

Politecnico di Milano Bovisa
Facoltà di architettura civile

**“ Concentrazione, distinzione , organismo.
Progetto di ampliamento del museo diocesano “**

Relatore Prof. Emilio Battisti
Studenti Elisa Camilla Pozzoni, Paolo russo
Anno accademico 2009-2010

INDICE

ABSTRACT.....	pag.1
INDIVIDUAZIONE E ANALISI DEI MACRO OGGETTI.....	pag.3
UNA PARENTESI SUL METODO.....	pag.5
L'USO PROGETTUALE DEL FRAMMENTO.....	pag.6
Corpo di ricerca e didattica.....	pag.9
Corpo museale.....	pag.10
Padiglione.....	pag.11
Residenza.....	pag.11
IL FUNZIONAMENTO INTERNO DEI CORPI.....	pag. 15
Padiglione.....	pag. 15
Corpo di ricerca e didattica.....	pag. 15
Corpo museale.....	pag. 16
ALLO STATO DELL'ARTE, parte 1: l'arte.....	pag. 18
ALLO STATO DELL'ARTE, parte 2: il museo.....	pag. 19

ABSTRACT

Dall'osservazione dell'area di progetto, ovvero l'area di Porta Ticinese, emerge come primo dato la sua natura frammentaria e composita.

All'interno di questa frammentarietà abbiamo distinto i quattro macro-oggetti che influiscono maggiormente sulle dinamiche della parte di città in esame.

Essi sono: il corso di Porta Ticinese, la basilica di S. Eustorgio con i relativi chiostri, l'isolato residenziale ad essi prospicienti e il parco delle Basiliche che si estende dalle absidi di S. Eustorgio a quelle di S. Lorenzo.

L'elemento che emerge dalla lettura del territorio è quindi il frammento. Di esso si vuole fare un uso progettuale considerandolo il tema principale di progetto

Esiste, infatti, un uso legittimo progettuale del frammento in quanto antitesi, che vede nella coincidenza degli opposti, e non nel loro superamento, la comprensione dell'unità. Essi possono, pertanto, integrarsi in un'immagine complessiva aprendo una nuova dimensione del pensiero e concedendo nuove possibilità.

Come dice Ungers, il tema dell'assemblaggio "è un principio che riunisce in una concezione superiore basata sulla contraddizione non risolta, sia la contraddizione creativa che lo sviluppo continuo, la spontaneità come il progetto, il caso proprio come l'ordine costituito" e quindi "contribuisce alla presa di coscienza un processo che fa emergere il singolo oggetto, come anche la struttura urbana, liberandoli da una dipendenza temporale e una cristallizzazione formale".

Così facendo abbiamo ottenuto una distribuzione delle funzioni in diversi volumi che si relazionano tra loro mantenendo i collegamenti diretti richiesti.

Nello specifico: un corpo che si affaccia sul corso, contenente le funzioni di ricerca e didattica, un corpo a chiusura del chiostro contenente gli ambienti espositivi, un padiglione, posto nel parco, concepito come un padiglione della lettura.

L'intervento compone quindi una sorta di organismo, un insieme di pieni e di vuoti che si relazionano con il corso, il chiostro e il parco e non un blocco monolitico rappresentativo.

Quest'assemblaggio di più parti ci ha permesso di relazionarci in modo sempre diverso ai macro-oggetti precedentemente identificati, elementi che richiedono per la loro specificità un atteggiamento commisurato.

Gli elementi che consentono al progetto di assumere una configurazione unitaria, legando tra di loro le parti, sono principalmente due.

Il primo è il sistema degli spazi aperti costruito come alternanza d'intervalli coperti e scoperti che creano ambienti diversi caratterizzati da molteplici gradi di compressione o decompressione.

Il secondo è l'asse sul quale si attestano le parti ciascuna in modo differente.

Il sistema degli spazi aperti è attraversabile tramite due percorsi. Uno esterno più veloce e immediato che mantiene il ritmo del corso dal quale si accede e porta direttamente al parco e all'accesso al museo dalla piazza. Il secondo, interno, è più lento, vi si accede da un ampio androne e si arriva all'interno del chiostro dopo una successione di spazi differenti.

La curiosità del visitatore è fondamentale per intraprenderlo, benché guidato da due elementi fondamentali: le pavimentazioni che ruotano e si sviluppano accompagnando

la persona, e le vetrate che consentono di guardare attraverso il costruito lasciando intravedere ciò che segue.

La quarta parte che compone l'organismo è la residenza, legata al suo macro-oggetto, ovvero l'isolato residenziale prospiciente l'area di progetto.

Essa porta con sé ragionamenti e valori molto differenti da quelli delle altre funzioni che, anche se diverse tra loro, sono legate al tema museale e derivano dalle richieste di uno stesso bando.

All'interno dell'organismo l'unitarietà deve essere ottenuta quindi tramite la formazione di uno spazio complesso e di relazioni molteplici ovvero di urbanità.

L'obiettivo è di creare un luogo dando chiarezza, significato e nuovi rapporti a ciò che prima aveva poca importanza

Il progetto deve essere una concatenazione di spazi intermedi, cioè parti stimolanti del tessuto, punti non morti, non sterili.

Gli spazi intermedi sono spazi collettivi, dove avviene l'appropriazione collettiva. Questi spazi non sono né pubblici né privati, ma entrambi allo stesso tempo.

Possono essere spazi pubblici interessati da usi particolari o personali, ad esempio l'individuazione d'itinerari e percorsi (come il chiostro, il corso, e il parco), o possono essere spazi privati che assumono funzioni collettive (come il padiglione e il museo), o spazi privati che trasmettendo valori sociali hanno dunque un valore pubblico, come nel caso della residenza sociale, nella fattispecie, residenza sociale temporanea per immigrati.

L'ambiente urbano è adatto ad accogliere questo tipo di servizio, esso esprime, infatti, la necessità dell'uomo di insediarsi e creare un luogo dove sono possibili incontro e scelta e non emarginazione forzata come nella periferia. Si stabilisce, infatti, nei luoghi urbani un processo d'identificazione con l'ambiente che genera senso di appartenenza e radicamento. E' questa partecipazione alla costruzione del territorio che porta a una condizione di coesione sociale e dunque a una condizione di buona cittadinanza, ricchezza per la città.

Destinare il servizio proprio agli immigrati è un riconoscimento di nuove forme di esclusione, che non sono più legate ad un concetto di povertà assoluta ma piuttosto di povertà relazionale dovuta al non riuscire a beneficiare dei servizi offerti dalle politiche sociali. Si sottolinea così che le fasce sociali più deboli non devono essere allontanate dal cuore della città ma devono essere piuttosto integrate e supportate dal servizio pubblico.

“ Ho parlato d'integrazione ma la parola integrazione non è corretta. Quello che voglio dire è più ricco di questo. Voglio parlare di una trasformazione che nasce da influenze molteplici e non da relazioni unilaterali. Parlo di una trasformazione globale, all'unisono. E' diverso dall'integrazione. L'architettura non può molto in questo dominio, nonostante tutto ha la sua parte: non si deve chiudere, essere insensibile a quello che le passa a fianco ne escluderne il più piccolo indizio”. (Alvaro Siza Viera)

INDIVIDUAZIONE E ANALISI DEI MACRO-OGGETTI

Dall'osservazione dell'area di progetto, ovvero l'area di Porta Ticinese, emerge come primo dato la sua natura frammentaria e composita.

All'interno di questa frammentarietà abbiamo distinto i quattro macro-oggetti che influiscono maggiormente sulle dinamiche della parte di città in esame.

Essi sono: il corso di Porta Ticinese, la basilica di S. Eustorgio con i relativi chiostrini, l'isolato residenziale ad essi prospicienti e il parco delle Basiliche che si estende dalle absidi di S. Eustorgio a quelle di S. Lorenzo.

Tra gli elementi sussiste una complessa rete di relazioni che si sono sviluppate e modificate nel corso degli anni, tra queste le più forti ed evidenti sono quelle legate alla genesi stessa dei frammenti. Vi è, infatti, un maggior legame tra il parco e il complesso claustrale, e tra il corso e la residenza.

Dalla cartografia storica, la cui lettura è stata improntata sulla ricerca di tali relazioni, emerge come la giacitura dei canali d'irrigazione del terreno agricolo, ad oggi parco, impose l'orientamento della necropoli pagana di epoca romana, sulla quale furono costruiti la basilica e i chiostrini, seguendo logiche diverse da quelle che dettarono invece la direzionalità del corso.

Quest'ultimo si colloca come tratto iniziale dell'antico collegamento tra le città di Milano a Pavia, storicamente chiamata Ticinum, e rappresenta da sempre l'asse commerciale della cittadella, sul quale si attesta il tessuto residenziale.

Tale tessuto è costituito per la maggior parte da lotti mercantili sviluppati in profondità che presentano un fronte continuo lineare sul corso, mentre creano frange eterogenee verso l'attuale parco, generando un margine che si poteva quindi considerare un retro.

