

ISSN 2385-2291

FUOCO AMICO

bimestrale di architettura arte e paesaggio

01

ottobre 2014

Katia Accossato, Matteo Aimini,
Barbara Coppetti, Silvia Dalzero,
Alessandro Rocca, Luigi Trentin

Nuovo cinema Maestoso

L'impronta dell'architettura nella ricostruzione della città



MMXII Press

ISSN 2385-2291

FUOCO AMICO

bimestrale di architettura arte e paesaggio

01

ottobre 2014

FUOCO AMICO

pubblicazione periodica di architettura, arte e paesaggio

<https://issuu.com/mmxiipress>

comitato scientifico

Giacomo Borella (Studio Albori - Milano)

Nicolas Gilsoul (Ecole Nationale Supérieure
d'Architecture Paris-Malaquais)

Luis Antonio Jorge (FAU - Universidade de Sao Paulo)

Antonio Longo (Politecnico di Milano)

Sébastien Marot (Ecole Nationale d'Architecture
& des Territoires à Marne-la-Vallée)

Alessandro Rocca (Politecnico di Milano)

Teresa Stoppani (The Leeds School of Architecture)

direttore responsabile

Alessandro Rocca

disegni originali di Francesco Savoini

©2014 MMXII Press

piazza Leonardo da Vinci, 7

20133 - Milano

MMXIipress@gmail.com

Katia Accossato, Matteo Aimini,
Barbara Coppetti, Silvia Dalzero,
Alessandro Rocca, Luigi Trentin

Nuovo cinema Maestoso

L'impronta dell'architettura nella ricostruzione della città

Indice

I testi e i progetti pubblicati in questo numero di “Fuoco amico” provengono dall'attività didattica e di ricerca applicata al progetto svolta all'interno di tre laboratori di progettazione architettonica delle lauree triennali in Architettura ambientale e in Scienze dell'architettura, anno accademico 2013-14, Scuola di Architettura e società, Politecnico di Milano.

Laboratorio di progettazione architettonica 2

corso di laurea in Scienze dell'architettura

docenti: Barbara Coppetti, Gianni Savarro

tutor: Stefano Angiolini, Vincenzo Palminteri, Elisa Sottotetti, Alisia

Tognon

Laboratorio di progettazione architettonica 3

corso di laurea in Architettura ambientale

docenti: Alessandro Rocca, Matteo Aimini, Silvia Dalzero

tutor: Alessandro Altini, Enrico Forestieri, Maria Feller, Matteo Roveda,

Paola Silvestrini, Edoardo Ticozzi

Laboratorio di progettazione architettonica 3

corso di laurea in Scienze dell'architettura

docenti: Luigi Trentin, Katia Accossato

tutor: Caterina Bona, Lorenzo Donati, Valentina Rossi, Luca Trabattoni

Tutti i progetti fanno riferimento ai temi proposti dal programma “Ri-formare Milano”, elaborato dalla Scuola di Architettura e società insieme all'Assessorato all'urbanistica del comune di Milano.

I diagrammi planimetrici sono stati disegnati da Francesco Savoini, sulla base dei progetti degli studenti forniti dai responsabili dei tre laboratori di progettazione.

Le didascalie che accompagnano i progetti degli studenti sono state scritte da Barbara Coppetti, Alessandro Rocca, Katia Accossato e Luigi Trentin, ciascuno per il proprio laboratorio.

- Alessandro Rocca
7 **È l'architettura che salva la città**
- Barbara Coppetti
25 **Architettura, suolo, basamento**
- Matteo Aimini
45 **Il Maestoso abbandonato. Esercizi di post-produzione**
- Silvia Dalzero
57 **Ipotesi sull'architettura della città**
- Katia Accossato
75 **Progetti reversibili**
- Luigi Trentin
94 **Del modo giusto di sbagliare. Sperimentazioni didattiche sulla forma architettonica e sulla sua rappresentazione**
- 105 **L'impronta dell'architettura nella ricostruzione della città**

Alessandro Rocca

È l'architettura che salva la città



Il lotto del cinema Maestoso si trova sulla corconvallazione esterna nel punto di rotazione tra la direzione sud-est / nord-ovest di viale Umbria e la direzione est-ovest di viale Isonzo e dello scalo ferroviario di porta Romana, e all'incrocio con l'asse diagonale di corso Lodi / via Emilia.

L'arte della composizione urbana rappresenta uno dei caposaldi della cultura architettonica italiana. Gli studi di Saverio Muratori, di Aldo Rossi, di Carlo Aymonino e di molti altri hanno creato un legame inscindibile tra forma della città e architettura, erigendo una piattaforma teorica e operativa su cui la cultura architettonica italiana, per gli ultimi cinque decenni, si è appoggiata e fondata. Un patrimonio di conoscenze e di pratiche ancora operanti che vanno salvaguardate e sviluppate, che però talvolta, a causa della loro forza metodologica, ispirano un atteggiamento inerziale, poco incline a percorrere nuove linee di ricerca e sperimentazione. Con-

fidando nella grande qualità, e quantità, di quelle ricerche teoriche e progettuali, è successo che, in molti casi, la cultura architettonica italiana abbia lasciato scorrere in avanti il resto del mondo, assistendo da spettatrice alle avventure dell'architettura contemporanea. Mentre ovunque si affermava, con molte differenze e sfumature, la rinnovata centralità dell'oggetto architettonico, la cultura italiana rimaneva prigioniera di un contestualismo spesso di maniera. L'idea di una modernità temperata e critica negli anni Cinquanta diede risultati straordinari e fortemente differenziati, basti ricordare i capolavori di Ernesto Rogers, Gio Ponti, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa, ma oggi quella capacità di dialogo con la tradizione e con la struttura urbana spesso si è ridotta a un atteggiamento timido che esprime una modernità annacquata, debole, che è stata subalterna rispetto all'aggressività del turbocapitalismo e non attrezzata a misurarsi con le potenti trasformazioni territoriali in atto, come si è visto nella difficoltà dei progettisti italiani a guidare i maggiori progetti di trasformazione urbana dell'ultimo decennio, per esempio a Milano. E oggi, di fronte alle sfide poste dalla crisi economica e di sistema, la nostra cultura si mostra spesso lenta e impacciata, ma per fortuna non disattenta, di fronte alle sfide

della sostenibilità economica, energetica e sociale¹. Le competenze sviluppate in merito alla tutela del patrimonio architettonico e urbano, che rappresentano un punto qualificante della nostra cultura, hanno rafforzato un atteggiamento generalmente, e genericamente, contrario al cambiamento e favorevole alla conservazione, alla continuità e alla manutenzione, un sentire comune che trova espressione nelle sovrintendenze ai monumenti, nei vincoli paesistici e nel dettato restrittivo delle commissioni edilizie (o di quelle per il paesaggio), un sistema di controllo che si pone il preciso obiettivo di combattere la libertà d'invenzione che, insieme al diritto al rischio e all'errore, sono sempre state alla base delle esperienze più significative dell'architettura moderna e contemporanea. Su questo tema, un recentissimo contributo arriva da *Innesti/Grafting*, la mostra del padiglione italiano alla 14^a Biennale di Architettura (2014), in cui il curatore, Cino Zucchi, ha cercato di aggiornare la nostra specifica abilità nel dialogo con il passato con un linguaggio critico nuovo, attraverso una lettura puntuale di una serie di casi studio estratti dalla modernità milanese. Attraverso il concetto di innesto, Zucchi individua

1. Vedi, per esempio, la riflessione sui temi del riciclo, avviata al Maxxi di Roma dalla mostra *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta* (2011-12), a cura di Pippo Ciorra, e la cospicua ricerca interuniversitaria, tuttora in corso, "Re-cycle Italy", 2013-16.



Veduta del fronte del cinema Maestoso su piazzale Lodi, a Milano. L'ingresso pubblico è collocato a sinistra, all'angolo con corso Lodi.

un paradigma più vigoroso e meno passivo dell'abusato contestualismo, trovando una linea di sviluppo originale per l'architettura milanese in grado di dialogare correttamente con gli spunti offerti dal programma *Absorbing Modernity. 1914-2014*, che Rem Koolhaas ha posto alla base dell'intera Biennale 2014. Con questa mostra, Zucchi si propone di mettere in evidenza un aspetto opposto, rispetto a quello che si è sempre offerto come tema dominante, e cioè il carattere di novità, di differenza e di discontinuità che le opere del modernismo milanese esprimono, applicando come termine di comparazione non le equivalenti esperienze europee ma la continuità della struttura urbana e della cultura architettonica milanese. Operando un'analisi locale, Zucchi riesce a mettere a fuoco quei caratteri di interesse globale che, nell'ottica internazionalista del modernismo, restavano penalizzati, relegati alla dimensione marginale e tipica di un presunto storicismo italiano. Quello che è autenticamente locale, sembra la tesi implicita della mostra di Zucchi, è di sicuro interesse globale, mentre ciò che è apparentemente globale, e gli esempi purtroppo, nel caso milanese, abbondano, non è che un epifenomeno, un effetto a distanza che si impone dove la cultura locale non è in grado di sviluppare i necessari livelli di consapevolezza e autonomia.

Rinnovamento per sostituzione puntuale

Nel progetto di ricostruzione del cinema Maestoso, una sala costruita negli anni Trenta e definitivamente dismessa nel 2007, gli studenti del nostro laboratorio si sono misurati con la decisione di abbattere la struttura esistente, considerata ormai fatiscente e di difficile riconversione, e di sostituirla con un nuovo complesso di edifici che avesse una volumetria equivalente e funzioni comparabili. Un passaggio importante, nella messa a punto del progetto, è stata la riprogrammazione del cinema, considerando la sua chiusura come la conseguenza del tramonto di un tipo edilizio ancorato a modelli economici e comportamentali desueti, la sala unica di grande dimensione, e quindi mettendo a punto un programma basato sulla molteplicità e la flessibilità delle funzioni, spingendo al massimo sul ruolo sociale che il nuovo centro avrebbe dovuto svolgere a scala del quartiere e della città.

In questo senso, il laboratorio ha ripreso e condiviso i temi lanciati nel programma di cooperazione “Riformare Milano” che, elaborato e sottoscritto dalla Scuola di Architettura e società del Politecnico di Milano e dall’Assessorato all’urbanistica dell’amministrazione comunale, intende rilanciare una progettualità attenta ai valori architettonici e urbani esistenti cogliendo le potenzialità di trasformazione di aree estese, come l'ex macello, ma

anche singoli lotti collocati in situazioni cruciali, come è quello del cinema Maestoso. Si tratta quindi di sostenere un’idea di rigenerazione materiale, con nuovi interventi che si pongano l’obiettivo di mettere a punto visioni architettoniche e urbane, programmi e contenuti economici e sociali aggiornati, per innestare di nuovo nel ciclo vitale della città che cambia aree e luoghi che ne sono rimasti ai margini e che sembrano esclusi dal futuro della città.

Per queste ragioni, gli studenti si sono anche impegnati nella formulazione di un nuovo programma per l'ex cinema, un lavoro interessante e impegnativo che ha richiesto un pensiero non banale sui possibili modelli di architetture ad alto impatto sociale. I club sovietici degli anni Venti, come il celebre Rusakov (1927-28) di Konstantin Melnikov, il Fun Palace (1961) e l’Inter-Action Centre (1971) di Cedric Price, il Centre Pompidou (1977) di Renzo Piano e Richard Rogers, sono stati riferimenti storici importanti che hanno aiutato a mettere a fuoco il rapporto tra cultura, spettacolo, funzione sociale e spazio pubblico. Venendo a realizzazioni più recenti, sono stati esaminati edifici anche di carattere commerciale, come il Vitrahaus (2010) di Herzog & De Meuron, interventi temporanei come il padiglione Humanidade (2012) di Carla Juaçaba, il progetto per la fondazione Prada di

Rem Koolhaas, attualmente in corso di realizzazione a Milano, e molti altri edifici e progetti che, a vario titolo, sono serviti per indagare i temi individuati, sia per l'organizzazione planimetrica, strutturale e distributiva che per il suo rapporto con lo spazio esterno. Un ulteriore focus ha riguardato il disegno delle facciate, elemento considerato strategico per almeno due aspetti, da una parte il controllo dell'insolazione e della dispersione ai fini di un favorevole bilancio energetico e dall'altra l'impatto dell'edificio sullo spazio pubblico, il modo in cui i suoi spazi e suoi volumi si offrono sulla scena della città. A partire dalla lezione che si può ricavare da una lettura attenta del libro *The Function of Ornament*², un vero e proprio trattato sul modo di progettare le facciate attraverso l'analisi comparativa di una serie di esempi fondamentali moderni e contemporanei, abbiamo richiesto agli studenti di elaborare un pensiero originale su un tema che, al contrario di quanto si potrebbe credere, risulta di difficile comprensione e che è generalmente esplorato attraverso modalità tecniche assolutamente inattuali, rifacendosi a tecnologie e pratiche di un'edilizia tradizionale ormai in via di estinzione.

Ma lasciando un'analisi più dettagliata ad altra occasio-

2. Farshid Moussavi, Michael Kubo (editors), *The Function of Ornament*, Actar, Barcelona, 2006.

ne, qui vogliamo concentrarci sul modo in cui i progetti hanno affrontato il difficile tema di ricomposizione urbana, lavorando su un lotto di grande importanza, alla congiunzione tra due assi primari del sud-est di Milano, corso Lodi e viale Umbria, nel punto in cui convergono nel grande spazio libero di piazzale Lodi. Il sito pone problemi molto precisi, in termini di riconfigurazione dell'isolato, del fronte urbano su un piazzale di vaste dimensioni, sulla posizione di limite, di bordo e di porta alla città su un asse storico decisivo come quello tracciato dalla via Emilia, la strada consolare che collega Milano a Roma.

Anatomia dell'architettura a due dimensioni

Il grande numero dei progetti disponibili, quasi ottanta, ci ha suggerito di non procedere a una spiegazione dettagliata di ogni proposta ma ci ha invece spinto verso una disposizione comparativa, un layout che riducesse al minimo le informazioni specifiche per focalizzare il ragionamento su un unico aspetto, uguale per tutti e perfettamente confrontabile, come l'impronta impressa dall'edificio sul terreno. Un unico dato, estratto e ridisegnato a prescindere, potremmo quasi dire nel disinteresse per lo sviluppo tridimensionale del progetto. Un'operazione che espropria gli autori e consegna la

loro visione a un elenco anonimo in cui le tecniche di rappresentazione, la scelta del punto di vista, i dettagli, sono eliminati, per ottenere un livellamento perfetto, un appiattimento al grado zero.

La proiezione a terra, riprodotta in una forma diagrammatica unificata, consegna una rappresentazione plastica di un solo aspetto di questi progetti che, riportati nella loro complessità volumetrica, avrebbero aggiunto molte altre informazioni e spunti di riflessione. Una scelta così radicale si propone di eliminare la massima parte del lavoro prodotto per limitarsi a misurarne l'ombra, la proiezione a terra, riducendo il progetto di un edificio a un semplice ragionamento sul modo di occupare un lotto urbano liberato. La riduzione all'impronta vuole proprio mettere al centro un unico aspetto, quello della organizzazione degli spazi a terra e la collocazione del volume, indipendentemente dal suo sviluppo architettonico. La descrizione, ed eventualmente la comprensione, dell'intero progetto, è demandata a una lunga didascalia che riassume, per sommi capi, i punti caratteristici, le particolarità, le scelte di fondo. Un estratto planimetrico e un testo, entrambi estremamente sintetici, raccontano l'architettura attraverso una restituzione dei suoi punti estremi, il concetto e la proiezione a terra, e lasciando inevasa la restituzione di quanto realmente costituisce il

progetto: gli spazi e le strutture, la disposizione interna, le facciate, i materiali utilizzati.

Una rappresentazione dei progetti così sintetica e reticente stimola al completamento fantastico, in un certo senso assomiglia allo schizzo che, senza precisare alcun dettaglio, lascia intendere un'idea di spazio, di forma, di relazione e ogni architetto, leggendo le planimetrie una ad una, è inevitabilmente sollecitato a immaginare l'elevazione, l'organizzazione dei volumi, la struttura e la distribuzione. Però, se lo schizzo è intimamente legato all'occhio e alla manualità dell'autore, qui accade esattamente il contrario, il disegno è sottratto al proprio autore e consegnato a una tecnica espressiva unificata ed elaborata da un secondo autore, il redattore che ha ridisegnato tutti gli schemi in maniera uguale.

Figure elementari ma inestricabilmente correlate ad altri documenti tecnici che non rendiamo accessibili, le planimetrie diventano enigmatiche come parole superstiti dentro frasi illeggibili, si distaccano dalla logica autoriale che le ha definite e si rendono disponibili a una lettura anonima, seriale, che rappresenta la moltitudine delle possibilità di intervento in quella particolare area, con quello specifico programma. Sarebbe una verifica interessante, per esempio, sottoporre questi schemi ad altri progettisti, ignari degli esiti dei laboratori, e veri-

ficare come ciascuno porterebbe avanti un progetto di cui conosce solo l'impronta a terra e la volumetria complessiva.

L'eliminazione dell'architettura, che resta solo come ombra e come proiezione fantastica, nelle nostre intenzioni dovrebbe favorire una riflessione prettamente urbana, rendendo utili queste sperimentazioni progettuali anche su questo fronte, liberando dallo stato latente il coefficiente di urbanità, o di disurbanità, che si cela nella composizione genetica di progetti che, peraltro, lavorano esclusivamente alla scala dell'architettura.

Architettura al grado zero

Un aspetto che risalta con grande evidenza, osservando questi 78 schemi planimetrici, è l'individuazione di un terreno di studio, di analisi architettonica, che risulta come un residuo, come ciò che resta una volta eliminati dalla documentazione tutti gli aspetti volumetrici, materici, tecnologici e tipologici. In un certo senso, ci troviamo a guardare e a commentare progetti architettonici ridotti a un grado zero, riprodotti in una veste grafica che pone l'architettura come il protagonista assente, muto, che resta nascosto nelle pieghe di elaborati che qui non sono stati resi visibili. Architettura disossata, spogliata e ridotta alla sua ombra zenitale, come fosse

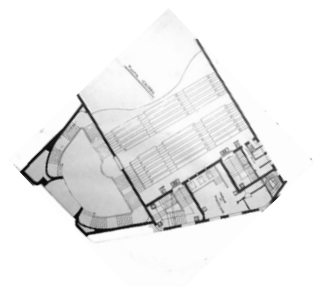
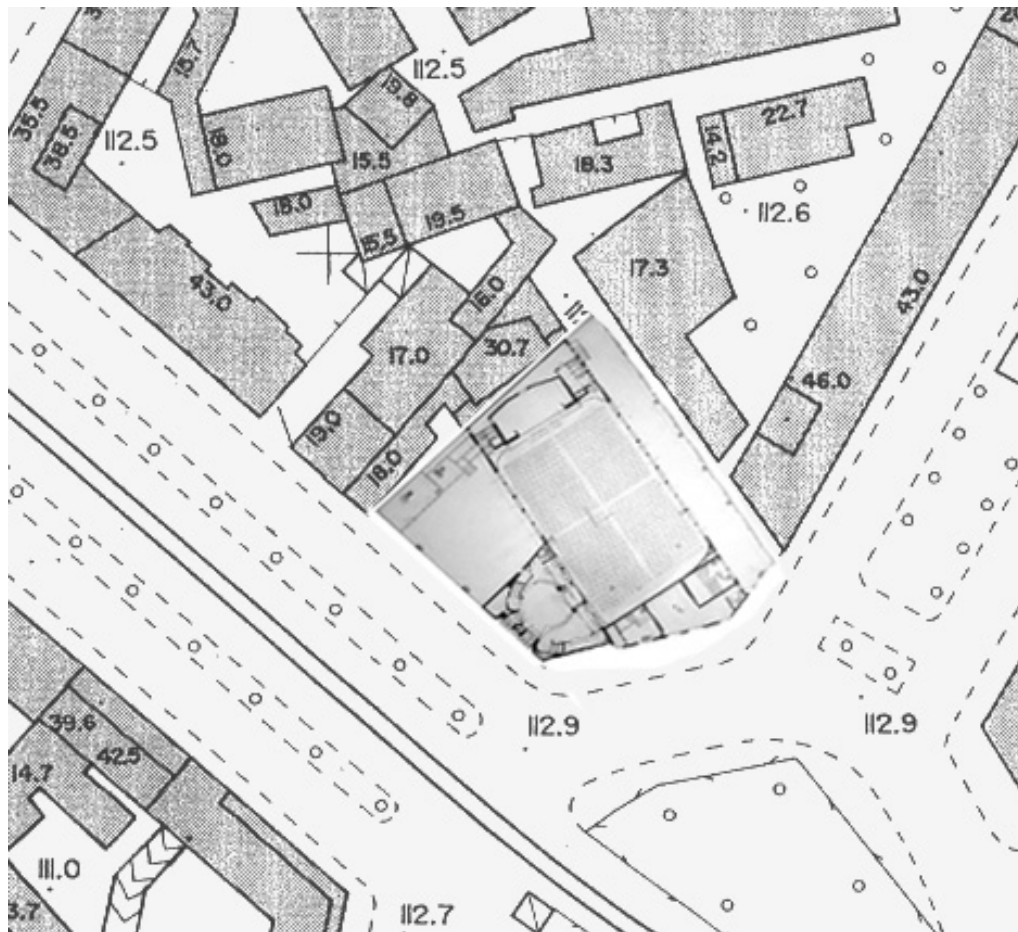
poco più di una macchia sul bianco candido del lotto liberato. È stata sicuramente una scelta arbitraria, questa riduzione a zero, che però ci sembra utile per mettere in evidenza uno, e uno soltanto, dei modi in cui il progetto ha ragionato sullo spazio del lotto e su come ha deciso di occuparlo, di frammentarlo, di utilizzarlo rispetto al proprio volume, ai volumi contigui, agli spazi aperti e pubblici dei viali e del piazzale.

La sommatoria di tutte queste proposizioni ha generato un abaco di soluzioni che rappresentano uno spettro di orientamenti e di strategie estremamente ampio. In una condizione dai limiti molto diseguali, un condominio di dieci piani, dal lato di viale Umbria, e una cortina edilizia continua che si sgretola in corpi bassi e disorganizzati lungo corso Lodi, ogni progetto ha sviluppato una tecnica di uso del suolo libero diversa, scegliendo di volta in volta di aprirsi o di chiudersi verso l'esterno, di sdoppiarsi in due o più corpi oppure di raccogliersi in un unico volume, di rispettare e rispecchiare gli orientamenti presenti oppure di scegliere una postura autonoma e indipendente. Viste nel loro insieme, tutte queste opzioni appaiono come l'inizio di un elenco potenzialmente sterminato, saggi iniziali di una tecnica combinatoria che potrebbe proseguire senza fine. Emergono alcune linee di tendenza, per esempio sono rari i

progetti che scelgono una autonomia geometrica totalmente indifferente all'orditura urbana, così come sono rari quelli che scelgono una ricomposizione integrale, di tipo ottocentesco, che realizzi la continuità della quinta urbana. Prevalgono, invece, le composizioni di volumi complessi, geometricamente articolati, che generano all'esterno spazi differenziati con diversi gradi di prossimità e interazione con lo spazio pubblico. Un problema che risulta evidente, e che ha condizionato le strategie insediative, è l'impossibilità di saturare il lotto con la volumetria concessa. Quando si trovano progetti che occupano buona parte del lotto dobbiamo pensare che si tratti di edifici di altezza molto limitata e di molto inferiore agli intensivi che fronteggiano piazzale Lodi. E forse è anche per questa ragione, per questo limite volumetrico, che prevale la ricerca di un ordine basato soprattutto sulla ricerca di un equilibrio interno, tra le diverse parti del progetto, piuttosto che su un bilanciamento che coinvolga gli edifici contigui che, in questo caso, era effettivamente molto difficile.

Un altro elemento che caratterizza questi progetti è il disinteresse verso l'edificio esistente, il vecchio cinema Maestoso che, almeno in parte, poteva anche essere recuperato e incluso nel progetto. Si tratta di una scelta che si deve senz'altro alle condizioni poste, mancanza

di dati certi sull'edificio esistente e impossibilità di effettuare un sopralluogo al suo interno, ma credo che si tratti anche di una valutazione delle potenzialità reali di quella struttura, che sono state giudicate molto limitate, e sull'idea che una architettura completamente nuova potesse ottenere risultati migliori sotto tutti gli aspetti. In particolare, la scelta di demolire integralmente trova una motivazione importante nell'attenzione che è stata attribuita all'organizzazione degli spazi esterni che, disegnati senza il vincolo dell'esistente, consentono di ripensare profondamente il ruolo urbano e architettonico dell'isolato.



Piante del primo e secondo livello del cinema Maestoso. Costruito nel 1939 per sostituire il cinema Roma, a sua volta costruito nel 1912, ha una sala da 1800 posti. Ha cessato le proiezioni, e ogni tipo di altra attività, nel 2007.

Barbara Coppetti

Architettura, suolo, basamento

Orizzonti

Il processo di ricerca all'interno del quale si sviluppano e si alimentano la pratica dell'architettura e la riflessione disciplinare non possono evitare di confrontarsi con il dibattito che, ormai da alcuni decenni, mette in discussione i fondamenti e la necessità stessa della nostra disciplina. Se già Tafuri negli anni '80, in *La sfera e il labirinto*, aveva sancito la dissoluzione dell'architettura e il naufragio del progetto in un labirinto di immagini, parallelamente François Lyotard e Jürgen Habermas mettevano in crisi le comuni pratiche e teorie del fare architettonico.

