



# Oltre la soglia

Abitare le Porte di Milano



**Oltre la soglia**  
Abitare le Porte di Milano



## Politecnico di Milano

Facoltà di Architettura Civile

Tesi di Laurea Magistrale in  
Architettura degli Interni e Allestimento di

Ginevra Calisti  
Ludovica Di Saverio  
Chiara La Ferlita

Relatori

Prof.ssa Lola Ottolini  
Prof. Giuseppe Agata Giannocari

Anno Accademico  
2014-2015

*La soglia è una figura  
liminare, uno spazio della  
transizione, un luogo di  
discrimine.*

*Espressione emblematica  
del limite, che non è il  
punto in cui una cosa  
finisce, ma, come per i  
Greci, ciò a partire dal  
quale una cosa inizia la  
sua essenza.*

Martin Heidegger

## INDICE

8	Abstract
10	Introduzione
15	1. Milano e le sue mura: storia critica
24	1.1. Le Porte: quadro sinottico
30	1.2. Le dodici Porte di Milano
34	1.3. Pusterla di Sant'Ambrogio
36	1.4. Porta Nuova, cerchia medievale
38	1.5. Porta Nuova, cerchia spagnola
43	2. Le porte di Milano: dalla soglia storica a quella contemporanea
54	2.1. Un nuovo concetto di soglia urbana
65	3. Ospitalità e temporaneità: concetti complementari
72	3.1. Il cambiamento dei bisogni e delle percezioni della città da parte dell'utente contemporaneo.
76	3.2. Eventi: le Porte a servizio della città
85	4. Il progetto
90	4.1. Riferimenti progettuali: scenografie urbane e architetture temporanee
96	4.2. Riferimenti progettuali: dagli oggetti abitabili all' "interno nell'interno"
	4.3. Tavole di progetto allegate
108	Bibliografia



## ABSTRACT

Le Porte, che un tempo determinavano gli unici punti di accesso alla città, sono state nel tempo inglobate all'interno della crescente maglia urbana e rappresentano oggi una soglia tra la Milano antica e quella del futuro.

Nonostante l'espansione della città, è tutt'oggi ancora visibile il segno lasciato dalle antiche mura, non più come limite ma come principale connessione viaria.

In tale organizzazione tuttavia, le Porte della città, private della loro funzione originaria, vengono spesso ridotte a sculture monumentali, spartitraffico o rifugio per i senzatetto.

Il progetto riguarda la riconnessione di tali manufatti attraverso una possibile invasione sistematica e temporanea.

L'obiettivo è quello di creare ambienti destinati all'ospitalità diffusa, non nel suo significato stretto ma in quello richiesto dalla città contemporanea.

Non solo quindi un tipo di ospitalità legato al pernottamento, ma anche al lavoro, alla didattica e soprattutto agli eventi culturali che si succedono durante l'anno.

L'idea fondante di *Oltre la soglia* è quella di dare risposta alle domande poste dalle molteplici esigenze degli utenti.

Le scelte progettuali sono perciò ricadute sulla realizzazione di un organismo architettonico che, oltre alla possibilità di adattarsi al contesto, contemplasse la massima possibilità di composizione delle sue parti.

È stato pensato un numero limitato di pezzi modulari che creassero scenari mutevoli e modificassero la città in modo non permanente ma significativo cambiandone la percezione usuale.

L'archetipo dell'interno nell'interno e il linguaggio delle scenografie urbane che, a partire dall'antico Egitto sino ai giorni nostri si sono confrontate con realtà diverse, hanno pertanto definito il concept del progetto.

Ogni elemento diventa così transizione, abitabilità, esposizione, scenografia, contaminazione, movimento e cambiamento di percezione.

## INTRODUZIONE

L'argomento di tesi sono le cosiddette "connessioni urbane", intese come volontà di "ricucire" quelle porzioni di città che risultano sconnesse dal luogo in cui si trovano e prive di una loro forte identità; l'intento è infatti quello di individuare e articolare nuove strategie e modalità di intervento necessarie alla definizione di un reticolo di spazi connettivi in grado di rivelare relazioni, allineare sequenze e attivare approdi.

L'obiettivo è la definizione di un sistema di luoghi per la collettività che permetta uno sguardo adeguato alla condizione contemporanea della città: si immaginano spazi dedicati all'ospitalità, intesa nel senso più ampio del termine, da potenziare in previsione di flussi turistici sempre più importanti.

Si parte dal presupposto che la città

contemporanea è un organismo molto complesso, vivo e stratificato in cui convergono diverse dimensioni; essa infatti continua a modificarsi attraverso abbandoni, nuove costruzioni, nuovi equilibri tra naturale e artificiale e producendo nuove stratificazioni.

Si potrebbe dire che le trasformazioni del tessuto urbano sono, o almeno dovrebbero essere, lo specchio delle scelte dell'uomo che lo abita e delle sue esigenze, definendo così il paesaggio con cui esso si relaziona continuamente.

In realtà la città contemporanea si caratterizza per la presenza di una fitta e articolata rete di elementi definiti da un sistema accidentale di spazi aperti e costruiti, caratterizzati da identità poco delineate in cui gli abitanti spesso non si riconoscono. Essa è infatti formalmente

discontinua e strutturalmente gestita da reti infrastrutturali che si incrociano e si sovrappongono, restituendo un'immagine complessa, la cui essenza non è legata ad una sola icona, ma ad un insieme di unità organizzate in sequenze e stratificazioni.

La perdita di valore di questi luoghi risulta evidente, soprattutto nella definizione di quegli elementi, quelle figure, che dovrebbero comporre il sistema di connessioni del tessuto urbano; è necessario quindi indagare e comprendere il significato di tali relazioni e puntare verso una conoscenza approfondita di questi luoghi, cercando di arrivare ad un nuovo "disegno" della città.

L'idea progettuale non è dunque quella di ottenere una traccia lineare composta da momenti sequenziali, quanto piuttosto dar forma ad una rete di nodi che creino un discorso complesso e corale.

Il progetto vuole mettere in atto strategie capaci di generare trasformazioni che abbiano effetti alla scala dell'intera città operando per punti, come le Porte di Milano, definendo l'intervento sia in base alle caratteristiche delle aree e dei manufatti sia in base alle relazioni con le altre parti.

Il risultato atteso da tale riflessione progettuale è la costruzione di un'armatura fatta di punti discontinui ma fortemente interconnessi, capaci di mettere in atto una trasformazione

sinergica al fine di potenziare la rete di relazioni con la città.

Il progetto mira quindi a restituire identità e qualità ai luoghi in esame, generare nuovi scorci e percezioni, proporre operazioni sullo spazio fisico e dar voce alla cultura dei luoghi riconnettendoli con il resto della città.

*"Le relazioni sono infatti la materia prima di ogni progetto di architettura oltre ad esserne anche l'esito: il progetto di architettura incide un sistema di relazioni e lo traduce verso un nuovo assetto formale."*<sup>1</sup>

Il lavoro qui proposto vuole mettere in evidenza il sostrato relazionale comune tra i manufatti presi in esame, pur nella specificità dei singoli interventi.

Si precisa che l'obiettivo di questa tesi non è quello di connettere tra loro i luoghi, bensì quello di mettere in rapporto ogni singola Porta con il contesto urbano in cui essa è inserita, tentando di ristabilire un forte legame con la città e creare connessioni importanti.

L'intento è quindi quello di tornare a far vivere le porte di Milano configurandole come dei "nodi". Ogni porta dovrebbe possedere una sua area di influenza "locale" e una sua area di influenza "sovralocale" determinata dalla loro connessione al sistema.