La residenza cingeva l'intero perimetro del parco, all'epoca terreno agricolo utilizzato in parte dai monaci e in parte dai residenti, isolandolo completamente dal corso e dal resto dei tracciati stradali circostanti. Questo evidenzia le diversità tra dinamiche e ritmi dettati dall'uso commerciale e da quello agricolo che portavano a limitare le relazioni tra questo e il corso.

Anche l'aggiunta di via Vetere, che oggi funziona da accesso al parco, sottolinea questa separazione; il suo obiettivo non era infatti quello di condurre all'interno del terreno agricolo ma di attraversarlo.

Un altro rapporto indagato è quello tra chiostro e residenza. In questo caso la riflessione non si sofferma sulle giaciture, bensì sul ruolo dei frammenti all'interno della parte di città considerata. Tra le due basiliche e il tessuto edilizio vi è, infatti, una forte contrapposizione, accentuata anche dalla mancanza di edifici di dimensione e ruolo intermedio, come invece accade in altri quartieri grazie alla presenza del palazzo come tipologia architettonica. Questo fa sì che i monumenti costituiscano gli elementi organizzatori della città mentre il tessuto edilizio, privo di un proprio disegno e una propria organizzazione fortemente individuata a scala urbana, risulti una maglia uniforme e indistinta. I primi divengono quindi punti fermi, in grado di creare aggregazione e riconoscibilità, mentre il secondo è soggetto a continuo mutamento.

I rapporti tra i macro-oggetti considerati subirono delle forti modifiche a causa dei bombardamenti del conflitto mondiale ma soprattutto in seguito al piano regolatore del 1953 che prevedeva la destinazione a parco del terreno agricolo e l'uso speculativo del terreno ad esso circostante.

Le conseguenze furono molteplici:

- La necessità di creare dei collegamenti tra i tracciati stradali e il parco per rendere quest'ultimo accessibile, modificando così la sua designazione a retro della residenza e la sua visibilità dal corso;
- L'edificazione del perimetro est del parco con corpi residenziali che non presentano la morfologia del lotto mercantile, caratteristico dell'area, bensì seguono le logiche speculative, conferendo grande importanza all'affaccio su parco che diventa l'elemento qualificante;
- Il nuovo ruolo dei lotti che affacciano sul corso di Porta Ticinese, il cui retro, divenendo il margine ovest del parco, assume una nuova valenza.

L'indagine sulla frammentarietà dell'area ci ha portato poi ad analizzare la composizione articolata dei quattro frammenti, che sono stati quindi definiti macro-oggetti proprio per questa loro complessità.

Il fronte edilizio sul corso è, infatti, composto da una sequenza di facciate differenti per dimensioni e carattere e ospita funzioni differenti, dal commercio alla residenza al servizio, eppure mantiene un carattere del corso ben definito che permette di leggere un'unica sequenza.

Allo stesso modo il retro di questi isolati, come prima spiegato margine ovest del parco, presenta un'immagine composita per diverse ragioni.

In linea generale l'evoluzione della parte non è stata determinata da interventi unitari alla scala urbana, ma dalla ricostruzione dei singoli edifici, dalla modifica e dal riempimento degli spazi liberi, dall'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica, dalla trasformazione dei caratteri distributivi e tipologici interni, ogni volta secondo spinte ed esigenze diverse e particolari.

A questa situazione si sono sommate le distruzioni dovute ai bombardamenti del conflitto mondiale che hanno portato alla formazione di numerosi fronti ciechi.

Tali fronti ciechi non possedendo una rilevanza legata ad un valore architettonico proprio ma che scaturisce piuttosto dal ripresentarsi, assumono significato solo all'interno di una visione globale. E' in questa direzione che si percepisce il loro ruolo di generatori di un'estetica del luogo. Essi non sono unicamente testimonianza di un evento storico, ma piuttosto elementi di riconoscibilità dell'area in quanto parte dell'immaginario collettivo.

Un altro punto di frammentarietà del margine ovest del parco è l'affacciarsi di architetture di rilevanza molto differente, dalle absidi di S. Lorenzo si passa ad esempio alle rovine delle residenze adiacenti.

UNA PARENTESI SUL METODO

Per proseguire nella descrizione del progetto è necessario fare una premessa sul metodo progettuale seguito.

Siamo infatti convinti che diversi percorsi progettuali portino a risultati differenti.

Il primo approccio è stato l'osservazione della parte di città che include l'area di intervento. Si è cercato di delinearne non solo gli sviluppi e i mutamenti nel corso della storia, ma di capirne anche le dinamiche attuali, il funzionamento, le gerarchie.

Il risultato di questo lavoro è stata l'individuazione dei macro-oggetti prima indicati, delle relazioni che essi hanno costruito e della loro funzione all'interno della parte.

Il passo successivo è stato una ricerca sul museo, sui motivi che hanno portato alla necessità di una funzione di questo tipo e sulla sua evoluzione in relazione al modificarsi della società e del significato dell'arte.

La scelta che abbiamo fatto è stata, poi, quella di individuare i temi di progetto.

Questi scaturiscono dall'idea di museo che man mano andava a configurarsi in mente, con il suo ruolo all'interno della società e le esigenze legate all'attuale concezione dell'arte, e soprattutto, alle questioni che l'area stessa ci sottoponeva.

Abbiamo quindi scritto una relazione con l'intento di spiegare i temi che sono poi stati modificati o approfonditi con il crescere del progetto e il rivelarsi di nuove questioni e problematiche.

Per spiegare meglio la nostra necessità di scegliere, in questa prima fase di lavoro, le tematiche che ci hanno poi accompagnato durante l'anno, citiamo una frase di Oswald Mathias Ungers che sintetizza perfettamente le nostre ragioni: "L'esigenza di una tematizzazione nell'architettura non significa nient'altro che il suo allontanamento dal vicolo cieco del puro funzionalismo o - dall'altro limite dello spettro - dalle aberrazioni stilistiche, e il suo ritorno al contenuto essenziale del linguaggio architettonico".

Nella scelta dei temi si andava delineando il carattere che il progetto avrebbe assunto, il legame tra le parti che anche attualmente compongono il progetto e sono frutto dei primissimi ragionamenti, la matericità di alcuni ambienti. Per questo motivo la fase successiva è stata la realizzazione di schizzi, in assonometria o prospettiva, che ci permettessero di tradurre queste idee nelle spazialità che iniziavamo a ricercare.

Prendevano così forma i pieni e i vuoti, i percorsi con i loro risvolti visivi, gli spazi coperti e quelli scoperti, il carattere degli interni e il loro modo di rapportarsi con l'intorno, il parco, il chiostro e il corso.

Il disegno della pianta è stato quindi in primo luogo una verifica dimensionale della fattibilità delle nostre idee e la riconsiderazione delle proporzioni tra le parti.

Essa è diventata poi lo strumento principale di composizione, con le sezioni e i prospetti, essendo però sempre accompagnata da una parte ideativa a schizzo.

Sin dalle prime verifiche dimensionali abbiamo cercato di sviluppare la concezione strutturale dell'edificio, per ottenere un risultato coerente tra queste scelte e quelle più puramente compositive.

Anche le soluzioni tecnologiche, sono state considerate congiuntamente alle scelte architettoniche per cercare di avere sin dall'inizio un controllo del progetto che spaziasse su diverse scale e permettesse d'immaginare il risultato finale cercando così il controllo del carattere dell'edificio.

L'USO PROGETTUALE DEL FRAMMENTO

L'elemento che emerge dalla lettura del territorio è quindi il frammento. Di esso si vuole fare un uso progettuale considerandolo il tema principale di progetto.

Nella progettazione architettonica è considerato di particolare valore il raggiungimento di una configurazione unitaria che conferisca riconoscibilità e coerenza all'intervento. Questo porta spesso a ritenere l'elemento contraddittorio e differente uno strumento non adeguato all'atto compositivo. Eppure la presenza di frammenti sembra perfettamente riconducibile all'idea di unitarietà quando si parla di manufatti storici, che essi siano città, dove il *genius loci* è definito proprio dalle stratificazioni d'interventi avvenuti in epoche successive, sia che si parli di un singolo edificio, dove la sovrapposizione di stili differenti non compromette la leggibilità dell'opera.

Esiste però un uso legittimo progettuale del frammento in quanto antitesi, che vede nella coincidenza degli opposti, e non nel loro superamento, la comprensione dell'unità. Essi possono, infatti, integrarsi in un'immagine complessiva aprendo una nuova dimensione del pensiero e concedendo nuove possibilità.

Come dice Ungers, il tema dell'assemblaggio "è un principio che riunisce in una concezione superiore basata sulla contraddizione non risolta, sia la contraddizione creativa che lo sviluppo continuo, la spontaneità come il progetto, il caso proprio come l'ordine costituito" e quindi "contribuisce alla presa di coscienza un processo che fa emergere il singolo oggetto, come anche la struttura urbana, liberandoli da una dipendenza temporale e una cristallizzazione formale".