Peraltro, in questi ultimi anni, anche Nicola Emery denunciava uno stato di crisi, di assenza di senso in una disciplina andata spettacolarizzandosi e che, a tratti, sembrava aver smarrito le cause essenziali della sua esistenza, la ragion d'essere del suo agire, progettare e costruire¹.

Un fare architettonico sempre più attento a una politica di mercato e sempre più prossimo, in alcuni casi, a dare forma a un semplice, comune oggetto mediatico e utilitaristico viene dunque denunciato dagli studi antropologici, filosofici e sociologici. La nostra disciplina architettonica corre il rischio di esaurire la sua funzione, di svuotarsi di senso, e, ovviamente, di ridurre il suo ruolo, nel momento in cui, da più parti, ne viene denunciata la spettacolarizzazione e la *liquefazione*. Così detta dal sociologo e filosofo britannico Zygmunt Bauman che, di fatto, estendeva il concetto di *liquidità*, carattere peculiare della società odierna, alla dimensione architettonica.

“Liquido moderna è quella società nella quale le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. La vita liquida, allora come la società liquida

1. Nicola Emery, *L'architettura difficile Filosofia del costruire*, Christian Marinotti edizioni, 2008; e *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Christian Marinotti, Milano, 2011.

*moderna non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo”*².

I nuovi ambienti d'interazione, rappresentati dal ciber-spazio e da tutte quelle forme di realtà aumentata, hanno, dunque, portato i gesti dei singoli e le azioni delle collettività ad attuarsi al di là degli spazi reali, facendo emergere una cultura centrata sulla realtà digitale e sul fenomeno della rete. L'interazione sociale, passando dai nuovi sistemi di comunicazione, da una parte ha dissolto i vincoli tradizionali che, in passato, legavano le persone a contesti comuni, dall'altra ha indotto e incrementato le possibilità di costruire luoghi di condivisione, non in luoghi fisici specifici e dedicati ma in ambienti virtuali. Il sociologo e antropologo Franco La Cecla in *Contro l'architettura*³ denunciava, esplicitamente, la lontananza dell'architettura dall'interesse pubblico, per riconoscerne, in effetti, un valore e senso in base, solo, al potere mediatico, divulgativo e promozionale eventi sia ordinari e sia eccezionali. Dunque un valore basato sulla possibilità di rendere mediatico ciò che ruota intorno e avviene dentro l'architettura, facendola ineluttabilmente scivolare verso un gioco autoreferenziale basato sul *brand* e sulla *firma*.

2. Zygmunt Bauman, nella Introduzione a *Vita liquida*, 2006, p. VII.

3. Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

La Cecla denunciava, per altro, come trasformazioni di interi pezzi di città venissero trattati quali giochi formali superficiali, combinazioni originali di figure, nelle quali si dimostrava essere molto più importante il packaging del prodotto stesso dando così forma non ad architetture da abitare bensì ad “architetture da sfogliare” senza timore se alle superfici non corrispondono gli spazi e la loro fruizione”. I contributi e le interpretazioni extra-disciplinari della filosofia, della psicologia, del comportamento o degli studi sociologici costituiscono apporti necessari alla comprensione delle trasformazioni spaziali nelle nostre città, del sistema metropolitano nei nostri territori esterni, in relazione all’uso che ne fa l’uomo, ai più recenti comportamenti individuali e collettivi. Vittorio Gregotti, richiamando Morin⁴, dimostrava, di fatti, come il dialogo tra le discipline fosse elemento indispensabile al controllo del loro stato di sviluppo e di come avrebbe potuto essere, però, anche ostacolo del loro stesso rinnovamento se, solo, si fosse smarrita una qual si voglia ricerca di specificità sia teorica e sia formale. Difendeva, per altro, in *Contro la fine dell’architettura*, l’identità disciplinare, intendendo la disciplina non come regola, obbedienza o controllo di un processo

4. Edgar Morin, *Elogio dell’interdisciplinarietà*, “Lettera internazionale” 62, 1999.

progettuale ma disciplina in quanto legata a una storia, una tradizione e una mutazione di caratteri, di teorie e fondamenti.

Il valore storico era, allora, il terreno ineliminabile su cui si camminava rimanendo, in ogni caso, del tutto silente in merito a quali direzioni prendere nel prossimo futuro. storia e *memoria* dunque sono protagoniste nella dialettica tra stabilità e temporaneità dell’architettura. Negli ultimi cinquant’anni la disciplina architettonica, con i suoi particolari caratteri di coincidenza tra ricerca teorica e fare, è stata investita dal cambiamento delle condizioni di produzione e riproduzione delle immagini, un fenomeno che, coinvolgendo direttamente tutte le pratiche artistiche, ha indotto quei caratteri d’incertezza ai confini di tutte le arti, mettendone in discussione l’identità e rendendo compiti e fondamenti confusi e *liquefatti*.

L’impressione pare essere, allora, quella dello smarrimento della necessità e del senso, da cui “l’urgenza di ripensarne i confini, nel contesto dell’interdisciplinarietà, come pratica artistica dotata di senso proprio”⁵.

All’interno di questo quadro problematico, la presente ricerca vuole individuare la possibilità di individuare

5. Gregotti sembra rispondere al libro di La Cecla con il suo *Contro la fine dell’architettura*, Einaudi, Torino, 2008.

percorsi personali, la possibilità di aggiornare la nostra conoscenza dei fenomeni urbani, attraverso un processo incessante e paziente di ricomposizione dei materiali e d'attribuzione di senso attraverso l'azione progettuale. Un processo che comporta un dialogo e una dialettica continua tra aspetti operativi, tecnici e componenti teoriche così liberando da ogni compimento formale o funzionale, da ogni imposizione stilistica o retorica.

E allora in questa direzione ritengo che sia possibile individuare *nuovi orizzonti di senso*, con il contributo e con l'aiuto di coloro che in questa direzione hanno agito e riflettuto, costruito e scritto, realizzato e ricercato. Anche Ignasi de Solà-Morales in *Decifrare l'architettura*, spiegava il ruolo della ricerca architettonica quale personale percorso storico-critico nei temi dell'architettura del Novecento. Ignasi de Solà-Morales, mediante l'indagine di un sistema teorico consolidato, poneva domande in merito alla teoria della forma architettonica del Movimento Moderno e ne affrontava le relazioni, tra pratiche teoriche, pratiche storiche e pratiche architettoniche, attraverso una lettura alternativa di una concatenazione di eventi, di un sistema di relazioni e d'influenze, che, nel corso del XX secolo, avevano coinvolto i protagonisti del dibattito architettonico⁶. Un libro di ricerche e tesi

6. Ignasi de Solà-Morales con i saggi su Walter Benjamin, Le Corbusier,

in continua trasformazione per fermare in un saggio lo stato della personale ricerca in un particolare momento, nella convinzione che *ogni generazione ha il diritto di riscrivere la storia*.

Nella misura in cui avanza la conoscenza delle relazioni tra i fenomeni, sembra, ora, perdere peso l'idea secondo la quale l'architettura può aver bisogno di paradigmi incontestabili per vedere garantita, in modo permanente, la propria identità. Negli odierni contesti complessi, multi-formi e multi-voci, nelle città e nei paesaggi contemporanei, nei luoghi delle appartenenze e dei conflitti, delle convivenze e delle contraddizioni, delle rinunce e delle ambizioni, si fa, sempre più, necessario includere la possibilità di recuperare la consuetudine dello stare (nello spazio pubblico) come espressione di partecipazione diretta alla vita cittadina.

D'altra parte, costruire spazi in cui aggiornare le modalità di vivere una socialità densa, investendo in un processo di ri-significazione dei nuovi luoghi di ritrovo, di aggregazione e di tempo libero, è quanto è chiamato a fare il progetto contemporaneo. Lo sforzo da compiere non è ostacolare gli eccessi, urlare contro i *predatori ur-*

Siegfried Giedion, Manfredo Tafuri, si pone contro l'idea di una storia unificata, nella convinzione che la storia vada reinventata e riscritta continuamente. Ignasi de Solà-Morales, *Decifrare l'architettura*, Allemandi, Torino 2001.

bani (detti così da Rykwert), vincolare i suoli, i parchi e le aree libere, ma proporre soluzioni alternative che realizzino quel passaggio cruciale che è dalla protesta al progetto un processo progettuale capace di esercitare un influsso reale sulle nostre città, sulle nostre periferie, sui margini, sugli interstizi e sui residui. Lo stesso Merleau-Ponty scriveva che: *“il nostro campo percettivo è fatto di cose e di vuoti tra le cose ... dapprima vedo come cose degli insiemi che non ho mai visto muoversi: delle case, il sole, dei monti ... Se ci mettessimo a vedere come cose gli intervalli tra le cose, l'aspetto del mondo muterebbe sensibilmente”*⁷. Per altro, nella città odierna i consueti confini interno/esterno, pubblico/privato, dentro/fuori, reale/virtuale, temporaneo/permanente, stanno diventando sempre più porosi.

Nella visione di un *nomade urbano*, ovvero di colui che con le nuove tecnologie di comunicazione ha amplificato la condizione di isolamento, il senso di perdita e il deterioramento delle strutture sociali tradizionali si è fatto ineludibile. Debita e dovuta è, allora, una particolare attenzione nella relazione fra realtà architettonica e realtà sociale così da coinvolgere lo spettatore in un'esperienza estetica che lo renda parte integrante del processo

7. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, p.50, Gallimard, Parigi 1945.

di percezione e di cognizione.

Un parco funziona come ambiente solo grazie all'attività delle persone che lo attraversano e lo abitano. L'essenza si dimostra, dunque, nel favorire ed evidenziare i sistemi di relazione per rispondere a un nuovo spazio sociale reso, ora, necessario dalla nascita e dalla proliferazione di una società virtuale. Come ha scritto Florian Idenburg *l'architettura deve offrire spazi reali per una comunicazione diretta tra le persone*, l'architettura deve, quindi, reagire alla perdita di senso della comunità, proporre alternative e dar forma a relazioni aperte con la fiducia nella capacità degli individui di inventare le proprie storie. La nostra intelligenza architettonica deve rinvigorire la nostra sensibilità verso il mondo fisico.

Architettura/suolo

Il punto di vista che si propone intende il progetto d'architettura come disciplina orientata alla trasformazione della realtà fisica, che agisce entro i mutamenti della città odierna, dei nostri paesaggi e dei territori perduti, come interpretazione proiettiva delle incessanti dinamiche trasformative. Nell'attualità come nella storia del sapere disciplinare e alle molteplici scale di relazione, le operazioni modificative degli assetti stabiliscono, alle molteplici scale di relazione, un principio di forma ge-

nerato dall'interferenza con il suolo, dalla relazione con la terra che ospita e si rende disponibile alla *con-formazione* con l'artificio⁸.

Il suolo in questi termini non è inteso come entità fisica indifferente rispetto a quanto su esso si pone, ma al contrario diviene il luogo dell'incontro tra le ragioni dell'architettura e quelle del sito specifico, il luogo privilegiato delle relazioni che stabiliscono le componenti artificiali e quelle naturali, il luogo dell'ancoramento e del radicamento sia fisico che culturale, dell'azione progettuale. I casi selezionati e i progetti elaborati ricercano sempre una relazione privilegiata con le tracce discrete e con i segni archetipi che si pongono a fondamento delle scelte progettuali.

Tracce discontinue nello spazio e nel tempo, ma anche tracce propriamente segrete, in quanto segni originari spesso nascosti o compromessi che, intenzionalmente caricati di senso e di significato, diventano generativi entro l'intero sistema progettuale.

Si indagano, all'interno dell'ampia e più generale problematica della trasformazione della città contemporanea, costantemente sfondo di ogni figura presa in esame

8. Il rapporto tra architettura e suolo è stato ampiamente trattato in: Barbara Coppetti, *Muovere la terra, le discrete tracce dell'architettura ipogea*, Maggioli, *Santarcangelo*, 2008. Se ne ripercorrono qui alcuni passaggi per confermare un punto di vista consolidato.

approfondita, i sistemi architettonici che non poggiano indifferentemente sul terreno ma lo scavano nel suo spessore evidenziandone il ruolo di basamento e fondamento fisico e concettuale. Si elaborano e indagano progetti in cui la conformazione del suolo si pone come elemento determinante e generativo dell'impianto complessivo. Architetture e sistemi urbani in cui le articolazioni di suolo, mediante operazioni di spostamento di terra, scavo e riporto, contenimento e corrugazione, trasformano, intenzionalmente, il terreno, diventando il principio che ordina e dispone gli elementi nel paesaggio specifico.

Basamento

Richiamando le quattro categorie che Gottfried Semper nel suo trattato identifica – basamento, focolare, involucro, copertura⁹ – si riconosce, ora, nel basamento l'espressione del carattere primo e tettonico dell'architettura.

9. Gottfried Semper, nella sua opera *Der Vier Elemente der Baukunst (I quattro elementi dell'architettura)* del 1850, identifica nella contrapposizione tra la figura primigenia della capanna dell'Abate Laugier (1753) e più articolate composizioni come quella della capanna caraibica, le componenti di base di ogni opera architettonica, dotate di identità e autonomia, tanto da divenire supporto concettuale per una riflessione progettuale specifica: il basamento delinea e identifica il piano abitabile, inclusivo del simbolico elemento del focolare; la struttura e l'articolazione dell'involucro divengono elemento che separa l'interno dall'esterno; la copertura definisce la chiusura superiore.

ra. Puntualizzato ed evidenziato, poi, anche da Kenneth Frampton, in *'Tettonica e architettura'* e per altro condiviso anche dallo stesso Vittorio Gregotti nell'introduzione allo stesso testo di Frampton. Il basamento si fa elemento gerarchicamente dominante entro le selezioni operate e le interpretazioni restituite. In quanto massa stereotomica e topografica, il basamento si pone come base su cui individuare il centro ideale, simbolico del focolare, assicurando, in questo modo, l'unione tra due condizioni differenti, quella che fa riferimento all'individuo e al suo luogo protetto e quella della condivisione collettiva, in quanto suolo che si rende disponibile a ospitare entrambe le dimensioni e ad entrambe appartenere.

Elemento del basamento è, dunque, una figura paradigmatica esemplare nella definizione dello spazio abitabile: la costruzione del basamento è anche fondazione nei termini di Vittorio Gregotti, ovvero è *il principio nascosto quasi sempre all'occhio di chi ammira e di chi usa l'architettura, principio su cui ogni cosa consiste, ogni cosa è appoggiata e ogni cosa è in grado di durare. Superficie prima e segreta, di contatto con il suolo, di appoggio, di connessione, che distribuisce forze e carichi disperdendoli nel suolo, il basamento/fondazione è risultato e principio di ogni progetto*, la cui costruzione si trova proprio

nell'interferenza e nella compenetrazione con il suolo, con la terra che ospita e si rende disponibile alla deformazione, la densità fisica e concettuale della riflessione che riguarda il ruolo di tale luogo del contatto e della coesistenza di condizioni differenti. Il basamento viene inteso quindi come ambito di mezzo, luogo dello scavo nel sottosuolo ma anche luogo da cui si eleva e si innalza l'architettura, luogo dell'appartenenza molteplice, al singolo e al pubblico, al dentro e al fuori, luogo che orienta, in modo mirato, l'articolazione degli spazi.

In definitiva, il basamento si fa luogo in cui si condensano e si incontrano le ragioni dell'architettura e quelle del sito, il luogo privilegiato delle relazioni tra edificio e spazio aperto. Il ruolo architettonico del basamento nel progetto architettonico e urbano si specifica nella regolazione dei rapporti tra le parti, sia in senso verticale, cioè tra ciò che sta sopra e ciò che sta sotto, che in senso orizzontale, come definizione di ambiti distinti e sequenze progressive. Lo spessore del basamento regola rapporti complessi: basti pensare alle diverse declinazioni che di esso articolano la figura classica del tempio greco¹⁰, gli spazi della Neue Nationalgalerie di Mies Van

10. Entro l'interpretazione orientata che si propone, il basamento classicamente inteso è fatto indispensabile alla rappresentazione del senso collettivo: il tempio greco, nella sua declinazione emblematica e perfetta del Partenone, si pone come massima rappresentazione di una condivisione collettiva entro

der Rohe a Berlino o, in modo ancora diverso, la villa Malaparte a Capri di Adalberto Libera. In ciascuno di questi tre diversi casi il basamento diviene figura paradigmatica di riferimento, entro variazioni di forma sostanziali, contesti differenti e usi degli spazi diversi, la cui carica simbolica si definisce comunque in quanto supporto della dimensione collettiva dello spazio abitabile nelle sue, varie, declinazioni formali e funzionali. Nel caso di Berlino, con gli spazi della galleria espositiva, e nel caso di Capri, con gli spazi dell'abitazione, il basamento diventa lo spessore entro cui gli spazi interni si vanno definendo: spazi inclusi, spazi dentro al basamento, da esso e che da esso vengono controllati, misurati, contenuti. Tali condizioni definiscono il basamento come matrice e paradigma dello spazio pubblico incorporandone qualità relazionali e rappresentative. Quando lo spazio pubblico diviene esso stesso basamento, la bidimensionalità del piano del suolo si modella, allora,

la quale è inscritta la società che l'ha prodotto. Non costruendo uno spazio propriamente abitabile interno, la determinazione dello spazio pubblico è stabilita dal basamento, su cui si articola lo spazio compreso tra il colonnato e le pareti della cella, a definire lo spessore abitabile dell'architettura. La solida presenza del basamento e della scalinata che lo stacca dal suolo, recinge e delimita il luogo dell'incontro tra la comunità umana e divina. Per una compiuta riflessione sul tempio greco si veda Rafael Moneo, in *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino; pp. 101-127, *Riflessioni sull'evoluzione del tempio greco*.

tridimensionalmente costruendo articolazioni spaziali, modulazioni del terreno, moltiplicazione di suoli che coinvolgono la dimensione del paesaggio attraverso l'attribuzione di un senso nuovo.

Suoli scolpiti, intagliati o crepati come, per esempio, nei casi del Cretto di Gibellina di Burri o il Jewish Memorial di Eisenman a Berlino, ove la declinazione collettiva e la volontà precisa di richiamare e imprimere nel labirinto della memoria i fatti del passato, rendono il suolo spazio architettonico pubblico da abitare e nuovo paesaggio artificiale.

Temi del progetto

Nell'ambito del progetto didattico e di ricerca "*Ri-formare Milano- Progetti per le aree e gli edifici in stato di degrado e abbandono*" il laboratorio ha assunto come oggetto di studio e sperimentazione un ambito puntuale, in stato di abbandono e obsolescenza fisica da almeno un decennio, in disuso che versa da almeno un decennio in stato di abbandono e obsolescenza fisica. L'ex cinema Maestoso, affacciato su piazzale Lodi, è caratterizzato da alcuni corpi edilizi dismessi posti all'interno del tessuto consolidato della città lungo l'importante tracciato viario di corso Lodi/corso di porta Romana. Un'asta radiale nel settore orientale di Milano ove il disegno della

città otto e novecentesca ha realizzato un tessuto denso e compatto, costruito attorno al principio dell'isolato come matrice della città moderna. Il disegno urbano, riconoscibile nel suo rigore geometrico e nella ripetibilità della misura dell'isolato – l'elemento di base che reiterato nel principio, lo configura e caratterizza¹¹ – solo in corrispondenza delle tracce del passato subisce modificazioni, deformazioni, aggiustamenti.

I temi sviluppati hanno affrontato le differenti scale del progetto: dalla scala del disegno della città e del contesto insediativo, oggetto di descrizioni e letture interpretative delle stratificazioni delle forme, alla scala architettonica del manufatto costruito e dello spazio aperto, delle scelte tecnologiche e materiche dei volumi e degli spazi del progetto. Il lavoro sviluppato ha affrontato i seguenti ambiti di interesse tematico:

1- le variazioni tipologiche del condominio milanese del '900, casi esemplari a confronto. Attraverso la comprensione del significato e del ruolo del tipo architettonico nella nostra disciplina, si sono approfondite, nel corso del processo progettuale, le diverse forme di aggregazione dello spazio, proposte dai gruppi di lavoro,

11. Per i necessari approfondimenti si veda l'articolo: Barbara Coppetti, *La dialettica tra residenza e spazio aperto nella città contemporanea: processi generativi e costitutivi*, in "Territorio" n. 59, 2011.

all'interno della coppia antinomica tradizione/innovazione;

2- processi di stratificazione delle forme e identità storica del luogo, indagati attraverso letture interpretative del settore sud-est della città di Milano, capaci di confrontarsi con la complessità dei segni, delle tracce e delle forme accumulate, addensate, stratificate nella città contemporanea. La comprensione della configurazione assunta dall'isolato in cui è posto l'ambito progettuale, ha indotto una riflessione sui processi modificativi dell'isolato tradizionale, inteso come unità costitutiva del tessuto edilizio della città del '900, verso nuove organizzazioni urbane che modificano radicalmente la dialettica tra residenza e spazio pubblico nelle città;

3- definizione di una strategia progettuale in rapporto al tema della ricomposizione della cortina edilizia, mediante un nuovo edificio o insieme di corpi edilizi, caratterizzati da *mixité* funzionale (commercio, uffici e terziario, residenza e *social housing*) e il relativo spazio aperto. Le scelte progettuali e le intenzioni che le determinano, sono state rappresentate mediante diagrammi, schemi, schizzi o modelli capaci di esprimere il *concept* strategico dell'intervento. Essi hanno fissato gli obiettivi e le istanze progettuali e trovato riscontro negli usi e nelle forme dello spazio;

4- il progetto e l'approfondimento del disegno dello spazio aperto, coperto e costruito alla quota della città.

Il lavoro svolto, in tutte le sue parti, ha posto specifica attenzione alla relazione col suolo pubblico della città, all'attacco a terra dei volumi e alle relative funzioni, pensate in spazi adeguati a sostenere la relazione con i caratteri dell'asta stradale storica.

Il lavoro sviluppato ha disegnato nuove relazioni con gli spazi pubblici esistenti nel contesto, sia alla quota zero con il verde nel piazzale e con il sistema ciclabile – in particolare con la stazione di *bike-sharing* – che nel sottosuolo, con l'infrastruttura metropolitana della Linea gialla e le sue risalite al suolo.

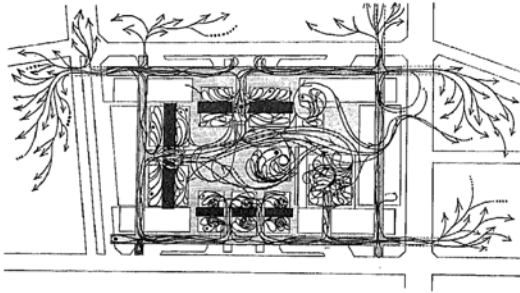
5- il controllo dei caratteri architettonici complessivi, attraverso la scomposizione delle parti del progetto in: basamento, corpo dell'edificio/degli edifici e coronamento. Il progetto, mediante il disegno di piante, sezioni e prospetti, ha, ogni volta, precisato le soluzioni compositive e spaziali adottate nel progetto e controllato la terminazione dei volumi e il loro coronamento restituendo il rapporto degli spazi con la luce naturale nelle sue articolazioni e molteplici possibilità.



Veduta del cinema Maestoso con il volume dell'atrio e corpo scale affacciato su corso Lodi.

Matteo Aimini

Il Maestoso abbandonato, esercizi di post-produzione



Fumihiko Maki, *Investigations in Collective Form*, School of Architecture, Washington University, 1964.

“Il più bel ritrovo di porta Romana”, ai tempi ex cinema Roma durante la prima guerra mondiale, ex cinema Italia sotto il fascismo fino alla grande crisi petrolifera a metà degli anni settanta, ex cinema Maestoso ai tempi del crollo dei mercati finanziari. Migliaia di ore di pellicole sono transitate in questa essenziale sala cinematografica, allora situata in una zona periferica al di là dei bastioni, oggi praticamente centro, o meglio uno dei tanti possibili epicentri della metropoli diffusa.

All'apice della sua rendita di posizione, e quindi del suo indiscusso valore commerciale, la sala si scopre un debole attrattore sociale, vuoi per la rivoluzione indotta

dai modelli di entertainment on demand, vuoi per la concorrenza dei grandi complessi multisala che ricalcano i modelli americani e asiatici. Il Maestoso soccombe per una sostanziale mancanza di pubblico, la sofferenza del cinema di quartiere, nella città di Milano, è un dato di fatto, basti pensare alle sale De Amicis, Gnomo e così via. Sette anni di abbandono non sono molti ma sufficienti perché una sala cinematografica si consumi, lentamente, dall'interno. La scarsa manutenzione fa sì che gli impianti di ventilazione e riscaldamento deperiscano rapidamente. Le rosse e comode poltrone ammuffiscono, le infiltrazioni non curate ossidano i ferri del calcestrutto dilatandolo. Il lindo schermo da 16:9 sbiadisce e l'impianto audio cuoce. Inoltre, come logica vuole, gli immobili abbandonati sono soggetti a fenomeni di esproprio collettivo da parte di squatter e movimenti sociali itineranti in cerca di luoghi di aggregazione e protesta. Anche il Maestoso ha subito, nel 2013, un'occupazione lampo con tanto di sgombero coatto effettuato dal prefetto contro i membri del collettivo Macao che, subito dopo, si sono trasferiti nella ex borsa del mercato delle carni, anch'essa in stato di abbandono da svariati anni. Quello che oggi rimane, del quasi secolare cinema in piazzale Lodi, è un contenitore vuoto da 1800 posti, l'ennesimo piccolo bubbone appartenente per diritto alla

galassia della città latente, in attesa di un principe azzurro di indubbia generosità.