Si va così a delineare un progetto a scala territoriale costituito da punti

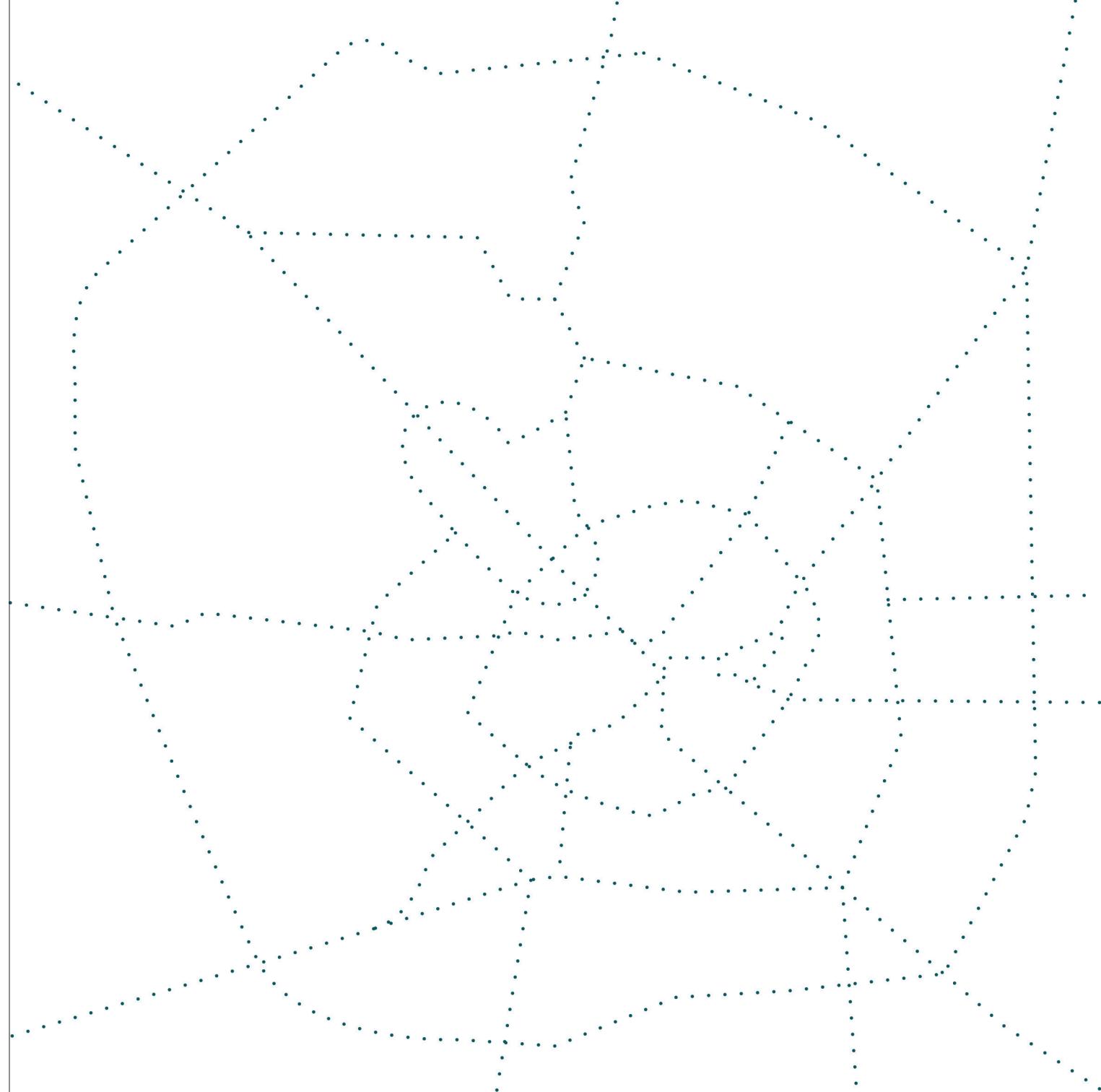
interconnessi a cui corrispondono aree di influenza che il nodo contribuisce a qualificare direttamente.

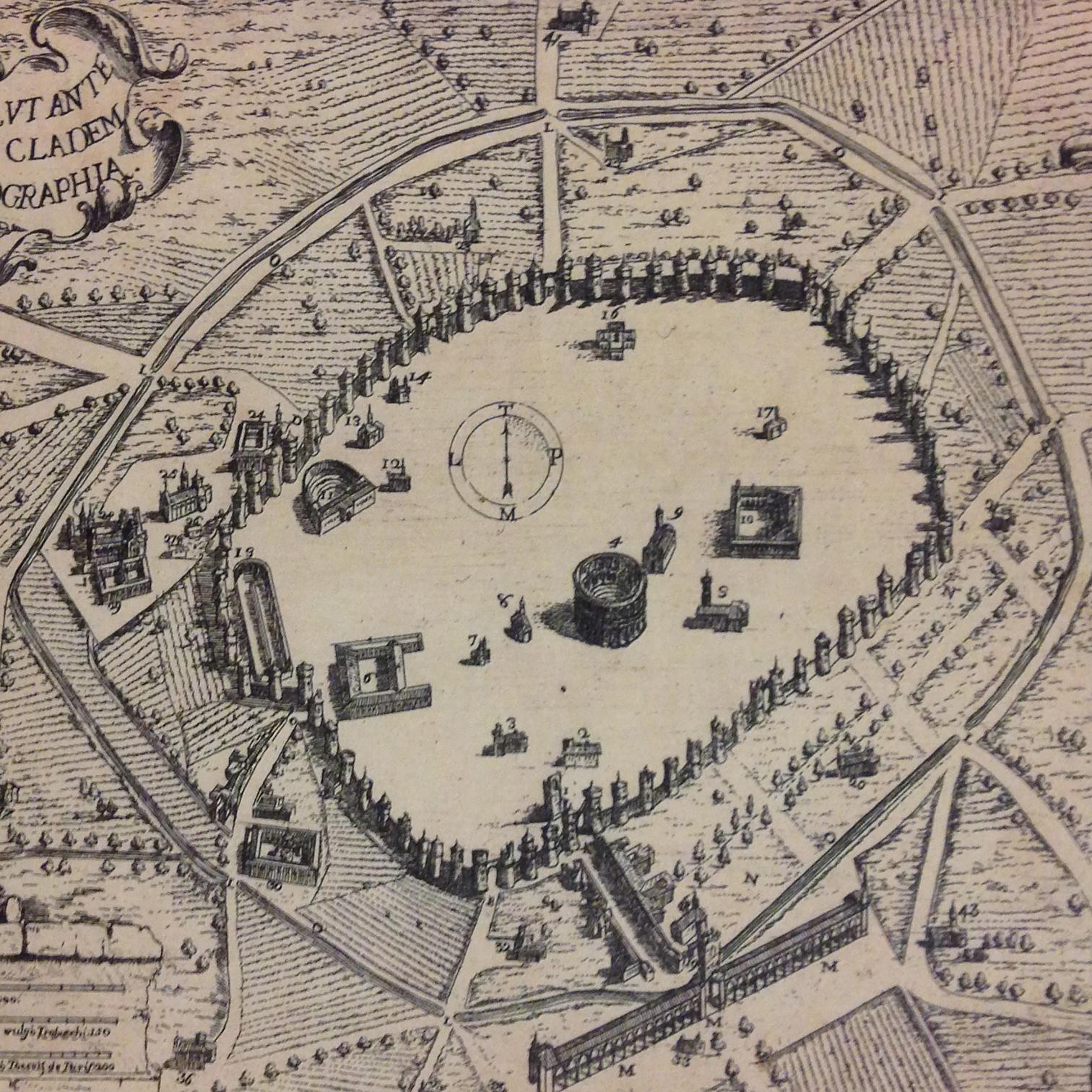
Si tratta di insistere sulla dimensione che consente di aprire le "risorse del luogo" a fruitori "metropolitani", di concepire la Porta della città come luogo in cui si offrono spazi pubblici e servizi rivolti a un pubblico non solo residente ma anche di passaggio. Così facendo la città risulta arricchita di centralità differenziate per tipi di offerta, dove il valore dell'identità scaturita dalla specificità dei luoghi rappresenta un valore aggiunto.

L'obiettivo è in definitiva quello di valorizzare le porte sia come nodi di connessione, sia come luoghi di riconoscibilità locale al fine di mettere nuovamente in luce la loro identità intrinseca smarrita nel tempo.

<sup>1</sup> Cozza, C., *Trame urbane e connessioni architettoniche. Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2011







"Mediolani, ut ante Aenobardi cladem extitit, iconographia", da P. Grazioli "De praeclaris Mediolani aedificiis quae Aenobardi cladem antecesserunt", Milano, 1735, incisione, mm. 390x277. Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli.

## 1. MILANO E LE SUE MURA: STORIA CRITICA

Per occuparsi delle porte urbane di Milano occorre necessariamente ripercorrere a ritroso i secoli passati osservando le strutture difensive del capoluogo lombardo.

Secondo alcuni storici Milano fu fondata dagli Insubri che, tuttavia, non avvertirono la necessità di edificare delle mura a protezione delle loro case.

Non si può stabilire con certezza a quale epoca risalga la prima cinta muraria urbana e la costruzione delle prime porte cittadine, anche se l'Alciati asserisce che già i Galli avessero munito la città di Milano di solide mura scandite ritmicamente da 310 torri.

Ne la *Descrizione di Milano* del Latuada il sacerdote milanese esprime tuttavia le sue perplessità di fronte ad una simile visione di città turrata. <sup>1</sup>

Nella pianta di Milano del 1735, che costituisce la più antica ipotesi ricostruttiva della città romana, nelle mura di Milano vengono aperte cinque porte principali (Orientale, Romana, Ticinese, Vercellina, Giovia) e tre pusterle (Tosa, di Sant'Eufemia e di San Dionigi).

