchi con armi da fuoco. La costruzione difensiva fu eretta seguendo pressoché in modo continuo il tracciato, più antico di due secoli, del Cavo Redefossi, già limite daziario della città (Gentile et al. 1990). Il progetto iniziò nel sito dell'attuale Porta Venezia, a quel tempo Porta Orientale, e la sua importanza è testimoniata dalla sacralità del rito di fondazione della nuova cinta, come riporta Francesco Zanfo, alla presenza dell'Arcivescovo di Milano che la benedisse con numerose cerimonie (*La posa della prima pietra dei bastioni di Milano* 1919, p. 341).

Dall'alto in basso e da sinistra a destra: William Barnard Clarke, dettaglio dell'area dei Bastioni di Porta Venezia dalla *Mappa di Milano 1832*, National Public Domain Archive; mappa del 1869 indicante l'originale sistemazione dei Giardini Pubblici, Tipografia Zanetti, 1869; restituzione fotografica del progetto di sistemazione dei bastioni di Porta Venezia del 1910, elaborazione grafica di Kevin Santus e Isabella Spagnolo; iniziativa del collettivo Lume presso gli ex Magazzini del Verde sotto il bastione, elaborazione grafica di Kevin Santus e Isabella Spagnolo.

Per comprendere la storia selvatica dei bastioni è necessario figurare ciò che accadeva dall'uno e dall'altro lato della linea fortificata, così da comprendere la scissione tra "*natura naturata*" e "*natura naturalis*" (Crotti 2000, p. 17). Oltrepassati i bastioni si estendeva il *rus*, dove però, a partire dal 1488 iniziò la misurazione del terreno per l'erezione del Lazzaretto, così da concentrare i malati di peste della città meneghina[]. Il Lazzaretto era luogo di confinamento, selva sociale, e per questo costruito oltre il cavo Redefossi, rimarcando così il ruolo silvano dell'area segnata prima dal cavo, limite d'acqua, e secondariamente dai bastioni, limite murario. Questa cittadella per i lebbrosi al confino era del tutto autonoma e il terreno dentro al recinto "era tenuto a podere e vi si trovavano gabbe e gabbette, piantoni dolci, moroni, viti a pergola, a topioni, pini, ciliegi, castani, ecc." (Beltrami 1899, p. 54). All'interno del terrapieno trovava invece spazio, in opposizione, la prima conformazione dei Giardini pubblici della città, già terreno con orti coltivati e corsi d'acqua (Zanetti 1869).

Mentre la funzione difensiva dei bastioni veniva meno[], i bastioni di Porta Venezia catturarono l'interesse del Piermarini, allora imperial regio architetto, che pensò di trasformarli in un sistema di camminamenti per aristocratici, da cui poter godere della vista panoramica verso le montagne. Il progetto di trasformazione dei bastioni, di stampo neoclassico e di ispirazione naturalistica, con tanto di *rocailles*, dava accesso ai giardini preesistenti (corrispondenti a porzione dell'attuale Parco Indro Montanelli) che furono però ampliati, a partire dal 1771, su progetto dello stesso Piermarini. Fu egli stesso a suggerire tale ubicazione per il nuovo parco perché la presenza dei bastioni sopraelevati avrebbe permesso la sovrapposizione e l'incontro di diversi percorsi raccordati che alternassero il passeggio a cavallo o in carrozza con il passeggio a piedi e così facendo diverse possibilità di accesso al parco. Fu quindi progettata una scalinata prospettica che collegasse il parco al camminamento sopraelevato, i cui gradini erano ricoperti da un tappeto erboso – a eccezione di due passaggi pedonabili; essa fungeva da fondale e riferimento visivo, segnando i punti che avrebbero permesso il superamento del limite fisico del bastione. Piermarini sfruttò i volumi e le dilatazioni formali del bastione in tutti i sensi, dal punto di vista visivo, servendosi della visione preferenziale sul territorio che questo permetteva, e dal punto di vista spaziale-organizzativo, ricavando nel punto di maggiore altezza del bastione i Magazzini del Verde Pubblico, sotto forma di nicchie scavate nel terrapieno che servivano come spazi di servizio per la manutenzione della vegetazione dell'area. Il limite non era quindi più un muro invalicabile, ma piuttosto un sistema di relazioni tra l'alto e il basso, il dentro e il fuori che,

nel tentativo di connettere due mondi intoccabili per definizione, disegnò invece nuove relazioni, favorendo così l'ingresso della selva all'interno della cerchia muraria⇓.

Svelare la selva, rintracciando le riemersioni selvatiche di questo luogo liminare interno alla città, significa rileggere le tracce storiche dei bastioni di Porta Venezia così da poter osservare le scelte e le relazioni fisiche che hanno contribuito a costruire uno spazio in cui la selvaticità pare emergere in maniera ripetuta nella storia. La selvaticità è qui infatti rappresentata non solo dal valore simbolico dello spazio liminare, o dalla vegetazione dei Giardini Pubblici, bensì dallo stratificarsi di materiali, misure, vegetazioni e modificazioni. Questo spazio, costruito da una incessante modificazione urbana, rappresenta uno dei luoghi in cui la selva si è sedimentata, costruita, e quindi riemerge in maniera incontrollata e imprevedibile. Forse questo rappresenta la vera identità e il carattere di una porzione di città che contiene sacralità e selvaticità, una storia nella quale gli elementi architettonici, dalle scalinate alle nicchie, dall'apparecchiatura muraria al disegno della vegetazione, costruisce insieme una selva stratificata nel tempo.

Risulta evidente come questa sovrapposizione di progetti, dal solco del cavo Redefossi, all'architettura dei bastioni, fino al disegno dello spazio aperto ad opera del Piermarini, abbia inciso forme, imposto limiti e cercato relazioni all'interno di uno spazio dove, però, ciclicamente sembra riemergere la sua prima identità spaziale ovvero quella di una selva costruita e sociale – corrispondente al cavo e al Lazzaretto al di là della sua giacitura. La recente occupazione degli ex-Magazzini del Verde da parte del collettivo studentesco Lumen, nonché i numerosi senzatetto che a qualsiasi ora del giorno e della notte sostano nel prato e tra le scalinate del Piermarini, sembrano confermare, anche oggi, la natura selvatica di questo luogo dove le voci più deboli e dimenticate probabilmente vedono un po' di evasione, libertà, rifugio.

ᛗ La scelta di un terreno fuori Porta Orientale si fondava su ragioni di carattere climatico, in quanto "i venti dominanti non soffiavano da quella parte verso la città" e fu considerato che "il *morbus* giungeva a Milano prevalentemente da Venezia e quindi dall'Oriente" (Patetta 1987, p. 324).

ᛝ Nel 1548, in seguito alla costruzione delle mura spagnole, fu costruita, in linea con esse, Porta Orientale, ma ben presto questa zona perse la sua funzione militare. Sui Bastioni, i locatori coltivavano i gelsi e alcune piante da frutta mentre la restante parte era destinata a pascolo (Zanetti 1869).

⇓ "La dinamizzazione della soglia e la sua conseguente instabilità giungono a produrre quelle radicali modificazioni metropolitane [...]. Intrecciandosi ai siti civilizzati, le parti aliene confondono i confini tra il *mundus* (arca, tempio, città) e l'*ingens sylva*, dove la forma, la società, la conoscenza si perdono" (Crotti 2000, p. 12).

Bastioni di Porta Venezia, *Riemersioni Selvatiche*, elaborazione grafica di Kevin Santus e Isabella Spagnolo.

PORTO DI MARE: IMPERMEABILITÀ SELVATICHE

STEFANO SARTORIO, ARIANNA SCAIOLI

Vi sono luoghi come Armilla (Calvino 1972, p. 49) in ognuna delle nostre città. "Luoghi esterni, strani luoghi esclusi dagli effettivi circuiti produttivi della città. Da un punto di vista economico, aree industriali, stazioni ferroviarie, porti, vicinanze dei quartieri residenziali pericolose, siti contaminati aree dove possiamo dire che la città non esiste più" (Solà-Morales 1996, pp. 38-39). E a Milano, il quartiere di Porto di Mare può essere considerato la raffigurazione ideale di una selva peri-urbana, che si costruisce e sostanzia in una stratificazione, temporale e spaziale, di interventi non regolati o conclusi. Cerniera fra la città consolidata e il Parco Agricolo Sud, l'area in questione è infatti caratterizzata storicamente da una sovrapposizione di progetti per il porto commerciale che, nel loro stratificarsi, hanno segnato inesorabilmente il territorio con tracce permanenti di precarietà – lacerti di un paesaggio un tempo produttivo (Corboz 1983). Oggi, l'area si configura come luogo di limite in cui lo spazio dell'industria è cresciuto e cresce in maniera selvatica – vorace di suolo – in coesistenza con una natura altrettanto spontanea, dove arbusti e rovi si fanno spazio tra lamiere arrugginite.

In questo scenario la selva diviene chiave interpretativa e strumento dinamico per leggere, osservare e raccontare una realtà complessa e contraddittoria del paesaggio peri-urbano. Lo spazio del selvatico, in quanto alternativo – *Tiers-Paysage* (Clément 2005) –, svela un universo fondato sul rapporto duale di alcuni concetti: incertezza-possibilità, natura-artificio, comunità-selvatichezza. La selva in questione presenta un carattere analogo al *terrain vague* descritto da Patrick Barron riprendendo il testo seminale di Solà-Morales (1996)[1], costruendo una seconda natura che sintetizzi questo rapporto co-evolutivo fra luoghi e storia delle civilizzazioni (Geddes 1984) fra insediamento umano e ambiente.

Laddove prevalgono il caos del selvatico, il senso di smarrimento, e si perdono le coordinate, serve allora percorrere la selva per rimisurare, ricostruire e curare un luogo. Camminare a diverse velocità lungo i percorsi che irrorano l'area diviene così espediente narrativo introdotto in modo da raccontare le sequenze di spazi fra gli stabilimenti industriali, il parco agricolo, e i luoghi della selva di Porto di Mare[2]. Da questo percorso-narrazione emergono tre livelli di fenomeni di inselvatichimento. Il primo, si manifesta con i caratteri sincopati del costruito industriale e del contesto rurale; addentrandosi nel tessuto spontaneo e dai caratteri abusivi attraverso alcuni varchi, si incontra il secondo livello della selva, caratterizzato da degrado, abbandono delle attività umane e da alti livelli di inquinamento dei terreni e delle acque; l'ultimo risiede nel rapporto tra l'area e il

contesto urbano, in cui si manifesta percettibilmente il limite tra il tessuto consolidato metropolitano – veloce e ordinato – e la "selva selvaggia aspra e forte"⇓.

Percorrendo la via principale San Dionigi, tra il Parco Agricolo Sud e la periferia milanese, Porto di Mare mostra, nella cortina dei suoi fronti, il primo livello di inselvatichimento: la natura si impossessa degli artifici umani; l'uomo colonizza e cementifica – abusivamente – nuove aree, dando vita a un ritmo irregolare in cui spazi, recinti e barrire si alternano. Passeggiando lungo il percorso ciclopedonale che dal Parco Agricolo, luogo presidiato da diverse cascine e dalla presenza della abbazia di Chiaravalle, va verso la città, si iniziano a scorgere i primi mattoni in calcestruzzo e i cancelli serrati che cingono l'ex cantiere portuale. A scandire il lungo fronte di cancelli, si susseguono alberi campestri e cortine di rovi, che nascondono parzialmente gli stabilimenti di carrozzieri, le aziende di imballaggi o di smaltimento di rifiuti. In questa sequenza fotografica si rilevano le variazioni descritte lungo la linea della selva, caotica e visivamente impermeabile, che ha decretato la scomparsa dell'*éspace de connection* connesso agli ideali di *urbanité* (Choay 1994), portando a uno "sfarinamento dei luoghi" (Becattini 2016). Uno spazio che determina il limite della città, e che tuttavia ne costruisce un bordo autonomo, introverso, quasi impermeabile.

Entrare in questo spessore provoca disorientamento, dove compressioni e decompressioni della strada, muri e improvvisi affioramenti di rovi costruiscono uno spazio denso, frammentato. Tra le costruzioni e gli alti cancelli, si scorgono ingressi dal suolo sterrato, che permettono di addentrarsi in questa selva dell'abbandono. Oltre la coltre dei fronti, tra le recinzioni affiora il secondo livello di selvatico, dove oggetti di uso quotidiano non più utili, lamiere, scarti, resti di attività umane sono abbandonati al confine di proprietà, accumulati in spazi interstiziali di passaggio, o avvolti da rovi e rampicanti. Questi resti mostrano un evidente rapporto iniquo, di sfruttamento, sedimentato nel tempo, tra la presenza dell'uomo-lavoratore e il paesaggio produttivo, tra l'uomo-visitatore e il parco con i percorsi naturalistici.

Il selvatico a Porto di Mare si configura come sistema complesso che vede un'espansione della vegetazione rispetto allo spazio della *civiltà*, la commistione di abbandono, costruzione sregolata, abusivismo e inquinamento, che ha lasciato scarti e scheletri di strutture. L'avanzare della selva è caotico, pervasivo e dovuto alla mancanza di cura da parte della comunità. Tuttavia, si tratta di un luogo di immenso potenziale, per la concentrazione di limiti che si alternano – rurale, urbano, industriale

Il selvatico a Porto di Mare: tre livelli di lettura, fotografie di Kevin Santus, Stefano Sartorio e Arianna Scaioli.

–, che da spazio indefinito, incerto, sfocato, si può trasformare in un territorio del possibile.

A conclusione del cammino lungo la selva, oltre il cuore del parco di Porto di Mare, si scorgono le forme del limite urbano, in cui grandi edifici di residenze popolari accompagnano, definiscono e sono definiti, dalle infrastrutture autostradali, dall'hub ferroviario dello scalo di Rogoredo e dalla stazione della metro, in cui si conclude la camminata attraverso il selvatico. In questo terzo livello di selvatico, rintracciabile in Porto di Mare, si incontrano edifici in stato di abbandono che si mostrano come *scheletri urbani* invasi da fenomeni di criminalità e degrado, circoscritti da infrastrutture con diverse velocità: il Raccordo Autostradale, lo Scalo Ferroviario di Rogoredo e il principio del ramo dismesso della ferrovia in direzione di Chiaravalle che intreccia i percorsi naturalistici nel paesaggio rurale.

Porto di Mare, quindi, interpreta la selva urbana, abitata, appropriata di attività umane che la consumano e trasformano costantemente, ma impermeabile ai più, dedalica e polverosa. Una selva in cui il disegno dello spazio e delle architetture si confonde con la selvatichezza dei materiali e della vegetazione, componendo un mosaico complesso, di relazioni instabili. Luogo dell'abbandono e al contempo dell'abitare, a Porto di Mare coesistono spazialità e biodiversità incerte, caratterizzate da componenti di fragilità diffusa, che contribuiscono a trasformare questo habitat in una radura caotica riconoscibile tra le selve del capoluogo meneghino.

Quanto descritto sin ora, tuttavia, guarda al selvatico solo come una situazione complessa e fragile; Porto di Mare, questo limite – ma anche soglia – del capoluogo lombardo, costituisce invece una fonte di potenzialità. Il selvatico – di attività umane e di *rewilding* – delle periferie, degli scali ferroviari e dei grandi recinti urbani abbandonati è e sarà il soggetto a cui architetti, urbanisti e portatori di interesse dovranno necessariamente guardare, per ripensare e migliorare non solo le città, ma anche i paesaggi rurali, e gli ecosistemi che li intersecano.

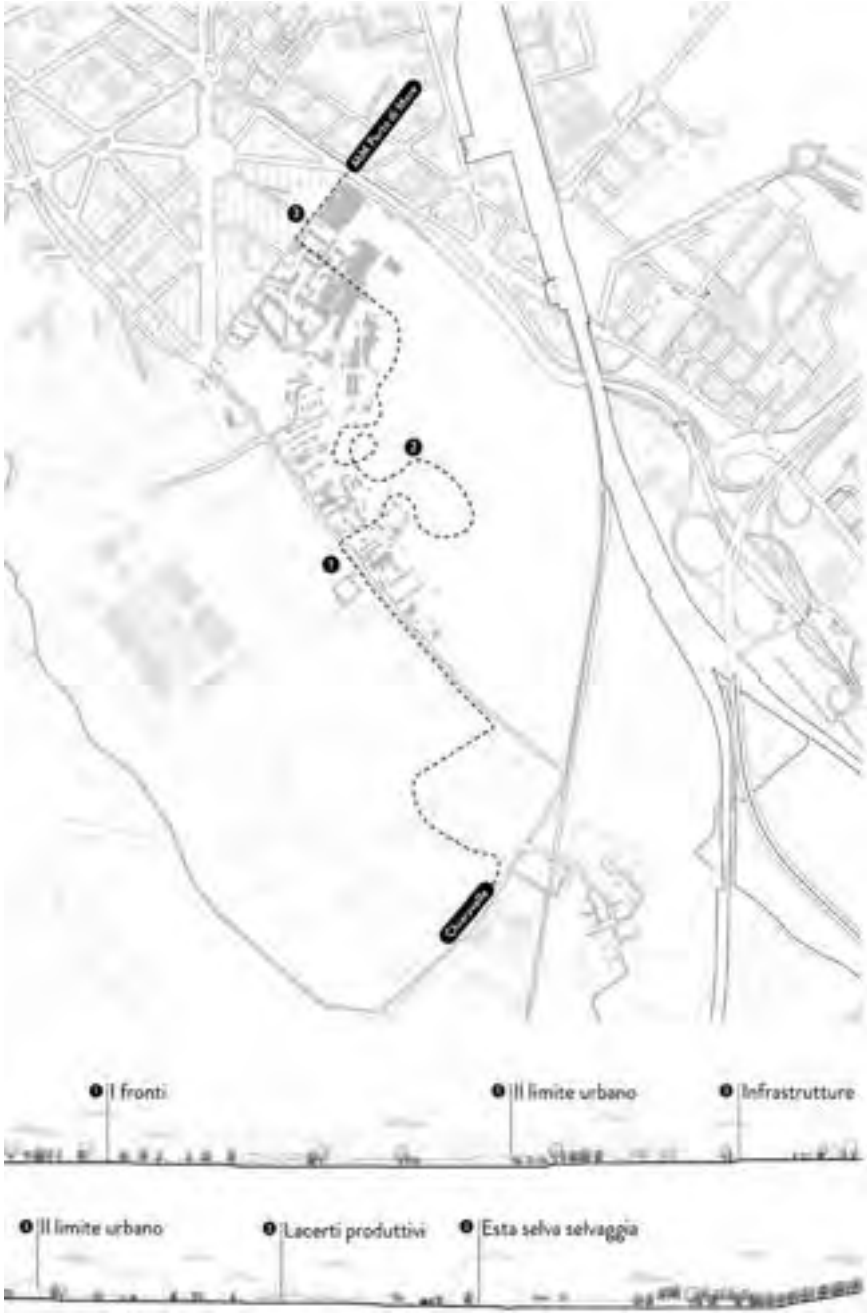
Interpretare questa selva necessita di una lettura ampia, fatta di misure, materiali, tracce di passaggi instabili divenuti parte integrante di questo bordo selvatico, osservando le dinamiche insediative di questo luogo, riflettendo su possibili traiettorie di sviluppo per l'area, attraverso la costruzione di un rapporto fra selvatico e comunità, fra natura e artificio.

ᛗ "Combinations of vacancy with freedom, of absence with possibility […] abandoned or overgrown sites – where the landscape has gone to seed and been left to its own devices" (Mariani e Barron 2014, p. 1).

ᛝ "Il camminare, pur non essendo la costruzione fisica di uno spazio, implica una trasformazione del luogo e dei suoi significati. La sola presenza fisica dell'uomo in uno spazio non mappato, e il variare delle percezioni che ne riceve attraversandolo, è una forma di trasformazione del paesaggio che, seppure non lasci segni tangibili, modifica culturalmente il significato dello spazio e quindi lo spazio in sé, trasformandolo in luogo" (Careri 2006, p. 28).

⇓ D. Alighieri, *La Divina commedia*, Inferno, Canto I, v. 5.

Schema ideogrammatico del percorso attraverso la selva di Porto di Mare, elaborazione grafica di Stefano Sartorio e Arianna Scaioli.



Il tessuto produttivo fra abusivismo e abbandono, fotografie di Kevin Santus, Stefano Sartorio e Arianna Scaioli.

Un’oasi invasa da rifiuti e inquinamento, fotografie di Kevin Santus, Stefano Sartorio e Arianna Scaioli.

Il limite della città, fotografie di Kevin Santus, Stefano Sartorio e Arianna Scaioli.

