

Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura Civile
Corso di Laurea Magistrale UE in Architettura: a.a. 2010/2011



Monza Villa Reale

LA TEATRALITA' URBANA NELLA CONTINUAZIONE DI UN PALINSESTO STORICO

SCUOLA D'ARTI SCENICHE ALL'ISTITUTO D'ARTE
UN PADIGLIONE TEATRALE PER LA CITTÀ

Analisi contestuale e tipologica



Tesi di laurea in Progettazione Architettonica

Studente: Enea Gatti 707860

Relatore: Prof. Gian Paolo Semino

Correlatore: Arch. Giovanni Barzaghi

MONZA VILLA REALE

LA TEATRALITA' URBANA NELLA CONTINUAZIONE DI UN PALINSESTO STORICO

Scuola di Arti Sceniche all'Istituto d'Arte

Un Padiglione Teatrale per la città'

Politecnico di Milano
Facolta' di Architettura Civile
Corso di Laurea Magistrale UE
in Architettura
A.A. 2010-2011

Tesi di laurea di:
Relatore:
Correlatore:

Enea Gatti
Prof. Gian Paolo Semino
Arch. Giovanni Barzaghi

INDICE

Premessa	p. 5
Le ragioni del progetto: continuazione e trasfigurazione del palinsesto storico	

ANALISI CONTESTUALE

Parte 1	p. 11
Dalla città murata al progetto del Piermarini: la villa di delizia per la corte asburgica, il rapporto con Milano	

Approfondimento:	p. 11
La Villa e l'Architettura: Piermarini tra technè ed echi barocchi	

Parte 2	p. 19
La costruzione del Parco: Canonica e la funzione civile dell'architettura napoleonica, una visione continentale	

Approfondimento:	p. 21
Il Parco Reale: Canonica e il paesaggio giardino	

Parte 3	p. 31
Gli interventi successivi: Tazzini, la prosecuzione del pittoresco, le occupazioni improprie recenti	

Parte 4	p. 37
L'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche: una scuola europea	

ANALISI TIPOLOGICA E FUNZIONALE

Parte 5	p. 47
La progettazione in ipogeo	

Parte 6	p. 59
Monumenti, tempietti, sorprese nei parchi rinascimentali e romantici	

Parte 7	p. 69
Teatri d'avanguardia e padiglioni temporanei nella modernità	

Parte 8	p. 81
Relazione ai Progetti	

Bibliografia ragionata

p. 88

Ringraziamenti

p. 93

Allegato **Tavole di progetto**
Scuola di Arti Sceniche
Padiglione Teatrale

p. 95

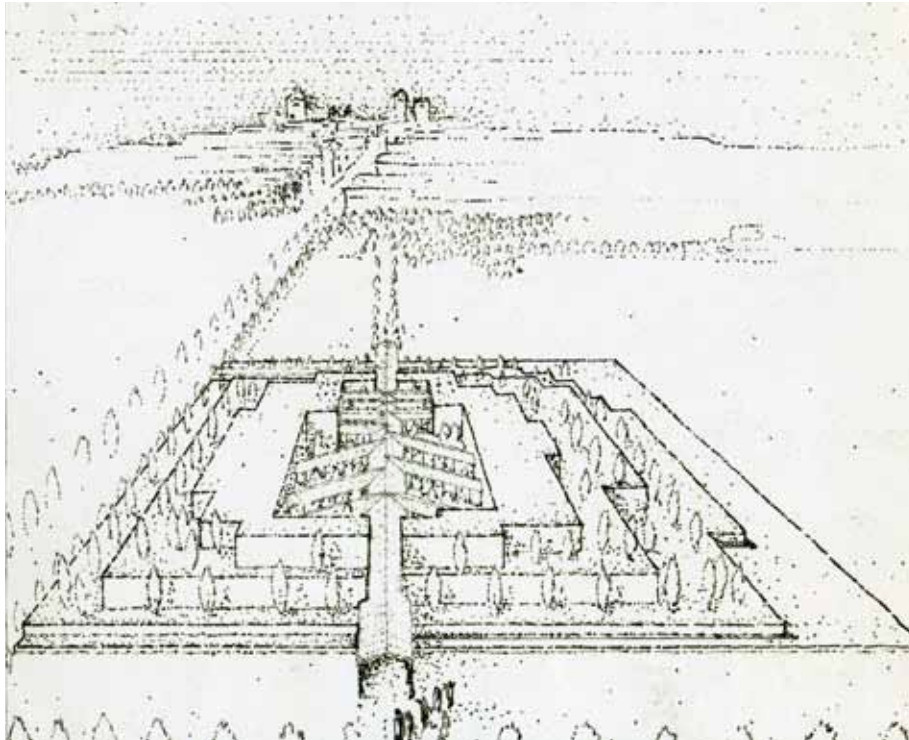


L'idea guida che ci ha spinto ad ipotizzare un intervento all'interno del Parco di Monza, nell'area sud delle ex-scuderie della villa, ora Istituto d'Arte (Isia), e dell'ex Hockey, ora ristorante estivo, è la convinzione di poter restituire alla città, attraverso un progetto di ampliamento e sistemazione, un rinnovato e ampliato complesso culturale con funzione civile, che possa contribuire al rilancio dell'area della Villa. Tale visione trova le sue ragioni storiche prime proprio nell'esperimento dell'Isia e delle Biennali d'Arti, che si tentò nella prima metà del secolo scorso, e che permane tuttora, seppur depotenziato.

Si è deciso di intervenire di fronte all'edificato posto a sud da Canonica inserendo un manufatto architettonico destinato a Scuola di Arti Sceniche, e nell'area dell'ex Hockey progettandovi un padiglione teatrale, provvisorio o fisso nelle due versioni elaborate, così da ricostituire un polo vitale esterno al centro.

Non è vera a nostro giudizio l'ipotesi di intangibilità dei fatti architettonici storici, leggasi la Villa e il suo parco: siamo invece convinti che ragionando in termini di possibilità intrinseche di questi manufatti, oltre una visione puramente conservativa, si possa restituire ad essi una forza anche funzionale che li svincoli dal ruolo di meri elementi storici da tutelare e conservare in vista di un'univoca futura funzione archeologica e di documentazione storica. Se è vero infatti che il nostro paese si fonda sulla Storia, è bene che sia in grado anche di progettare con essa e non solo di vivere nel suo riflesso.

Nel progettare ci ha sostenuto la possibilità di continuare quel palinsesto messo in scena in più di due secoli, dal Piermarini e dal Canonica su tutti, per concluderlo oggi nella sua parte sud. Non era nostra intenzione sovrapporci con indifferenza alla villa e alle sue annesse costruzioni, alle follies del parco e al suo disegno romantico o geometrico; infatti laddove possibile abbiamo ricostituito il disegno originario, come ad esempio nel tridente di collegamento con il centro storico della città, dove abbiamo previsto un interrimento della viabilità; ma tale consapevolezza di trovarci di fronte ad un complesso di alto valore ci ha spinto a ricercare i modi per poterne liberare l'energia potenziale anche nell'oggi, dotandolo di apparati che gli consentano di divenire funzionale anche nella contemporaneità, non solo relegato in funzione turistica.



ETOLSE - General view from above.

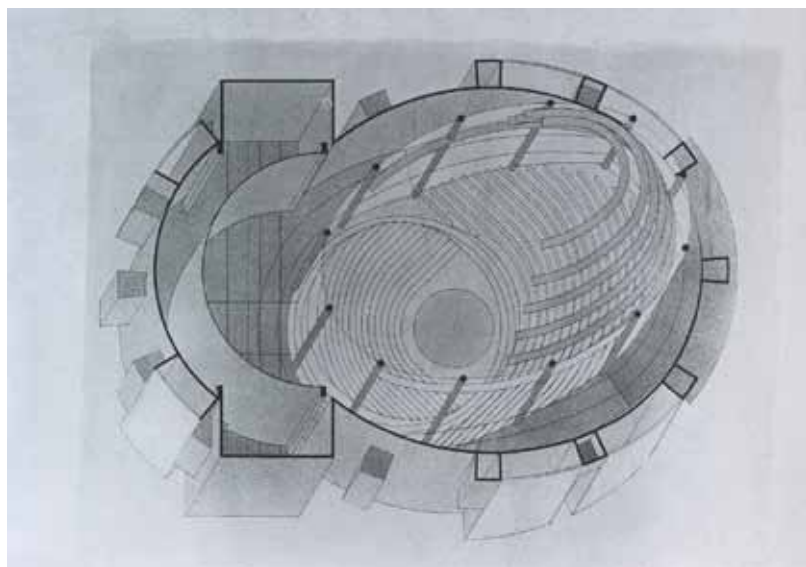
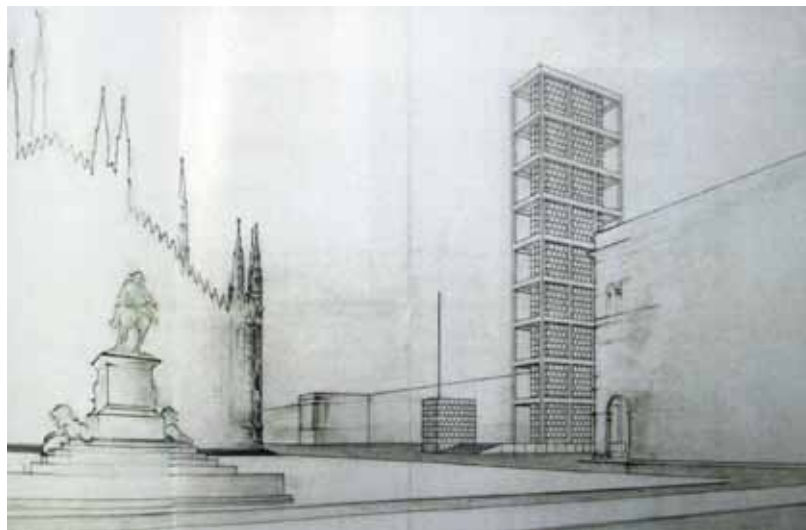
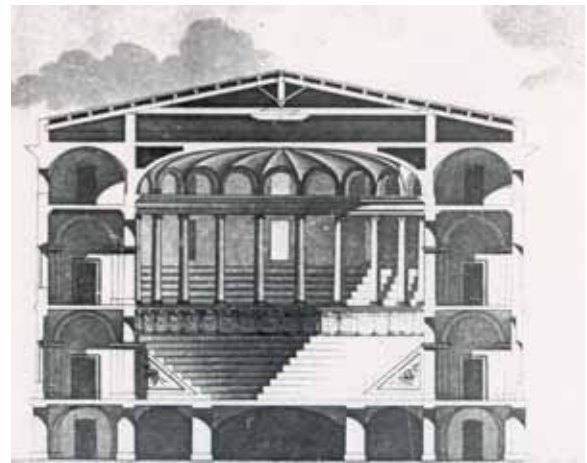
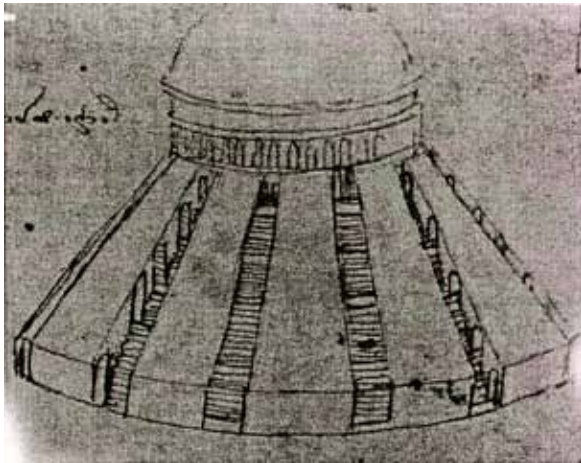
Per quanto sopra enunciato le forme che si sono ricercate per la Scuola si richiamano a modelli di architettura ipogea e paesaggistica, sull'esempio tra gli altri di Gabetti e Isola ad Alba, praticabili anche nelle coperture che divengono giardino pensile, sull'esempio di Roche ad Oakland, o teatro all'aperto in forma di gradonate trapiantate nel complesso della villa. L'idea generatrice deriva dalla convinzione di poter elaborare una tipologia inedita che si configura come un paesaggio artificiale, percorribile esternamente ed internamente, composta di figure potenti che si assemblano a partire da una pianta chiara e determinano un insieme armonico ed espressivo, alla ricerca di quella promenade architettonica di lecorbusiana memoria; rampe collegano lo sviluppo altimetrico dell'edificio e lo trasfigurano da blocco anonimo in Ziggurat di ancestrale memoria che si connette all'esistente. E' infatti il bagaglio di forme storicamente determinate che permette di giungere ad un risultato nuovo ma allo stesso tempo debitore rispetto ad una tradizione che va dalla capanna al patrimonio novecentesco: esso nasce non dal nulla ma da una rielaborazione moderna delle forme archetipe. Il progetto che ne risulta vuole infatti essere altro rispetto al circo delle immagini contemporaneo, alla fiction dei curtain wall variamente decorati che ci circonda. Ciò che lo separa da questa è allo stesso tempo sostanziale, ovvero di contenuti, metodi, valutazioni progettuali, e (conseguentemente) estetico, ovvero a livello di risultato formale e figurativo.

Nell'area dell'ex-hockey le linee guida per le forme e il tipo sono state diverse. Ciò che si è tentato è di inserire un manufatto che potesse svolgere la funzione di padiglione teatrale sperimentale, nelle due versioni provvisorio o stabile, legandosi così anche alla scuola. Nel perseguire ciò si è inteso proseguire il discorso della messa in scena nei parchi all'inglese attraverso la costruzione di follies che richiamano e, anche qui, trasfigurano, elementi compositivi e tipologici storici.

Il progetto stabile è divenuto quindi un corpo a torre che si richiama alle raffigurazioni degli allestimenti urbani a Venezia in occasione di cerimoniali e liturgie celebrative e religiose. Teatri del mondo in movimento dove l'aspetto scenico e teatrale consiste nell'essere attori e spettatori nello stesso tempo. Così il padiglione si sviluppa offrendo un punto di vista orizzontale a trecentosessanta gradi, e non solo, risalendo attraverso le rampe e le scale svolgere la funzione di torre civica, verso la città e verso le

L. Da Vinci, Teatro da predicare, schizzo, 1490
I. Gardella, Torre in piazza del duomo, schizzo, 1934

G. Antolini, Teatro del Foro Bonaparte, sezione, 1801
W. Gropius, Total theatre, spaccato assonometrico, 1927

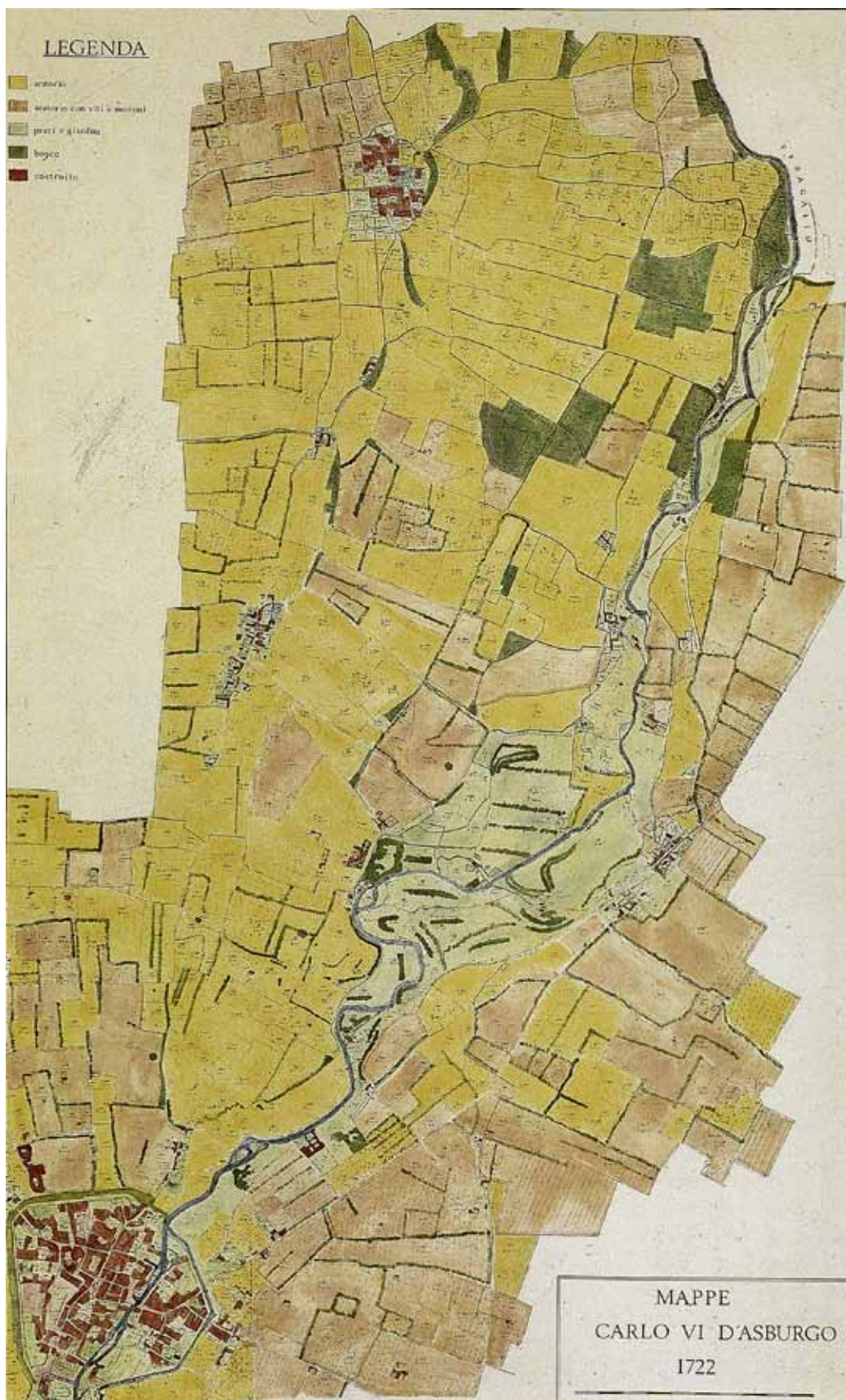


importanti preesistenze, prendendo spunto dalla Torre per piazza del Duomo di Gardella. L'interno ha una complessità che si ispira al teatro totale di Gropius, offrendo una flessibilità massima delle varie possibilità rappresentative. L'utilizzo del mattone, con la creazione di parti chiaroscurali che si rifanno alle gelosie degli antichi fienili della tradizione lombarda, riporta l'edificio alla sua matrice autoctona e ben radicata nel territorio. Lo spirito di ordine e plasticità permane, ripulito dagli elementi ormai vetusti degli ordini e delle modanature.

L'alternativa provvisoria che si è voluta dare a questo progetto consiste in un edificio con caratteristiche di facile montaggio con materiali semplici e modulari in legno e lamiera, smontabile e reinterpretabile periodicamente, al fine di creare un punto attrattivo per un possibile evento a tema, variabile che possa porre l'accento a determinate manifestazioni legate alla scuola d'arte e o dello spettacolo, oppure a quella già presente legata al roseto della Villa. In questa proposta viene rielaborato il tema leonardesco del teatro da predicare affiancato concettualmente anche qui da uno dei più famosi teatrini del mondo, quello di Aldo Rossi.

In chiusura: il nostro progetto si inserisce nel contesto lasciando sospeso il problema più grande mai risolto della villa e del parco e della loro futura destinazione funzionale, a tutt'oggi inaffrontabile se non in una prospettiva temporale maggiore. Cogliendo invece la positività del reinserimento operato negli anni settanta della scuola nelle stalle della villa, abbiamo invece inteso proseguire il palinsesto storico nell'ottica di un suo ampliamento. Facendo ciò ci ricollegiamo all'esperienza novecentesca delle scuole d'arti, avvalendoci della "tradizione moderna" dell'architettura per progettare e comporre le nuove forme.

La lettura complessa di questo paesaggio ci ha permesso di svincolarlo da una visione congelata di pura conservazione. Alla domanda: si può fare un progetto in un contesto storico così determinato? Noi rispondiamo di sì, cogliendo determinati valori d'uso nuovi possiamo sperimentare una progettazione "a intarsio" dentro il palinsesto storico.



**L'Architettura della villa:
Piermarini tra *technè* ed *echi barocchi***

La figura in pianta si compone modularmente, con quadrati di circa 3,57 metri di lato; la maglia così costituita determina la planimetria ed anche l'alzato, nell'interesse tra le aperture. Le differenze degli spazi interni, gli aggetti o sporti sono tutti derivabili da frazioni del modulo. Attenzione è rivolta nella creazione interna di viste a canocchiale, che dunque sono sia elemento compositivo a livello urbano che architettonico. Solo l'atrio, la cui conformazione è giocata con effetti paratattici e dinamici, si sottrae in parte alla regola. L'impianto generale è ad U, riconducibile alle ville lombarde settecentesche o continentalmente ai già citati esempi di Schönbrunn e Versailles, che il Piermarini conosceva sicuramente. L'asse di simmetria, orientato est-ovest, da origine alla corte d'onore; la presenza di corpi bassi sporgenti rispetto il filo di facciata agganciati alle estremità delle ali portano ad una maggiore chiusura della corte. Alla U si connettono due bracci a pianta rettangolare, con corte interna, che accentuano la complessità e solennità del tutto. La specularità e ortogonalità delle parti è chiaramente il rigido presupposto compositivo; il viale di accesso attraversa idealmente la villa e si prolunga nei giardini.

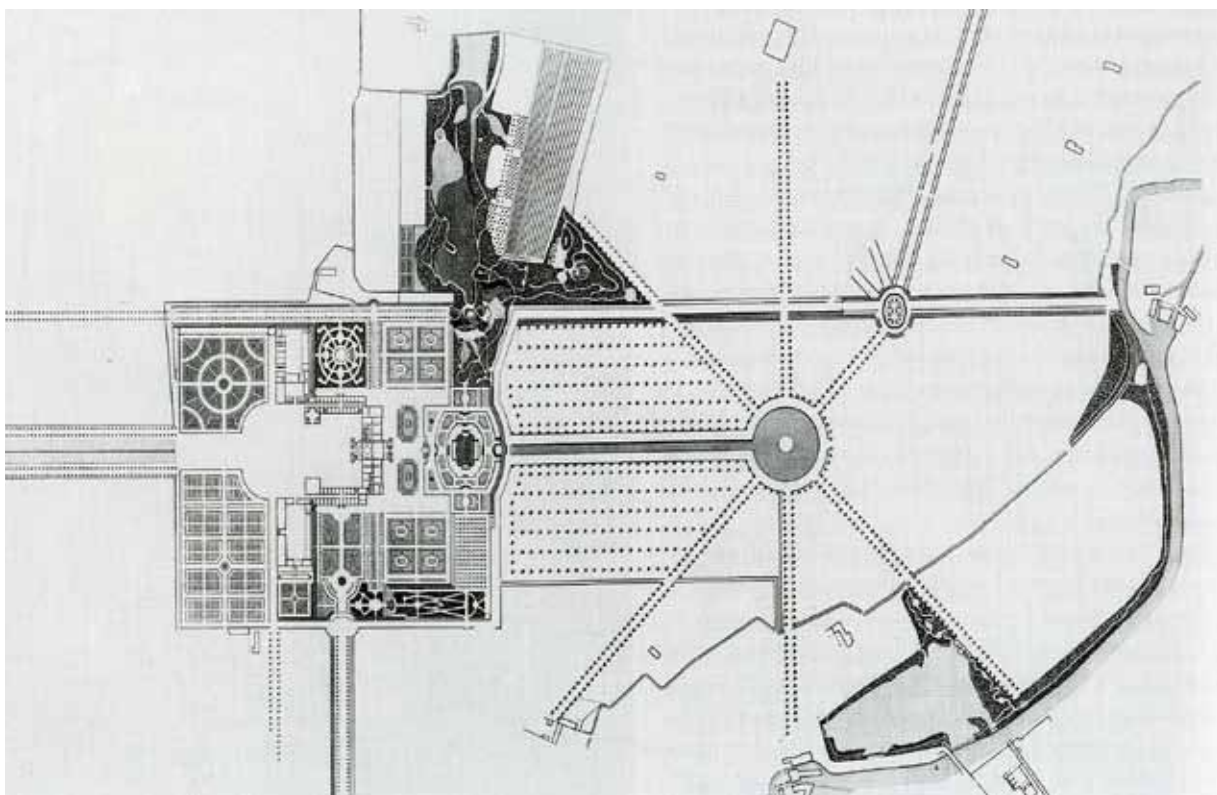
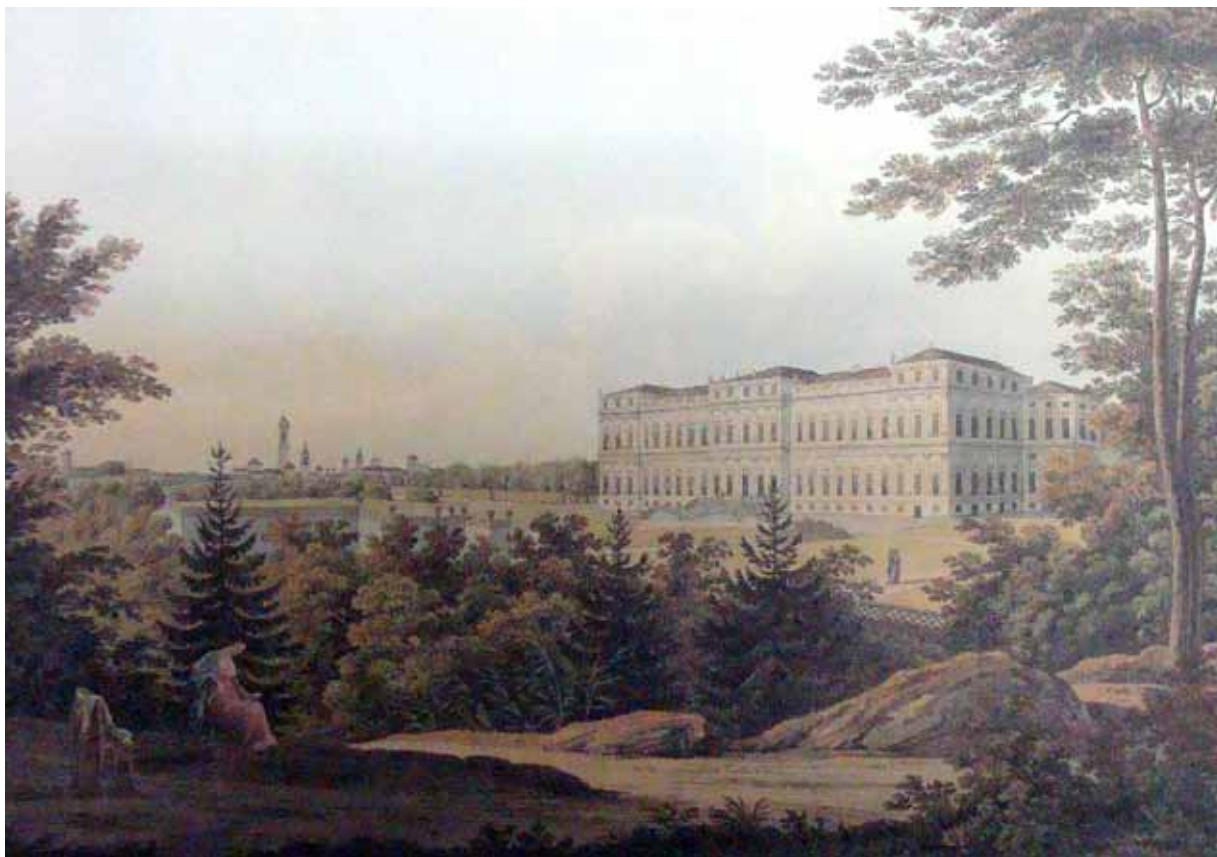
Le parti funzionali nella loro disposizione rispondono al principio della convenienza e l'applicazione degli ordini al solo corpo centrale ne individua la caratteristica di quinta prospettica e simbolo politico: al suo interno infatti erano posti gli appartamenti arciducali e quelli di società per gli ospiti, mentre le ali servivano per i visitatori e i domestici. Rustici sono poi i bracci che ospitano le cucine e le scuderie. Il corpo centrale è

Il Piermarini, allievo del Vanvitelli, elabora i primi progetti della villa nel 1776. La regia illuminata dei sovrani austriaci vuole trasformare il borgo medievale e il territorio agricolo esterno, già trapuntato di ville, attraverso interventi volti a dotare anche la "periferia extraurbana" di Milano di tutte quelle strutture architettoniche e funzionali nuove rispetto all'impostazione ancient regime di tipo feudale. E' per questo che oltre alla villa il Piermarini progetterà nel centro storico, ad esempio, il teatrino arciducale poi bruciato. A direzione di tutto ciò c'è quella sorta di dispotismo illuminato che si era sviluppato nelle corti europee, che intendeva far crescere culturalmente il popolo attraverso l'elargizione benevola di nuove strutture. Con i suoi impianti viabilistici la villa coinvolge la città e le sue funzioni e a scala maggiore connette attraverso i nuovi assi, il viale Cesare Battisti con i rondò di Sesto e Loreto, la città di Milano.

Monza viene scelta come sede della corte austriaca del viceré intorno al 1775. Fondamentale è il significato simbolico: il borgo monzese si trova infatti sulla direttrice per Vienna di Milano: evidente è dunque il ripetersi degli intenti rappresentativi che già in età controriformista avevano caratterizzato il Corso di Porta Romana e che si riprodurranno ancora nel periodo rivoluzionario con la proposta del foro Bonaparte e l'apertura del Sempione verso Parigi.