Gli studi archeologici condotti sul territorio comunale hanno rilevato che in epoca tardo-imperiale la cerchia muraria tardo-repubblicana venne ampliata e ristrutturata. Secondo i monaci cistercensi, al coimperatore Massimiano (proclamato tale da Diocleziano nel 285 d.C.) sarebbe invece da attribuire, nel III secolo, l'erezione di una nuova cinta muraria, che avrebbe racchiuso al suo interno mura più antiche sulla cui costruzione non si hanno dati certi. <sup>2</sup>

Secondo questa ricostruzione la

## 1. Milano e le sue mura: storia critica



Pietro del Massajo, "Mediolanus", 1472, da Claudio Tolomeo "Cosmographia", manoscritto del XV secolo, disegno a inchiostro e colori su pergamena, mm. 428x595. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vercelloni, V., *Atlante storico di Milano. Città di Lombardia.*

città di Milano del VI secolo avrebbe dunque posseduto "un doppio giro di fortificazioni".

Due secoli più tardi l'anonimo autore del *Ritmo in lode di Milano* non fa menzione di alcuna doppia cinta muraria, suggerendo l'ipotesi che le mura più interne fossero state demolite e distrutte dagli Unni che in questo lasso di tempo devastarono probabilmente la città di Milano.

A questa prima distruzione sarebbero succedute le invasioni barbariche dei Vandali, dei Turcilindi, degli Eruli e dei Goti al cui comando si pose Teodorico.

In questo periodo Pietro Verri è convinto che Milano non fosse altro che "un ammasso di rovine con alcune chiese e alcune case, abitate da un piccolo numero di poveri uomini mal sicuri: perché le mura della città atterrate lasciavano libero ingresso ad ogni invasore."<sup>3</sup>

Intorno al 1037 i milanesi cominciarono "a ben fortificare le porte della città, ch'erano torri triangolari molto forti, poste avanti ciascuna porta in guisa che ne chiudevano l'entrata a nemici né lasciarono di ben munire le altre torri delle mura, che arrivando al numero di trecentodieci erano così numerose che le guardie destinate per custodirle, stando sopra di esse, potevano ragionare insieme, come fanno tra loro i vicini."<sup>4</sup>

Benchè Giulini riporti queste parole del Landolfo, egli ritiene che il loro numero fosse di molto inferiore dal momento che i cronisti della distruzione delle porte e delle mura di Milano voluta da Barbarossa nel 1162 parlano di circa cento torri.

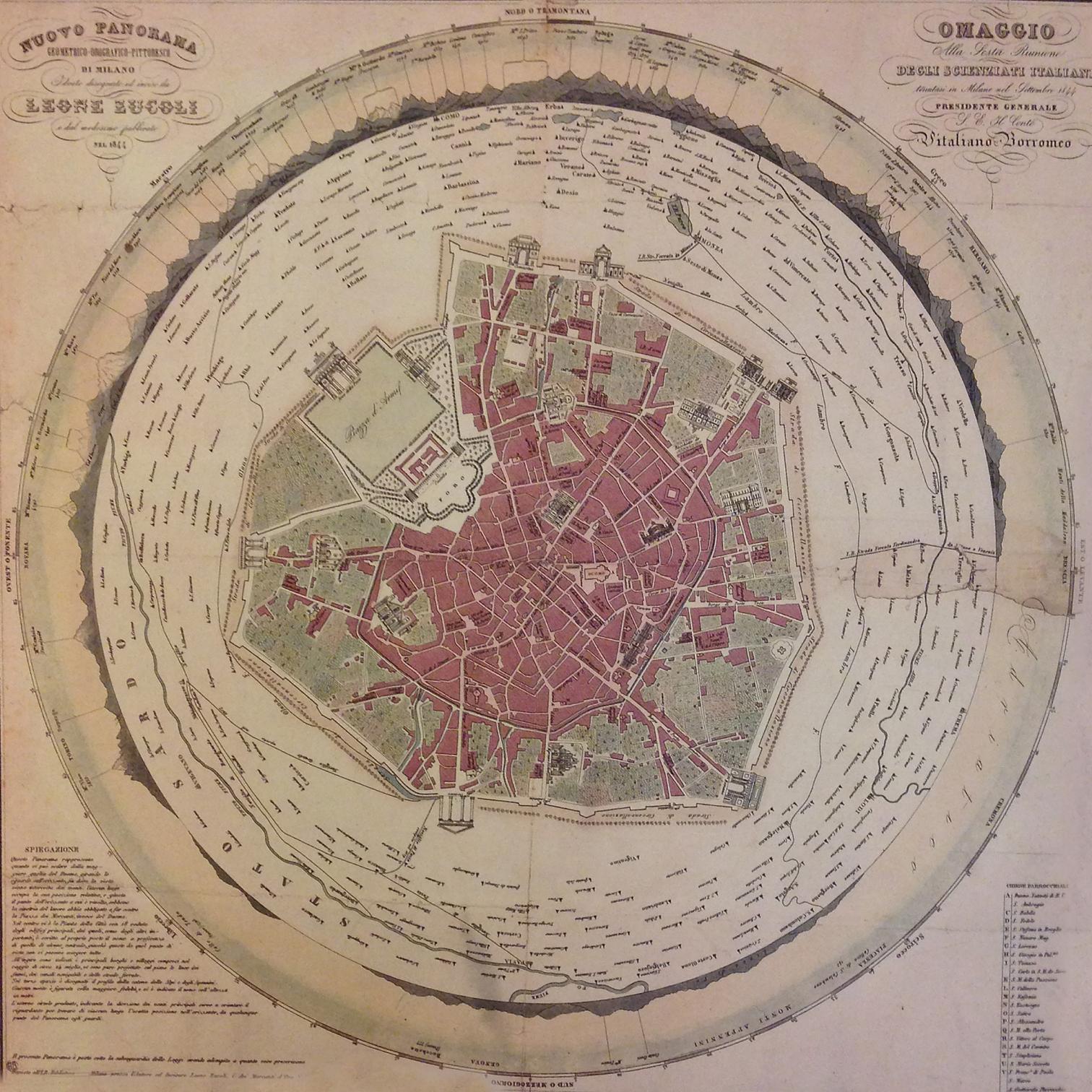
Secondo il *Ritmo in lode di Milano* già menzionato e composto intorno al 739 le porte urbane erano nove. Nel 1162, prima della devastazione, il loro numero era salito a quindici.

Cinque anni dopo la devastazione di Federico Barbarossa i milanesi poterono rientrare in città e per molti anni Milano rimase senza una vera e propria cinta muraria difensiva e, secondo Bonvesin della Riva, le mura cittadine furono rialzate prima del 1288, secondo il Fiamma invece i milanesi ricominciarono a riedificare le mura già nel 1171.

Nel 1358 Galeazzo Visconti diede inizio alla costruzione del Castello di Milano, che sorse dove anticamente si apriva Porta Giovia.

Nella seconda metà del XIV sec la città risulta, nella pianta di Milano contenuta nel manoscritto di Galvano Fiamma, circondata da una cinta turrita con le sei porte principali (Cumana, Nova, Orientalis, Romana, Ticinensis, Vergelina) e numerose pusterle.

Secondo il Fiamma, Milano era caratterizzata dalla presenza di sedici aperture: Porta Giovia, Pusterla delle



1. Milano e le sue mura: storia critica

Azze, Porta Comacina, Pusterla di San Marco, Porta Nuova, Pusterla Nova, Porta Orientale, Pusterla di Monforte, Porta Tosa, Porta Romana, Pusterla di Sant'Eufemia, Pusterla della Chiusa, Porta Ticinese, Pusterla della Fabbrica, Pusterla di Sant'Ambrogio e Porta Vercellina.

vennero eliminate e distrutte. La politica del nuovo secolo e l'obsoleta necessità di possedere cinte murarie difensive portarono alla demolizione quasi completa delle mura cittadine ed alla mutazione funzionale e simbolica degli ingressi di Milano.

Nel 1546 il Governatore Ferrante Gonzaga decretò la costruzione di una nuova cinta muraria il cui progetto venne attribuito da felice Calvi a Gian Maria Olgiate. I lavori ebbero inizio tra il 1548 ed il 1549 e costituirono uno dei momenti più significativi dell'espansione urbanistica di Milano. A questa fase è infatti da attribuire la "duplicazione" delle porte. Tutte le porte medievali ebbero dunque le loro gemelle omonime rinascimentali, edificate con un differente gusto artistico ed architettonico. Il numero delle porte principali rimase invariato ma tra di esse vennero edificate numerose pusterle.

La cerchia spagnola venne distrutta perché ad essa non si riconobbe nessun pregio artistico-monumentale a cui si aggiunse una valutazione di limitazione al progresso cittadino e allo sviluppo urbano.

In questi ultimi anni le porte sono di nuovo abbandonate a se stesse riflettendo lo smarrimento cittadino.

Le porte erano costituite da due fornic ed erano fiancheggiate da due torri, mentre le pusterle possedevano un solo passaggio ed erano caratterizzate dalla presenza di una sola torre. Costituivano un'eccezione la Porta Ticinese, con un solo fornice, e la Pusterla di Sant'Ambrogio con due torri difensive.