QUARTIERE SANTA GIULIA: LA NATURA DELL'INDECISIONE

SARA ANNA SAPONE

> Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. (Clément 2005, p. 12)

Il quartiere di Santa Giulia, nel sud-est milanese, è disseminato di luoghi ora preclusi ai suoi abitanti, spazi recintati in attesa di divenire altro. Tra le nuovissime residenze e palazzi per uffici, vi è un mosaico di terreni contaminati dal passato industriale, aree di risulta tra gli edifici e infrastrutture che li circondano. Qui, però, l'incolto trova spazio e colonizza, protetto da alti recinti, presentando caratteri unici dati dall'impossibilità per gli umani di accedervi e dalla possibilità per la natura di espandersi. La biodiversità ora presente è visibile attraverso le crepe ma fisicamente irraggiungibile. Al contempo l'incolto processa le scorie e guarisce i terreni, preparandoli inconsapevolmente alle trasformazioni future. Tutte queste aree hanno infatti in programma di diventare altro, di essere trasformate per ospitare più residenti e funzioni, cancellando la biodiversità e le geografie createsi negli anni di attesa.

La particolare condizione di stasi in cui il quartiere si trova attualmente è riconducibile alla sua storia e alle scelte che lo hanno plasmato, quasi a confermare in un caso concreto la riflessione di Clément sulla natura degli spazi dell'indecisione urbana. In origine, quest'area apparteneva al comune di Rogoredo, insediamento romano che trae la sua nomenclatura da *Robur*, bosco di roveri, una selva cancellata nel medioevo dalle necessità agricole della vicina abbazia di Chiaravalle. Questa seconda natura, subentrata a quella boschiva, è stata ulteriormente mutata alla fine del XIX secolo con l'annessione a Milano e l'insediamento di due grandi complessi industriali, su quello che sarà l'areale di Santa Giulia. A sud, nei pressi dell'attuale stazione ferroviaria, sorgevano infatti le acciaierie Redaelli, specializzate nella lavorazione dell'acciaio, mentre poco più a nord si trovavano gli stabilimenti dell'industria chimica Montedison, specializzata in pesticidi. La presenza di questi due grandi centri industriali modificò profondamente la vocazione e la popolazione dell'area, creando al contempo gli ingenti problemi di inquinamento dei suoli che hanno fortemente impattato la storia recente dell'area. Il paesaggio circostante, invece, è ancora a prevalenza agricola ma con innesti sempre più consistenti legati alle necessità urbane e produttive.

Negli anni Ottanta, entrambi gli stabilimenti vennero dismessi, aprendo il lungo processo di trasformazione dell'area,

avviato concretamente nel 1990 con un primo Piano integrato di intervento, il "Montecity" Rogoredo, che comprendeva in origine solo l'area dell'ex Montedison. Mentre nel 2004 un gruppo di progettisti coordinato dallo studio di Norman Foster elabora la proposta di un masterplan per recuperare 1,2 kmq di terreni post-industriali contaminati, che in quest'occasione acquisiscono dignità propria con il nome di Santa Giulia. La visione è quella di un quartiere ideale, caratterizzato da funzionalità, salubrità ed efficienza, e ricco di spazi pubblici. Tuttavia, l'ottimismo di questa proposta si è scontra con i ritardi burocratici e una gestione opaca delle opere di bonifica (Baio 2019).

I cittadini che vi si insediano da subito si trovano infatti in un quartiere dormitorio, frammentato dalla presenza dei recinti dei vari cantieri che, dal 2004 in avanti, vengono avviati e poi interrotti in più riprese; prima nel 2010, dall'ARPA, per dubbi rispetto all'inquinamento della falda acquifera e, successivamente, dalla magistratura, a causa di truffe legate ai lavori di bonifica. Con il risultato che, nel 2014, le residenze completate sono solo un terzo di quelle previste.

La presenza di questi cantieri "in attesa", in altre parole, ha reso il quartiere stesso un "luogo in attesa" di diventare altro; un centro direzionale, ricreativo e residenziale nevralgico per la città. Un difetto per gli abitanti ma un vantaggio per la biodiversità (Mariani e Barron 2013): in queste aree per anni indisturbate si sono infatti insediate specie pioniere, vegetazione spontanea, erbacea e arbustiva, in parte aiutate dalla conformazione dei suoli, in quanto il terreno, originariamente pianeggiante, ha visto negli anni la realizzazione di una topografia accidentale, creata con i terreni di risulta delle bonifiche e dei cantieri degli anni Novanta. In un certo senso, cioè, si è ottenuto casualmente quello che in altri contesti viene pianificato, per motivi di defiscalizzazione o di fitorimedio (Vink et al. 2017)[ᚼ]. Nel caso milanese, invece, questo processo è avvenuto in buona parte senza un progetto, preservando, però, un carattere di indefinito che attrae e respinge gli umani (Gandy 2013), libero dal controllo e dalla cura, che potrebbe esprimersi attraverso usi o appropriazioni temporanee. Ma il quartiere è frammentato, spazialmente e socialmente, e rimane semplicemente un'occasione perduta o uno spazio di attesa per qualcosa di migliore che forse arriverà.

In questo senso, recentemente è stata rinnovata la spinta alla concretizzazione dei lavori, con la conversione di alcune delle aree del progetto per le Olimpiadi invernali di Cortina-Milano 2026, in quanto collocate in posizioni strategiche rispetto al centro città. Nel maggio 2020 è stata presentata dal Comune e della Regione una Variante di Piano che permetterà la rea-

lizzazione di nuove strutture e spazi aperti. In particolare, con il PII Rogoredo sono previste opere di bonifica dei suoli nelle grandi aeree a nord del quartiere che permetteranno di aumentare residenze e funzioni pubbliche, circondandole con un grande parco. Anche se il progetto si interfaccia con la preesistenza considerando prevalentemente la gestione della topografia dei suoli inquinati e valutando le specie vegetali insediatesi come sacrificabili[ᛝ]. Lo scenario dipinto è quindi quello di una selva come area progettata e colonizzata, non più dalla natura ma dal progetto di costruzione, in cui si nega il carattere acquisito nel tempo in ragione dei tempi della burocrazia e di sviluppo del progetto, non quelli del paesaggio naturale. Il quartiere, prima mosaico di aree incolte, problematiche ma ricche di vitalità, viene riordinato dai progetti futuri, in quello che rappresenta un particolare riflesso di un fenomeno in continua crescita nel panorama della città. Milano, in questi anni in continua mutazione, tende a riempire i suoi vuoti e a lasciare sempre meno spazio all'imprevisto, saturando ogni occasione di edificabilità, eliminando i rifugi di biodiversità e presentando l'immagine dello spazio selvatico con una "data di scadenza", quasi a riflettere un'ultima volta sul suo valore poco prima che venga distrutto.

ᚼ Per esempio, nei Paesi Bassi, con il *Green Deal*, i costruttori in attesa di costruzione accettano e stimolano la creazione di biodiversità in cambio di sgravi fiscali o burocratici (Metta e Olivetti 2019). Oppure, in altri casi, come nel progetto del parco Fresh Kills di James Corner o in quello per la discarica di Garraf di Battle i Roig, i processi di colonizzazione naturale vengono studiati e indirizzati per la creazione di processi di rimedio dei suoli contaminati (Corner e Hirsch 2014).

ᛝ La relazione di VAS del 2019 riflette, in questo senso, un'immagine di terre aride e incolte, ma la realtà è che già dopo soli tre anni la situazione è notevolmente mutata, con arbusti e giovani alberi insediatisi nei terreni di scavo.

In questa pagina e nella successiva, dall'alto in basso, l'inquadramento planimetrico del quartiere di Santa Giulia, lo spazio in attesa tra la ferrovia e il quartiere, futura sede per il Connecto Center, e quello ai margini della zona residenziale, oggetto di progettazione da parte del PII Rogoredo, elaborazione grafica e fotografie di Sara Anna Sapone.

QUARTIERE TRIENNALE 8: PELLI BOSCOSE

STAMATINA KOUSIDI

Nel diorama di Marcello Nizzoli, che intendeva dare uno sguardo alla futura immagine urbana del quartiere QT8, è raffigurata un'ampia gamma di tipologie abitative, a sottolineare che il tema principale del progetto era la verifica "delle qualità abitative, rispondenti, nel tempo, alle esigenze dell'uomo" (Ciagà e Tonon 2005, p. 98). Sul lato sinistro del dipinto è raffigurato il progetto di "casa giardino", disegnato da Piero Bottoni in collaborazione con Mario Pucci (1945), emergente da un rigoglioso *tapis vert* (Bottoni 2001). Il progetto, che proponeva l'ibridazione tra spazi domestici e spazi verdi, aveva articolato esplicitamente precedenti visioni moderniste della dimensione "selvaggia" dell'abitare, come nell'utopia dell'*Immeubles-villas* (1922) di Le Corbusier o del Grattacielo INA in Corso Sempione di Bottoni (1953), dove lo spazio liminale esterno dell'edificio si innestava di vegetazione viva, dove "teoria e realtà vi si [confondono], sovrapponendosi" (Figini 1950, p. 31).

La visione di un rapporto simbiotico tra uomo e natura non era estranea al progetto QT8; in ragione del suo accentuato carattere verde sarebbe risultato "una delle sinossi più felici, nel dopoguerra, tra organicismo e razionalismo" (Consonni e Tonon 2010, p. 21). Sullo sfondo di un paesaggio costruito, il progetto di "casa giardino" ha incoraggiato l'integrazione dell'architettura con la natura. Gli spazi verdi personali all'aperto che promuoveva, si allineavano, da un lato, con ulteriori progetti abitativi del dopoguerra che incarnavano "modelli tratti dalla tradizione vernacolare" (Sabatino 2012, p. 165). Su un altro fronte, tali spazi testimoniano la dimensione utopica dei nuovi piani di quartiere, poiché, seguendo Manfredo Tafuri, "non [c'era] probabilmente a Milano nessun altro progetto dell''epoca della ricostruzione' così utopico nel suo allontanamento dalla città, e allo stesso tempo così nostalgicamente arretrato, come il QT8" (Tafuri 1972, p. 390). Cosa può esserci ancora in gioco di questa visione utopica in relazione al triplice rapporto tra foresta, casa, città?

Visto da una prospettiva contemporanea, il progetto "casa giardino" risuona con le crescenti domande sul ruolo della foresta, della selva, della biosfera nell'architettura e nel design contemporanei, alla luce di ulteriori incroci e scambi tra silvano e urbano dai vuoti dell'involucro edilizio ai margini della città (Dean 2011). Il progetto di Bottoni e Pucci può essere inteso come una "metacasa […] fondata sul principio dell'apertura architettonica" (Pogue Harrison 1992, p. 234), un simbolo della necessità di stabilire attraverso il progetto nuove connotazioni di relazione. Esso ha anticipato il passaggio dal modello casa-villa a una "necessaria sovrapposizione [che porta] a nuove tipologie e un mix di programmi e qualità, con vegetazione, alberi

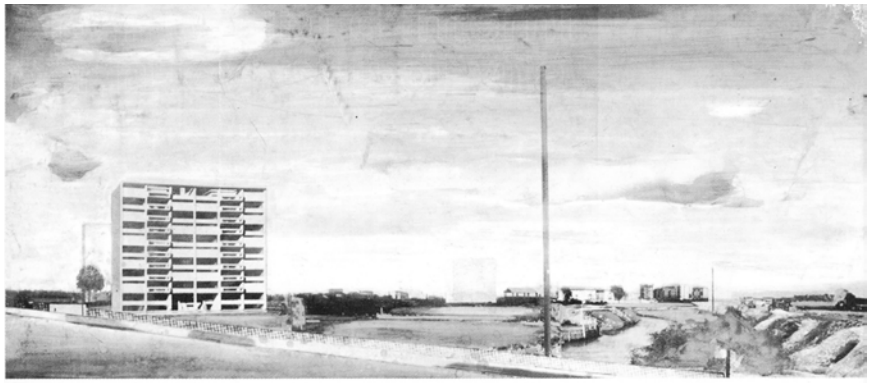
esistenti o foreste" (Oswalt 2019, p. 73). A tal proposito, diventa particolarmente rilevante anche per una crescente proliferazione di pelli boscose negli ultimi decenni – delle "membrane" traspiranti, filtranti e attive di progetti come *I'm lost in Paris* di R&Sie(n) (2008) e *L'Immeuble qui pousse* di Édouard François (2000) – offrendo una prima manifestazione del "desiderio espresso dall'oggetto architettonico di assorbire l'insieme più ampio che lo circonda attraverso il tentativo di ibridare e confondere gli spazi" (Repishti 2008, p. 39).

Man mano che il modello della torre boscosa guadagna terreno nella progettazione contemporanea, ci confrontiamo con esso principalmente in base all'idea di "una forma di verde esteticamente gradevole" che induce nuove definizioni estetiche dell'architettura (Girot 2020, p. 79). Da un punto di vista funzionale, tuttavia, le pelli boscose rappresentano in larga misura un sistema limitato, coltivato artificialmente, amministrato esternamente, volto a verificare "se il disagio della biodiversità in un bioma umano è culturalmente appetibile negli edifici" (VanderGoot 2018, p. 237). La loro adesione al tema della selva allude a una macchina fragile e ad alte prestazioni, che fa parte del più ampio sistema di "supporto vitale", teorizzato da Peter Sloterdijk, e testimonia che "l'arte e la natura si sono fuse, piegandosi l'una nell'altra, formando un apparato sensorio continuo" (Latour 2016, p. 106). Questo più ampio sistema di "supporto vitale" che sostiene i nostri diversi ambienti fisici è "fragile, […] tecnico, […] pubblico, […] politico, potrebbe crollare – sta crollando […]" (105). Tuttavia, poiché l'architettura è sempre più chiamata a ripensare il rapporto di mediazione tra il costruito e il mondo naturale, abbiamo bisogno di nuove narrazioni, nuovi modi di intendere e interpretare criticamente la simbiosi tra l'uomo e la selva, temi di conservazione e di cura nel contesto della progettazione per la sostenibilità.

Le pelli boscose fanno parte di una più ampia esplorazione delle possibili interfacce tra organico e inorganico, indicando pratiche progettuali che operano ai margini fisici, oltre che disciplinari, dell'architettura. Segnano il passaggio dal pensare il progetto in termini di processi dinamici, invece che di oggetti statici, all'interno di differenti strutture spaziali e temporali. Esempio meno noto delle utopie abitative milanesi del dopoguerra, il progetto "casa giardino" di Bottoni e Pucci sopravvive dunque, nelle storiografie del tardo moderno, come precursore di questa fusione, anticipando le molteplici possibili integrazioni della casa con il bosco, che vede sempre più i confini tra interno ed esterno, naturale e antropizzato, confondersi l'uno con l'altro. Ponendosi come uno stimolo a ripensare l'abitare da

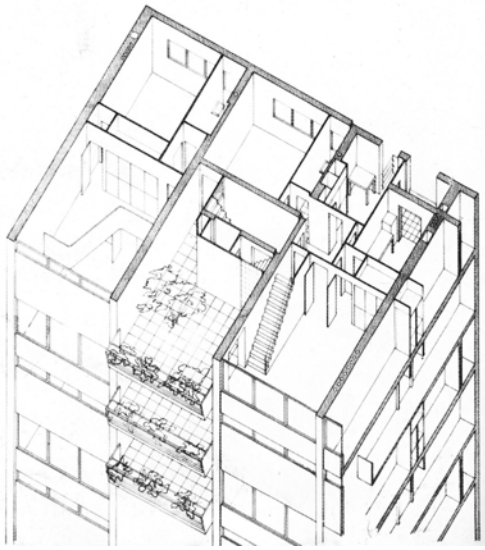
Sopra, Marcello Nizzoli, Diorama del QT8, VIII Triennale di Milano, 1947, per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano; Sotto, Carlo Aitelli, Mercato Comunale in via Isernia, 1962, fotografia dello stato attuale di Stamatina Kousidi.

Piero Bottoni, con Mario Pucci, presentazione del progetto di «casa giardino» al QT8, prima soluzione, 1945, per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano.



Progetto di «casa giardino» al QT8, prima soluzione, 1945, con M. Pucci

1 planimetria di due elementi tipo, accostati (4 alloggi): nei due appartamenti centrali soluzione senza scala di servizio e con doppia fila di armadi a muro, nei due laterali soluzione con scala di servizio e semplice fila di armadi
2 schema di sovrapposizione dei duplex: T=terrazzo, S=soggiorno
3 locale singolo
4 pianta del piano inferiore di un appartamento duplex comune a tutti gli alloggi
5-6 due combinazioni della zona letti del piano superiore



una posizione che "ha rivendicato tutta la primitiva estensione semantica del verbo: esso comprende e amministra non solo la 'casa', ma, in un progressivo ampliamento, il suo ambiente naturale, la sua geografia, la sua storia" (Vitta 2008, p. 45).

ROGGIA BONIFORTI: UNA SELVA INTENZIONALE

ANDREA OLDANI

La città di Milano, come la maggior parte delle realtà storiche, si è costruita attraverso una serie di processi accumulativi che hanno comportato una stratificazione di materiali, segni, memorie la cui complessità sfugge dietro l'apparente chiarezza che cela un palinsesto complesso (Corboz 1985). Si configurano così ambiti la cui immediata leggibilità sottende una gerarchia di valori e di rimandi temporali la cui ricostruzione non è scontata. Questa forma "velata" di complessità assume un'importanza straordinaria nel momento del progetto per via della necessità di dare significato alle parti e ai materiali dello spazio, stabilirne il peso narrativo e definire una gerarchia attorno a cui consolidare una precisa idea di paesaggio. In questo processo la selva gioca un ruolo ambiguo dovuto alla ineffabilità che accompagna i processi involontari di inselvatichimento, rappresentando anche un potenziale nel momento in cui, autonomamente, inizi a costituire un valore essenziale nell'orientare la lettura di un luogo e re-indirizzarne la natura paesaggistica tramite il progetto.

Una porzione urbana milanese che ben descrive il senso della complessità e il concetto di modificazione appena descritto si trova nel cuore della città, poco a valle della Darsena di Porta Ticinese, dentro al lembo di terra che separa il primo tratto del Naviglio Grande e del Naviglio Pavese. Qui, sino alla fine dell'Ottocento, a eccezione delle conurbazioni lineari che segnavano il paesaggio *extra moenia* della città, sviluppate lungo gli assi dei navigli e del borgo di San Gottardo, il paesaggio era dominato dalla pratica dell'agricoltura. Si ritrovava così, immediatamente a ridosso delle mura, un ambiente tipicamente rurale, percorso da rogge e canali irrigui, caratterizzato dalla piantata e punteggiato da mulini e cascine di cui sopravvivono alcune testimonianze. Uno di questi corsi d'acqua è la Roggia Boniforti che, derivata sulla sponda destra del Naviglio Grande in corrispondenza del ponte di via Corsico, costituiva un importante vettore idraulico per le campagne a sud della città. Di questo corso d'acqua oggi sopravvivono solo modeste porzioni che assumono un significato straordinario in quest'area. Essa percorre ancora scoperta il primo tratto di via Argelati, per poi interrarsi presso piazza Arcole e poi riemergere scorrendo per un breve tratto lungo Parco Segantini sino ad interrarsi nuovamente e scomparire sino alla confluenza con il Lambro Meridionale.

A margine del suo corso, a valle della Cascina Magolfa, ancora esistente sottoforma di rudere, venne costruito, a partire dalla fine dell'Ottocento, l'Istituto Sieroterapico Milanese i cui padiglioni inclusero una vasta area a verde e circoscrissero una porzione di spazio agricolo residuale limitato dal tracciato della roggia coltivato sino alla fine del secolo scorso.

Sopra, studio planimetrico delle fasi di trasformazione dell'area nell'arco temporale 1990-2022; sotto, il principale spazio di contemplazione dell'oasi affacciato sul corso della roggia Boniforti e dominato dalla presenza di un grande albero di gelso reso arrampicabile, elaborazione grafica e fotografia di Andrea Oldani.

Dimesso e abbandonato, il sito andò incontro a un naturale processo di inselvatichimento che portò alla formazione di un denso intrico vegetale esteso lungo il corso della Roggia Boniforti e nell'intero isolato, sino al lungo processo di rigenerazione urbana che portò alla costruzione di un nuovo comparto residenziale lungo Via Segantini il cui completamento consisteva in un vasto parco progettato tra il 1999 e il 2000 da Michel Desvigne e Christine Dalnoky. Il disegno proposto dai paesaggisti prevedeva la valorizzazione del segno impresso dalla roggia tramite il consolidamento del corridoio verde come ambito ecologico e fondale di una vasta area a prato stabile, segnata da un nuovo corso d'acqua rettilineo e chiusa da una successione di quinte vegetali a gradazione differenziata estesa verso il comparto edificato. Tale vasto prato doveva includere i vecchi alberi esistenti, conservati durante il procedere dei lavori.