L'esempio di riferimento per l'impianto architettonico è indubbiamente la corte viennese e lo scopo iniziale era di riprodurla a Milano, sul modello di Laxemborg; tuttavia si opererà nel tempo per qualcosa di indubbiamente più rilevante rispetto ad una semplice maison de plaisance, avvicinandosi ai modelli di Versailles e soprattutto Schönbrunn, pur mantenendo forti peculiarità sia architettoniche che urbanistiche. Rappresentare il potere regio è lo scopo e per ciò è scelto il Piermarini, già architetto di Milano capitale. A Milano si era infatti assistito alla costruzione di tutti quegli impianti cerimoniali e con funzionalità amministrativa necessari all'Impero, così come a Vienna. Tali progetti influenzano ciò che accade a Monza, e ne vengono influenzati. La trasformazione del Palazzo Ducale e la villa sono frutto della capacità di coniugare grandiosità e sobrietà, attraverso razionali rapporti tra le parti, studiati negli aspetti più minuti e tuttavia in funzione dell'unità formale e urbana.

Piermarini è stato spesso accusato di non aver avuto una



1_ cfr C. Gavinelli, *Il eclarait Milan*, in AA.VV., *L'idea della magnificenza civile - Architettura a Milano 1770-1848*, Milano 1978, p.9

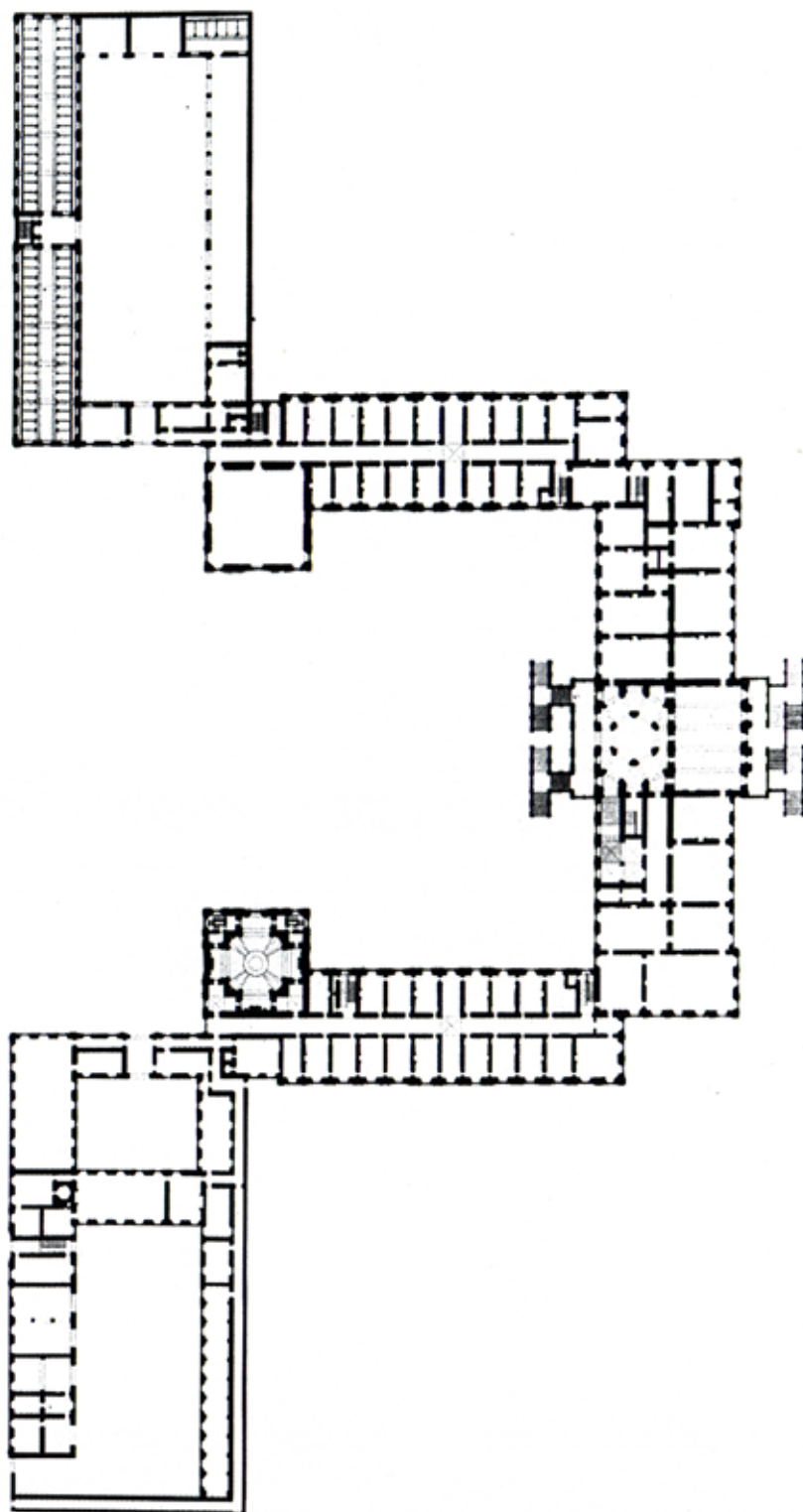
2_ "a Monza si lavora con tutto l'impegno dietro la Villa dell' A.R.S.. Què terrazzani rimangono storditi al veder gittar giù case, e abbater tutto quello che impedir possa la dirittura d'un gran viale, che dee condor dal palazzo a Monza stessa" Gazzettino di Milano, 1979

in tripartizione, basamento, fusto, coronamento; il piano terreno è coperto a volte, quasi come un richiamo all'architettura romana. Nel primo piano nobile vi sono gli spazi principali, con un atrio e un salone che separano le stanze d'intrattenimento da quelle di ricevimento pubblico e privato: in caso di feste o altro ciò permetteva di mettere in comunicazione le due parti e quindi di creare uno spazio maggiore unificato, che aumentava la regalità e magnificenza del tutto. L'atrio ottagonale è naturalmente influenzato dalle realizzazioni viste dal Piermarini alle reggia di Caserta, ma oltre che da citazione deriva da funzione: è una soluzione razionale alla necessità di far confluire in quello spazio diversi percorsi senza invadere lo spazio centrale: un peribolo con pilastrata è il filtro di connessione, riproposizione del vestibolo vanvitelliano sia in struttura che in alcuni dettagli. La sala da ballo, di cui l'atrio è anticamera, è la fuga della vista prospettica del viale e gli ordini, toscano, ionico, corinzio, si susseguono in facciata, atrio, salone. Nel salone ritroviamo la massima espressione di neoclassicità, con maestria e coerenza assoluta ottenuta anche nei decori interni del Traballesì, Levati, Albertolli. Tuttavia non si tratta di un rigido neoclassicismo: Piermarini conosce ed applica anche la lezione scenografica barocca e i modi espressivi del maestro: ad esempio nel salone lungo i lati corti si inseriscono ad affresco due ampi absidi a cassettoni che producono un effetto scenico rilevante, accuratamente studiato nelle tavole esecutive.

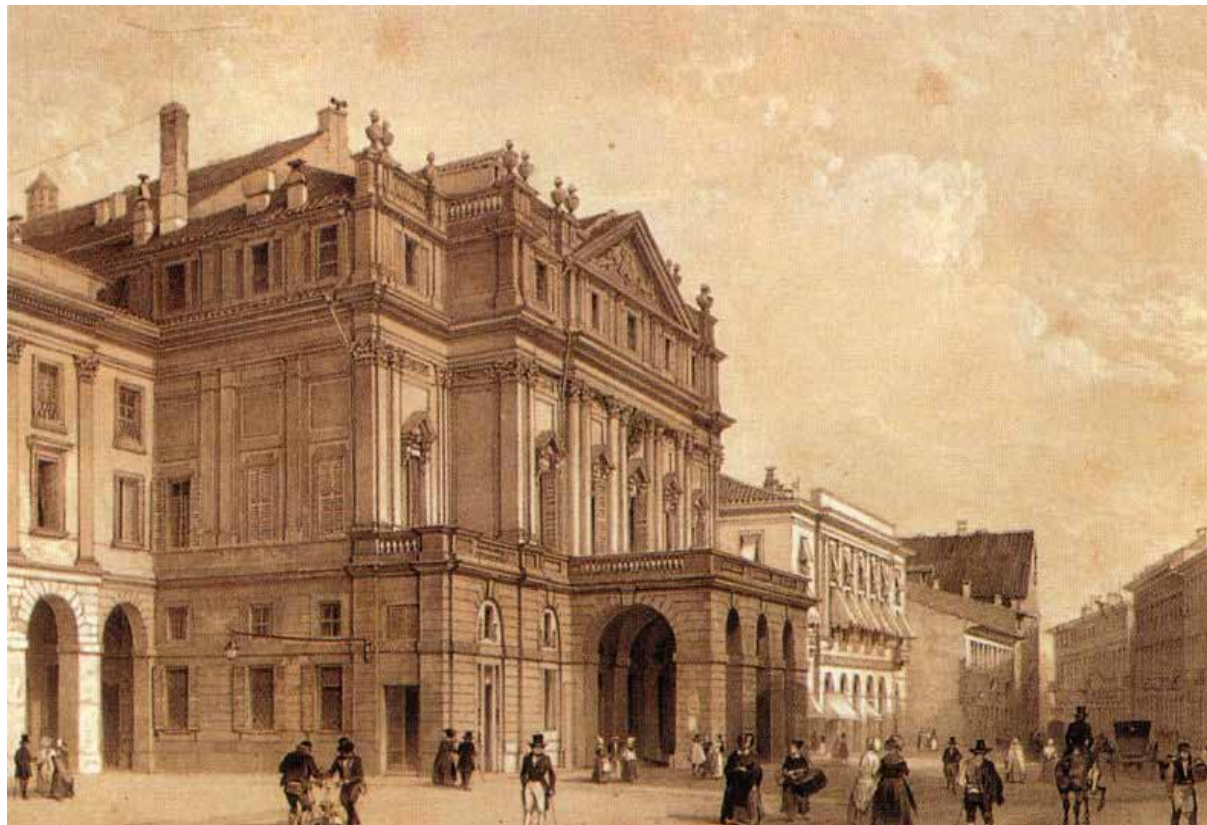
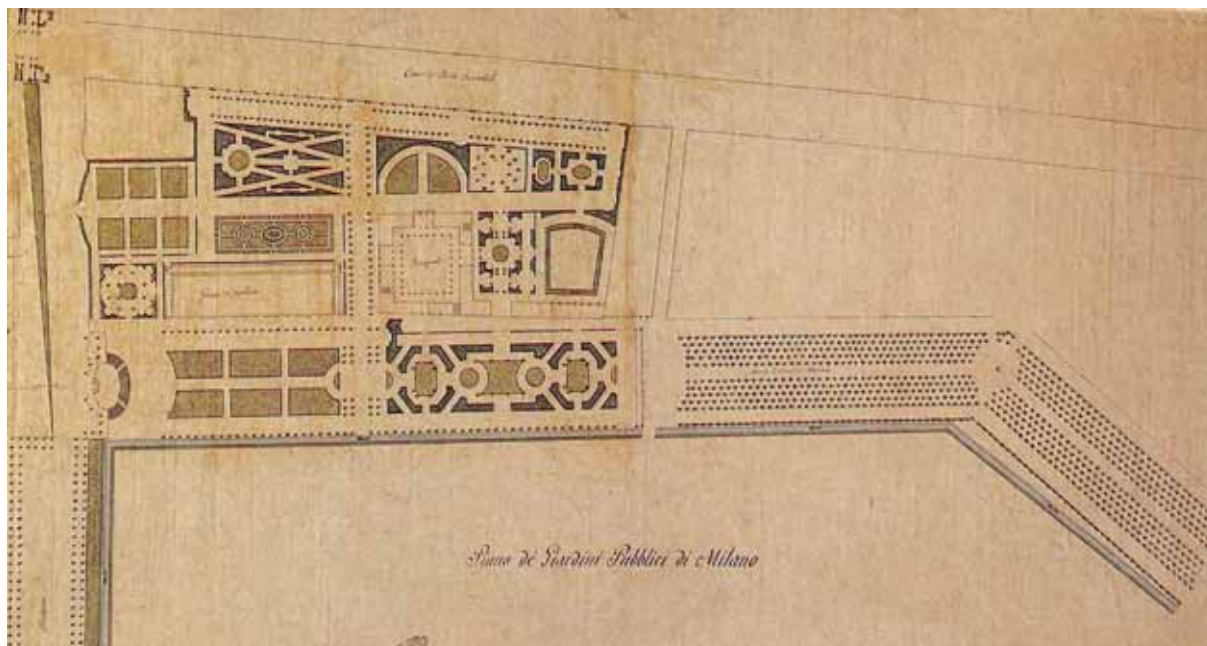
visione urbanistica nell'operare a Milano¹. Ciò di fatto non è del tutto vero: le trasformazioni di Palazzo Reale e la costruzione della sua piazzetta, vuoto urbanistico allora più grande rispetto a quella del Duomo, che doveva essere una quinta, l'apertura di Piazza Fontana come snodo tra il Palazzo Reale e quello di Giustizia e di via Redegonda di collegamento con la Scala, l'erezione del teatro della Cannobiana, la rettificazione di corso di Porta Orientale da cui si esce per Vienna e la sistemazione circostante, con spostamento delle funzioni teatrali dal Corso di Porta Romana a quest'ultimo, sono tutti elementi che denotano l'esistenza di una strategia urbana e culturale ben precisa, con abbassamento dei simboli religiosi e potenziamento di quelli civici.

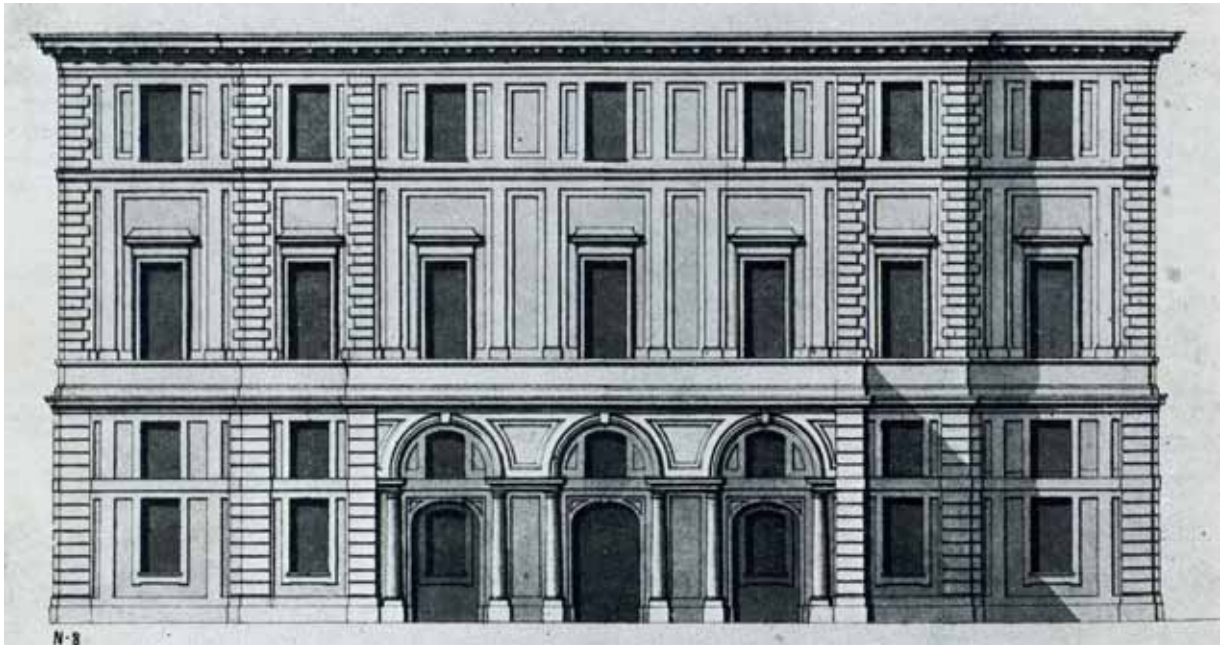
A Monza il progetto piermariniano prevede un nuovo assetto urbano, modificato radicalmente dal nuovo insediamento regio, con progetto di un viale per collegare con cannocchiali prospettici la villa alla parte meridionale e all' Arengario. Sventramenti vengono pianificati ed inoltre nel borgo antico si costruisce il Teatro Arciducale, lungo quel Viale Imperiale che doveva idealmente e materialmente collegare il passato comunale al presente². Di fatto l'impianto del Piermarini si identifica con un ampio piano regolatore ante litteram che continuerà a svilupparsi, e obbligherà il destino di Monza, e in parte di Milano, entro binari ben precisi per più di un secolo, nonostante sostituzioni di potentati e rivoluzioni. Questo a testimonianza del fatto che il Piermarini non rinunciò a visioni d'insieme ed ebbe la capacità di condizionare lo sviluppo urbano e di indirizzarlo, capacità oggi, epoca della tecnica, e nel novecento, epoca della modernità, paradossalmente scarsamente presenti.

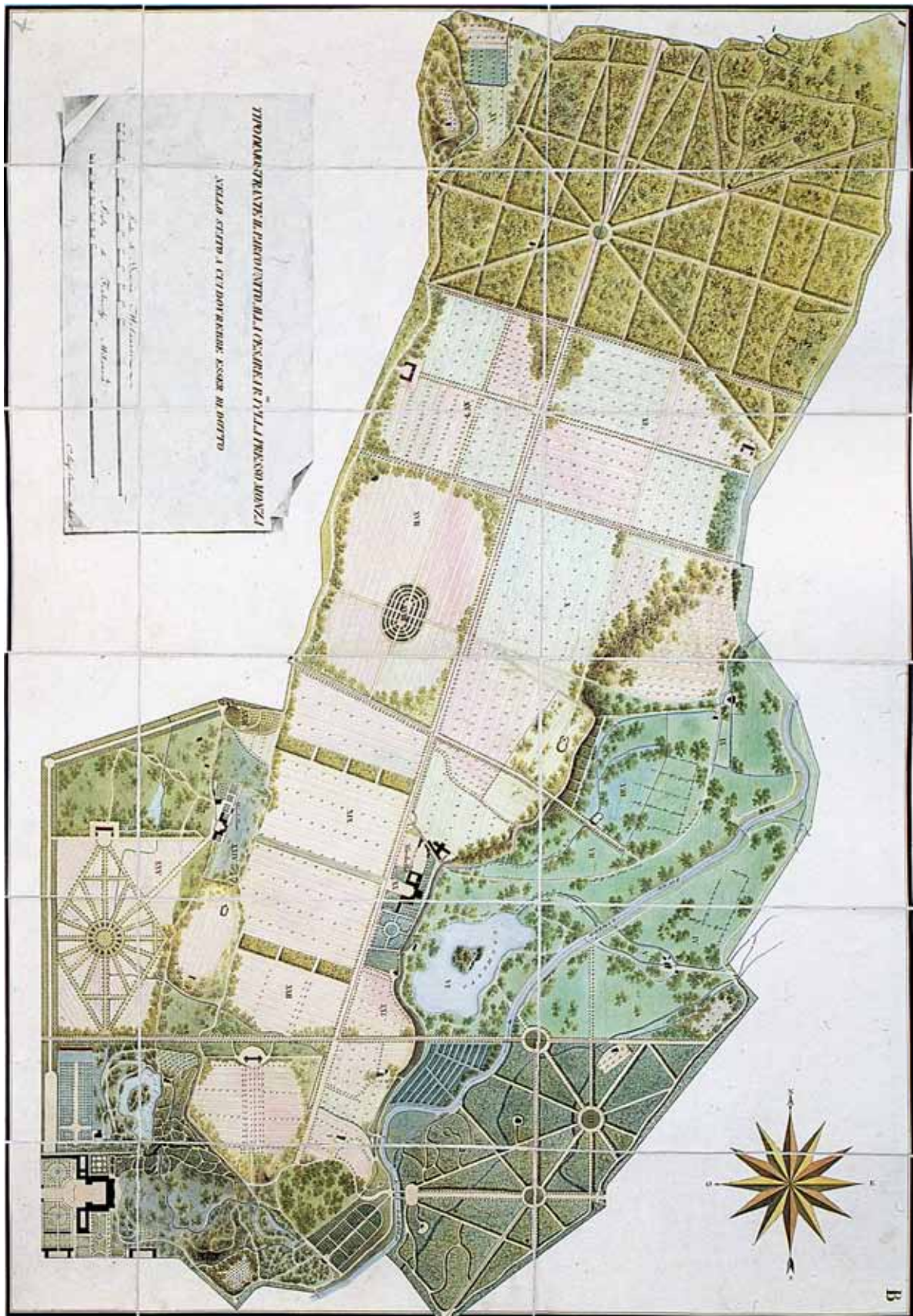
Un'idea di decoro urbano fonda tutto il progetto Villa Reale, collegandolo a quello della Porta Orientale (oggi corso Venezia) indirizzata verso Vienna, e quindi al Palazzo Reale di Milano; infatti dopo l'ottanta, coniugando bene pubblico e interessi di rappresentanza, si interviene rettificando compiutamente il corso e avviando la costruzione dello stradone alberato di Loreto, avviando il tracciamento del nuovo percorso per Monza.











3_ "ora ai nostri giorni in cui sonosi sviluppati maggiori lumi in ogni ramo interessante il decoro dello Stato, ed un lodevole diletto dei Cittadini, non potrebbe che apparire a noi stessi, ed ai posteri un testimonio troppo contraddittorio il fatto, e la tradizione d'essersi tollerata troppo freddamente la demolizione d'un edificio che a ragione tiene iul primo luogo nella sfera di simili monumenti" parere dell'ingegnere nazionale G. Bellotti al Ministro dell'Interno.

4_ "la stessa pluralità delle residenze regali Milanese rende ancor più necessario di quanto non fosse nel periodo di Ferdinando sottolineare la natura di sistema di questa pluralità, e porta così ad avviare con lo stradone di Sesto la realizzazione del progetto piermariniano inscritto nel viale di invito "dalla parte di Milano" tanto da aggirare il nucleo urbano di Monza e consentire un collegamento diretto con la capitale. Anche un esame del piano dei rettifili, mai realizzato, sembra mostrare con chiarezza come questa prospettiva apparisse ovvia, ed obbligata; e sarà ripresa infatti dagli stessi austriaci nella restaurazione portando a compimento il progetto. Con la trasformazione della villa Belgioioso in residenza reale, anche dentro la città si rivalidano infatti le scelte fatte a fine settecento relative al quartiere di Porta Orientale, ed in ciò si comprende il rifiuto di Eugenio di realizzare l'arco trionfale - eretto posticcio da cagnola sullo stesso corso - e di spostarlo piuttosto all'inizio della strada del Sempione, verso la Francia dunque e non a diaframma sull'asse delle sue residenze. E tutto ciò infine non può non far riflettere sull'estrema coerenza regale del piano di Ferdinando e piermarini, le cui strategie urbane possono essere integralmente sussunte nel nuovo piano compiutamente urbanistico della Milano capitale napoleonica, una volta che, come si è detto, le scelte repubblicane dell'Antolini per un nuovo centro laico e borghese vengano scartate e ridotte a mere indicazioni di tracciati viari, riassorbibili nel disegno, nuovamente imperiale, della strada del Sempione" La villa, la corte e Milano capitale di Cesare Mozzarelli, in La Villa Reale di Monza pp.31

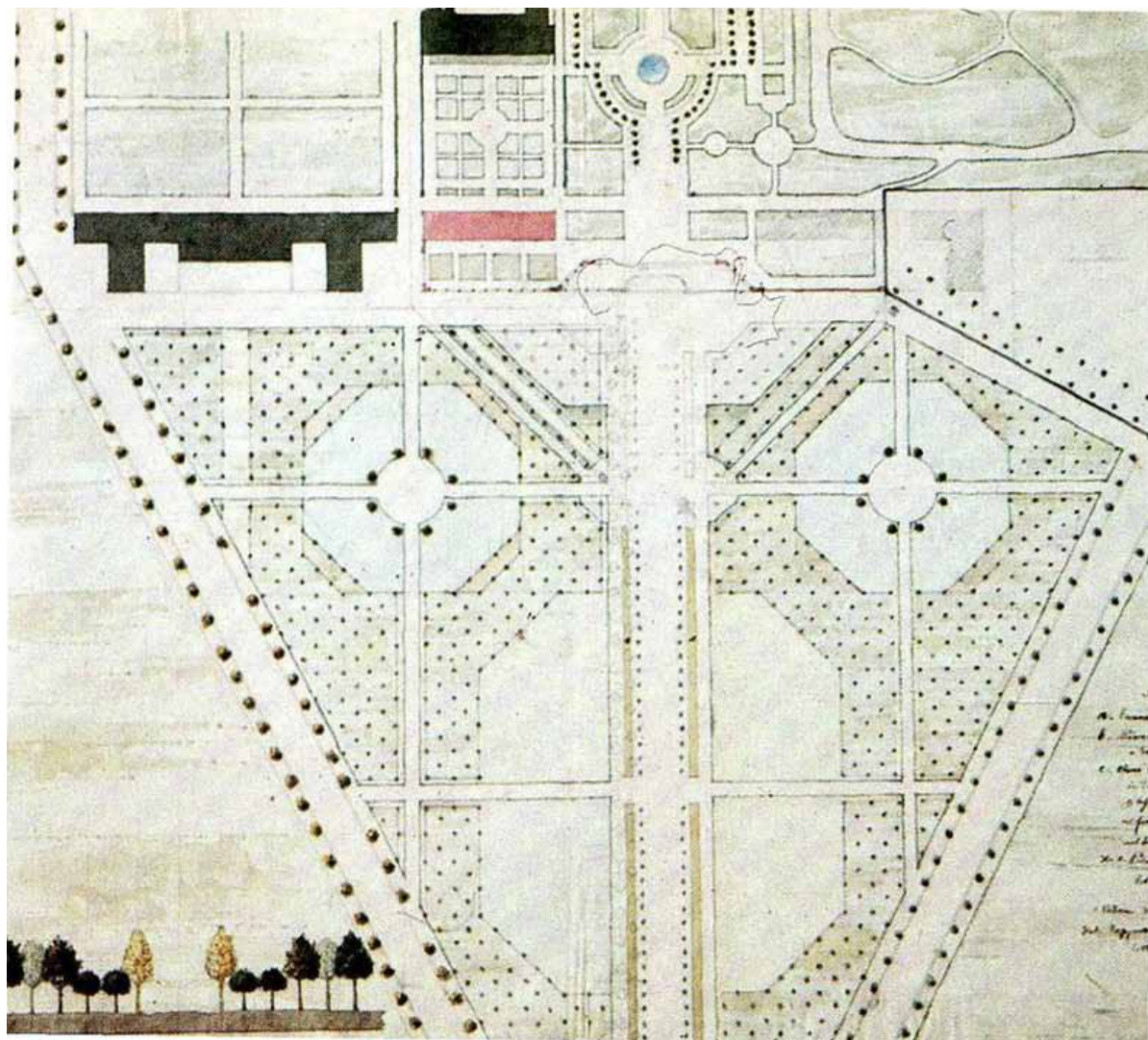
Canonica, chiamato a Monza dal nuovo potere napoleonico nel 1797, rappresenta un'altra svolta nella storia della città. Il suo progetto, con la costruzione del parco, è permeato totalmente dall'ideologia napoleonica civilizzatrice e definisce un radicale cambiamento rispetto all'impostazione piermariniana, ancora legata in qualche modo al concetto di villa di delizia e di palazzo regio, e dunque maggiormente operante a questa scala, sia architettonica che culturale. Il parco ripreso dai modelli parigini, allora il maggiore in Europa per estensione, è invece una grande opera realmente pubblica, che dota la città di una grande struttura in cui sono inserite varie funzioni, dalla fattoria modello alla sperimentazione agricola, dalla tenuta di caccia ai mulini e alle follies.

Con l'arrivo di Napoleone dunque la villa accentua il suo carattere civile e pubblico; ciò era stato già anticipato, con minor vigore, da Ferdinando che aveva rinunciato a un'idea classica di corte chiusa in se stessa, senza legami civici con il popolo o le istituzioni cittadine.

Inizialmente, dopo lo scongiurato abbattimento, la villa diviene alloggio militare, riconosciuta nel suo valore di monumentalità civica³: anche i francesi la utilizzeranno più come Palazzo di Stato che come villa. Francesco Melzi d'Eril è il primo del nuovo sistema di potere ad occuparla, poi vi entra il viceré d'Italia Eugenio. Si accelera in tutto questo la nuova ritualità che la villa viene ad inscenare: il sovrano è ora anche un cittadino e la sua dimora si trasforma in centro civile che ospita anche feste popolari e che si dona al popolo. Monza diviene sempre più città imperiale.

Il progetto regio per la villa e il parco condiziona anche ora l'assetto urbano che si vuole dare: nuove strade attorno vengono aperte, per Veduggio, per Sesto, per Villasanta, tutte già previste nel progetto del Piermarini;⁴ l'ambizioso progetto di un raccordo solenne, e libero, tra Villa e Arengario è però abbandonato.