Leone Zuoli, "Nuovo panorama Geometrico-Orografico-Pittorresco di Milano", Milano, 1844, incisione acquarellata, mm. 525x525. Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli.

Nel XIX secolo la situazione urbanistica di Milano impose di intervenire nuovamente sull'assetto viario cittadino. Molte porte vennero quindi rifatte mentre molte altre



. . . . . XII XII XIV XV XVI XVII XVIII XIX XX XXI





## 1.2. LE DODICI PORTE DI MILANO

### ARCO DELLA PACE



L'Arco della Pace, a differenza delle altre Porte della città, si innesta su un asse viario nuovo, che fa capo al Castello (esso si trova all'incirca sulla stessa radiale della posizione di porta Giovia). La costruzione dell'Arco della Pace, concepito come "arco della Vittoria" per festeggiare la vittoria francese nella battaglia di Jena, iniziò nel 1807, ad opera di Luigi Cagnola. Cinque anni dopo la sua morte, l'allievo Francesco Peverelli terminò i caselli. L'Arco mutò il suo valore commemorativo: da Arco della Vittoria ad Arco della Pace (dopo la disfatta di Napoleone a Waterloo.)

### PORTA VOLTA



Porta Volta venne aperta nel 1880 lungo il tracciato delle mura spagnole di Milano, erette nel 1555 per ordine di Francesco Gonzaga. Scopo della Porta era il collegamento con il nuovo cimitero, edificato nel 1866, e con la nuova strada Comasina. La Porta, composta da due caselli daziari, fu progettata da Cesare Beruto con una funzione unicamente daziaria. Rispetto alle grandi costruzioni del secolo, Porta Volta appare come una realtà senza pretese monumentarie.

### PORTA GARIBALDI



Porta Garibaldi, già Porta Comasina fino al 1860, è una delle sei porte principali ricavate all'interno dei bastioni. Era posta a nord e si apriva lungo la strada per Como. Il progetto fu inizialmente affidato a Luigi Cagnola, ma fu poi sospeso a causa della spesa eccessiva e della compromissione di Cagnola con il periodo napoleonico, e venne poi assegnato a Giacomo Moraglia. La Porta venne definitivamente completata tra il 1826 e il 1828 e nel 1834 vennero affiancati i due caselli.

### PORTA NUOVA SPAGNOLA



Porta Nuova attuale fu eretta agli inizi del 1800 (quella spagnola venne demolita in epoca napoleonica), e anche se priva dell'importanza storica di altri ingressi, aveva storicamente una funzione rilevante sul piano viabilistico, in quanto si collocava su di un antico percorso risalente a epoca romana per collegare Milano con Monza e la Brianza. Luigi Cagnola elaborò due progetti, ma nel 1810 fu decretata la sua costruzione su un progetto elaborato da Giuseppe Zanoia. La costruzione fu ultimata nel 1813.

## PORTA NUOVA



La costruzione di Porta Nuova medievale iniziò nel XII secolo ma subì numerosi rifacimenti. Con la costruzione della nuova cerchia muraria spagnola, le porte della città avevano perso la funzione difensiva, e le torri di Porta Nuova erano state adibite ad abitazioni private, fino al 1861. Nel XIX secolo iniziò un periodo controverso per Porta Nuova, in quanto furono avanzate varie proposte di abbattimento, che però vennero sempre rifiutate. La Porta ha subito nel corso degli anni numerosi restauri.

## PORTA VENEZIA



Porta Venezia indicava in origine Porta Orientale, la quale fu la prima tra le porte cittadine. Fin dal 1787 ci furono molti progetti che volevano conferire carattere monumentale a tale Porta, e tra questi ci fu quello di Piermarini. L'attuale complesso daziario che costituisce oggi Porta Venezia venne realizzato nel 1827 su progetto dell'architetto Rodolfo Vantini. Venne ribattezzata porta Venezia nel 1860, in nome della città rimasta austriaca dopo "l'incompiuta" seconda guerra di indipendenza.

## PORTA VITTORIA



Porta Vittoria, già Porta Tosa fino al 1861 (anno in cui fu chiamata Porta Vittoria dopo l'eroica resistenza milanese nelle storiche Cinque Giornate risorgimentali), è una delle quattro porte succursali di Milano, ricavata nei bastioni come succursale di Porta Venezia. Nel 1780 la ricostruzione del Piermarini conferisce alla porta un aspetto più elegante e fu alla fine dell'800 che venne demolito l'arco neoclassico e sopravvivono oggi solo i caselli daziari, posti ai lati dell'attuale Piazza Cinque Giornate.

## PORTA ROMANA



L'attuale Porta Romana fu costruita nel 1596, su progetto di Aurelio Trezzi, in occasione dell'ingresso della principessa Margherita d'Austria-Stiria, promessa sposa di Filippo III di Spagna. Il nome è dovuto al fatto che da essa iniziava la strada che portava a Roma. È oggi vissuta come uno spartitraffico, ma già in passato si è cercato di conferirle una veste solenne, come nel 1649 quando Carlo Buzzi raddoppiò la mole dell'arco con pesanti architetture in gesso e tela.

## PORTA TICINESE SPAGNOLA



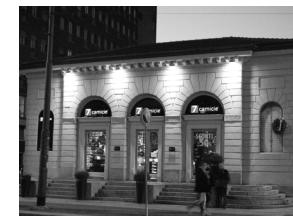
Porta Ticinese è posta a sud della città e si apriva lungo la strada per Pavia. Fu costruita con la costruzione dei Bastioni, 1549 - 1560, e scomparve in epoca napoleonica per lasciar posto ad una nuova costruzione. Tale progetto fu affidato a Luigi Cagnola e venne realizzato tra il 1802 e il 1814; il monumento è forse quello meglio riuscito per le proporzioni e la purezza impeccabile di profilatura. Porta Ticinese assunse subito un ruolo importante sia perché porta storica, sia perché nodo di traffico e di comunicazione.

## PORTA TICINESE



Porta Ticinese medievale, insieme a Porta Nuova, testimonia l'avanzo della cerchia muraria del XII secolo. Essa aveva la singolarità di possedere un solo fornice. L'aspetto attuale è dovuto a diverse ricostruzioni: prima Azzone Visconti, nel 1329, poi Camillo Boito, nel 1861. Quest'ultimo la liberò dalle case che vi si erano sovrapposte e aprì nelle torri due passaggi ad arco acuto. Questa fu una tra le prime ricostruzioni di monumenti che segnarono il paesaggio della Milano ottocentesca e di inizi '900.

## PORTA GENOVA



Porta Genova è ricavata all'interno dei Bastioni e venne aperta intorno al 1870 per consentire una comunicazione diretta tra la città e la nuova stazione di Porta Genova. Con la caduta delle barriere doganali la fascia d'età spagnola si rivela un ostacolo per la circolazione delle merci e si decise quindi di liberare la città da tale vincolo. Fino a questo momento la Porta funzionò attivamente come dazio. Essa è posta a sud-ovest della città e conserva i due caselli daziari, realizzati tra il 1873 e il 1876.

## PUSTERLA DI S.AMBROGIO



L'arco a due fornici che oggi ammiriamo rappresenta la ricostruzione, del 1939, della pusterla citata dai cronisti come parte della cinta difensiva comunale. La Porta oggi esistente fu eretta nel 1939 da Gino Chierici, ad imitazione di quella antica. Per la sua realizzazione vennero riutilizzati i laterizi originali dell'antica cinta muraria del 1171. Durante i bombardamenti del 1943 la pusterla venne danneggiata e per alcuni anni fu eletta ad abitazione fino al 1948 quando la torre venne adibita a sede del museo privato.



### 1.3. PUSTERLA DI SANT' AMBROGIO

L' arco a due fornici che ammiriamo fra piazza sant' Ambrogio e via S. Vittore rappresenta solo la ricostruzione, datata 1939, della nobile pusterla citata dai cronisti come parte della cinta difensiva comunale.

Sorto dopo il 1167 nel piano generale della ricostruzione delle mura cittadine che Barbarossa aveva demolito, questo manufatto impediva l' accesso alla città da via San Vittore.

Esso non corrispondeva tuttavia al tipo della pusterla, consistente in un passaggio aperto entro un torrione, ma allo schema della porta vera e propria, a due fornici fiancheggiati da torri.

Tale peculiarità si deve attribuire al fatto che il passaggio metteva in comunicazione due edifici sacri di prim' ordine: la basilica ambrosiana e il gruppo ecclesiale di san Vittore, a sua volta centro di devozione.

Restaurata da Azzone fra il 1330 e il 1339, la pusterla fu successivamente chiusa.

Dopo varie vicende, lo spostamento della via Vigna che la attraversava la rese del tutto inutile: eliminato come opera difensiva verso la metà del '500, l' ingresso fu ceduto nel secolo seguente ad un canonico di Sant' Ambrogio, che lo fece riadattare come abitazione, aggiungendo strutture e sovrastrutture

destinate a renderlo irriconoscibile.