Manufatto

Il lotto misura circa 2000 metri quadri ed è costituito principalmente da tre corpi di fabbrica. Il foyer di ingresso alloggia due ampi scaloni che conducono alla balconata, la sala proiezioni, e un piccolo volume adiacente che ospitava un bar con affaccio su strada. A lato dell'ingresso principale vi è un interessante spazio alberato che, in origine, era la zona filtro necessaria per le vie di fuga dalla sala di proiezione. Si deduce che la struttura non è eccessivamente complessa, anzi, presenta uno schema distributivo molto semplice e scarno. I dispositivi di spazio pubblico alternativi non sono mai stati contemplati e l'unica soglia per accedere al cinema è l'ingresso principale.

Allo stato attuale, è praticamente impossibile un ripristino in toto sia del manufatto sia del programma che era ospitato in precedenza, per tre semplici ragioni: il fallimento del cinema implica la necessità di un ripensamento più complesso, per attività da inserire al suo interno, e con ogni probabilità è necessaria una maggiore diversificazione con funzioni anche radicalmente differenti tra loro ma in grado di fornire, a un pubblico

sempre più esigente, una quantità di eventi simultanei, sia di tipo culturale che di tipo produttivo; la necessità di ripensare l'architettura in funzione di ciò che deve ospitare, aprendo a un possibile ventaglio di manipolazioni sul manufatto. Ad esempio, con azioni di puro e crudo riuso mediante aggiunte o sottrazioni, per giungere addirittura a rimedi estremi come la totale demolizione e ricostruzione. Ultimo punto, non meno importante rispetto ai precedenti, disegna la necessità di ripensare il concetto di spazio pubblico come innesco di nuove e inaspettate dinamiche di interazione con il quartiere e la città.

Scenari

Ironia della sorte, l'ultima proiezione in programma prima della chiusura definitiva del Maestoso nel 2007, fu il film "Transformer", i grandi mostri di acciaio e lamiera che mutano il loro stato per ricomporsi in altre macchine dalle diverse utilità e funzioni. Un inconscio presagio di quello che probabilmente accadrà alla sala cinematografica oggi in abbandono. Infatti, sette anni dopo, a fronte dei mutati contesti sociali ed economici, è lecito interrogarsi sugli scenari di un possibile sviluppo che questo piccolo lacerto deve affrontare. Al di là dei risultati ottenuti dall'esercizio didattico sottoposto agli

studenti del terzo anno di Architettura ambientale, che saranno in seguito commentati, vale la pena di tracciare un quadro delle possibilità progettuali, a partire dal riuso brutalista fino a giungere alla totale e radicale ablazione dei corpi esistenti.

Riuso brutalista. Messe in sicurezza le parti pericolanti e rimosse le oramai inutili balconate e platee, il Michigan Theater di Detroit, realizzato in stile rinascimentale francese nel 1925 sull'area della prima fabbrica di Henry Ford e successivamente chiuso a metà degli anni Settanta, più volte manomesso nel tempo, si è salvato dalla tabula rasa per la mancanza di parcheggi nella zona e infatti oggi è un parking multipiano, in calcestruzzo e acciaio, dove gli spettatori sono stati sostituiti dalle auto. Scorgerle nel suo ventre interno così riccamente decorato genera un potente cortocircuito che solo un paese come gli States poteva partorire.

Sostituzione programmatica. Se pensiamo ai cinema disegnati dai primi del Novecento in poi, fino alla grande rivoluzione dei multisala poi incastrati nei centri commerciali, la tipologia che abbiamo di fronte, semplificando al massimo, è quasi banale, una scatola divisa su due livelli più gli spazi per la distribuzione. Questa condizione rende questi manufatti altamente duttili al cambiamento dei loro interni e quindi geneticamente

predisposti verso la metamorfosi funzionale. Esempi assolutamente riusciti sono il riuso dell'ex cinema Istria a Milano, ad opera di Studiometrico, che ora è la sede della Bastard, attraverso un'operazione virtuosa che coniuga interesse privato e bene collettivo. Oppure il progetto realizzato a Bologna, dallo studio Tasca, che riconverte un piccolo cinema di quartiere in una scuola materna restituendo alla cittadinanza un edificio pubblico a funzione sociale.

Demolizione totale. A differenza delle situazioni in cui un manufatto si trova inserito in una cortina edilizia continua ed è cinto su due lati da altri edifici, per cui la sua sostituzione altro non è che una mera demolizione e ricostruzione, nel caso del cinema Maestoso si è di fronte a una situazione più nobile e complessa. Il lotto è posizionato all'angolo di un isolato e prelude la possibilità che un' eventuale demolizione generi dinamiche urbane non scontate. In questo caso, se si vuole discutere di un processo di demolizione, bisogna stabilire a priori tre tipi di tattiche come, ad esempio, il concetto di piastra urbana votata allo spazio pubblico, in cui insistono vari tipi di situazioni e gradienti di utilizzo; un programma funzionale legato alle arti ma estremamente differenziato per garantire una totale fruibilità, in linea teorica, estesa e nell'arco delle 24 ore, dove il fatto di

prevedere una sala per le proiezioni da un centinaio di posti, uno spazio espositivo, una piccola foresteria per ospitare artisti che producano progetti site specific e un bar-libreria, permetterebbero di coniugare attività e spazi di fruizione pubblica; infine, la collocazione della nuova volumetria che non deve eccedere quella esistente e che può essere disegnata in armonia o in dissonanza rispetto ai due parametri precedenti. Questo complesso di operazioni può dare il via a nuove alchimie compositive interessanti sia in termini architettonici, nel definire i vari aspetti dei differenti contenitori, sia nel dialogo che essi avranno con la piastra pubblica.

Scelta

Non è un caso che il 99% degli studenti del nostro laboratorio abbiano optato per la totale demolizione, una soluzione che, in apparenza, aveva un livello di difficoltà inferiore rispetto al mantenimento della struttura esistente, ma presentava altre complessità. Analizzando i progetti del laboratorio possiamo tracciare, in sintesi, tre macro categorie che indicano le principali tendenze progettuali da loro adottate.

Saturazione: il lotto viene ridisegnato per elementi compatti, ma permeabili, che ripristinano la cortina edilizia e distribuiscono le attività ai vari livelli del progetto,

cercando di stabilire una sorta di equilibrio tra spazio pubblico esterno, a uso degli avventori occasionali, e soluzioni più intime verso l'interno, su cui insistono le funzioni più delicate.

Frammenti: questo approccio si caratterizza per un disegno articolato per parti e corpi distinti, dove le funzioni vengono alloggiare in volumi separati e ben riconoscibili tra loro. In questo caso, il suolo assume un ruolo cruciale in quanto è l'elemento connettivo principale che trascina le persone da una situazione all'altra. Inoltre, la possibilità di avere dei volumi ermetici, isolati, che nelle fasi di inattività non arrechino disturbo alle possibili attività di quartiere strettamente connesse all'utilizzo dello spazio pubblico.

Ricucitura: il rammendo come intervento progettuale consiste invece nel ripristino parziale della cortina e differisce da un approccio teso verso la saturazione in quanto permettere di sbilanciare i volumi che sono talvolta aderenti ai corpi di fabbrica interni oppure si dispongono in chiusura del perimetro del lotto di progetto. Una scelta a favore di una gerarchia definita, e forse meno flessibile, dello spazio pubblico, nel tentativo di ridefinire ciò che può essere usato dal privato e quello che per diritto è destinato alla cittadinanza.

Considerazioni finali

I tre approcci progettuali, pur agendo attraverso strategie differenti, hanno in comune la nuova relazione che si stabilisce con lo spazio pubblico, non più utilizzato come primitiva campitura alla fine del processo progettuale, ma bensì come elemento essenziale e generatore di nuove dinamiche istituzionali ed informali. L'aspetto chiave di un esercizio progettuale per un centro di produzione artistica contemporanea di piccola e media dimensione, quasi alla scala di quartiere, è la consapevolezza di spingere lo studente a confrontarsi verso le superfici pubbliche in maniera differente, lasciando intendere che è necessaria una integrazione totale al fine di instaurare una relazione necessaria ed indispensabile con la città. La possibilità di avere superfici più riparate dove poter temporaneamente esporre opere d'arte, lasciando liberi gli utenti di interagire con esse e allo stesso tempo pensare un luogo dove poter fare qualcosa di "normale", come leggere un libro, prendere un caffè o riposarsi durante la pausa pranzo, forza i progettisti in erba a stabilire delle nuove e mutevoli gerarchie, cercando in ogni maniera di progettare l'imprevedibile più che sistemi rigidi e dogmatici, privi dell'adeguata flessibilità che la condizione odierna richiede.

Note a margine

Confrontandosi con alcuni colleghi mitteleuropei esperti di riuso, in merito al programma e alla possibilità di rinnovo del Maestoso, apprezzavano molto la nostra capacità di risposta in termini funzionali e programmatici rispetto alle esigenze del luogo, ma inorridivano al solo pensiero di immaginare la demolizione di un manufatto per sua natura così flessibile giudicandolo un tipico caso di spreco. In principio, bisogna ammettere di essersi schierati intransigentemente in loro favore, sull'onda delle tre R presentate al padiglione tedesco durante la Biennale del 2012. Tempo dopo, però si è attuata una operazione di revisione critica ove si ammette che la totale rimozione dell'abbandono, pur chiaramente diminuendo le complessità tipica del progetto di architettura del riuso, sia una alternativa più che mai reale e concreta. Forse perché se vogliamo parlare di Ri-Ciclo, chiaramente da intendersi come nuovo ciclo di qualcosa, a monte bisogna sottendere un'operazione di attenta e meticolosa selezione. In poche parole ciò che vale la pena tenere e ciò che si può raschiare. Se per assurdo pensiamo al principio di sostituzione edilizia attuato a forza per via dei bombardamenti della seconda guerra mondiale che distrussero Milano per un 1/4 della sua superficie, non dovremmo scandalizzarci nell'immaginare nuove forme

in un contesto già così atomizzato. Se pensate che stiamo attraversando una pacifica crisi economica perpetua che ha avuto i medesimi effetti dei Lancaster Inglesi nel '43, senza però lasciare macerie ma solo milioni di metri quadri di gusci svuotati, vale la pena soffermarsi e riflettere attentamente sul reale potenziale delle seconde vite dei manufatti. Forse che il Riuso dogmatico sia una pratica da applicare solo in casi eccezionali? E sui manufatti speciali? Riguarda eventi sporadici o pratiche della quotidianità? Esistono strumenti amministrativi o legislativi realmente funzionanti? Quanto conta il ciclo di vita degli edifici? Come si fa a determinare ciò che deve rimanere e ciò che deve scomparire?

Generalmente le domande si pongono all'inizio, per poter formulare un processo dimostrativo, in questo caso sono a conclusione di una ricerca che dovrebbe aprire delle nuove possibilità più che offrire dei rimedi.

Spazi d'ombra, riserva territoriale

Hassan Fathy diceva, durante la conferenza *What is the City*, tenuta all'Università Al-Azhar del Cairo nel 1967: "... tutto ciò che possiamo dire è che l'uomo, nei suoi sforzi di costruire le città nel corso dei secoli, ha scoperto forme di pianificazione e di architettura che noi ora, a posteriori, troviamo belle. L'analisi viene dopo, a posteriori, appunto. Questo discorso può essere di qualche aiuto nel definire dei principi formali basilari per determinare che cosa è bello..." e, ancora, "...gli antichi egizi non si sforzavano di rendere belli i loro templi. Il loro livello di comprensione dell'intero universo e il loro tentativo di fare del tempio un piccolo specchio di

esso facevano sì che questo accadesse automaticamente. La stessa cosa potrà succedere anche oggi se gli aspetti intangibili saranno considerati parte integrante della creazione di una forma architettonica, o di un gruppo di forme. Si realizzeranno allora le condizioni di base necessarie per determinare la bellezza in una città” (Versione inglese in J.Steele, *Hassan Fathy*, Academy Edition, 1988, University of Michigan, versione italiana in “Casa-bella” 653, 1998, trad. di Fabrizia Ippolito).

L'architettura racconta, in ogni tempo e in ogni spazio, una storia, parla di luoghi, di vita e di morte, scende, più o meno, a patti col tempo e con lo spazio, definisce il carattere di ogni parte urbana o territoriale e, nelle città della storia, dà forma a un campo magnetico, a un disegno del costruito fatto di architetture diverse, talvolta in conflitto e talvolta in sintonia, dei veri e propri magneti che, sovente, si respingono e sovente si attraggono. I territori attuali sono, allora, il negativo della città costruita, aree interstiziali o in via di trasformazione. Il sistema urbano si va così strutturando per parti ciascuna delle quali con ragione e senso. Senso, per altro, conquistato proprio nel rapporto, più o meno diretto, con la struttura allargata della città nelle sue plurime relazioni e contraddizioni.

Si cerca di spiegare, quindi, una sorta d'ipotetica strate-

gia progettuale riguardante, per l'appunto, questioni di rigenerazione, di recupero, di riuso del tessuto urbano. Una strategia progettuale che dall'immaginazione spinge a prolungarsi in azione intessendo un rapporto con il pensiero, attraverso figure capaci di innescare un campo di energie che nel gioco delle relazioni generano, nel tempo, gli spazi necessari. Ciò nonostante, è pur sempre vero che per affrontare temi generali è necessaria un'occasione, qualcosa di concreto, un'esperienza diretta, un avvenimento in grado di scatenare un'inattesa consapevolezza. L'attualità di alcune questioni si fa, allora, desueta e, con un motto fuori tempo, si cerca, allora, di afferrare l'inattuale per aprire il quotidiano al futuro che ancora non vediamo né tanto meno capiamo. Si auspica, dunque, di poter attivare altre relazioni urbane e territoriali, più o meno inconsuete, più o meno innovative, trattenendo, in pratica, immagini e visioni da luoghi degradati, non ancora visti, abbandonati.

Si propone un riappropriarsi silenzioso dell'esistente e della sua storia semplicemente reinventando, attraverso piccoli ma, di certo, dirompenti slittamenti di senso, i modi e le forme che lo hanno disegnato. In definitiva, si auspica una costruzione elementare di realtà abbandonate e degradate in modo da suggerire altri interrogativi, mettere in discussione i rapporti, apparentemente

consolidati, fra città, cultura, e ambiente e pure gli strumenti e il tema di progetto, senza proclami o grida ma solo con poche mosse e la consapevolezza di un senso urbano ritrovato.

In questo modo si va strutturando una disciplina progettuale comprendente materie e campi diversi così da lasciare intravedere un'altra prospettiva, una possibilità non ancora messa in conto e che, peraltro, trova la sua forza proprio nell'immagine d'insieme o meglio nel riconoscere uniti una considerevole quantità di frammenti dispersi in, più o meno, sonnacchiosi ambienti urbani e territoriali. Ambienti non ancora visti o attivati, ambienti dimenticati, silenti e, sovente, addirittura molesti.

Liberare la voce dei luoghi

Il pensiero di progetto non s'impone quale cura, palinogenesi, purificazione e neppure quale elemento di ricostruzione di una nuova origine, bensì come azione di spaesamento per schierarsi dalla parte del rotto, dell'irrisolto.

Si delineano prospettive di un fare compositivo disilluso, concreto, fatto di storie e di frammenti, ricuciti dal movimento stesso del pensiero architettonico e ben lontani da quel fare progettuale troppo spesso rinchiuso in un irritante e sterile individualismo. In definitiva, il fare

progettuale qui proposto, si compie grazie a un salto nel vuoto, un azzardo, nessuna deduzione diretta, nessuna elaborazione scontata, nessuna risposta consolatoria derivante da abitudini disciplinari o popolari, per riordinare, invece, la materia costruita in forma imprevista, rinnovata ma, pur sempre, riconoscibile e descrivibile. In altre parole, significa trasformare in programma una condizione obbligata, riconsiderarne gli strumenti e i modi di operare. Significa inventare nuove possibilità per il progetto di trasformazione dentro la densità del già costruito e storicizzato, dentro l'artificiale, dentro il piano di recupero, riciclo, dentro la città consolidata e anche dentro il sistema allargato.

Peraltro, si vuole suggerire un pensiero compositivo mai finito, capace di compiere, nel tempo, opere, strutture... con diverse velocità e diverse forme di abitare e funzionare per rafforzare, fra l'altro, un salto di scala, quel sottile trauma che annoda oggetti e contesti, suggerendo un senso nuovo, un'altra ragione nei rapporti e significati di ciascuna parte. Un fare progettuale capace di ricostruire un orizzonte da dove poter fissare un carosello di realtà dall'ossatura invariabile, dal carattere specifico individuato da sole, piccole, differenze e capace di conquistare il suo grado zero nella semplice riattivazione o costruzione di un altro punto di vista, sia spaziale sia

temporale.

Un fare progettuale che interpreta uno “stare tra” come vocazione di una cultura interstiziale fondata sul collegamento tra entità diverse, come si trattasse di una sinfonia in grado di ricomporre le differenze e i contrasti. Un territorio inteso come una superficie disegnata da movimenti di segni e parole, di significati e banalità, analogamente all’erpice kafkiano che incideva sulla pelle le pene inflitte al condannato. In sostanza, una declinazione diversa della città ritenuta, ora, un montaggio di frammenti e figure fantastiche e reali. Una libera associazione di pensieri che, più o meno audacemente, spinge l’immaginazione a prolungarsi in azione, intessendo un rapporto complice col pensiero e attivando quel sublime processo del progetto capace di innescare un campo di energie che, nel gioco delle relazioni, genera, nel tempo, gli spazi necessari.

Un modo insolito di guardare l’attuale panorama urbano, fatto di contraddizioni aperte e dolorose ma, pur sempre, costituenti preziosi elementi da leggere e utilizzare come fossero tracce e indizi, e per poter ipotizzare altre prospettive, altre scene, altre dimensioni spaziali. Si fugge, dunque, dalla trappola di fabbricare immagini false, illusorie e cercare, invece, materie libere dall’abuso della storia pensata come obbligatoria, risolutiva, salvi-

fica e. Valutare, dunque, il territorio per quello che è, osservandolo senza selezionare, senza escludere, senza nascondere il brutto così da misurare lo spazio abbandonato in modo da scoprire dove poter continuare a scrivere, immaginare e re-inventare il futuro della città e del territorio.

Basta, allora, con le false parole, con immagini seducenti e ingannevoli che hanno, in ogni tempo e in ogni spazio, irretito sguardi e obnubilato menti; basta con una cultura visiva che annulla ogni complessità, quando si sa che la forza del paesaggio si nasconde proprio nello spazio impossibile che tiene insieme, in modo paradossale, realtà che nessuno mai riuscirebbe a pensare vicine o che, fino a ora, non erano state prese in considerazione. Basta con un fare soggiacente alle mode, alla mitizzazione del singolo; basta, anche e soprattutto, all’indifferenza del sistema relazionale, alle potenzialità nascoste di ciascun tessuto urbano.

Riscatto, urbano, per ciò che resta

Nel caso della città di Milano, si rileva che la dimensione costruita assume, in genere, un aspetto roccioso con un problema riguardante la conservazione fisica, la materiale sopravvivenza e l’inevitabile rigenerazione dei manufatti di cui si compone. L’architettura si fa, di con-

seguenza, porosa, costruzione e azione si compenetrano in modi diversi e si mantiene, episodicamente, dello spazio vuoto, indefinito, atto a essere, in un prossimo futuro, teatro di nuove, imprevedute circostanze. D'altra parte, nessuna situazione si mostra come è, per sempre, come è stata pensata o come sarà; nessuna forma dichiara il suo "così e non diversamente" e l'architettura si fa, dunque, sintesi della ritmica comunitaria: privata, ordinata, anarchica, intrecciata, nella quale nulla viene più finito e concluso e dove la porosità si fa legge, si fa ragione prima e senso comune.

Nella città in demolizione o in ricostruzione il pensiero progettuale combatte, allora, il proliferare di spazi qualsiasi, terreni incolti o strutture abbandonate così da tratteggiare una dimensione chiara, riconoscibile e assolutamente necessaria alla città del futuro.

Per questo motivo i territori attuali non sono nulla più che il negativo della città costruita, aree interstiziali o in via di trasformazione, e promotori di una nuova e del tutto insolita zona del mondo, uno spazio come "eterotopia" (nell'accezione avanzata da Michel Foucault) ovvero un "luogo off", astratto, immaginario, un luogo della nostalgia e della presenza e persino un luogo sospeso, continuamente negoziato tra una condizione di margine e una condizione futura d'identità multipla. Si

fa, dunque, di estremo interesse scandagliare le fratture che a ogni istante si producono, nel metabolico sistema urbano, e indagare le straordinarie energie che si sprigionano, intravedendo, in certe ombre, gli embrionali inauditi modelli da lasciar perire o coltivare, e leggere nelle assenze il futuro pieno delle presenze.

A ogni modo, è altresì importante ricordare che nel pensiero progettuale non si cerca, in alcun caso, la migliore soluzione bensì le migliori interazioni possibili nelle quali la dimensione urbana si struttura come un grande vivente fatto di regole e corrispondenze, un ecosistema eterotrofo al pari di tanti altri presenti in natura. Si parla, dunque, di processo e non di piano, si elabora una forma aperta e non volumetriche astratte, si guardano alle superfici urbane e non alle forme in se.

Il progetto si fa a partire proprio dal luogo, in quello specifico luogo, in quella condizione di margine, di realtà sospesa fra un presente insoluto e un futuro potenziale, e lì, solo lì si conquista lo spazio e si può dare forma al progetto di architettura.

La pratica architettonica si definisce, del resto, quale materia che mette ordine. Da Vitruvio a oggi non esiste trattato, programma o progetto che non abbia riconfermato all'architettura questo ruolo. Per di più, è facile verificare che un sistema fisico, nel contemporaneo

panorama urbano e territoriale, si dimostra tanto più vitale quanto più numerose sono le informazioni che occorrono per descriverlo, ovvero: quanto più alto è il suo grado di entropia, quanto più avanzato è il suo stato di disordine, tanto più è il potenziale risolutivo da esso alimentato.

Per cui, è proprio nel segreto stesso del disordine, nel fiorire di forme diverse, nel brulicare di attività varie, intrecciate in sistemi organizzativi più o meno articolati, che si può fuggire dalla noia, frustrante, dell'imposizione di regole, e di controllo e favorire, al contrario, la fantasia esaltante della partecipazione. Il disordine della partecipazione non si dimostra un fenomeno destrutturato e casuale ma un espediente per dare avvio a una struttura polifunzionale, a una dimensione poli-formale e stabilire le condizioni necessarie in cui potersi esporre, in cui chiarire le relazioni urbane e sociali in questo modo influenzate e alterate.

L'attenzione si deve concentrare, quindi, più sulla qualità delle connessioni fra le diverse parti, costituenti il sistema urbano, piuttosto che sulla qualità materiale dei singoli elementi. In altre parole, si prospetta un'edificazione mista, nulla più che la messa in pratica del goethiano principio di unità nella molteplicità.

La città ideale di Goethe, del resto, non era altro che una

città ricca e varia, apparentemente neutrale e indifferente alla qualità di questa ricchezza e varietà di alternative fatte per accogliere e includere tutto, fatte per rispondere a tutte le domande.

La città immortale

La città non muore mai e dietro un apparente caos rivela un eccesso di regole equivalenti. La ripetizione, tendenzialmente imprevedibile, di un numero ridotto di modi di comporsi di questa mappa di frammenti solitari: la zona industriale, il quartiere residenziale, il centro sportivo... elementi che si replicano senza contaminarsi fra loro elementi che si dispongono aggiungendosi a un territorio che è già colmo di tracce, di ricordi, di segni di un passato trascorso e non ancora dileguato.

La "sintassi" della nuova città si esaurisce, allora, in poche regole strutturali nelle quali il principio di variazione opera per salti, sussulti più o meno dispersi, più o meno numerosi. Una lingua impoverita che ripete, incessante, solo poche parole del suo ricchissimo vocabolario.

Lo spazio urbano si va, così, formando, o meglio si va strutturando in modo organico, tutto insieme, in un sistema nel quale le architetture non rappresentano solo la fine dello spazio, inteso come *topos* o come *locus* o come spazio interno o esterno, bensì come processo compo-

tivo, come pianificazione ben ordinata e programmata. Le ragioni fondanti la costruzione urbana non sono, in alcun caso, razionali o tecnicamente traducibili bensì esito di un processo a tratti indefinibile, passeggero, variabile. Da qui, la città si rivela contesa fra un'estetica del provvisorio, del discontinuo, della dispersione e un'estetica del familiare, del valore pittorico, suggestivo e operativo.

Una città quasi fosse in attesa, in uno stato di sospensione spaziale e temporale, a tratti evocante quella dimensione onirica percepibile nel *Campo Marzio* di Giovanni Battista Piranesi, e in cui era messa in scena la scomparsa di una città organicamente compiuta e strutturata per far comparire, al contrario, una città nella quale lo spazio non era continuo, delimitato e definito da soli manufatti e dalla loro disposizione ma reso discontinuo dal vuoto, da uno spazio implicito, da una realtà dimenticata e che, nel progetto di recupero, tornava a far parte del tempo e dello spazio corrente.

In altre parole, conquistava una riconoscibilità necessaria, una funzionalità moderna, non si traduceva in mancanza, in silente oggetto bensì in parte urbana attiva e reattiva del sistema urbano, sociale e ambientale. Un fare progettuale soggiacente al valore relazionale, al processo compositivo, allo spazio tra le cose, alle possibilità di uso

e all'intrinseca capacità di essere al di là del contenuto anche contenente dell'architettura. Per questo ci si riferiva alla città come fosse un organismo unitario, formato di parti che funzionavano in rapporto all'insieme e la cui forma non era altro che la traduzione in funzione della parte stessa che trovava soluzione nella processualità che l'aveva prodotta senza però tralasciare, un qual si voglia, carattere incompiuto, a meno di non prevederne l'arresto di sviluppo.