L'unitarietà progettuale è stata quindi raggiunta grazie all'uso del concetto di **molteplicità** e **varietà** che permette, a nostra opinione, di raggiungere un grado di complessità.

Parlando di complessità ci riferiamo a quell'accezione positiva che Consonni gli conferisce, citandola quale fattore indispensabile per la creazione di uno spazio urbano e quale proprietà intrinseca della città storica, come ci sembra bene espresso da Richard Sennet: " *Le città hanno il potere di trasformarci in esseri umani più complessi: l'uniformità ottunde la mente, la diversità la stimola e la espande*".

"Il tema dell'assemblaggio non è da confondere con quello dello smembramento che porta a prodotti casuali e ad una concezione pluralistica, ma piuttosto da interpretare come tentativo di comprendere lo spazio del pensiero e dell'azione quale tutto morfologico di relazioni molteplici e di accettare il dispiegamento di tutte le potenzialità del luogo". (Ungers)

La scelta di applicare un tema ad un determinato progetto non può che dipendere da esigenze specifiche e trova quindi in ogni progetto ragioni e declinazioni differenti.

Ungers ci mostra diverse applicazioni del tema dell'assemblaggio. Ad esempio nel progetto per il Museo Tiergarten a Berlino pende come riferimento l'immagine del foro sul quale si affacciano edifici differenti tra loro. L'obiettivo è quello di creare un foro della cultura dove ogni edificio, atto ad ospitare una tipologia di collezione differente, avrà un suo proprio linguaggio cosicché il repertorio formale sia molteplice e contraddittorio come i materiali esposti.

A Colonia, nel progetto del Wanraf-Richartz Museum, la scelta di assemblare differenti elementi, nasce dal voler assumere come tema proprio la contraddittorietà del luogo, composto da emergenze differenti per natura e per epoca (il duomo, la stazione ferroviaria, il ponte sul Reno) tutte di grande importanza e con le quali il progetto ha un contatto diretto.

Nel progetto per la corte di giustizia di Berlino sono costruiti tre differenti complessi edilizi: ognuno di questi corpi presenta una forte differenziazione, non solo per la diversità dei programmi funzionali, bensì per il tentativo di individualizzare e tematizzare ognuno degli obiettivi funzionali. “In primo luogo si è creata la possibilità di conciliare i contrastanti obiettivi funzionali e le contraddittorie forme di espressione in una concezione teorica di ordine superiore, che ha come contenuto proprio la tematizzazione del contrasto”.

I motivi che ci hanno spinto all'utilizzo di questo tema sono molteplici.

In primo luogo le considerazioni sulla composizione dell'area, dalle quali scaturisce direttamente il tema, in secondo luogo la complessità programmatica richiesta dal bando che ci ha portato a fare delle considerazioni sul rapporto della superficie da destinare all'area espositiva e a quella necessaria per le funzioni addizionali – nettamente superiori. Queste richieste del bando si pongono perfettamente in linea con la condizione del museo post-moderno, che come nota Purini, l'unica cosa che lo identifica rispetto ai musei moderni riguarda le grandi superfici destinate al consumo. (“Da edificio da frequentare secondo rituali alti e selettivi è diventato una sorta di estensione dello spazio pubblico, uno spazio relativamente aperto che propone varie possibilità d'uso”).

Riguardo a questa condizione ci poniamo in linea con le considerazioni di Peter Zumthor circa la Birkäuser di Basilea: “Sono favorevole alla concertazione e alla distinzione e sono contrario alle mescolanze. Non mi piacciono le fiere; [...] un miscuglio di cose come questo toglie gusto alle cose. Preferisco un ottimo bar e una buona galleria d'arte l'uno di fianco all'altra”.

Così facendo abbiamo ottenuto una distribuzione delle funzioni in diversi volumi che si relazionano tra loro mantenendo i collegamenti diretti richiesti.

Nello specifico: un corpo che si affaccia sul corso, contenente le funzioni di ricerca e didattica, la ricezione delle opere e la sala polivalente, ovvero le funzioni che possono funzionare separatamente da quelle propriamente museali; un corpo a chiusura del chiostro contenente la galleria e il loft, ambienti espositivi; un padiglione, posto nel parco, che ospita bookshop e caffetteria, ovvero un padiglione della lettura.

L'intervento compone quindi una sorta di organismo, un insieme di pieni e di vuoti che si relazionano con il corso, il chiostro e il parco e non un blocco monolitico rappresentativo.

Quest'assemblaggio di più parti ci ha permesso di relazionarci in modo sempre diverso ai macro-oggetti precedentemente identificati, elementi che richiedono per la loro importanza un atteggiamento specifico e commisurato.

L'organizzazione spaziale di questi volumi ha consentito, di conseguenza, anche la gestione di più vuoti che assumono senso grazie alle funzioni di affaccio e all'attenta scelta della loro natura.

L'impressione che si vorrà dare è dunque quella di un luogo organico che come dice Consonni “offre al viandante l'accogliente misura d'interni. Tale è l'ospitalità

connaturata dei luoghi che, arrivandovi, si ha la sensazione di essere accolti. Sostandovi anche per poco ci si può illudere di condividere un orizzonte. E addirittura di sentirsi a casa nel mondo". E ancora " nei luoghi organici si abita il "tra": lo spazio tra le case, ma anche tra terra e cielo".

Gli elementi che consentono al progetto di assumere una configurazione unitaria, legando tra di loro le parti, sono principalmente due.

Il primo è il sistema degli spazi aperti costruito come alternanza d'intervalli coperti e scoperti che creano ambienti diversi caratterizzati da molteplici gradi di compressione o decompressione.

Il progetto si articola, infatti, in una serie di volumi che definiscono spazi di diversa pertinenza e con differenti tipi d'uso. Si forma quindi un intreccio di vari luoghi talvolta coperti, talvolta chiudibili, cosicché il complesso si può espandere e contrarre a seconda delle esigenze, come avviene ad esempio nell'atrio del corpo museale (è un riferimento per questo atteggiamento il progetto dell'università L. Bocconi realizzato dallo studio Grafton Architects). Queste occasioni possono nascere da motivi vari come da necessità funzionali temporanee, ad esempio inaugurazioni o esposizioni all'aperto.

Il rapporto tra gli ambienti interni e gli adiacenti spazi esterni è diretto, biunivoco. Il modificarsi dell'uno comporta il deformarsi dell'altro. Si crea così il sistema, con le sue parti in stretta simbiosi tra loro.

Grande attenzione è data alle pavimentazioni e alle coperture. Un esempio utile a capire l'entità di questi spazi è il "museo per una piccola città, 1942" di Mies Van De Rohe.

In questo progetto il tetto si estende oltre l'edificio, creando un ambiente che accoglie le esposizioni all'aperto.

Lo spazio sottostante a tale copertura è pavimentato ad eccezione delle parti in corrispondenza delle aperture sul tetto che sono trattate a verde. Così facendo e mantenendo la stessa pilastratura dell'interno si crea un intreccio ben definito tra artificialità e natura. Terminato questo spazio filtro ne inizia un altro, totalmente trattato a verde e privo di copertura, ma sempre antropomorfizzato per via della presenza del muro di cinta che ne detta il limite e ne determina gli accessi.

Il secondo elemento d'unione è l'asse sul quale si attestano le parti.

Esso oltre a dettare le giaciture del corpo museale e del padiglione ed entrare modificando il corpo di ricerca e didattica, assume anche una concretezza fisica.

Lo riconosciamo, infatti, nella vetrata del corpo che affaccia sul corso, nel muro perimetrale del museo che affaccia su piazza, nel muro "di testa" del padiglione.

Il sistema degli spazi aperti è attraversabile tramite due percorsi. Uno più veloce e immediato che mantiene il ritmo del corso dal quale si accede e porta direttamente al parco e all'accesso al museo dalla piazza. Il secondo è più lento, vi si accede da un ampio androne e si arriva all'interno del chiostro dopo una successione di spazi differenti.

Questo percorso prepara il visitatore alla spazialità del chiostro e al suo carattere, intimo e introverso, che molto si allontana dalla vitalità del corso, ed è una sorta di preparazione all'esperienza museale.

La curiosità del visitatore è fondamentale per intraprenderlo, benché guidato da due elementi fondamentali: le pavimentazioni che ruotano e si aprono secondo la direzione da seguire, e le vetrate che consentono di guardare attraverso gli edifici di progetto

lasciando intravedere ciò che segue. Nello specifico, la vetrata dell'atrio del corpo strada che permette di vedere la piazzetta che si sviluppa superato l'androne d'accesso, quella nell'edificio esistente che concede la vista dello spazio antistante al museo all'interno del chiostro dove è situato l'ingresso principale al museo, e l'ultima, sul lato corto dell'edificio museale, dalla quale si può osservare l'atrio con il sistema d'accesso da piazza e l'impianto distributivo interno.