La scala di impostazione progettuale si ingrandisce come già detto ancora di più: Canonica, nuovo architetto di corte, deve legare Monza e Milano alla capitale francese, assieme a tutto il nord Italia. Cambiano allora le direttrici fondamentali ma il progetto di sistema di viali alberati è



5_Complesso è "l' itinerario artistico del Piermarini ed il suo sforzo sincretistico tra esigenze politiche e culturali, tra aspetti di un'ideologia legata al passato e profonda mutazione segnata dalla predominanza del giardino all'inglese", La villa Reale di Monza, p 204

6_Ercole Silva stesso, forte critico della soluzione formale dei giardini, ritenuta superata per varie ragioni, su tutte l'incapacità di suscitare sentimenti e di rilevarsi progressivamente, accetta nei suoi scritti sulla villa la soluzione di compromesso accolta nel progetto del Piermarini, accennando ai formali sul fronte ovest e soffermandosi poi sui landscape gardes. cfr *Dell'arte de giardini inglesi*, 1801

7_Anche il Verri ha analoghe opinioni.cfr *Le delizie della vita*, in "il caffè", 1960, p 120-125

Il Parco Reale: Canonica e il paesaggio giardino

Le vicende del parco sono strettamente legate alla diffusione in Italia del giardino all'inglese, portatore, o meglio portato, di una nuova visione estetica derivante da una rivoluzione filosofica e di vita. Già il progetto del Piermarini si era risolto nella bivalenza⁵, sfruttando sia i caratteri del giardino formale nel fronte della corte, sia i caratteri della nuova tendenza europea nella parte nord; rifiutando infatti sia l'informale come estremizzazione, sia la rigidità tout court come dogma, opta invece per un paesaggio-giardino costruito e composto per brani diversi. Si alterna al formalismo una finta naturalizzazione, in realtà studiata con prospettive e scorci⁶; dall'umanistico otium di geometrie e terrazzi si scivola, nelle composizioni informali, in querelles estetiche. Il parco del canonica, allo stesso modo ma più in grande, sarà il frutto di una nuova cultura continentale assorbita mediamente, senza cederle troppo e tutto.⁷ Nonostante possa apparire, ad una visione immediata e superficiale, la direzione est-ovest la più consona per un'estensione volta alla creazione del parco, la scelta di orientarlo nord-sud ha motivazioni ben precise, che non potevano essere ignorate. Infatti nonostante l'asse della villa sia quello est-ovest, il territorio su cui si innesta il parco ha rilievi topografici, il Lambro e la sua valle, che non potevano essere aggirati, incidendo fortemente nella definizione del contesto, e che sono sostanzialmente orientati nord-sud⁸. Il volere di Napoleone passa attraverso l'inglobazione nei giardini di alcune ville patrizie preesistenti, di boschi e zone agricole, recintando il tutto con 14 km di mura. Canonica costruisce l'unità del tutto attraverso la sapiente organizzazione di percorsi con viali alberati e grandi vedute prospettive, senza modificare l'impianto morfologico e arboreo dell'area, riserva di caccia e dunque da mantenere selvatica nonché compendio dell'agricoltura dell'alta e bassa Lombardia secondo il

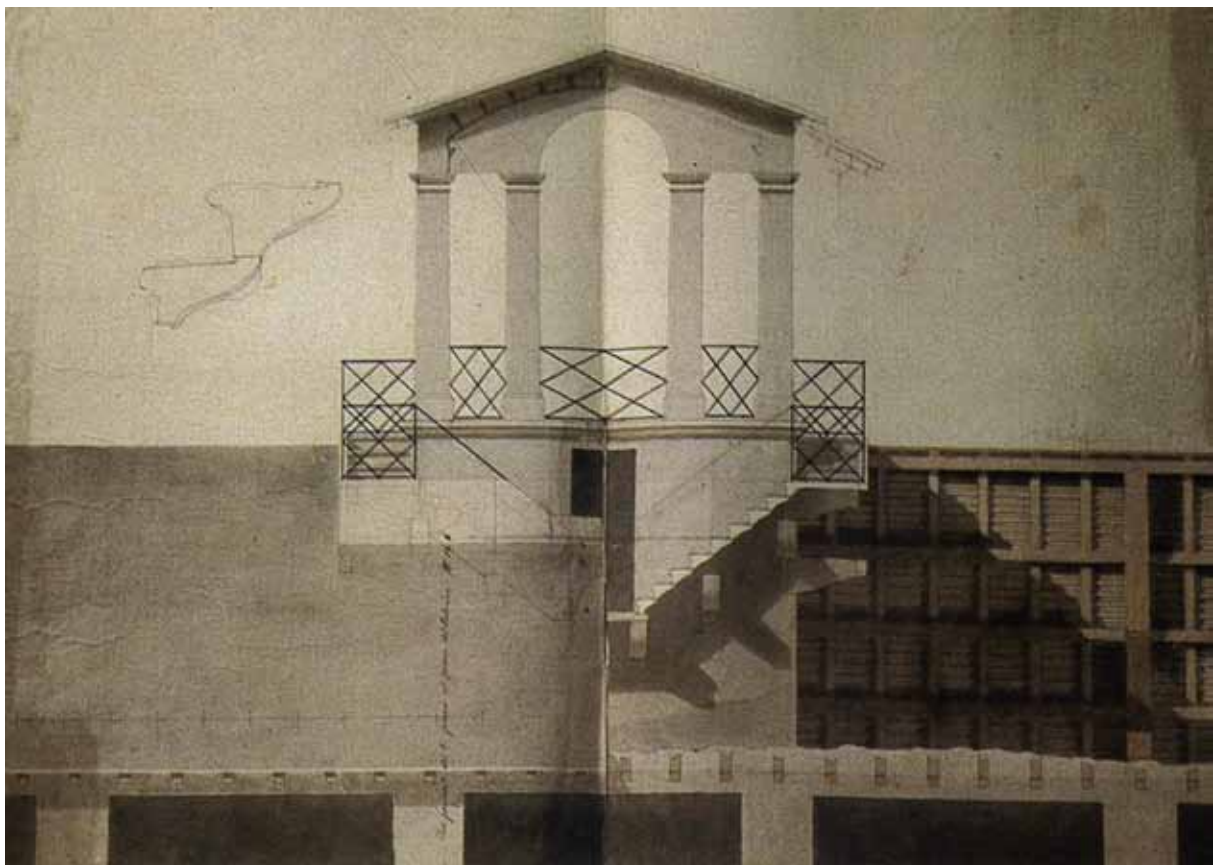
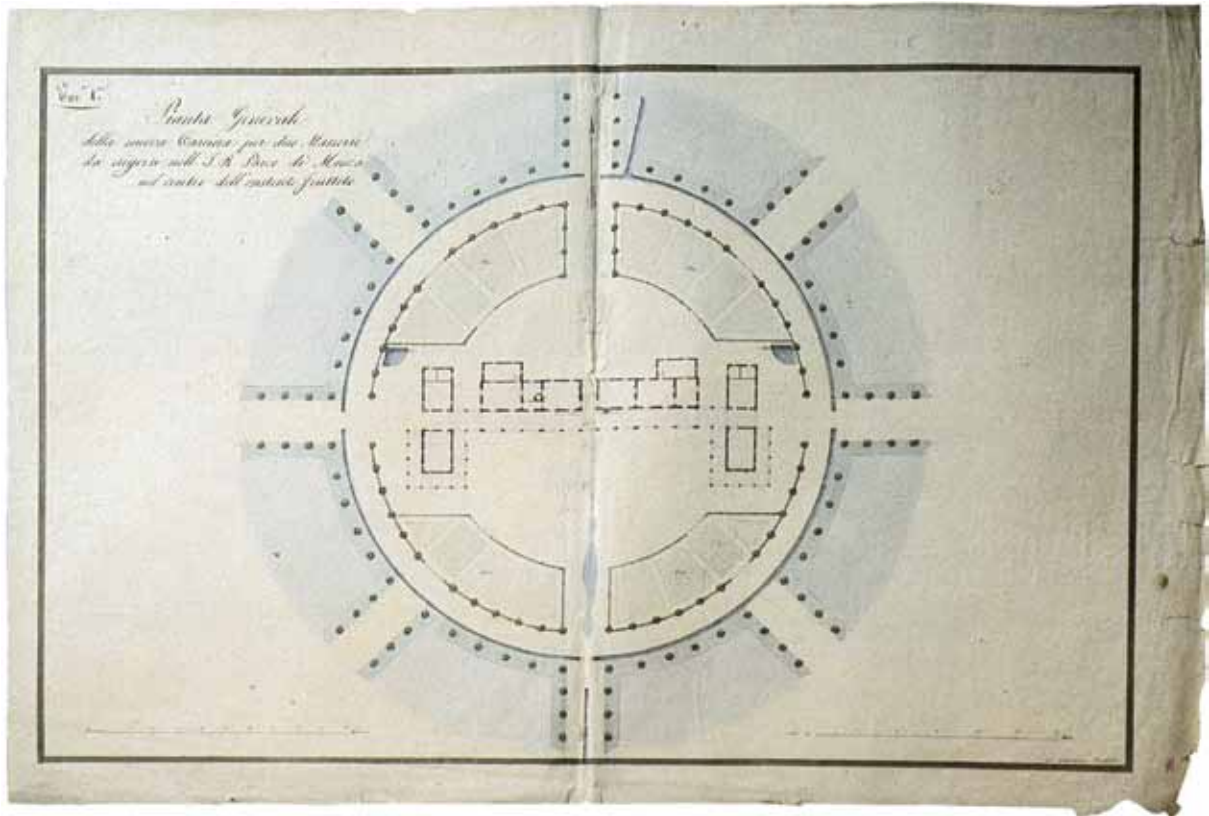
legato a quello già iniziato in epoca asburgica.

L'impianto del Piermarini viene ritoccato dal Canonica solo per modificarne alcuni aspetti funzionali o per aggiungere dei corpi sempre per necessità o volontà della committenza, di fatto il rispetto per il progetto del suo maestro è evidente e da sottolineare; Canonica all'interno del complesso aggiunge dunque il teatrino di corte nel braccio nord, probabilmente anche a causa dell'incendio di quello piermariniano nella città, trasforma la cavallerizza in abitazione, recinta la corte d'onore e inserisce i due corpi di guardia, questi gli interventi principali. A livello di parco, di cui tratteremo oltre, invece la sua mano è molto più evidente, anzi a lui si deve la definizione del nuovo assetto di scala maggiore.

A Milano il progetto utopistico dell'Antolini, il piano dei rettili e gli altri interventi di decoro si innestano sulla storia per dare una ristrutturazione al tessuto urbano medievale ancora presente: l'Arena, l'Arco della Pace, insomma la direttrice del Sempione sono i risultati più evidenti dell'impegno napoleonico, con la grande Piazza d'Armi. Gli architetti napoleonici, Antolini già citato, Canonica stesso, Pistocchi, Cagnola soprattutto con le sue porte,... modificano il volto della città milanese, legandola progettualmente anche ai valichi alpini per Parigi, il Moncenisio, e ai mari come con il valico dei Giovi per Genova o il progetto di navigabilità del naviglio pavese, che viene totalmente rifatto con un avanzato sistema di chiuse per raggiungere l'Adriatico attraverso il Pò; addirittura all'architetto francese L. Bruyère viene affidato un ampio progetto di costruzione di città di fondazione nelle valli di comacchio. L'utopia napoleonica abbraccia tutta la penisola collegandola a una scala continentale con l'Europa francese in un'ampiezza di respiro progettuale mai toccata, prima che porterà a una radicale modernizzazione.

Tutto ciò dimostra ancora una volta la nostra tesi, le enormi possibilità dell'architettura con la A maiuscola di fronte a compiti progettuali di vasto respiro, che divengono grande occasione di sviluppo. Il nostro intervento, seppur modesto, rifacendosi a tale tipo di culture alte del

L. Canonica, Pianta generale della nuova cascina per due massari da erigersi nell' I.R. Parco di Monza nel centro dell'esistente frutteto
L. Canonica, Disegno di progetto della loggia belvedere di cascina Frutteto, senza data



8_ "L'orientamento naturale di questo paesaggio si protende verso nord determinando un vero e proprio bacini, sino agli ultimi lembi morenici delle colline brianzee. In quest'area, che comprende terreno agricolo, boschi e vegetazione di ripa, il Parco di Monza avrebbe trovato il sito ideale, con la massima varietà di paesaggio. Il limite geografico verso est è senz'altro il lambro, mentre ad ovest il bordo è segnato dal limite del terrazzamento diluviale." Il parco di Monza, storia arte natura, p. 3

9_cfr. G. Mezzanotte, *L'architettura dal 1796 alla caduta del regno italico*, in Storia di Milano

cfr. L. Patetta, *Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica*, in AAVV, *L'idea della magnificenza, architettura a Milano 1770-1848*

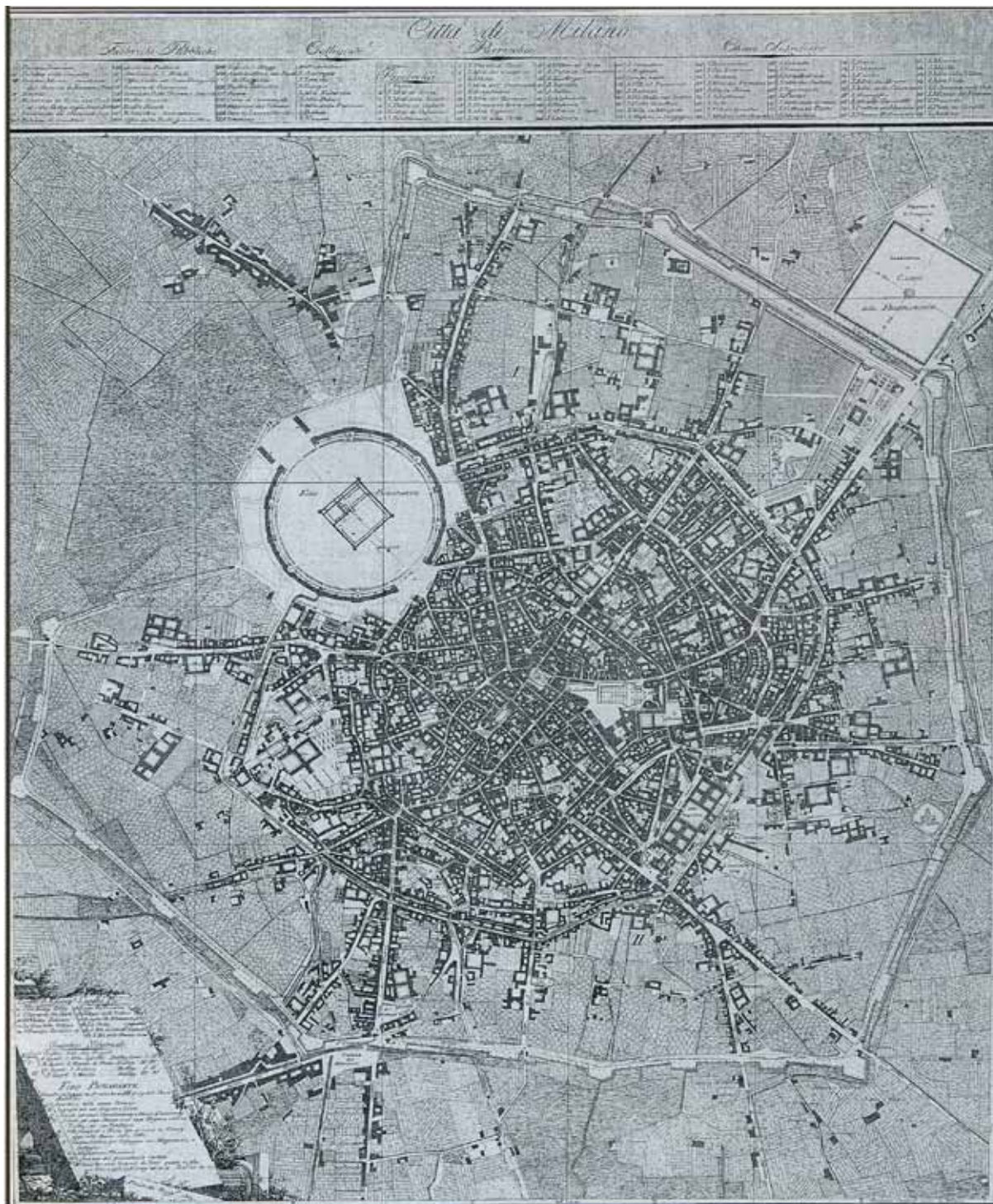
10. "La percezione dello spazio avviene ora per salti, ora per continuità, ora per differenze cromatiche e luministiche, ora per contrasto tra spazi agricoli e boschivi, e tra questi ed il libero percorso del Lambro" Il Parco Reale di Monza, p. 69

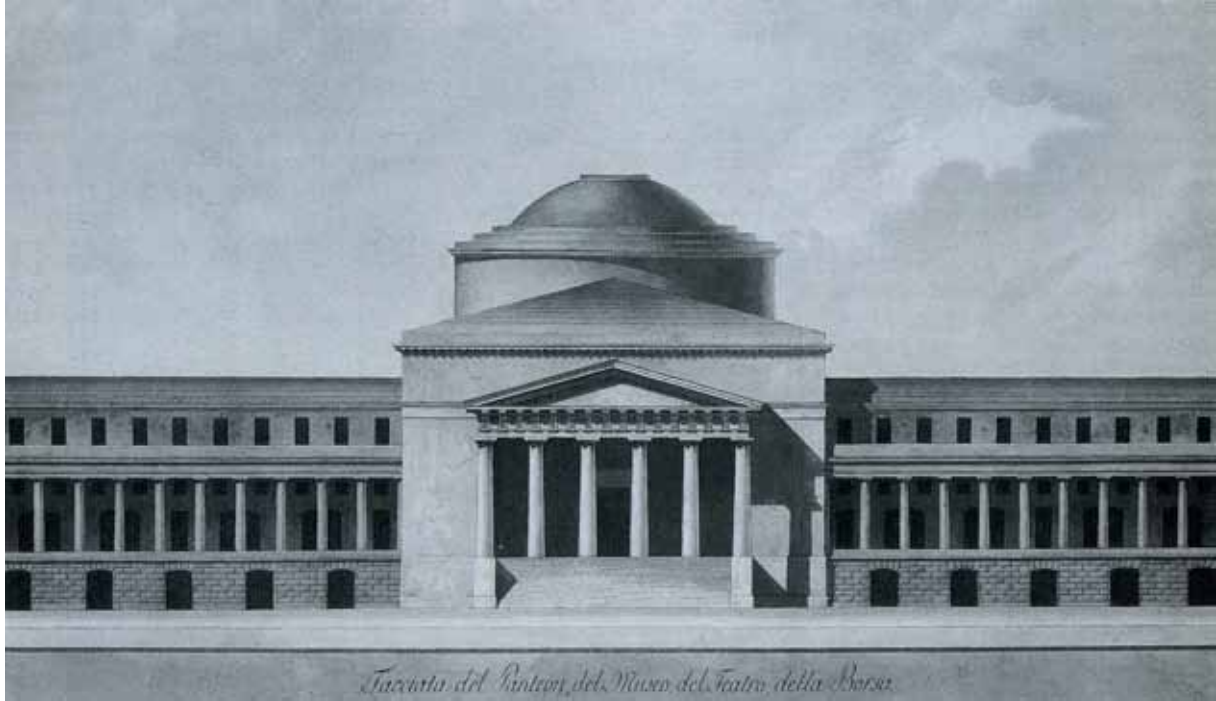
volere imperiale. Canonica utilizza l'eclettismo ottocentesco per formare un amalgama orchestrato più o meno vistosamente. Quattro tipi di paesaggio si svelano nel parco: il giardino, il paesaggio agricolo, la riserva, il paesaggio fluviale; il secondo è regolare e il Canonica utilizza la razionalità geometrica per definire rogge, filari e raccogliere in unità tale tipo di sistemazione: la funzione produttiva si sposa con la linea estetica; ma gli elementi più forti sono i viali che tengono insieme i diversi ambienti creati in una griglia chiara. Siamo dunque di fronte, come già con il Piermarini, a una sintesi di esigenze estetico paesistiche del nuovo stile con quelle classiche del periodo dei Lumi. Le stesse cascine, progettate per la loro resa agricola, non sono mai eventi slegati dall'insieme e dalla villa, ma si riconnettono al decoro della corte: particolare e generale vengono sempre bilanciati in una scena globale di forte impatto teatrale, giocata con momenti diversi¹⁰. La nascita del parco, data la sua estensione e la sua composizione formale, influisce ovviamente sui futuri sviluppi urbanistici delle aree adiacenti. Infatti la regolarità dei nuovi tracciati organizza il nuovo assetto della parte di Monza e dei comuni limitrofi interessati. La parte est all'inglese, con le sue follies che si sviluppano anche altrove, è infatti solo un episodio in una in realtà generale fortemente geometrica. Si può affermare che il canonica non si lascia trascinare dalle nuove mode europee, riuscendone a cogliere portata e limiti in una situazione urbana quale quella monzese e in una connotazione del parco data da precise richieste della committenza.

In epoca asburgica il Parco raggiunge l'attuale estensione e si arricchisce di quei padiglioni, mulini, cascine, finte rovine che lo collocano tra i massimi risultati del gusto pittoresco europeo; allo stile classico si accosta quello medievale, la predominanza del gusto romantico è ormai evidente.

progettare, il decoro del Piermarini legato allo spirito di corte, l'epica del canonica legata alla visione napoleonica, si colloca in questo solco, non volendo abdicare di fronte al presente ma facendosi portatore di progresso civile.

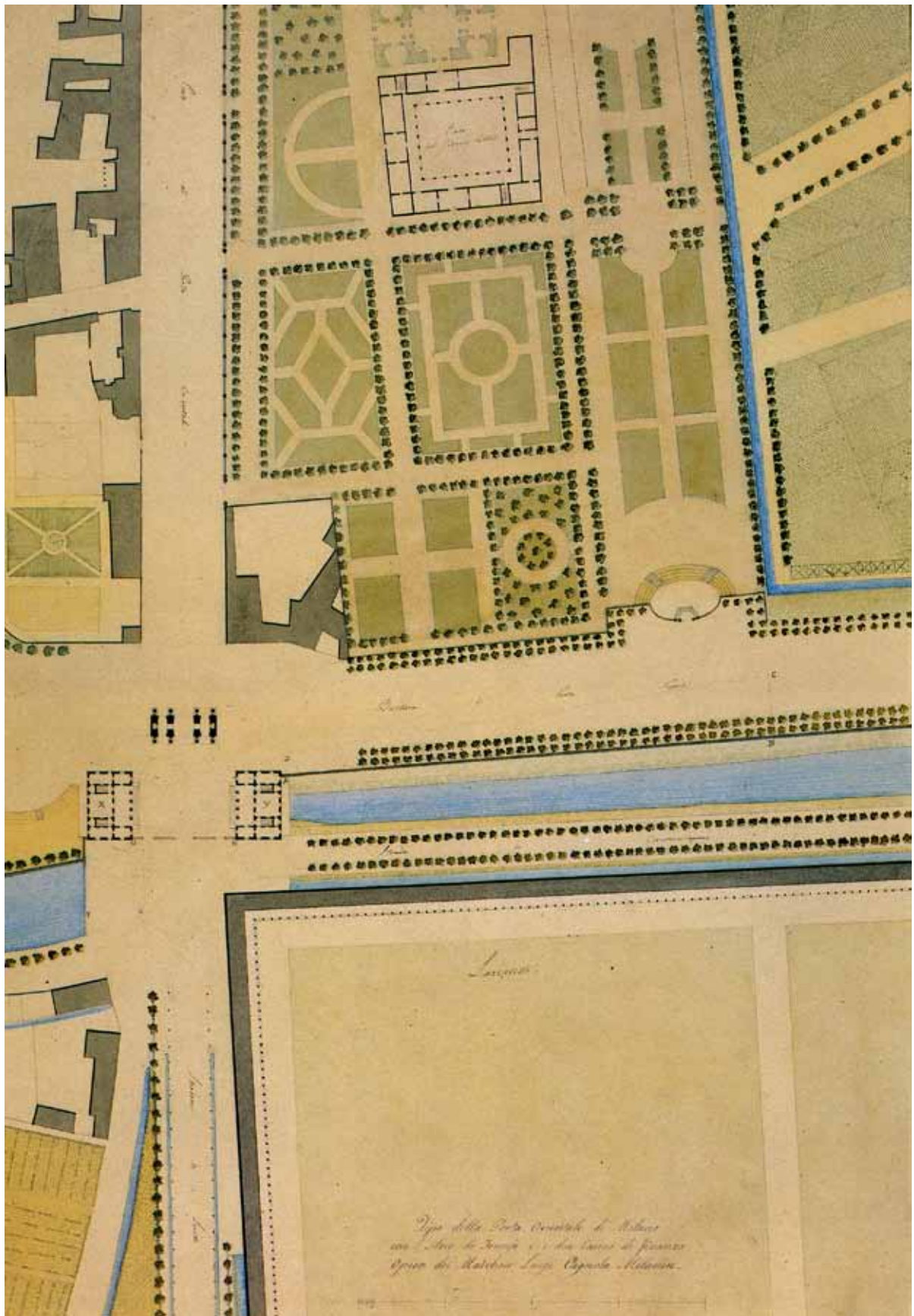
La creazione del Parco da parte del Canonica accentua ancora di più la centralità di Monza e il suo dualismo con Milano, dualismo che tuttavia doveva risolversi in una multicentralità urbana e non in una prevalenza dell'una città sull'altra: palazzo Reale, villa Napoleone (Belgioioso), Villa Reale, il progetto Menagerie subito fuori Porta Orientale dovevano formare un sistema di pluralità già previsto da Piermarini-Ferdinando per collegare Monza e Milano in un sistema multicentrico lombardo.⁹

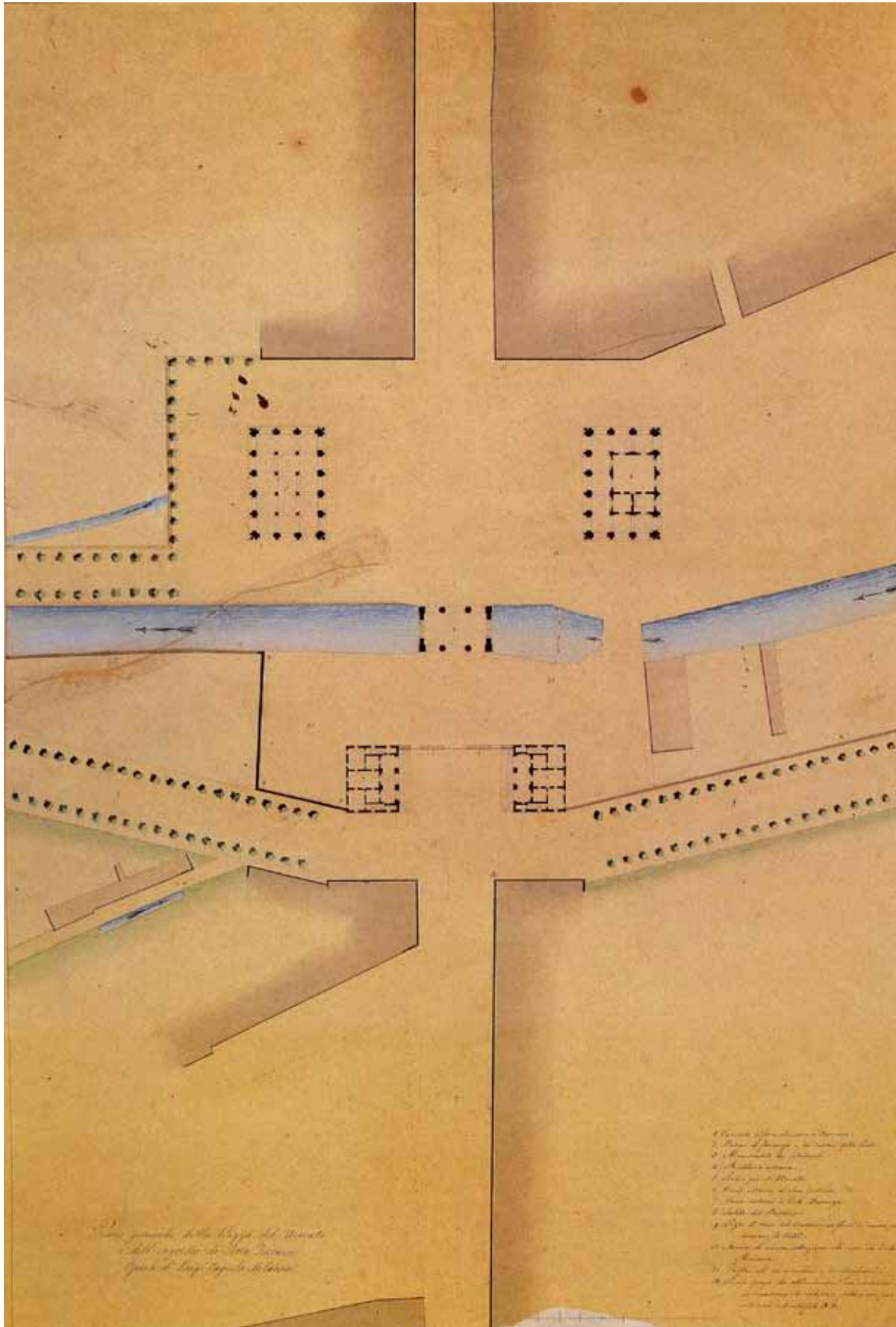














11. *"L'allargamento della Piazza del Duomo e l'apertura della Galleria cancellano la centralità prospettica del Palazzo Reale, instaurano fra Duomo, Scala e Palazzo marino un collegamento civico che cancella quello imperiale per via S. Redegonda. Più tardi l'apertura di via dante permette di collegare in chiave storico-municipale i monumenti del passato e di integrare nella nuova celebrazione della grandezza civica anche quel Castello di cui si era chiesto a napoleone l'abbattimento." La villa, la corte e Milano capitale di Cesare Mozzarelli, in La Villa Reale di Monza pp.35*

Tazzini eredita il posto di Canonica nella progettazione e manutenzione del Parco nel 1824 e prosegue nella maniera pittoresca l'elaborazione di tutte quelle funzioni che verranno inserite al suo interno. Utilizzando uno stile molto spesso eclettico, il Tazzini costruisce altre cascine e impianti e modifica in parte alcuni di quelli ereditati dal canonico, spesso per necessità di manutenzione. A lui si devono ad esempio la cascina Costa Alta, la cascina Costa bassa, la Casalta nuova e la cascina Cattabrega. Tutti gli organismi architettonici vengono a creare non tanto un parco privato, fastoso e di rappresentanza, quanto un podere modello in senso agricolo, equilibrato nella distribuzione delle sue entità funzionali e scenografiche.