In definitiva, si andava strutturando non tanto una forma urbana completa o conclusa, una volta per tutte, bensì una forma urbana in continua trasformazione, nulla più che una somma di pezzi diversi la cui autonomia funzionale si dichiarava nella forza iconica prodotta dal montaggio di architetture che rispecchiavano, sovente, volti di altre città, di altre culture, di altri tempi e qualche volta di altri luoghi.

Il disegno urbano, il controllo delle trasformazioni e dell'immagine stessa che andava, nel tempo, assumendo la città suggerivano un pensiero orchestrale di vari aspetti, tutt'altro che liberi o indifferenti fra loro, quanto piuttosto interni a una stessa dimensione urbana e sociale che, in vero, necessitava di un piano di controllo e gestione assolutamente generale e complessivo.

Un'esperienza paradigmatica.

Il mutamento della percezione

Sigmund Freud, in *Das Unheimlich*, 1919, scriveva: «l'accumulazione mette fine all'impressione del caos». Se l'aporìa del progetto architettonico è il tempo, come può, il tempo, tradursi in materia di progetto? L'architettura è, in ogni tempo e in ogni spazio, un'arte della trasposizione, un'arte nomade che fa passare le cose da un campo a un altro, un'arte che rende possibile la relazione e la coesistenza di cose, realtà e materie spesso inconciliabili. A tale proposito, si fa interprete, in modo inimmaginabile, Buster Keaton che, nel cortometraggio *Una settimana* (*One Week*, 1929), annullava la distanza tra progetto e costruzione facendoli coincidere in un unico atto.

Il corpo costruiva le relazioni non solo tra gli elementi della casa ma tra lo spazio interno e quello esterno. Il corpo del regista, in un'azione continua, scardinava le divisioni tra questi tempi compositivi per riattivarli su altri livelli, così reinventando, incessantemente, usi e modi di vita. La costruzione della casa non si fermava al suo completamento. La sua vita continuava ad assumere nuove forme, indotte: prima dal temporale, dopo dall'ingiunzione di cambiare lotto e ancora dopo dallo scontro con il treno che riduceva, la casa, in mille pezzi. Tutti questi eventi portavano a una continua variazione

nella forma della casa, sino a tornare a un cumulo di elementi semplici pronti per essere, di nuovo, composti. Si andava dimostrando un fare architettonico non tanto disposto a porre una sintesi assoluta, decisiva, fatta da elementi eterogenei, quanto piuttosto un fare architettonico in grado di dare adito a salti critici, rotture capaci di produrre altra materia disponibile per nuove configurazioni.

Keaton insegnava, fra l'altro, che, dai frammenti generati dal crollo, era possibile ricostruire una nuova casa, sicuramente diversa dalla precedente, unica nel carattere e nella forma. Veniva, in questo modo, dimostrato che nulla era sicuro e stabile ma in divenire costante, che doveva, in ogni caso, essere verificato, interpretato e che ogni mutamento di stato, per esempio da interno a esterno come avveniva nella casa Keaton, vero in un tempo, poteva cambiare all'improvviso, scardinando le consuete abitudini domestiche. In definitiva, un pensiero compositivo capace di assorbire gli eccentrici movimenti della vita quotidiana, come Buster Keaton che, a ogni imprevisto o, a ogni errore, rispondeva con un'invenzione per dare spazio a nuove prospettive, nuove possibilità di vita.

Alla luce di quanto detto, "Architettura" si dimostra essere intersezione fra: progetto e osservazione, spazio in-

timo e spazio pubblico, passata o presente e, nell'attuale scena urbana, in particolare, l'inflazione e la moltiplicazione di forme, senza senso e senza ragione, di continuo portano alla definizione di un paesaggio pieno di macerie, oggetti che erodono il significato e che accelerano la corsa verso l'indeterminato.

Georg Simmel e Walter Benjamin erano stati teorici attenti e pure straordinari veggenti in merito alla questione, e pure Piranesi, con i suoi ruderi romani o Charles Baudelaire, con le sue visioni della nascente metropoli parigina, caratterizzata dalle grandi esposizioni universali e dai grandi magazzini, ne erano stati sapienti critici. Da qui le rovine si mostravano come il rovescio simultaneo e non posticipato dello sviluppo industriale; nulla più che la versione estetica, sublimata e nobilitata dei rifiuti, degli scarti, dei resti che i processi di modernizzazione producevano di continuo.

«... siamo nell'epoca degli oggetti parziali, dei mattoni e dei resti. Non crediamo più ai falsi frammenti che, come i pezzi della statua antica attendono di essere completati e re incollati per comporre unità che è per di più unità originaria. Non crediamo più a una totalità originaria né in una totalità di destinazione. Non crediamo più nel grigiore d'una scipita dialettica evolutiva che pretende pacificare i pezzi perché ne arrotonda gli estremi. Non

crediamo più in totalità se non accanto. E se ci imbattiamo in tale 'totalità accanto' è un tutto di parti che non le totalizza, una unità di parti che non le unifica e che si aggiunge a esse come una nuova parte composta a parte...» (Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 45).

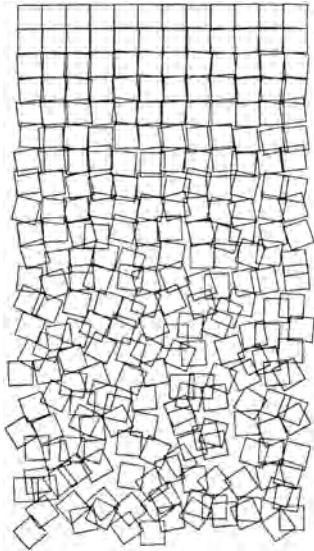
Katia Accossato

Progetti reversibili

Corpo e spazio

L'uomo comune chiede risposte ai suoi problemi abitativi e vuole avere una visione immediata dello spazio della sua futura casa. Il sindaco vuole visualizzare facilmente i luoghi in trasformazione della sua città. Gli strumenti della rappresentazione sono sempre più vicini al desiderio di chi vuole capire lo spazio futuro che dovrà abitare. A tale scopo sembrano molto adatte le visualizzazioni tridimensionali in grado di imitare la realtà.

La visione dall'alto, la figura dell'edificio attraverso le due dimensioni richiedono, da parte dell'utente, una capacità di immaginazione che presuppone la conoscenza di una



Georg Nees, *Schotter (Ghiaia)*,
disegno al plotter, 1968-71.

certa “grammatica del vedere”. Il passaggio dallo schema astratto alla realtà concreta necessita di un tempo di attesa che la visualizzazione tridimensionale o il filmato sembrano eludere, creando l’illusione della costruzione immediata, o addirittura di uno spazio già presente.

La realizzazione e la vita di un’architettura hanno tempi lunghi, se pur più brevi dei tempi della costruzione della città. La sensibilità e la cultura di un determinato periodo storico possono avere, al contrario, tempi corti, si pensi, per esempio, ai rapidi cambiamenti delle tecnologie della comunicazione, o ai cicli della moda. La “volontà formale” degli utenti della città, dei progettisti e dei loro committenti è in continua evoluzione e in cerca di nuove espressioni. Ciò porta il modo di sentire contemporaneo a esprimersi in maniera diretta con strumenti più flessibili. I tempi di realizzazione di un oggetto di design, di una pubblicità o di un dispositivo elettronico sono più immediati e rispondono facilmente al sentimento della forma del momento.

Flessibilità, temporaneità, riuso, cambiamento di destinazione e dinamicità sono categorie sempre più ricercate nella progettazione architettonica. Quando queste condizioni e attributi sono applicati in modo tecnico e funzionale senza la finalità di creare luoghi, otteniamo spazi in cui ci sentiamo disorientati e, di conseguenza,

cerchiamo rifugio nelle forme della città storica. La piazza, il cortile e il giardino ci rassicurano e ci proteggono, danno confini al nostro corpo, ci rendono “centrati” e consapevoli della qualità e della densità del luogo. L’architettura è sostanzialmente una “pratica del limite”¹ per creare uno “spazio con forza di gravità”².

Comunicare (attraverso il disegno) e abitare lo spazio richiede il coinvolgimento di tutti i nostri sensi, è quindi necessario mettersi nella condizione dell’ascolto del luogo in cui operiamo. Solo quando possiamo percepire con il nostro corpo l’aderenza della forma a quello che sentiamo, possiamo evolvere verso un nuovo stile (o in termini più attuali, verso un nuovo linguaggio). Al centro dell’architettura c’è l’utente con le sue proporzioni, le sue caratteristiche fisiche e le sue capacità sensoriali. Esperienze significative sono gli studi sulle proporzioni e sul corpo del Movimento Moderno a cavallo fra le due guerre, e la ricerca interdisciplinare della Bauhaus (si pensi per esempio ai *Pedagogischen Skizzenbuch* di Paul Klee con lo studio artistico del corpo umano) fino all’annunciata “sintesi delle Arti” degli anni Cinquanta (e la felice stagione degli architetti milanesi). A fianco dell’e-

1. F. Dal Co, *Il progetto come pratica del limite*, in “Rassegna”, n.1, 1979. Cfr. K. Accossato, *Towards a theory of borders*, in “Trans” n.9, ETH Zurigo, 2002.

2. F. Merlini, *Schizotopies. Essai sur l’espace de la mobilisation*, Les Editions du Cerf, Parigi, 2013.

sperienza europea³ si sono sviluppate negli Stati Uniti diverse ricerche sui luoghi della cura⁴ e alcune scuole di architettura hanno iniziato a concentrarsi sull'approccio percettivo all'architettura⁵.

Con l'incredibile sviluppo delle neuroscienze è aumen-

3. Si pensi, fra gli altri, al *Modulor* di Le Corbusier e all'idea di dimensionamento dello spazio abitativo negli anni della ricostruzione, basato sul corpo umano di Luigi Mattioni.

4. Ci sono stati alcuni psicologi sociali della City University di New York che alla fine degli anni Cinquanta si sono occupati dell'assetto fisico-spaziale degli ospedali psichiatrici per studiare l'effetto sul comportamento dei pazienti. Nel 1969 Robert Sommer in Canada elaborava i concetti di "territorialità umana" e di "spazio personale". Cfr M. Bonaiuto, E. Bilotta, F. Fornara, *Che cos'è la psicologia architettonica*, le Bussole, Carocci, Roma, 2004, p. 10. Gli autori citano, fra gli altri, gli psicologi sociali William Ittelson e Harold Proshansky. Cfr. R. Sommer, *Personal Space*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1969; W. Ittelson, *La percezione dell'ambiente*, F. Angeli, Milano, 1973; B. F. Skinner, *Scienza e comportamento*, F. Angeli, Milano, 1978. Un breve excursus su questi argomenti, con particolare riferimento agli spazi di lavoro in America e in Italia è in P. Scuri, *Cultura e percezione dello spazio*, Dedalo, Bari, 1990.

5. Caposaldo della cultura architettonica americana, è il lavoro di Christopher Alexander, pubblicato nel 1964 in *Note sulla sintesi della forma*. Varrebbe la pena analizzare le esperienze più recenti di alcune scuole di architettura interessate a questi fenomeni. Fra le figure impegnate in questo ambito ricordiamo Karen A. Franck (New Jersey Institute of Technology), Galen Cranz (Berkeley). Cfr. D. Martellotti, *Architettura dei sensi*, Mancosu, Roma, 2004, p. 48. Si ricorda anche la Berkeley in California e il celebre corso di Kent Bloomer alla Yale University (oltre a Bill Coden). Cfr. K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Corpo, memoria, architettura*, Sansoni, Firenze, 1981. Il testo viene "consigliato" per la formazione di una mente elastica alla fine della pubblicazione di B. Munari, *Spazio abitabile*, Stampa alternativa, Roma, Gruppo Q, Cultura degli interni, 1999.

tata la letteratura scientifica sul tema della percezione corporea che gli architetti potrebbero usare come strumento di lavoro. Sempre più teorici dell'architettura si rivolgono a ricerche sull'interpretazione psicologica dello spazio effettuate alla fine dell'Ottocento e sviluppate, in seguito, da alcuni storici dell'arte. Si parte dalla convinzione che lo stato d'animo sia influenzato anche dallo spazio costruito intorno all'uomo; una nuova strada in questa direzione era stata aperta da Heinrich Wölfflin: le cui idee vennero poi sviluppate, fra altri, anche da Worringer e Gombrich, suoi allievi.

Specularmente, sempre più neuroscienziati cercano di spiegare i meccanismi cerebrali che rendono possibile la creatività nell'arte e nella scienza.⁶ Complessivamente si può parlare, infatti, di una moda delle neuroscienze che sta entrando oggi in tutte le sfere disciplinari, una vera *neuromania*, come testimoniato dal testo di Paolo Legrenzi e Carlo Umiltà o, addirittura, una *neurofobia* (testo di Salvatore Maria Aglioti e Giovanni Berlucchi)⁷.

6. A puro titolo esemplificativo: J.P., Changeux, *Il bello, il buono, il vero. Un nuovo approccio neuronale*, (a cura di C. Cappelletto) Cortina, Milano, 2013; dello stesso autore si veda anche: *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*, Cortina, Milano, 1995; E. R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Cortina, Milano, 2012.

7. P. Legrenzi, C. Umiltà, *Neuromania. Il cervello non spiega chi siamo*, il Mulino, Bologna 2009; S. M. Aglioti, G. Berlucchi, *Neurofobia. Chi ha paura del cervello?*, Cortina, Milano, 2013.

La percezione dello spazio è già esistente nel cervello prima della possibilità di farne esperienza, lo spazio tridimensionale rimane stabile nonostante il movimento degli occhi e della testa, ciò è frutto di procedure neurali con le quali l'autocoscienza ordina l'esperienza, procedure presenti anche nei non-vedenti⁸.

Con intuizioni felicemente anticipatrici, anche se lo stato delle scienze era più rudimentale, in epoca prekantiana, Robert Fludd (1574-1637) effettua interessanti osservazioni sperimentali riferite al cervello (il teatro della memoria) e, in seguito, Hermann von Helmholtz (1821-1894) esegue ricerche fisiologiche sul sistema nervoso in relazione a udito e vista. Facendo un salto agli anni Sessanta del secolo scorso, le ricerche, condotte sullo spazio extraterrestre da Valentin Lebedev e Aleksej Leonov, riguardo ai meccanismi fisiologici coinvolti nella percezione, approfondivano gli analizzatori sensoriali controllati dal cervello tramite cui l'uomo percepisce lo spazio. Dopo lo studio dei canali semicirculari (definiti da Tzion "gli organi periferici del senso dello spazio") e dell'apparato otolitico acustico collegati al cervello dal

8. A. Benini, *Che cosa sono io. Il cervello alla ricerca di sé stesso*, Garzanti, Milano, 2009. L'autrice ha avuto qualche scambio con A. Benini sulla letteratura intorno alla coscienza dello spazio. E' in corso una collaborazione con alcuni neuroscienziati per avviare una ricerca su questi temi (dal riconoscimento spaziale all'influenza della forma dello spazio sulla percezione).

nervo vestibolare, si sono fatti diversi passi avanti⁹. All'analisi dei fattori fisiologici, dove si rilevò che gli analizzatori sensoriali posizionati nel cervello condizionavano e rendevano possibile il posizionamento del corpo nello spazio attraverso l'equilibrio, la gravità e la direzione, si sono aggiunti fattori psicologici e psicanalitici. Dalle neuroscienze, dalla psicologia e dalla filosofia contemporanea emergono molti dati che dovrebbero essere presi in considerazione da chi si occupa della forma dello spazio.

Gli studi di Antonio Damasio e Umberto Galimberti sul superamento della scissione mente e corpo, oltre a una lunga tradizione di letteratura dalla cultura orientale, ci portano, nel tempo presente, allo studio del ruolo delle emozioni nell'ambito della coscienza dell'uomo. Emozioni "sentite" dal corpo che non possono prescindere dalla posizione nello spazio e dall'influenza dell'ambiente esterno. La sensazione di stabilità del nostro corpo ci permette, infatti, di percepire in modo stabile anche l'ambiente, in un certo senso pensiamo di poterlo controllare e di adattarlo alle nostre esigenze, psicologiche e fisico-corporee. Ernst Cassirer, nel suo fondamentale studio sul simbolo del 1928, ricordava che: "senza la coscienza di un mondo corporeo (Körperwelt) esteso nello

9. P. Scuri, *Op.cit.*

spazio e, in particolare, senza l'esperienza della costanza relativa di quell'oggetto empirico, che chiamiamo il nostro (proprio) corpo, non si può sviluppare nessun sentimento empirico di sé, nessuna esperienza del proprio io¹⁰.

Il contributo di Heinrich Wölfflin

Così Wölfflin introduceva il tema della psicologia dell'architettura nel 1886: "Le forme diventano significative per noi solo in quanto in esse riconosciamo l'espressione di un'anima sensibile [...] Ad ogni immagine sottoponiamo l'immagine di noi stessi." E ancora: "Colonne potenti ci fanno l'effetto di potenti innervazioni, la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra muscolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte, l'asimmetria spesso prova una sorta di dolore fisico, come se a noi stessi mancasse un organo, o fosse ferito, e ognuno conosce il senso di disagio provocato dalla visione di un equilibrio sbilanciato."

10. E. Cassirer, Il problema del simbolo come problema fondamentale delle forme, in *Metafisica delle forme simboliche*, a cura di G. Raio, Sansoni, Milano, 2003, pp. 41-138, riportato in C. Metta, *Forma e Figura. Una riflessione sul problema della rappresentazione tra Ernst Cassirer e Paul Klee*, Quodlibet, Macerata, 2009, p. 23.

Wölfflin, più di un secolo fa, paragonava il ritmo di un portico con il ritmo del respiro dell'uomo. È utile, alla luce di quanto emerge dallo sviluppo culturale e scientifico odierno, tornare a interrogarsi sulla distinzione che l'autore faceva fra la categoria del "lineare" (più vicino a sensazioni tattili) e del "pittorico" (più legato alla visione). Inizialmente la sua impostazione teorica era vicina al concetto di *Einfühlung* (empatia) di Robert Vischer, in seguito si era concentrato sulle famose cinque dicotomie che si potevano ridurre alla dualità plastico-pittorico¹¹.

"È l'uomo a mettere il bello nell'oggetto investendolo dei suoi propri sentimenti" sosteneva Vischer. L'empatia è la facoltà di sperimentare un oggetto muto ed estraneo, per esempio un albero, come riempito e mosso dai propri sentimenti. I *prolegomena* di Wölfflin partivano da questa domanda: "Come è possibile che le forme dell'architettura siano espressione di un sentimento?"¹²

11. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Schwabe & Co Ag, Basel, 1991, prima edizione 1915, (trad.it. *Concetti fondamentali della Storia dell'Arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999).

12. Dieter Hoffmann-Axthelm cita, nell'introduzione a Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'Architettura*, Cluva, Venezia, 1985 (a cura di Ludovica Scarpa), - ed. originale *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur in Kleine Schriften*, Schwabe & Co Ag, Basel, 1946, (dissertazione all'Università di Monaco 1886) - alcune figure a cui si è riferito W. come Wilhelm Wundt che nel 1874 fondava a Lipsia il primo laboratorio psicologico, Franz Brentano

Wöllflin citava la diffusa teoria secondo la quale il senso della forma deriverebbe dalla “sensazione muscolare dell’occhio”, che segue le linee secondo la curva di minor resistenza. La bellezza della forma sarebbe identica alla convenienza dell’occhio, una linea a zigzag produrrebbe, quindi, disagio. Ma questo non è sufficiente, non si può spiegare tutto con le sensazioni muscolari, per esempio con la musica, se non avessimo la capacità di esprimere emozioni con i suoni, non potremmo mai capire il significato di altri suoni. “Si capisce solo ciò che si può fare in prima persona [...] forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo, [...] in quanto uomini dotati di un corpo, che ci insegna che cosa sia il peso, la contrazione, la forza, ecc., collezioniamo esperienze che ci permettono di percepire le caratteristiche di altre forme”¹³.

che fonda la psicologia sulla percezione interna dei fenomeni psichici che da il via alla scuola di Graz tra cui Edmund Husserl, e di qui l’importanza della nascita della fenomenologia, Friedrich Theodor Vischer teorico del concetto di empatia (*Einfühlung*) sostenuto da Lotze e il figlio Robert Vischer. Hoffmann-Axthelm sostituisce al concetto kantiano di *prolegomena* utilizzato da W. (riflessione sulla nascita di una disciplina) quello di un programma ermeneutico di lettura, in questo caso una metodologia per leggere l’architettura.

13. Heinrich Wöllflin, *Psicologia...cit.*, p. 28. W. cita Volkelt parlando della concezione antropomorfa dello spazio. Secondo Volkelt la simbolizzazione di forme spaziali si realizza nei modi seguenti: 1. l’entità spaziale viene realizzata attraverso il movimento e l’effetto delle forze, 2. per capire esteti-

L’autore, fra i cinque sensi, dava comunque precedenza all’occhio, sosteneva che il nervo ottico producesse un effetto diretto sui nervi motori in modo da provocare la contrazione di muscoli ben precisi, se si fosse raffigurata l’espressione di un sentimento lo stesso sentimento si andava definendo. Possiamo quindi sostenere che reprimere l’espressione significa reprimere il sentimento? Che ruolo ha la fantasia in tutto questo? O si può dire che ciò che è psichico e ciò che è fisico procedano paralleli?¹⁴

camente le forme spaziali dobbiamo partecipare sensibilmente al loro movimento, collaborare con la nostra stessa organizzazione fisica, 3. piacere nella distensione del corpo, 4. perché il senso di benessere si possa chiamare estetico, il movimento fisico e il sentimento fisico devono essere espressione di un sentimento, 5. nel godimento estetico vediamo coinvolta la nostra intera personalità, prova che in ogni piacere è contenuto qualcosa dei principi costitutivi dell’uomo, delle idee che fanno l’umanità. Per il punto 2. Wöllflin si chiede se si partecipa mediante i sensi o si realizza puramente nell’immaginazione, in altri termini: sperimentiamo le forme estranee con il nostro stesso corpo? Nel 2010 il testo di Wöllflin *Psicologia dell’architettura* è stato ripubblicato a cura di L. Scarpa e D. Fornari per et al. Edizioni, Milano.

14. Diversi concetti espressi da Wöllflin nel 1886 richiamano alla mente alcune categorie junghiane come la “sincronicità e l’inconscio collettivo”. L’introduzione del tema “Psicologia dell’architettura” in quegli anni preannuncia diversi contenuti che verranno poi sviluppati in altro modo dalle scuole di psicanalisi (si pensi alla casa di Bollingen e ai luoghi dei sogni di Jung). James Hillman, raccogliendo l’esperienza di C. G. Jung si era avvicinato al tema del ruolo dell’ambiente costruito come strumento del “fare anima”. Si pensi anche alle conferenze tenute da Rudolf Steiner fra il 1911 e il 1924 raccolte in R. Steiner, *E l’edificio diviene uomo. Verso un nuovo stile architettonico*, Ed. Antroposofica, Milano, 1999. Ernst Bloch, commentando un disegno di Goethe, parlava di un suo vero “effetto fisico sull’osservatore”,

Il disegno e la psicologia della Gestalt

Negli anni Venti, in Germania, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler e Max Wertheimer furono i principali teorizzatori della psicologia della Gestalt fondata sullo studio dei processi percettivi. Questa teoria metteva in risalto le intuizioni e le sensazioni che suscitavano le percezioni visive. L'insieme ottenuto dalla somma di parti diverse diventava un fenomeno superiore; le singole parti avevano un significato rispetto al loro ruolo e alla loro collocazione nella composizione generale. Gli autori studiavano l'esperienza immediata che l'individuo poteva fare della realtà.

Un fattore importante fu lo studio della forma e della sua struttura, in particolare attraverso il disegno bidimensionale e la questione della figura-sfondo. Rudolf Arnheim, riprendendo le teorie della Gestalt, nella sua introduzione del 1977 alla *dinamica della forma architettonica*, sosteneva che per illustrare il libro, a differenza di tanti testi sull'architettura del tempo, aveva rinunciato alla pubblicazione delle immagini normalmente protagoniste: “il profitto che si ricava dall'inadente e automatica esibizione di tanta ricchezza è calante, [...] ho il sospetto che tutta questa abbondanza possa interferire

“qui si impara a respirare”; cfr. K. Accossato, *Corpo, immagine e architettura*, in “Archi” n. 6 (a cura di K. Accossato), 1999.

con la formazione di un'immagine visiva, di cui c'è invece tanto bisogno”.¹⁵

Sempre in linea con il pensiero di Arnheim, proponiamo il recupero di un approccio più espressionista e fenomenologico, potremmo dire tattile, del progetto architettonico. Qui si inserisce il complesso tema della rappresentazione in architettura dove si sceglie di mettere l'accento sul ruolo della linea e del disegno rispetto alla pura apparenza visiva dell'oggetto. Anche Arnheim, nel suo celebre libro, preferisce affidarsi ai disegni “che lasciano spazio all'immaginazione” invece che a delle immagini. Il progetto, rappresentato attraverso il disegno, non è un prodotto tratto da un catalogo, non è determinato automaticamente dall'ambiente, non è una formula scientifica e non è una simulazione della realtà, è uno strumento di indagine della costruzione della città. Ne sono prova i 78 progetti che presentiamo in questo testo, 78 risposte diverse allo stesso tema: la sostituzione di un edificio su un'area nevralgica alle porte di Milano. Per evidenziare il confronto fra questi progetti abbiamo effettuato un ulteriore passo nella direzione dell'astrazione e della sinteticità: i disegni sono planimetrie in bianco e nero in cui viene omessa l'altezza degli edifici; è stata

15. R. Arnheim, *The dynamics of architectural form*, Università della California, 1977.

effettuata una riduzione alla due dimensioni. Scegliendo la rappresentazione bidimensionale abbiamo preso le distanze dal tentativo di restituire lo spazio dell'edificio in modo realistico; ci siamo concentrati sullo spazio della carta per indagare meglio la consistenza e l'evidenza fenomenica del progetto.