Il buon funzionamento dell'organismo si basa poi anche sulla definizione delle scelte compositive principali di ogni corpo, per far sì che essi mantengano coerenza all'interno dell'intervento che deve essere percepito come unitario, ma allo stesso tempo non si allontanano dall'idea di rapportarsi al carattere specifico dei macro-oggetti di riferimento. Analizziamo quindi queste scelte.

Corpo ricerca e didattica

Il corpo di ricerca e didattica deve tener conto principalmente di tre fattori, il rapporto con il corso, il valore attribuito ai fronti ciechi, la giacitura dell'asse di progetto.

Assume inoltre grande importanza il suo compito di generare i due accessi all'area e quindi al parco e al museo.

I punti cardine stabiliti sono di conseguenza:

- La distanza tra il nuovo corpo e la cortina edilizia esistente che sottolinea l'indipendenza dell'intervento.
- La rotazione del corpo rispetto alla giacitura del corso, tenendo come punto fermo l'allineamento con l'edificio residenziale a sud rispetto al vuoto nella cortina stradale dove ci inseriamo. Questo movimento mette in luce il fronte cieco a nord che, considerato il valore che gli attribuiamo come parte dell'estetica del luogo, riesce a sostenere il ruolo di portale d'accesso al percorso esterno.
- La rotazione dell'atrio che fuoriesce dal corpo allineandosi con la giacitura stradale e generando uno scarto, rispetto al resto del corpo, che funge da ingresso.
- Lo sbalzo nella parte terminale dell'edificio, verso sud, che genera l'androne, vero e proprio accesso al percorso interno che conduce all'interno del chiostro.
- La terza rotazione, ovvero quella della parte interna del corpo che affaccia verso la piazzetta, spazio che necessitava, infatti, di essere regolarizzato. Questo movimento avviene solo al piano terra, dove si crea di conseguenza, un ambiente coperto che conduce all'ingresso, generato anche qui dalla logica dello scarto. Al piano superiore avviene un movimento simile ma con una rotazione minore che s'interrompe in corrispondenza della giacitura dell'asse di progetto. In questo caso lo scarto si legge su tutta l'altezza del corpo e si concretizza in una vetrata che sembra essere la materializzazione dell'asse stesso.
- L'altezza dell'edificio, 18,8 metri, pari a quella dell'edificio su strada a nord dell'intervento.

Corpo museale

Il corpo museale si pone a chiusura del chiostro ed è con questo spazio che cerca di instaurare un maggior rapporto. Esso non può prescindere dal considerare l'importanza di quello che era l'impianto monastico con le sue geometrie e caratteristiche specifiche.

Si sceglie, però, di non attaccarsi all'esistente ma di accostarvisi lasciando quello spazio utile all'autonomia dei corpi.

Questa scelta è stata presa per vari motivi:

- Sottolineare la stratigrafia storica, la presenza di interventi di epoche differenti dove, il nostro progetto, è solo il tassello finale. Questo mostra la volontà di non ricostruire il braccio mancante attenendosi a quello che era l'originale ma piuttosto di completare il museo, carente anche di percorsi interni adeguati, con un intervento compiuto.
- Creare tensione tra le parti che non diventando un unico organismo danno origine a nuovi rapporti.
- Non creare l'espedito per doversi attenere alla geometria del chiostro, ovvero poter optare per scelte lessicali autonome senza creare un richiamo agli elementi specifici dell'architettura claustrale quali il porticato, le colonne, ecc.

Vi sono poi altri punti fermi ai quali il progetto si attiene:

- I riferimenti considerati per determinare l'altezza del corpo. Esso, infatti, assume l'altezza massima di 11,5 metri, quota del colmo della copertura del porticato. Solo il muro perimetrale verso piazza, che costituisce la materializzazione dell'asse di progetto, raggiunge i 13 metri, assumendo una propria individualità. Una quota fondamentale rispettata è stata poi quella di 6 metri, alla quale s'impone la soletta del primo piano per permettere la continuità dei percorsi tra esistente e nuovo.
- La connessione all'esistente in un solo punto del primo piano, in modo da riallacciarsi al sistema di risalita interna.
- L'introversione del corpo che si apre unicamente verso il chiostro per mezzo di ampie vetrate collocate al piano terra, mentre si chiude alla piazza attraverso il muro cieco. In questo modo si cerca di rispettare il carattere introverso dell'architettura claustrale. Il chiostro costituisce, infatti, un'idea d'architettura basata sulla costruzione di un sistema porticato che ingloba e definisce uno spazio libero, di forma regolare, una sorta di giardino interno. Il porticato relaziona tra loro una serie di corpi o di vani diversi, dotandoli di un'unità superiore, così che l'organismo nel suo insieme tende all'introversione, e tutte le sue parti ricercano l'integrità del nucleo interno nel quale l'edificio si contempla e registra il trascorrere della sua vita quotidiana.
- Il muro perimetrale si apre in un solo punto, possibile accesso al museo, dove un "tassello" del muro stesso è traslato quattro metri più avanti e crea un diverso ambito all'interno della piazza. Questo movimento essendo l'unico sull'elemento, assume importanza a livello dell'intero organismo, è qui che si crea, infatti, il rapporto con il parco che si può scorgere così dall'atrio. Viceversa, posso vedere l'interno del corpo museale anche arrivando dal parco. Il movimento traslatorio implica inoltre che si lasci di fronte al tassello un ampio spazio per non

comprimere l'operazione. Questa necessità ha portato a considerare un arretramento del corpo residenziale da noi progettato.

Padiglione

Il padiglione può essere inteso metaforicamente come una frase oppure come un brano all'interno dell'organismo e del museo. Esso è, infatti, il corpo del museo che possiede una maggiore autonomia, sia per le funzioni che accoglie, sia per modalità di fruizione.

Lo possiamo intendere come una frase in quanto è un elemento compiuto, con una concezione volumetrica indipendente ed un rapporto esclusivo con il parco del quale diventa elemento qualificante. Diviene, infatti, occasione di appropriazione di uno spazio collettivo da parte, non solo del visitatore, ma anche del cittadino che ha l'occasione di vivere lo spazio verde pubblico. Allo stesso tempo trae, lui stesso, vantaggio dal parco che crea l'ambiente ideale, dove collocare un padiglione della lettura, grazie al paesaggio e all'allontanamento dal tessuto urbano.

Lo possiamo invece intendere come un brano per tutti quegli elementi che si allacciano al resto del progetto. Primo di tutti il legame con l'asse che in questo caso torna a materializzarsi in un vero e proprio muro, testa del padiglione che si dispone parallelamente al chiostro. Il legame con il corpo museale è reso inoltre evidente dall'uso degli stessi materiali e dallo stesso impiego dell'infisso.

I punti fondamentali della progettazione dell'edificio sono:

- Il rapporto con il suolo, al quale il progetto sceglie di radicarsi tramite un basamento per porre l'accento sul legame con il parco, del quale diviene parte integrante.
- Il rapporto con gli alberi che costeggiano il viale. Il progetto sceglie di porsi a ridosso di questi in modo che le loro chiome formino una sorta di seconda copertura. In questo modo salendo al piano superiore, benché il ridotto cambio di quota non consenta sostanziali modifiche dell'orizzonte, cambia notevolmente il rapporto con gli alberi dai quali ci si sente completamente avvolti.
- Il contatto visivo con il cielo che è incorniciato da un'apertura nella copertura, proponendo un diverso modo di inquadrarlo rispetto a quella del chiostro (benché anch'esso mostri una porzione di cielo limitata).
- La vista del paesaggio non è mai negata da nessun lato del padiglione, non si privilegia così uno scorcio piuttosto che un altro ma si dà a tutto il parco la stessa importanza. Quest'atteggiamento è evidente anche al piano superiore che non si protende solo verso Cappella Portinari, ma concede altre prospettive.

Residenza

Sino a questo punto abbiamo cercato di capire come questi elementi, frammenti, interagissero all'interno di un sistema unitario. Il quarto elemento che consideriamo è la residenza, legata al suo macro-oggetto, ovvero l'isolato residenziale prospiciente l'area di progetto.

Per capire come questo entri a far parte dell'organismo dobbiamo approfondire questo stesso concetto.

La residenza porta, infatti, con sé ragionamenti e valori molto differenti da quelli appena trattati con le varie funzioni che, anche se diverse tra loro, sono legate al tema museale e derivano dalle richieste di uno stesso bando.

All'interno dell'organismo l'unitarietà deve essere ottenuta tramite la formazione di uno spazio complesso e di relazioni molteplici e quindi di urbanità.

L'obiettivo è di creare un luogo dando chiarezza, significato e nuovi rapporti a ciò che prima aveva poca importanza (ad esempio il parcheggio che ora occupa il vuoto antistante al museo e il muro di cinta della proprietà privata).

Il progetto deve essere una concatenazione di spazi intermedi, cioè parti stimolanti del tessuto, punti non morti, non sterili.

Gli spazi intermedi sono spazi collettivi, dove avviene l'appropriazione collettiva. Questi spazi non sono né pubblici né privati, ma entrambi allo stesso tempo.