Nel 1937 la demolizione del complesso edilizio porta alla luce i resti dell' arco e dopo molte difficoltà si procede alla sua riedificazione che, pur non traducendo esattamente gli elementi edilizi originari, si mantiene nel complesso piuttosto fedele. L' arco originale invece, marmoreo e nel rovescio palesemente ricavato da una base di colonna romana, che si presenta nella faccia anteriore ritagliato a botte, nella ricostruzione prevede una forma lievemente acuta.

Viene rispettato invece il tema delle due torri parallelepipedo in laterizio a diversa altezza, ai lati, mentre vengono inseriti incoerentemente materiali e residui non pertinenti, come il tabernacolo con i Ss. Ambrogio, Gervasio e Protasio, opera di maestri campionesi della prima metà del XIV secolo, proveniente dallo spedale di Sant' Ambrogio, aperto da Galeazzo Il Visconti e un tempo ubicato all' angolo dell' attuale via De Amicis con la via San Vittore.

Durante i bombardamenti dell' agosto 1943 la pusterla venne danneggiata e per alcuni anni fu eletta ad abitazione spontanea dei milanesi senza casa che la abitarono fino al 1948 quando la torre di sinistra venne adibita a sede del museo privato dell' associazione Amatori Armi Antiche, fondato dall' antiquario Giovanni Giorgetti.



## 1.4. PORTA NUOVA, CERCHIA MEDIEVALE

La prima Porta Nuova risale all'epoca massimiana e doveva sorgere all'incrocio delle attuali vie Borgonuovo, Manzoni e Monte di Pietà. Poco chiare appaiono le ragioni legate al suo nome; una tradizione molto diffusa propone come origine la presenza sul fronte interno alla città di un altorilievo raffigurante due esponenti della famiglia dei Novelli, che portò dunque la porta a prendere il nome di Porta Novellina e poi di Porta Nuova. Secondo il Torre invece, Porta Nuova deve l'origine del suo nome al fatto che era una delle porte principali sotto la quale transitavano sempre "nuove merci e nuovi frutti".

All'epoca della ricostruzione della cinta muraria dopo la distruzione da parte di Federico Barbarossa con la dizione di Porta Nuova si identificò l'ingresso in città posto al termine dell'attuale corso omonimo; esso viene identificato con due fornici ad arco a tutto sesto ai quali vennero affiancate due torri quadrangolari. Il paramento murario presenta fasce policrome alternate di chiaro gusto medievale.

Con la costruzione della nuova cerchia muraria spagnola, le antiche porte della città avevano perso la loro funzione difensiva, e le torri di Porta Nuova erano state adibite ad abitazioni private (destinazione d'uso che perdurò fino al 1861).

Questo ingresso cittadino subì numerosi rifacimenti e nel XIX secolo iniziò per essa un periodo controverso nel quale più volte venne avanzata l'ipotesi di abbattimento, che però venne sempre rifiutata.

Dopo alterne vicende, il 18 maggio 1860 il Consiglio Comunale deliberò il restauro di Porta Nuova e nell'anno successivo ebbero inizio i lavori. L'intervento conservativo realizzò l'apertura dei due fornici nelle torri laterali, riprendendo l'idea dell'ing. Della Tela, il quale aveva proposto l'apertura di due passaggi pedonali nelle antiche torri medievali.

Nel 1931 il Comune fece redigere il progetto di liberazione degli archi basato sulla demolizione delle torri laterali; in risposta a questa ipotesi la Soprintendenza realizzò un nuovo progetto che prevedeva la realizzazione di due portici negli edifici che sorgevano ai suoi fianchi per consentire il passaggio pedonale.

Nel 1943 questa parte di Milano fu colpita da bombardamenti aerei e solo fortunatamente Porta Nuova non subì alcun danno, mentre Casa Volontieri e casa Martelli furono danneggiate. L'antico ingresso urbano veniva così a liberarsi dagli edifici che gli si addossavano e nel 1854 si poterono iniziare i nuovi lavori di restauro della Porta e delle due case laterali.

## 1.5. PORTA NUOVA, CERCHIA SPAGNOLA



Porta Nuova attuale fu eretta all'inizio del 1800; la Porta spagnola venne infatti demolita in epoca napoleonica quando i Bastioni milanesi, da sistema difensivo in disuso, furono convertiti ad una funzione daziaria e ornamentale. Porta Nuova, benché priva dell'importanza storica di altri ingressi o porte cittadine, aveva storicamente una funzione rilevante sul piano viabilistico, in quanto si collocava su di un antico percorso risalente a epoca romana per collegare Milano con Monza e la Brianza.

La presenza del vicino Naviglio della Martesana indicava, altresì, una funzione essenziale per il trasporto di prodotti e merci d'ogni genere per favorire lo sviluppo industriale e commerciale della città.

La costruzione di Porta Nuova rispose all'esigenza di completamento del sistema anulare dei viali sugli ex Bastioni.

Luigi Cagnola elaborò per questa Porta due progetti in stile neoclassico. Il primo prevedeva un imponente arco a tre fornici da collocarsi in corrispondenza del "tombone di S Marco", con uno stradone che si defilava sino a via Borgonuovo. Il secondo progetto prevedeva un orto botanico con giardino zoologico che, attraversato viale di Porta Nuova (oggi viale Monte Grappa), si sarebbe defilato sino al Lazzaretto.

Tali progetti, costosissimi, vennero dapprima ridimensionati e poi accantonati per motivi economici.

Nel 1810 fu decretato l'inizio lavori basati su un progetto alternativo a quello del Cagnola. Tale progetto fu elaborato dall'abate e architetto Giuseppe Zanoia che era anche membro della nota Commissione d'Ornato. La costruzione fu ultimata nel 1813 con i due caselli daziari laterali, quando ormai s'era aperta la crisi economica e politica che aveva investito il Regno italico di Napoleone. Il progetto Zanoia elegante e stilisticamente rigoroso, pur nella modestia delle sue dimensioni, è costituito da un blocco formato da un arco trionfale a un fornice e da due corpi minori porticati simmetrici. I due caselli ai lati ospitavano i locali delle guardie e del dazio.

La porta fu costruita in pietra arenaria e tale materiale friabile facilita il logoramento del monumento. Tale povertà di pietra, usata nella costruzione (arenaria silicea, assai tenera), da un verso facilitò la celerità di lavorazione, dall'altro verso rese poco affidabile la resistenza nel tempo dell'elegante massa architettonica dell'arco e delle sue propaggini, rispetto ai costosi e durevoli materiali in marmo usati per Porta Ticinese, Porta Orientale e Arco della Pace.

### 1. Milano e le sue mura: storia critica

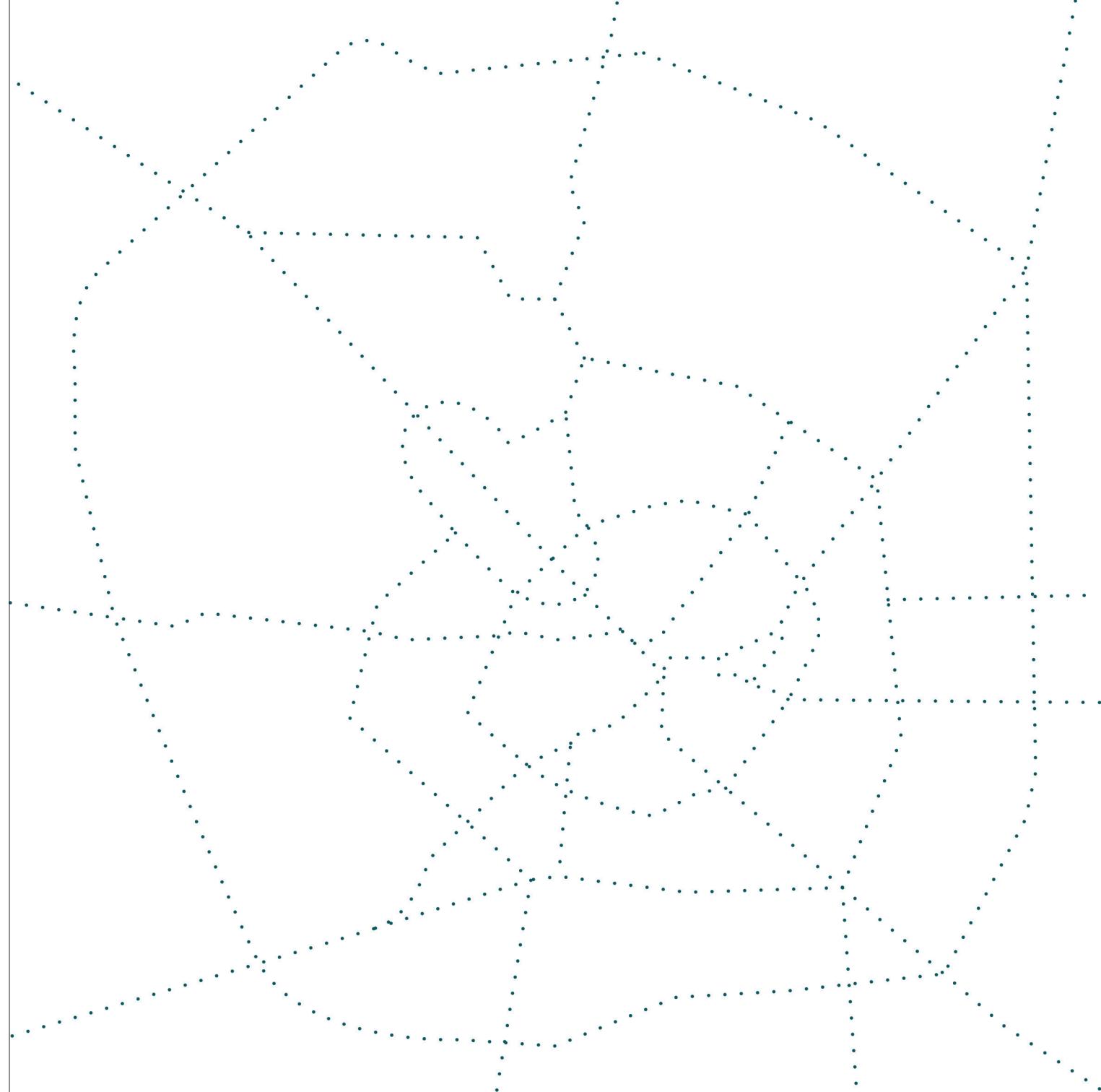
<sup>1</sup> Latuada, S., *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa Metropoli. Raccolta e ordinata da Serviliano Latuada Sacerdote Milanese*, Giuseppe Cairoli tipografo, Milano, 1737