Mentre la realizzazione degli edifici procedette piuttosto speditamente, diverso fu il destino del parco e il trattamento dell'area verde durante il periodo di cantiere. Uno studio planimetrico delle fasi di trasformazione dell'area permette di cogliere il passaggio dalla esistenza di una area agricola, cinta dalla continuità della roggia e del recinto dell'Istituto Sieroterapico, ancora attiva nel 1990, allo stato di abbandono che la caratterizzava nel 2001, sino alle bonifiche e all'avvio del cantiere. In questa fase si assistette ad un fenomeno di continua contrazione ed estensione della presenza arborea, con un aumento considerevole della copertura nel periodo di costruzione del comparto edilizio (2007), quindi una regressione, una ripresa e, infine, una drastica riduzione proprio nella fase iniziale della cantierizzazione del parco (2014). Questo processo rappresenta visibilmente l'insieme problematiche che hanno accompagnato la realizzazione del parco, con una serie di lungaggini burocratiche e difficoltà economiche che per un certo periodo hanno fatto temere l'impossibilità di completare l'intervento.

Il periodo compreso tra il 2013 e il 2014 rappresenta un momento particolare e decisivo per la storia del parco e della sua selva perché corrisponde all'inizio di un'intensa attività partecipativa di una associazione di cittadini residenti nell'area che, prima si è fatta carico della denuncia della progressiva eliminazione delle presenze arboree sviluppatesi spontaneamente durante il periodo di attesa dell'area, e poi ha assunto un ruolo partecipativo fondamentale che ha reso possibile il completamento di Parco Segantini.

Nonostante un sostanziale allontanamento dalla essenzialità e dalla chiarezza che contraddistingueva il progetto di Desvigne e Dalnoky, la perdita del segno d'acqua intermedio e

l'attenuarsi della transizione tra prato stabile, forma densa organizzata del verde e impianto forestale, l'intervento "dal basso" ha permesso, non solo di rendere fruibile questo parco alla città di Milano, ma anche di riconsiderare il valore prodotto dall'inselvatichimento, già presente nel progetto iniziale, conducendo alla realizzazione di una riserva ecologica, capace di riassumere l'attenzione per le criticità del presente e i valori storici dell'area.

Oggi, grazie all'impegno dei volontari, una lunga fascia, che costeggia la Roggia Boniforti, minimamente riattivata con un flusso d'acqua costante derivato dalla antica presa sul Naviglio Grande tramite la collaborazione del Consorzio Villoresi, si sta sostanziando in una selva intenzionale ribattezzata "Oasi in Città".

L'intervento sfrutta il binomio verde/blu riproponendo, all'interno di una area centrale rispetto al tessuto urbano milanese, gli ambienti tipici delle antiche foreste umide che caratterizzavano la Pianura Padana con specie arboree dominate dalla farnia (*Quercus robur*), accompagnata da carpino bianco (*Carpinus betulus*), frassino maggiore (*Fraxinus excelsior*), acero (*Acer pseudoplatanus*, *Acer campestre*), ciliegio (*Prunus avium*) nonché specie alloctone di grande diffusione, in particolare la robinia (*Robinia pseudoacacia*). A queste si associa una notevole varietà di arbusti, tipici del bosco planiziale ma anche delle rogge della bassa milanese, tra cui si possono menzionare: nocciolo (*Corylus avellana*), pado (*Prunus padus*), viburno (*Viburnum lantana*), biancospino (*Crataegus monogyna*), Sambuco (*Sambucus nigra*), corniolo (*Cornus mas* e *C. sanguinea*).

Nasce così questa particolare declinazione della selva che si risolve in una serie di "isole", separate da stretti percorsi che permettono di inoltrarsi tra alberi e arbusti e raggiungere alcune radure esplorabili, tra cui un luogo di contemplazione posto lungo il corso d'acqua dove un grande gelso (*Morus alba*), sopravvissuto alle vicende che hanno accompagnato la storia del parco, reso arrampicabile, diventa assieme alla Roggia Boniforti, il punto centrale dell'esperienza dell'oasi. Altre porzioni di questo insieme risultano invece inaccessibili, configurandosi come rifugio per la diversità e habitat per diverse specie che dimorano tra gli alberi, gli arbusti e negli ambienti umidi ricchi di piante igrofile (canneto, giuncheto e cariceto).

Si genera così uno spazio rifugio, caratterizzato da un'aura sacrale, in cui la diversità trova rifugio nel cuore della città ed è capace di restituire la sostanza dell'antico *locus* padano e conferisce nuovo senso al frammento superstite della Roggia Boniforti, infrastruttura memore di un altro paesaggio, quello agricolo, un tempo determinante per questa parte di città.

Nei prossimi anni sarà interessante assistere agli sviluppi di questa forma della selva e nella maturazione dell'impianto forestale, sperando anche nella sua estensione e integrazione nella parte a confine con la Cascina Magolfa, ancora inspiegabilmente in stato di abbandono. A questo ideale completamento potrebbe inoltre fare seguito una riqualificazione più completa della Roggia Boniforti sino a considerare la possibile riapertura di alcuni tratti interrati che permetterebbero di mettere maggiormente in tensione Parco Segantini con l'asse del Naviglio Grande, ridare senso alla storia, nonché istituire una connessione idraulica più efficiente dal punto di vista ecologico offrendo un legame tra le due porzioni esistenti oggi separate.

SALA DEL GRECHETTO: WUNDERKAMMER ERRANTE

FILIPPO OPPIMITTI, ISABELLA SPAGNOLO

Il mondo perirà per carenza non di meraviglie, ma di meraviglia. (John Burdon Sanderson Haldane 1940)

"Diversi quadri che formano Tapezzaria al suddetto salone, rappresentanti Selvatici, e fiere diverse". Con questa breve descrizione viene citato, nell'inventario dei beni di palazzo Verri nel 1782, un ciclo pittorico su tela che, fino al 2019, rivestiva le quattro pareti della "Sala del Grechetto" di Palazzo Sormani, sede oggi della Biblioteca Comunale Centrale di Milano. Questa opera, consistente in "un ciclo di ventitré tele raffiguranti animali vivi, resti zoologici, e scene mitologiche" realizzata tra il 1650 e il 1680, fu concepita specificatamente per un grande ambiente di palazzo Visconti (poi Verri, poi Lunati), un edificio, oggi distrutto, che sorgeva vicino all'attuale via Monte Napoleone. Duecentottanta esemplari di animali e centinaia di specie botaniche sono rappresentati minuziosamente in questo atlante delle meraviglie; lo scenario rappresentato non vuole essere in alcun modo reale o posizionabile in un preciso contesto ambientale o stagionale: animali domestici e selvatici, di diversa provenienza geografica, si trovano giustapposti in un unico ambiente "silvano" costellato di piante e fiori che in natura sbocciano o inverdiscono in diversi periodi dell'anno e che qui invece crescono insieme rigogliose in un unico istante sospeso nel tempo. Questa *wunderkammer* illustrata può essere annoverata tra i luoghi del selvatico a Milano già ad un primo sguardo, ma diversi aspetti peculiari della sua storia e del suo aspetto ne accentuano ulteriormente il suo carattere di "selva", richiamando il *topos* letterario a essa collegata. La foresta è, infatti, lo spazio archetipico dedicato alle avventure e alle prove; è lo spazio in cui la storia ha il suo incipit (*Divina Commedia*), in cui il mondo dei vivi incontra quello dei morti (*Eneide*), è lo spazio del mistero, dell'azione e del movimento, può essere una selva *horrida* quanto un bosco *amoenus*. L'Eroe del racconto, per Propp, si ritrova "invariabilmente in una foresta, e per l'appunto in essa hanno principio le sue avventure. Questa foresta non è mai descritta più precisamente. È fittissima, buia, misteriosa, un poco convenzionale, non del tutto verosimile" (1984, p. 95).

Le modalità con cui i diversi elementi che compongo le tele sono stati rappresentati evidenziano la dimensione "altra" che questa selva ha in relazione al mondo del quotidiano, accentuando la dicotomia tra spazio antropizzato e spazio del "meraviglioso" naturale. Gli animali e le piante raffigurati in questo ciclo pittorico hanno un livello di dettaglio e precisione talmente elevato che uno studio del Museo di Storia Naturale di Milano (riprendendo una ricerca curata dall'Università dell'Insubria

del 2013) è riuscito ad arrivare alla determinazione a livello specifico della quasi totalità delle specie presenti. In questa selva "iper" realistica non compaiono però esseri umani, solo animali, piante e figure mitologiche; tra soggetti esotici e vegetazione appaiono, solo sullo sfondo e quasi impercettibili, architetture fortificate, baluardi umani immersi nella selva. Un torrione con le sue mura, suggestione di un mondo ordinato lontanissimo da Orfeo e dalla scena selvaggia che lo circonda, rimarca la differenza tra un mondo civile e la natura selvatica a cui, sembra dirci il pittore, bisogna guardare ammirati ma con distacco, per evitare di cadere suoi prigionieri.

Anche se è facile presumere che il tema del mito di Orfeo sia stato utilizzato solo come pretesto per poter rappresentare un'immensa *wunderkammer* di animali e piante, è opportuno ricordare tutti i significati a questo mito collegati. Orfeo, infatti, dopo aver fallito nel tentativo di riportare in vita Euridice scortandola fuori dall'Ade, disperato si allontana in un bosco e inizia a suonare la sua cetra; "stava seduto in mezzo a un cerchio di bestie feroci e a una moltitudine di uccelli e persino le rocce lo seguivano" (Ovidio 2013, X, pp. 143-144) e "affascinava le tigri e trascinava le querce con il suo canto" (Virgilio 2013, IV, p. 510). Molte delle accezioni con cui l'iconografia del tema orfico è stata spiegata contribuiscono ad ampliare la dimensione "selvatica" delle tele: ciò è evidente, ad esempio, nel collegamento tra l'Orfismo e i suoi misteri, o nella traduzione figurativa del desiderio di ritornare alla semplicità della natura e alla tranquillità dei paesaggi idilliaci. In quest'ottica la figura di Orfeo tra gli animali può quindi rappresentare "il poeta magico che frena gli istinti, capace con la sua musica di riunire intorno a sé gli animali opposti, i docili e quelli feroci, creando un'atmosfera di serenità e richiamando l'ideale di un mondo perfetto e placato" (Bisconti e Braconi 2015, p. 149).

Il mistero di questa selva disegnata si estende fino a coinvolgere l'autore, o gli autori, che l'hanno realizzata. Per lungo tempo la paternità di queste tele fu conferita al pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto; questa attribuzione, diffusasi a partire dalla fine del Settecento, viene considerata un fatto acquisito ancora nel 1907. A partire dal 1960 diversi studi di Giuseppe Delogu⇓, Pietro Torriti e altri confutano questa attribuzione e comprendono come questo ciclo sia in realtà opera di più mani. Nel 1982 viene coniata l'espressione "Pittore di Palazzo Lonati Verri" per definire l'autore delle tele. Appurata l'oggettiva difficoltà nel dare un nome all'artista, la critica si divide sulla loro provenienza: per alcuni è "di probabile origine fiamminga" (Morandotti), per altri è sicuramente

Montaggio di una serie di dettagli dei dipinti della Sala del Grechetto, fotografie ed elaborazione grafica di Filippo Oppimitti e Isabella Spagnolo.

genovese (Zuffi). Il dibattito poi continua, con nuovi sviluppi in anni recentissimi: nel 2019 Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa propongono come autore principale Pandolfo Reschi (1640-1696), pittore di Danzica, naturalizzato fiorentino. Tuttavia, nella monografia del 2020 curata da Gianluca e Ulisse Bocchi, l'artista dietro a questo ciclo è il pittore itinerante Carl Borromaüs Andras Ruthart (1630-1703), coadiuvato dal fiammingo Livio Mehus (1630-1691) e affiancato da altri artisti impossibili da identificare. Una "selva" di nomi e di figure ruota attorno a queste tele, rendendo la loro natura ulteriormente sfuggente e inafferrabile.

Uno dei fattori che ha reso così difficile dare un'attribuzione certa a questo ciclo pittorico è stato sicuramente anche il percorso travagliato che esso ha vissuto a partire dalla sua realizzazione. Se la foresta è il luogo dell'azione e del movimento, le tele della Sala del Grechetto sono estremamente selvatiche anche sotto questo aspetto. Questo ciclo pittorico, che è stato scomposto, spostato e rimontato: non è solo una rappresentazione del selvatico ma è esso stesso una selva che, nel corso dei secoli, ha saputo muoversi, ricomporsi, adattarsi a spazi imprevisti e colonizzare contesti anche inospitali.

Le tele che compongono questo ciclo furono commissionate, intorno alla metà del Seicento, da Alessandro Visconti per decorare le pareti di un salone del piano nobile del suo palazzo. Nel 1695, questo palazzo passa a Federico e Pietro Antonio Lunati Visconti e nel 1759 l'ultima discendente di questa famiglia, Anna Taverna, vende il palazzo ai fratelli Antonio e Gabriele Verri. Fino a metà Ottocento la sorte di questa stanza resta sostanzialmente immutata, ma intanto la sua fama inizia a crescere notevolmente; viene citata, ad esempio, nella *Nuova Guida* di Milano (1787) di Carlo Bianconi e svariati pittori ambientano i loro dipinti in questa sala di Palazzo Verri. Nel 1877 Carolina Verri vende infine il palazzo di famiglia ma fa smontare la tele della sala del Grechetto e le trasferisce nel palazzo del marito, Alessandro Sormani Andreani, in Porta Vittoria. All'inizio del Novecento queste tele vengono quindi rimontate in un salone del primo piano di Palazzo Sormani sotto la direzione dall'architetto Achille Majnoni di Intignano, che modifica drasticamente il ciclo pittorico: l'ambiente in cui le tele vengono rimontate è più piccolo e più basso di quello di palazzo Verri, e non ha un doppio ordine di finestre ma solo tre grandi aperture. La selva dipinta nelle tele viene così "potata", il programma iconografico modificato, e alcune scene (una tela raffigurante Bacco tra i satiri e un'altra con un cranio di Babirussa) non trovano spazio nella sala e diventano dipinti a sé stanti, appesi in altri ambienti del palazzo.

Nel 1934 il Comune di Milano acquista il palazzo per farne il Museo di Milano. I bombardamenti della Seconda guerra mondiale danneggiano pesantemente Palazzo Sormani, e, nel 1948, il Comune decide di trasformarlo nella Biblioteca Comunale affidando il progetto di rifacimento ad Arrigo Arrighetti; nel mentre le tele vengono portate al Castello Sforzesco dove vengono restaurate. Si ipotizza in questo periodo di lasciare queste tele esposte permanentemente al Castello, e lo Studio BBPR, nel 1949, propone un progetto di allestimento (che non si concretizza), in cui i dipinti, disposti a pettine, avrebbero fatto da quinte alla collezione delle maioliche di Savona. Nel 1951 e nel 1953 numerose tele di questo ciclo diventano parte di alcune mostre allestite a Palazzo Reale. Le tele vengono finalmente risistemate in Palazzo Sormani nel 1956, con lo stesso assetto e nella medesima stanza, con una nuova balza lignea e altri elementi progettati da Arrighetti. La sala del Grechetto resta al suo posto fino al 2019, anno in cui, in occasione della mostra *Il Meraviglioso Mondo della Natura*, le tele vengono riportate a Palazzo Reale, integrate dalle tele che erano state rimosse nel passaggio tra Palazzo Verri e Palazzo Sormani, e allestite all'interno della Sala delle Cariatidi in un ambiente che cerca di riprodurre l'assetto originale della sala; con un'illuminazione che simula il ciclo di alba e tramonto, mettendo in scena la luce di un giorno artificiale che si avvicenda sulle pareti. A seguito della mostra le tele sono sottoposte a restauro e, a oggi, tale operazione non si è ancora conclusa, mentre le pareti della Sala del Grechetto a Palazzo Sormani si presentano insolitamente spoglie e disabitate.

La geografia dei luoghi che questo ciclo pittorico ha attraversato nel suo viaggio, evidenzia, per una fortuita coincidenza o per volere del fato, un ulteriore aspetto del selvatico che caratterizza queste tele. Se si pensa al termine latino *silva*, esso è intrinsecamente legato al dio latino Silvanus, protettore delle *silvae*, ma anche divinità legata ai confini, motivo per cui anticamente si doveva associare all'idea di bosco anche il significato di "zona di confine", accezione riscontrabile anche nella radice germanica *markō-* che serviva proprio a designare un'area boschiva con funzione demarcativa. Tutti i luoghi in cui questa "selva raccontata" ha dimorato, sono stati, in diverse fasi storiche, sulla linea di confine (le mura) che divideva la città di Milano dal mondo rurale circostante. Palazzo Verri era in via Monte Napoleone, via costruita sull'antico tracciato delle mura romane; Palazzo Sormani si affaccia su corso di Porta Vittoria, una delle quattro porte succursali di Milano, ricavata lungo i bastioni spagnoli. È ascrivibile allo stesso contesto anche il Castello Sforzesco, che tra il Cinquecento e il Seicento, fu una delle principali cittadel-

le fortificate d'Europa e, infine, anche Palazzo Reale, con il suo lato sud, affaccia sul tracciato di quelle che erano le prime mura romane repubblicane.

La municipalità sembra voler trovare, una volta terminato il restauro in corso delle tele, una sede più appropriata per il ciclo, probabilmente per permetterne una maggiore fruizione pubblica. Si vedrà se il destino selvatico del mito di Orfeo continuerà a cercare dei luoghi in cui rifugiarsi temporaneamente durante il suo errare o se, anche per quest'opera che ha intrinseco il movimento, sarà Palazzo Sormani la sua foresta definitiva. "Le piante viaggiano. Le erbe soprattutto. Si spostano in silenzio, seguendo i venti. Non si può nulla contro il vento" (Clément 2004, p. 104)

Intervista comparsa in "Time Magazine", n. 24, 1940.

Scheda del catalogo scientifico della Pinacoteca del Castello Sforzesco, redatto nel 1999, s.p.

Curatore della prima monografia sul Grechetto, edita nel 1928 a Bologna.

Di dimensioni di 13,50 x 8,90 m contro i 15,60 x 8,55 m del precedente.

Entrambe le mostre sono curate da R. Longhi, la prima dedicata a Caravaggio e la seconda ai *Pittori della realtà in Lombardia*.

Dettaglio di un dipinto della Sala del Grechetto, fotografia di Filippo Oppimitti e Isabella Spagnolo.

SCALO FARINI: LA SELVA OLTRE IL DEGRADO

LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

Con un'estensione maggiore di sessanta ettari, lo Scalo Farini rappresenta uno dei più grandi vuoti urbani presenti nel contesto milanese. Per avere misura della sua grandezza, si pensi solo al Parco Sempione, il parco simbolo di Milano, che si estende per una superficie di meno di quaranta ettari. La sua storia è assimilabile a quella di molte aree ferroviarie presenti in Italia e in Europa, le quali, a causa di un cambio radicale nell'economia e nel commercio, hanno visto diminuire il proprio ruolo logistico, ponendosi di fronte al tema di una loro futura rigenerazione, entrato ormai al centro del dibattito pubblico.

Oggi, l'area risulta perlopiù abbandonata, se non per le poche attività insediate in alcuni edifici, e inaccessibile ai cittadini per ragioni legate alla messa in sicurezza. La sua graduale dismissione ha visto, dagli anni Novanta a oggi, il susseguirsi di proposte e suggestioni che hanno solo recentemente trovato una concretizzazione nell'approvazione di un grande progetto urbano. L'immagine dello scalo di trenta anni fa è tuttavia cambiata profondamente: in attesa che se ne decidesse il destino, questo luogo ha ospitato la crescita silenziosa di una natura che, colonizzando i binari abbandonati, ha definito uno scenario troppo spesso nell'opinione pubblica associato al degrado, all'occasione mancata. Quello di uno spazio all'interno della città ma non parte di essa, con limiti che ben ne definiscono l'esclusione. Un'immagine di degrado che si inserisce come inframezzo tra la prosperità di un passato che ha visto lo scalo come uno dei centri del commercio milanese e la rinascita futura di una nuova centralità promessa dal progetto di rigenerazione.

Interrogandosi sul presente dello scalo si ha però la percezione che la narrazione a riguardo sia parziale e si fermi a un'immagine negativa, senza fare lo sforzo di comprendere le potenzialità che l'area rappresenta oggi.

La storia dello Scalo Farini ha origine nel 1906, quando il suo disegno venne previsto nel Piano di riordino del servizio ferroviario di Milano, il quale aveva l'obiettivo, a seguito della nascita di Ferrovie dello Stato, di distinguere il traffico passeggeri da quello merci e di allontanare la ferrovia dal centro della città. Tra i vari interventi previsti, che hanno consolidato la forma della cintura ferroviaria odierna, lo Scalo Farini ha aperto nel 1917, inglobando le funzioni svolte dai precedenti scali di Porta Sempione e Porta Garibaldi. L'impianto venne costruito prossimo all'area della Regia Dogana, e comprendeva gli iconici magazzini merci, tuttora *landmark* architettonici dello scalo insieme ai magazzini doganali. A cavallo tra le due guerre mondiali l'attività è stata intermittente, per poi crescere tra gli anni Sessanta e Ottanta. Questo periodo florido ha consolidato lo scalo

come svincolo strategico per il commercio, subendo nel tempo degli ammodernamenti per potenziarne l'attività. Tuttavia, già dalla fine degli anni Ottanta fino agli anni Novanta, le attività di scambio merci prima e di manutenzione dei treni poi hanno iniziato a diminuire, favorendo l'abbandono dell'area e attirando l'attenzione sul suo futuro.