Possono essere spazi pubblici interessati da usi particolari o personali, ad esempio l'individuazione d'itinerari e percorsi (come il chiostro, il corso, e il parco), o possono essere spazi privati che assumono funzioni collettive (come il padiglione e il museo), o spazi privati che trasmettendo valori sociali hanno dunque un valore pubblico, come nel caso della residenza sociale, nella fattispecie, residenza sociale temporanea per immigrati.

Questo tipo di residenza è destinata agli immigrati per l'avvio della pratica del ricongiungimento familiare per la quale bisogna dimostrare di essere proprietari o affittuari di un appartamento di dimensioni adatte ad ospitare il numero di persone per il quale si fa richiesta di ricongiungimento. Tale pratica, infatti, ha tempi molto lunghi, che arrivano all'anno, e durante questo periodo il richiedente deve mantenere un appartamento molto più grande e costoso a dispetto delle sue esigenze, trovandosi così spesso costretto a subaffittare a connazionali.

Con questo tipo di alloggio dato in concessione temporanea si dà quindi la possibilità di accogliere la propria famiglia in un ambiente ottimale e avendo a disposizione un periodo adatto a raggiungere una stabilità familiare e sociale, che permette poi con l'aiuto dei servizi sociali, di trasferirsi in un alloggio non più temporaneo.

Questo intervento è pensato inoltre dal punto di vista della tutela del minore evitando che sia accolto in situazioni di disagio.

I motivi per cui si è deciso di porre questo tipo di residenza proprio qui sono svariati.

In primo luogo, la posizione centrale dell'area all'interno del tessuto storico e consolidato. Molto spesso avviene, infatti, che gli immigrati si collochino in zone periferiche, dove gli affitti sono più accessibili, con la speranza di potersi spostare in seguito in quartieri migliori, ma questo non avviene.

E' così che molto spesso permane in una condizione di degrado che non vede sbocchi di miglioramento e d'integrazione.

Il meccanismo diventa facilmente quello di disaffezione nei confronti di una società che non si prende cura dei problemi del nuovo cittadino, portando al disagio dello straniero che genera e moltiplica poi quella dell'italiano residente.

Come dice Christian Norberg Shulz, invece, [“ Lo spazio urbano visualizza un mondo sia generale che globale e aiuta perciò gli edifici dell'abitare, sia pubblico che privato, a radicarsi in un dato ambiente. Potremmo anche dire che esso predispone l'adempimento dell'abitare nelle istituzioni e nelle dimore”](#).

L'ambiente urbano esprime quindi la necessità dell'uomo di insediarsi e creare un luogo dove sono possibili incontro e scelta e non emarginazione forzata come nella periferia. Si stabilisce, infatti, nei luoghi urbani un processo d'identificazione con l'ambiente che

genera senso di appartenenza e radicamento. E' questa partecipazione alla costruzione del territorio che porta a una condizione di coesione sociale e dunque a una condizione di buona cittadinanza, ricchezza per la città.

Il secondo motivo che ci ha permesso di ipotizzare il collocamento di un servizio di questo tipo nell'area di progetto è la dinamicità del quartiere di Porta Ticinese. Quest'area ha subito, infatti, negli ultimi decenni delle forti trasformazioni che l'hanno portata da quartiere popolare a luogo ricco di servizi e attrattività pur non cancellando i caratteri della sua connotazione popolare.

Questo ci fa ritenere il quartiere adatto ad una sperimentazione sociale di questo tipo.

In terzo luogo, destinare il servizio proprio agli immigrati è un riconoscimento di nuove forme di esclusione, che non sono più legate ad un concetto di povertà assoluta ma piuttosto di povertà relazionale dovuta al non riuscire a beneficiare dei servizi offerti dalle politiche sociali. Si sottolinea così che le fasce sociali più deboli non devono essere allontanate dal cuore della città ma devono essere piuttosto integrate e supportate dal servizio pubblico.

I punti cardine dell'intervento, per quanto riguarda il suo collocamento all'interno dell'isolato sono:

- Il mantenersi sul margine della proprietà privata invadendo meno spazio pubblico possibile. Riteniamo, infatti, scorretto costruire nel parco delle Basiliche, sottraendo verde al quartiere e alla città. Ci sembra, inoltre, che la dimensione ridotta del parco, che è più consono definire giardino pubblico, non consenta un'operazione simile. Ragionando sul limite della proprietà privata assume grande valore il muro che delimita questo spazio che assume nel progetto un ruolo strategico. Diventa, infatti, l'elemento cui si addossa l'edificio, ad un solo piano, che ospita la scuola di lingue che oltrepassa questo margine con un volume vetrato contenente le aule alle quale si accede però dall'interno dell'isolato.
- Nell'ottica del punto precedente, mantenere la spazialità chiusa dell'isolato, con l'accesso principale dalla cortina che affaccia sul corso. Non si cerca quindi di creare uno spazio semipubblico che si relazioni con il parco, bensì si separano nettamente le due funzioni, così che il nuovo edificio sia leggibile dal parco come parte della cortina che da sempre delimita il parco ad ovest.
- Optare per un corpo di piccole dimensioni. Esso deve, infatti, dialogare con l'incompletezza dell'isolato che è ormai un valore acquisito del tessuto edilizio in cui si inserisce. Così facendo si conferma l'atteggiamento progettuale già messo in luce con la rotazione dell'edificio di ricerca e didattica, ovvero, quello di dichiarare il fronte cieco e la frammentarietà come parte di un'estetica consolidata. Le dimensioni ridotte dell'intervento, e il modo in cui interagisce con il resto dell'isolato, hanno anche il fine di non creare una sorta di ghetto, come succede ad esempio nell'edificio popolare di viale Bligny 42, dove si ha la sensazione di entrare in uno spazio privato (e non semipubblico) con estrema impressione di estraneità. L'integrazione tra i residenti temporanei e i condomini diventa infatti fondamentale per creare il clima di coesione di cui si parlava precedentemente.

Si sceglie poi di lavorare con tre gradi di flessibilità che consentono operazioni tra loro dissimili:

- Il primo è una flessibilità a livello d'isolato, una sorta di cohousing che prevede di fornire funzioni collettive utili ai residenti dell'isolato quali ad esempio, la lavanderia, la scuola di lingue che può essere utilizzata nei momenti fermi quale

sala studio o sala riunioni e il parcheggio interrato. Quest'ultimo viene, infatti, tolto dal piano terra e sostituito con uno spazio pubblico che costituisce il legame fisico tra museo e residenza che a questa quota ospita funzioni rivolte verso la piazza (ad esempio negozi e uffici pubblici). Per far sì che ci si possa muovere facilmente all'interno dell'isolato senza dover uscire sul corso, si è ipotizzato di rendere comunicabili gli spazi privati interni allo stesso, creando un unico suolo spazio in condivisione.

– Il secondo è una flessibilità a livello d'edificio. Questo comporta l'esistenza, all'interno del corpo, di ambienti che possono essere attribuiti ad un alloggio oppure ad un altro. Queste stanze si trovano a ridosso di entrambi gli alloggi in questione e presentano un ingresso da ciascuno. Tale ingresso può quindi essere chiuso a seconda dell'attribuzione. Il meccanismo consente quindi di modificare la capienza dell'alloggio: il bilocale può diventare trilocale e il quadrilocale, un quintilocale (adatto ad esempio alle famiglie numerose o quelle che chiedono il ricongiungimento di un anziano). Una delle esigenze emerse dalle indagini sui modi dell'abitare delle diverse etnie e dalle interviste effettuate, è quella di avere una terrazza che possa sostituire, almeno nel periodo estivo, la funzione aggregativa del salotto e della sala da pranzo. In quest'ottica l'ambiente in comune può diventare una loggia grazie ad un sistema di vetri che può essere totalmente aperto.

– Il terzo punto di flessibilità è quello interno all'alloggio. L'esigenza di fornire questo tipo di flessibilità deriva dal voler consentire all'immigrato, di diversa etnia, di poter modificare, anche solo minimamente, e per mezzo di semplici mezzi, la disposizione dell'alloggio per poter accogliere la famiglia in un ambiente non troppo dissimile, in quanto all'uso, da quello di provenienza. Le esigenze emerse dalle interviste sono sintetizzabili nei seguenti punti:

- La cucina è un ambiente di solo servizio che non deve essere in connessione visiva con la sala da pranzo (tradizione orientale).
- La cucina è un luogo appartato, regno della donna, in connessione con la parte più privata della casa alla quale gli ospiti non accedono (tradizione nordafricana).
- La cucina è un luogo d'aggregazione per la famiglia, dove cucinare insieme nei giorni di festa e consumare i pasti (tradizione sudamericana)
- Il salotto è il luogo dove accogliere gli ospiti, dove consumare il rito del tè, e dove pregare (tradizione nordafricana).
- Il salotto-sala da pranzo è il luogo dove accogliere gli ospiti (tradizione orientale).
- La terrazza dove potersi riunire con la famiglia per consumare i pasti e festeggiare è un elemento molto importante (tradizione nordafricana).
- I figli dormono sin da piccoli in camere autonome nelle quali si svolge anche la loro attività di studio (tradizione orientale).
- Le figlie femmine e i figli maschi hanno camere separate (tradizione nordafricana).
- La zona giorno e la zona notte sono separate, talvolta anche fisicamente da gradini (tradizione orientale e nordafricana).
- Non c'è una netta separazione tra zona giorno e zona notte, le camere da letto possono affacciare sul salotto (tradizione sudamericana).