Un tema che è affiorato in questi progetti è quello del "senso dell'ordine". In linea sempre al pensiero di Arnheim possiamo dire che in condizioni di equilibrio i processi -o i materiali- tendono a disporsi nelle distribuzioni più semplici e regolari di cui siano capaci, inoltre la mente organizza spontaneamente *pattern* visuali in modo che ne risulti la più semplice struttura possibile. La decorazione e l'ornamento, su cui si era acceso un dibattito molto intenso all'inizio del secolo scorso, sono per definizione bidimensionali. L'illusionismo introdotto dalla terza dimensione entra in conflitto con la realtà: per esempio camminare sopra un pavimento con delicate decorazioni floreali non adatte ad essere calpestate, o decorare le pareti con decorazioni tridimensionali la cui ombra può entrare in conflitto con quella reale, può dare una sensazione poco naturale e urtante.¹⁶

16. E. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Leonardo Arte, Milano, 2000 (1 ed. Phaidon 1979, 1 ed. italiana, Einaudi 1984).

La psicologia della percezione ci insegna che il nostro mondo visivo è pieno di illusioni ottiche (a volte ingannevoli) che possono arricchire il patrimonio di segni e di idee di un progetto. Questa teoria ci ha insegnato anche, nei termini scientifici della fisica, che vediamo oggetti in caduta libera in senso newtoniano ma, rispetto alla sensazione dell'accelerazione "pensiamo" in modo aristotelico, il sistema cognitivo propende per una sistemazione concettuale aristotelica.¹⁷

Per Ernst Gombrich, che si è confrontato con la psicologia della Gestalt¹⁸, la percezione non è un processo passivo: la manifestazione più elementare del senso dell'ordine è il senso dell'equilibrio. La teoria della Gestalt è stata la prima teoria della percezione a opporsi sistematicamente alla teoria detta del "recipiente", di una registrazione passiva degli stimoli. La varietà del mondo visibile si riduce quindi a rappresentazioni schematiche, a immagini concettuali che interpretano la realtà.¹⁹ Per

17. P.Bozzi, *Fisica ingenua*, Garzanti, Milano, 1990.

18. Nel 1956 Gombrich e Wolfgang Köhler (uno dei pionieri della psicologia della Gestalt) si incontrarono a Princeton. Ebbero occasione di confrontarsi. Köhler sosteneva che l'ordine di cui si ha esperienza nello spazio è sempre strutturalmente identico a un ordine funzionale della distribuzione dei processi cerebrali sottostanti (isomorfismo).

19. E. Gombrich, *Op.cit.*, Si considera l'organismo un agente attivo che si protende verso l'ambiente guidato da un innato senso dell'ordine. Gombrich, influenzato da Popper e dalla metodologia della teoria dell'informazione

Gombrich, che avvalorava l'ipotesi di un istinto all'ordine, la tendenza universale si basa su ipotesi di continuità, ci attendiamo che le cose non mutino, salvo prova contraria; senza questa fiducia nella stabilità del mondo non potremmo sopravvivere. Riferendoci con lui all'idea di asimmetria di Popper possiamo affermare che tutto il nostro apparato sensoriale è fondamentalmente predisposto per evidenziare il cambiamento inatteso. Coerenza strutturale e pregnanza sono categorie che si esprimono con il senso di ordine e di regolarità indagate nei progetti di questo testo. Si rimanda ai saggi sulla percezione di Gaetano Kanizsa per comprendere il significato di una "buona Gestalt": "Il campo percettivo si segmenta in modo che ne risultino unità e oggetti percettivi per quanto possibile equilibrati, armonici, costruiti secondo un medesimo principio in tutte le loro parti, che in tal modo si appartengono, si richiedono reciprocamente, stanno bene insieme"²⁰.

sostiene che l'uomo abbia sviluppato il senso dell'ordine perché la percezione richiede un palinsesto entro il quale inserire le deviazioni della norma. Ciò differisce dalla teoria della Gestalt che legava il senso dell'ordine alla percezione dell'ambiente circostante. Per una trattazione completa sul tema della forma si veda G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Einaudi, Torino, 2011.

20. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, Mulino, Bologna, 1980, p. 59.

Conclusione

Dall'esperienza di questo lavoro, riducendo le architetture a poche linee e superfici essenziali, possiamo concludere che l'impressione della profondità non è prodotta da un calcolo delle distanze rispetto a un punto, ma è una questione di posizione dell'oggetto all'interno di un sistema più complesso. Possiamo quindi avere una percezione tridimensionale di un'immagine bidimensionale? La tridimensionalità si manifesta quando nel disegno si possono distinguere chiaramente interno ed esterno (concavo-convesso), sia che l'immagine si dia sul piano, sia che si dia nello spazio cubico. Lo spostamento del punto di vista lungo le direttrici prospettiche dell'orizzontale e della verticale ci consente di scuotere la prospettiva tradizionale e di introdurre il movimento come scarto dinamico da una norma.²¹

Durante l'elaborazione di questi disegni abbiamo voluto sperimentare la bidimensionalità della psicologia della Gestalt per analizzare a fondo le condizioni della comparsa di una "figura" nuova all'interno della città. Sono stati presi in esame gli aspetti più semplici, per poi rivolgerci con maggior consapevolezza agli aspetti complessi

21. Paul Klee sosteneva che si potesse creare irregolarità basandosi sulla regolarità producendo in questo modo il movimento. Si ottiene così una rappresentazione plastico-spaziale. Un'interessante trattazione della profondità dello spazio bidimensionale di Klee si trova in C. Metta, *Op. cit.*

del progetto. Si è cercato di individuare un metodo per studiare l'aderenza della forma al contesto, senza farsi distrarre da aspetti aleatori e spettacolari, aspetti, tra l'altro, caratterizzanti molta architettura contemporanea. Per comprendere tale metodo abbiamo preso in prestito i principi di unificazione percettiva di Wertheimer²²: i principi della somiglianza, della vicinanza, della forma chiusa, della buona continuazione e il principio della buona forma, per analizzare le condizioni di come appare e si costruisce una figura. Nella terza dimensione il movimento del soggetto, intorno o all'interno dell'oggetto, può darci conferma dell'intuizione avuta disegnando la figura bidimensionale. Immaginiamo che la sezione architettonica, se l'edificio è progettato coerentemente, possa essere inscritta anche nella planimetria; la complessità della sezione è incapsulata nella raffigurazione bidimensionale. Lo studio della reversibilità figura-sfondo, uno degli elementi fondanti della psicologia della Gestalt può essere uno degli strumenti percettivi che ci permette di capire come si sta costituendo il progetto.²³ Il fenomeno dell'inversione, il fatto di riconoscere il pro-

22. M. Wertheimer, *Untersuchung zur Lehre von der Gestalt*, in "Psychologische Forschung", 1922.

23. Un interessante tentativo di applicare la psicologia della Gestalt all'architettura è trattato in M. Sambin, L. Marcato, *Percezione e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 1999.

filo di un vaso piuttosto che due volti che si guardano (come nel famosa figura di Rubin del 1921) può portarci a capire se l'oggetto costruito (figura) emerge come un oggetto solitario e autoreferenziale, o se si confronta con il tessuto urbano (sfondo) conferendo a quest'ultimo una forma altrettanto percettibile. Lo spazio pubblico e il tessuto della città acquistano una forma più chiara grazie al nuovo oggetto che, con essi, stabilisce una nuova relazione. Nessuno spazio residuale e nessun ritaglio devono essere trascurati. La qualità dell'oggetto costruito dipende dalla capacità di riconfigurare il contesto. Lo sfondo viene "attivato", deve avere la stessa pregnanza della figura. La reversibilità figura-sfondo può essere considerata uno strumento nella progettazione dello spazio architettonico.

Del modo giusto di sbagliare: sperimentazioni didattiche sulla forma architettonica e sulla sua rappresentazione¹

L'insegnamento dell'architettura è basato su un'assenza: quella della costruzione materiale dell'oggetto architettonico. A differenza di quasi tutte le altre forme di insegnamento delle pratiche artistiche (musica, letteratura, arti figurative) manca la sostanza fisica dell'oggetto della sperimentazione didattica, che rimane soltanto evocata attraverso la rappresentazione grafica o la costruzione di modelli.

Partiamo dunque necessariamente dalla questione della rappresentazione. I modi canonici della rappresenta-

1. Rubo il titolo da un'interessante pubblicazione che raccoglie scritti dell'illusionista Harry Houdini. H. Houdini, *Il modo giusto di sbagliare*, Add Editore, Torino 2013.

zione grafica del progetto possono essere suddivisi in due categorie abbastanza distinte. Le rappresentazioni oggettive, che corrispondono alle vedute derivate dalla geometria proiettiva, e che assumono il valore che nella medicina hanno le radiografie o le risonanze magnetiche. Questo tipo di vedute sono dotate di un certo valore di astrazione, rispetto alla percezione visiva dello spazio architettonico, e sono basate sulla necessità di fornire dati oggettivi e misurabili per la costruzione dell'architettura. Una costruzione che è in primo luogo mentale e soltanto in un secondo tempo fisica e concreta.

A queste si aggiungono le rappresentazioni soggettive, che tendono cioè a simulare lo spazio architettonico e la materialità dell'oggetto secondo la percezione individuale del soggetto. Si tratta di quel tipo di rappresentazione che, a partire dalla prospettiva, si è evoluta nelle rappresentazioni iperrealistiche fornite dai sistemi digitali e che costituiscono l'attuale orizzonte di riferimento.

Esiste una differenza di fondo, tra i due metodi di concepire la rappresentazione delle cose, che la penna dello scrittore Orhan Pamuk riesce a rendere molto chiaramente. In una bella pagina del suo romanzo *Il mio nome è rosso*, in cui la singolarità del metodo narrativa permette allo scrittore di dare voce alternativamente a vari personaggi, includendo tra questi animali e cose,

per arrivare a dare voce perfino ai colori (il “rosso” del titolo) usati dai miniaturisti del Sultano, è un albero che parla: “Vi parlerò anche dei miniaturisti europei, così, se c’è qualche vile che vuole imitarli, che gli serva da lezione. Questi miniaturisti europei disegnano i volti dei re, dei preti, dei signori e delle dame così che, guardandone il ritratto, si riesce a riconoscere una persona per strada. Le loro donne girano liberamente per le strade, il resto ve lo lascio immaginare. Ma non è tutto, sono andati oltre. Non dico nella ruffianeria, ma nel disegno... Un grande maestro miniaturista europeo e un altro grande miniaturista camminavano su un prato europeo e parlavano di maestria e arte. Di fronte a loro si parò una foresta. Quello più abile disse all’altro: ‘Disegnare con metodi nuovi significa avere una maestria tale che, una volta disegnato un albero di questa foresta, un appassionato che guardi il disegno venga qui e possa distinguere quell’albero in mezzo agli altri’.

Io, il povero disegno di un albero che vedete, ringrazio Iddio per non essere stato disegnato con una simile mentalità. Non perché abbia paura che se fossi stato disegnato con i metodi europei tutti i cani di Istanbul, credendomi vero, mi avrebbero pisciato sopra. Ma perché *io non voglio essere un vero albero ma il suo significato*”².

2. Oran Pamuk, *Il mio nome è rosso*, Einaudi, Torino 2001, pp. 54 – 55. Il

La differenza tra i due metodi della rappresentazione è del tutto analoga a quella descritta dallo scrittore turco. Da un lato un codice che permette di descrivere i caratteri essenziali dell’oggetto architettonico, mediante rappresentazioni grafiche convenzionali che ci permettono di leggere quanto non risulta visibile attraverso l’esperienza diretta. Dall’altro lato, la simulazione della visione soggettiva. Visione che, è bene ricordarlo, è altra cosa rispetto alla verità dell’oggetto architettonico. In altre parole, per riprendere l’esempio dell’albero, il primo metodo permette di penetrare l’essenza della cosa, il secondo si ferma alla sua superficie. Le operazioni possibili sulla rappresentazione architettonica sono la necessaria premessa all’esperimento didattico qui presentato. Il progetto di architettura in ambito didattico è necessariamente una *pratica sperimentale*.

L’esperimento, nella sua accezione etimologica, rimanda al *tentativo*, cioè alla necessità, di fronte a fenomeni di cui non si conosce la natura e il comportamento di verificare empiricamente le loro proprietà. Da questo punto di vista, come ci ricorda in maniera convincente Robert Pirsig in un suo libro piuttosto noto³, non esistono espe-

corsivo è mio.

3. R. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, 1974, trad. it. *Lo Zen e l’arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano 1981.

rimenti sbagliati o, per essere più precisi, esperimenti che non producono risultati. Se devo verificare il corretto funzionamento di una lampadina, non devo fare altro che accenderla: se non produce luce, l'esperimento mi ha dato dei buoni risultati, pari a quelli del caso contrario in cui accendo la luce correttamente. A questo punto posso fare delle ipotesi sulle ragioni di tale malfunzionamento e verificare se il problema sia nella lampadina, nel corpo in cui è inserita, nell'alimentazione, ecc. e posso farlo procedendo per esperimenti successivi.

In questo senso, il progetto di architettura può essere definito come un processo per tentativi, che si evolve secondo successivi aggiustamenti. Questo implica la possibilità dell'errore e, anzi, trova nell'errore stesso il momento del cambio di direzione, fondamentale per lo sviluppo della ricerca. Solamente la sperimentazione *retorica* evita l'errore. Si tratta di quel tipo di sperimentazione, piuttosto diffusa nella didattica dell'architettura, in cui i risultati sono già noti in partenza. La sperimentazione aperta non si aspetta dei risultati a priori e procede per passi successivi, durante lo sviluppo del processo tende a prendere in esame tutte le possibilità, considerando l'errore come un momento prezioso. Il metodo seguito comporta ovviamente una serie di riduzioni sulla complessità della forma architettonica.

Peter Eisenman ha affrontato la questione della forma in maniera molto lucida, in uno studio ormai risalente al 1963 ma solo recentemente pubblicato e tradotto, in cui l'architetto e teorico americano sviluppa alcune interessanti osservazioni. "Si partirà dall'ipotesi che l'architettura consista sostanzialmente nel dare la forma (essa stessa un elemento) a intenzione, funzione, struttura e tecnica. Così la forma assurge a una posizione di primato nella gerarchia degli elementi. (...) Se si vuole sostenere questa posizione, bisognerà fare una suddivisione di vitale importanza della categoria generale di "forma" nelle due tipologie, "generica" e "specificata". L'espressione "forma generica" viene qui intesa come forma pensata in senso platonico, come entità definibile e dotata di sue leggi intrinseche. L'espressione "forma specificata", d'altra parte, può essere pensata come la configurazione fisica concreta ottenuta in risposta a un'intenzione e a una funzione specifica. La forma generica, per via della sua natura trascendente o universale, dovrà avere la precedenza sugli altri quattro elementi"⁴.

Eisenman suggerisce una teoria della forma basata su categorie che concorrono a determinarla, inserendosi così nel filone della trattatistica storica (le categorie vi-

4. P. Eisenman, *La base formale dell'architettura*, Pendragon, Bologna 2009, pp. 48 - 49.

truviane) e ponendosi in qualche modo in assonanza con le cause della forma enunciate da Heidegger in rapporto al tema della tecnica.⁵ A questa teoria, fondata su categorie (la funzione, la tecnica, ecc.) che concorrono a determinare quel sistema di forze che agisce nel processo formativo, l'architetto americano aggiunge l'idea di forma *generica*, basata su leggi esclusivamente *formali*, che non rispondono dunque a fattori accidentali, ma che sono leggi interne di organizzazione assolute (ad esempio, per il cubo o per il quadrato: il parallelismo, l'uguaglianza geometrica dei lati, la simmetria, ecc.).

A corollario di questa teoria, possiamo sicuramente affermare che è dunque possibile analizzare i progetti di architettura concentrando la nostra attenzione su alcune delle categorie che presiedono alla concretizzazione della forma e trascurandone altre. Possiamo, ad esempio, prendere in considerazione l'aspetto strutturale – inteso nel senso ampio del termine, senza limitarsi alla sola componente costruttiva e tecnica del progetto – tralasciando la componente funzionale. A questa scelta concettuale corrisponde una scelta in termini di rappresentazione. Una pianta che mostra il sistema tipologico del progetto potrebbe essere completamente inutile per leg-

5. Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in: Id., *Saggi e discorsi* (a cura di G. Vattimo), Mursia, Milano 1976.

gere le relazioni volumetriche con il contesto; una serie di sezioni trasversali non sarebbero fondamentali per studiare l'organizzazione della disposizione distributiva degli spazi e così via. Il senso dell'operazione didattica qui presentata si basa su queste premesse.

La sintesi operata sulla rappresentazione dei progetti, e la corrispondente riduzione delle categorie che concorrono alla definizione della loro forma architettonica, è funzionale al raffronto e alla messa a fuoco di un obiettivo preciso. In questo senso, poco importa che il programma funzionale dei progetti sia eterogeneo, provenendo i lavori da laboratori di progettazione differenti che hanno proposto temi diversi tra loro., perché l'elemento comune a tutti i lavori presentati è la scelta del contesto. Un luogo scelto non tanto per la sua particolarità – ogni luogo è un *unicum*, con tratti che appartengono necessariamente a quel luogo solo – ma piuttosto per la sua esemplarità nel tessuto costruito della città. In qualche modo, il sito scelto è sineddocoche del tessuto compatto milanese, esemplificando nel particolare le leggi di costruzione della città, le contraddizioni e le difficoltà che possiamo rinvenire nell'intero suo corpo. Questa scelta di localizzazione fa emergere immediatamente una serie di temi che ritroviamo nei diversi progetti.

Il tema dell'angolo, la frattura dell'isolato della città com-

patta, il nodo nel quale la trama della *forma urbis* cambia direzione e orientamento sono tutti tratti particolari che caratterizzano il sito individuato e che ritroviamo sviluppati secondo varie declinazioni. Il sito si trova in una posizione di limite, tra la città compatta circoscritta entro la cerchia esterna, che si è riprodotta secondo regole abbastanza precise (l'isolato, l'allineamento stradale, le cortine edilizie, il rapporto con la maglia stradale) e il margine oltre al quale queste regole cominciano a venire meno, determinando la crisi della forma solida della città ed evolvendosi verso nuove forme di urbanità: il tutto costituisce ulteriore motivo di interesse.

Si è scelto di presentare tutti i progetti ricorrendo a una grafica schematica e uniforme e questo ha significato, innanzitutto, ridurre le categorie, o le *cause formali*, che presiedono alla forma architettonica. Nulla in questi disegni ci parla della funzione e del programma che essi assolvono. Lo spazio interno non viene indagato, e nulla viene detto sulla loro struttura e ipotesi costruttiva. Avviene cioè quella riduzione dell'architettura a una sola componente, quella del suo impianto insediativo, restituito attraverso una forma di annotazione semplificata. Tutti i progetti sono presentati indipendentemente dal risultato raggiunto: tutti hanno seguito un'intuizione con spirito sperimentale e cercato una possibile orga-

nizzazione del luogo specifico. Se questo tipo di procedimento comporta, da un lato, l'inevitabile perdita di informazioni per comprendere l'idea di architettura sottintesa da ogni progetto, permette dall'altro lato di costruire un abaco aperto di possibili soluzioni di immediata confrontabilità. Lasciando volutamente in secondo piano una serie di questioni specifiche (Eisenman *docet*) che potremo definire *accidentali* – la risoluzione di problemi specifici legati al programma funzionale, alle normative, alla statica – la presentazione dei risultati sperimentali di questa esperienza didattica pone in evidenza la forma architettonica generica, o, se si preferisce, la loro *forma assoluta*.

L'impronta dell'architettura nella ricostruzione della città

rielaborazione grafica dei progetti degli studenti
di Francesco Savoini

didascalie di Barbara Coppetti, Alessandro Rocca, Katia Accossato
e Luigi Trentin, ciascuno per il proprio laboratorio

1

Il disegno dell'isolato si deforma costruendo un tratto di cortina edilizia piegato verso l'interno, che diviene nuovo limite e sfondo degli spazi pubblici concatenati. Due alti volumi prendono forma a partire dall'intenzione di liberare quanto più possibile il suolo e disegnare un sistema di piazze. Nuovi spazi pubblici articolati su quote differenti e tra loro connessi da un piano inclinato che diviene esso stesso piazza. Sullo sfondo di una sequenza di portici e aggetti che conferiscono profondità ai fronti costruiti, si alternano spazi lapidei e vegetazione.



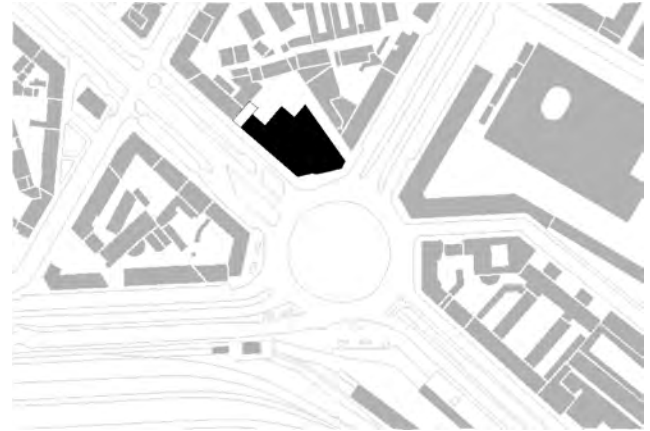
2

La strategia proposta si concentra sull'intenzione di costruire una piazza affacciata sul nodo del piazzale. Un unico corpo con sviluppo a L si aggancia e si allinea agli edifici della cortina esistente, determinando nell'angolo una concavità pubblica, di dimensioni limitate per potersi configurare propriamente come piazza. Le gerarchie tra le parti, la raffinata articolazione dei prospetti, le attente scelte tipologiche e distributive oltre alle specifiche interessanti soluzioni di attacco al suolo dei due corpi ortogonali, realizzano un insolito sfondato aperto lungo le cortine del corso e un volume unitario dal forte carattere urbano.



3

Il riconoscimento del valore della traccia dell'ex cinema e la volontà di mantenerne i manufatti d'ingresso affacciati sull'angolo del piazzale, ha determinato una strategia di addizione di nuovi corpi costruiti sullo sfondo dei volumi esistenti, mantenuti e riusati. La scomposizione e lo svuotamento di un cubo virtuale, misurato sull'altezza del fronte esistente sull'asse radiale del corso, articola su diverse altezze i volumi progressivamente degradanti. Essi si innestano al suolo sulla traccia della grande sala del cinema abbandonato realizzando spazi collettivi e un aperto interno delimitato.



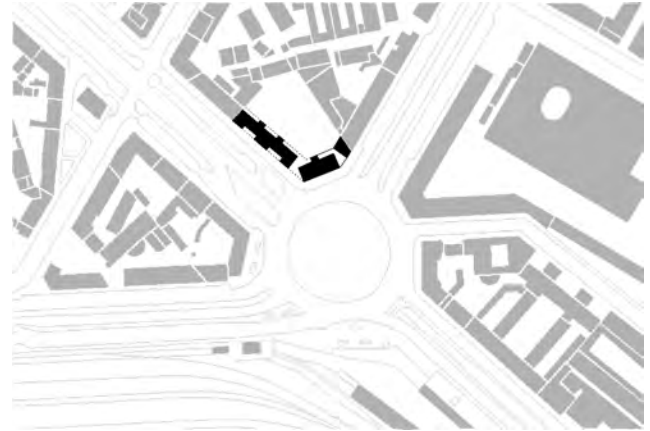
4

La coesistenza di frammenti persistenti accumulati dentro l'isolato e di una cortina esterna verticale compatta, ha indotto un approfondimento sulle possibilità di presenza simultanea e di reciprocità di forme con misure e densità diverse. Compresenze multiformenti controllate nella densità dell'angolo che si piega gradualmente verso frammenti interni necessari. Lo spazio pubblico prende forma dinamica e pulsante grazie a compressioni e dilatazioni spaziali generate dallo slittamento dei corpi costruiti.



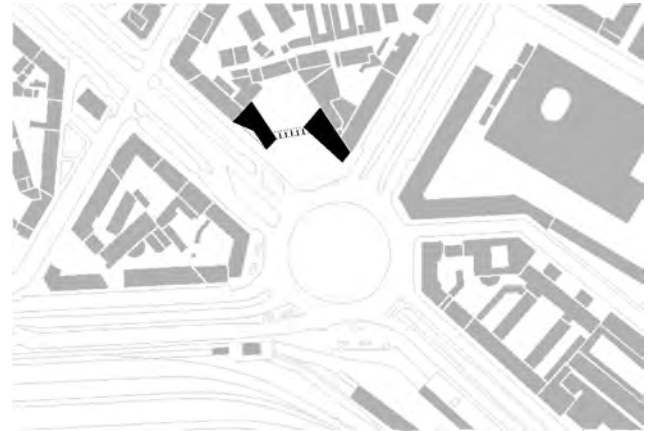
5

Un muro abitato ricomponne la cortina sull'esatta traccia del disegno dell'isolato con lo scopo di delimitare nettamente lo spazio interno della corte dall'esterno metropolitano. Solo alcuni fori in altezza rendono il muro permeabile e lasciano intravedere e trsguardare la vegetazione di un rigoglioso giardino su lieve declivio. Il muro bifronte si presenta con un fronte esterno rigoroso e modulare, scavato solo dai loggiati delle doppie altezze, mentre il fronte interno intende caratterizzarsi plasticamente attraverso il sistema della distribuzione orizzontale.