Destino comune degli altri scali ferroviari milanesi e italiani, la dismissione di queste aree ferroviarie e il tema "fervente" del loro futuro hanno portato nel 2017 a un Accordo di Programma tra il proprietario⋔ e le amministrazioni⍝, prevedendo la messa a bando di proposte per la loro rigenerazione, che nel caso dello Scalo Farini si è tradotto nel progetto "Agenti Climatici" presentato da OMA e Laboratorio Permanente. Questa proposta porterà a una parziale urbanizzazione e alla definizione di un parco lineare atto a valorizzare la direttrice che congiunge Porta Nuova con Bovisa, riscoprendo la potenzialità dell'area come elemento di cucitura urbana.

La grandezza dello scalo e la sua posizione strategica hanno contribuito al crescere dell'attenzione mediatica sul progetto: digitando le parole "scalo Farini" su internet il risultato è dominato da articoli che esaltano il piano, evidenziandone le immagini più evocative, provando a raccontare il futuro del quartiere, seppur con qualche voce fuori campo che teme per la speculazione immobiliare che potrebbe conseguirne. Tuttavia, nella narrazione comune vince la convinzione che lo scalo oggi rappresenti uno "spreco" urbano, un'area con un grande potenziale lasciata al degrado e all'incuria, che hanno cambiato il volto di tutto il territorio circostante.

Questa è la visione che se ne ha dall'esterno, al di là delle cancellate e al di sopra dei ponti che lo superano e ne permettono la vista integrale. Tuttavia, varcandone i limiti e addentrandosi al suo interno, la prospettiva cambia. La natura selvatica, il "degrado" narrato, dipinge uno scenario raro ed eccezionale nel contesto milanese. L'enorme distesa di erba e arbusti assume un carattere quasi "lunare", in cui l'immagine di sfondo dei grattacieli sembra appartenere ad un altro universo lontano. Solo lo sferragliare intermittente dei treni che ancora la attraversano ricorda di ritrovarsi nella città.

Dall'interno, l'immagine stigmatizzata del degrado si capovolge e muta in un paesaggio affascinante, governato da una natura eterogenea che ha valicato i limiti imposti dalla proprietà⇓, trovando nello scalo un rifugio dove crescere indisturbata. Un patrimonio naturale che ha creato un nuovo ecosistema dominato dall'ailanto, pianta colonizzatrice per eccellenza, qui fuggita per testimoniare la potenzialità dell'area, che può

Scalo Farini, Milano, 2021, fotografie di Lucia Ludovici.

essere molto più del presente che l'uomo le ha riservato (Stoetzer 2020). Ed è proprio la natura a essere l'unica ad avere il permesso di godere di questo luogo, l'unica ad abitare i suoi terreni contaminati e a viverne la quiete, a soli pochi minuti dai grattacieli.

Negli ultimi anni, in contrasto con le voci che ne criticano il degrado, il potenziale attuale dello scalo è andato consolidandosi e si è assistito ad alcuni piccoli gesti di parziale apertura dello spazio che ne hanno permesso la condivisione del fascino costituito dalla natura pioniera, dai tracciati ferroviari e dai profili dei grandi edifici dei magazzini.

L'insediamento di un distaccamento dell'Accademia di Brera, grazie a un accordo[Λ] per la disciplina degli usi temporanei, e le manifestazioni artistiche serali che vengono svolte occasionalmente al suo interno sono dei piccoli segnali che aprono al tema del ruolo dell'area nel periodo dell'attesa che lo separa dal progetto previsto, anticipandone alcune funzioni. Sperimentazioni che provano a raccontare una nuova immagine dello scalo e del nuovo ecosistema che esso ospita, connubio tra natura e aree ferroviarie che è andato rafforzandosi con il dilagare della dismissione ferroviaria, tanto da essere ricreato nell'emblematico progetto dell'High Line di New York[⅃]. La natura, complice e partecipe dell'attesa, diventa, così, la perfetta testimonianza delle possibilità date da questi luoghi.

[Ⅱ] Sistemi Urbani è una società partecipata al cento per cento dal Gruppo Ferrovie dello Stato con l'obiettivo di valorizzare le aree esenti dall'attività ferroviaria.

[Ϙ] Accordo di Programma Scali Ferroviari, Sottoscritto il 23 giugno 2017 da Comune di Milano, Regione Lombardia, dalle società del gruppo Ferrovie dello Stato Italiane e di Savills IM SGR SpA e approvato con Decreto del Presidente della Regione Lombardia n. 754 del 1 agosto 2017.

[⇓] Matthew Battles definisce l'ailanto come colonizzatrice di margini per eccellenza, capace di rendere vano il concetto di proprietà.

[Λ] "Convenzione per la disciplina dell'utilizzo temporaneo delle aree dell'ex scalo di Milano Farini", firmata dall'Accademia delle Belle Arti di Brera e FS Sistemi Urbani, 2018.

[⅃] Il progetto dell'High Line di York (2009), opera degli architetti Diller Scofidio + Renfro, James Corner Field Operations e Piet Oudolf, è un progetto di rigenerazione di una linea ferroviaria sopraelevata dismessa con il quale si ricrea un paesaggio ispirato alla natura spontanea sorta nel luogo durante il periodo di abbandono.

Scalo Farini, Milano, 2021, fotografia di Lucia Ludovici.

VIALE ZARA: PIANTE PENDOLARI

SERENA CROCCO

Nella primavera 2020, in piena crisi pandemica, durante il *lockdown* nazionale, due botanici del Museo di Storia naturale di Milano, Gabriele Galasso e Enrico Banfi, passeggiando tra i binari tranviari di viale Zara e viale Fulvio Testi individuano per la prima volta in Italia una pianta succulenta che verrà identificata più tardi, grazie al supporto dell'esperto di *Crasulacee* Lorenzo Gallo, come un *Sedum pallidum*.

Pianta aliena che ha il suo areale nativo nella zona del Caucaso e del Mar Nero, nello specifico di Bulgaria, Georgia, Turchia settentrionale, Anatolia, Iran e Crimea, il *Sedum pallidum* è coltivato in Italia a scopo ornamentale e, probabilmente sfuggito dal davanzale domestico di un interno milanese, si è fatto strada nell'avvallamento tra i binari dei tram 5, 7 e 31, estendendosi in maniera tappezzante lungo i binari di viale Zara con morbidi cuscini verde chiaro, che in primavera si punteggiano di piccoli fiorellini bianchi.

Anche il mio primo incontro con questa pianta è avvenuto nella primavera del 2020, quando, passeggiando tra i binari di fronte al mio appartamento, la notai tra le altre, come pianta evidentemente inusuale rispetto al contesto. Un incontro empirico, informale, per nulla scientifico, che mi lasciò uno strascico di interesse per questo vegetale che, solo un anno dopo, grazie a ulteriori incontri fortunati, si è sviluppato come progetto di ricerca ma soprattutto come processo personale di ripensamento di uno spazio quotidiano a cui non avevo mai prestato particolare attenzione. Attraverso un'analisi approfondita e costante di questo microhabitat, quello che è emerso è una selva sorprendente fatta di acciaio, sassi e piante selvatiche e, con essa, un modo inedito di guardare e orientarsi nel paesaggio quotidiano.

Il paradosso di trovare una pianta originaria del Mar Nero in uno spazio fortemente artificiale e urbanizzato come quello dei binari del tram è solo apparente, perché spostando la riflessione e lo sguardo, appena sotto la superficie, è possibile far emergere delle similitudini inaspettate con il suo habitat originario. Pensando al paesaggio marittimo, in pieno centro urbano, torna alla mente un mezzo dei trasporti milanesi addetto alla manutenzione dei binari: la Sabbiera. Un mezzo storico in livrea biverde che ogni anno, per tutti i mesi autunnali e invernali, corre sui binari gettando un misto di sabbie per favorire l'aderenza delle ruote sui profilati d'acciaio, in mesi in cui umidità, ghiaccio e foglie bagnate potrebbero renderli sdrucciolevoli.

Osservando i binari, soprattutto nei periodi di prolungata assenza di piogge in cui lo spazio è più spoglio, è evidente la cospicua presenza di sabbia, soprattutto ai bordi del binario, che mescolandosi con la terra e i sassi va a modificare la composi-

zione del suolo. In ambiente cittadino tale azione, al pari di altre attività manutentive del manto stradale, come la distribuzione di sali disgelanti, risulta fondamentale per la generazione di suoli ideali ad accogliere piante straniere e lontane. Due habitat apparentemente distanti e diversificati si trovano così ad accogliere le stesse piante, a migliaia di chilometri di distanza. Piante abituate a paesaggi costieri, suoli sabbiosi e alcalini e ricchi di calcare trovano tra i mattoni degli edifici, le crepe dell'asfalto, le massicciate ferroviarie e i binari tranviari, un paesaggio geologicamente affine al loro luogo d'origine, generando nuovi ecosistemi compositi costituiti da autoctone e aliene insieme (Del Tredici 2020), tra cui, nel nostro caso, emerge il *Sedum pallidum,* che cresce quasi esclusivamente all'interno dei binari di acciaio del tram, sbordando occasionalmente nel tappeto erboso adiacente.

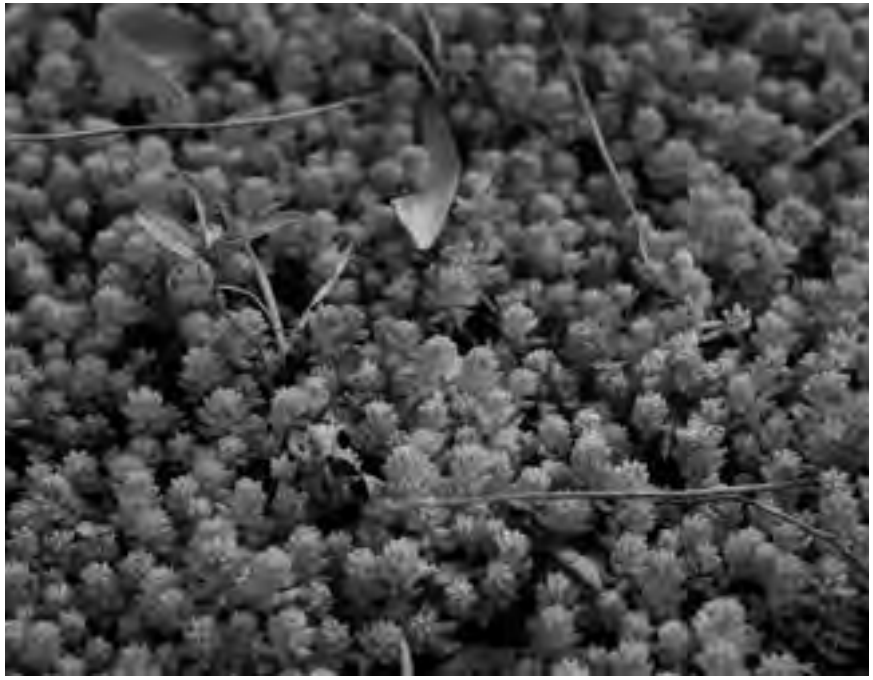
Il *Sedum pallidum*, infatti, cerca la luce ed evita il calpestio, estendendosi rigoglioso nelle zone meno battute dei binari, prediligendo tratti che si affacciano su capannoni ed edifici in disuso, senza ingressi domestici ed esercizi commerciali. Cresce totalmente indisturbato tra gli incroci di binari, troppo pericolosi per essere attraversati.

Guardando al *sedum pallidum* e al suo comportamento, interpretandolo come traccia e memoria fisica del passaggio dei passanti, con un esercizio di immaginazione, è possibile far emergere tra i binari il reticolo di strade informali, passaggi inediti, traiettorie preferenziali tracciate dai cittadini nel tessuto urbano che, mossi da necessità e desideri, li preferiscono ai percorso predefiniti di viabilità della città. È qui che emerge ancora una volta il sottile rapporto di cause effetto tra azioni umane e vita vegetale.

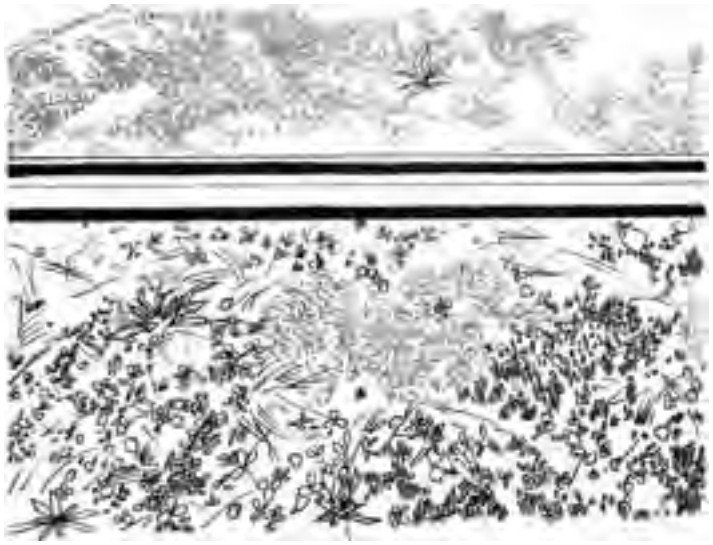
Il mio interesse sul *sedum pallidum* e le piante che dimorano tra i binari ha attirato con il tempo nuove persone e punti di vista, l'osservazione dell'habitat tranviario si è fatta più costante e si è arricchita di momenti condivisi con gli abitanti del quartiere attraverso alcuni monitoraggi partecipati, mirati a cogliere la moltitudine di piante presenti e a sensibilizzare la comunità sulla biodiversità dello spazio urbano. Tutto ciò ha portato alla realizzazione di *Piante Pendolari*, un gruppo facebook aperto, in costante aggiornamento, in cui è possibile vedere e caricare le piante e i fiori avvistati lungo i binari.

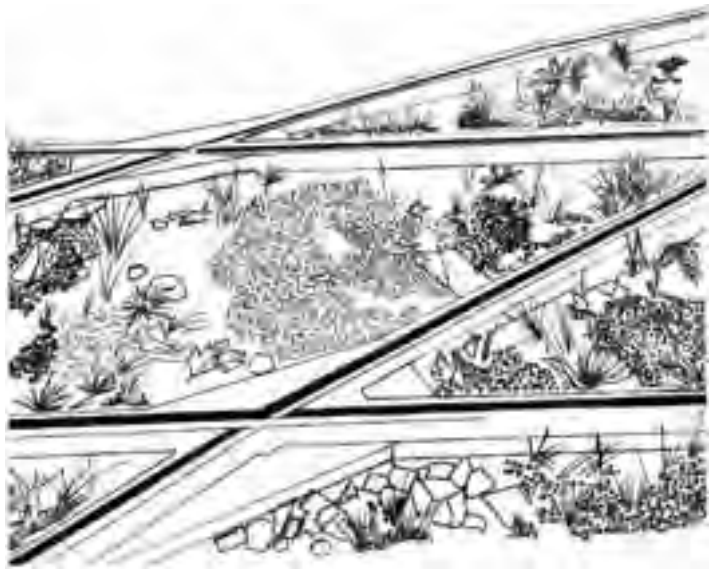
In primavera in viale Zara, nella porzione compresa tra piazzale Lagosta e piazzale Istria, i binari si trasformano in un vero e proprio prato campestre fiorito ospitando, tra le altre: false ortiche purpuree, ranuncoli favagelli, acetoselle dei campi, salvia minore, pratoline, borse del pastore, centocchi e fiordalisi nerastri. Non mancano le piante edibili tra cicoria, ruchetta selvatica, erba cipollina, piantaggine maggiore, mentuccia e ravanelli selvatici.

Sopra, *Galium aparine L.*, Piazzale Istria, marzo 2022; sotto, *Sedum Pallidum*, Viale Zara, fermata Marche, dicembre 2021, fotografie di Serena Crocco.



Sopra, *Sedum pallidum. Bordo esterno e interno del binario*; sotto, *Sedum pallidum. Incrocio di binari*, disegni di Serena Crocco.





Oltre al *Sedum pallidum*, poi, altre piante aliene occupano lo spazio, dai comuni occhi della madonna all'amaranto prostrato, l'assenzio dei fratelli Verlot e il lepidio della Virginia, e compaiono saltuariamente specie aliene casuali.

Interfacciandosi con i cittadini e le cittadine coinvolte nella ricerca sul concetto di piante aliene e invasive, è emersa in modo preponderante l'enorme confusione sul tema, certamente sostenuta dalle narrazioni per lo più falsate che ne vengono date. Come sostenuto dai ricercatori che si stanno impegnando nell'adottare definizioni neutrali del termine invasivo (Colautti, 2004) queste piante, al contrario di come vengono comunemente percepite, non comportano necessariamente danni ambientali o socioeconomici ma sono semplicemente piante che, giunte fortuitamente su un areale non nativo, sono in grado di attecchire ed espandersi generando prole riproduttiva.

Altro concetto ambiguo è quello di pianta aliena che non viene definita tale finché rimane custodita all'interno di una coltura o al riparo di un terrazzo domestico, ma verso cui si instaurano delle vere e proprie lotte contro l'invasore non appena si insedia spontaneamente nello spazio pubblico, andando a minare un presunta biodiversità originaria che si crede debba essere tutelata. Un cambio di identità che si basa solo su concetti convenzionali come quelli di confine politico o di utilità sociale che non hanno nessuna rilevanza ecologica.

Guardando alle piante aliene e invasive nel territorio milanese, capoluogo della regione italiana attualmente più invasa di specie alloctone ed emblema dell'urbanizzazione, pare impossibile non interrogarsi sulle responsabilità individuali e collettive che hanno favorito le condizioni di accoglienza di specie non autoctone. Ma i processi di deresponsabilizzazione sono all'ordine del giorno e alle piante aliene si guarda per lo più con la diffidenza dell'essere ignoto arrivato da lontano. Occorre quindi riposizionare lo sguardo, per generare posture e modi inediti di cura e consapevolezza collettiva verso le nuove forme di biodiversità che ci attendono e che attendono di essere accolte.

Ed è in quest'ottica che un luogo prossimo che abita la nostra quotidianità, come i binari tranviari della ricerca-azione in oggetto, gioca un ruolo fondamentale, divenendo rappresentazione in scala ridotta delle dinamiche del vivente nello spazio urbano ed essendo spazio accessibile, osservabile e comprensibile anche per un occhio scientificamente poco allenato ma pronto a farsi sorprendere dalla selva, a due passi dalla porta di casa.

VIA MALAGA: INTRECCI, INTRICHI, PRESENZE

ANDREA OLDANI, BARBARA COPPETTI

Sino alla fine del XIX Secolo Milano era una città di qualche centinaio di migliaia di abitanti la cui struttura urbana si ancorava all'"antico organismo radiocentrico che per diversi secoli si era mostrato efficiente nelle sue modeste dimensioni" (Piccinato 1956, p. 12). Tale situazione stava però andando incontro a una rilevante mutazione dovuta all'avvento di un processo di crescita che avrebbe portato in meno di un quarantennio al superamento del milione di abitanti. Questo processo descrive una città in rapida evoluzione e racconta un mutare costante del paesaggio urbano che ci permette di collocare fisicamente e criticamente il luogo del selvatico che ci apprestiamo a descrivere. Osservando la mappa redatta da Giovanni Brenna nel 1860 circa, percorrendo a ritroso dalla Darsena il corso del Naviglio Grande, incontriamo il borgo di San Cristoforo dove un piccolo agglomerato di case si dispone attorno ad un ponte che collega le due sponde del canale e una chiesa fa da caposaldo all'abitato e ad una serie di cascine sparse all'intorno. Poco prima, sulla sponda destra dalle acque del Naviglio si originava il Lambretto o Lambro morto, oggi Lambro Meridionale che, superati molini e cascine lambiva la chiesa della Barona. Nello stesso periodo in cui questa mappa veniva redatta si stava iniziando a delineare il futuro di questi spazi bucolici e a pianificare il loro destino che in pochi anni li avrebbe visti diventare parte delle "maglie" e dei "fili" di una fitta "ragnatela" (Piccinato 1956).