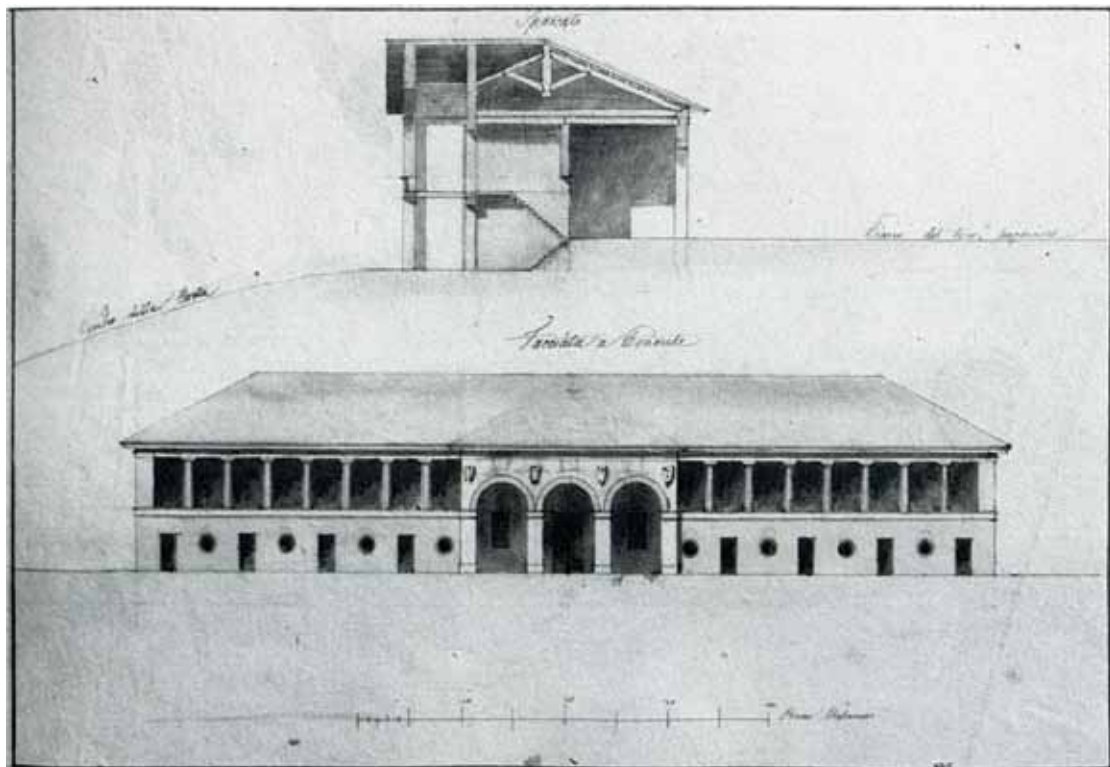
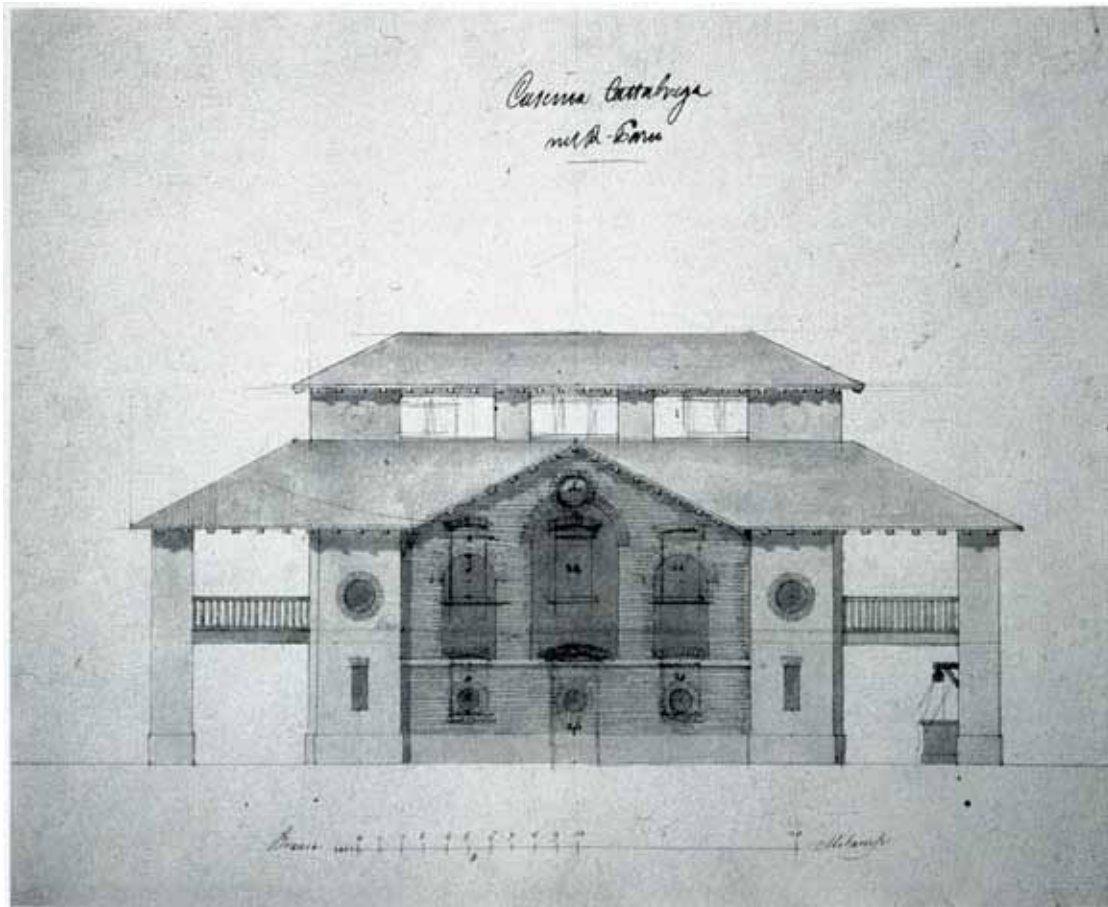
Con la restaurazione asburgica l'assetto urbano è ormai impostato e prosegue nel suo sviluppo; l'unica cosa che cambia è data dal fatto che l'elemento unificatore della società non viene più ricercato nella laica magnificenza civile ma nell'antica religiosità. La definizione della città è a spese comunali. Nel 1840, dopo l'incoronazione di Ferdinando, si inaugura la ferrovia Milano Monza; è l'alba della società industriale, laica, moderna, borghese. La distanza tra Monza e Milano però paradossalmente si allarga, non essendoci più un potere sovracomunale unificatore con il suo progetto sistemico, ma un'insieme di interessi privati che detengono i capitali e i poteri.

Con il Regno d'Italia ed i Savoia la Villa diviene definitivamente ciò che non doveva essere, una villa di delizia. Anche Milano è totalmente ridisegnata: alla scenografia di capitale politica si sovrappone quella della ricca metropoli.¹¹

Il resto è storia "recente": l'abbandono, il degrado, i saccheggi, il non saper che fare. Le trasformazioni che interessano la Villa e il Parco in epoca novecentesca sono sostanzialmente legati al degrado e alla mancanza di manutenzione da parte delle istituzioni pubbliche. Analizzando l'impianto globale che è giunto a noi con quello, ad esempio, del 1830, si può facilmente notare come siano scomparse tutte le parti di disegno formale piermariniano sul fronte ovest; una forte semplificazione ha interessato i viali nella parte all'inglese che si estende ad est, nord-est; ciò nonostante il disegno non risulta modificato ed arrivando nella parte romantica si ritrovano le architetture follies magistralmente inserite: la Grotta, il Tempietto, le rovine, la torretta.

L'incapacità delle amministrazioni di gestire, con i necessari finanziamenti, la tutela del Parco e della Villa stes-

G. Tazzini, Cascina Cattabrega, prospetto, 1837
G. Tazzini, Cascina Casalta Nuova, prospetto e sezione, 1826

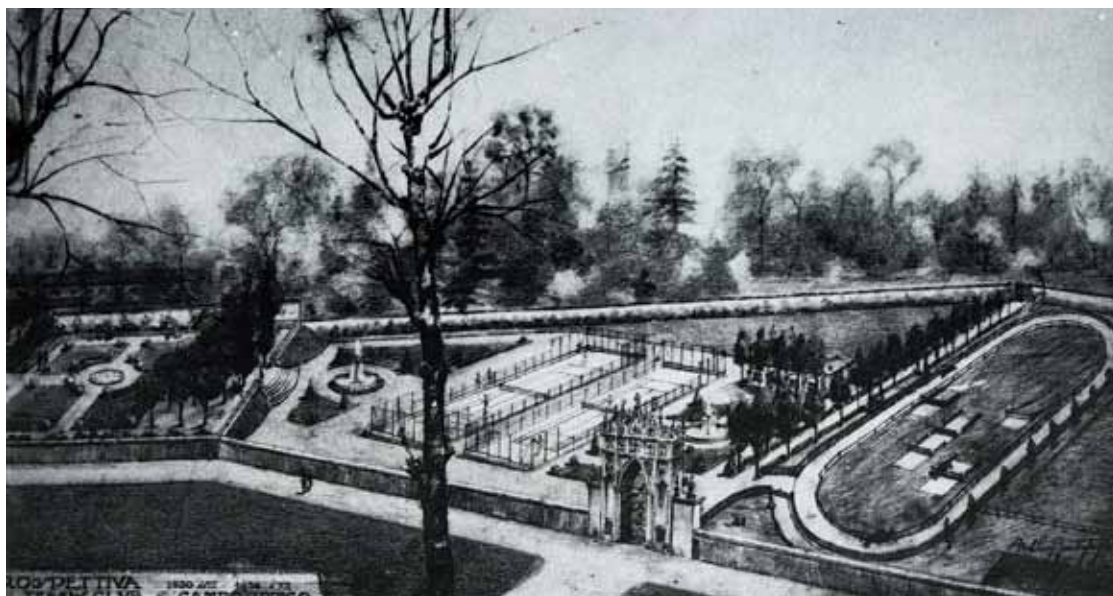


sa, nonché di conservare il suo impianto compositivo e il suo disegno, derivante dal progetto Piermarini-Canonica, è tuttavia evidente. Nonostante le buone intenzioni che nel 1923 spingono a portare nel Parco la Prima Mostra Internazionale delle Arti decorative, da lì comincia quella successione di iniziative, spesso estemporanee e incompatibili, che sfocerà nell'abbandono. Da rilevare inoltre il fatto che durante la II Guerra il Parco e la Villa vengono saccheggiate.

Il bene passa dalle mani di casa Savoia all'Opera Nazionale Combattenti nel 1919, e da questo nel 1937 ad un consorzio formato da Comune di Milano, Comune di Monza, Società Umanitaria. Questo tenta di trasformare il sistema Villa-Parco in un complesso pubblico, realizzando progetti quali l'Autodromo e l'Ippodromo, il Golf, l'hockey, nonché studiandone altri non realizzati inerenti un teatro all'aperto e uno stadio con piscina.

Sulla necessità di tali trasformazioni sorgono molti dubbi, di fatto l'ippodromo, che spezza il viale di collegamento tra Villa Mirabello e Mirabellino verrà abbattuto giustificatamente. Ciò che si denota col tempo è soprattutto un'incapacità da parte delle amministrazioni di leggere la Villa e il Parco come un lascito insostituibile, complessivamente organizzato unitariamente e perciò tanto più da manipolare con perizia, di una evoluzione culturale che parte dall'Italia e si fonde con l'Europa e di questa fusione è il prodotto. Basti pensare alla stessa convivenza di tipologie paesaggistiche compositive così lontane, come i giardini all'inglese e quelli all'italiana. Del resto è la stessa storia della Villa riassunta precedentemente, con i suoi passaggi di proprietà (e di cultura) a produrne la complessità; il Piermarini ed il Canonica sono due figure che, pur lavorando in continuità su partiti classici, grazie alla loro elevata sensibilità si ritrovano ad assecondare tendenze diverse ed a sintetizzarle nell'alto disegno che riusciranno a realizzare. Poi interverranno in maniera molto ridotta, soprattutto nell'impianto generale (maggiormente negli interni e nel decoro), altri stilemi e tendenze, quali quella barocca, eclettica (soprattutto rococò) ed infine liberty, con personalità quali quelle del Tarantola, del Majnoni e soprattutto del Tazzini, che succedette al Canonica e che si occupò delle serre, del vivaio, del parco, con la definizione dei mulini e di alcune cascate. Ciò che sorprende è che tutte queste tendenze che seguirono il neoclassico non determinarono una decadenza dell'insieme, e non vollero neppure inserirsi arrogamente, anzi arricchirono la

Veduta del primo progetto del tennis club di via Boccaccio, 1930
Veduta del progetto dello Stadio Civico di Monza
Progetto delle tribune dell'Ippodromo



complessità e il valore tutelando l'integrità generale del disegno.

Ma tale percorso virtuoso, frutto in ogni periodo di una progettazione attenta e rigorosa e di una capacità di individuare il tangibile e l'intangibile, viene ad interrompersi in modo brusco, come già detto, con il saccheggio bellico e con l'ignoranza, insensibilità, arroganza che lo seguiranno. Interventi fuori scala intaccheranno il tutto, l'incuria prevarrà. Di fronte ad un tale patrimonio, senza una chiara capacità progettuale di ampio respiro e visione, o comunque di una coscienza stilistica del proprio tempo, sarebbe stato meglio, o addirittura il meglio, non agire.

L'ala meridionale della villa in cui troveranno posto la direzione e le aule maggiori della scuola
La grande aula di decorazione murale negli ultimi anni venti



L'intuizione positiva di inserire la scuola d'arte all'interno della villa intorno agli anni venti, ripresa poi negli anni settanta, rappresenta per noi, come già detto, il punto da cui ripartire per valorizzare in senso civile parte del potenziale, già storico, della villa e del parco. E' bene dunque ricordare in breve cosa ha tentato di rappresentare, in parte fallendo, l'Isia per Monza per poter giustificare ulteriormente la nostra scelta progettuale.

L'istituto Superiore per le Industrie Artistiche rappresentò, con vicende alterne dal 1922 al '43, un tentativo importante di dar vita in Italia ad una scuola diversa dalle Accademie, più ricca e complessa degli Istituti professionali, con ambizioni che si avvicinarono a quelle del Bauhaus. Di fatto la scuola tentò di superare quella frattura ottocentesca tra mondo artistico e industriale e di sanare la distanza tra i due nell'utopia di un'arte diffusa e di un'industria artistica. La linea è quella delle Scuole d'Arte e Mestieri tedesche, che tuttavia godevano di un patrimonio teorico molto più ricco. La sua fondazione fu dovuta soprattutto all'Umanitaria e ai suoi dirigenti, che respiravano l'aria internazionale e ne intuivano le direzioni. Per questo alla base della costituzione dell'istituto vi era il principio che individuava nell'educazione e nell'apprendimento di un mestiere i principali strumenti per l'elevazione sociale dei meno abbienti; nei fatti quindi una sorta di Università di arti decorative con lo scopo di formarvi, tramite l'artigianato, dei professionisti nell'arte.

Idee morrisiane e razionali convivevano, la sperimentazione era una dote innata. Le biennali del resto avrebbero riflettuto queste qualità e indirizzi. "Bisogna liquidare il passato e rinnovare il presente" si leggeva nel 25 nello scritto di un relatore. Le vicende tuttavia furono alterne tra tensione verso la modernità, alle spalle di un Milano consacrata industriale, e una radice invece artigianale di stampo ottocentesco.

Gli ampi spazi a disposizione nelle ex scuderie ospitavano sia le aule per la didattica che il convitto per gli studenti. L'iscrizione era aperta sia agli studenti italiani che a quelli stranieri. Erano inoltre previste borse di studio per i giovani meritevoli.

Il programma scolastico prevedeva tre anni di corso, dopo il quale si poteva accedere al biennio successivo. Oltre alle normali materie scolastiche, gli studenti potevano seguire i corsi di: Plastica decorativa, Teoria tessile e tintoria, Tessitura, Decorazione, Composizione, Decorazione murale, Ferro battuto, Copia dal vero, Ceramica, Cultura

La mostra permanente dei lavori dell' Isia nelle sale della scuola, meta' anni trenta
L'aula di plastica decorativa nei primi anni trenta sotto la direzione di Marino Marini



storica e teorica, Oreficeria e Argenteria, Grafica e pubblicità, Architettura e critica d'arte. Inoltre, la sera, per incrementare il livello culturale, si tenevano cicli di conferenze di cultura generale e serate con musicisti.

Per la scuola fondamentale fu la direzione dal 1929 di Guido Balsamo Stella, artista dalla poliedrica personalità formatasi nel clima della Secessione monacense. Stella diresse l'Istituto per quattro anni e provvide a formarne il carattere e l'espressione artistica chiamandovi ad insegnare artisti di valore: Raffaele De Grada, Arturo Martini, Pio Semeghini, Gino Manara, Aldo Salvatori, Mario Vellani Marchi, Ugo Zovetti, Marangoni, Natale Vermi. Di pari valore fu il successore di Stella, Elio Palazzo che nel 1932, apportando alcune modifiche ai programmi, chiamò ad insegnare tra gli altri Marino Marini, Marcello Nizzoli, Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica, Pietro Reina, Giovanni Romano, Raffaello Giolli, Umberto Zimelli.

Questa cultura dell'arte applicata, che trova la forza di decentrarsi da Milano andando a Monza sa riconoscere la possibilità di rivolgersi ad un bacino produttivo molto maggiore, composto dall'artigianato e dall'industria lombarda in toto, ancora una volta così incontrandosi con le culture dell'Europa del nord, e dell'est.

Naturalmente il termine di paragone più ovvio ma anche più idoneo dell'Isia monzese fu il contemporaneo Bauhaus tedesco, soprattutto nei suoi primi anni di attività.

Il Bauhaus fu una scuola d'arte e architettura della Germania che operò a Weimar dal '19 al '25, a Dessau dal '25 al '32 e a Berlino dal '32 al '33. Erede delle avanguardie anteguerra, fu non soltanto una scuola, ma anche il punto di riferimento fondamentale per tutto il movimento d'innovazione nel campo del design e dell'architettura conosciuto come razionalismo, funzionalismo, "architettura moderna" o addirittura "stile Bauhaus". I suoi insegnanti, appartenenti a diverse nazionalità, furono figure di primissimo piano della cultura europea. L'esperienza didattica della scuola influirà profondamente sull'insegnamento artistico e tecnico fino ad oggi. Più in generale il Bauhaus fu un momento cruciale nel dibattito novecentesco del rapporto tra tecnologia e cultura. All'inizio fu Muthesius che suggerì di integrare laboratori all'interno delle scuole di artigianato artistico e cercò di stimolare la formazione di aziende-laboratori e suscitò la nascita del Deutscher Werkbund, volta a mettere insieme le ragioni dell'arte con quelle dell'industria. Tra le scuole riformate



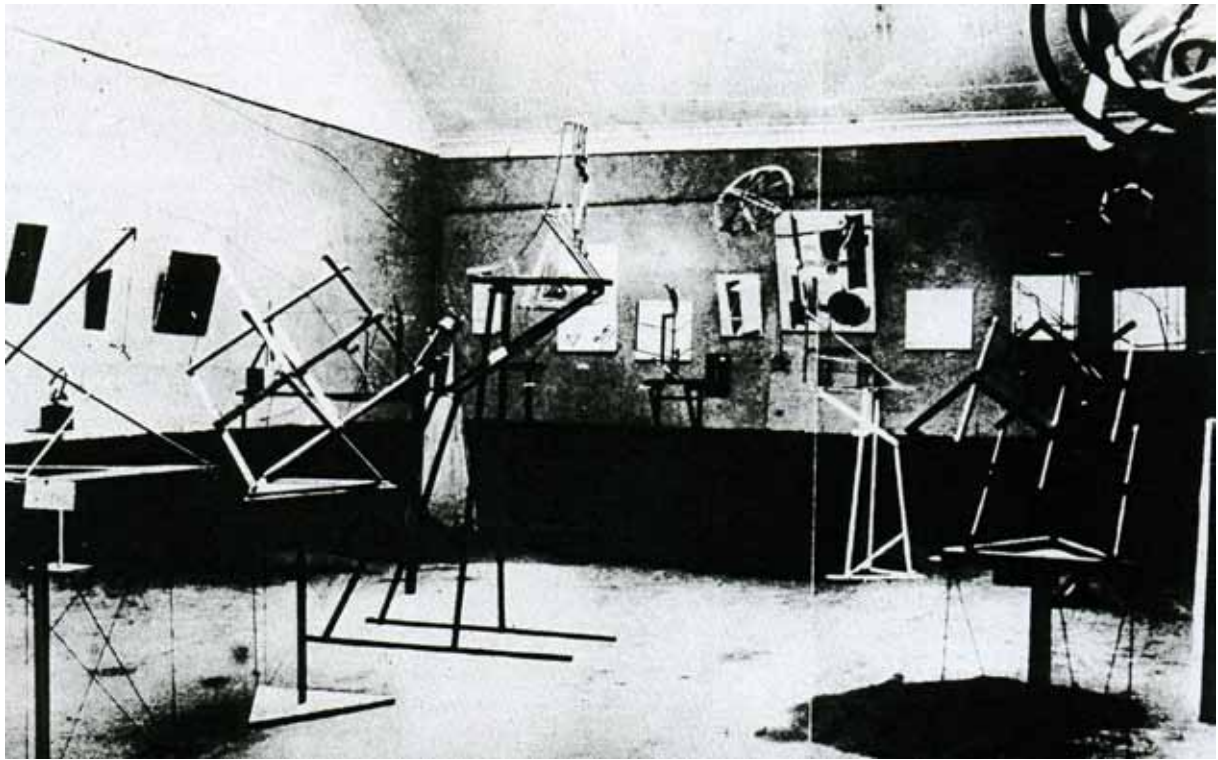
ci furono: l'Accademia di Düsseldorf di P. Behrens, la Scuola di artigianato artistico di Stoccarda di O. Pan-
kok, l'Accademia di Breslavia di H. Poelzig, l'Acca-
demia di Berlino di B. Paul, la Scuola di artigianato
artistico di Weimar di H. Van de Velde. Gropius, futuro
fondatore del Bauhaus, chiese dal 1915 di poter dirige-
re la Scuola di artigianato artistico di Weimar fondata
e diretta da Henry van de Velde ma il direttore dovette
lasciare la scuola per xenofobia e questa dovette chiu-
dere. Alla fine della prima guerra mondiale, nel 1917
i docenti dell'Accademia di Belle Arti decisero di no-
minare Gropius come loro direttore, con l'appoggio
dello stato libero di Sassonia-Weimar, il quale a fine
marzo decise di assecondare la proposta di Gropius di
unire le due scuole. Nel suo cammino iniziale la scuo-
la fu influenzata dal clima espressionista anteguerra.
I principi su cui si basava il programma del Bauhaus
del 1919 erano stati infatti anticipati da B. Taut che
era convinto che l'unione profonda di tutte le disci-
pline in una nuova arte del costruire avrebbe portato
una nuova unità culturale. Per i primi anni la scuola
fu caratterizzata da un'impronta quasi esclusivamente
artistica per la presenza del pittore svizzero J. Itten che
insegnò al Bauhaus per tre anni, fino a che Gropius,
per forti contrasti, non lo licenziò dando alla scuola un
carattere più tecnico. Il Bauhaus all'inizio venne lar-
gamente sovvenzionato dalla città di Weimar, ma dopo
un cambio nel governo della Turingia che causò gravi
contrasti con le autorità, oltre all'ostilità nell'opinione
pubblica, nel 1925, la scuola si spostò quindi a Dessau,
dove venne costruito il famoso edificio che ospiterà la
scuola, progettato da Gropius, edificio manifesto del
nuovo clima razionalista che andava imponendosi nel-
la cultura architettonica europea, e di cui il Bauhaus di
Dessau divenne il principale centro propulsore. Negli
anni di Dessau furono superate le eredità espressioni-
ste e per decadenza l'entusiasmo dell'artigianato che
aveva caratterizzato i primi anni, e non furono più pre-
visti docenti artigiani. Inoltre finalmente nella nuova
sede Gropius poté estendere gli insegnamenti anche
all'architettura. Gli istituti più vicini a quello fondato
da Gropius, che ne ripresero i temi della sua didattica
dell' industrial design raccogliendone l'eredità, sono
stati in epoche successive alla chiusura del Bauhaus
il "Vchutemas", nato in URSS a seguito della Rivo-
luzione sovietica e la "Hochschule für Gestaltung"



(scuola superiore di design), nata nella città tedesca di Ulm, nel secondo dopoguerra, precisamente nel 1955, per volere della Fondazione Fratelli Scholl e attiva per 13 anni fino al 1968.

Il Bauhaus tedesco, il Vhutemas russo e l'Isia sono tutte emanazioni, certo con sfumature diverse dovute ai vari contesti culturali, e con conseguenti supporti teorici diversi, di una volontà riformatrice in campo artistico che coglie l'impossibilità di relegare ancora l'arte in un campo puramente artigianale e da bottega, ma che invece sente l'obbligo di legarla a un mondo industriale ormai dominante. La figurazione ovviamente avrà nella scuola italiana il posto che nella scuola di Weimar avrà l'astrazione, le personalità che insegnarono nelle scuole furono sicuramente diverse, come paragonare un Moholy-Nagy con un Arturo Martini? In Europa erano più orientati all'avanguardia, in Italia erano sì legati a forme più tradizionali, ma non meno significative, come quelle del Novecento o della Metafisica.







L'utilizzazione del sottosuolo ha avuto per noi un ruolo molto importante nella progettazione della scuola d'arti sceniche. La scuola si posiziona all'interno del Giardino della Villa Reale, in un contesto molto delicato, e per questa ragione si è scelto di utilizzare la tipologia in ipogeo. Una scelta legata all'esigenza di sfruttare al meglio gli spazi sopra il suolo, precedentemente occupati dal giardino e dalle serre. Una progettazione ad intarsio in mezzo ad un palinsesto storico molto importante, ma che col nostro intervento vogliamo rivitalizzarlo e ridargli nuova forza, non lasciando che queste presenze diventino monumento di se stessi e la cui presenza rimanga intatta a solo titolo conservativo e di documentazione storica.

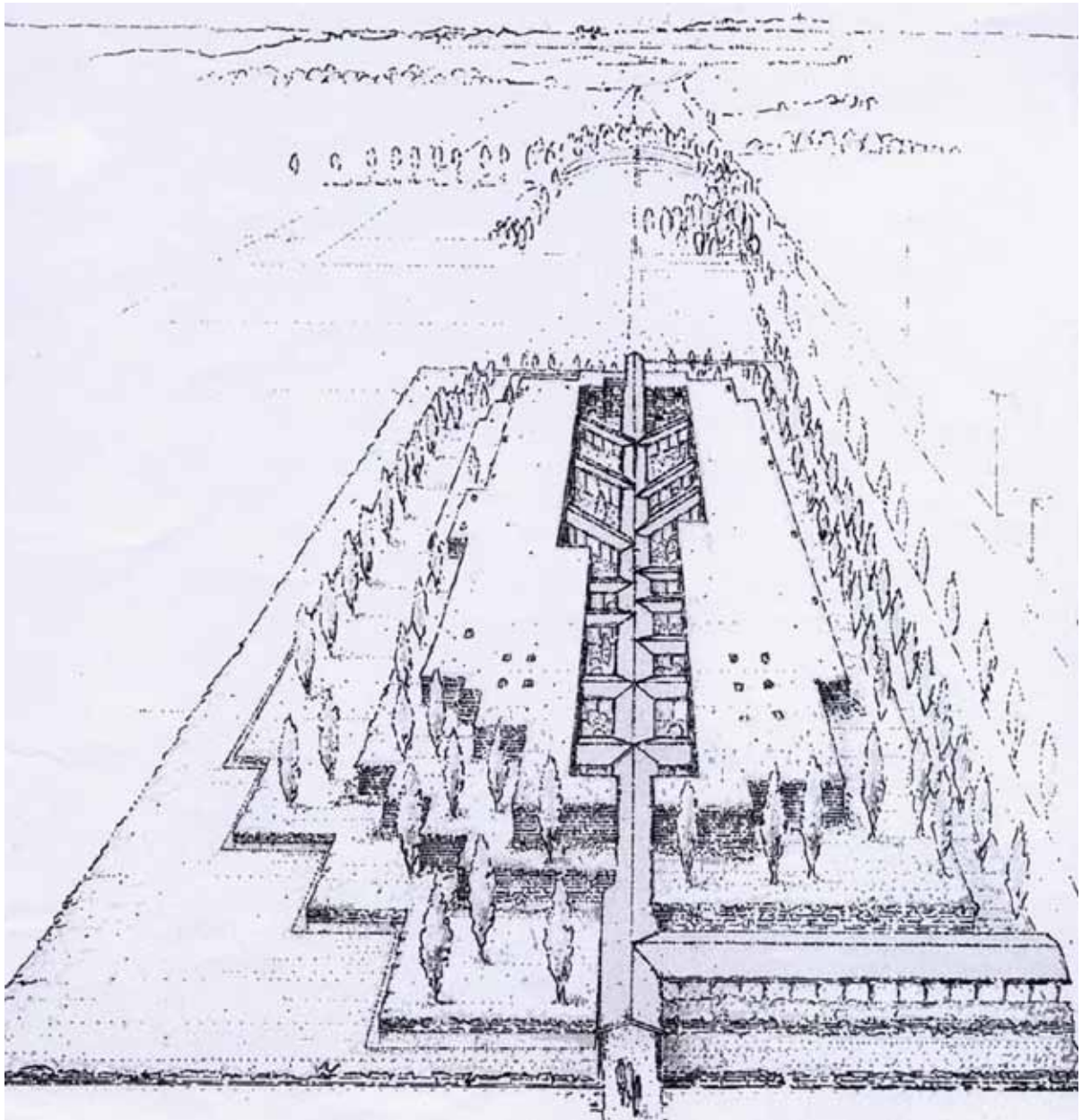
Qui di seguito sono riportate una serie di esempi progettuali che ci sono stati utili per capire e avere un confronto con quanto già realizzato o già progettato.

La tipologia dell'ipogeo racchiude in se ed è strettamente legata ad altri temi, quali i sistemi di risalita e i sistemi di illuminazione verticale.