<sup>2</sup> Fumagalli, *Delle Antichità Longobardico-Milanesi illustrate con dissertazioni dai monaci della congregazione Cistercense di Lombardia*, Stamperia Monastero S.Ambrogio, Milano, 1793

<sup>3</sup> Fumagalli, op. cit., 1793

<sup>4</sup> Giulini, G., *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi raccolte dal Conte Giorgio Giulini*, F. Colombo, Milano, 1854







## 2. LE PORTE DI MILANO: DALLA SOGLIA STORICA A QUELLA CONTEMPORANEA

Le Porte di Milano sono radicate nel tessuto urbano da secoli, costituendo parte del patrimonio storico della città; hanno perso però nel corso del tempo il loro ruolo di accesso divenendo monumenti spesso non vissuti.

Per ricostruire la storia delle Porte urbane non si può prescindere dal ripercorrere l'evoluzione che hanno avuto le mura delle città.

Come è noto, infatti, per lunghi secoli le città europee sono state delimitate da mura, ritmicamente scandite da porte che le collegavano al contado circostante.

E' importante notare come lo schema di impianto dei riti di fondazione delle città etrusche o romane sia ricorrente: emerge infatti l'idea che a preoccupare maggiormente i fondatori fosse l'esatta

delimitazione dei confini, ossia la separazione tra l'ignoto e il noto e la scelta del sito era spesso dovuta a ragioni di natura commerciale o militare.

La sicurezza delle mura e il loro carattere sacro erano garantiti dall'atto stesso della fondazione, dal rito che aveva unito l'umano con il divino: attraversare il solco tracciato a terra corrispondeva alla violazione religiosa, alla profanazione; diversamente l'atto di entrare in un recinto passando per la porta implicava un patto solenne con chi si trovava all'interno.

E' con le incursioni barbariche che caratterizzano l'Europa del III secolo che le città perdono la loro sicurezza e si inizia a sentire l'esigenza di cingerle di mura difensive (nel corso del Medioevo e per tutto il periodo del Moderno si

Il reticolo stradale dei due piani regolatori della città romana sovrapposto ad una pianta di Milano del 1814, da Mario Mirabella Roberti, *"Milano Romana"*, Milano, 1984. Vercelloni, V., *Atlante storico di Milano. Città di Lombardia*.

## 2. Le porte di Milano: dalla soglia storica a quella contemporanea



"Milano verso l'anno 1300",  
da Ugo Monneret de Villard,  
M. Magistretti "Liber Notitiae  
Sanctorum Mediolani", Milano,  
1917.  
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

ricontra come le mura di fortificazione siano una costante presente all'interno di tutti gli insediamenti).

L'abbattimento di questi manufatti si avviò a partire dalla fine del XVIII secolo; la cinta muraria, che rappresentava la materializzazione della città chiusa entro un confine, appare "inutile" in quanto ci si accorge che la sua funzione di limite difensivo, dopo gli sviluppi dell'artiglieria, non ha più ragione d'essere.

I motivi che condussero, soprattutto durante l'Ottocento, alla demolizione delle mura non furono solo di tipo militare; le città infatti cominciarono ad essere scosse da una forte crescita demografica, che si distribuí in modo diseguale, favorendo lo sviluppo urbano a discapito di quello rurale.

In molte città come Parigi, Madrid e anche Milano e Torino, la funzione di limite fisico viene ridotta attraverso l'apertura di varchi e passaggi.

Queste stesse città iniziarono contemporaneamente a dotarsi di una cinta daziaria al fine di controllare le merci in ingresso e in uscita; tuttavia anche questi limiti di natura economica e amministrativa vennero progressivamente demoliti, attuando così in modo definitivo il paradigma di città aperta.

Le mura, nella loro evoluzione storica, sono sempre state sia fronte che retro, e le città potevano quindi essere intese come un grande interno costruito che si

mostrava a chi varcava la soglia; i luoghi pubblici urbani potevano inoltre essere considerati essi stessi soglia rispetto allo spazio della campagna. Si ripropone quindi, a scala urbana, il meccanismo della casa; la porta che si trova nelle mura separa dalla "non città" che può essere vista da un lato come il "dentro" e dall'altro come il "fuori".

La differenza è però che mentre le mura, che pure creano "differenze" nello spazio, rimangono sostanzialmente estranee a ciò che sta al di là di esse, rinchiuso nella propria separatezza, la Porta costituisce una cerniera superando la separatezza tra interno e esterno.

La Porta, per quanto possa essere dominata dal muro che la circonda, è intrinsecamente più debole e non ne raggiunge mai, per sua caratteristica essenziale, il grado assoluto di fermezza e di protezione. Essa ha dunque bisogno di segni che la "rinforzino", di sue proprie "immagini della forza".

Nell'antichità le porte non venivano considerate sacre così come lo era le mura in quanto servivano per valicare una zona di terreno minacciosa e ostile; tuttavia il varcare la porta era di per sé un atto religioso.

*"E' possibile distinguere la porta degli uomini da quella degli dei; mentre la prima è sia porta d'entrata che porta d'uscita, la seconda costituisce sempre un'uscita definitiva. La porta degli uomini è porta a tutti gli effetti: ovvero è valida*



## 2. Le porte di Milano: dalla soglia storica a quella contemporanea

*in entrambe le direzioni, è ostacolo e valico al raggiungimento degli stati "superiori"; mentre la porta degli dei, in quanto uscita finale dalla manifestazione, è porta davanti alla quale l'essere deve necessariamente "stare" o "so-stare", in attesa del transito definitivo; al punto che l'atto di superarla, una volta divenuto effettuale, non solo esclude qualunque prospettiva di ritorno attraverso di essa, ma ne sradica addirittura la più intima essenza, il suo stesso essere-Porta."*<sup>1</sup>

La funzione delle Porte urbane nel corso della storia era comunque quella di proteggere dalla violazione esterna, separare il pubblico dal privato e il pulito dallo sporco, identificare la collettività, descrivere la storia dell'insediamento, accrescere il senso civico e la coscienza urbana e separare la città dalla campagna.

In questo senso possiamo affermare che la porta è un organismo spaziale, un luogo, e non solo un'interfaccia che connette ambienti diversi; nello spazio della porta si trova infatti una rappresentazione completa della collettività cittadina, dello spazio pubblico e del mondo esterno.

*"La porta dunque congiunge, mette in comunicazione, nel modo più semplice ma efficace: lo fa "mostrando" la comunicazione, ed essendola essa stessa."*<sup>2</sup>

Non basta dunque essere il limite, come il caso delle mura, se poi manca la

possibilità di oltrepassare tale limite, di negarlo immediatamente dopo averne stabilito l'esistenza.

*"La porta, è il luogo della sorveglianza, delle attività economiche e sociali, dei riti e delle manifestazioni che si collocano nei loro pressi delle feste che da lì si dipartono o che lì conoscono e toccano una fase culminante."*<sup>3</sup>

Le mura hanno sempre avuto il ruolo di separare un "fuori" da un "dentro" e, per tale ragione, la porta rappresenta il luogo del contatto tra le due realtà, l'interfaccia. Attraversarla vuol dire entrare a far parte di un sistema che è diverso dall'altro che si è lasciato.