Il primo passaggio fondamentale destinato a segnare questa transizione è stata la costruzione della ferrovia; prima la linea verso Vigevano, entrata in servizio nel 1870, e successivamente, nel 1915, la cintura sud che operava un collegamento tra lo scalo di Porta Romana e la stazione di San Cristoforo (Direzione FS 1927). Nello stesso arco di anni Milano andava incontro alla sua prima grande fase di espansione attraverso l'implementazione del Piano Regolatore di Cesare Beruto approvato nella sua versione definitiva nel 1889, "nulla più di uno sviluppo della città vecchia, procedente dall'interno verso l'esterno", concluso da "una nuova circonvallazione" (De Finetti 1969, p. 198). Si strutturavano così i primi due passaggi fondamentali che comportarono la transizione del borgo di San Cristoforo da ambiente rurale a estrema propaggine dell'allora sviluppo urbano, ma simultaneamente si stava configurando un intreccio di linee infrastrutturali che definiva limiti, bordi, spazi di soglia; tutte premesse all'avvento della selva. Poco più a valle del pittoresco ponte sul Naviglio Grande che introduce alla chiesa doppia di San Cristoforo, sorsero così nuovi attraversamenti, il gigante di ferro della cintura ferroviaria e un altro ponte, oggi intitolato a Guido Crepax, che opera la connessione tra i viali di circonval-

lazione del Beruto. La città fu così "soffocata" dalla ferrovia e da una circonvallazione pensata come "cinta muraria" (Denti e Mauri 2000).

L'area dove prendeva avvio l'antico corso del Lambro Meridionale, divenne il crocevia di queste intersezioni e interruzioni ancora oggi determinanti e leggibili nelle variazioni morfologiche e nella consistenza fisica delle modellazioni del suolo che accompagnano le rampe che collegano la ripa del Naviglio Grande con via Cassala e nel muraglione ottenuto da una successione di fornici e trabeazioni che costruisce il viadotto ferroviario. Un crocevia il cui significato non è solo morfologico, ma anche economico e sociale. Alla cintura costituita dalle circonvallazioni e dalla ferrovia corrispose infatti una differenziazione in termini di valori fondiari (De Finetti 1969) che comportò notevoli ripercussioni sul piano sociale con effetti prolungati nel tempo che si estendono sino ai giorni nostri.

La descrizione degli elementi che concorrono a determinare la parte di città dove si situa la selva non è però ancora completa in quanto l'atto finale che determina il climax di questo intreccio di reti e manufatti infrastrutturali è rappresentato dalle presenze idrauliche. I viali di circonvallazione a nord ovest di Milano furono infatti identificati già a partire dal Piano Pavia Masera del 1912 come il luogo ideale per la deviazione del fiume Olona che, sin dai progetti di Felice Poggi per la fognatura redatti a partire dal 1897, avrebbe dovuto essere deviato verso il Lambro Meridionale per ridurre gli apporti di piena in Darsena. Fu così che in pieno periodo fascista venne costruito il nuovo alveo del fiume Olona che percorre, oggi coperto, i viali Murillo, Bezzi, Misurata per sottopassare il Naviglio Grande e gettarsi nel Lambro Meridionale a valle dello scaricatore di San Cristoforo. Il completamento di tale opera idraulica coincise infine con la rettificazione e canalizzazione del Lambro Meridionale che venne completata nel 1949 dopo il secondo conflitto bellico. Alle spalle di questo intreccio di linee di terra, acqua e ferro si cela l'intrico vegetale della selva. Una trabeazione aperta e un fornice passante permettono il primo di scorgere le torbide acque dell'Olona, il secondo di inoltrarsi lungo il tracciato di via Malaga, verso una realtà parallela e molteplice, dove dissolutezza, rischio e abbandono incontrano la marginalità, il rifiuto e il fascino perturbante di porzioni insulari.

Non siamo di fronte a uno spazio unitario ma a una costellazione di frammenti che compongono la selva. C'è dapprima uno slargo in cui tra le fratture del cemento, tra resti di recinzioni e tracce di molteplici vicende, si intuisce una storia di forme d'uso, occupazioni più o meno lecite e ripetute rivendicazioni

Sopra, il viadotto ferroviario visto dallo spiazzo che anticipa la selva; sotto, il punto di confluenza tra le acque dell'Olona e quelle scaricate dal Naviglio Grande da origine al Lambro Meridionale; intorno e nel mezzo la selva, fotografie di Andrea Oldani.

del diritto di fruire di questo spazio. Negli ultimi vent'anni, l'area è stata occupata da diverse comunità di nomadi che, approfittando delle condizioni di abbandono dell'area e nonostante il degrado, hanno vissuto all'interno degli spazi degli archi sottostanti il viadotto ferroviario. Il 10 settembre 2013 è stata sgomberata dal campo Rom di via Malaga l'ultima comunità che si è stanziata lì per circa sette anni. Vivevano in condizioni precarie: niente servizi igienici, niente elettricità né acqua corrente, vicino a un canale trasformato in discarica. Nonostante le deplorevoli condizioni del campo, quegli spazi erano diventati delle vere e proprie case. Luogo, dunque, di reiterati fenomeni di occupazione illecita, l'ultimo dei quali è recente e indotto dall'emergenza sanitaria del 2020-2021, quando la folta e rigogliosa massa vegetale ha celato modeste sistemazioni e provvisori alloggiamenti di presenze silenziose, vite ai margini, anime gentili di passaggio.

Lo stato di degrado del sito da dove ha origine l'alveo del Lambro Meridionale non è mai stato risolto. Dagli anni del Dopoguerra e del Boom economico, l'Olona e i deviatori del medesimo fiume divennero reflui illegali delle aziende agricole e zootecniche del varesotto e del Nord Ovest milanese, di fabbriche e industrie chimiche. Da quasi sessant'anni rappresenta un problema ecologico e ambientale mai risolto. Oggi, dopo decenni di mancata pulizia dei fondali e manutenzione, il sito è ridotto ad una selva di piante infestanti, tra cui trionfa la presenza del controverso *Ailanthus altissima* (Hoobs e West 2020), residui e rifiuti, a cui si associano problemi di sicurezza e di mancanza di igiene, che contribuiscono a isolare l'area dal punto di vista sociale.

L'alveo rettificato del Lambro Meridionale diventa inoltre il filo conduttore di una costellazione di frammenti che danno origine a una particolare ecologia urbana (Gandy 2022) la cui consistenza è basata sul susseguirsi e l'accostarsi di spazi marginali e luoghi di abbandono che si ancorano alla continuità verde che esso rappresenta. Senza uscire dall'intorno immediato del sito, poco al di là di via Malaga, sulla sponda opposta sorge il "giardino nascosto" reclamato "dal basso" e trasformato in parco, che si alterna ai parcheggi, a un'altra selva e al giardino della Fondazione Vittorio Mazzucconi. Nel mezzo della biforcazione idraulica sorge invece un'isola inaccessibile, entro cui sono riconoscibili le tracce di un'intensa opera di antropizzazione sostanziata dalle poche decine di metri che separano le acque torbide dell'Olona da quelle antiche e cristalline derivate dal Naviglio Grande.

Emergono spazi ricchi di potenzialità e vocati a diventare luoghi ma dalla natura contraddittoria e indecisa, che ha portato a trionfare la selva e quelle attività che all'interno di essa si

possono celare. Luoghi dal destino incerto e insicuro come la qualità dell'acqua che scorre dentro all'alveo del Lambro Meridionale, la cui natura ambigua e maleodorante è forse la causa primigenia di tanto inselvatichimento.

Attraverso l'accordo quadro formalizzato tra il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano e l'associazione Artkademy, che ha sede in via Malaga, sono in fase di elaborazione approfondimenti analitici, ricerche e scenari modificativi relativi al processo di rigenerazione di questo margine interno. Il gruppo di lavoro, di cui sono responsabili scientifici gli autori del testo, sta mettendo a punto scenari di riuso adattivo del suolo pubblico inselvatichito e delle arcate sotto al rilevato ferroviario, oltre alla parallela sperimentazione di metodologie di riattivazione degli spazi residuali, di ridefinizione e controllo della selva urbana, di intervento formativo in collaborazione con le associazioni di quartiere.

VIA VALVASSORI PERONI: MIRACOLO A MILANO

FRANCESCA RIPAMONTI

> La città produce tanti più residui quanto più il suo tessuto è rado. I residui sono scarsi e piccoli nel cuore delle città, vasti e numerosi in periferia. (Gilles Clément 2016, p. 19)

Lungo i margini urbani, in quei *terrains vagues* dove non è più città e non è ancora campagna, o non è ancora città e non è già più campagna, è più probabile incontrare residui. I residui, quei *délaissés* di cui si occupano Gilles Clément e Patrick Bouchain, "in ambito urbano corrispondono a terreni in attesa di una destinazione o in attesa dell'esecuzione di progetti sospesi per ragioni finanziarie o per decisione politica" (Clément 2016, p. 19). Storicamente queste "zone grigie", paesaggi dell'abbandono, sono stati luogo privilegiato per l'insediamento di "minoranze etniche e religiose, le nuove povertà, gli immigrati, gli emarginati, gli esclusi" (Settis 2017, p. 71); di coloro che ai margini hanno da sempre vissuto fisicamente e metaforicamente, non rientrando nelle logiche produttive di una città, quella industriale e post-industriale, da cui erano lasciati indietro, considerati residuali. Come la natura si è riappropriata del residuo spaziale, così hanno spesso fatto gli insediamenti spontanei di comunità marginalizzate, sopravvivendo, con modalità differenti, alla città organizzata, riappropriandosi dello spazio vitale, approfittando del carattere intrinseco dei luoghi residuali di essere aperti ad attività effimere e ad accogliere l'imprevisto, divenendo terreno fertile per la possibilità di crescita e contaminazione, di (bio)diversità, naturali e sociali: "gli sfasamenti temporali, spesso lunghi, permettono alle aree urbane abbandonate di coprirsi di un manto forestale (foreste dei residui)" (Clément 2016, p. 19).

Spazi periferici, residuali, ma vitali, che appartengono alla città di oggi quanto a quella passata: di luoghi come questi il cinema neorealista italiano del dopoguerra fa il proprio palcoscenico privilegiato: "interessato alle 'storie' urbane di tutti i giorni" (Bruno 2015, p. 45), "il Neorealismo fa proliferare gli spazi qualsiasi, cancro urbano, tessuto sdifferenziato, terreni incolti" (Deleuze 1984, p. 241). Ed è in un residuo urbano come questi, nella Milano di inizio anni Cinquanta, in una terra di nessuno tra il limitare di una nascente città Studi e il terrapieno dello spiccato ferroviario nei pressi di Lambrate, là dove oggi corre via Valvassori Peroni, che Vittorio De Sica e Cesare Zavattini decidono di allestire il "villaggio Brambi", villaggio dei *barboni*[1] protagonisti del loro *Miracolo a Milano*, "foresta dei residui" in cui si svolgeranno la maggior parte delle vicende di quello che è tanto un film neorealista quanto una favola.

Un aerofotogrammetrico del giugno 1950 dell'Istituto Geografico Militare cattura la posizione e forma esatta del vil-

laggio dei *barboni*, quasi fosse una permanenza e non una costruzione effimera, una scenografia. A partire da questa visione planimetrica, è evidente come la selva di baracche sia a tutti gli effetti una selva progettata, con i suoi lotti regolari, organizzati da un cardo e un decumano, e le sue vie che dipartono a raggiera da una piazza principale. La visione dei fotogrammi, nonché la ricostruzione nel dettaglio, in forma di disegno, di Giuseppe Corti♀, delle scene girate all'interno di questa scenografia, aggiunge altri elementi di lettura architettonica e spaziale: l'infrastruttura per la raccolta delle acque sospesa sopra i tetti in lamiera, il sistema dei portici e portali, la statua al centro della piazza principale, recuperata tra i rottami, le baracche già dimensionate e posizionate a seconda degli eventuali abitanti – per famiglie, uomini scapoli, donne nubili – ma flessibili ad ogni eventuale altra esigenza d'uso e di posizionamento, la toponomastica – strada maggiore 5x5=25, piazza grande 1x1=1 – pensata da Totò "il buono" come elemento istruttivo "così i bambini imparano qualcosa!".

Nella finzione cinematografica, il personaggio di Totò, con l'ottimismo di un protagonista di favola, ha un ruolo importante nel vedere il potenziale insediativo di quello che prima del suo arrivo era un semplice campo con baracche sparse; dietro le quinte, il disegno della scenografia, vincitore di un Nastro d'Argento nel 1951, è di Guido Fiorini, architetto e ingegnere, inventore della tensostruttura applicata da Le Corbusier nel progetto del Piano per Algeri, aderente al MIAR e al Futurismo, scenografo e docente di scenografia al Centro Sperimentale di Scenografia e alla facoltà di Architettura di Roma. Il risultato sullo schermo è quello di "una specie di urbanistica tattica che conosce le regole disciplinari per poi sbeffeggiarle. Non un luogo utopico, in quanto fisico, fatto di scarti del mondo reale, ma eterotopico" (Biondillo 2021, p. 21). Un luogo altro rispetto alla città alle sue spalle, fondale fisso di molte inquadrature, controcampo della massicciata ferroviaria, cui fa il verso, sebbene ricalcandone le logiche insediative. Una foresta, una selva, una città effimera contrapposta alla città di pietra che si accorgerà della sua presenza solo quando vorrà demolirla per espandersi, e soprattutto per appropriarsi del petrolio zampillante, magicamente, dal suo terreno. Una delle tante città invisibili, o invisibilizzate, quanto concrete quella in cui, nella Milano del Dopoguerra raccontata da *Miracolo a Milano*, trovano riparo i protagonisti, plausibili, anch'essi, e per questo soggetti privilegiati del cinema neorealista, quanto dipinti come personaggi fiabeschi.

Il modo dei *barboni* di vivere lo spazio ha una componente tanto favolistica quanto realisticamente poetica, allo stesso

Dall'alto, *Infrastrutture* (25:47), e *"Proprietà Brambi". Le due città* (20:10), fotogrammi tratti da *Miracolo a Milano*, elaborazione grafica di Francesca Ripamonti.

.

modo in cui la ricostruzione della baraccopoli e del suo intorno, la città di Milano, risulta verosimile. Nella costruzione dell'immaginario spaziale, il mezzo cinematografico integra la scenografia architettonica catturando il rapporto tra il corpo dell'attore, che si muove nello spazio, e lo spazio stesso. Il *terrain vague* tra la fine della città e il tracciato ferroviario diventa una tela bianca su cui gli abitanti inventano di volta in volta nuove forme di appropriazione spaziale, ispirati da pochi oggetti e da eventi naturali: qualche sedia disposta in fila, all'aria aperta, è il pretesto per ricreare un cinema il cui spettacolo non è altro che il vero tramonto – "per osservarlo: una lira!" –; una porta rimasta in piedi, sola, nella tempesta, crea improvvisamente, attraverso il gioco di Totò con una bambina, un interno e un esterno, nella distesa fredda e desolata; l'elemento poetico della casa sull'unico vero albero di questa "selva", che è anche la casa dell'invidioso del villaggio, colui che si vuole differenziare dalla massa di *barboni*, quasi non vi appartenesse; la statua al centro della piazza, vero e proprio monumento, che per magia si trasforma in una ballerina; un pianoforte-carillon che viene trasportato in un corteo che nel suo stesso essere corteo rende il villaggio una città, in una sorta di festa medievale in cui i luoghi deputati sono le capanne; i palloncini della festa che rimangono come elemento di decorazione effimera e contribuiscono a rendere abitabile la "foresta": "una casa, un villaggio, una città sono sempre belli quando li si decora per una festa" (Friedman 2009, p. 156).

Sul significato del termine, si veda l'analisi di G. Tacconi, *Si fa presto a dire "barbone". I vagabondi della città nella letteratura milanese* (Biondillo 2021, pp. 66-81).

La città dei barboni a Lambrate, Disegno di Giuseppe Corti, 2020, penna e matita su carta, cm 70x100

Dall'alto, *Dentro, fuori* (18:30) e *Casa sull'albero, festa* (1:13:57), fotogrammi tratti da *Miracolo a Milano*, elaborazione grafica di Francesca Ripamonti.

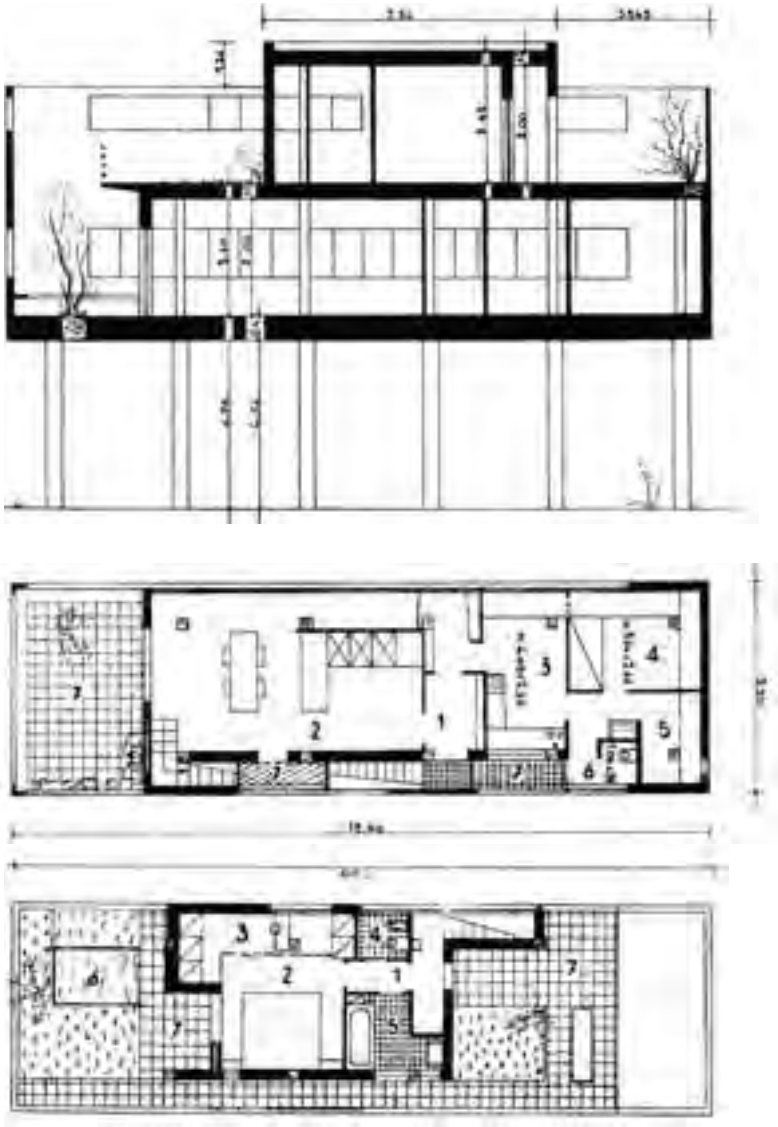
VILLA FIGINI: UN FRAMMENTO DI ANTICITTÀ

BEATRICE BALDUCCI

> Realizzare nella città l'anticittà. Un breve compendio del creato nell'abitazione dell'uomo. Fotomontaggio elementare degli oggetti che ricorrono nei sogni dei nostri desideri, un mc. di lago o di mare, qualche mc. di sabbia o di spiaggia, un rettangolo di verde (segni topografici in calce alla grande carta del creato) si stendono in un piano orizzontale, a piombo dello zenit celeste (azzurro, nuvole, costellazioni). Lungo la verticale un muro colorato, un albero solo. In alto (mobile lungo la traiettoria, punteggiato invisibile, delle quattro stagioni) un disco di sole. Paesaggio astratto, estensibile: tutto e nulla può rappresentare, tutto e nulla può ricordare. Senza ambigue mediazioni, senza intermediari esosi, traverso pochi elementi primordiali del creato a poche opere elementari dell'uomo l'individuo inquilino si ripresenta a colloquio col creatore stesso. […] Fare solitudine attorno al sole, al verde, all'azzurro. Introdurli, isolati, nella abitazione dell'uomo. La città imprigiona, in amalgame caotiche, con inversioni innaturali di valori, le opere e gli artefici dell'uomo e gli elementi del creato. 70% di muri e di case, 10% di polvere, 5% di *affiches*, 5% di cielo, 5% di verde, 5 % di sole. Eliminare, purificare, isolare, ridurre a percentuali umane, ad altre scale di proporzioni, a *termini* della città. *Diaframmare* – attraverso quadrati e rettangoli panoramici – il Sole, il cielo, il vento […] col variare del tempo, dell'ora, della stagione. Sconfinare dall'interno verso l'esterno, continuare negli esterni gli ambienti interni collegandoli, sommandoli, confondendoli. […] Alberelli fioriti, siepi e cespugli sorgono tra muri e finestre vuote, a filo del pavimento-terrazzo, magici sotto un soffitto di cielo. (Figini 1936, p. 19)

Così Luigi Figini descrive Villa Figini, costruita tra il 1934 e il 1935 al Villaggio dei Giornalisti di Milano. È la casa che l'architetto disegna per sé e la sua futura moglie, Teresa Bottinelli, e in cui abiterà dal 1935 al 1984, anno della sua morte. È un progetto cavia in cui sperimenta, studia e osserva soluzioni proprie del razionalismo al fine di verificare se queste garantiscano il benessere e l'abitabilità a misura d'uomo, e come diversi elementi si comportino con il passare del tempo e le stagioni, con la pioggia, il sole e il vento. È una ricerca empirica attraverso cui si interroga sull'armonia dell'abitare e l'abitare in relazione alla natura nel suo significato più ampio, in opposizione allo sviluppo di una città incatenata a standard e percentuali, che costituirà una specificità distintiva in diverse altre realizzazioni frutto del sodalizio con Gino Pollini, come l'Asilo Olivetti a Ivrea (1939-1941) di

Luigi Figini, sezione longitudinale e piante di Villa Figini, 1934, per gentile concessione dell'Archivio Figini AAF Milano.



qualche anno dopo. È la sua casa da adulto attraverso cui ricorda, rielabora e teorizza il terrazzo-giardino del palazzo liberty in cui ha passato la sua infanzia, un informale orto concluso che ispirerà le riflessioni sulla casa come dispositivo di relazione, fisica e simbolica, tra architettura e natura che qualche decennio dopo saranno raccolte in *L'elemento verde e l'architettura* (1950).