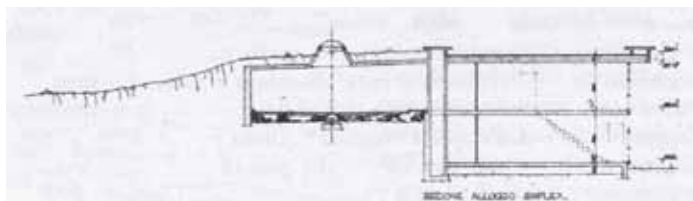
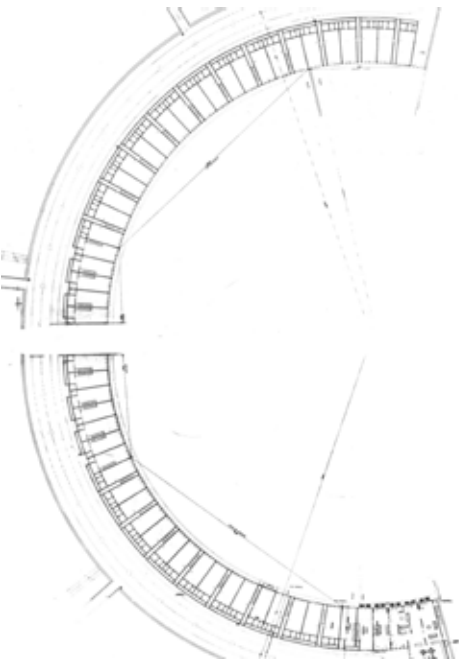
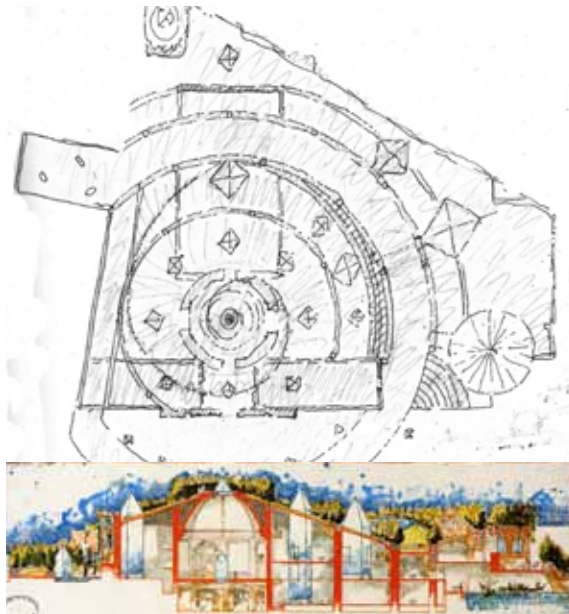
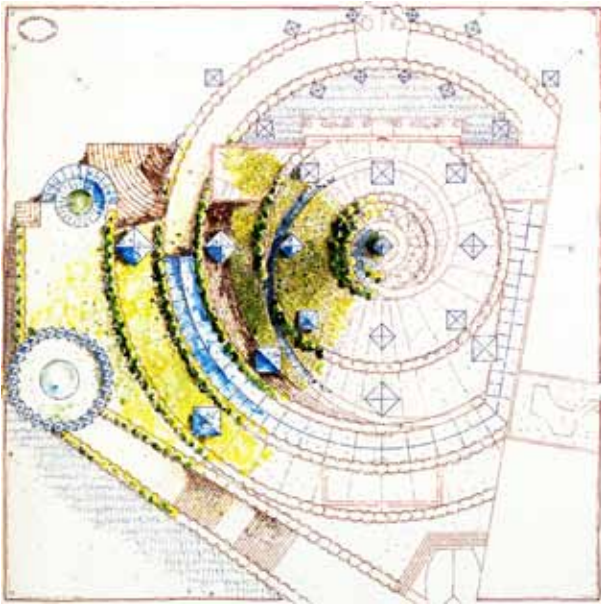
Questi sono stati anch'essi molto importanti per la creazione della nostra "città sotterranea", dove rampe e gradinate articolano lo spazio interno.

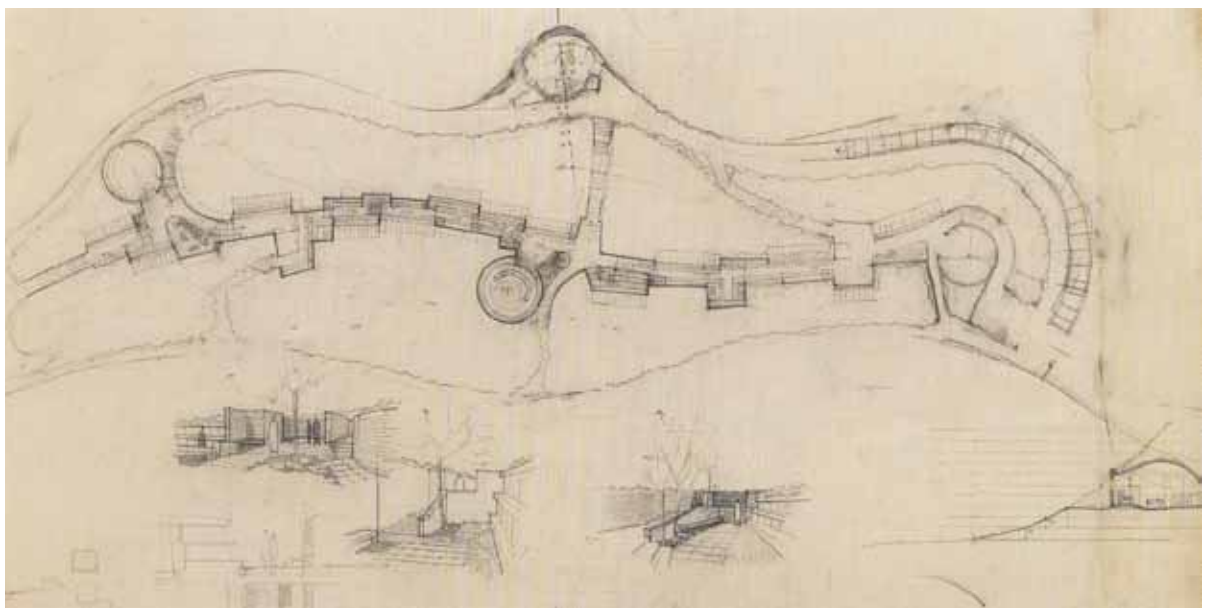
In alcune parti, il ricorso a degli elementi in grado di incanalare e lasciar penetrare all'interno la luce naturale, ha permesso di mantenere un rapporto con la superficie e articolare il sistema di illuminazione privilegiando l'utilizzo dell'artificiale in alcuni punti e il naturale in altri.

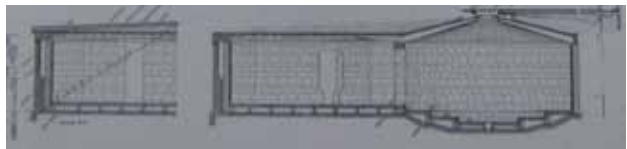
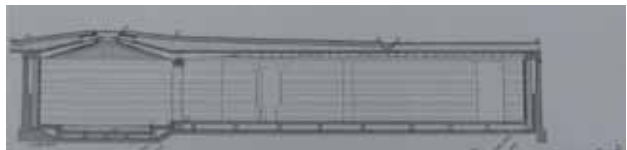
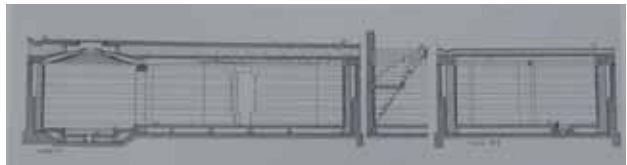
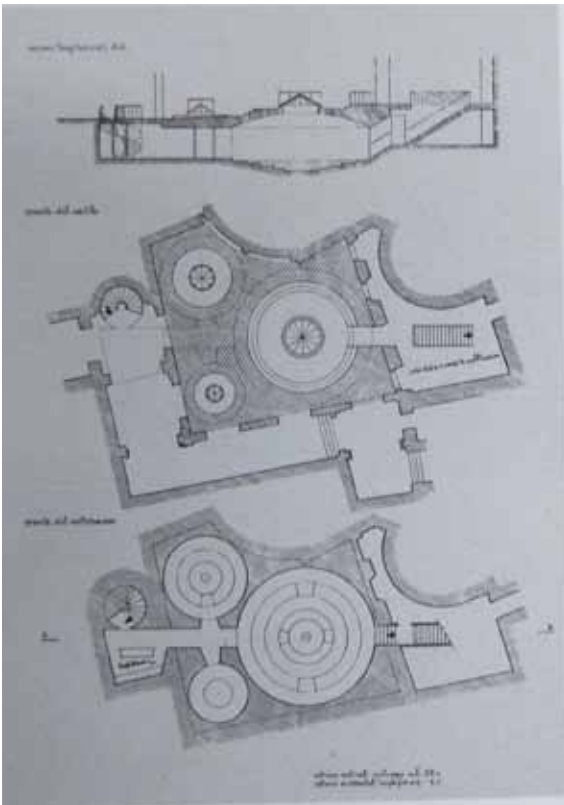
Gabetti e Isola, Uffici giudiziari ad Alba, 1981-87, schizzo prospettico
Gabetti e Isola, Uffici giudiziari ad Alba, 1981-87, particolare del cortile interno, vista esterna



Gabetti e Isola, Progetto per il Padiglione Italia, Venezia, 1988, schizzi prospettici e sezione
Gabetti e Isola, unità residenziale ovest Olivetti, Ivrea, Torino, 1968-71, veduta esterna, pianta, sezione, vista dal cortile

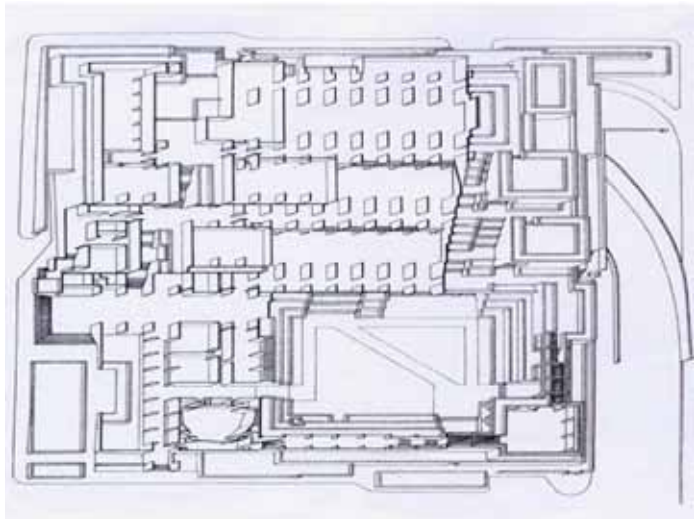






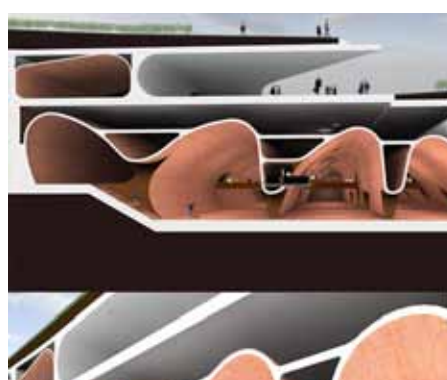
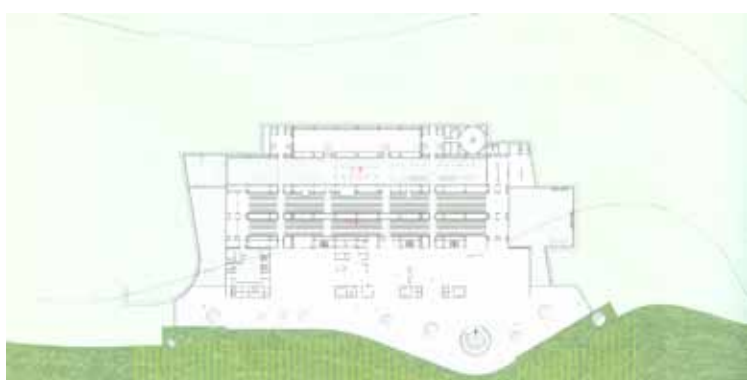
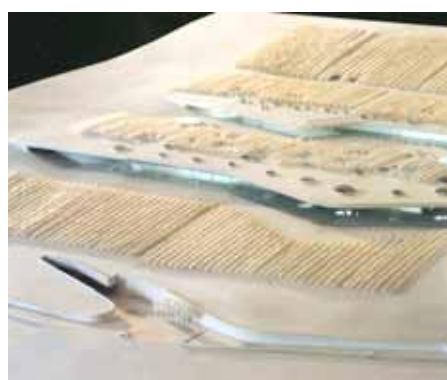
Kevin Roche, Oakland Museum, 1969, vedute esterne

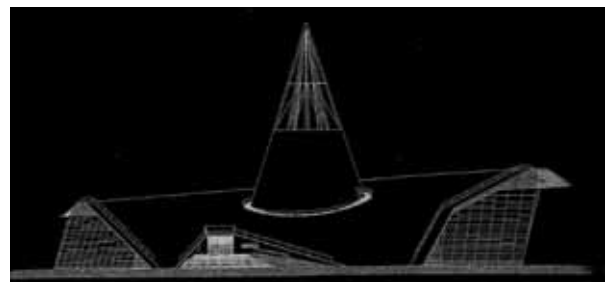
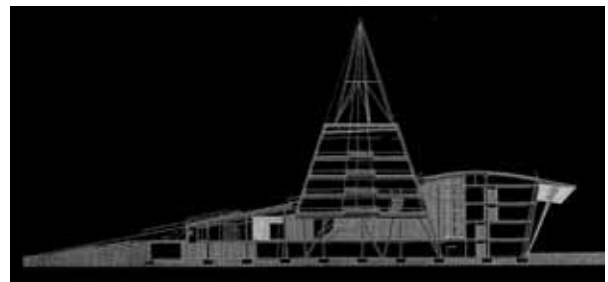
Kevin Roche, Oakland Museum, 1969, planimetria generale, spaccato assonometrico e sezione con particolare



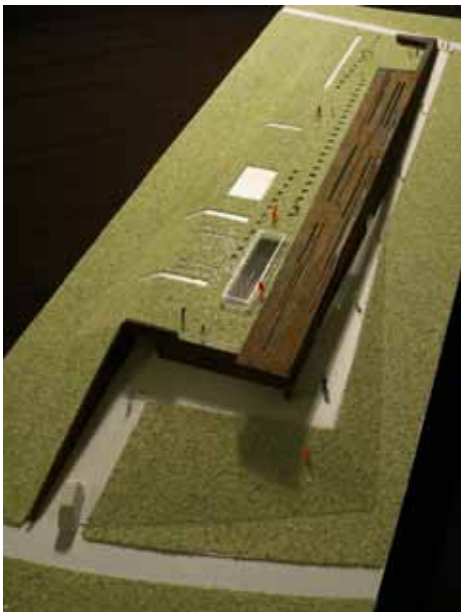
Archea Associati, Cantine Antinori, Bargino (Fi), 2005, veduta esterna

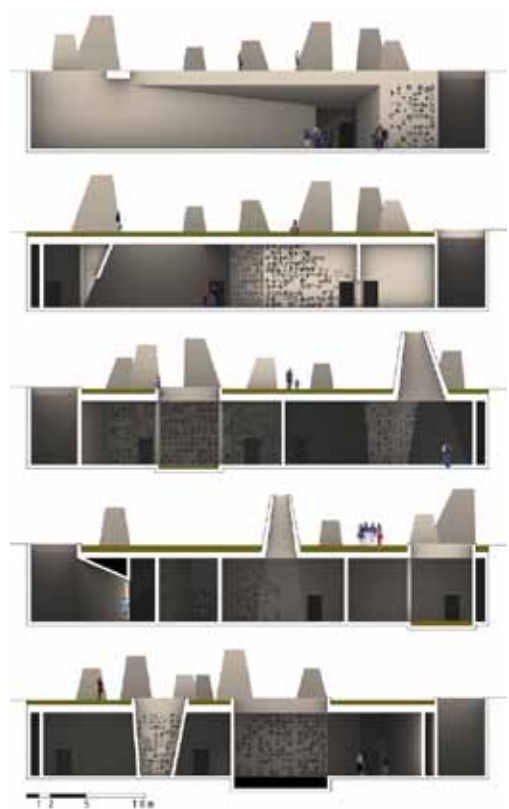
Archea Associati, Cantine Antinori, Bargino (Fi), 2005, pianta secondo e terzo livello, sezioni trasversali e foto modello











Possiamo dire che descrivere, oggi, i giardini della Villa Reale di Monza significa, parlare della diffusione in Italia del giardino all'inglese. Quella realizzazione rappresenta, testimonia e esemplifica un gusto che gli intellettuali italiani raccolgono dal pensiero inglese in primis, ma anche europeo, a causa delle sfumate risposte che vengono dalla Francia e dalla Germania. Allontanandosi dall'idea geometrica di un giardino racchiuso da quinte arboree o prospettive, circoscritte in uno spazio, come accade al giardino all'interno della corte della Villa, come il roseto, il parco di Monza è un luogo dove la natura è protagonista ma non è mai incolta.

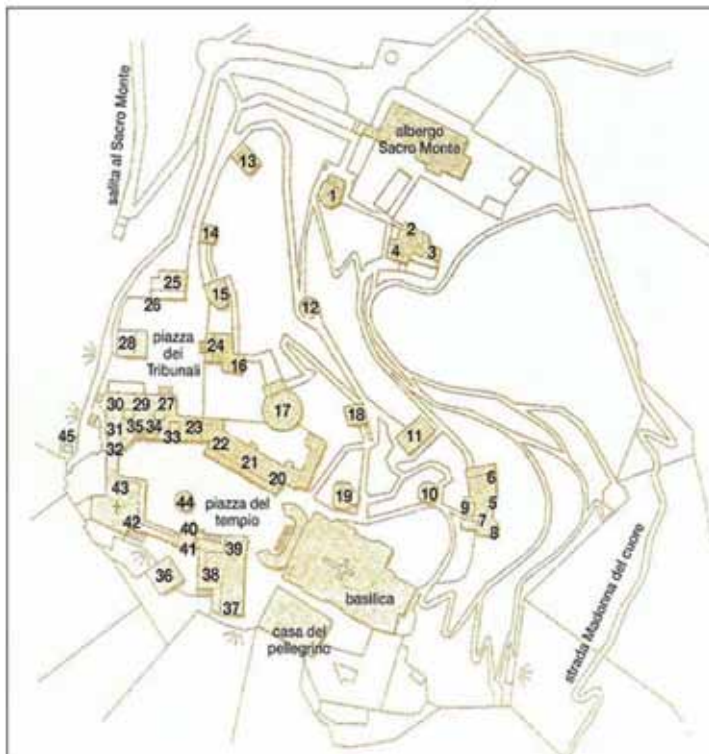
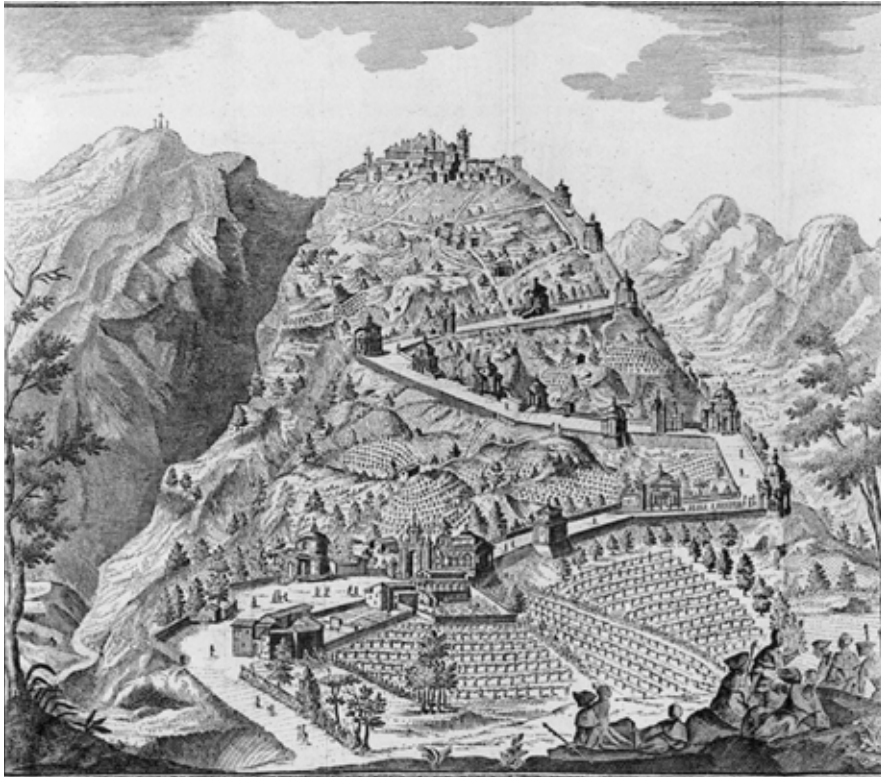
Tutto è giocato sull'accostamento e sull'avvicinarsi di elementi naturali e artificiali. Laghetti, ruscelli, alberi, cespugli, tempietti, torrette e mulini, si susseguono in modo tale da essere scoperti da chi passeggia senza arrivare mai ad una visione d'insieme, anche quando assume un carattere selvaggio. Il giardino viene visto come il luogo dell'emozione, suscitata dall'avvicinarsi delle sorprese. Questa sensazione viene poi temperata dall'armonia che lega le varie parti, come il regolare al selvaggio, il maestoso all'elegante, in modo da bilanciare le differenti emozioni.

Partendo da queste considerazioni, la nostra ricerca si è concentrata in prima analisi sulle follies nei parchi rinascimentali e romantici, ma non solo: abbiamo poi isolato la figura dell'elemento sorpresa e lo abbiamo confrontato con gli esempi della storia come i templi e tempietti romani e greci. Questi esempi sono raffrontabili per la loro autonomia costruttiva rispetto al resto e per la loro posizione dominante e quasi al centro della scena.

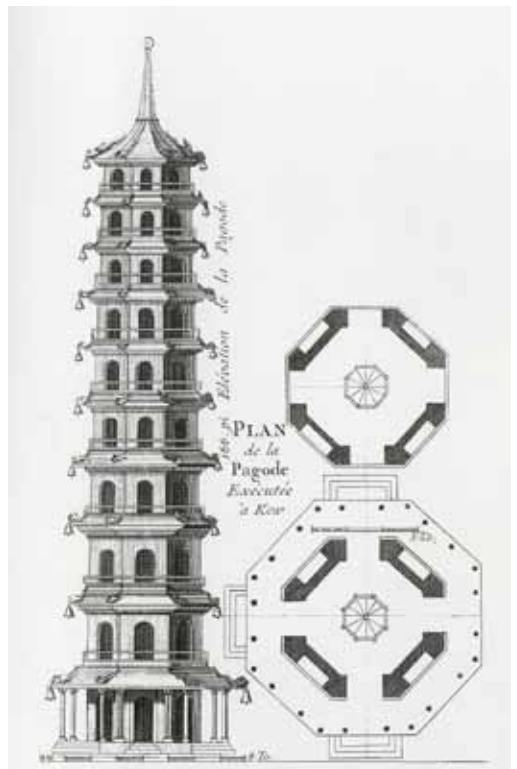
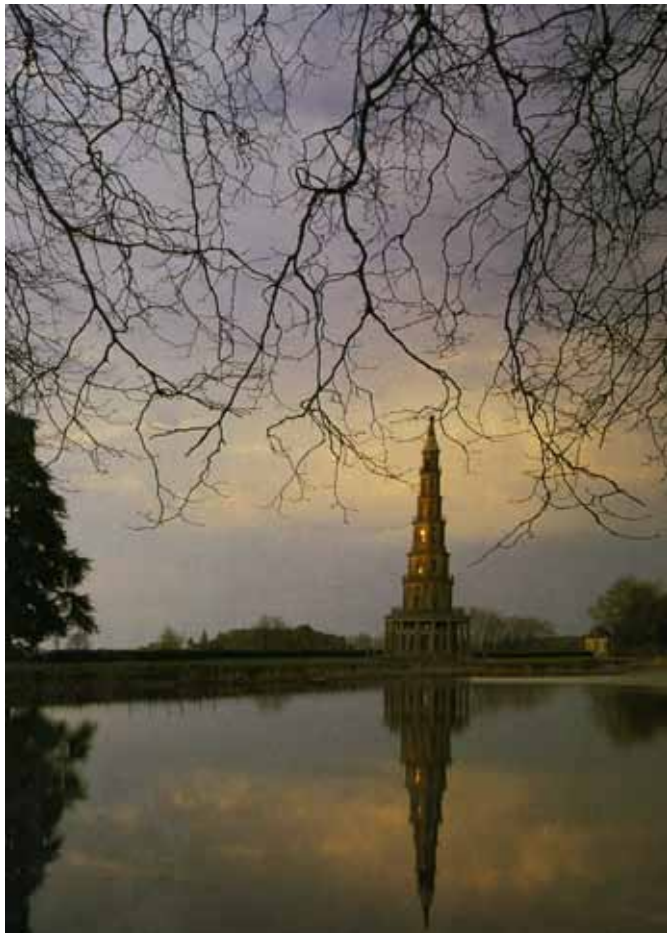


Tempio Atena Nike 430 a.C
Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli, 118 d.C.





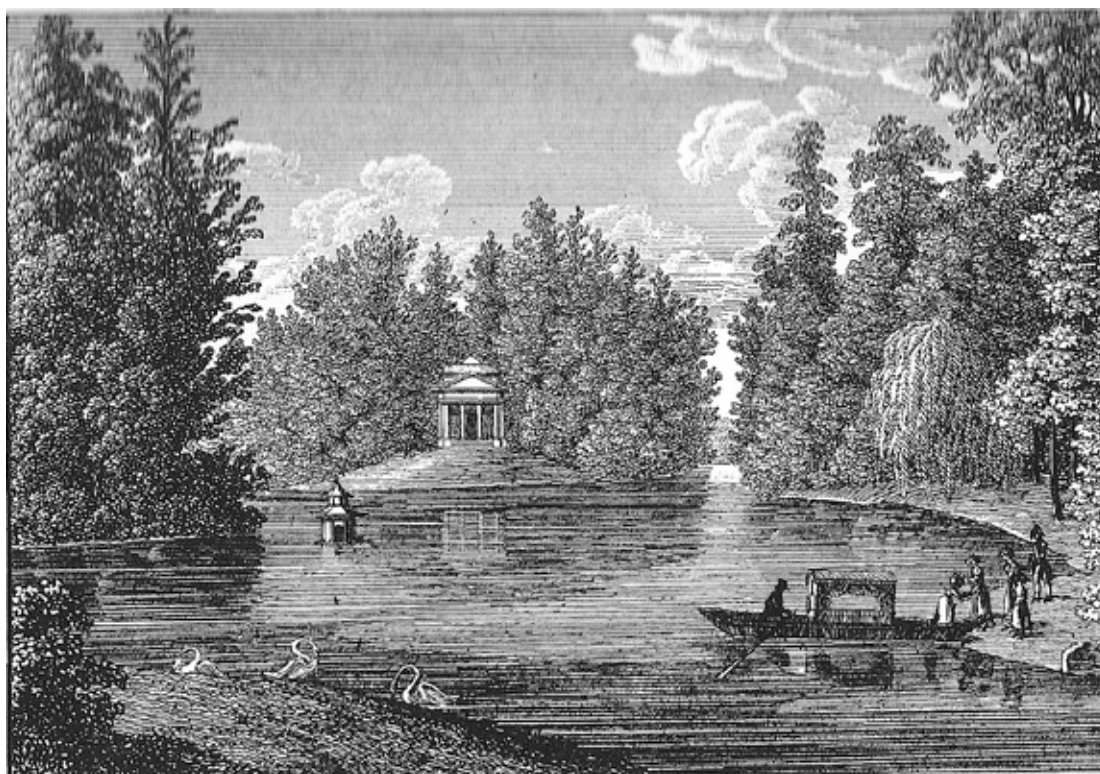


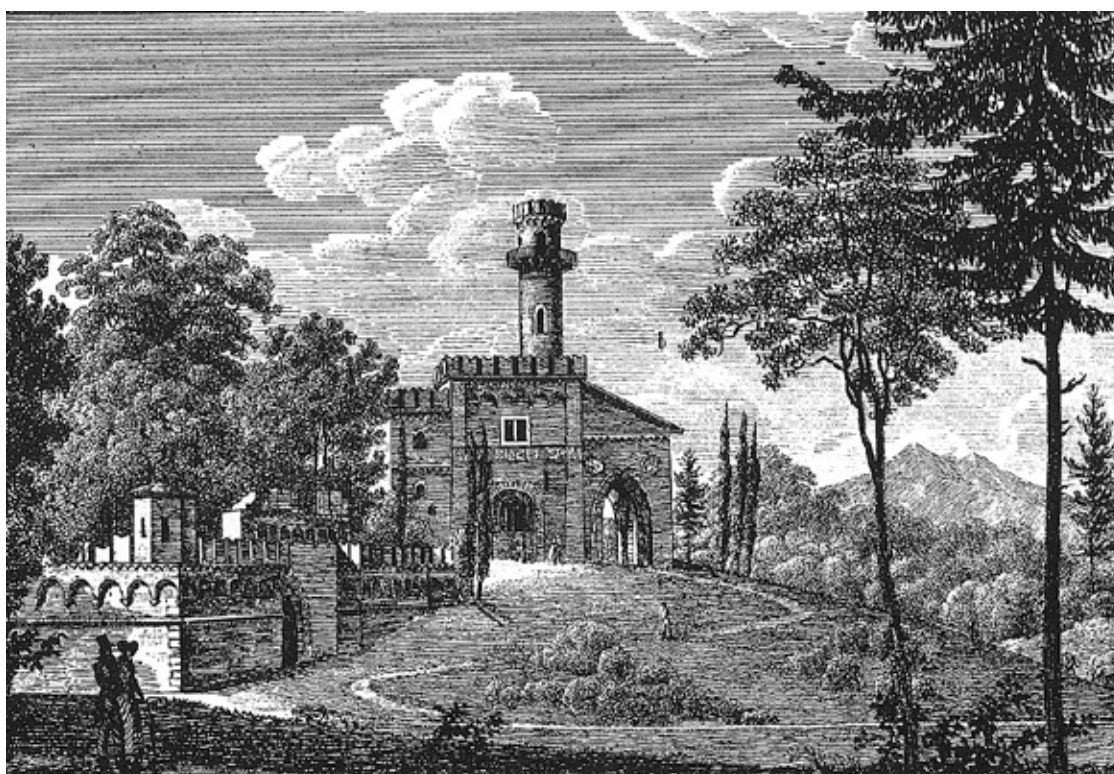


Henry Hoare, Tempio di Apollo, Stourhead, Wiltshire, 1765

Nicolas Lavrience, festeggiamenti al Trianon per Gustave III di Svezia, Gouache, 1784







Dalle Follies dei parchi si è passati ad una documentazione dei teatri delle avanguardie del novecento, di cui il nostro padiglione teatrale prende ispirazione per le articolazioni interne e per i caratteri di flessibilità.