Se il muro è il limite (religioso, fortificato, amministrativo), la porta può anche essere vista come elemento "debole" del sistema, in quanto è il luogo dove può avvenire la contaminazione. Il muro è l'exasperazione della sicurezza e della separazione; la porta è, in antitesi, il punto del muro che può essere espugnato e quindi maggiormente fortificato.

*"Le mura sono esclusivamente una quinta architettonica che serve a sottolineare l'andirivieni di uomini ed animali; le porte sono aperte, a segnare una vita che non teme nemici."*<sup>4</sup>

In conclusione si può affermare che la Porta idealmente identifica una soglia tra realtà differenti, mentre funzionalmente è apertura praticata in uno spessore

Marc'Antonio Barateri, "La Gran Città di Milano", Milano, 1629, incisione, mm. 750x800. Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli.



murario, divenendo così momento di fluidità dello spazio, in stretta relazione con la continuità del tempo necessario alla sua fruizione. La sua caratteristica di apertura o chiusura, ne offre la potenzialità dialettica verso il mondo; la Porta può infatti unire ciò che separa, configurandosi al tempo stesso come limite e come connessione.

*"E' essenziale all'uomo nel senso più profondo, porre a se stesso un limite, ma con la libertà di poterlo di nuovo togliere, di potersi porre al di fuori di esso."*<sup>5</sup>

In un organismo architettonico la porta e la finestra sono infatti soglie deputate a dar percezione, e di conseguenza rappresentazione, ad alcune opposizioni polari dello spazio architettonico: tra chiusura e apertura, tra interno ed esterno, tra comunicazione e isolamento, tra luce e ombra.

Per tale ragione la sola Porta può essere figura che sintetizza simbolicamente una intera città, ricorre nel nostro immaginario come un simbolo e i simboli comunicano il senso della relazione che l'uomo intende vivere con le cose esterne e con se stesso. Essendo ciò fondamentale per la sua stessa esistenza in quanto principio ordinatore del suo spazio-tempo, l'uomo tende a conservare, come permanenza di memoria, i segni con carattere simbolico che è riuscito ad elaborare.

Ad oggi, come già riportato precedentemente, alcune Porte di

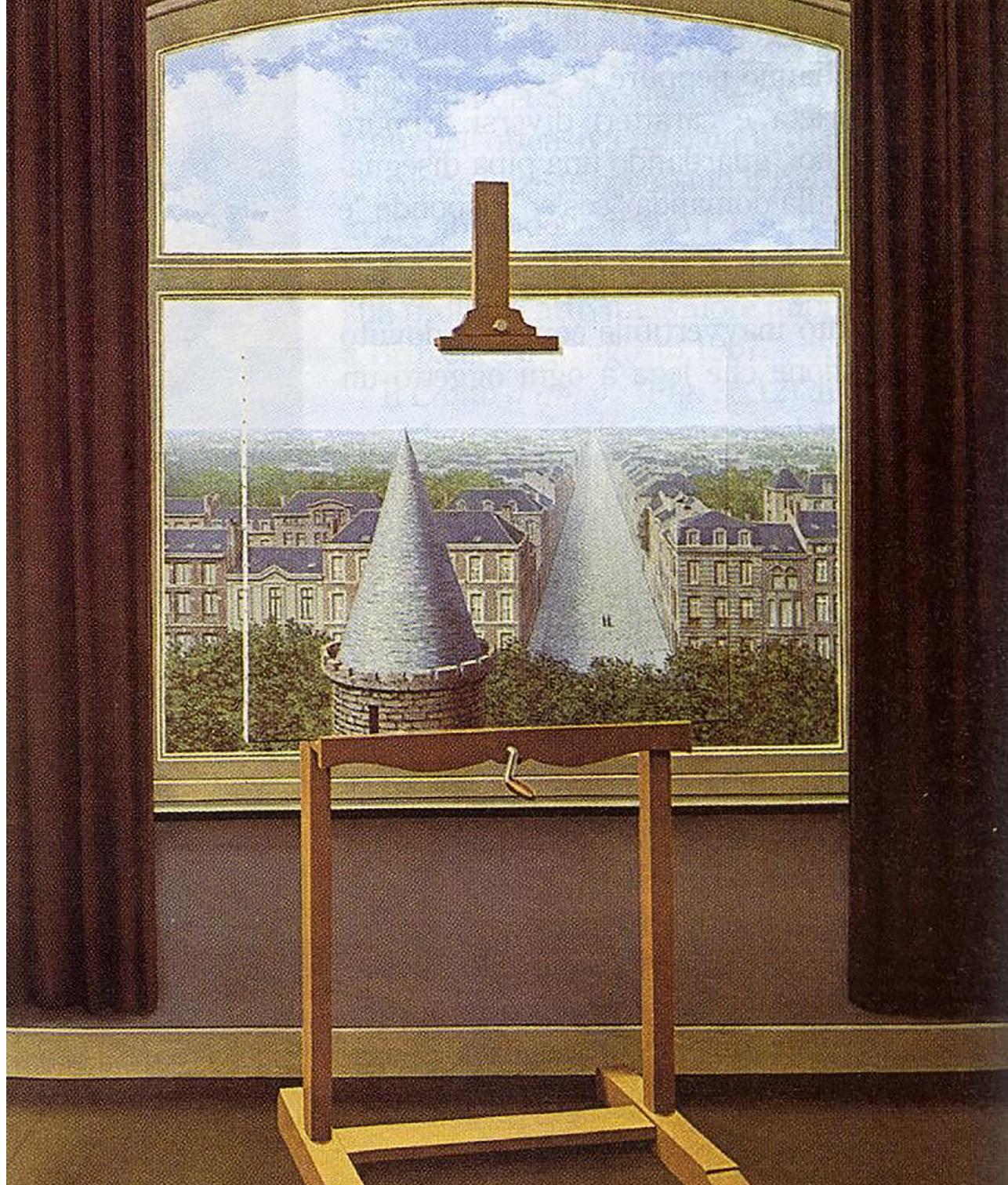
Milano si ergono ancora nella città, soprattutto però prive della loro originaria funzionalità e della loro forza simbolica; ridotte per lo più a elemento scultoreo-architettonico, esse stanno al centro di isole spartitraffico come frammenti di un patrimonio storico che l'immaginario comune non riesce a collegare alla forma urbana.

*"Spesso la porta, che scandisce sezioni della muraglia, che indica l'apertura, e evoca tutti i rapporti esterno-interno, diventa essa stessa un monumento, più o meno integrato nel monumento complessivo della cinta urbana."*<sup>6</sup>

Ricostruire quindi origine, significato, forme e successive modifiche delle Porte di Milano significa rintracciare la dignità della città, rappresentativa dell'unità di un organismo composito, e il suo rapporto, di volta in volta di osmosi o di contrapposizione con il territorio circostante.

*"Al pensiero della nostra epoca nulla importa di ciò che sta intorno alla Porta, di ciò che le sta a lato; dove essa si apra, in quale contesto sia collocata. Ciò che interessa unicamente è la Porta in quanto tale, presa isolatamente da tutto il resto."*<sup>7</sup>

Giacomo Pinchetti, *"Città di Milano"*, Milano, 1801, incisione, mm. 566x705.  
Milano, Civica Raccolta Stampe  
A. Bertarelli.



René Magritte, "Le passeggiate di Euclide", 1955.  
Olio su tela.  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

## 2.1. UN NUOVO CONCETTO DI SOGLIA URBANA

*"La soglia non indica un oggetto, un che di materiale, bensì una possibilità, un mutamento, un transito. [...] È al limite del giorno che è possibile affacciarsi verso la notte e sostare nella soglia, ma è proprio da questa sosta che è possibile guardare e comprendere notte e giorno.*

*Ecco che quasi per un paradossale gioco di contrasti ci troviamo a parlare di soglia attraverso due particolari parole: passaggio e sosta. [...] Già dall'Antichità [...] alla luce della comprensione della soglia come sì magica atmosfera, Giano abitò e custodì quel luogo col suo essere bifronte, con la sua ambiguità. [...] In ogni soglia, l'uomo istituisce la presenza di sé e del mondo, di sé e dell'altro, attraverso una rappresentazione e una presentazione di un ambiente che non è limitato alla semplice contingenza spazio-*

*temporale, ma che necessariamente, come fa Giano, aduna e comprende passato e futuro, notte e giorno, in un essere-presente dove, ogni qualvolta, pur muovendo, sostiamo in una soglia. [...] L'uomo esperisce la soglia, dopodiché essendo fabbricatore di segni, la definisce e la significa mediante un costruito materico, un oggetto. [...] Il rapporto che intercorre tra la soglia e il relativo oggetto referente, è della stessa natura del rapporto che intercorre tra simbolo e segno."*<sup>1</sup>

Attraverso le suddette considerazioni di Enrico Aceti possiamo riconoscere le Porte di Milano come, usando ancora le sue parole, segni di soglia e, conseguentemente, tentare di focalizzare i simboli e i significati di cui questi manufatti sono forieri.