La Villa ha una volumetria essenziale, sintetica, puramente razionalista: è un prisma bianco, in cemento, di 18 per 5,5 metri, per un'impronta al suolo di un terzo del lotto, orientato secondo l'asse eliotermico, tagliato da lunghe finestre a nastro e sollevato da terra attraverso un sistema di 12 *pilotis* equidistanti nelle due direzioni. L'espediente lecorbusiano di costruire su pilastri, con l'impostazione di un'altezza di 4,5 metri da terra, è qui applicato per tre ragioni: offrire la possibilità di ampliare la casa in futuro anche al piano terra in base alle necessità della famiglia; aprirsi a un panorama lontano che solo da una certa quota sarebbe stato possibile inquadrare; ma soprattutto, garantire un'altezza tale per cui luce e acqua potessero penetrare al di sotto della casa, facendo fluire ininterrotto il giardino e aumentando così la superficie verde del lotto (fissata, per regolamento della zona, a due terzi dell'area). Il volume si articola su due livelli: una scala a rampa unica, tra la facciata e la linea dei pilastri, conduce al centro del primo piano dove a sud-ovest si trovano i locali di servizio e a nord-est il soggiorno, che culmina in una terrazza a doppia altezza. Al piano superiore, una camera da letto con bagno è racchiusa tra un solarium e una seconda terrazza. Le stanze a cielo aperto della casa occupano quasi la stessa superficie degli interni, e presentano usi e caratteri molto diversi, inquadrando talvolta porzioni di cielo, talvolta di giardino. Al primo piano, come una prosecuzione del soggiorno, la terrazza delinea uno spazio intimo al cui centro, "come un albero che si erge solitario in una radura infinita" (Figini 1950, p. 7), un arancio cresce in una vasca. Al piano superiore, a nord-ovest, affacciato su quello sottostante, si trova un giardino in cui corde, anelli e sbarre sono appese ad una trave progettata per un futuro ampliamento e la pavimentazione minerale si mescola con sabbia, erba, fiori. A sud-est, un solarium con un ciliegio e una vasca d'acqua è chiuso da una parete di 2,8 metri completamente cieca.

Aprire, chiudere, diaframmare. Questo è lo schema teorico ideale a cui Figini si riferisce per la costruzione della sua casa. Aprire stanze a cielo aperto, terrazze e solarium, vasche per le piante; disegnare un'osmosi fra spazi interni e natura esterna. Chiudere porzioni di paesaggio, di cielo, di luce, ricollocandoli e ricomponendoli in un ordine programmato, delineando un

Villa Figini, 1934, fotografia dello Studio Aragozzini – Crimella, per gentile concessione dell'Archivio Figini AAF Milano.

molteplice *hortus conclusus* a piano terra, sotto al portico, e nelle terrazze, bilanciando introspezione ed estroversione per abitare un giardino e portare quest'ultimo all'interno dello spazio domestico. Diaframmare le visuali verso l'esterno, aprire la casa allo spazio circostante attraverso le finestre a nastro che individuano frammenti di vegetazione, paesaggio vicino e lontano.

Avvolta da una natura che ne confonde, collega e somma ambienti esterni ed interni, Villa Figini è una casa selvatica in continuo mutamento. Lo stesso Figini raccoglie centinaia di fotografie e disegni della sua evoluzione giornaliera, dei suoi inquilini così come degli alberi, fiori, merli, passeri e pettirossi che si nutrono delle bacche o che bevono dallo stagno. Attraverso gli scatti dello Studio Aragozzini-Crimella, del 1934-35, che testimoniano una limpida e funzionale geometria, quelli di Cesare Colombo, del 1978, e osservandola oggi, è possibile coglierne la trasfigurazione a opera della natura, intesa sia nel suo carattere vegetale, che metereologico e animale.

> Proprio questo ho voluto […] circondarmi di un bosco. […] Infatti, è un gesto di espiazione. Tanti architetti, geometri, ingegneri, hanno in questi ultimi anni, con la loro architettura, sopraffatto la natura; io, al contrario, ho lasciato (o meglio, ho voluto) che la natura sopraffacesse la mia architettura. Ma questa io non la chiamo sopraffazione, ma sopraffazione affettuosa, o meglio, affettuoso abbraccio. (Figini 1976)

Casa cavia e di studio, Villa Figini fu dunque un metaforico cantiere continuo e un campo di ricerca aperto estremamente attuale. Lo stesso Figini annotò varie riflessioni che distinse in "note estetiche" e "note pratiche" dove contemplava l'idea di trasformare una delle finestre in un acquario, disegnava dettagli di contenitori di zinco per gli alberi, o sistemi di raffrescamento passivi. Accanto a tutto questo, la casa fu lo strumento attraverso cui riflettere sulle effettive qualità abitative e spaziali da coltivare negli allora nuovi progetti residenziali.

> Significato della casa qui presentata: nient'altro che un promemoria (forse incompleto) del minimum di necessità materiali e spirituali che l'uomo d'oggi deve – o dovrebbe – trovare appagati in uno qualunque degli appartamenti standard, tra i nuovi grandi casamenti a 10-15 piani, nella grande città ex-tentacolare. Realizzare nella città, l'anticittà, ottenere nella casa a 10, a 25 (o forse a 50) piani quanto si può ottenere in una casa isolata promemoria, senza ridurre sensibilmente le percentuali di verde, di sole, e di cielo. Assurdo? Matematicamente, spazialmente, senza possibilità di soluzione? Forse. Ma forse anche no. (Figini 1936, p. 19)

L’ingresso di Villa Figini, 2022, fotografia di Valentina Marcarini.

BIBLIOGRAFIE

UN ERBARIO IMMAGINATO
JACOPO LEVERATTO

Argan G.C., *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.
Beltrami L., *Leonardo da Vinci e la Sala delle asse nel Castello di Milano*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano 1902.
Bonfadio J., *A M. Plinio Tomacello*, in *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie, libro secondo*, eredi di Aldo Manuzio, Venezia 1556.
Bosoni G., Bucci F., *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano 2009.
Braidotti R., *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013.
Buzzati D., *La «nera» di Buzzati*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2002.
Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.
Dardi D., *Herbaria. Piante, erbari moderni e florilegi*, 24 Ore Cultura, Milano 2022.
Figini L., *L'abitazione di un architetto*, in "Domus", n. 99, 1936, pp. 1-7.
Leveratto J., *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato CA 2021.
Locati S.G., *Architetto Sebastiano Gius. Locati. Progetti, costruzioni, rilievi*, Tipografia Rossetti, Pavia 1936.
Marani P.C., *Leonardo e le colonne ad tronchonos. Tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in "Raccolta vinciana", vol. 21, 1982, pp. 103-120.
Melano O.P., Veronesi R., *Milano liberty. Il decorativismo eclettico*, Mursia, Milano 1991.
Moggi G., *L'erbario. Che cosa è, a che cosa serve, come si prepara*, Museo botanico dell'Università, Firenze 1984;
Molinari L., *Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Skira, Milano 2003.
Morton A.G., *History of Botanical Science*, Academic Press, London-New York 1981.
Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
Morton T., *Being Ecological*, The Mit Press, Cambridge MA 2018.
Neickel C.F., *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nüsslicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-kammern*, Leipzig-Breslau 1727.
Piazza G.M., Marani, P.C., *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello sforzesco*, Electa, Milano 2006.
Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990; ed. or. *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, Cambridge MA 1981.
Sironi M., *Mario Sironi*, a cura di M. Valsecchi, Editalia, Roma 1962.
Sironi M., *Scritti inediti. (1927-1931)*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2013.
Stocchi A., *Vittoriano Vigano. Etica brutalista*, Testo & Immagine, Torino 1999.
Taegio B., *La villa. Dialogo*, Moscheni, Milano 1559.
Taffetani F. (a cura di), *Herbaria. Il grande libro degli erbari italiani. Per la ricerca tassonomica, la conoscenza ambientale e la conservazione del patrimonio naturale*, Nardini, Firenze 2012
Testori G., *I segreti di Milano*, Feltrinelli, Milano 1982.

DERIVE CONTEMPORANEE
FRANCESCO REPISHTI

AA.VV., *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.
AA.VV., *Potlatch. Bollettino dell'internazionale lettrista 1954-57*, Nautilus, Torino 1999.
Bassoli N., *Il Grande Vuoto*, in "Lotus International", n. 161, 2016, pp. 30-36.
Biondillo G., Monina M., *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*, Guanda, Parma 2010.
Burckhardt L., *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, a cura di Ritter M., Schmitz M., Birkhäuser, Basel 2015.
Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.
Collectif Etc., *Détour de France*, in "Lotus International", n. 152, 2013, pp. 48-57.
Debord G., *Thèorie de la dérive*, in "Les lèvres nues", n. 9, 1956, pp. 116-118.
Debord G., *Rapport sur la construction des situations et sur le conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, s.l., 1957.
Debord G., *Critica dell'urbanistica*, in "Internazionale situazionista", n. 6, 1961, pp. 6-12.
Debord G., *In Girum Imus Nocte et Consuminur Igni*, Gallimard, Paris 1999.
De Certeau M., Giard L., Mayol P., *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990.
Kagge E., *Camminare. Un gesto sovversivo*, Einaudi, Torino, 2018.
Le Breton D., *Il mondo a piedi. Elogio della marcia*, Feltrinelli, Milano 2003.
Lefebvre H., *Critique de la vie quotidienne*, Grasset, Paris 1947.
Lefebvre H., *Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière)*, in "Revue française de sociologie", n. 1-2, 1960, pp. 186-201.
Repishti F. (a cura di), *Glossario del paesaggismo contemporaneo*, Amazon Fulfillment, Wroclaw 2021.
Sinclair I., *London Orbital. A piedi attorno alla metropoli*, ilSaggiatore, Milano 2008.
Solnit R., *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, New York, 2000.
Vazquez D., *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco, Cuneo 2010.

FORESTE E ARCIPELAGHI
SARA PROTASONI

Aït-Touati F., Arènes A., Grégoire A., *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, B42, Paris 2019.
Ambrosio E., *Il Progetto di Paesaggio per la Città Selvatica. Indizi, traiettorie e depistaggi*, Dissertazione finale presso il Dottorato in Paesaggi della Città Contemporanea. Politiche, Tecniche e Studi Visuali XXXIII ciclo, Università degli Studi di Roma Tre – Dipartimento di Architettura, 2022. Relatrice A. Metta.
Berque A., *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthése*, Hazan, Paris 1995.
Boeri S., *Urbania*, Laterza, Roma-Bari 2021.
Coccia E., *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris 2016; ed.it. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018.
Corner J., *The Agency of Mapping*, in D. Cosgrove (a cura di), *Mappings*, Reaktion Books, London 1999, pp. 213-252.
De Marco R., *Urbanité vivante. La co-evoluzione dei mileux-vivants nell'esperienza dell'Agence TER*, in "Rassegna di architettura e di urbanistica", n. 163, 2021, p. 25.
Descola P., *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005; ed. it., *Oltre natura e cultura*, SEID Editori, Firenze 2014.
Francé R., *Die Pflanze als Erfinder*, Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, Stuttgart 1920.
Galle N., Nitoslawski S.A., Pilla F., *The Internet of Nature. How Taking Nature Online Can Shape Urban Ecosystems*, in "The Anthropocene Review", n. 6 (3), 2019, pp. 279-287.
Haney D.H., *When Modern Was Green. Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge*, Routledge, London 2010.
Hertweck F., Marot S. (a cura di), *The City in the City. Berlin: a Green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff and Arthur Ovaska*, Lars Müller Publisher, Zürich 2013.
Ibañez D., Katsikis N. (a cura di), *Grounding Metabolism. New Geographies*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge MA 2014.
Kowarik I., *City and Wilderness. A new Perspective*, in "International Journal of Wilderness", n. 19, 2013, pp. 32-36.
Lowenhaupt Tsing A., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015; ed. it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021.
Marini S., *Il ritorno della selva*, in S. Marini, V. Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021.
Mertins D., *Living in a Jungle. Mies, Organic Architecture and the Art of City Building*, in P. Lambert (a cura di), *Mies van der Rohe in America*, Hatje Cantz Publisher, Montreal 2001, pp. 591-641.
Metta A., *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.
Metta A., M.L. Olivetti (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019.
Migge L., *Der soziale Garten. Das grüne Manifest*, Mann, Berlin 1919.
Migge L., *Die wachsende Siedlung nach biologischen Gesetzen*, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1932.
Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; ed. it., *Iperoggetti*, Produzioni Nero, Roma 2018.
Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; ed. it. *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, Luiss University Press, Milano 2022.
Petranzan M. (a cura di), *Bernardo Secchi e Paola Viganò. Opere recenti. Porosità e isotropia*, in "Anfione e Zeto", n. 25, 2014.
Pollan M., *Second Nature. A Gardener's Education*, Dell Books, New York 1995; ed. it. *Una seconda natura*, Adelphi, Milano 2016.
Protasoni S., '*Das Edaphon'. Raoul H. Francé and The Ecology of Soil*, in "OASE", n. 110, 2021, pp. 23-31.
Schiltuizen M., *Darwin Comes to Town*, Quercus, London 2018; ed. it. *Darwin va in città. Come la giungla urbana influenza l'evoluzione*, Raffaello Cortina, Milano 2021.
Secchi B., Viganò P., *La ville poreuse*, MētisPresses, Genève 2011.
Terranova C.N., Tromble M. (a cura di), *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*, Routledge, New York 2017.
Vaquin J.B., *Atlas de la nature à Paris*, Le Passage, Paris 2006.
Vidler A., *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The Mit Press, Cambridge MA-London 1992; ed. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
Viganò P., *The Metropolis of the XXI st Century. The Project of a Porous City*, in "OASE", n. 80, 2009, pp. 91-107.
Wolfrum S., et al. (a cura di), *Porous City. From Metaphor to the Urban Agenda*, Birkhäuser, Basel 2018.

I LUOGHI DELL'ABBANDONO
LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

AA.VV., *Governare i territori della dismissione in Lombardia*, Maggioli Editore, Milano 2015.
AA.VV., *Proposte per favorire le bonifiche di siti contaminati in Italia*, CeRAR – Centro di Ricerca Risanamento ambientale e recupero di aree degradate e siti contaminati dell'Università degli Studi di Brescia, Brescia 2020.
Barchetta L., *Walking with Plants. Disrupting the Material Logics of Degrade at the Banks of Turin's Stura River*, in Gandy M., Jasper S. (a cura di), *The Botanical City*, Jovis Publisher, Berlin 2020, pp. 170-177.
Bigatti G., *Crisi e rigenerazione urbana nella Milano contemporanea*, in Biondi T., Furia P. (a cura di), *Metamorfosi di un paesaggio*, "Cosmo", n. 17, 2020, pp. 207-226.
Borruso E., *Studi di storia dell'industria milanese, 1836-1983*, LIUC Libero Istituto Universitario Carlo Cattaneo, Guerini Scientifica, Milano 1996.
Clément G. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.

Ciocchetti A., Spaziante A. (a cura di), *La riconversione delle aree dismesse. La valutazione, i risultati*, AUDIS, Franco Angeli, Milano 2006.
Gastaldi F., Camerin F., *Aree militari dismesse e rigenerazione urbana. Potenzialità di valorizzazione del territorio, innovazioni legislative e di processo*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2021.
Gibelli M.C., *Milano. Da Metropoli Fordista a Mecca Del Real Estate*, in "Meridiana", n. 85, 2016, pp. 61-80.
Grandi M., Pracchi A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Milano 1980.
Khun N., *Come la vegetazione spontanea migliora gli spazi verti postmoderni*, in Panzini F. (a cura di), *Prati Urbani. I prati collettivi nel paesaggio della città* , Studi Ricerche-Antiga Edizioni, Treviso 2018, pp. 130-139.
Mancuso S., *La nazione delle piante*, Laterza, Bari 2019.
Metta A., Olivetti M.L., *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2020.
Pansera A. (a cura di), *L'anima dell'industria. Un secolo di disegno industriale nel milanese*, Skira, Milano 1996.
Russo M., *Aree dismesse. Forma e risorsa della "città esistente"*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1998.
Setti G., *Oltre la dismissione. Strategie di intervento architettonico per la modificazione e il consolidamento di trame, tessuti e manufatti industriali*, Tesi di dottorato in Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, PAU XXVI ciclo, Politecnico di Milano 2014.

ETICA ED ESTETICA DELL'INCOLTO
NINA BASSOLI, GAIA PICCAROLO

Bailly J.C., *Sui* délaissés *di Parigi*, in Id., *La frase urbana*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 176-189; ed. or. *La phrase urbaine. Essai*, Éditions du Seuil, Paris 2013.
Bassoli N., *Il grande Vuoto/The Great Void. Scalo Farini*, in "Lotus International", n. 161, 2016, pp. 30-34.
Burckhardt L., *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, a cura di Ritter M., Schmitz M., Birkhäuser, Basel 2015.
Burg A., *Natur-Park Südgelände, Berlin-Schöneberg. Una imprevista vittoria della natura/An Unexpected Victory of Nature*, in "Lotus International", n. 144, 2010, p. 2.
Clément G., *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010; ed or. *Éloge des vagabondes*, Nil Éditions, Paris 2002.
Clément G., *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 116-117.
Kuma K., *Giardinaggio versus architettura/ Gardening vs. Architecture*, in "Lotus International", n. 97, 1998, pp. 46-49.
Metta A., Olivetti M.L. (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2020.
Metta A., *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.
Montedoro L. (a cura di), *Le grandi trasformazioni urbane. Una ricerca e un dibattito per gli scali milanesi*, Editore Fondazione OAMi, Milano 2018.
Nicolin P., *La terra incolta*, in "Lotus International", n. 87, 1995, pp. 32-33.
Schick E., *Flora ferroviaria / Railway Flora*, Florette-Humboldt, Chiasso-Milano 2015; ed. or. *Flora ferroviaria: ovvero la rivincita della natura sull'uomo. Osservazioni botaniche sull'area della stazione internazionale di Chiasso, 1969-1978*, edizioni del Credito Svizzero di Chiasso, 1980.
Vattimo G., Paterlini P., *Non essere Dio. Un'autobiografia a quattro mani* (2006), Ponte alle Grazie, Milano 2015.
Vattimo G., Rovatti P.A. (a cura di), *Il pensiero debole* (1983), Feltrinelli, Milano 2011.

BIBLIOTECA DEGLI ALBERI
ALESSANDRO ROCCA

Avermaete T., *Constructing the Commons. Towards Another Architectural Theory of the City?*, in Medrano L., Recaman L., Avermaete T. (a cura di), *The New Urban Condition*, Routledge, New York 2021, pp. 54-72.
Boros J., Mahmoud I., *Urban Design and the Role of Placemaking in Mainstreaming Nature-Based Solutions. Learning From the Biblioteca degli Alberi Case Study in Milan*, in "Frontiers in Sustainable Cities", vol. 3, 2021, pp. 1-13.
Cardia C., *Planning, Urban Design and Management for Crime Prevention*, European Commission, Directorate-General Justice, Freedom and Security, 2008.
Coppa A., Marinoni G., *Biblioteca degli alberi. A Park Experience*, SMOwn Publishing, Milano 2017.
Cozens P.M., Saville G., Hillier D., *Crime Prevention through Environmental Design (CPTED). A Review and Modern Bibliography*, in "Property Management", n. 23 (5), 2005, pp. 328-356.
Ellin N., Blakely E.J., *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, New York 1997.
Hillman J., *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977.
Hosseinalizadeh S., Mahmoud I.H., Morello E., *A Deduced Method for Assessing Safety and Security Perception. Case Study of Biblioteca Degli Alberi Park in Milan, Italy*, in AA.VV., *Nature-based Solutions for Sustainable Urban Planning. Greening Cities, Shaping Cities*, Springer, Cham 2022, pp. 199-232.
Metta A., *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.
Ragonese M., *Pauropolis*, Libria, Melfi 2019.
Rocca A., *I fiori del male*, in "Territorio", n. 75, 2015, pp. 148-156.
Rocca A. (a cura di), *Nove parchi per Milano*, Electa, Milano 1995.
Wekerle G.R., Whitzman C., *Safe Cities, Guidelines for Planning, Design and Management*, Wiley, Hoboken 1994.