Queste considerazioni ci hanno portato a considerare un tipo di alloggio la cui flessibilità interna consentisse di ottenere diverse configurazioni immaginando la conformazione dell'alloggio nelle casistiche emerse dalle interviste.

I sistemi che ci permettono di fare questo sono molto semplici trattandosi di edilizia sociale, ovvero, pareti scorrevoli, mobilio, come ad esempio armadi, utilizzato come divisorio,(questo permette ad esempio di non far comunicare salotto e cucina o dividere una camera in due per dividere figli maschi da figlie femmine) un disimpegno che consente di dividere la casa in una parte privata e una più pubblica da destinare all'accoglienza, un disimpegno all'ingresso che consente di decidere da quale parte della casa accedere.

Concludiamo il discorso della residenza citando la parole di Alvaro Siza Viera che parlando di housing sociale dice : " [Ho parlato d'integrazione ma la parola integrazione non è corretta. Quello che voglio dire è più ricco di questo. Voglio parlare di una trasformazione che nasce da influenze molteplici e non da relazioni unilaterali. Parlo di una trasformazione globale, all'unisono. E' diverso dall'integrazione. L'architettura non può molto in questo dominio, nonostante tutto ha la sua parte: non si deve chiudere, essere insensibile a quello che le passa a fianco ne escluderne il più piccolo indizio](#)".

IL FUNZIONAMENTO INTERNO DEI CORPI

Il padiglione

Il padiglione è costituito da due volumi parallelepipedei, uno sovrapposto all'altro tangenzialmente. Al piano terra si accede dopo aver attraversato l'ultima pavimentazione "notevole" e aver varcato la soglia costituita dalla materializzazione dell'asse, e posta in testa al padiglione stesso.

Si accede quindi nel bookshop, caratterizzato da un grande lucernario che, oltre a consentire l'ingresso della luce e la vista del cielo, permette la vista delle fronde degli alberi del viale che intrecciano una sorta di copertura sotto alla quale si colloca l'edificio. L'ambiente successivo ospita la caffetteria e l'ascensore per accedere al primo piano che si "incastra" al corpo sottostante proprio in questo punto generando un ribassamento che mostra il rapporto tra i due volumi.

In quest'area è collocato il bancone con alle spalle una parete-bar che occlude la visuale verso est suggerendo la propensione verso ovest, ovvero verso il viale, della caffetteria. Il viale costituisce, infatti, una delle parti maggiormente strutturate del parco e costeggia il chiostro, costituendo un vero e proprio limite che pone il padiglione completamente nel parco.

Al primo piano si accede invece, oltre che dall'ascensore, dalla grande scala esterna che si sviluppa in direzione di Cappella Portinari, la cui vista è incorniciata dall'edificio stesso.

Quest'ambiente ospita un padiglione della lettura, un ambiente dove rilassarsi consultando libri e usufruendo del servizio bar e della vista del parco.

Corpo didattica e ricerca

Al corpo strada si accede principalmente dal corso, attraverso lo scarto che si crea tra la rotazione del corpo e l'atrio che mantiene invece l'allineamento con il corso stesso. Ci si trova così in uno spazio di distribuzione e accoglienza che permette di scendere al

piano interrato dove è collocata la sala polivalente con il relativo foyer, oppure di salire ai piani superiori.

Questi piani ospitano le funzioni di ricerca e didattica che include le due aule conferenze e quella della didattica, indirizzata alle scolaresche per le attività che seguono la visita alle esposizioni o per laboratori e corsi.

L'area di ricerca comprende invece i magazzini visitabili, organizzati seguendo le indicazioni dell'attuale curatore del Museo Diocesano, spazi aperti alla visita di studiosi e ricercatori, dove le opere non inserite nel percorso museale, sono catalogate e predisposte alla consultazione, e, accanto ad essi, i laboratori di restauro e manutenzione delle opere, con accesso diretto dai magazzini e servite da un montacarichi che consente lo spostamento delle opere. Questi ambienti sono collocati nello stesso corpo, dove avviene la ricezione delle opere indirizzate ad esposizioni temporanee o di nuova acquisizione del museo, in modo da facilitare il loro collocamento all'interno della struttura.

L'operazione di carico e scarico e l'ufficio arrivo opere sono, infatti, qui collocati al piano terra, con ingresso dal corso, per agevolare l'accesso di mezzi pesanti nel caso di trasporto di manufatti di grande dimensione. Tali opere possono essere successivamente portate agli spazi espositivi passando attraverso l'interrato ed utilizzando i montacarichi presenti per gli spostamenti verticali.

All'ultimo piano è collocata la sala impianti che ospita le unità di trattamento dell'aria e la pompa di calore che provvede ai fabbisogni energetici di tale corpo, delle aree espositive e dell'interrato. La collocazione di tale ambiente in prossimità della copertura consente un agile reperimento dell'aria pulita che entra nel sistema e la successiva espulsione di quella esausta in uscita. Un adeguato isolamento acustico consente di collocare tale funzione all'interno dell'edificio, accanto alla sala, conferenze senza che generi disturbo.

Il corpo di ricerca e didattica che, come spiegato precedentemente, si relaziona principalmente con il corso, presenta la maggior parte della superficie vetrata a ovest, (quindi verso il corso). La finestratura a tutta altezza è diversamente schermata dalla presenza di brisoleil costituiti da lamelle di alluminio che regolano la necessità di luce nei diversi ambienti. Le sale conferenza e la didattica hanno ciascuna una grande finestra che affaccia dal lato opposto, ovvero verso est, e permette di guardare verso il parco e il chiostro.

Il corpo museale

Al corpo museale si accede principalmente dall'interno del chiostro attraversando l'ultimo tratto di percorso antistante l'edificio. Questo percorso è caratterizzato da tratti pavimentati in vetrocemento che portano luce al piano interrato, e dalla presenza di quattro statue già visibili prima di entrare nel chiostro attraverso la vetrata collocata nell'ultimo tratto del braccio ovest del chiostro.

La scelta degli infissi della parete vetrata del museo che affaccia su tale percorso, mette in evidenza la differenza tra la parte fissa e quella apribile, indicando così l'accesso vero e proprio. L'atrio è definito per mezzo della pavimentazione "notevole" che prosegue sin dentro il corpo andando a definire un rapporto simbiotico tra interno ed esterno che risultano fortemente collegati.

In questo ambiente si trovano la biglietteria e il guardaroba avvicinandosi verso i quali è possibile scorgere il parco attraverso l'ingresso da piazza (ovvero attraverso l'operazione di traslazione del tassello del muro perimetrale nord, prima descritta).

L'atrio mette il visitatore in comunicazione con tutte le altre quote, quella del +0,5 che conduce al sistema di risalita alla galleria e le tre quote interrato.

Queste sono:

- La quota -3 metri che permette l'accesso all'interrato dell'ex monastero, dal quale inizia la visita dell'esposizione permanente che avviene così secondo un moto ascendente che porta dagli ambienti più bui a quelli più luminosi. Si genera così un percorso che termina al primo piano, dove, ritornando nell'edificio di nuova costruzione si trovano le scale che riportano all'atrio. Tale quota ospita inoltre un magazzino temporaneo utile allo stoccaggio dei materiali per l'allestimento e collocato in prossimità di galleria e loft.
- La quota -6 metri che collega il corpo museale con quello di ricerca e didattica. Questo permette di raggiungere la sala polivalente, anch'essa posta a quota -6 metri, oppure le aule conferenza e didattica, nel caso di eventi organizzati dopo la visita all'esposizione, senza dover uscire all'esterno. Essa rappresenta una sorta di secondo foyer, ospitante servizi e distribuzione e consente l'uscita direttamente sulla piazza.
- La quota -7,5 metri alla quale è collocato il loft al quale si accede per mezzo di due rampe. Questo è uno spazio omogeneo, privo di pilastri, illuminato artificialmente in modo uniforme. Le lampade, infatti, schermate dal controsoffitto in vetro satinato creano una luce diffusa, mentre la luce naturale entra in un solo punto, il cavedio tra il loft e la scala che porta dall'interrato alla piazza.

Al primo piano dell'edificio museale si colloca invece la galleria.

Questa è costituita dalla successione di sette stanze, illuminate ciascuna zenitalmente dalla presenza di un lucernario che direziona la luce verso le pareti perimetrali dell'ambiente. Dopo le prime tre stanze una sala di sosta si affaccia per mezzo di una grande finestra sul parco creando una situazione simmetrica a quella che si sviluppa nell'atrio della galleria e affaccia invece sulla piazzetta retrostante il corpo di ricerca e didattica.