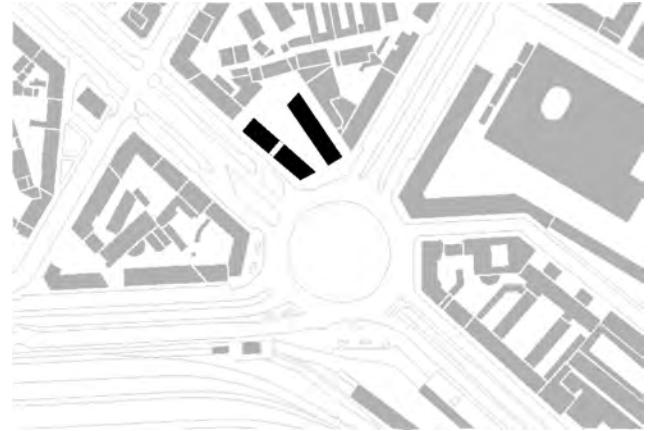


6

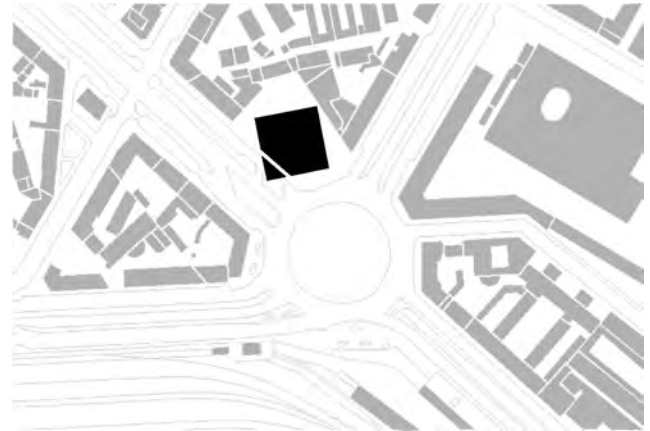
La cortina edilizia si completa attraverso un nuovo tratto permeabile, deformato e piegato. Operazioni necessarie a realizzare uno spazio pubblico interno circoscritto e riparato rispetto ad uno spazio urbano esterno aperto ai flussi pedonali e viabilistici. Il dispositivo architettonico che rende possibile le relazioni tra i due suoli collettivi è un diaframma centrale che lavora come una spugna, raccogliendo e distribuendo in quota tutti i flussi previsti. Esso si aggancia a due corpi edilizi massicci, reciprocamente traslati in rapporto al telaio centrale.



Due corpi lineari autonomi si sviluppano con altezze differenti occupando in profondità l'area; il volume più alto media i rapporti tra l'esistente e il nuovo volume più basso, allineato all'edificio lungo l'asse di corso Lodi. Tra i due corpi si determina una strada interna pubblica il cui limite è certamente costituito dalla mancanza di un recapito o un fondale fisico, visivo. Alla pulizia delle scelte dispositive non corrisponde un adeguato approfondimento tipologico e degli spazi interni, che rischiano di ripetere senza specificità schemi poco interessanti.



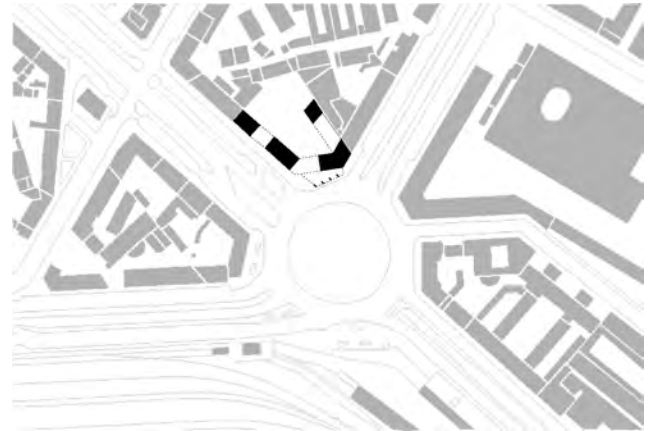
L'autonomo basamento regolare diviene il podio sul quale si fondano e dal quale si innalzano tutte le relazioni verticali: col sottosuolo attraverso un ripensato piano mezzanino della linea metropolitana esistente, con i flussi pedonali della quota della città, con lo sviluppo delle due lame multipiano che si innalzano dal podio stesso. L'orma del basamento quadrato è generata dall'iscrizione nella circonferenza del piazzale, imponendosi quindi come nuovo supporto di scala urbana dell'idea della città verticale, luogo di processi di concentrazione, di moltiplicazione dei suoli, di aggregazione e accumulo.



La lettura degli strati della città ha indotto un'interpretazione dell'isolato ottocentesco che puntualmente si interrompe per aprire varchi verso un interno basso, discreto e discontinuo. Il fronte edilizio si scompone su piani differenti mediante quattro volumi isolati ma disposti in reciproca relazione che tendono ad una convergenza nella profondità del lotto. La cortina è virtualmente ricomposta nello spazio tridimensionale mediante frammenti ordinati a ventaglio intorno all'angolo. I volumi si alternano e scandiscono ambiti pubblici aperti, diversamente specificati.



L'idea che l'architettura si sporga attratta dalle chiome degli alberi monumentali del piazzale ha indotto l'estrusione di un volume che diventa terrazza protesa a captare la rigogliosa vegetazione della rotonda, valicando gli intensi flussi sottostanti. Gli scarti progressivi dei corpi lineari articolano la cortina su strada e delimitano un'ampia corte interna poligonale come platea lapidea riparata, sul cui sfondo scorre la congestione del nodo metropolitano. Una soluzione che ripropone la ricomposizione della cortina edilizia ma che si dimostra capace di aggiornarsi e sorprendere grazie ad una controllata e coraggiosa articolazione volumetrica.



Una indagine sui caratteri permanenti delle logiche insediative tradizionali basate sulla centralità dello spazio interno della corte, ha indotto un'esplorazione progettuale che ha inteso riproporre tale tipologia. Due edifici si dispongono quindi a formare una corte interna permeabile e aperta alle dinamiche locali grazie all'infrazione, o meglio all'avanzamento, dell'angolo sul piazzale. Il bilanciato trattamento dei volumi, le corrette scelte tipologiche e l'attenzione ai caratteri ambientali specifici, in particolare al soleggiamento e alla qualità della luce, hanno portato ad un risultato equilibrato di sicuro interesse.

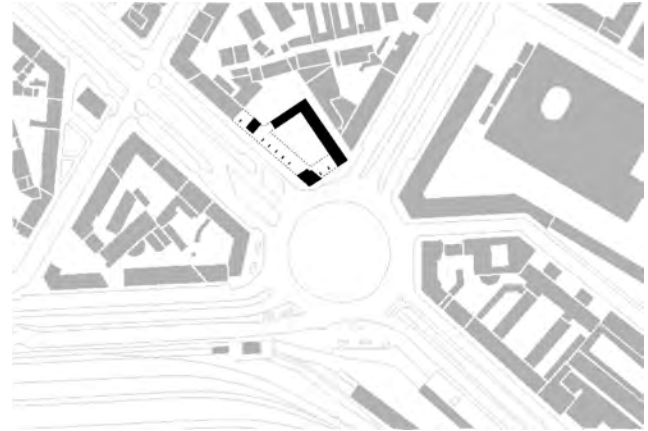


Un corpo poligonale irregolare si erge autonomo su un ampio basamento pubblico. Esso occupa quasi interamente lo spazio al suolo e serve da zoccolo per l'alto volume d'angolo. La ricomposizione della traccia dell'isolato è realizzata attraverso diaframmi leggeri che diventano i telai abitabili del giardino verticale. Le parti costruite si articolano nel complesso intorno alla scala d'angolo a doppia rampa incrociata che lavora nel fronte sul tema della riconoscibilità dell'accesso. I richiami al linguaggio e all'espressività del Novecento milanese sono evidenti come specifico approfondimento condotto nel lavoro.



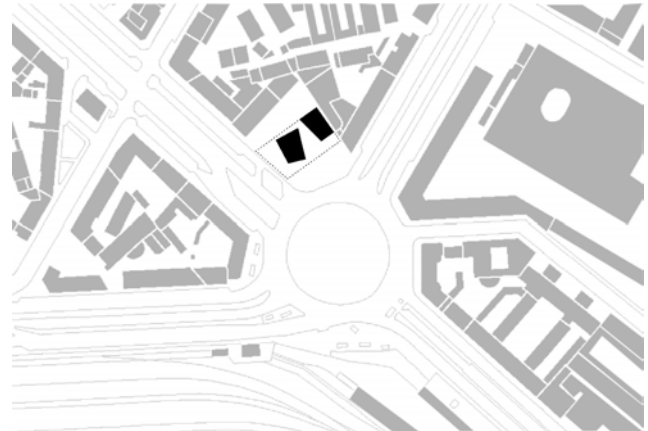
13

Il volume si sviluppa lungo il segno di una spirale, alzandosi progressivamente ad ogni cambio di direzione e delimitando al suolo una corte permeabile. Dal portico a doppia altezza lo spazio pubblico si moltiplica attraverso il piano pedonale che conduce gradualmente all'accesso dei volumi su strada, che ricompongono la cortina. I corpi ad altezze differenti sono nelle intenzioni sempre reciprocamente agganciati, attraverso incastri e compenetrazioni che richiederebbero certamente approfondimenti e riflessioni ulteriori.

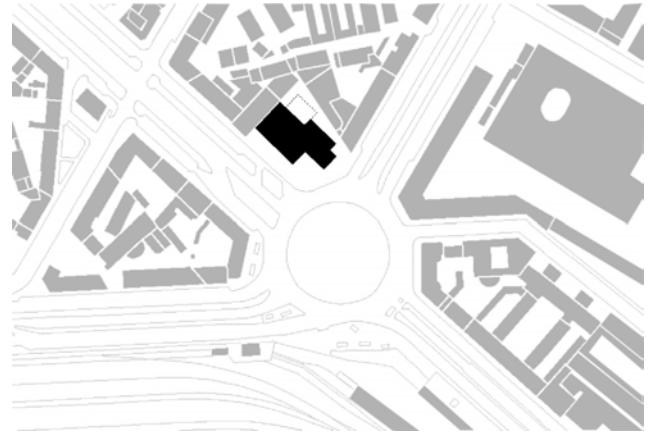


14

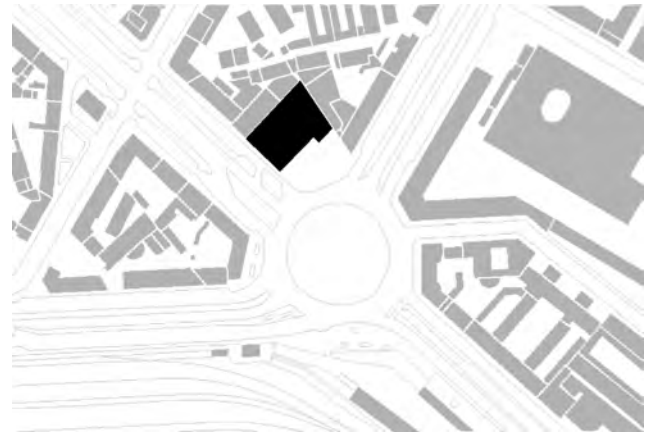
Un intervento stereometrico, un grande volume sospeso su robusti appoggi divergenti che organizzano lo spazio pubblico. tra i due pilotis ciclopici un cannocchiale ottico conduce alla parte retrostante, un giardino riparato che rappresenta l'alter ego naturalistico, intimo, fermo, dello spazio architettonico dinamico e aperto che si relaziona al caos organizzato di piazzale Lodi.



Una maglia di pilastri di ispirazione razionalista occupa la parte centrale del lotto e si offre alle diverse funzioni del centro sociale. Lo spazio esterno è residuale ed è un giardino che si limita a mitigare il duro contrasto tra gli edifici circostanti e il nuovo intervento. La maglia dei pilastri consente l'apertura di una corte interna mentre, verso l'esterno, l'edificio si pone come una presenza tecnologica che, rispetto ai condomini che lo circondano, si afferma per differenza e contrasto.

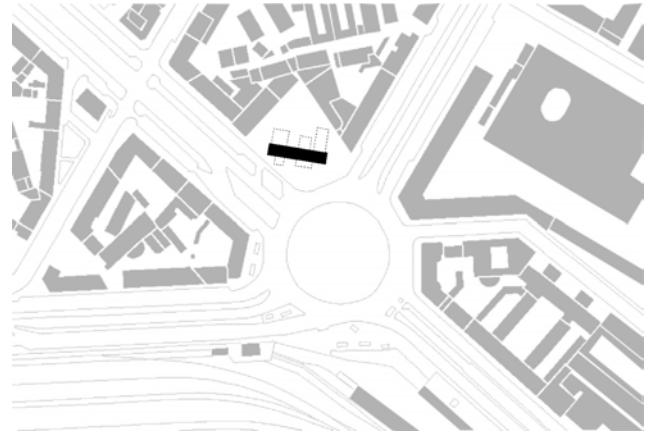


Il sistema della corte viene adottato come matrice iniziale che poi si scompone, si articola e si differenzia in una successione di azioni di scomposizione, di adattamento alle funzioni e di correzione degli effetti percettivi per cui l'impianto a corte si tramuta in un complesso di elementi indipendenti che imitano, senza realizzarla compiutamente, la forma tradizionale della corte.



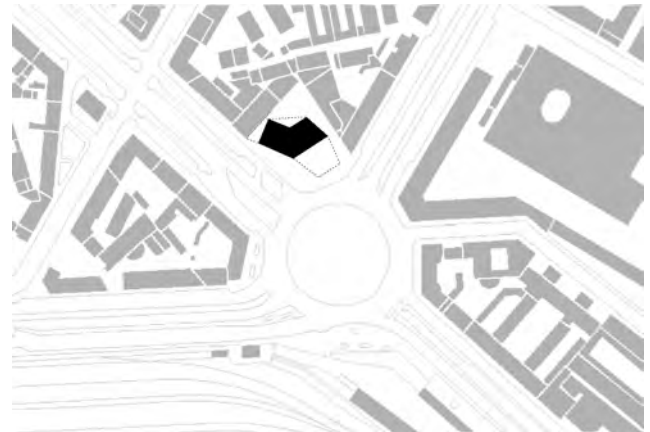
17

Due pareti portanti parallele creano un tunnel, una galleria centrale che sostiene e distribuisce tutti gli ambienti e che forma una grande lobby centrale, uno spazio semipubblico in continuità con l'estensione del piazzale e della nuova piazza interna.



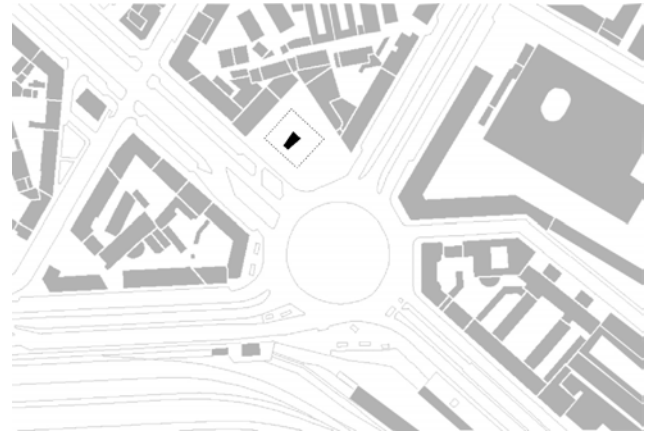
18

Il blocco compatto si articola in una piegatura indotta dalla rotazione dell'isolato, e si protende sulla piazza con un intero volume sospeso, a sbalzo, sull'atrio di ingresso. Lo spazio esterno si suddivide in aree con diversi livelli di interazione e continuità, dal rapporto diretto con piazzale Lodi fino al giardino più riparato sul retro.



19

L'edificio assume la forma compatta del palazzo sospeso su unico punto di appoggio centrale e distribuito, ai diversi livelli, secondo uno schema a croce. Lo spazio esterno è una superficie continua, indivisa, che prosegue la grande estensione del piazzale fino al cuore dell'isolato.



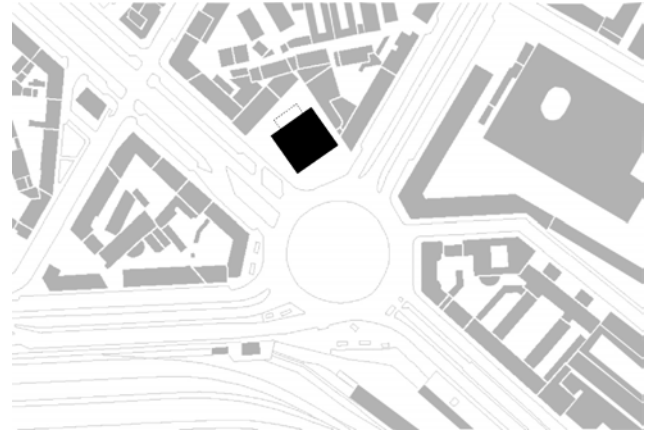
20

Blocchi separati che mettono in evidenza l'autonomia delle diverse funzioni e che raccordano gli spazi esterni in un sistema di piazze comunicanti, con un grado di autonomia, grazie all'impianto geometrico ben definito, ma anche aperte e in continuità con lo spazio pubblico del piazzale e di corso Lodi.



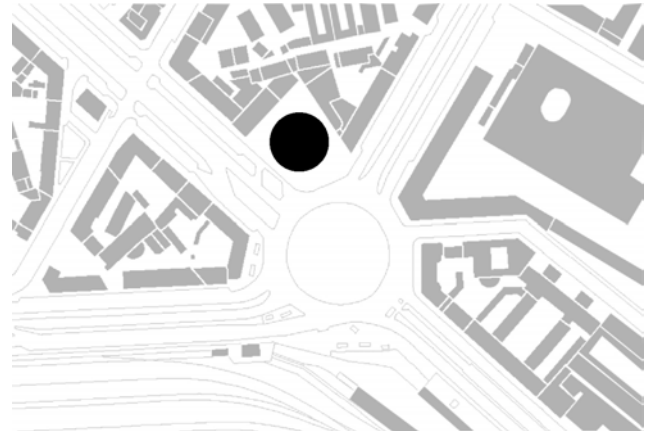
21

Agganciato a una megastruttura centrale, ogni piano si sviluppa in autonomia, aprendo nel corpo dell'edificio vuoti che sono utilizzati come spazi esterni, collegamenti e alloggiamento per gli impianti. La sommatoria dei livelli si erge al centro di uno spazio indifferenziato, estensione dei marciapiedi urbani ma anche podio per l'edificio monumento.



22

L'impianto circolare sceglie di porsi in modo tendenzialmente indifferenziato verso tutti i lati e, di fronte alla piazza, diventa un elemento mobile, cangiante, che muta aspetto e posizione al mutare del punto di vista. All'interno la struttura libera le pareti da qualsiasi vincolo distributivo e consente un'ampia flessibilità degli spazi interni.



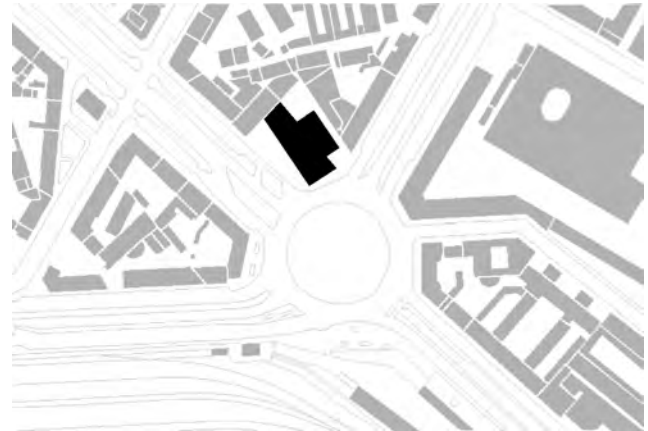
23

Un contenitore vetrato, una grande serra per umani, ricopre l'intera superficie disponibile attraverso un processo di estrusione dalla forma del lotto. All'interno, la condizione è quella di uno spazio semipubblico e semiaperto, paragonabile a quella della galleria milanese e dei passage parigini.

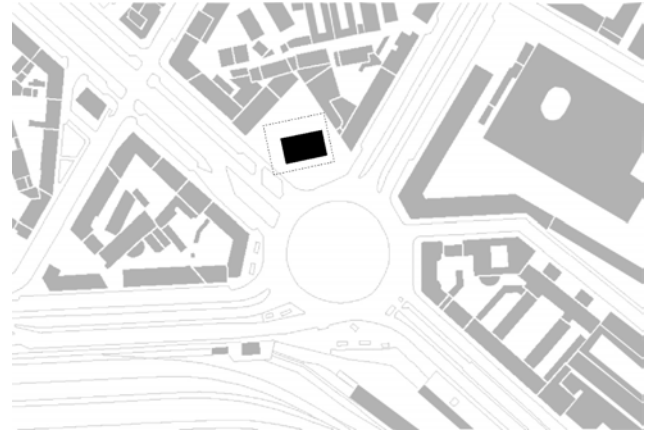


24

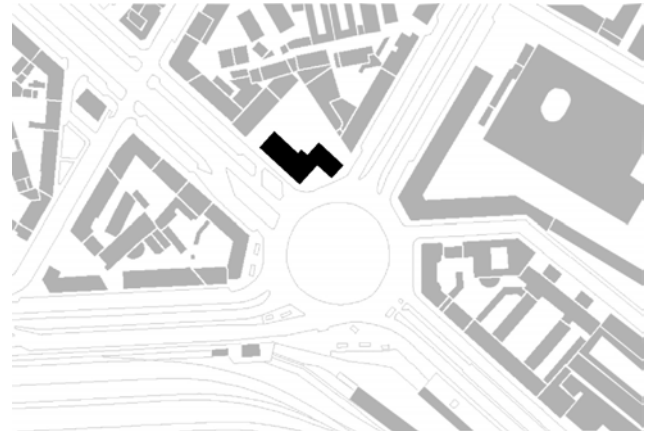
L'impianto circolare sceglie di porsi in modo tendenzialmente indifferenziato verso tutti i lati e, di fronte alla piazza, diventa un elemento mobile. L'impianto circolare sceglie di porsi in modo tendenzialmente indifferenziato verso tutti i lati e, di fronte alla piazza, diventa un elemento mobile, cangiante, che muta aspetto e posizione al mutare del punto di vista. All'interno la struttura libera le pareti da qualsiasi vincolo distributivo e consente un'ampia flessibilità degli spazi interni.



Il volume monolitico appoggia al centro del lotto, liberando l'intera superficie circostante, e sale con uno sviluppo a spirale avvolgendosi in un tessuto metallico. Nella continuità dei prospetti su corso Lodi e viale Umbria, così come nell'affaccio sul piazzale, l'edificio si pone con una scala diversa, rispetto agli edifici che lo circondano, fissando un'immagine astratta di forte impatto e proponendo una logica costruttiva e compositiva basata su materiali, rapporti ed effetti completamente diversi.

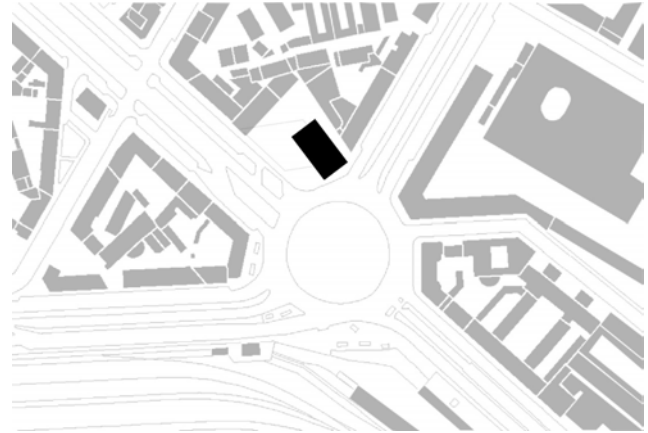


La composizione indica un blocco slittato in due elementi che formano, nello spazio restante, una corte architettonica geometricamente definita. Al di fuori dell'impianto rettangolare, l'area residuale è un giardino che si addossa, nella parte più profonda del lotto, alle costruzioni esistenti. La scomposizione dell'edificio in volumi semplici serve a guadagnare una scala urbana in grado di imporsi nonostante la volumetria ridotta e le altezze inferiori rispetto ai volumi circostanti.



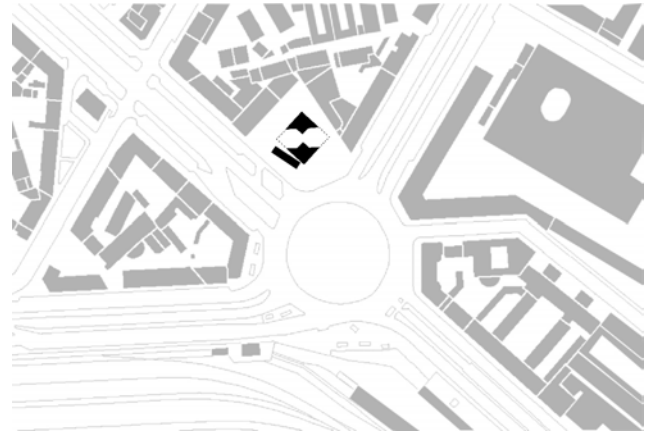
27

Un contenitore vetrato, una grande serra per umani, ricopre l'intera superficie disponibile attraverso un processo di estrusione dalla forma del lotto. All'interno, la condizione è quella di uno spazio semipubblico e semiaperto, paragonabile a quella della galleria milanese e dei passage parigini.