In ultima analisi la ricerca si è concentrata ad esempi contemporanei, per riportare all'attualità il nostro tema guardando a diversi esempi come le follies all'interno del parco della Villette di Tshumy e ai padiglioni temporanei della Serpentin Gallery.



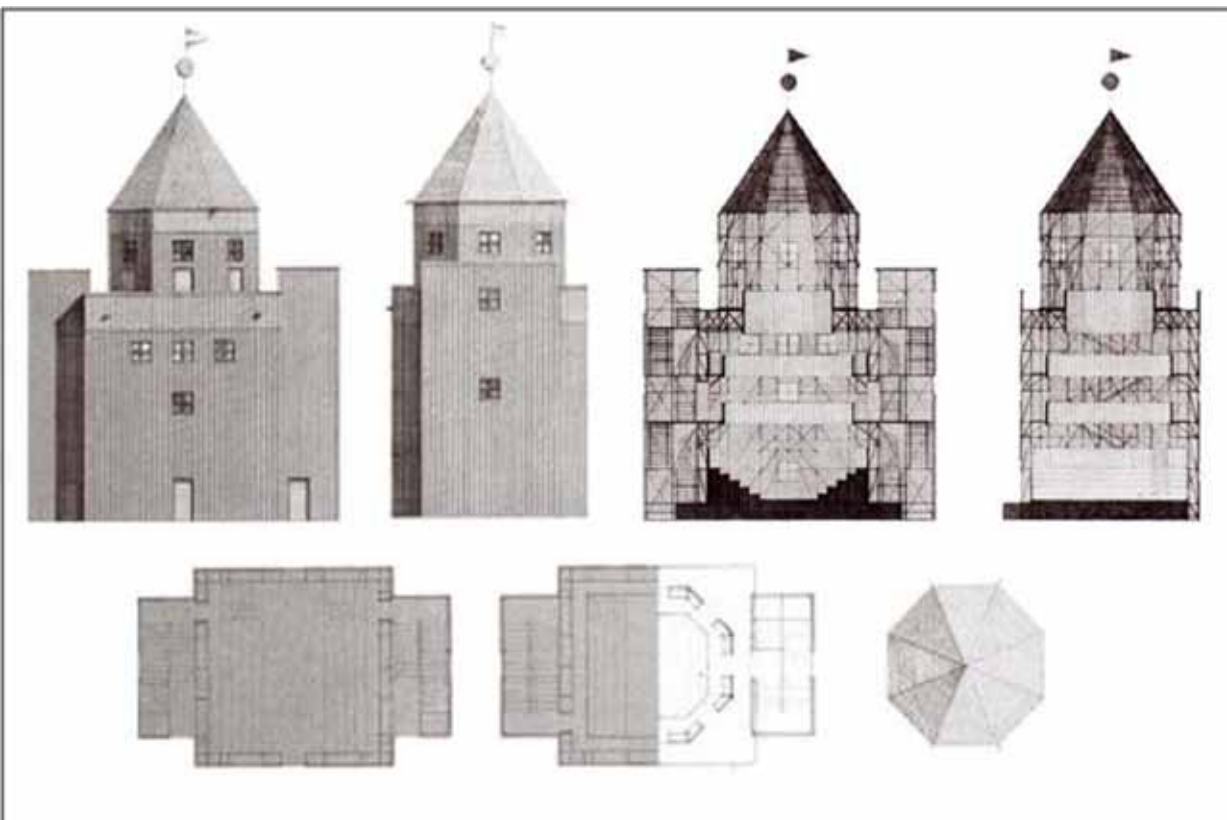
G.Graevembroch, rappresentazione della Macchina del Mondo realizzata dal Rusconi a Venezia, 1564
La "Gran Cappa Piramidale" del Rusconi, schizzo di studio

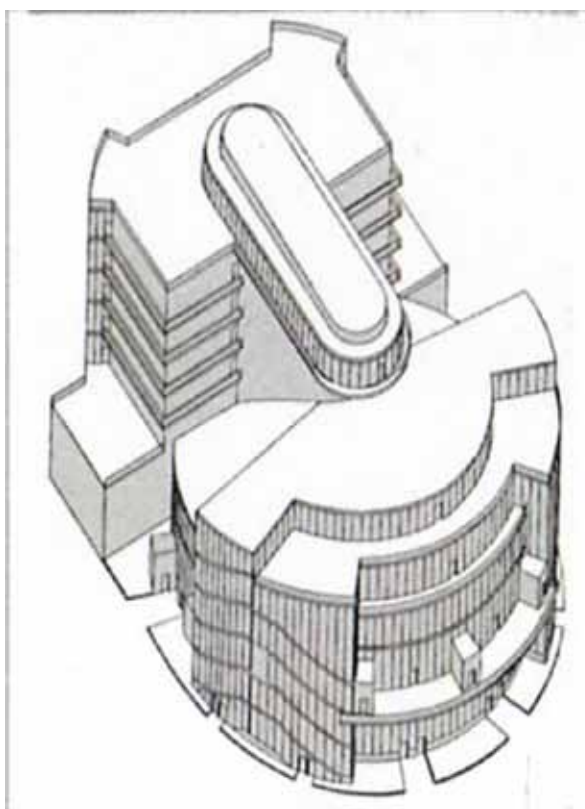
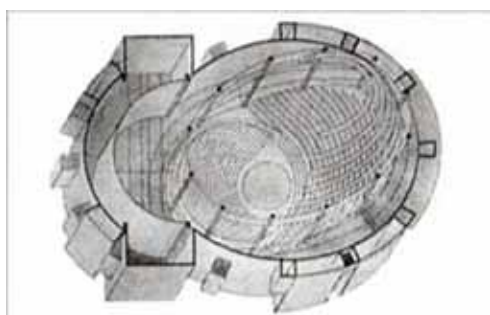
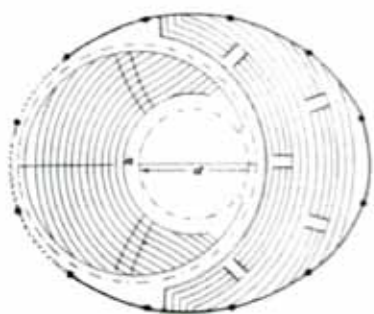
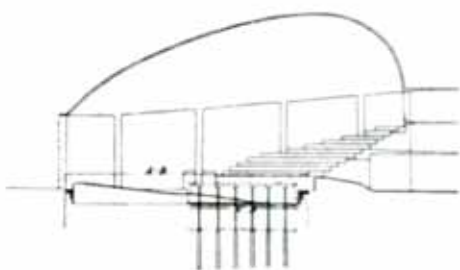
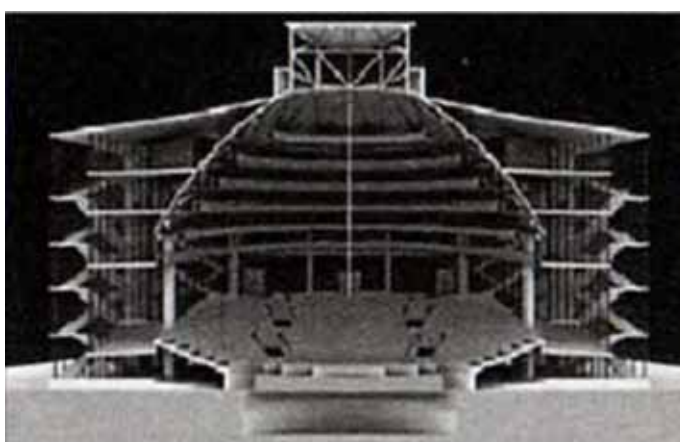
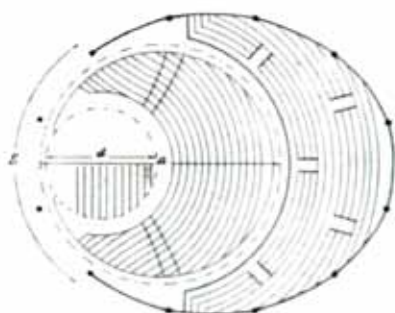
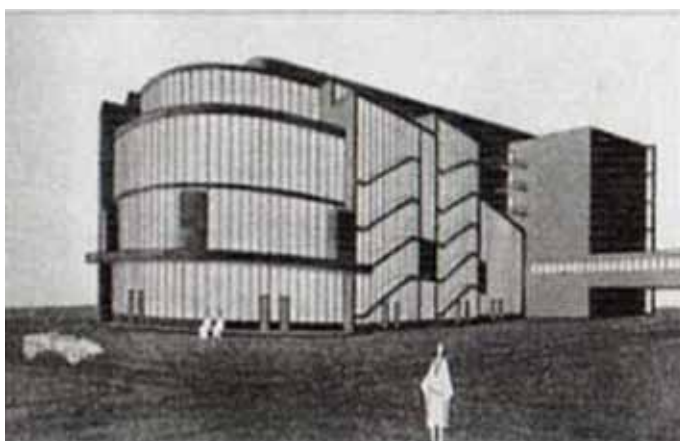
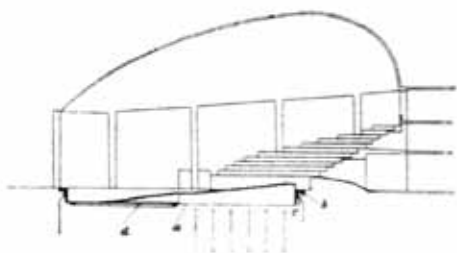


F.Posocco "La vicenda urbanistica e lo spazio scenico", 1997
F.Gianchi, "Macchina eratta sopra i Canal Grande...", 1769

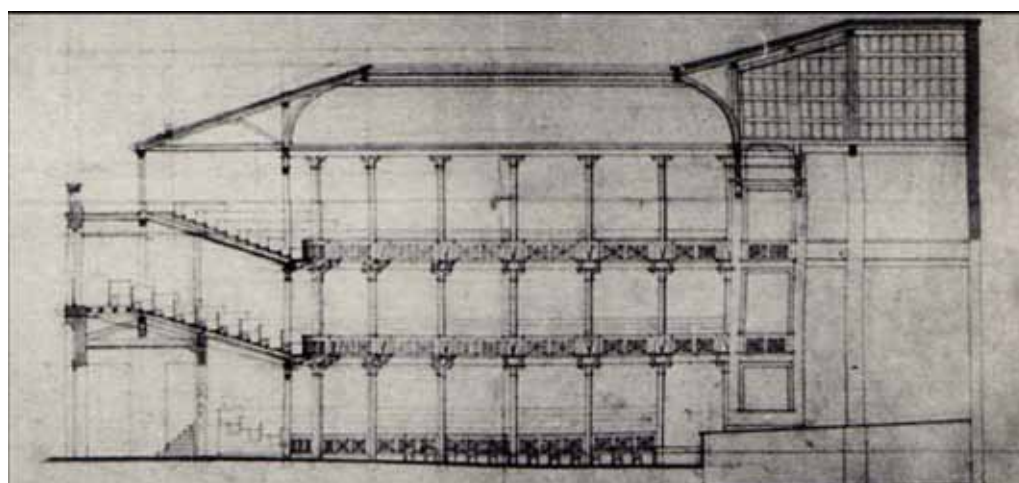
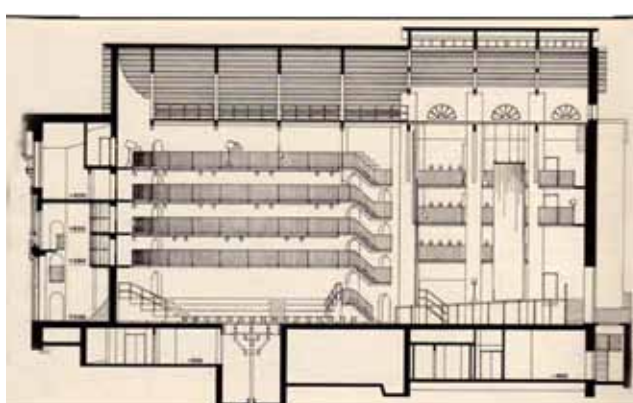
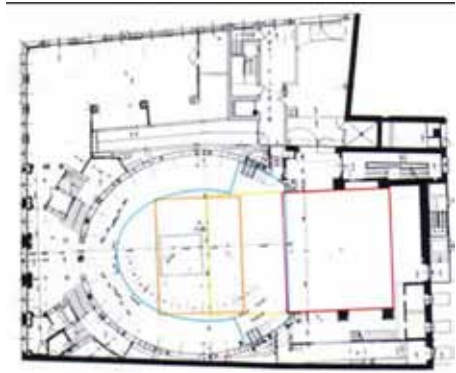
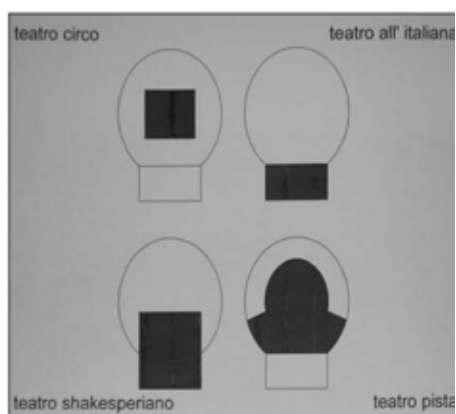


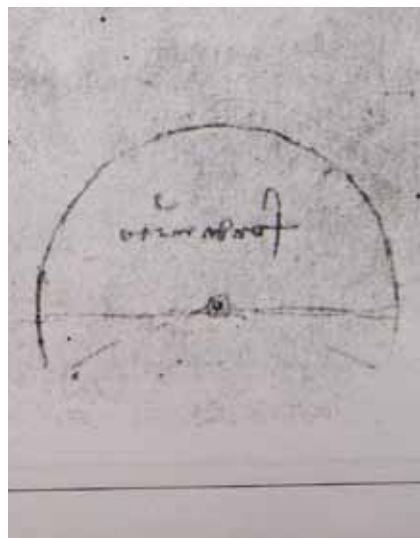
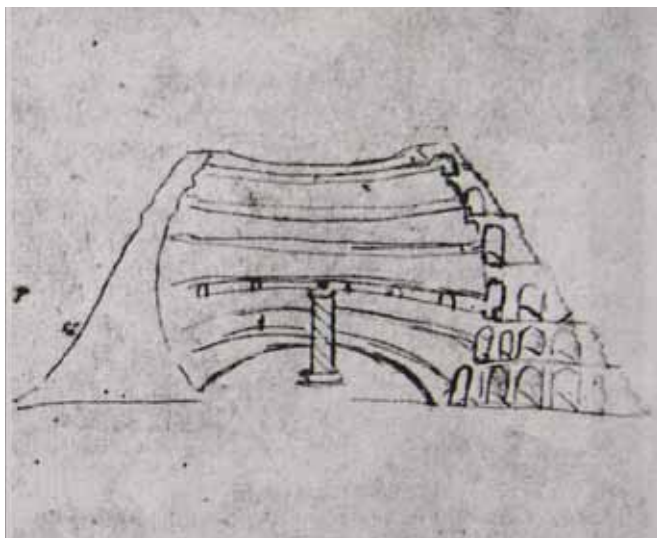
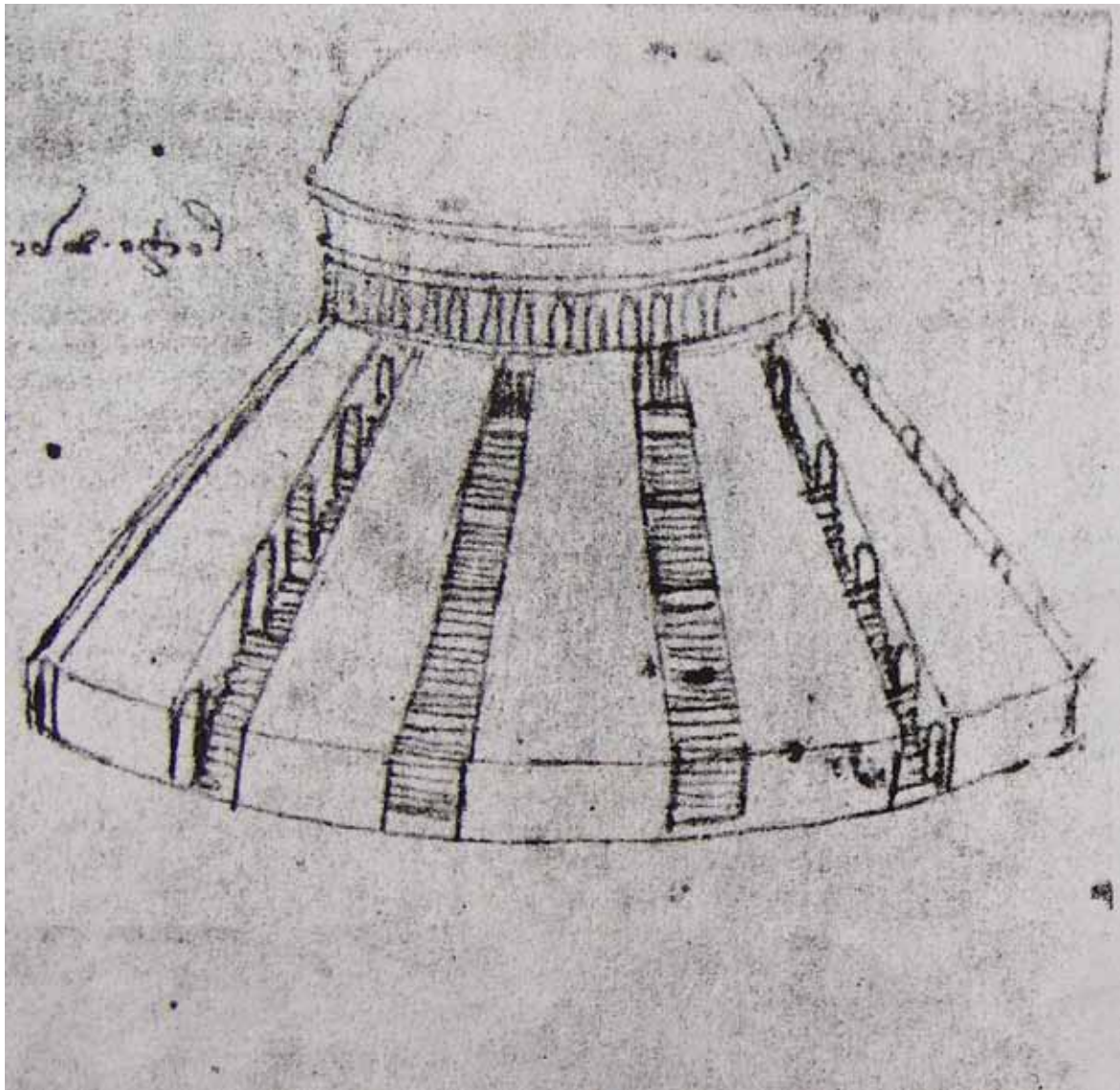
Ricevimento per Enrico III, Palladio, Venezia, 1574
Portico argonautico per l'incoronazione della dogaressa uuuuuuugrimani, il nobilissimo teatro detto il Mondo.



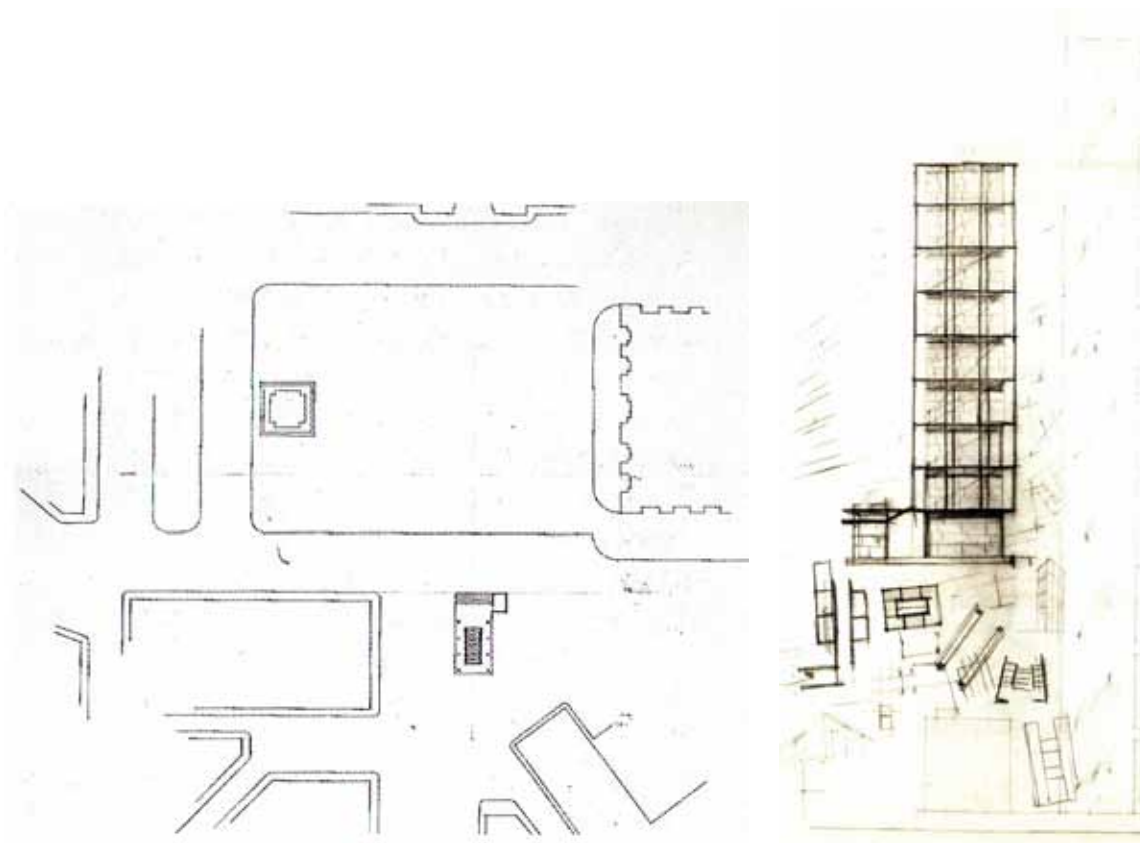
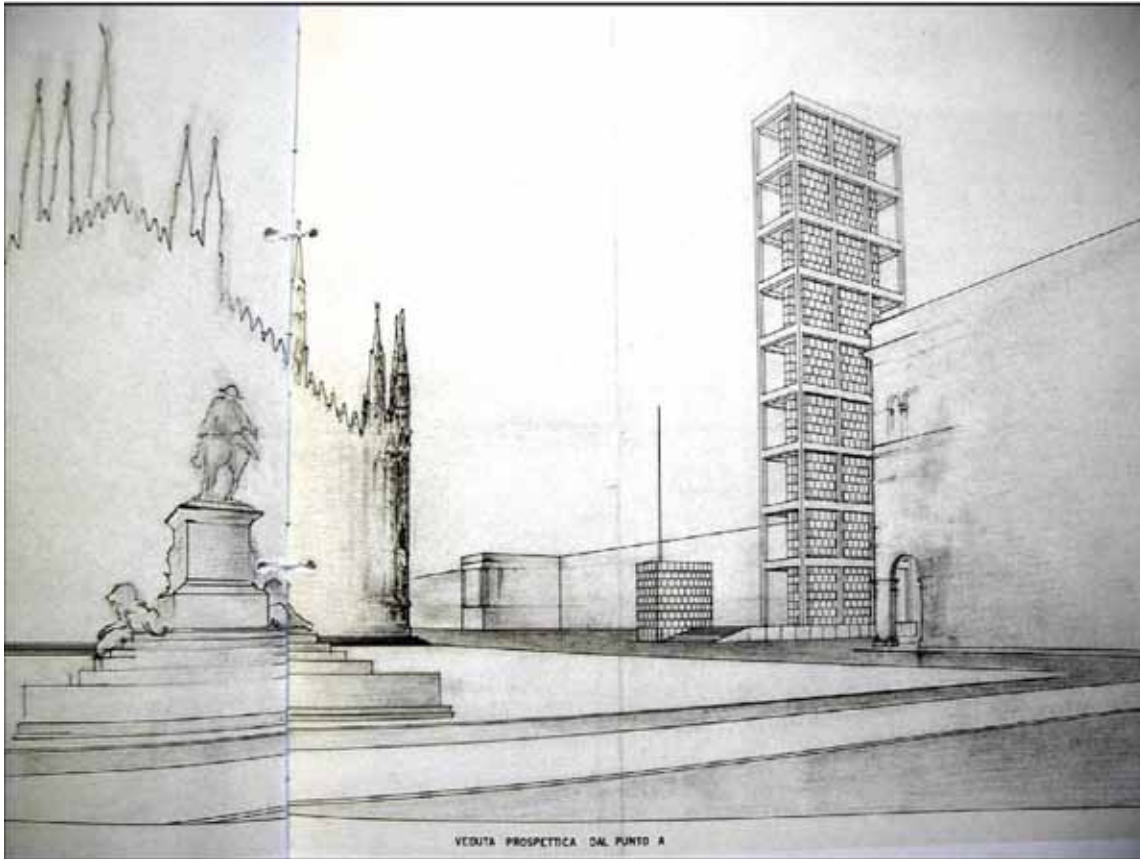


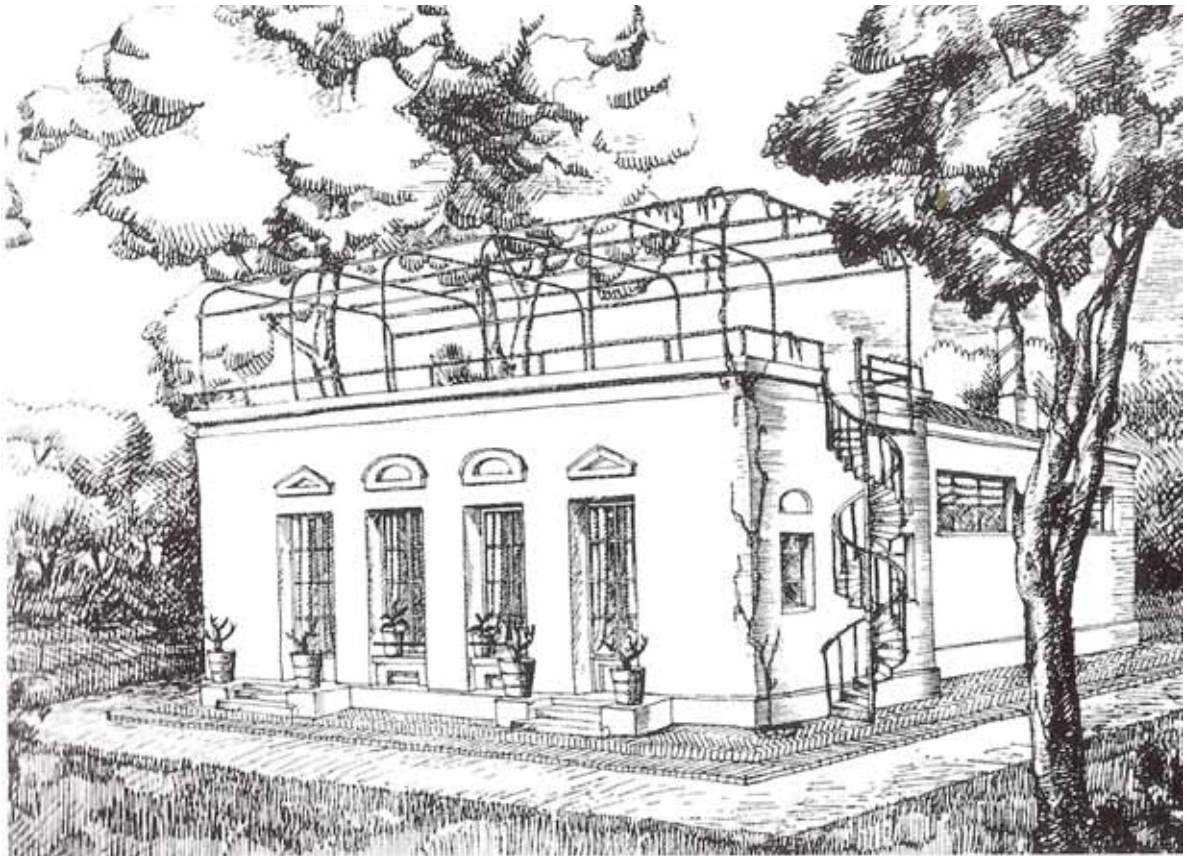
Marco Zanuso, Teatro Sudio a Milano, 1984, varie configurazioni palco, pianta piano terra, veduta ballatoi e sala, veduta palcoscenico, sezione teatro studio, vecchia sezione teatro Fossati