BOVISA, LA GOCCIA
GIULIA SETTI

Bassoli N., *Il Grande Vuoto*, in "Lotus International", n. 161, 2016, p. 31.
Borghese G., Colonnello I., *Dove era la fabbrica. Milano 1987*, Mazzotta, Milano 1987.
Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
Colomina B., Wigley M., *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design*, Lars Müller, Zürich 2016.
Hejduk J., *Bovisa*, Rizzoli, Milano 1987.
Hejduk J., *Bovisa, Milano*, in "Lotus", n. 161, 2016, pp. 26-29.
Marini S., Moschetti V. (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021.
Moro A. (a cura di), *Bovisa. Un parco per la ricerca e il lavoro*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2017.
Morton T., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
OMA, *Bovisa Masterplan*, Milano 2007.

CAVALCAVIA BUSSA
FRANCESCA ZANOTTO

Airoldi R., Villa A., *Architetture per il Piano. Otto progetti*, in "Casabella", n. 451-452, 1979, pp. 92-95.
Amorosi G., *A Milano tra passato ed avvenire, 1927-1967. I problemi dell'urbanistica, gli studi e le soluzioni, le opere, idea del futuro*, Romano Amodeo, Milano 1981.
Cimino P.A., *Dall'idea della città alla città costruita. L'area di Garibaldi-Repubblica*, Ordine e Fondazione dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Milano, Milano s.d.
Cinemaperto, *CINEMAPERTO proiezioni clandestine di strada*, 20 luglio 2009.
Comune di Milano e AIM, *Progetti per Milano. Concorso di idee per il polo direzionale-finanziario nell'area Garibaldi Repubblica*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano 1992.
Redazione Casabella, *Progetti per la Zona 2 "Isola-Garibaldi-Porta Nuova". Gae Aulenti, Lodovico Belgiojoso, Guido Canella, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Franca Helg, Vittoriano Viganò, Marco Zanuso*, in "Casabella", n. 451-452, 1979, pp. 96-118.
Redazione Milano in Movimento, *Vent'anni fa MetropoliX, casa occupata & ostello autogestito*, Milano in Movimento, 10 ottobre 2018.
Spazi Occupati Autogestiti Liberati, *Comitati per l'abitare contro sfratti e sgomberi*, Manifesto OccupyEstate, luglio 2013.

CHIOSTRO DEL BRAMANTE
MICHELE PORCELLUZZI

Borsi F., *Bramante in Lombardia*, in Id., *Bramante*, Electa, Milano 1989, pp. 200-201.
Borsi F., *Il "modo" di Bramante*, in Id., *Bramante*, Electa, Milano 1989, pp. 49-140.
Bruschi A., *L'ultima attività lombarda. Impegno metodologico e interesse per lo spazio urbano*, in Id., *Bramante*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 87-102.
Murray P., *Bramante Paleocristiano*, in *Studi Bramanteschi. Atti del congresso internazionale, 1970*, De Luca Editore, Roma 1974, pp. 27-34.
Tamburelli P.P., *Opportunities and Propaganda*, in Id., *On Bramante*, The Mit Press, Cambridge MA 2022, pp. 111-116.

CIVICA STAZIONE IDROBIOLOGICA
JACOPO LEVERATTO

Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2005.
Audenino P. (a cura di), *Milano e l'esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, Franco Angeli, Milano 2008.
Canadelli E., *Zoologia e piscicoltura. L'Acquario civico e la Stazione di idrobiologia applicata*, in Id. (a cura di), *Milano scientifica, 1875-1924, Volume I. La rete del grande Politecnico*, Sironi, Milano 2008, pp. 139-160.
Fagiolo M., *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, Allemandi, Torino 1997.
Leveratto J., *Sebastiano Giuseppe Locati. Effimero permanente*, in "ARK", n. 42, 2022, pp. 16-24.
Locati S.G., *Architetto Sebastiano Gius. Locati. Progetti, costruzioni, rilievi*, Tipografia Rossetti, Pavia 1936.
Melano O.P., Veronesi R., *Milano liberty. Il decorativismo eclettico*, Mursia, Milano 1991.
Redondi P. (a cura di), *Città effimera. Arte, tecnologia, esotismo all'esposizione internazionale di Milano del 1906*, Mazzotta, Milano 2015.
Relazione sulla mostra di pesca ed acquicoltura alla Esposizione di Milano 1906, Tipografia Marcolli, Milano 1907.

EX-CAMPO SANTO DI CRESCENZAGO
INA MACAIONE, ALESSANDRO RAFFA

Barrett G.W., Barrett T.L., *Cemeteries as Repositories of Natural and Cultural Diversity*, in "Conservation Biology", n. 15, 2001, pp. 1820-1824.
Capitini A., *La compresenza dei morti e dei viventi*, Il Saggiatore, Milano 1966.
Nordh H., Swensen G. (a cura di), *Cemeteries as Green Urban Spaces*, in "Special feature in Urban Forestry & Urban Greening", n. 33, 2018, pp. 1-106.
Pogliani L., *Memoria e Futuro per i cimiteri milanesi. Un contributo di ricerca e progetto*, in "Territorio", n. 95 (4), 2020, pp. 158-169.
Tedeschi C., *Origini e vicende dei cimiteri di Milano e del servizio mortuario*, Agnelli, Milano 1899.
Uslu A., *An Ecological Approach for the Evaluation of an Abandoned Cemetery as a Green Area*, in "African Journal of Agricultural Research", n. 5 (10), 2010, pp. 1043-1054.

FONDAZIONE PRADA
SILVIA MARIA MUNDULA

Agamben G., *The Divine Forest*, in "Harvard Design Magazine", n. 45, 2018, pp. 102-105.
Di Palma V., *Forest*, in Id., *Wasteland, A History*, Yale University Press, New Haven 2014, pp. 177-229.
Hart C., *Royal Forest*, Clarendon Press, Oxford 1966.
Kodalak G., Kwinter S., *The Return Of Nature,* in "Log", n. 49, 2020, pp. 119-122.
Nicolin P., *La terra incolta*, in "Lotus International", n. 87, 1995, p. 32.
OMA, *Fondazione Prada 2015*, in "Lotus International", n. 161, 2016, pp. 62-75.
Sgandurra M., *L'incolto progettato*, in "Architettura del Paesaggio", n. 33, 2016, pp. 64-65.

GIARDINO ARISTIDE CALDERINI
VALENTINA MARCARINI

Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Milano 2003; ed. or. *Le Temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003.
Cantù I., Venosta F., *Milano Diamante*, Francesco Pagnoni, Milano 1877.
Sortino G., *Invenzioni e riscritture. La metamorfosi dei frammenti di Casa Corio a Milano*, in Adobati, F. e Gritti, G. (a cura di), *CIAM 1949 + 70. Eredità, prospettive, programmi*, Mimesis, Milano 2021, pp. 179-191.

GIARDINO DELL'ARCADIA
JACOPO LEVERATTO

Argan G.C., *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.
Buzzi Ceriani F. (a cura di), *Ignazio Gardella, progetti e architetture 1933-1990*, Venezia, Marsilio 1992.
Gentili Tedeschi E., *Due case e la natura: arch. Giulio Minoletti. La sua casa a Milano*, in "Abitare", n. 10, 1962, pp. 2-14.
Guidarini S., *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002.
Guidarini S., Salvadeo P., Zerilli M. (a cura di), *Minoletti e Milano*, in "Domus", n. 774, monografico, 1995.
Leveratto J., *Giuseppe De Finetti, Ignazio Gardella e Giulio Minoletti. Una villa per tutti* , in "ARK", n. 32, 2019, pp. 24-30.
Loi M.C., Triunveri E., *Oltre un rettangolo di cielo. Interni milanesi di Giulio Minioletti*, Mendrisio Academy Press e Silvana Editoriale, Milano 2011.
Notari V., *Giuseppe De Finetti. Le case del Giardino d'Arcadia*, Alinea, Firenze 1999.
Reggiori F., *La "Casa della Meridiana" a Milano dell'Arch. Giuseppe de Finetti*, in "Domus", n. 19, 1929, pp. 10-20.
Samonà A., *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981.
Vercelloni V., Il *giardino a Milano per pochi e per tutti (1288 -1945)*, L'Archivolto, Milano 1986.
Zermani P., *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991.

ISOLA PEPE VERDE
MICHELA BASSANELLI

Bonfantini B., Forino I. (a cura di), *Urban Interstices in Italy. Design Experiences*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.
Caggiano M., *Les Jardins partagés a Parigi. La campagna in città*, in Ortodiffuso.noblogs, febbraio 2011.
Cucchi M., Gambino D., Longo A., *La città degli orti. Coltivare e costruire socialità nei piccoli spazi verdi della Grande Milano*, Quodlibet, Macerata 2020.
Ernwein M., *Framing Urban Gardening and Agriculture. On Space, Scale and the Public*, in "Geoforum", n. 56, 2014, pp. 77-86, 2014.
Forino I., *Urban Gardens*, in Ghibusi M., Kathibi M., Pradel C. (a cura di), *Scale of Interiors. Parks Gardens Objects*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2019, pp. 135-149.
Forino I., *Interstitial Gardens*, in Bonfantini B., Forino I. (a cura di), *Urban Interstices in Italy*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 139-146.
La Pietra U., *La riappropriazione della città*, film 16 mm, b/n e colore, sonoro, 29'41'', 4:3, Ed. Centre Georges Pompidou, Parigi 1977.
Leggero R., *Introduzione*, in Gavinelli S., Leggero R. (a cura di), *Salus in horto. Il giardino come cura*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp. 5-10.
Leonardi M., *Piante e idee. Appunti per un giardino*, in Isola Pepe Verde (a cura di), *Isola Pepe Verde. Esperienze di un giardino condiviso a Milano*, Erredi Grafiche Editoriali, Genova 2018, pp. 11-14.
Mittino F., *L'esperienza della terapia del verde. Fattori terapeutici e prospettive riabilitative*, in Gavinelli S., Leggero R. (a cura di), *Salus in horto. Il giardino come cura*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp. 117-128.

ISTITUTO MARCHIONDI SPAGLIARDI
PIETRO BRUNAZZI

Biraghi M., Lo Ricco G., Micheli S. (a cura di), *Guida all'architettura di Milano 1954-2015*, Hoepli, Milano 2015.
Crotti S., D'Alfonso E., Zanni F. (a cura di), *A come architettura. Mostra in onore di Vittoriano Viganò*, Electa, Milano 1992.
Dezzi Bardeschi M., *L'Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò. Paradigma del Moderno*, in "Ananke", n. 7, 1994, pp. 50-56.
Graf F., Tedeschi L. (a cura di), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittorniano Viganò*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2009.
Piva A., Cao E., *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi, Roma 2008.
Viganò V., *Un Istituto per trecento ragazzi*, in "Domus", n. 318, 1956, p. 4.

MEMORIALE MATTEI
JACOPO LEVERATTO

Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2005.
Di Domenico G., *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1998.
Latini L., *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bascapé, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in Latini L., Cunico M. (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Marsilio, Venezia, 2012.
Leveratto J., *Pietro Porcinai. Sacro, laico, senza retorica*, in "ARK", n. 35, 2020, pp. 24-30.
Rocca A., *Paesaggi di memorie italiane*, in "DAStU Working Papers", n. 1, 2014, s.p.
Zevi B., I*n memoria di Enrico Mattei. Un monumento contro la retorica*, in "L'Espresso", 15 dicembre 1963.

PALAZZO RAS
ALBERTO PETRACCHIN

De Carlo G., *Gli spiriti di Milano*, in *Giancarlo De Carlo. Scritti per Domus. Writings for Domus*, Editoriale Domus, Milano 2005, pp. 26-28.
Ishigami J., *Another Scale of Architecture*, LIXIL, Tokyo 2019.
Morton T., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, NERO, Roma 2019; ed. or. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2013.
Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 2002.
Superstudio, *Opere 1966-1978*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2016.
Sloterdijk P., *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina, Milano 2015; ed. or. *Sphären III. Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
Sottsass E., *Ossessioni modernità*, in Id., *Di chi sono le case vuote?*, a cura di M. Codignola, Adelphi, Milano 2021, p. 279.
Tschumi B., *La violenza dell'architettura*, in Id., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 97-110; ed. or. *Architecture and Disjunction*, The Mit Press, Cambridge MA 1996.
Wang M., et al., *Extinct in the Wild*, in "Quaderni di Fondazione Prada", n. 10, anno 3, febbraio 2017.

PORTA VENEZIA, I BASTIONI
KEVIN SANTUS, ISABELLA SPAGNOLO

AA.VV., *La posa della prima pietra dei bastioni di Milano*, in *Archivio Storico Lombardo, vol. 5*, Milano 1919.
Andreussi M., *Pomerium*, in Steinby E.M. (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. IV, Roma 1999.
Beltrami L., *Il lazzaretto di Milano. 1488-1882*, Tip. U. Allegretti, Milano 1899.
Cislaghi G., De Benedetti M., Marabelli P. (a cura di), *Giuseppe De Finetti. Milano: costruzione di una città*, Hoepli, Milano 2002.
Crotti S., *Figure architettoniche. Soglia*, Edizioni Unicopoli, Abbiategrasso 2000.
Di Franco A., *Confini*, in Zanni F., Giacomini L. (a cura di), *Keywords*, Maggioli, Milano 2015, pp. 117-127.
Ferdinando R., *Milano. 1800-1943*, Milione, Milano 1947.
Gambi L., Gozzoli M.C., *Milano*, Laterza, Roma 1982.
Gentile A., Brown M., Spadoni G., Pizzi A., *Viaggio nel sottosuolo di Milano tra acque e canali segreti*, Comune di Milano, Milano 1990.
Pastorello A., *Arcipelaghi banditi. La salvifica selva delle enclave*, in Marini S., Moschetti V. (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, Mimesis, Milano 2021, pp. 138-147.
Patetta L., *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.
Ricci G., *Piermarini e il suo tempo*, Electa, Milano 1983.
Stocchi S., *Milano e le sue Mura*, Edizioni della libreria dell'automobile, Milano 1984.
Zanetti F., *Il nuovo giardino di Milano*, Milano 1869.

PORTO DI MARE
STEFANO SARTORIO, ARIANNA SCAIOLI

Antonelli P., Tannir A. (a cura di), *Broken Nature. Design Takes on Human Survival*, Electa, Milano 2019.
Becattini G., *La coscienza dei luoghi. Il territorio come soggetto corale*, Donzelli Editore, Trento 2016.
Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.
Choay F., *Le règne de l'urbain et la mort de la ville*, in *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, pp. 26-35.
Clément G., *Manifesto del terzo paesaggio, Quodlibet*, Macerata 2005; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.
De Solà-Morales I., *Terrain Vague*, in "Quaderns d'arquitectura i Urbanisme", n. 212, 1996, pp. 34-43.
Corboz A., *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", n. 516, 1985, pp. 22-27.
Geddes P., *Città in evoluzione*, Il saggiatore, Milano 1984.
Mariani M., Barron P., *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge, London-New York 2014.

QUARTIERE SANTA GIULIA
SARA ANNA SAPONE

Baio L., *Una strategia per il sud-est di Milano. L'hub di Rogoredo: Progetti, operatori, infrastrutture e valorizzazione ambientale*, Urban curator TAT, Milano 2019.
Corner J., Hirsch A.B., *The Landscape Imagination. Collected Essays of James Corner, 1990-2010*, Princeton Architectural Press, New York 2014.
Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.
Gandy M., *Marginalia. Aesthetics, Ecology, and Urban Wastelands*, in "Annals of the Association of American Geographer", vol. 103, n. 6, 2013, pp. 1301-1316.

Mariani M., Barron P. (a cura di), *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge, New York 2013.
Metta A., Olivetti M.L. (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi Urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019.
Vink J., Vollaard P., de Zwarte N., Tee J., Stads, *Natuur Maken. Making Urban Nature*, Nai010, Rotterdam 2017.

QUARTIERE TRIENNALE 8
STAMATINA KOUSIDI

Bottoni P., *Progetto di "casa giardino" al QT8, prima soluzione, 1945*, con M. Pucci, in Consonni G., Tonon G. (a cura di), *Piero Bottoni e Milano. Case, quartieri, paesaggi, 1926-1970*, La Vita Felice, Milano 2001, n.n.
Ciagà G.L., Tonon G. (a cura di), *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*, Electa, Milano 2005.
Consonni G., Tonon G., *Piero Bottoni*, Electa, Milano 2010.
Dean P., *Under Cover of Green*, in Cuff D., Sherman R. (a cura di), *Fast-Forward Urbanism. Rethinking Architecture's Engagement with the City*, Princeton Architectural Press, New York 2011, pp. 62-74.
Figini L., *L'elemento verde e l'abitazione*, Editoriale Domus, Milano 1950.
Girot C., *Green Buildings and the Ecological Picturesque*, in Schröpfer T. (a cura di), *Dense + Green Cities. Architecture as Urban Ecosystem*, Birkhäuser, Basel 2020, pp. 66-81.
Latour B., *Air*, in Jones, C. (a cura di), *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, The Mit Press, Cambridge MA 2016, pp. 105-107.
Oswalt P., *Designing the Brief. Jean-Philippe Vassal in Conversation with Philipp Oswalt*, in "Arch+", 2019, pp. 64-73.
Pogue Harrison R., *Forests. The Shadow of Civilization*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992.
Repishti F., *Green Architecture. Beyond the Metaphor*, in "Lotus", n. 135, 2008, pp. 34-41.
Sabatino M., *Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2012.
Tafuri M., *Design and Technological Utopia*, in Ambasz E. (a cura di), *Italy. The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, Centro Di, Firenze 1972, pp. 388-404.
VanderGoot J., *Architecture and The Forest Aesthetic. A New Look at Design and Resilient Urbanism*, Routledge, London-New York 2018.
Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.

ROGGIA BONIFORTI
ANDREA OLDANI

Casciani S., Bolognesi C., Boeri S., *Ricostruire Milano*, in "Domus", n. 859, 2003.
Cascitelli L., *Desvigne & Dalnoky. Parco urbano nell'area dell'ex Istituto Sieroterapico, in Milano 2001*, allegato a "Casabella", n. 690, 2001, p. 64.
Bucci F., *Periferie e nuove urbanità*, Electa, Milano 2003.
Denti G., Mauri A., *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, Alinea, Firenze 2000.
Gandy M., *Natura Urbana. Ecological Costellation in Urban Space*, The Mit press, Cambridge MA 2022.

SALA DEL GRECHETTO
FILIPPO OPPIMITTI, ISABELLA SPAGNOLO

Agosti G., Stoppa J. (a cura di), *Il meraviglioso mondo della natura. Una favola tra arte, mito e scienza*, 24 ore cultura, Milano 2019.
Anselmi G.M., Ruozzi G. (a cura di), *Luoghi della Letteratura Italiana*, Bruno Mondadori, Torino 2003.
Baltrušaitis J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano 1973.
Bisconti F., Braconi M., *Le Catacombe di San Callisto Storia, contesti, scavi, restauri, scoperte*, Tau Editrice, Perugia 2015.
Bocchi G., Bocchi U. (a cura di), *Carl Borromäus Andreas Ruthart. Un pittore mitteleuropeo fra Milano, Venezia, Firenze, Roma, L'Aquila e Napoli*, Grafiche Step, Parma 2020.
Clément G., *Manifesto del terzo paesaggio, Quodlibet*, Macerata 2005; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.
Delogu G., *G. B. Castiglione detto il Grechetto*, Casa editrice Apollo, Bologna 1928.
Pogue Harrison R., *Forests. The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
Morandotti A., *Una mostra, un trasloco. Destini della sala del Grechetto di Palazzo Sormani a Milano*, Scalpendi Editore, Milano 2019.
Mussapi R., *Orfeo. La nascita della poesia*, serie Grandi Miti Greci Corriere della Sera, Milano 2018.
Orlandi Balzari V., *L'incanto di Orfeo a Palazzo Sormani. Un'opera collettiva di metà Seicento a Milano*, Università di Varsavia, Istituto di Storia dell'Arte, Varsavia 2018.
Ovidio Nasone P., *Le metamorfosi*, a cura di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton editori, Roma 2013.
Propp V.J., *Radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.
Sant'Ambrogio D., *Le pitture del Grechetto (Benedetto Castiglioni) nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano*, in Rassegna d'arte, a. 7, Martinelli & C., Milano 1907.
Virgilio Marone P., *Georgiche*, in *Opere*, a cura di C. Carena, Utet, Novara 2013.

SCALO FARINI
LUCIA LUDOVICI, MARIA CHIARA PASTORE

Barchetta L., *Walking with Plants. Disrupting the Material Logics of Degrade at the Banks of Turin's Stura River*, in Gandy M., Jasper S. (a cura di), *The Botanical City*, Jovis Publisher, Berlin 2020, pp. 178-177.