Questi ambienti chiusi ed isolati dal contesto, rimandano a quella funzione primitiva del museo di custode dell'opera d'arte, ma, come spiega Renzo Piano parlando del suo museo della fondazione Beyeler, il museo della nuova era, è un museo per conservare e guardare, che si avvicina al modo di sentire dei padroni dei palazzi fiorentini quando iniziarono a collezionare opere d'arte per proteggerle dalle guerre e dal deterioramento, benché essi fossero anche luogo del vivere.

In contrapposizione a questi spazi vi sono invece la sala sosta e l'atrio, più permeabili e di natura contemporanea. Grazie all'utilizzo del vetro si crea, infatti, una relazione con la città, generando un continuo scambio visivo tra interno ed esterno, cosicché l'ambiente circostante entri a far parte del progetto stesso. Le parti vetrate che nel progetto costituiscono un margine, talvolta una soglia labile, sono qui integrate nelle aree più ermetiche per rompere questa condizione e mantenere il contatto tra fruitore e realtà esterna.

Come ci spiega R. Venturi “ una finestra [...] fa della galleria un luogo autentico, nella misura in cui consente ai visitatori l'opportunità di ricordarsi, di quando in quando di dove si trovano, di vedere il mondo reale e di identificarsi con esso pur trovandosi nel

magico mondo dell'arte e di rendere in tal modo più magico ciò che è magico attraverso il confronto".

La finestra e il poter "guardar fuori" rappresenta, oltre ad un momento di relax, la possibilità di prendere coscienza di dove ci si trova, sia all'interno dell'organismo che nell'area di progetto stessa, ma anche di fare un confronto diretto tra quello che è il mondo dell'arte e il mondo reale.

Si è scelto di utilizzare per la galleria un sistema espositivo tradizionale anche in base alle condizioni attuali del mondo dell'arte e del tipo del museo che esporremo qui di seguito.

ALLO STATO DELL'ARTE

PARTE 1: L'ARTE

Mai come in questi anni l'arte ha conosciuto una così accentuata molteplicità di generi, tendenze ed espressioni. L'arte dispiega un ventaglio di ricerche così ampio da mettere in crisi la sua stessa riconoscibilità come tale, impegnando il suo pubblico in un continuo esercizio di individuazione delle varie attività che essa via via riveste. Non esiste più un centro dal quale nascono le diverse forme d'arte con i propri sviluppi e le proprie derivazioni, ma l'arte si dà in una condizione policentrica che vede scomparire qualsiasi gerarchia tra le varie ricerche, autonomi nuclei di elaborazione.

La grande diffusione genera un rapido cambiamento di orientamenti e proposte che non permette di decodificare agevolmente le intenzioni di percorsi plurali e divergenti, non comunicando inoltre l'impressione di una conquistata compiutezza formale.

Di sua natura l'arte tende a insidiare l'ordine concettuale pre-costituito e mai come in questo periodo si è posta come ambito di elaborazione più avanzato di modelli interpretativi e trasformativi del mondo. In questo modo l'arte sta procedendo verso una sua diffusione estrema, sia geografica che concettuale. In questa colonizzazione sembrerebbe compiersi il sogno delle avanguardie, 'la profezia di una società estetica'. Questa penetrazione capillare viene 'confermata' dalla tragedia delle Twin Towers, la quale mostra come ogni evento viene trasformato in una performance in tempo reale, in un fenomeno estetico.

Il quadro fino ad ora delineato viene ulteriormente reso complesso da tre condizioni in cui, secondo F. Purini si trova l'arte. La prima è la 'centralità della comunicazione'. L'arte, oltre ad essere già entrata nella sfera della comunicazione, ne subisce una modificazione nella propria struttura. In un qual modo se una cosa non viene comunicata, se non diventa evento, finisce col non esistere.

La seconda è la 'dimensione globale'. Questa costringe l'artista a pensare e muoversi in maniera differente. L'opera dovrà essere concepita per riferirsi ad una serie di situazioni lontane e diverse, e solo attraverso queste essa si potrà riconoscere.

La terza situazione, forse quella che è a monte delle precedenti due è il 'mercato'. L'artista, mai come oggi, è influenzato dalle logiche del mercato. Il mercato diventa la condizione stessa della sua azione.

L'arte contemporanea, non è la fine dell'aura, come sosteneva W. Benjamin, ma forse l'epoca della costruzione dell'aura. La produzione artistica, dal secondo dopo guerra in

poi, più che verso la dispersione dell'aura si è mossa verso una sua ri-generazione. Come sostiene Francesco Poli, l'essenza auratica dell'arte contemporanea può essere compresa solo all'interno del suo circuito (artista-musei-curatori-critici-pubblico).

Purini scrive che il mercato, e quindi il consumo, desacralizza l'arte, ma questa "laicizzazione del gesto artistico non ne compromette la sostanza conoscitiva, che si avvale fortemente di questa riduzione all'essenziale, una sublimazione consistente in uno spogliarsi da parte dell'opera di attributi superficiali e molte volte, genericamente culturali, che fa risaltare con maggiore evidenza i motivi più autentici di ogni scrittura artistica. Il mercato quindi funziona come fattore di depurazione. In definitiva il consumo non consuma in alcun modo l'opera d'arte, se questa è tale."

ALLO STATO DELL'ARTE

PARTE 2: IL MUSEO

NETWORK

Concepito come parte di un sistema planetario, il museo della globalizzazione, cerca di coniugare dei dispositivi differenti tra loro: da una parte il network costituito da reti, flussi, mappe, dall'altra il territorio configurato da tracciati, strutture, storia.

L'idea del network vede nelle reti, attraverso le quali si spostano oggetti e soggetti, un modello che trasformerà il pianeta in una sorta di villaggio globale.

Il museo internazionale, o meglio il sistema museale collocato all'interno del network globale, è costituito da più sedi dislocate in tutti i continenti, cosicché la fondazione si trasforma in un soggetto imprenditoriale. All'interno del territorio, il museo globale tende a stabilire le proprie analogie ad altre strutture della rete globale: aeroporti, alberghi, centri commerciali.

Per questo "museo-nodo della rete globale" OMA predispone in un primo momento un'elaborata analisi della problematica mediante diagrammi – mappe, grafici, statistiche, ecc.. – in modo da illustrare i dati strategici, logistici, performativi dell'opera in oggetto con l'idea che lo spazio del museo debba rispondere ad una realtà eterogenea, discontinua, interessata da relazioni non lineari.

È interessante notare come il network di musei più importante al mondo, ovviamente il "Guggenheim network", sia stato frutto in gran parte delle circostanze, come lo stesso curatore Thomas Krens racconta. Negli anni '70 Peggy Guggenheim lasciò la sua collezione di arte, che era conservata a Venezia, alla fondazione Solomon R. Guggenheim Foundation. Era intenzione riportare i capolavori a New York ma il governo italiano dichiarò la collezione di Peggy Guggenheim patrimonio nazionale e così fu impossibile portarla fuori dall'Italia. Il Guggenheim è diventato, di fatto, un network trovandosi involontariamente con un museo e una collezione a New York e un museo e una collezione a Venezia. Ma solo con la fine degli anni '80 si capì la necessità di un maggiore equilibrio con New York e così in questo scambio di risorse tra Venezia e il polo americano nacquero nuove possibilità a Salisburgo, Bilbao, Berlino e altrove.

GUGGENHEIM DI BILBAO, Frank O. Gehry

Il Guggenheim di Bilbao può essere considerato il frutto di tre correnti artistiche messe insieme: l'organicismo, il surrealismo e la pop art. Sembra che l'architetto abbia voluto conferire a questa grande scultura abitata tutti i linguaggi architettonici della modernità, elencati nella loro totalità e sottoposti ad un'accelerazione espressionista. Questo museo sembra sposare in pieno lo spirito del Guggenheim che partendo da Las Vegas farà mostra di tutto: mummie, armature, opere basche, mitteleuropee, russe, abiti di Armani, terrecotte Inca, cubismo minimalismo. "...è come se abbia subito un processo d'ibridazione transgenica, come nel pollo a quattro zampe per avere quattro cosce". (Poul Virilio)

Tuttavia dietro l'apparente caos delle forme si scopre che gli spazi del museo sono una sintesi esplicita delle varie concezioni museografiche confluite alla fine del XX sec: la disposizione tradizionale delle sale in fila, la sala gigante al piano terra, le grandi sale a doppia altezza, le sale neutre al piano terra, l'uso di angoli o luoghi di passaggio per installazioni particolari.

Artisti come Michael Asher, Julian Schanbel, Jim Dine e Francesco Clemente, durante interviste a riguardo del rapporto tra architettura e arte, si sono detti sollecitati dall'opera di Gehry, e che quest'ultima avrebbe reso migliori le loro opere, inoltre di essere stanchi "di altri stupidi musei neutrali".