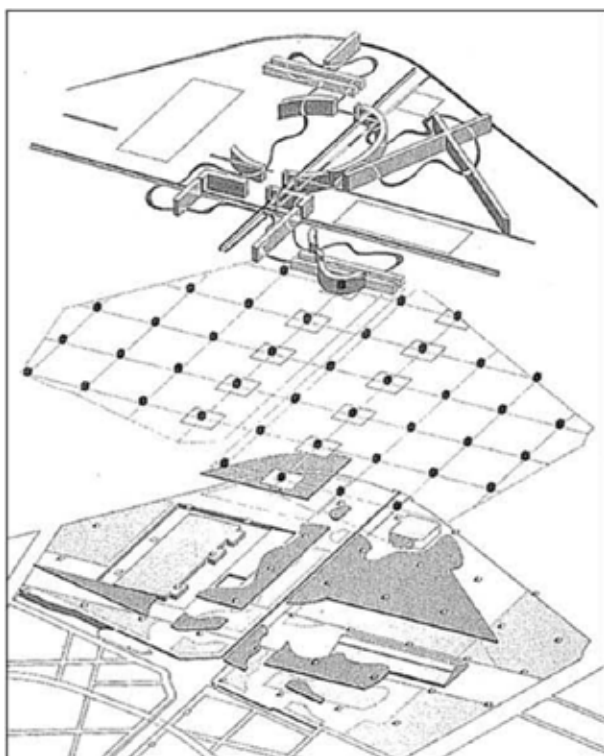
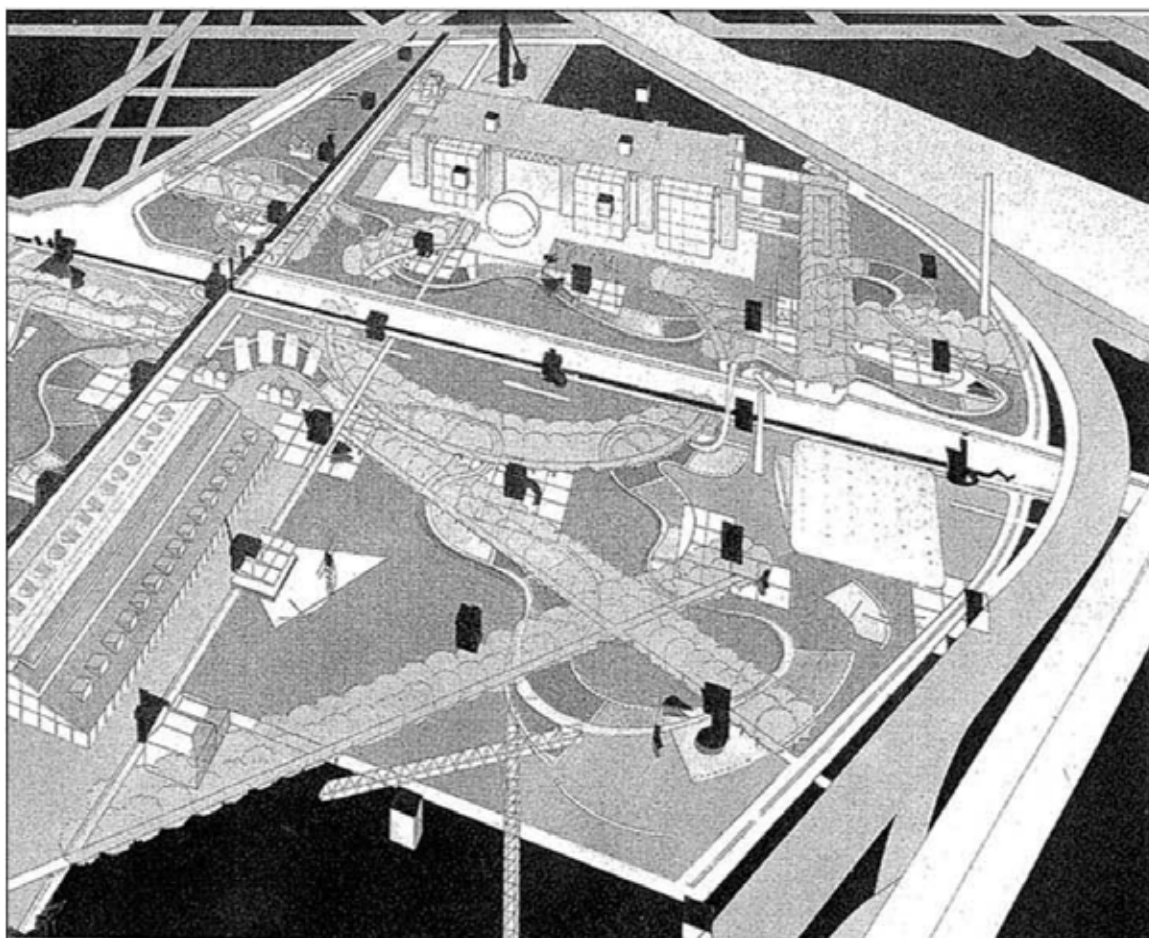


Gardella. progetto di Torre in piazza Duomo a Milano, vista prospettica da piazza Duomo, 1934
Gardella. progetto di Torre in piazza Duomo a Milano, planimetria generale, studio del prospetto, 1934













Il progetto si articola a partire da una pianta chiara simmetrica secondo l'asse centrale che si genera da figure primarie che si connettono sfruttando le potenzialità del lotto e del contesto. Un corpo centrale a base quadrata è ruotato di quarantacinque gradi ed ospita l'aula magna, lateralmente ad esso si connettono i parallelepipedi che ospitano le aule gradonate teatrali e a sud le aule ausiliarie per le arti sceniche.

Tagli trasversali ospitano a livello interrato "canali" di risalita che connettono le quote e si sviluppano unendosi a rampe a vista che ruotano attorno ai corpi laterali scavati, le aule teatrali, e che dinamizzano i prospetti. Funzionalmente questi elementi consentono percorsi alle diverse quote permettendo all'edificio di divenire percorribile in tutte le sue parti e di trasformarne le coperture in tetti piani che ospitano terrazzi panoramici rispetto al contesto e piantumazioni.

I tagli trasversali si coprono a falde sorrette da pilastri che riprendono nel loro passo la modularità del manufatto ed ospitano le nuove serre, che vanno a restaurare quelle già esistenti sul sito ma demolite; potenzialmente tali serre sono estendibili fino all'edificio del Borsa e permettono in tale caso un percorso in quota di connessione al nuovo edificio attraverso le serre stesse.

L'aula centrale è derivata in pianta dal teatro di Vicenza di Gardella ma è trasfigurata in prospetto da gradonate sul fronte nord che si interrompono centralmente per divenire scavo ombroso di passaggio all'interno dell'aula stessa e, superiormente, punto di vista privilegiato rispetto alla corte della villa attraverso una soletta in quota, che deriva dal ballatoio interno all'aula.

I corpi laterali ospitano ciascuno due aule teatrali di diversa altezza che portano in progressione, a livello di prospetto, alla quota massima della copertura dell'aula centrale; tagliati in prospetto dalle rampe, sono scansionati nel prospetto nord secondo una moderna tripartizione: basamento, che è realizzato attraverso la creazione di fioriere e cavedi di illuminazione, fusto, che deriva dalle pareti finestrate e tagliate dalle rampe, coronamento, che si manifesta sotto forma di fiorire in quota delle quali il muro di contenimento lo determina.

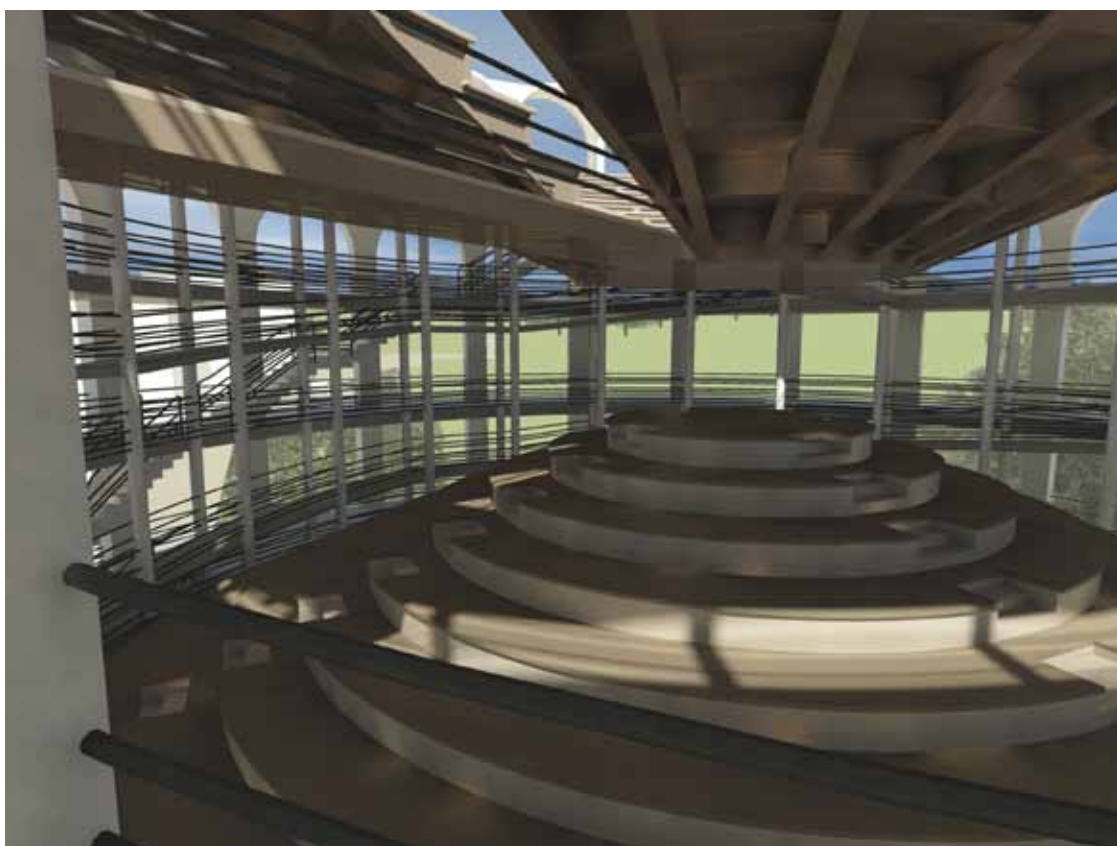
Sul fronte sud la composizione del prospetto è stata potenziata e iperfigurata attraverso l'uso di elementi triangolari strutturali che riprendono e svelano il modulo, scansionando lo spazio ipogeo sottostante in coperto, le aule, e aperto, patii prospicienti le aule stesse. Centralmente una pensilina inclinata si slancia, sorretta da un unico pilastro



nel suo culmina, a coprire l'accesso principale raggiungibile tramite rampe o scalinate determinate dalla geometria ruotata del corpo centrale.

I tagli longitudinali scandiscono il pianta e in prospetto la composizione divenendo elementi a timpano che chiarificano l'insieme, rivelandone l'aspetto strutturale di derivazione modulare. Inoltre, riprendendo attraverso le coperture a tegoli i materiali del contesto permettono una più profonda coesione con l'esistente al quale si connettono. Nell'insieme si è tentato attraverso tutte queste soluzioni compositive e strutturali, nonché di derivazione storica (Gabetti e Isola, Roche, gli ziggurat, ...) di costruire un manufatto articolato in forma di paesaggio architettonico che gradualmente raggiunge la sua quota massima, quella della copertura dell'aula centrale, senza tuttavia superare il livello di gronda del Borsa.

Gli accessi primari sono centrali sul fronte nord e su quello sud, principale, ma è anche possibile sfruttare i tagli laterali coperti a falde.



Il progetto di un padiglione teatrale nell'area occupata dal vecchio campo da Hockey completa l'idea di istituire un polo per le arti sceniche, con la scuola, e per le arti in genere.

Il criterio compositivo adottato sta nella costruzione di uno spazio collettivo, articolato in un corpo di fabbrica autonomo, proposto in due alternative possibili, una permanente ed una temporanea.

Per quanto riguarda il padiglione dal carattere stabile, il manufatto si compone di due teatri, uno interno ed uno all'aperto.

Superando l'atrio d'ingresso centrale, troviamo una serie di locali adibiti a biglietteria, guardaroba, servizi e camerini per gli attori che si avviluppano attorno ad un "cuore" costituito dalla platea centrale del teatro. Questo cuore, in comunicazione con il palcoscenico, sarà in grado di ruotare per permettere la massima flessibilità per aumentare le possibilità di rappresentazione, prendendo spunto dal teatro totale di Gropius, dove il ruotare dei posti a sedere e il rimuovere parzialmente o totalmente le strutture su cui poggiano, offre la possibilità di giocare con gli spazi della scena, ingrandendo lo spazio in base alla necessità.

Una platea fissa poggia sui locali di servizio, e risale poi a gradoni concludendosi con il secondo piano; quest'ultimo, corre lungo la circonferenza e offre una balconata continua verso l'interno. La copertura è costituita da degli anelli strutturali, fino a comporsi come una sorta di cupola gradonata e praticabile.

L'edificio è circondato da percorsi esterni e rampe che risalgono a spirale connettendo le diverse quote e guidando i fruitori nella sequenza architettonica costituita da teatro interno, luogo di sosta e veduta, creata dalla copertura del precedente, fino al teatro all'aperto in copertura. I due teatri sono costituiti da due parti ben distinte, ma il loro volgere l'uno all'altro viene a formare visivamente una sorta di clessidra.

Le rampe garantiscono una continuità pedonale lungo i diversi livelli. Il loro risalire lento dà la possibilità al pubblico che le percorre di poter osservare il padiglione nella sua interezza e con tutto ciò che lo circonda, cogliendo punti di vista sempre diversi nello splendido e importante scenario in cui è immerso, tra storia, città e natura.

Per i primi due livelli le rampe sembrano scavare l'alto basamento in pietra e mattoni, sottolineato da un trattamento materico che riprende le gelosie dei vecchi fienili e che crea un effetto chiaroscurale verso un'apertura sempre più accentuata, man mano che si risale.



L'intero corpo è racchiuso all'interno di una maglia di pilastri di ordine gigante collegati da archi fino al punto in cui, più in alto, l'edificio si conclude con una linea netta, costituita dal cornicione decorato da semplici cerchi forati.

Con una politica diversa, ma sempre incentrata al completamento della scuola, si sviluppa l'alternativa temporanea, introversa, con lo scopo di andare a creare non solo un'architettura, ma un intero pretesto per eventi che si potrebbero sviluppare intorno alle attività sceniche degli studenti, alla Villa e al parco.

Fra tutte queste preesistenze il nuovo manufatto si erge come punto attrattivo dell'intero sistema. Infatti, ponendo le possibilità di un suo rinnovamento periodico, o di una reinterpretazione totale secondo un tema di volta in volta diverso, il progetto propone una soluzione semplice, ma allo stesso tempo articolata e dalle possibilità tecnologiche interessanti. Costituita per lo più da elementi modulari, in lamiera e legno lamellare, il corpo esternamente si presenta come una piramide troncoconica, conclusa con una sorta di lanternino.

Sei rampe di scale scavano il volume connettendo esternamente le diverse quote interne del teatro. Questi vani costituiscono delle grandi travi ad "U" rovesciata, sulle quali poggiano delle arcate in legno lamellare che sostengono a loro volta delle travi, che corrono lungo la circonferenza, come anelli interrotti, che essendo forati, creano delle finestrelle per il passaggio della luce. Queste aperture continue increspano l'andamento regolare della copertura e, poste all'altezza degli occhi, mantengono il visitatore in rapporto visivo con l'esterno. L'interno è caratterizzato da un teatro a scena centrale, scavato da poche sedute gradonate. La scena costituisce la base di un nucleo spaziale cavo a forma sferica, sottolineata da anelli che formano vari livelli balconati e da dei costoloni in legno lamellare curvi che, sostenendo i sei vani scala esterni, completano l'ossatura principale dell'edificio.

1 Il territorio a nord della città murata: le campagne, il Lambro e le ville

- F. De Giacomi, a cura di, *La Villa Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1984
- F. De Giacomi, a cura di, *Il Parco Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1989
- F. De Giacomi, *Le Ville Mirabello e Mirabellino nel Parco Reale di Monza*, Associazione Pro Monza, Monza, 2006
- Nell'età di Umberto e Margherita - Il parco e la villa reale di Monza nella fotografia dell'Ottocento*, catalogo delle fotografie di Roberto Cassanelli e Ruggero Pini; Associazione Pro Monza, Monza, 1999
- V. Ingegnoli, F. De Giacomi, S. Lange, F. Suss, F. Brunetti, *Le ville storiche nel territorio di Monza*, Silvana Editoriale, Milano, 1987
- F. De Giacomi, E. Galbiati, *Monza e la sua storia*, Associazione Pro Monza, Monza, 2002
- F. Milazzo, *I sovrani ritrovi, architettura rurale e architettura nobiliare nel Parco di Monza*, Associazione amici dei musei di Monza, Monza, 2006
- G. De Finetti, *Milano: costruzione di una città*, Hoepli, Milano, 2002

2 La Villa Reale e il progetto del Piermarini

- F. De Giacomi, a cura di, *La Villa Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1984
- F. De Giacomi, a cura di, *Il Parco Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1989
- L. Patetta, Milano Rotonda, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Electa, Milano, 1978
- aavv, *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1983
- G. Cislighi, *Monza*, in *Città da scoprire*, vol 1, Milano, 1983
- L. Grassi, *Disposizione, misura, euritmia nell'opera del Piermarini*, in *Arte Lombarda*, VI, Milano, 1961
- L. Grassi, *Razionalismo architettonico dal Lodoli a Pagano*, Edizioni Bignami, Milano, 1966
- F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, Majocchi, Milano, 1847
- G. Muzio, *L'architettura a Milano attorno all'ottocento*, in *Emporium*, n 317, 1921
- A. Rossi, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in *Società*, 3, Torino, 1956
- E. Silva, *Elogio dell'architetto Piermarini*, Stamperia Corbetta, Monza, 1811
- G. Mezzanotte, *Vanvitelli e i neoclassici lombardi*, in *Luigi Vanvitelli e il settecento europeo*, atti del convegno, Napoli, 1978

3 Il progetto del Parco e il Canonica

- F. De Giacomi, a cura di, *La Villa Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1984
- F. De Giacomi, a cura di, *Il Parco Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1989
- G. Mangiagalli, G. Levati, a cura di, *Il Parco di Monza, storia arte natura*, Associazione Pro Monza, Monza, 2005
- F. De Giacomi, *Il teatrino della villa Reale di Monza*, in *Annuario della rosa*, Monza, 1972
- G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Esi, Napoli, 1966
- J. Soldini, *Alcune questioni interpretative sull'opera dell'architetto Luigi Canonica (1764-1844)*, Archivio Storico Ticinese, Lugano, 1981
- R. Wittkover, *English Neo-Palladianism*, in "L'Arte", 6, 1969
- Presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio, sezione Archivio del Moderno è conservato un vasto Fondo Luigi Canonica

4 L'epoca moderna: L'Isia e le biennali, le scuole europee

- F. De Giacomi, a cura di, *La Villa Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1984
- F. De Giacomi, a cura di, *Il Parco Reale di Monza*, Associazione pro Monza, Monza, 1989
- R. Bossaglia, a cura di, *L'ISIA a Monza: una scuola d'arte Europea*, Silvana Editoriale, Monza, 1986
- A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978
- J. Fiedler, P. Feierabend, a cura di, *Bauhaus*, Konemann, Koln, 1999
- aavv, *Utopies et realites en Urss 1917-1934*, catalogo della mostra, Centro di creazione industriale, Parigi, 1980

5 I modelli delle Scuole d'Arte e Spettacolo

- J. Fiedler, P. Feierabend, a cura di, *Bauhaus*, Konemann, Koln, 1999
- Magomedov S.Khan, *Vhutemas*, Regard, Parigi, 1991
- R. Bossaglia, a cura di, *L'ISIA a Monza: una scuola d'arte Europea*, Silvana Editoriale, Monza, 1986

6 La progettazione in ipogeo

- Ermanno Ranzani, *Domus* 691, del Febbraio 1988
- Andrea Guerra e Manuela Morresi, a cura di, *Gabetti e Isola opere di Architettura*, Electa, Milano, 1996
- M. Zanuso Architetto, Skira, 1999
- L'architettura cronaca e storia n°4, Agosto 1970
- Mildred F. Schmertz, *Architectural record*, Aprile 1970
- Ga, *Global Architecture Book*, 9, Ada editore, Tokio, 1981
- *Arca* n°228, settembre 2007
- Francine Houbert, Mecanoo architects, *Composition contrast complexity*, Birkhauser
- *Domus* n°909, dicembre 2007
- Antonio Piva, Vittorio Prina, a cura di, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano, 1998

7 Monumenti, tempie, sorprese nei parchi rinascimentali e romantici

- David Watkin, a cura di, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna, 1999
- Michel Saudan, Sylvia Saudan, a cura di, *From Folly to Follies, discovering the world of gardens*, Skira, 1997

8 Teatri d'avanguardia e padiglioni temporanei nella modernità

- M. Brusatin, A. Prandi, a cura di, *Teatro del Mondo-Aldo Rossi*, Cluva, Venezia, 1982.
- AA.VV., *V. Scamozzi 1548-1616*, Marsiglio, Vicenza
- *Aldo Rossi, tutte le opere*, Electa, Milano, 1999
- *Walter Gropius, Architecture et société*, Edition du Linteau, Parigi
- *Walter Gropius, Opera Completa*, Electa, Milano

- G.Canella, *il sistema teatrale a Milano*, Dadalo Libri, 1966
- M. De Giorgi, a cura di, *Marco Zanuso: architetto*, Skira, Milano, 1999
- Casabella dicembre 1984
- Domus settembre 1986
- Lotus 48-49 1986
- Carlo Pedretti, a cura di, *Leonardo Architetto*, Electa, Milano, 1978
- AA.VV, *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio editori, Venezia, 1992.
- Stefano Guidarini, a cura di, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana, Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano 2002

9 Altre fonti bibliografiche rilevanti di carattere generale

- M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano, 1999
- G. L. Fontana, A. Lazzarini, a cura di, *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: economia, territorio, istituzioni*, atti del Convegno tenuto a Vicenza e Bassano del Grappa nel 1989, Cariplo, Milano - Roma, 1992
in questo si segnala il saggio di
L. patetta, *Soppressione degli ordini religiosi e riuso civile dei beni in Lombardia*,
- R. Gabetti, C. Olmo, *Alle radici dell' Architettura Contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989
- H.W. Kruft, *Storia delle Teorie Architettoniche*, Laterza, Bari-Roma, 1990
Am pertum patis Cast pror
potimus consciis, quos coertum idit eo cavervis At verem, C. Ucta caedetodit, que nocris audet vilnem,
quo

10 Sitografia

- www.archea.it
- www.europaconcorsi.com

Può un progetto dirsi concluso? Può una ricerca interrompersi poiché ha trovato una soluzione definitiva? Sicuramente no, ma giunge il momento in cui le parti sembrano aver raggiunto una tale armonia e un tale accordo con le premesse che il miraggio di una perfezione del progetto, almeno teorica, appare. E' questo l'obiettivo a cui sento di essere arrivato dopo questi due anni di Laboratorio e non vi è alcun dubbio che le persone che più desidero ringraziare per avermi sostenuto ed aiutato nel duro procedere del comporre figurativo e funzionale sono il Prof. Gian Paolo Semino e l'Arch. Giovanni Barzaghi.

Entrambi con la loro infinita pazienza sono riusciti a stare dietro agli innumerevoli progetti proposti riuscendo a indirizzare la mia volontà progettuale entro binari che non fossero morti. Laddove si sono presentati problemi ardui il professore è riuscito con la sua esperienza e con la sua conoscenza o proporre gli spunti per la soluzione migliore e a svegliare uno spirito progettuale che uscisse da schemi usuali per tentare vie più fertili e feconde, che potessero portare a risultati più audaci. L'Arch. Barzaghi poi ha mostrato una disponibilità davvero preziosa, a vedere, rivedere, senza mai mostrare un accenno di spazientimento, anzi capace di stare dietro ad una personalità piuttosto instabile come la mia, mai paga del risultato e sempre alla ricerca di qualcosa di più.

Questo è quello che più mi ha affascinato del laboratorio, la capacità di coniugare indagine storica rigorosa e profonda, oltre una lettura superficiale da manualistica, e volontà riformatrice, alla ricerca di un'espressività che uscisse dal *modus operandi* oggi diffuso. "*Sorprendetemi, tentate qualcosa di più, uscite dagli schemi ...*" sono queste le parole che più mi hanno colpito; soprattutto perché dietro di esse non si nascondeva una maschera vuota, che copriva con la ricerca del nuovo un'assenza di forma e di memoria, ma una potente necessità umana di coniugare il rispetto della nostra tradizione con l'altrettanto necessaria spinta moderna e contemporanea verso forme autentiche, nel senso di figlie non della prassi ma della ricerca continua e puntuale dettata dal luogo e dalla "leggenda del comporre".

Quel linguaggio progettuale che ne è scaturito è una sorta di lombardismo architettonico moderno simile a un modo di comporre testoriano se vogliamo trovare un paragone letterario. E' una lingua che si avvale di tutti gli stratagemmi figurativi e linguistici tradizionali e moderni (come le figure retoriche, i neologismi, i lombardismi, gli echi aulici gaddiani o testoriani) per giungere al massimo di espressività, mischiando frammenti poetici che magicamente vengono a ricomporsi in unità.

Ottobre 2010
Enea

LA TEATRALITA' URBANA NELLA CONTINUAZIONE DI UN PALINSESTO STORICO

Scuola di Arti Sceniche all'Istituto d'Arte

Un Padiglione Teatrale per la città'

TAVOLE PROGETTUALI

LA TESTUALITÀ URBANA
NELLA CONTINUAZIONE DI
UN PAESAGGIO STORICO.
ESPANSIONI DELL'URBANA
CON UNA SCUOLA
DI ARTI SCENICHE.

ANALISI TERRITORIALE E STRATEGIE DI ATTIVITÀ PROGETTUALE

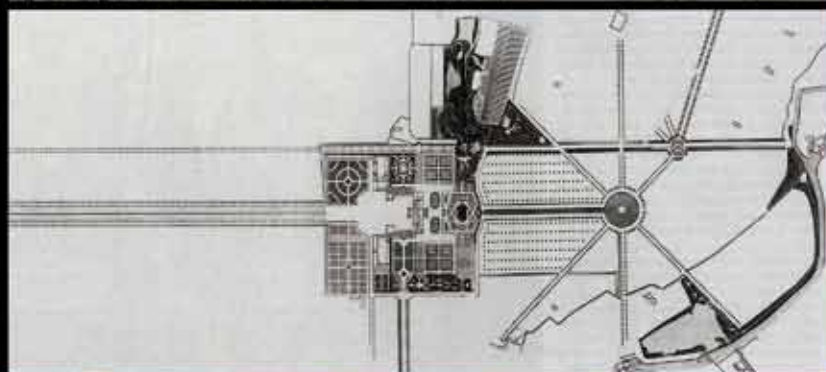
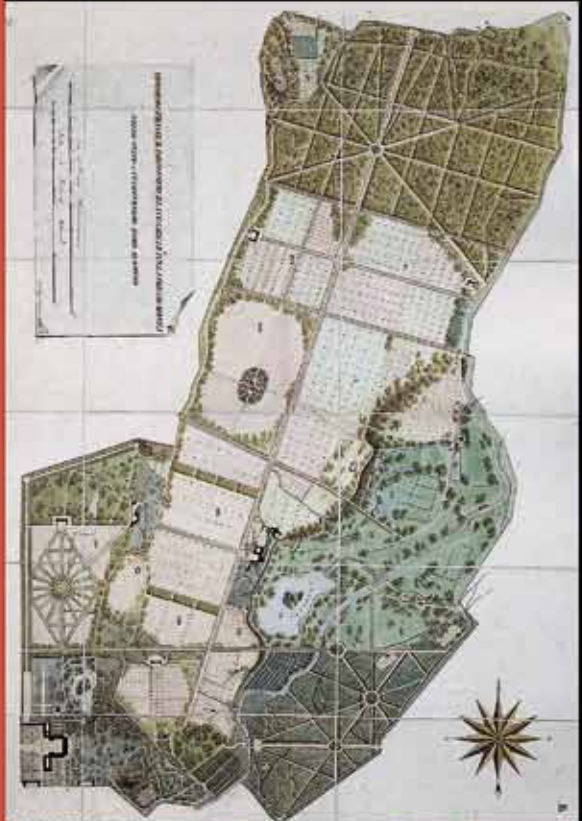
ANALISI, MAPPE PROGRAMMATICHE E SISTEMI CONVENIENZE PROGETTUALI

ANALISI TERRITORIALE

I sistemi urbanistici, culturali e paesaggistici del territorio monzese

PRODOTTORE TECNICO: BOUVI S.p.A.