28

Il blocco compatto è attraversato da una doppia corte che si rivolge, lungo il suo asse principale, ai due ambiti esterni di corso Lodi e viale Umbria. Nell'elevato il volume regolare si articola come un mobile a cassetti dove le funzioni si sovrappongono in modo indifferente, riproducendo la logica additiva del tessuto urbano sulla verticale dell'edificio di uso e di interesse pubblico.



Un recinto in griglia metallica racchiude i diversi elementi che, come in un villaggio, si addensano a formare un tessuto compatto e continuo. Il lotto è occupato per intero secondo un principio utilitaristico, pragmatico, con l'occupazione sistematica degli spazi. Ne risulta un disegno frammentario e, dal punto di vista formale, incoerente, che simula la logica degli annessi, dei volumi tecnici, degli spazi serventi che intasano le corti e i ritagli del tessuto urbano milanese.



Un sistema di volumi indipendenti, identificati dalla funzione, all'interno, e da un diverso trattamento della facciata all'esterno, si aggrega in modo cumuliforme, generando interstizi, piccole corti e disallineamenti, producendo una complessità in miniatura che rende esplicita la mixité funzionale dell'intervento.



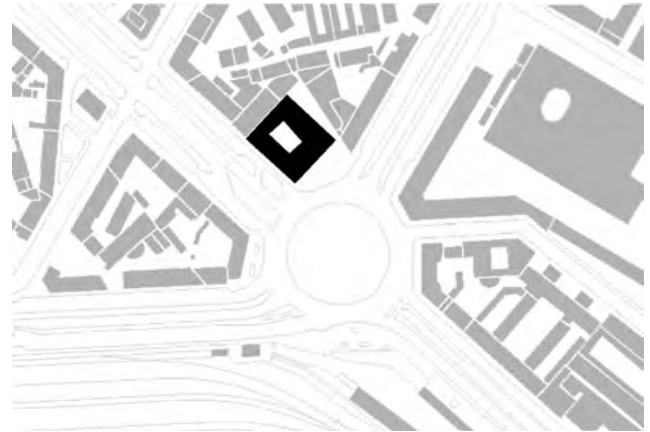
31

L'edificio è articolato in due volumi separati che, disposti secondo due direzioni convergenti, costituiscono un interno urbano a piccola scala, controllato architettonicamente, che si affaccia in modo misurato sul vasto spazio di piazzale Lotto. L'intimità del luogo è accresciuta dallo scivolamento verso un livello inferiore, rispetto al piano di campagna, che connette i diversi ambienti del complesso.

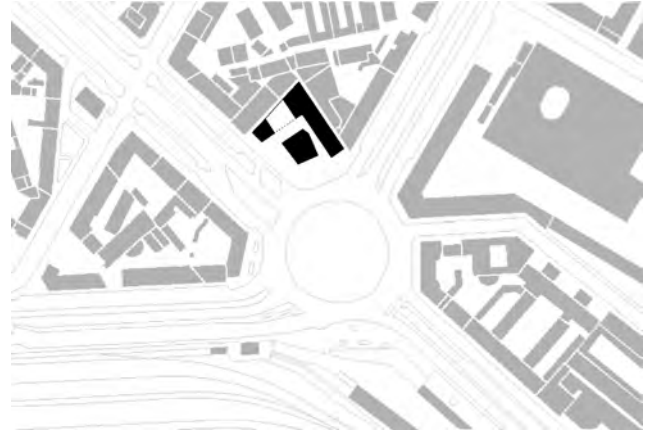


32

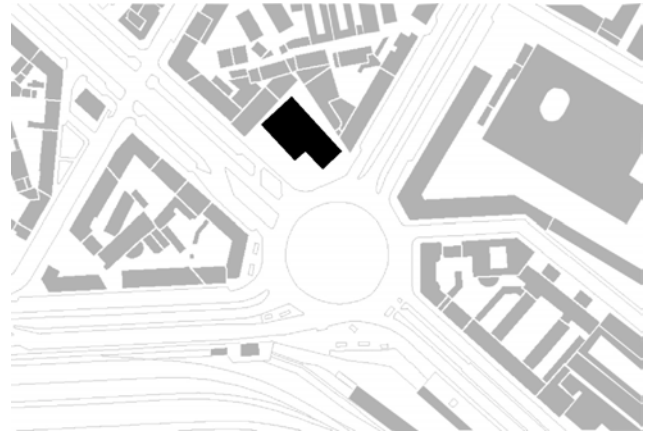
L'impianto tradizionale dell'edificio a corte è adottato come matrice tipologica e poi viene progressivamente smembrato, scomposto e modificato mettendo in evidenza l'autonomia dei diversi corpi di fabbrica e manipolando le caratteristiche spaziali e percettive dello spazio aperto, filtrando e modulando il rapporto con lo spazio pubblico esterno all'edificio.



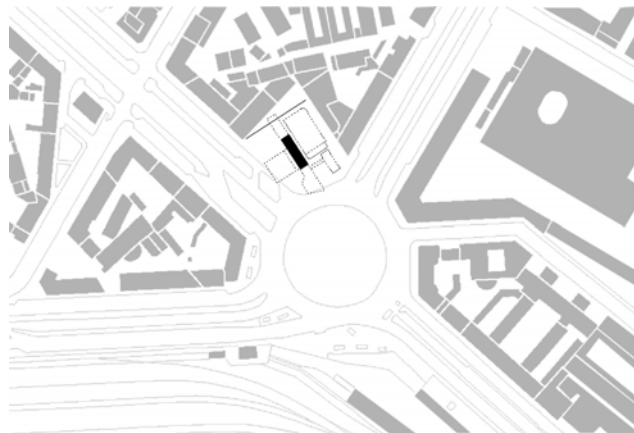
Un corpo a “L” chiude il limite interno del lotto, separa dal tessuto retrostante e diventa una grande nicchia in cui alloggiare l’auditorium, elemento architettonico centrale impreziosito da un rivestimento particolarmente elaborato e da una conformazione geometrica a prisma irregolare. Il complesso si apre verso il piazzale, offrendo al centro dello spazio pubblico la forma irregolare dell’auditorium.



Il volume compatto aggrega al proprio interno la molteplicità delle funzioni compresenti, La geometria irregolare dell’attacco a terra si disinteressa della forma e dell’uso dello spazio esterno rimanente, senza riuscire a produrre una significativa relazione spaziale con l’intorno.



L'edificio si articola in tre corpi di fabbrica paralleli e una grande corte coperta che si affaccia, come un portico di ordine gigante, verso piazzale Lodi. I tre o tre elementi dialogano tra loro in un rapporto di sudditanza rispetto alla piazza coperta, vero cuore architettonico e sociale dell'intervento.



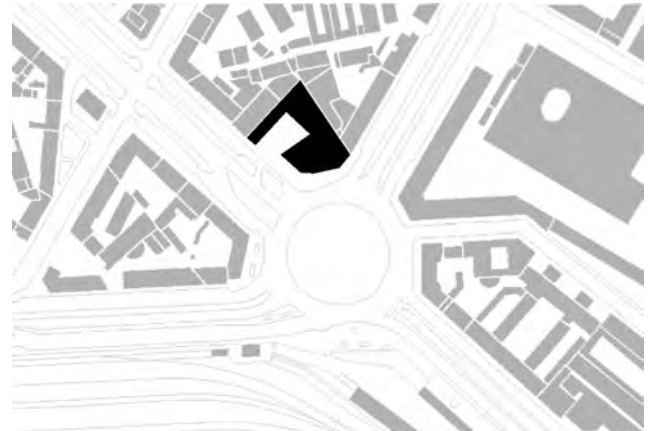
Occupando l'intero lotto, l'edificio si pone come un sistema spaziale complesso orientato a generare paesaggi urbani significativi sia al proprio interno sia in relazione allo scenario urbano in cui si colloca. Una gradinata monumentale e un teatro all'aperto segnano con forza i due assi principali su cui si organizza l'intero progetto.



L'edificio si configura come un ponte che collega il lotto del Maestoso al grande spazio verde al centro del piazzale, un'area non priva di potenzialità paesaggistiche ma oggi quasi irraggiungibile a causa del traffico e delle ampie dimensioni della rotonda. Rispetto al flusso circolare del traffico l'edificio si pone come una diga che impone un nuovo ordine urbano in un luogo che oggi è consegnato alle auto, privo di identità e forma.



L'edificio si adatta al perimetro irregolare del lotto per poi recuperare una nuova regolarità geometrica nella piccola piazza pubblica che si affaccia su corso Lodi. Sui lati della piazza si affacciano le attività del centro sociale, costruendo una realtà microrurbana più agibile e proporzionata rispetto allo spazio disordinato di piazzale Lotto.



Il complesso si compone di due elementi, una solida stecca sopraelevata che si protende verso lo spazio aperto del piazzale, e un volume più piccolo dove sono alloggiati la circolazione verticale ed elementi di servizio. Sotto la stecca volante si estende un ampio spazio pubblico, in continuità con il piazzale ma controllato e disegnato dallo snodo tra i volumi e dal portico formato dall'edificio sopraelevato che, come un broletto, domina l'intero spazio pubblico.



Un downtown in miniatura composto da tre torri completamente smaterializzate da un trattamento grafico delle facciate. Rispetto a un elevato totalmente astratto si trova invece un piano terra lavorato per organizzare percorsi, accessi e usi diversi dello spazio esterno, con un ambito di maggiore superficie verso il piazzale e spazi più raccolti e controllabili nella parte retrostante.



41

Una piattaforma minerale ricopre l'intero lotto, su cui i diversi edifici vanno a disporsi cercando il contatto con i margini esterni, allineandosi lungo le strade e il bordo del piazzale. Nella parte interna, una platea scava il terreno fino a infilarsi nel piano interrato del bolocco principale. Sull'angolo, un edificio a torre segna il termine di corso Lodi e diventa un segno di accesso alla città.

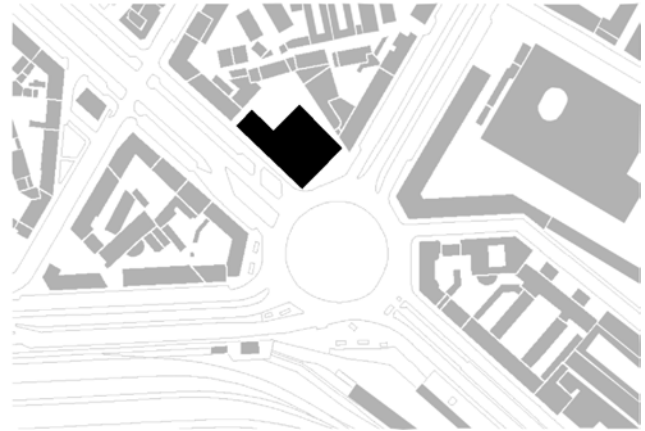


42

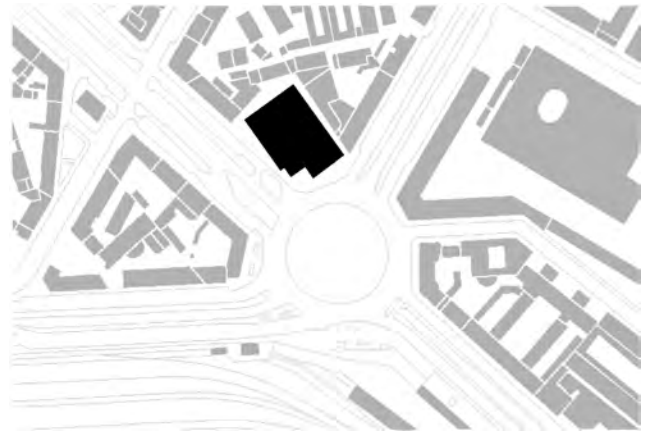
Un layout a corte aperta composto da elementi autonomi che si racchiudono attorno a una cella centrale. Il terreno è integralmente trattato a giardino, portando dentro il tessuto urbano ad alta densità l'evocazione agreste della corte lombarda.



L'impianto del progetto privilegia l'allineamento lungo corso Lodi. La composizione viene articolata secondo un volume principale in posizione d'angolo che si sviluppa in un corpo secondario che svolge il ruolo di elemento di raccordo con l'asse del viale. La scelta di fondo sembra essere la ricerca di una corretta distribuzione dei pesi e delle masse relative. Questo impianto permette di definire in maniera chiara parte dello spazio interno dell'isolato come spazio collettivo aperto in relazione agli spazi interni del complesso. A questa impostazione abbastanza chiara non corrisponde poi una eguale chiarezza nello sviluppo degli spazi interni.



La composizione del progetto è fondata sul rapporto tra un basamento e un volume giustapposto al basamento stesso e aggettante verso la strada. Il basamento lavora per saturazione del lotto disponibile, ricomponendo la forma dell'isolato senza ricalcarne la forma preesistente. La copertura viene trattata come spazio pubblico. Un piccolo patio viene collocato in maniera da svuotare parzialmente il volume dell'intervento. L'oggetto del volume principale annuncia la presenza del nuovo intervento rispetto alla prospettiva di corso Lodi.



Il progetto affronta il tema dell'angolo dell'isolato secondo una modalità abbastanza interessante: i volumi che ospitano il programma funzionale sono disposti a evocare l'angolo per sottrazione. In questo modo, l'angolo è in uno spazio aperto che è ingresso alle sale e allo spazio pubblico. I due corpi sono disposti a ricomporre il disegno urbano dell'isolato. La relazione con le due diverse parti della città è registrata anche dalla scala dei due elementi, che si misurano con le altezze diverse dei fronti urbani sui due viali che si raccordano su piazzale Lodi.



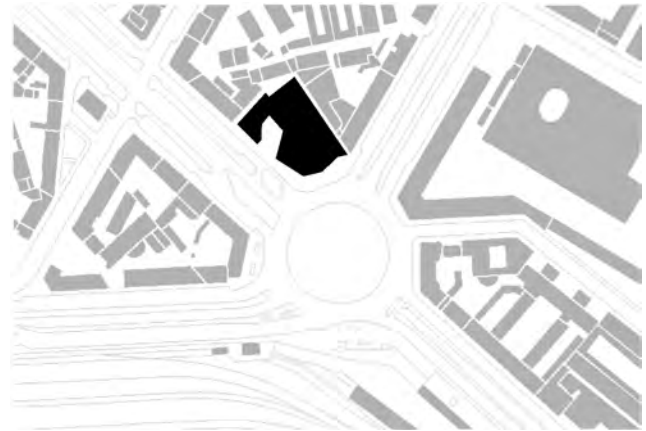
L'impianto generale del progetto viene determinato dalla ricerca di una possibile riconfigurazione del tema dell'angolo che non ricalchi necessariamente le regole tradizionali di costruzione dell'isolato compatto. Questa intenzione viene sviluppata attraverso la disposizione di due volumi compenetrati che si dispongono in relazione alle due diverse situazioni urbane. Il corpo principale cerca di sviluppare in maniera abbastanza non convenzionale il tema della testata come ingresso al complesso degli spazi interni.



L'impianto generale del progetto viene determinato dalla ricerca di una possibile riconfigurazione del tema dell'angolo che non ricalchi necessariamente le regole tradizionali di costruzione dell'isolato compatto. Questa intenzione viene sviluppata attraverso la disposizione di due volumi compenetrati che si dispongono in relazione alle due diverse situazioni urbane. Il corpo principale cerca di sviluppare in maniera abbastanza non convenzionale il tema della testata come ingresso al complesso degli spazi interni.



Una figura complessa satura l'intero lotto a disposizione. L'asse in diagonale, posizionato in modo baricentrico rispetto all'area, organizza tutti gli spazi e divide dalla struttura principale a nord-est una serie di piccoli corpi che si protendono verso corso Lodi. Il complesso è estremamente articolato e riesce a coprire l'intero spazio. In questo modo individua una facciata sul piazzale.



Il progetto è un'interessante reinterpretazione del tema dell'isolato compatto, soggetto ad alcune variazioni significative. L'impostazione iniziale porta ad una soluzione estremamente compatta all'esterno ed articolata all'interno del perimetro di progetto, dove la disposizione delle sale genera degli spazi di connessione qualitativamente significativi. Il patio interno diventa il centro dell'impianto, attorno a cui si organizzano gli ambienti interni, in cui i percorsi di connessione si trasformano in spazi di qualità.



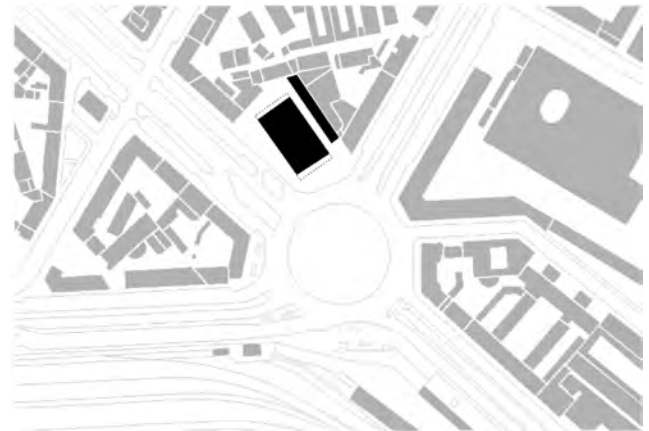
L'impianto del progetto si articola attraverso due volumi nettamente distinti che disegnano uno spazio aperto semi ipogeo che funziona come elemento di connessione tra i due corpi principali. Questo tipo di configurazione determina un carattere fortemente introverso dell'intero progetto, che punta la sua qualità sugli spazi interni piuttosto che sulla relazione diretta con il tessuto urbano. Altri due patii sono disposti in relazione diretta con i due corpi di fabbrica principali.



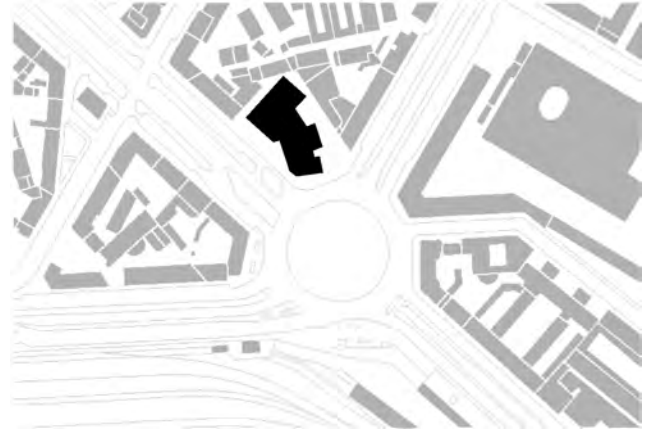
Una galleria, chiaramente percepibile dalla leggera flessione che si riconosce nell'edificio mette in comunicazione direttamente corso Lodi con viale Umbria. Tale strada interna all'edificio costituisce il sistema distributivo all'edificio e assume il carattere di galleria urbana. Essa attraversa il complesso articolato di volumi concentrando lungo il suo asse tutti gli ingressi alle principali funzioni e suddividendo le diverse funzioni del complesso.



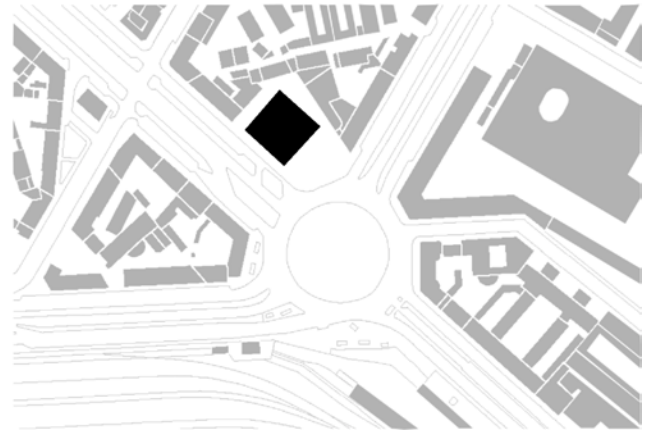
Il progetto concentra quasi tutta la sua volumetria in un corpo estremamente compatto e rivolto verso piazzale Lodi. A un corpo sottile e allungato verso il cuore dell'isolato viene demandato il compito di mediare tra il corpo principale dell'impianto, che assume un carattere quasi autosufficiente e autonomo, e il contesto immediato dell'intervento. L'impostazione del progetto allude ad una possibile trasformazione radicale del contesto, che possa prolungarsi all'interno del tessuto edilizio, recuperandolo come spazio urbano collettivo.



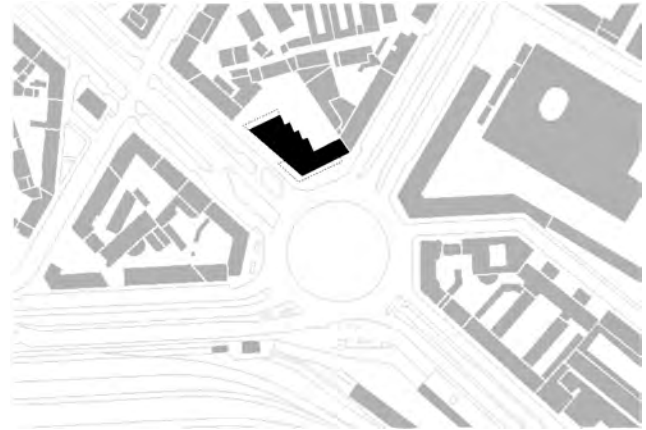
L'impianto del progetto presenta una disposizione "ibrida", sospesa tra la necessità di confrontarsi con la morfologia urbana di questa zona di città, con regole di disposizione ben precise, e la volontà di aprire l'impianto del progetto secondo nuove direzioni. Il risultato è una configurazione interessante, dove il nuovo edificio si annuncia con discrezione verso corso Lodi, da un lato e gioca il suo carattere urbano con una disposizione "aperta" dall'altro.



Il progetto propone un dialogo fra la geometria variabile del suolo e la schematicità dell'impronta quadrata dell'edificio collocato su di esso. Una pavimentazione omogenea definisce infatti la "piattaforma" su cui insiste l'edificio costruito. Quest'ultimo si allinea su corso Lodi arretrando sull'angolo verso piazzale Lodi. In tal modo si determina una gerarchia degli spazi pubblici che privilegia chiaramente il fronte est individuando il lato degli ingressi. Lo spazio di fronte a questo lato è un ampliamento della connessione fra viale Umbria e corso Lodi.



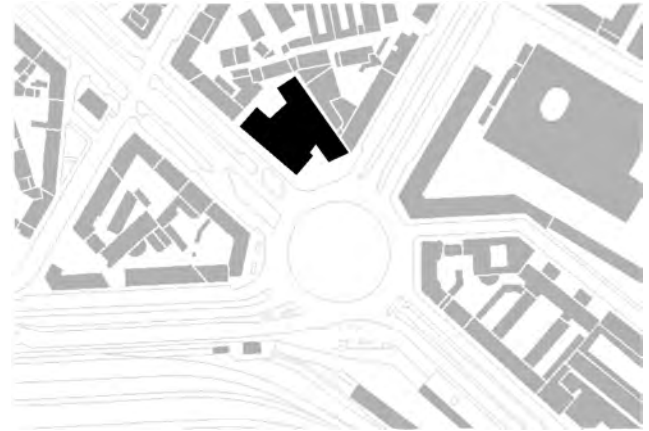
Il progetto è costruito a partire dalle regole di costruzione della città, decidendo di porre qualunque intenzione di protagonismo alla ricomposizione dell'angolo urbano. La composizione si dimostra attentamente misurata, restituendo continuità alla cortina edilizia e calibrando i pesi dell'insieme in maniera adeguata. In questo senso deve essere letta la scelta del copro principale disposto alla testa dell'impianto, in modo da ricostituire la frattura dell'angolo.



Il vuoto centrale di piazzale Lodi entra nel disegno dello spazio pubblico originato dall'edificio che si chiude verso l'isolato e si apre verso il piazzale a est. Si sviluppa una tensione fra i due vuoti amplificata dalla convergenza dei corpi che si protendono verso il vuoto. Piazzale Lodi, con un suolo parzialmente ridisegnato che entra a far parte della struttura urbana di quest'aera, perdendo la sua caratteristica di "isola di traffico". Le testate dei due corpi diventano anche le testate delle cortine dell'intero isolato aprendo l'angolo sul piazzale.



Un edificio con un'impronta irregolare a C che si apre verso nord e verso l'interno dell'isolato individua un'ampia piazza interna. Il braccio a ovest aderisce completamente al lato cieco del basso edificio esistente riprendendo, dopo la pausa di quest'ultimo, la continuità della cortina edilizia. L'ingresso all'edificio è chiaramente connotato dal cambiamento di direzione della facciata che si annuncia per chi arriva dal centro città, come se corso Lodi terminasse contro questo aggetto.



La forma dell'isolato come regola di costruzione della città è alla base dell'impianto del progetto. La continuità della cortina edilizia viene messa in discussione soltanto in un punto, che corrisponde all'accesso all'interno del lotto. La severità dell'impianto trova un momento di maggiore libertà all'interno dell'impianto, dove attraverso alcuni slittamenti e scarti direzionali, si viene a determinare una proposta di spazio semi pubblico introverso.



L'idea di tagliare l'angolo conferisce un'identità chiara allo spazio pubblico che si affaccia su piazzale Lodi. Il "taglio", una sorta di ponte rovesciato, viene effettuato in diagonale e sotto il livello della quota della strada. I marciapiedi di Viale Umbria e Corso Lodi si incontrano anche ad un livello inferiore a cui si accede da due scalinate. Da questo livello è possibile accedere a i nuovi volumi che, fuoriuscendo dal suolo, definiscono l'angolo dell'isolato con una geometria svincolata dalla morfologia urbana esistente.