Battles M., *Tree*, Bloomsbury Publishing, New York 2017.
Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2016; ed. or. *Manifeste du Tiers Paysage*, Sujet/Object, Paris 2004.
Khun N., *Come la vegetazione spontanea migliora gli spazi verti postmoderni*, in Panzini F. (a cura di), *Prati Urbani. I prati collettivi nel paesaggio della città* , Studi Ricerche-Antiga Edizioni, Treviso 2018, pp. 130-139.
Metta A., Olivetti M. L. (a cura di), *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2020.
Rehman N., *Following Mosquitoes into an Urban Forest*, in Gandy M., Jasper S. (a cura di), *The Botanical City*, Jovis Publisher, Berlin 2020, pp. 178-184.
Stoetzer B., *Ailanthus Altissima, or the Botanical Afterlives of European Power*, in Gandy M., Jasper S. (a cura di), *The Botanical City*, Jovis Publisher, Berlin 2020, pp. 82-90.

VIALE ZARA
SERENA CROCCO

AA.VV., *Biological Invasions as Global Environmental Change*, in "Am Sci", n. 84, 1996, pp. 468-78.
AA.VV., *Global Strategy on Invasive Alien Species*, Switzerland and Cambridge, IUCN Gland 2001.
AA.VV., *Introduced and Invasive Species in Novel Rangeland Ecosystems. Friends or Foes?*, in "Rangeland Ecology and Management", n. 65, 2021, pp. 569-578.
AA.VV., *Non-native Flora of Italy. Species Distribution and Threats*, in "Plant Biosystems", n. 144, 2010, pp. 12-28.
AA.VV., *Report 2020 on Plant Biodiversity in Italy. Native And Alien Vascular Flora*, in "Natural History Sciences", n. 8, 2021, pp. 41-54.
AA.VV., *The Urban Cliff Revolution*, Fitzhenry & Whiteside, Toronto 2004.
Banfi E., Galasso G., *La flora esotica lombarda*, Museo di Storia Naturale di Milano, Milano 2010.
Banfi E., *Le piante viaggiano, il mondo cambia*, in "Altre Modernità", n. 10, 2013, pp. 1-10.
Chew M.K., Laubichler M.D., *Natural Enemies. Metaphor or Misconception?*, in "Science", n. 301, 2004, pp. 52-54.
Clément G., *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010; ed or. *Éloge des vagabondes*, Nil Éditions, Paris 2002.
Colautti R.I., MacIsaac H.J., *A Neutral Terminology to Define "Invasive" Species*, in "Diversity and Distributions", n. 10, 2004, pp. 135-141.
Del Tredici P., *Spontaneous Urban Vegetation. Reflections of Change in a Globalized World*, in "Nature and Culture", n. 5, 2010, pp. 299-315.
Gandy M., Jasper S., *The Botanical City*, Jovis, Berlin 2020.
Karahan F., *Succulent Plant Diversity of Turkey. The Case Study of Sempervivum Genus*, in "Pakistan Journal of Biological Sciences", n. 7, 2004, pp. 977-980.
Kowarik I., *Human Agency in Biological Invasions. Secondary Releases Foster Naturalisation and Population Expansion of Alien Plant Species*, in "Biol Invasions", n. 5, 2003, pp. 293-312.
Lundholm J.T., Marlin A., *Habitat Origins and Microhabitat Preferences of Urban Plant Species*, in "Urban Ecosystems", n. 9, 2006, pp. 139-159.
Praeger R.L., *An Account of The Genus Sedum as Found in Cultivation,* in "Journal of the Royal Horticultural Society", n. 46, 1921, pp. 1-314.
Ricciardi A., Cohen J., *The Invasiveness of an Introduced Species Does Not Predict Its Impact*, in "Biol Invasions", n. 9, 2007, pp. 309-315.
Shynder O., Negrash Y.M., *Sedum Pallidum (Crassulaceae). Alien Species of the Flora of Plain Part of Ukraine*, in "Plant Introduction", 2020, pp. 85-86.
Von Raab-Straube E., Raus T., *Euro+Med-Checklist Notulae*, in "Willdenowia", n. 51, 2021, pp. 141-168.

VIA MALAGA
ANDREA OLDANI, BARBARA COPPETTI

De Finetti G., *Milano. Costruzione di una città*, Etas Kompass, Milano 1969.
Denti G., Mauri A., *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, Alinea, Firenze 2000.
Direzione generale delle ferrovie dello Stato, *Sviluppo delle ferrovie italiane dal 1839 al 31 dicembre 1926*, Tipografia ditta L. Cecchini, Roma 1927.
Gandy M., *Natura Urbana. Ecological Costellation in Urban Space*, The Mit press, Cambridge MA 2022.
Hobbs K., West D., *La storia degli alberi e di come hanno cambiato il nostro modo di vivere*, L'ippocampo Edizioni, Milano 2020.
Massari U., *La deviazione del fiume Olona secondo il tracciato di Piano regolatore (legge 12/7/1912, n. 866) e la sistemazione del fiume Lambro Meridionale*, Stabilimento Tip. Stucchi, Milano 1929.
Piccinato L., *Guardare Milano*, in "Urbanistica", n. 18-19, numero monografico, 1956.
Poggi F., *La fognatura di Milano (III ed.)*, Vallardi, Milano 1913.
Tosi S., *Da Milano alla Barona. Storia, luoghi e persone di questa terra*, Lulu, Milano 2016.

VIA VALVASSORI PERONI
FRANCESCA RIPAMONTI

Biondillo G. (a cura di), *Miracolo a Milano. Un omaggio a un film e a una città*, Collana About Cities / Tracce, EuroMilano, Milano 2021.
Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Collana Parole e Immagini, Johan & Levi, Monza 2015; ed. or. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2022.
Clémént G., *Manifesto del Terzo paesaggio*,

Quodlibet, Macerata 2016; ed. or. *Manifeste du Tiers paysage*, Sens&Tonka, Paris 2014.
Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992.
Deleuze G., *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubilibri, Milano 1984; ed. or. *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de minuit, Paris 1983.
Friedman Y., *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; ed. or. *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Éditions de l'éclat, Paris 2009.
Pasculli E., *Milano cinema prodigio. Anticipazioni e primati in un secolo di avventure*, Canal & I Nodi, sl. 1998.
Settis S., *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino 2017.

VILLA FIGINI
BEATRICE BALDUCCI

Figini L, *Poesia di architettura (appunti per una casa)*, in "Quadrante", n. 33, 1936, p. 19.
Figini L., *L'abitazione di un architetto*, in "Domus", n. 99, 1936, pp. 1-7.
Figini L., *L'elemento Verde e l'abitazione*, Editoriale Domus, Milano 1950; ristampa anastatica dell'edizione 1950 a cura di O. Selvafolta, Libraccio Editore, Milano 2012.
Figini L., *L'architettura italiana tra le due guerre*, intervista televisiva parzialmente mandata in onda su RAI 1 il 23 dicembre 1976. Trascrizione archivio MART Rovereto.
Protasoni S., *Figini e Pollini. La scuola di Milano*, Electa, Milano 2010.
Savi V. (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini architetti*, Electa, Milano 1980.
Selvafolta O., *Natura e Architettura nelle opere e nel pensiero di Figini e Pollini. Le Triennali, una casa di abitazione, un libro*, in Ghinato A. (a cura di), *Revolution. Storia di ecologia urbana*, Aracne Editrice, Roma 2018, pp. 19-36.

BIOGRAFIE

BEATRICE BALDUCCI
Architetto e dottoranda in Architectural, Urban and Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano, si laurea in Architettura nel 2019 e collabora dal 2020 come assistente in vari corsi di progettazione. Con la sua ricerca, investiga le possibilità e le metodologie progettuali alla base della preparazione per disastri naturali, focalizzandosi sul disegno di spazi ibridi e adattabili.

MICHELA BASSANELLI
Architetto e PhD in Architettura degli Interni e Allestimento al Politecnico di Milano, è Ricercatore presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani dello stesso ateneo. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sugli interni domestici, sulla museografia e sull'allestimento attraverso un approccio teorico multidisciplinare. Tra le sue pubblicazioni: *Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico* (2022); *Covid Home. Luoghi e modi dell'abitare, dalla pandemia in poi* (2020); *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo* (2015).

NINA BASSOLI
PhD all'Università IUAV di Venezia, si è laureata in architettura al Politecnico di Milano, dove insegna Progettazione architettonica. Ha tenuto lezioni, conferenze e workshop in diverse università internazionali, tra cui la UTPL di Loja in Ecuador, dove è stata Visiting Professor, e la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano, dove ha seguito come assegnista di ricerca il progetto *Architecture in the Age of Display*. Dal 2008 è membro della redazione di "Lotus international" e dal 2022 è Curatrice per Architettura, Rigenerazione urbana e Città presso Triennale Milano.

FRANCESCA BERNI
Architetto PhD con base a Milano, nel 2020 consegue il titolo di dottore di ricerca in Architectural, Urban and Interior Design presso il Politecnico di Milano, in co-tutela con la Shanghai Jiao Tong University. Nel 2021 vince la borsa Enel dell'Accademia Americana a Roma in architettura e paesaggio. Con installazioni, scritti e disegni, la sua ricerca progettuale si inscrive nel rapporto tra paesaggio e progetto e nella relazione tra cultura cinese e europea. Realizza nel 2021 l'installazione *Novissimo Landscape Goes Silver* nell'ambito di *Streetscapes* (AAR).

PIETRO BRUNAZZI
Architetto, collaboratore alla didattica e PhD candidate in Architectural Urban and Interior Design (AUID) presso Politecnico di Milano. Dopo la laurea magistrale in Architettura, consegue un master in Museografia, Architettura e Archeologia, con cui approfondisce il tema della progettazione per il patrimonio. La sua ricerca si concentra sul tema della ricostruzione dei monumenti italiani ridotti in stato di rovina, trovando in questa particolare condizione la forza evocativa principale del progetto.

BARBARA COPPETTI
Architetto PhD, Professore Associato in Progettazione Architettonica e Ubana presso il Dipartimento Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, docente nel Master in Sustainable Architecture and Landscape Design e nel corso di studi di Laurea Triennale. Conduce ricerca scientifica sul tema dell'aggiornamento e del riuso dell'esistente operando azioni, pratiche e strategie progettuali di rigenerazione architettonica e ambientale. Partecipa a convegni, è curatrice di mostre e autrice di libri, saggi e articoli.

SERENA CROCCO
Laureata in filosofia consegue un master in Environmental Humanities presso l'Università di Roma 3. Diplomata in teatro fisico lavora per dieci anni nello spettacolo dal vivo come performer e animatrice di oggetti e figure. Nel 2016 fonda la compagnia indipendente Laboratorio Silenzio che si occupa di progetti artistici inclusivi nel paesaggio e pratiche partecipative di rigenerazione urbana attraverso le arti performative.

EMILE JOURCIN
Laureato in architettura all'Università IUAV di Venezia, ha lavorato presso lo Studio Albori di Milano e, in seguito, nella falegnameria Ruralurban di Bolzano. I suoi interessi riguardano il paesaggio e il progetto in esso in una forma ancora in via di definizione.

STAMATINA KOUSIDI
Ricercatrice in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano, membro dell'Architectural Humanities Research Association (AHRA). I suoi interessi di ricerca sono focalizzati sulle teorie e tecniche dell'architettura moderna e contemporanea con enfasi sugli aspetti ambientali dell'organismo architettonico.

JACOPO LEVERATTO
Architetto e PhD, è Ricercatore in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Autore di numerosi saggi e articoli, è Associated Editor di "ii-journal: The International Journal of Interior Architecture + Spatial Design" e membro del consiglio di redazione delle riviste "Stoà" e "ARK". Tra le sue ultime pubblicazioni monografiche, *Posthuman Design. A Catalogue of Archetypes* (2021) e *The Design of Tactics. Critical Practices Transforming Public Spaces* (con F. Gotti e C.F. Colombo, 2022).

LUCIA LUDOVICI
Pianificatrice territoriale, laureata in Urban Planning and Policy Design al Politecnico di Milano con una tesi che indaga lo stato di contaminazione delle aree dismesse della Città Metropolitana milanese e la loro possibile rigenerazione ambientale integrando l'utilizzo di tecnologie di bonifica naturali. Si occupa di valutazioni di impatto ambientale e si interessa di inclusione sociale nel contestourbano.

INA MACAIONE
Professore Associato del DiCEM_Unibas, coordina il Lab. di Fenomenologia dell'architettura. È coordinatore scientifico del NatureCityLAB. La sua ricerca è sui temi della rigenerazione urbana, a partire dalle trasformazioni dell'architettura, della città e del paesaggio nel processo della transizione ecologica e del Climate Change.

VALENTINA MARCARINI
Architetto, *lighting designer* e fotografa, vive e lavora a Milano, dove si è laureata in Architettura presso il Politecnico di Milano. Studiosa di linguaggio visivo, nel suo lavoro come progettista si occupa di direzione artistica e interni. Come fotografa lavora principalmente sui temi dell'architettura e del paesaggio.

SILVIA MARIA MUNDULA
Dottoranda di ricerca in Architectural, Urban and Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano, dopo la laurea in Architettura ha conseguito un Master a Londra in History and Critical Thinking alla Architectural Association. In Inghilterra ha inoltre approfondito l'interesse per i giardini. Nella sua tesi, studia le diverse interpretazioni del selvaggio nell'architettura di giardini con un *planting design* innovativo.

ANDREA OLDANI
Ricercatore in Architettura del Paesaggio presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano e insegna presso la Scuola di Architettura, Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni. Dottore di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana ha sviluppato contributi teorici, didattici e progettuali sul paesaggio delle infrastrutture idrauliche. I suoi studi sono stati diffusi mediante contributi in numerose riviste e pubblicazioni, oltre che tramite l'intervento come relatore a numerosi seminari e convegni internazionali.

FILIPPO OPPIMITTI
Architetto e dottorando in Architectural Urban and Interior Design (AUID) presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, è assistente alla didattica in Laboratori di Progettazione Architettonica e Urbana. La sua ricerca si sviluppa all'interno del programma PON - GREEN Research Field e si intitola *Metropolitan Farms. A Design-oriented Research for Sustainable Agri-Food Systems*.

MARIA CHIARA PASTORE
Ricercatrice presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, ha conseguito un dottorato di ricerca in Pianificazione territoriale e sviluppo urbano presso lo stesso ateneo. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla forestazione urbana e sulla pianificazione adattiva in relazione alle città in rapida crescita. È PI del Progetto Nazionale finanziato dal MUR, *National Biodiversity Future Center - NBFC*, e direttore scientifico del progetto *Forestami*, che mira a migliorare la forestazione urbana della Grande Milano entro il 2030.

ALBERTO PETRACCHIN
Dottorando in Architectural Urban and Interior Design (AUID) presso il Politecnico di Milano, dove sta indagando l'architettura "arca" come strategia di rifondazione. È membro della redazione della rivista scientifica "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria" diretta da Sara Marini; partecipa alle attività di ricerca dell'unità Iuav nell'ambito del progetto PRIN *Sylva*. Ha curato, con Sara Marini,la mostra *Giancarlo De Carlo. Appunti bibliografici*, tenutasi presso il Palazzo Ducale di Urbino nel 2020-2021.

GAIA PICCAROLO
Architetto e storica dell'architettura, ha conseguito un dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica presso il Politecnico di Torino. È assegnista postdoc presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano, docente a contratto presso il Politecnico di Milano e membro del comitato editoriale della rivista "Lotus International". La sua ricerca si concentra sull'architettura, l'urbanistica e il paesaggismo contemporanei, con particolare riferimento alla circolazione di idee e modelli tra Europa e Americhe e agli sconfinamenti tra architettura, arte e paesaggio.

MICHELE PORCELLUZZI
Architetto e dottorando in Architectural, Urban and Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano, collabora dal 2020 come assistente in vari corsi di progettazione architettonica, urbana e degli interni. La sua attività di ricerca al si concentra sul rapporto tra architettura e comunità, con particolare attenzione alla progettazione dello spazio collettivo.

SARA PROTASONI
Architetto del Paesaggio, PhD in Progettazione architettonica e urbana a Milano, è coordinatrice del MSc in Sustainable Architecture and Landscape Design presso il Polo di Piacenza del Politecnico di Milano. Dal 2014 è professore associato in Architettura del Paesaggio. Affianca all'insegnamento un'intensa attività di ricerca progettuale e teorica sul progetto dello spazio pubblico e sul rapporto tra infrastrutture e paesaggio.

ALESSANDRO RAFFA
Architetto PhD, è attualmente Ricercatore presso il Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo dell'Università della Basilicata. Dopo aver conseguito il dottorato presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di MIlano, ha svolto attività di ricerca nell'ambito della Sven-Ingvar Andersson fellowship/Fondazione Benetton Studi Ricerche (2020), come assegnista postdoc presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino (2021).

FRANCESCO REPISHTI

Professore ordinario presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, insegna Storia dell'Architettura e Storia del paesaggismo contemporaneo. Dal 1996 al 2015 ha collaborato con le riviste "Lotus international" e "Navigator", dove ha imparato a studiare cose diverse da quelle fino ad allora affrontate. Per questo motivo le sue ricerche e i suoi studi sono equamente divisi tra l'architettura milanese di Età moderna e contemporanea e il paesaggismo contemporaneo.

FRANCESCA RIPAMONTI

Laureata in Architettura al Politecnico di Milano, frequenta il Dottorato di Ricerca in in Architectural, Urban and Interior Design (AUID). Ha cooperato a progetti di ricerca promossi dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani e collabora come assistente alla didattica nel campo della Progettazione dell'Architettura degli Interni, dello Spazio Aperto Urbano e della Rigenerazione Urbana.

ALESSANDRO ROCCA

Professore ordinario in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano, è coordinatore del Dottorato AUID (Architectural Urban Interior Design), fondatore e direttore della rivista "Fuoco amico", co-designer del *Cereal Cluster* di Milano, capo progetto della ricerca *Masterplan Bovisa*. Tra i suoi temi di studio e di progetto, il rapporto tra architettura e infrastrutture, il ritorno della selva, il ruolo del progetto nella ricerca scientifica.

KEVIN SANTUS

Architetto e dottorando di ricerca in Architectural Urban and Interior Design (AUID) al Politecnico di Milano. Laureato con lode in Architettura e Disegno Urbano (2019) al Politecnico di Milano, ha ricevuto la menzione d'onore per la tesi all'Italian Sustainable Architecture Award. Ha vinto una borsa di dottorato interdisciplinare (2020) per studiare il ruolo delle *nature-based solutions* nella cultura del progetto, e i relativi impatti sulle questioni morfo-tipologiche.

SARA ANNA SAPONE

Architetto, è dottoranda AUID del Politecnico di Milano, dove si è laureata con lode in Progettazione architettonica. Dopo varie esperienze in abito professionale e di assistenza alla didattica, nel 2019 partecipa come ricercatrice borsista al *G124*, il piano per le periferie italiane promosso da Renzo Piano. Dal 2020 sviluppa il suo progetto di tesi dottorale, *Precision Wildland*, tramite una ricerca multidisciplinare approfondita presso il gruppo di Landscape Architecture di TU Delft.

STEFANO SARTORIO

Architetto dottorando presso il Politecnico di Milano in Architectural Urban and Interior Design (AUID), indaga il rapporto delle architetture rurali e minori nei territori fragili della dorsale appenninica, nello specifico nell'area SNAI della Valle Giovenco-Roveto (Abruzzo), al fine di individuare strategie progettuali di riuso e contrasto allo spopolamento.

ARIANNA SCAIOLI

Architetta, è dottoranda presso il Politecnico di Milano in Architectural Urban and Interior Design (AUID). Si è laureata in Architettura e Disegno Urbano presso il Politecnico di Milano (2019) con la tesi: *Città ai Lati. Strategie progettuali di economia circolare e resilienza nel ridisegno di Porto di Mare*. La sua ricerca si occupa del ripensamento delle sequenze spaziali, fra interno ed esterno, attraverso un approccio *gender-sensitive*.

GIULIA SETTI

Architetto PhD, è Ricercatore in Progettazione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Le sue ricerche riguardano il recupero di architetture industriali e lo studio di architetture per l'acqua nel Gujarat (India). Partecipa al progetto di ricerca *Fragilità Territoriali*, coordinato dal Dipartimento DAStU. Ha svolto attività di ricerca presso CEPT University, Ahmedabad (India). Nel 2022 pubblica *Stepwell. Architetture per l'acqua nel Gujarat*.

ISABELLA SPAGNOLO

Architetto e dottoranda in Architectural Urban and Interior Design (AUID) presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, si interessa di temi legati alla rigenerazione dei territori fragili tramite produzioni agricole innovative quali i sistemi idroponici.

FRANCESCA ZANOTTO

Architetta e PhD, è assegnista di ricerca all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università Iuav di Venezia e docente a contratto di Architectural Design presso la scuola AUIC del Politecnico di Milano. Si occupa delle implicazioni ecologiche del progetto d'architettura e della relazione tra economia circolare e cultura progettuale.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2022
da Digital Team – Fano (PU)