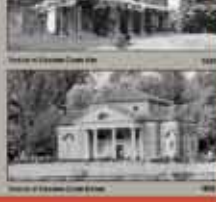
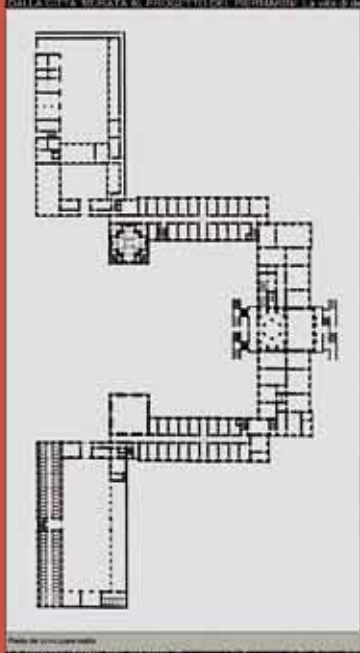
PRODOTTORE: MILANO



Facoltà di
Architettura Civile
Corso di
Laborio Negoziale III
in Architettura
Sessione Luglio 2011
Titolari di Laboratorio:
Progettazione Architettonica

Relatore:
Prof. Gian Paolo Corbelli
Co-relatore:
Arch. Giovanni Barozzi
Titolari di Laboratorio di
Disegno Grafico





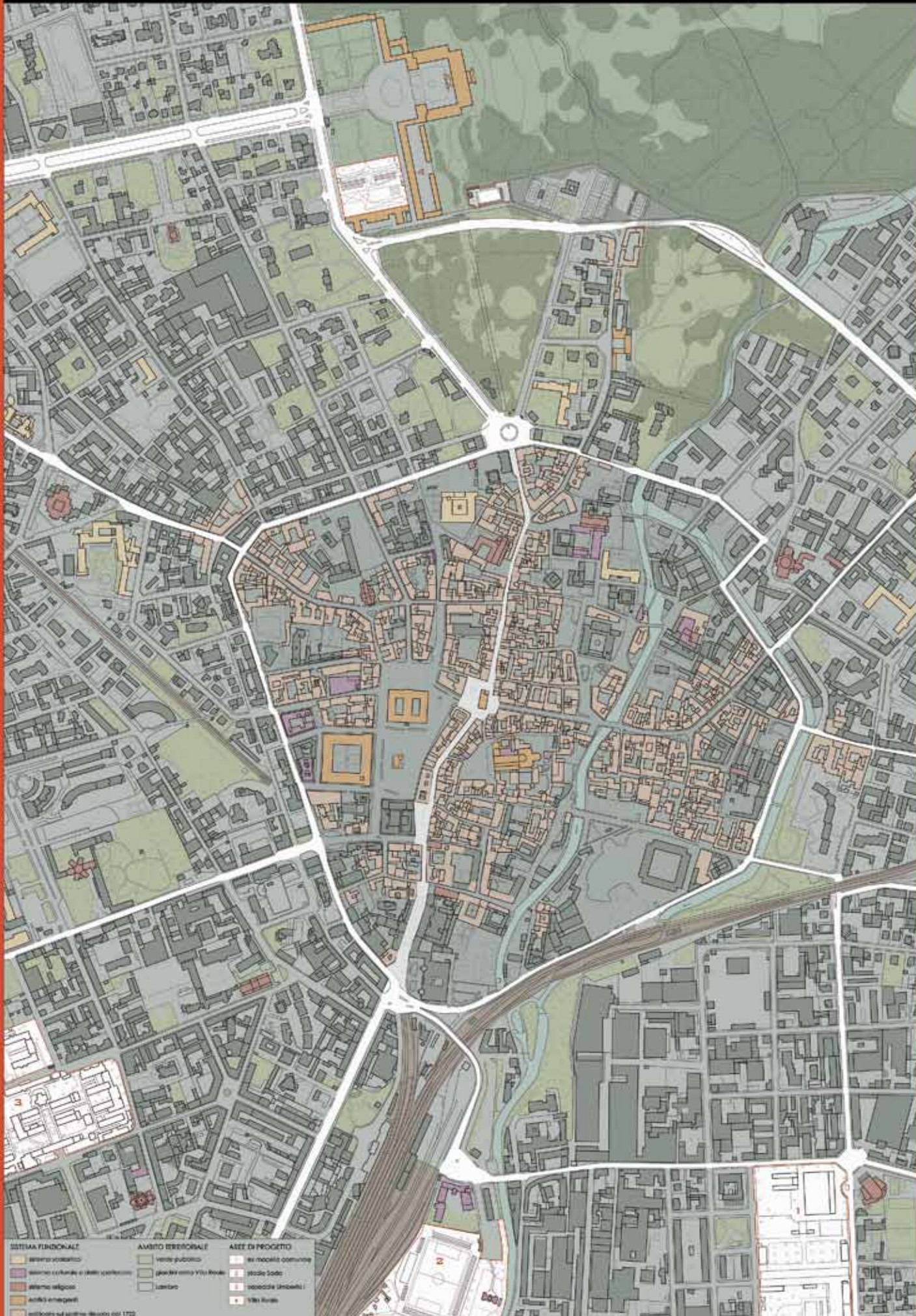


LA TEATRALITÀ URBANA
 NELLA CONTINUAZIONE DI
 UN PAESAGGIO STORICO

ESPANSIONE DELL'USO
 CON UNA SCUOLA
 DI ARTI SCIENTIFICHE

PAESAGGIO URBANO

Il volume architettonico culturale è
 prodotto dal territorio con
 una rete.



SISTEMA FUNZIONALE	AMBITO ESERCIABILE	ASSET DI PROGETTO
area protetta	verde pubblico	ex modello comune
area culturale e delle spettacoli	greenfield Villa Reale	studio code
area religiosa	Lastrico	semplice (univale)
area artigianale		Villa Reale
edificato sul sistema storico del 1722		

PROFITTECNICODIPIANOLANOCBOVISA

Facoltà di
 Architettura Civile
 Corso di
 Laurea Magistrale in
 Architettura
 Sessione Luglio 2011
 Tesi di Laurea in
 Progettazione Architettonica
 Relatore:
 Prof. Gian Paolo Ramello
 Corsorente:
 Arch. Giovanni Scarpato
 Tesi di Laurea di
 Classe 04/01

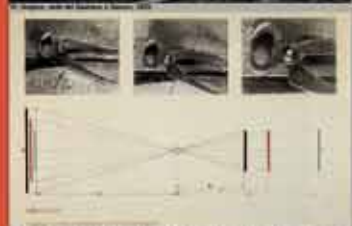


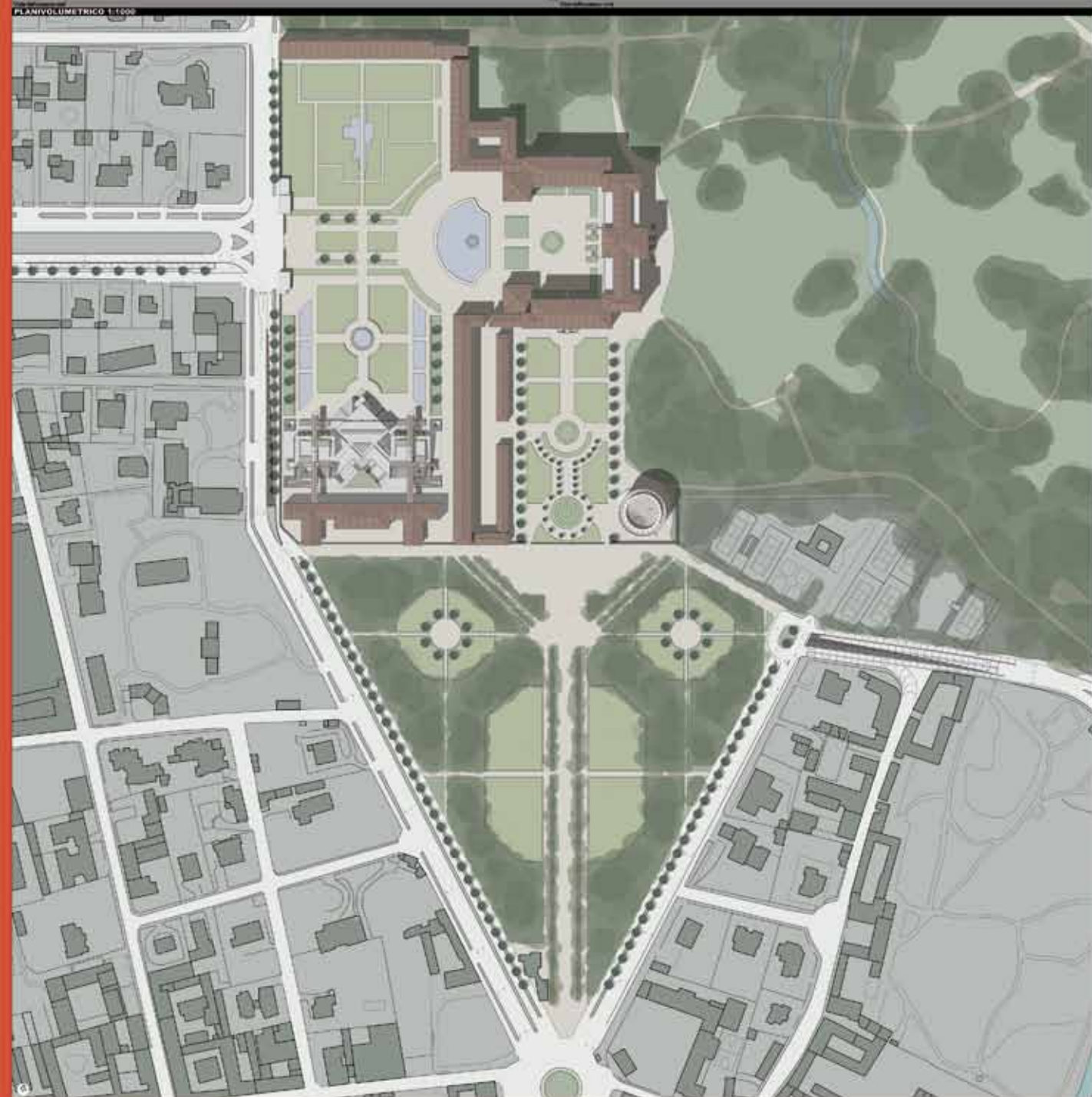


Il piano di restauro è stato elaborato nel 1981 da un gruppo di architetti, tra i quali spicca il nome di Giuseppe Penone. Il progetto prevede la ricostruzione delle parti danneggiate e la ristrutturazione delle parti esistenti. L'opera è stata completata nel 1982 e ha permesso di recuperare un importante monumento storico-artistico.



Il piano di restauro è stato elaborato nel 1981 da un gruppo di architetti, tra i quali spicca il nome di Giuseppe Penone. Il progetto prevede la ricostruzione delle parti danneggiate e la ristrutturazione delle parti esistenti. L'opera è stata completata nel 1982 e ha permesso di recuperare un importante monumento storico-artistico.



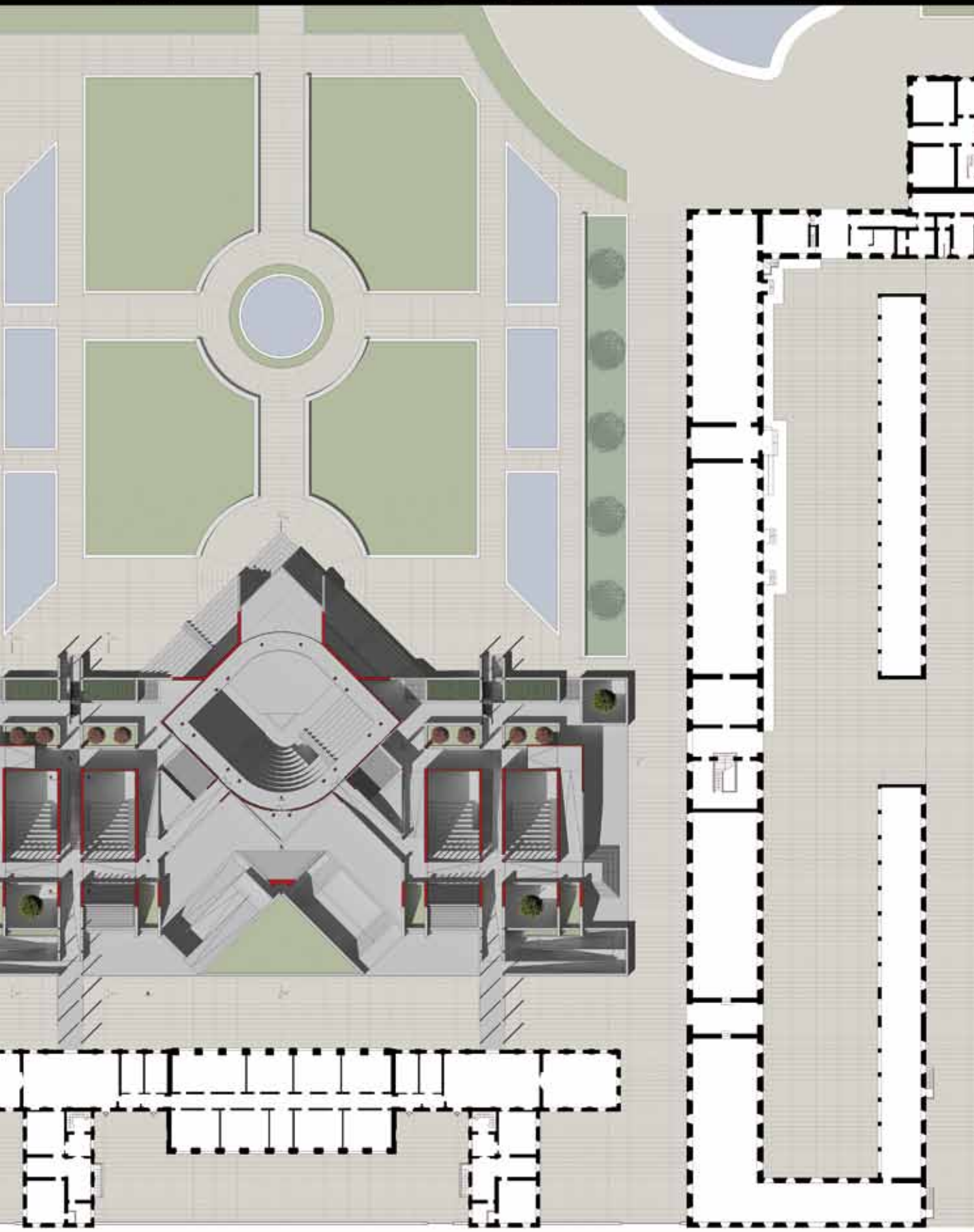




area
**Villa Reale
 di Monza**

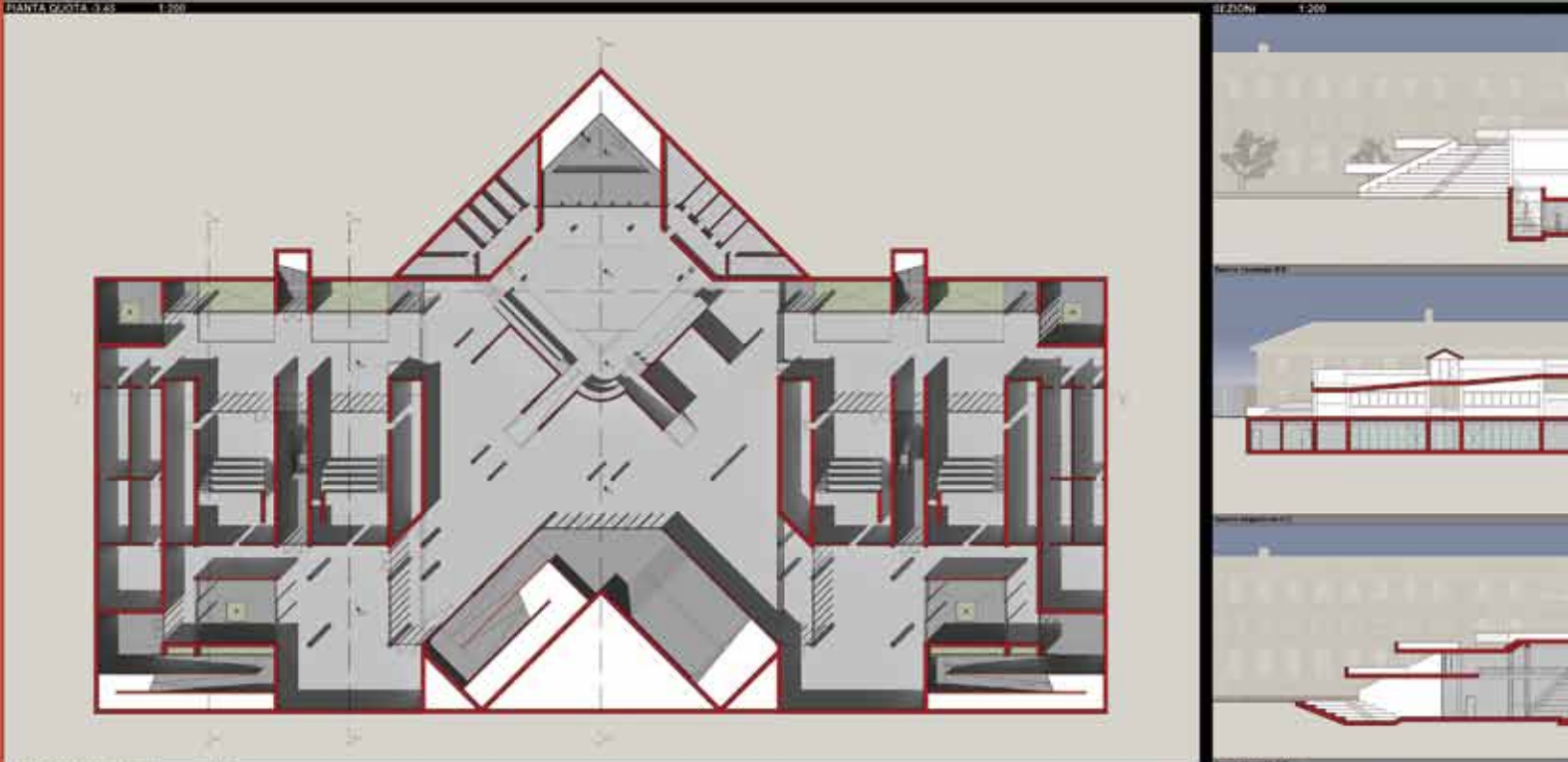
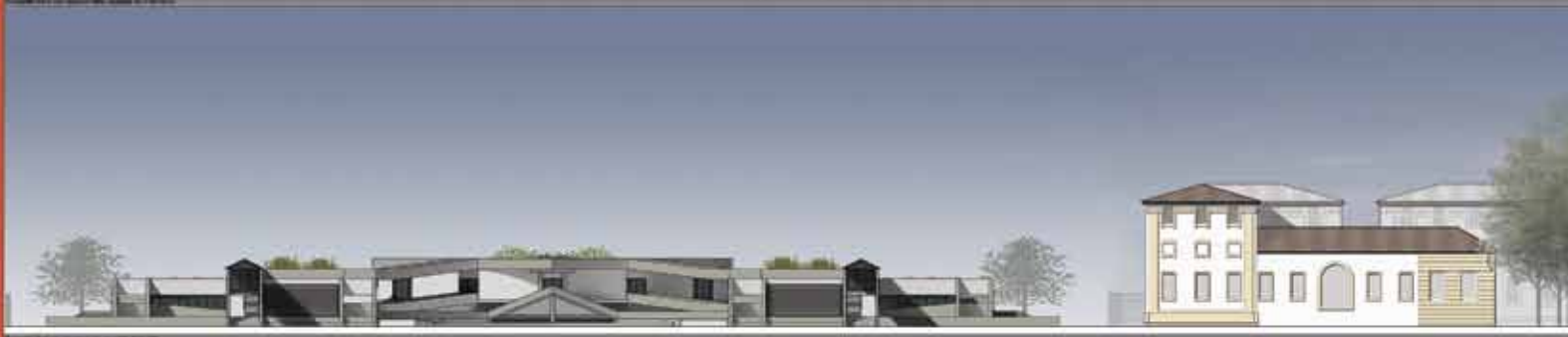
LA TRADIZIONE URBANA
 NELLA CONTINUAZIONE DI
 UN PALINSESTO STORICO
 ESPRESSIONE DELL'ARTE
 CON UNA SCUOLA
 DI ARTI E LETTERE

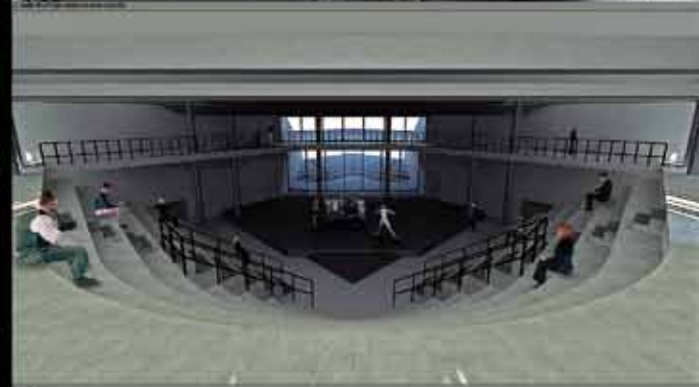
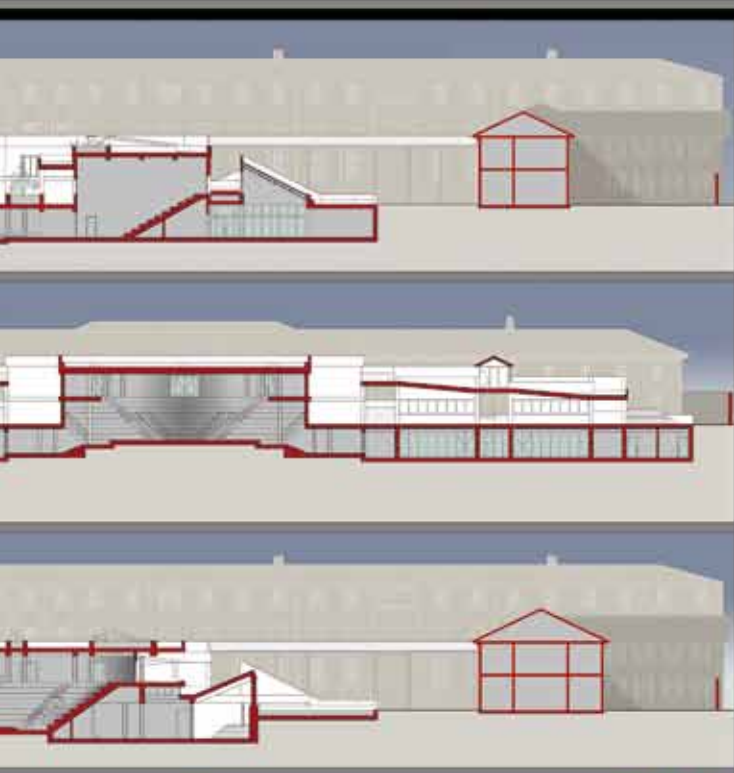
Scale
5
 Proseguimento: 0-1000
 Piano area 2,00 m
 Palinsesto storico: 0-200
 area 10

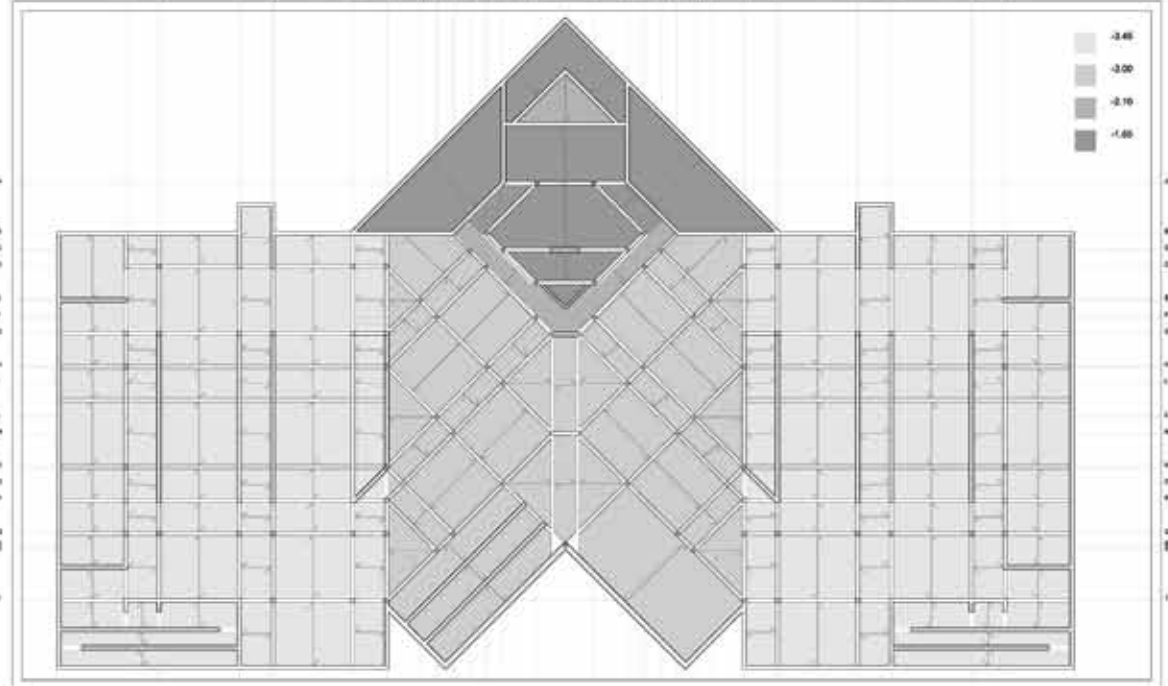


Facoltà di
 Architettura Civile
 Corso di
 Laurea Magistrale UE
 in Architettura
 Sessione Luglio 2011
 Tesi di Laurea in
 Progettazione Architettonica
 Relatore:
 Prof. Gian Paolo Sestini
 Correlatore:
 Arch. Giovanni Sacchetti
 Tesi di Laurea di
 Emma Gatti



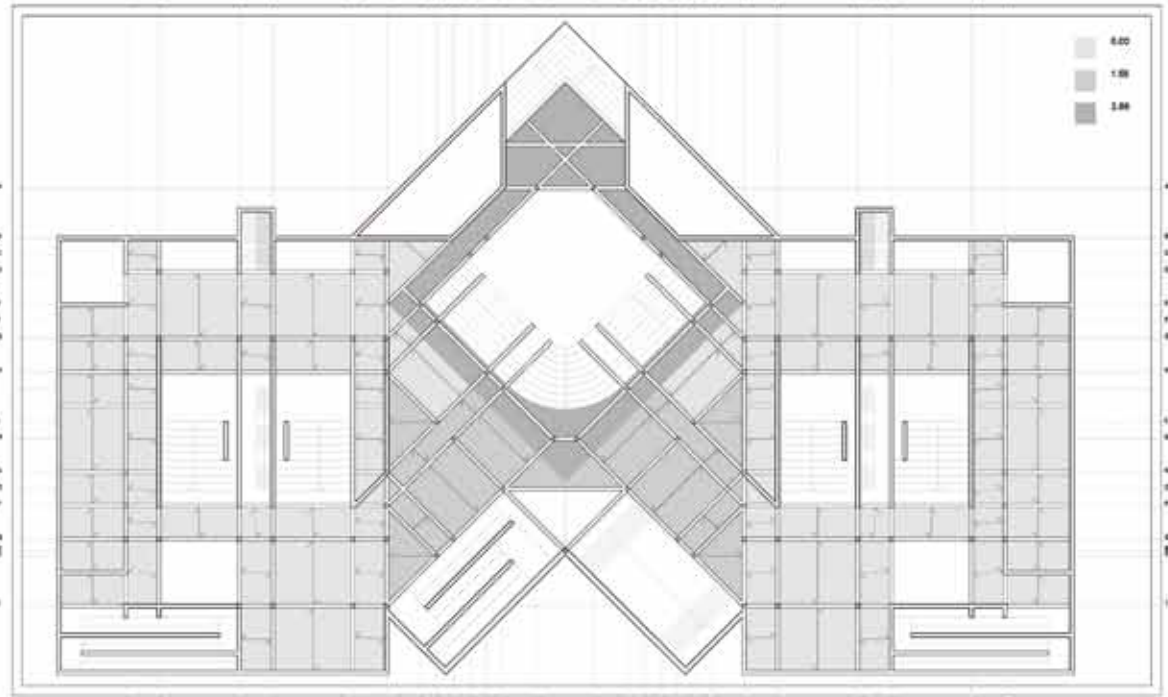






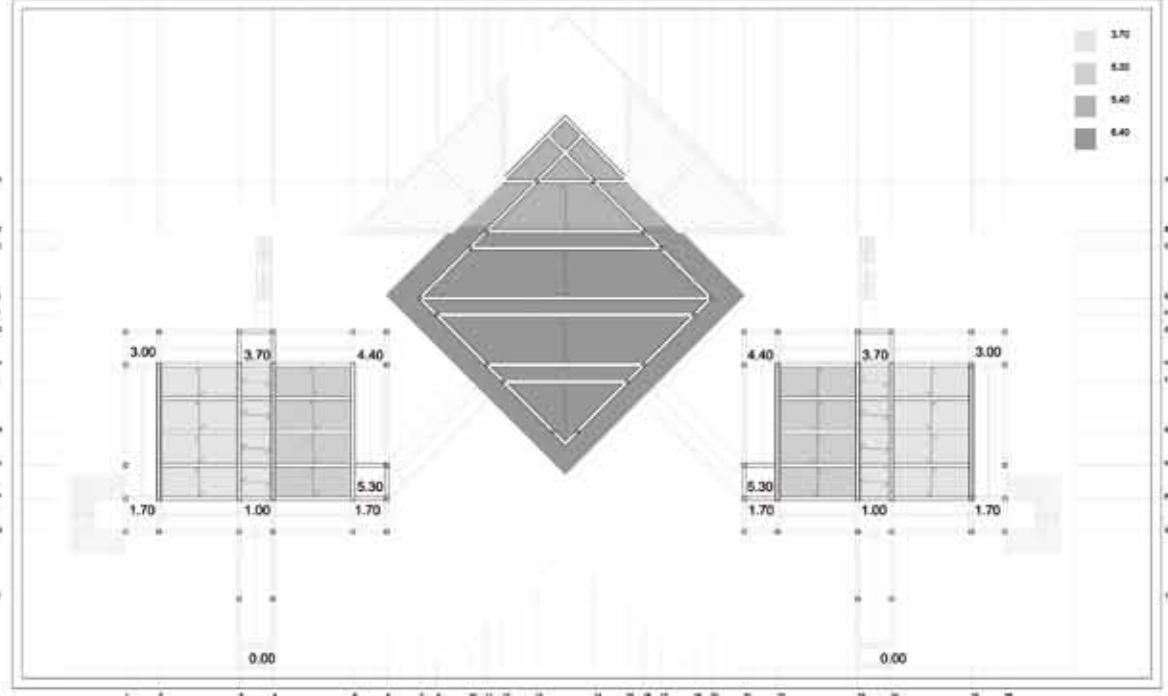
SOLAI QUOTA 0 1.55 2.86

1m 10m



SOLAI COPERTURE AULE GRADONATE E SISTEMA RAMPE IN C.A. PER ACCEDEREVI

1m 10m



0.00

1m 10m