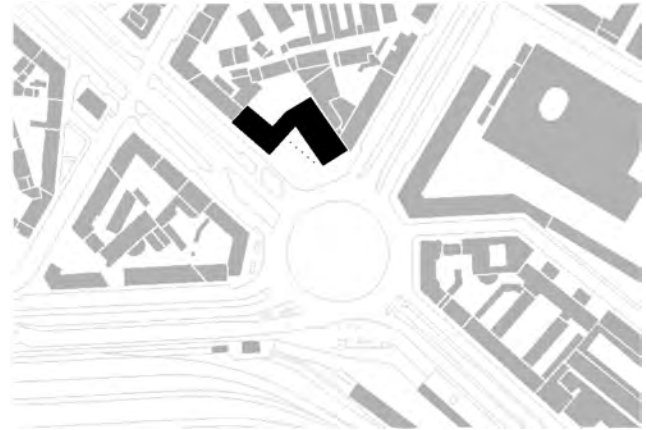


Il progetto lavora sulla trama delle geometrie dell'isolato, nel tentativo di ricomporre la frattura dell'angolo attraverso un impianto che riesca a raccordare le diverse giaciture del tessuto urbano. Il raccordo curvilineo verso piazzale Lodi rappresenta un tentativo interessante di risolvere il tema d'angolo, mentre la composizione attraverso cui sono giustapposti i due copri principali dell'impianto si fa carico, da un lato di distribuire il programma funzionale in maniera logica e, dall'altro lato, di assicurare uno spazio aperto che svolga anche il ruolo di accesso.



61

L'impianto del progetto è dominato dalla scelta di organizzare il programma funzionale in due volumi distinti abbastanza autosufficienti, affidando poi ad un corpo sottile di collegamento la ricomposizione dell'unità dell'insieme. Lo slittamento e la parziale rotazione tra i due volumi principali consente di lavorare sullo spazio aperto e sul tema dell'accesso. Il volume di collegamento appare peraltro piuttosto debole per riuscire a reggere la composizione.



62

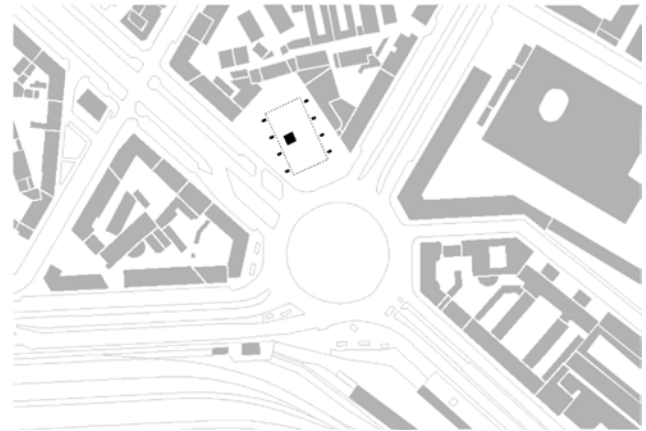
Il progetto è dominato da una composizione volumetrica determinata dalla scelta di organizzare il programma funzionale in maniera da render evidente il ruolo delle parti e la relazione tra spazi principali e spazi di collegamento e di servizio. La scelta delle direzioni rende il progetto relativamente autonomo rispetto al tessuto e alla forma dell'isolato. L'arretramento dell'impianto permette un'interessante possibilità di trattamento dello spazio collettivo e di trasformazione dello snodo infrastrutturale in spazio pubblico.



L'idea di tagliare l'angolo conferisce un'identità chiara allo spazio pubblico che si affaccia su piazzale Lodi. Il "taglio", una sorta di ponte rovesciato, viene effettuato in diagonale e sotto il livello della quota della strada. I marciapiedi di Viale Umbria e Corso Lodi si incontrano anche ad un livello inferiore a cui si accede da due scalinate. Da questo livello è possibile accedere a i nuovi volumi che, fuoriuscendo dal suolo, definiscono l'angolo dell'isolato con una geometria svincolata dalla morfologia urbana esistente.



Un prisma di grandi dimensioni è sollevato da terra, appeso a un esoscheletro che costituisce la struttura portante completamente esterna. Lo spazio pubblico diventa in questo modo continuo. Gli accessi vengono collocati sotto il volume principale. In pianta l'edificio si colloca al centro del lotto e risulta composto di tre parti distinte che lo organizzano dal punto di vista distributivo. Il progetto non si riferisce ai confini e ai margini del sito e si connota quale nuovo elemento ordinatore dello spazio.



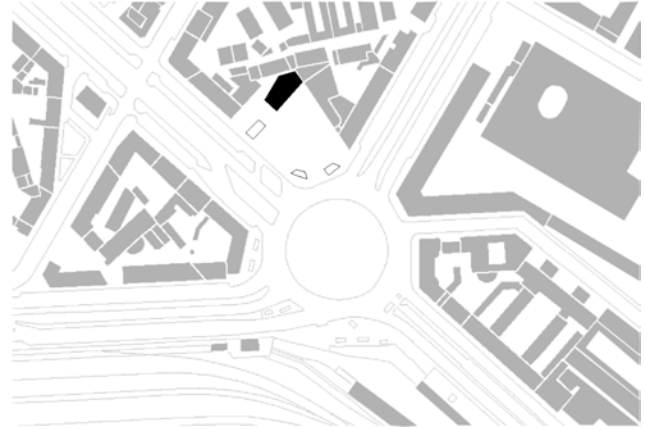
La scelta di base è quella di un impianto volumetrico molto semplice, che privilegia una sola delle direzioni suggerite dal contesto. Da questa impostazione di partenza discendono le altre caratteristiche del progetto: un certo grado di auto referenzialità nei confronti del tessuto circostante, il carattere introverso degli spazi, il rapporto privilegiato con il vuoto di piazzale Lodi. Soltanto pochi elementi architettonici rendono leggibile all'esterno il funzionamento dell'organizzazione interna.



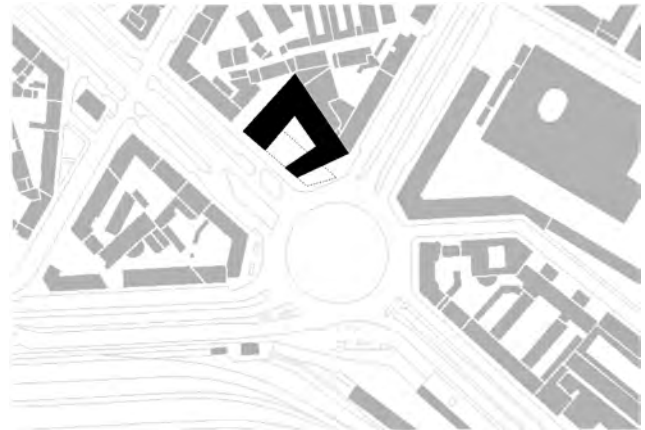
Tre volumi con orientamento nord-sud individuano uno spazio interno quadrangolare. I corpi, di cui uno con maggiore sviluppo planimetrico rispetto agli altri due, sono strettamente accostati fra loro individuando alcuni spazi interstiziali che trovano sfogo verso nord. Tale scelta rende l'intervento molto compatto offrendo un'area di accoglimento sull'angolo dell'isolato, possibile anche per il leggero arretramento dalla cortina di viale Umbria. L'unitarietà è sottolineata da un elemento che cinge i volumi a sud e a est definendo le facciate d'angolo.



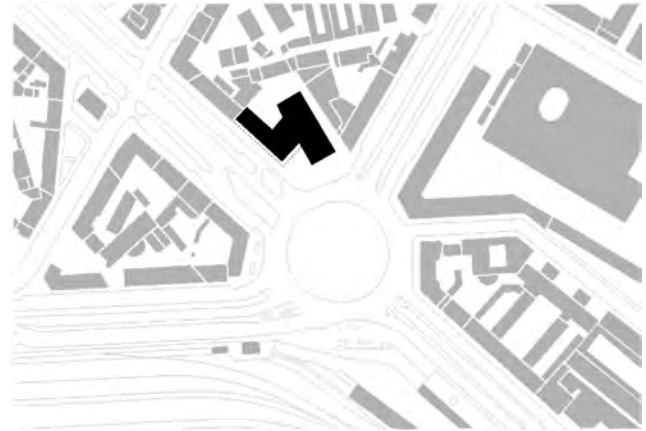
La soluzione proposta é quella di collocare il volume in modo da saturare completamente il lotto a disposizione, mantenendo un limitato sviluppo verticale del complesso. Gli spazi abitabili si trovano in questo modo collocati in posizione ipogea, distribuiti "a ventaglio" attorno ad un nucleo di disimpegno collocato alla testa dell'impianto. Il volume che emerge fuori terra si configura come una terrazza pubblica aperta verso la città, cercando una nuova configurazione degli spazi collettivi. Alcuni tagli orizzontali stabiliscono una comunicazione tra i due ambiti del progetto.



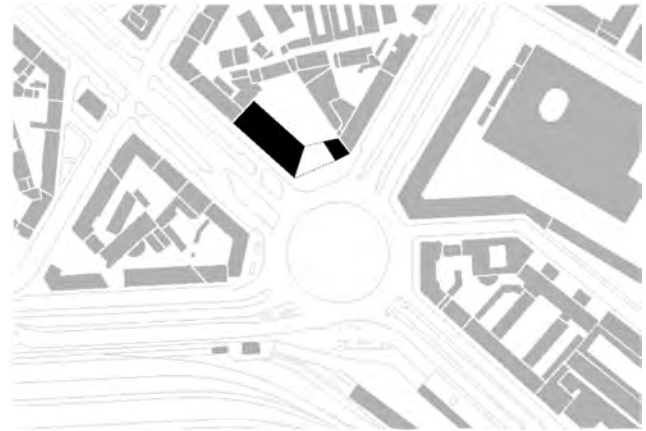
L'angolo dell'intero isolato viene enfatizzato da una figura autoreferenziale che si sviluppa come una spirale. L'origine della spirale coincide con lo sbocco a sud di viale Umbria, un corpo lineare entra nel cuore dell'isolato riprendendo una giacitura precedente, una sorta di diagonale che attraversa tutto l'isolato; nel punto in cui incontra gli edifici esistenti gira, chiudendo l'angolo, verso corso Lodi, e poi torna a sud-est concludendosi con una testata su piazzale Lodi. Al centro dell'edificio si trova un piccolo spazio a cielo aperto.



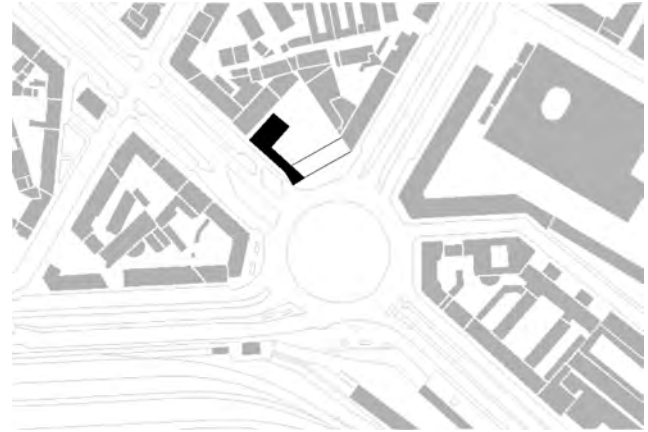
Due corpi collegati da un edificio che funge da connessione si adattano dinamicamente al contesto. Il primo corpo si allinea su corso Lodi aderendo completamente alla facciata cieca dell'edificio esistente. L'altro corpo si stacca da quest'ultimo disponendosi parallelamente al confine a nord. Quest'ultimo diventa il perno dell'intervento organizzando due spazi pubblici distinti con geometrie molto variabili: una corte interna all'isolato e una piazza antistante in collegamento con piazzale Lodi.



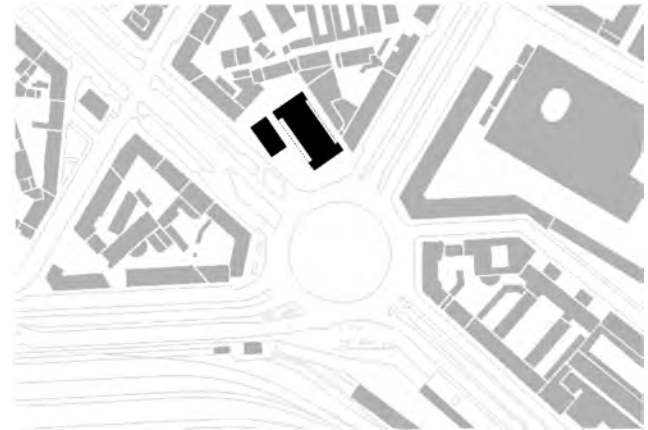
La proposta è improntata alla ricostituzione della cortina edilizia, riconfermata nelle sue direzioni e nella sua continuità rispetto all'isolato. Verso piazzale Lodi si avverte il tentativo di provvedere a una facciata urbana significativa. Il tema dell'angolo è messo in crisi da un dispositivo di ingresso verso lo spazio aperto interno del complesso che viene collocato in posizione di relativa dissimmetria rispetto alle geometrie dell'impianto generale. La scelta di lavorare sui margini dell'isolato permette una totale definizione degli spazi aperti del complesso.



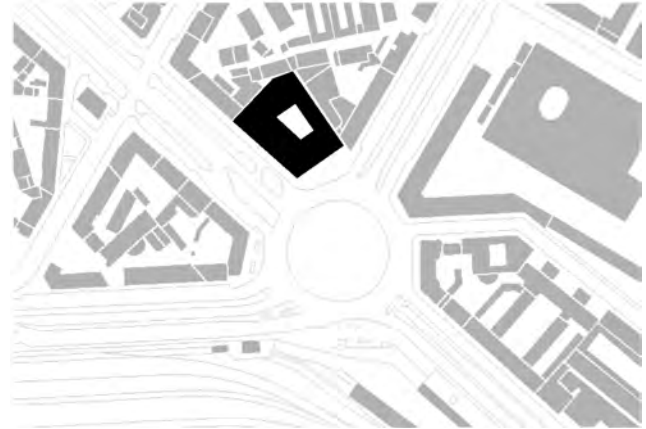
Due edifici paralleli disegnano lo spazio pubblico che connette l'angolo dell'isolato con il vuoto del piazzale. Il lotto su cui insiste il progetto si apre completamente alla città e non tenta di ricucire la cortina edilizia. Il corpo più piccolo sembra servire quello grande, in realtà deriva da quest'ultimo: esiste un rapporto modulare fra i due edifici che si pongono sulla diagonale interna dell'isolato. Superfici orizzontali più piccole disegnano il suolo e legano fra loro gli elementi individuandone gli ingressi.



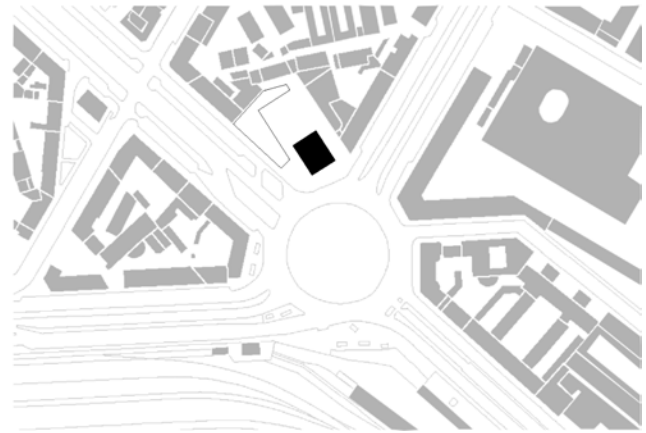
Un edificio con un'impronta irregolare a C che si apre verso nord e verso l'interno dell'isolato individua un'ampia piazza interna. Il braccio a ovest aderisce completamente al lato cieco del basso edificio esistente riprendendo, dopo la pausa di quest'ultimo, la continuità della cortina edilizia. L'ingresso all'edificio è chiaramente connotato dal cambiamento di direzione della facciata che si annuncia per chi arriva dal centro città, come se corso Lodi terminasse contro questo aggetto.



Il progetto lavora secondo due modalità principali. Da un punto di vista planimetrico il volume viene disposto in maniera da ricostituire il vuoto dell'isolato attraverso una sorta di saturazione dello spazio disponibile. Dal punto di vista dello spazio architettonico, il volume viene organizzato attraverso un moto a spirale che corrisponde alla disposizione del percorso che distribuisce i diversi ambienti. Il cuore di questo impianto è uno spazio aperto a patio che ospita una sala a gradoni che gioca sull'interessante ambiguità tra interno ed esterno.



L'impianto ipogeo del progetto deriva dall'ipotesi di risarcire la rottura dell'angolo attraverso la qualità dello spazio aperto. Il vuoto del nuovo spazio pubblico viene trattato in maniera unitaria: soltanto pochi elementi segnalano la presenza degli spazi abitati sotto il livello della strada. La rampa è il dispositivo architettonico scelto per mettere in comunicazione i diversi livelli del progetto: il suolo della città si piega per raccordare le diverse quote del progetto.



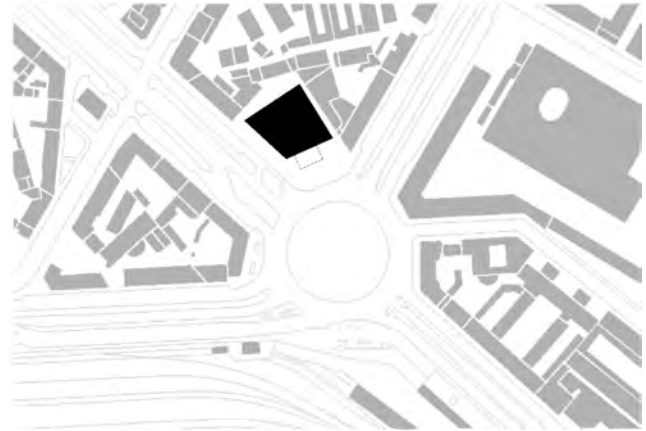
L'impianto del progetto cerca di risolvere il tema dell'angolo organizzando il programma funzionale secondo una netta divisione tra spazio di servizio e spazio principale che è disegnato facendo ricorso all'idea del ponte, impostato su due appoggi che ospitano il sistema distributivo e gli spazi delle sale. Un corpo secondario ospita gli spazi accessori e stabilisce in questo modo la testata dell'impianto nei confronti della situazione urbana del contesto.



Il progetto lavora su due livelli: il fronte di corso Lodi, definito da volumi frammentati che permettono la permeabilità dell'impianto e il cuore dell'isolato, dove si trovano gli spazi di servizio del complesso, organizzati su differenti livelli. Il basamento diventa l'elemento unificante dell'impianto. Esso stabilisce una nuova quota del suolo urbano e cerca di raccordare i volumi rivolti verso la strada e gli spazi interni introversi rispetto alla città.



L'impianto ipogeo del progetto deriva dall'ipotesi di risarcire la rottura dell'angolo attraverso la qualità dello spazio aperto. Il vuoto del nuovo spazio pubblico viene trattato in maniera unitaria: soltanto pochi elementi segnalano la presenza degli spazi abitati sotto il livello della strada. La rampa è il dispositivo architettonico scelto per mettere in comunicazione i diversi livelli del progetto: il suolo della città si piega per raccordare le diverse quote del progetto.



Tre capisaldi tendono la struttura dell'edificio che completa l'angolo dell'isolato in continuità con la cortina edilizia esistente. Due elementi sono adiacenti alle testate interrotte della morfologia consolidata, di cui uno collocato sull'angolo. Sul vuoto di piazzale Lodi si affaccia un corpo edilizio compatto mentre sul viale (lato sud) si ancora fra i capisaldi un edificio a ponte. Il piano terreno completamente aperto su questo lato permette l'accesso alle funzioni della nuova corte interna, un brano di paesaggio artificiale.



Laboratorio di progettazione architettonica 2
corso di laurea in Scienze dell'architettura
docenti: Barbara Coppetti, Gianni Savarro
tutor: Stefano Angiolini, Vincenzo Palminteri, Elisa
Sottotetti, Alisia Tognon

studenti

- 1 Irene Annoni, Francesca Berra, Chiara Brambilla
- 2 Francesco Arosio, Marika Panza
- 3 Ilaria Bassani, Giulia Conti, Martina Croci
- 4 Julian Blanco, Attilio Bonelli
- 5 Miriam Colombo, Olga Crisarà, Giulia De Giovanni
- 6 Alessia Facchi, Lisa Gaviraghi, Valeria Mangerini
- 7 Linda Ferrero, Alessandro Giamboni, Martina Giulian
- 8 Francesco Garbuio, Gioele Giudici
- 9 Laura Grandis, Anna Greppi
- 10 Anna Noris, Davide Rampinelli, Giulia Pezzera
- 11 Nicole Tonati, Chiara Tonni
- 12 Denny Vitali, Marta Zanardi, Ileana Zulli
- 13 Valentina Volpi, Giulia Zatonni

Laboratorio di progettazione architettonica 3
corso di laurea in Architettura ambientale
docenti: Alessandro Rocca, Matteo Aimini, Silvia Dalzero
tutor: Alessandro Altini, Enrico Forestieri, Maria Feller,
Matteo Roveda, Paola Silvestrini, Edoardo Ticozzi

studenti

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| 14 Giulia Bassi | 38 Danilo Torracco |
| 15 Matteo Cantamessa | 39 Sara Vergani |
| 16 Francesca Caruso | 40 Andrea Verzini |
| 17 Beatrice Colombo | 41 Alessandra Vicari |
| 18 Beniamino Crialesi | 42 Linda Voulaz |
| 19 Ilaria Dari | |
| 20 Giulia Da Rin Pagnetto | |
| 21 Michela Florio | |
| 22 Wara Fusari | |
| 23 Francesca Galli | |
| 24 Giovanna Gelso | |
| 25 Sara Lanzini | |
| 26 Daniele Magni | |
| 27 Luca Massara | |
| 28 Greta Mazza | |
| 29 Carlotta Montorfano | |
| 30 Mario Olivieri | |
| 31 Marta Ornago | |
| 32 Niccolò Panzeri | |
| 33 Veronica Panzeri | |
| 34 Giorgio Pinto | |
| 35 Martina Rampolisi | |
| 36 Leonardo Ronchi | |
| 37 Paolo Tomelleri | |

Laboratorio di progettazione architettonica 3

corso di laurea in Scienze dell'architettura

docenti: Luigi Trentin, Katia Accossato

tutor: Caterina Bona, Lorenzo Donati, Valentina Rossi,

Luca Trabattoni

studenti

43 Francesco Airoidi, Roberto De Franceschi

44 Valentina Almerico, Caterina Dolci

45 Niccolò Arnaboldi, Michele Selvagno

46 Matteo Ballabio, Savitri Ciavattini

47 Giulio Bassarello, Paolo Bocchi

48 Sofia Beisso, Mercedes Vera

49 Camilla Bellani, Federica Bettin

50 Elena Bongiorno

51 Federica Bonomelli, Andrea Bernardi

52 Andrea Bosio, Riccardo Gioco

53 Jacopo Breda, Fabiola Caffi

54 Martina Carbonari, Alice Ferrario

55 Giovanni Caminati, Marta Cavallè

56 Cinzia Cavallar, Laura Chignoli

57 Nicole Cini, Silvia Craviari

58 Andrea Cremonesi, Paolo De Capitani

59 Giulio Colucci, Daniele Dalbosco

60 Zhu Danqing, Wang Qi, Zhang Xingyi

61 Paride Falcetti, Federico Finazzi

62 Chiara Federico, Monica Galati

63 Virginia Ferrari, Ludovica Secchi

64 Valentina Fornoni, Giulia Gamba

65 Elisa Francioso, Giulia Gianmarini

66 Celina Frescaroli, Federica Ferrari

67 Juan Garcia Arevalillo, Paloma Gonzalez Villanueva

68 Matteo Ghisetti, Giulia Ghizzoni

69 Matteo Gullo, Alessandro Tatarelli

70 Matteo Imbriano, Federica Lanza

71 Stefano Mandelli, Davide Salomoni

72 Alessandro Mappelli, Lorena Mastropasqua

73 Veronica Pellegrini, Andrea Pignotti

74 Matteo Rapini, Carmine Rizzuti

75 Ludovica Sechi, Virginia Sellari

76 Doralice Snickers, Lara Spadari

77 Annachiara Tagliaferro, Alice Valentini

78 Ruggero Valmori, Elia Zenoni

FUOCO AMICO

Studi ricerche e progetti di architettura arte e e paesaggio.

NUOVO CINEMA MAESTOSO. La proiezione a terra, riprodotta in una forma diagrammatica unificata, consegna una rappresentazione plastica di un solo aspetto di questi progetti che, riportati nella loro complessità volumetrica, avrebbero aggiunto molte altre informazioni e spunti di riflessione. Una opzione radicale che si propone di eliminare la massima parte del lavoro prodotto per limitarsi a misurarne l'ombra, la proiezione a terra, riducendo il progetto di un edificio a un semplice ragionamento sul modo di occupare un lotto urbano liberato. La riduzione all'impronta vuole mettere al centro un unico aspetto, quello della organizzazione degli spazi a terra e la collocazione del volume, indipendentemente dal suo sviluppo architettonico. La descrizione, ed eventualmente la comprensione, dell'intero progetto, è demandata a una didascalia che riassume, per sommi capi, i punti caratteristici, le particolarità, le scelte di fondo.