RENZO PIANO, Fondazione Beyeler, Nasher Sculpture Garden

Nella galleria commerciale si celebra ciò che si potrebbe chiamare il processo di museificazione della merce, il massimo del costituirsi in apparenza: il punto in cui la merce diviene opera d'arte è per converso, quando l'opera d'arte conosce il suo moderno destino di merce, di oggetto mercantile.

Dal punto di vista dell'arte, la galleria si configura come spazio secolarizzato, ovvero dove la società non adotta più un comportamento sacrale. La galleria è ciò che prende il posto, in linea discendente nel tempo, del tempio, della chiesa, del palazzo, secondo un percorso che si arresta laddove, in senso contrario, la merce valorizzandosi diviene arte. Parallelamente, la galleria costituisce lo spazio di una nuova società metropolitana, lo spazio fisico dell'arte nuova.

Renzo Piano nel progetto Nasher Sculpture Garden, e in secondo luogo nella Fondazione Beyeler, tenta di ricondurre la progettazione museale alla sua tipologia primitiva e contemporaneamente di inserirsi in questo processo storico di secolarizzazione. L'impianto di questi due progetti richiama quello delle gallerie durandiane con distribuzione parallela o perpendicolare l'una all'altra. Entrambi i progetti sono una serie di gallerie affiancate e illuminate zenitalmente dalla luce proveniente da Nord (anche in questo si può ritrovare un riferimento classico: la Bibliothèque royale di Etienne Louis Boullée, maestro di Durand).

TADAO ANDO

I progetti per i musei-templi del maestro autodidatta giapponese, sembrano tutti indirizzati a ri-costruire l'aura che circonda l'opera d'arte sviluppando al massimo il potenziale auratico dell'architettura stessa.

“L’ambiente” circostante (luce – acqua - cielo) e il rigore geometrico teso a idealizzare la perenne materia della scatola muraria, sono gli elementi utilizzati con l’obbiettivo di un unicum tra paesaggio e architettura.

Ando è convinto della necessità di creare ambienti personalizzati ad alcune opere; ne sono un esempio la sala elicoidale per “book with wings” di Anselm Kiefer all’interno del museo di Fort Worth o la stanza dedicata all’installazione scultorea di Walter De Maria concepita come un tutt’uno con l’opera (Chichu Art Museum). L’edificio è parte dell’arte. All’interno del Chichu non ci sono che otto opere. Nel volantino consegnato all’ingresso Ando è incluso tra gli artisti.

CONTENITORE, Herzog e De Meuron

Spesso da un nuovo museo ci si aspetta di attirare e stupire i propri visitatori, non solo con il contenuto ma anche con l’architettura spettacolare del contenitore.

Ma cosa è un contenitore? Nella metropoli contemporanea è un oggetto architettonico indipendente sia da una specifica funzione d’uso, sia da particolari debiti con il contesto urbano. Ciò che Purini definisce “labilità insediativa”. In un qual modo per avere un contenitore bisogna presupporre un indebolimento della morfologia urbana e immaginare che la sua identità/riconoscibilità sia assicurata da una spiccata iconicità (o da segni aggiuntivi come aveva preconizzato R. Venturi).

Un esempio che porta alle estreme conseguenze questo concetto è il centro Schaulager, realizzato nel 2003 da Herzog e De Meuron. Non è né un museo, né un deposito tradizionale, ma un nuovo spazio di servizio all’arte. È un anonimo contenitore, un blocco senza finestre, in cui ci si è introdotti da uno slargo scavato nel volume edilizio, un piazzale dove è posato il piccolo edificio – icona artistica della “capanna primitiva” che funge da segnale iconico. Una volta entrati nella hall due grandi display ti introducono alle raccolte d’arte al piano terra e a quello semi-interrato. Mentre i piano superiori sono destinati a deposito e agli spazi per lo studio.

Nel caso della Tate Modern la complessità del museo è collocata all’interno di un contenitore pre-esistente: la grande centrale elettrica a Bankside. Questo progetto si pone in continuità con il Centro Pompidou, un “nuovo modello per l’interazione di discipline creative”, ovvero il ‘museo aperto’ teorizzato da P. Hulten, “un luogo dove sia possibile il naturale contatto tra gli artisti e il pubblico”.

Gli architetti concepiscono il museo come estensione dello spazio pubblico contemporaneo e quindi con le medesime caratteristiche, ovvero uno spazio comune dove crearsi le proprie esperienze e il proprio spazio personale. Questo si concretizza nel grande spazio di accesso: una vera e propria piazza coperta.

BIBLIOGRAFIA:

- Giancarlo Consonni / La difficile arte : fare città nell'era della metropoli - Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 2008;
- Kevin Lynch / L'immagine della città - Padova: Marsilio, 1964;
- Manuel de Solà / Progettare città (Q23) - Milano: Electa, 1999;
- Oswald Mathias Ungers / Architettura come tema (Q1) - Milano: Electa, 1982;
- Peter Zumthor / Pensare architettura - Milano: Electa, 2003;
- Werner Blaser / Mies van der Rohe - Bologna: Zanichelli, 1977;
- Performing museum / Lotus 134 – Milano: Electa, 2008;
- L'espansione dell'arte / Lotus Navigator 6 – Milano: Electa, 2002;
- Alvaro Siza, Rafael Moneo / Prototipo n.009 – Lisbona: Luís Tavares Pereira, 2004;
- MUSEUM 1 / GA 01 – Tokyo: A.D.A. Edita, 2001;
- James Steele / Museum builders – Londra: Academy Group – Ernst & Sohn, 1994;
- Suzanne Greub, Thierry Greub / Museum in the 21st century – Monaco: Prestel, 2006;
- D. Machabert, L. Beaodouin / Álvaro Siza, "Uma questão de medida" - Lisbona: Caleidoscopio, 2008;
- Enrico Gianni / Complessità e regola, Rapporto tra individuale e collettivo nella città contemporanea – Milano: Libreria Clup, 2006;
- Chiara Marabisso / Abattere i muri: abitazioni e culture diverse – Torino: BebbeGrande Editore, 2004;
- D.Cologna, L.Breveglieri, E.Granata, C.Novak / Africa a Milano, Famiglie, ambienti e lavori delle famiglie africane a Milano – Milano: Abitare Segesta, 1999;
- Antonio Tosi / Case, quartieri, abitanti, politiche – Milano: Libreria Clup, 2004.
- Multiplicity.lab / Milano, cronache dell'abitare - Milano: Mondadori, 2007;
- Matthew Cousins / Design quality in new housing, learning from Netherlands – Milton Park: Taylor and Francis, 2009;

Vincenzo Guerrieri – Andrea Villani / *Sulla città oggi, per una nuova politica della casa* - Milano: FrancoAngeli, 2006;

Cresme ricerche spa / *Gli scenari della domanda residenziale nella provincia di Milano 2006-2015* - Firenze: ALLINEAEDITRICE, 2006;

Kenneth Frampton / *Àlvaro Siza* - Milano: Electa, 1999;

Maria Alessandra Segantini / *Atlante dell'abitare contemporaneo* - Milano: Skira, 2008;

Javier Mozas, Aurora Fernández Per / *Densidad : nueva vivienda colectiva* - Vitoria-Gasteiz : a+t ediciones, 2006;

Aurora Fernandez Per, Javier Mozas, Javier Arpa, Vitoria-Gasteiz / *Dbook: density, data, diagrams, dwellings : a visual analysis of 64 collective housing projects* - Vitoria–Gasteiz: a+t ediciones, 2007;

Pilar Chueca / *Piante d'abitazione* – Barcellona: LINKS,2009

Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco / *Spazi pubblici contemporanei : architettura a volume zero* - Milano : Skira, 2006;

Andrew Watts / *Modern construction handbook- 2. ed.* - Wien ; New York : Springer, 2010;

Indichiamo solo le riviste che ci sembrano più importanti per articoli, progetti o profili di architetti:

Allegato a Domus 846, *nuova architettura per l'università Bocconi*, Milano: Editoriale Domus, 2002;

Domus 851, Milano: Editoriale Domus, 2002;

Domus 857, Milano: Editoriale Domus, 2003;

Domus 862, Milano: Editoriale Domus, 2003;

Casabella 774, Milano: Mondadori, 2009;

Casabella 781, Milano: Mondadori, 2009;

Casabella 783, Milano: Mondadori, 2009;

Siti internet:

HYPERLINK "http://www.multiplicity.it" www.multiplicity.it

HYPERLINK "http://www.souqonline.it" www.souqonline.it

HYPERLINK "http://www.arcipelagomilano.org" www.arcipelagomilano.org

HYPERLINK "http://www.repubblica.it" www.repubblica.it

HYPERLINK "http://www.ricercaitaliana.it" www.ricercaitaliana.it

HYPERLINK "http://www.ismu.org" www.ismu.org

HYPERLINK "http://www.prefettura.it/milano" www.prefettura.it/milano

Dossier Statistico 2009 Caritas