La realtà globalizzata e multietnica in cui siamo immersi, le modalità di trasmissione delle informazioni e i modi di vivere contemporanei risvegliano infatti il punto di vista antico sul valore dei luoghi di soglia come nuovamente portatori di umanità.

Nel mondo informatico la comunicazione tra ambiti diversissimi risulta istantanea e per questo motivo può sembrare che le soglie dell'universo digitale, prive del segno referente di cui parla Aceti, abbiano svuotato di senso quelle soglie-luogo che viceversa ammettono la fisicità e la corporeità dell'essere umano.

Oggi il tema del passaggio, del transito, del viaggio, dello scambio, della connessione e allo stesso tempo della sosta, dell'accoglienza, dell'ospitalità sono invece di grande attualità e interesse; rappresentano una questione fondante i nuovi equilibri della società e risulta perciò legittimo e necessario porsi delle domande sulla questione della soglia-luogo alla luce dei nuovi modelli culturali, dei nuovi bisogni e dei nuovi modi di abitare di cui siamo testimoni e promotori.

La costruzione di soglie contemporanee, i cui caratteri sono diversi da quelli del passato, non può però prescindere dalla comprensione del significato dato al concetto di soglia, nel corso del tempo, in diversi ambiti disciplinari. Il discorso intorno a questo tema si articola, infatti, in una vastità di letture incrociate su piani

paralleli che tengono conto di aspetti tecnico-costruttivi, pratico-funzionali, estetici e simbolici.

Come sostiene Georg Simmel, *“tutto ciò che separa per ricongiungere è soglia. [...] La soglia è il luogo che ha la capacità di ri-unire lo spazio [...] supera la separatezza tra interno ed esterno, unifica i due ambienti senza essere selettivamente “dentro” o “fuori” [...] istituisce una doppia relazione con ognuno dei due mondi.”*<sup>2</sup>

La soglia è quindi intesa come una linea, un diaframma, una membrana in cui si incontrano e interfacciano universi concettualmente differenti; un luogo nevralgico del contatto fra due mondi diversamente abitati in cui le due polarità coesistono. La soglia separa, divide, distanza e contemporaneamente unisce, congiunge, mette in relazione sistemi contrapposti del tipo positivo-negativo, chiaro-scuro, sacro-profano, grande-piccolo e, nello specifico dell'architettura, fa dialogare interno-esterno, pubblico-privato, luce-ombra, senza annullare le specificità di queste realtà.

Barbara Bogoni, in quella che definisce *“Dialettica degli opposti”*, ci fornisce un'idea di soglia del tutto analoga a quella di Simmel: *“due sistemi formali diversi posti in adiacenza o in prossimità generano un forte contrasto. Il punto, la linea o il campo, che rappresentano il luogo notevole in cui questo contrasto si manifesta, concentrano una forte*

*tensione. La soglia è la sede di questa tensione. In essa si innesca il dialogo tra gli opposti, vengono sottolineate le diversità (è il luogo della separazione) e, contemporaneamente, le differenze trovano un motivo di scambio (è il luogo della sintesi).”*<sup>3</sup>

La soglia, come punto di transito, rappresenta il nodo di massima fragilità e permeabilità (consente la penetrazione all'interno) e allo stesso tempo quello di massima forza e maggiore controllo (opera una selezione sul flusso in movimento).

Anche per questo motivo le civiltà di tutti i tempi collocano proprio in questi luoghi i simboli di divinità protettrici, come Giano bifronte, leoni guardiani, dragoni, sfingi ecc. Attraverso la presenza dei custodi della soglia, l'abituale gesto del passare dell'uomo è stato così trasformato in un rito denso di significati.

Giano è una delle divinità più antiche venerate nella religione romana; solitamente è raffigurato con due volti proprio perché possa rivolgersi verso entrambi i lati su cui si apre la porta di cui è protettore.

*lanua* in latino designava qualsiasi apertura in grado di collegare due ambiti diversi attraverso un passaggio coperto; successivamente i Romani, che erano soliti impersonare luoghi in altrettante divinità, hanno forgiato *lanus*, con lo scopo di salvaguardare questo delicato punto dello spazio. Al contempo *lanus*

non alludeva esclusivamente al transito da un luogo all'altro, ma anche da un tempo all'altro: Gennaio infatti, il mese che sigla l'entrata in un nuovo anno, etimologicamente deriva da *ianuarius*.

Entrambi i termini incorporano quindi il concetto di passaggio; sia la soglia spaziale che quella temporale permettono infatti l'osmosi e, in definitiva, *“l'esperienza della messa a distanza delle cose, l'esperienza della relazione.”*<sup>4</sup>

Va evidenziato che oltre alle soglie spaziali e temporali, l'essere umano esperisce altri fenomeni liminari legati alla sfera della percezione.

Le repentine variazioni di luce, di materia, di colore, di dimensione sono soglie in grado di esprimere contenuti complessi e di orientare o promuovere determinati comportamenti.

La linea che separa lo spazio illuminato dalla zona d'ombra è una delle soglie più significative da un punto di vista percettivo: quando la quantità di luce subisce una trasformazione subitanea viene infatti colta come esperienza psicofisica di passaggio.

I margini dello spazio luce-ombra sono solo apparenti, ma tale spazio riesce a disegnare forme e a sottolineare contrasti, concentrando in sé attenzione e carica simbolica.

Portata al massimo grado di astrazione la soglia collassa ad un nulla che si interpone tra la fine di un evento e l'inizio

di un altro e la sua funzione consiste unicamente nel rendere compatibili i due ambiti contrapposti.

A tal proposito, nel Dizionario dei Simboli, la soglia viene definita come ciò che *“rappresenta simbolicamente sia la separazione sia la possibilità di un’alleanza, di un’unione, di una riconciliazione [...] rappresenta il luogo di passaggio fra due stati, fra due mondi.”*<sup>5</sup>

Marisa Galbiati ci ricorda, inoltre, che la soglia *“racchiudendo due opposti, li rende contigui, coappartenenti pur nella loro diversità: la soglia separa congiungendo, congiunge separando.”*<sup>6</sup>

La soglia è quindi un punto di discontinuità; è necessaria però un’ulteriore considerazione: può essere asimmetrica. Ciò significa che la natura e il trattamento delle due facce può risultare differenziato. Infatti, anche se nel concetto di soglia “l’ingresso” coincide con “l’uscita”, il punto di partenza e quello di arrivo non sono invertibili senza trasformare il significato dell’uno e dell’altro.

Portando come esempio, tra i tanti possibili, il caso preso in considerazione in questa tesi, ovvero le Porte urbane, si ricorda che esse sono sorte come nodi di interazione tra città e campagna ed è quindi subito evidente che il transito tra le due realtà non è speculare.

Anche l’etimologia del termine soglia è piuttosto articolata e ciò è dovuto alla

forte valenza simbolica data dagli antichi al gesto dell’accedere.

Dal latino ha due derivazioni: la prima, *solea*, che stava ad indicare la suola del sandalo, ovvero la parte del calzare che entra in contatto con il suolo, a sua volta soglia tra Terra ed essere umano.

L’altra derivazione possibile è *limen*, limite, e si distingueva in *limen inferum*, ovvero il varco, e *limen superum*, ovvero l’architrave del portale d’ingresso; questi due elementi, assieme agli stipiti, costituivano i veri e propri confini della proprietà domestica, i limiti fra l’accessibile e l’inaccessibile all’estraneo.

In questa seconda accezione la soglia si identifica come oggetto materiale, elemento costruttivo piano, struttura bidimensionale di segnalazione e demarcazione dello spazio adibito al passaggio. Non avendo in sé spazialità praticabile dal corpo umano, il *limen* non è ancora considerabile Architettura, ma solo suo elemento conformatore.

Pensando la soglia in termini bidimensionali si possono riconoscere tre ambiti distinti: lo spazio antistante il limite, il limite e lo spazio oltre il limite e ad essi corrispondono precise e scandite tappe del gesto del passare: attendere, varcare ed essere accolti.

Nella fase di attesa ci si affaccia sulla linea di soglia nell’atto, ancora potenziale, di entrare; a tale fase d’arresto può seguire quella dinamica dell’inoltrarsi

per giungere a quella conclusiva di superamento del limite.

A questo punto diviene necessario operare un’estensione di significato, un ulteriore passo logico: dall’astratta linea sul pavimento su cui poggia il piede nell’attraversamento di una porta, a qualcosa di più complesso legato al comportamento dell’uomo.

Con estrema semplicità Aldo Van Eyck evidenzia tale orizzonte: *“che cos’è una porta? Una superficie piana che comporta dei cardini, una serratura che definisce una frattura terribilmente dura. Quando superate tale porta, non siete forse divisi? Spaccati in due! Forse non lo notate neanche più. Pensate soltanto a questo: un rettangolo. Che orribile povertà.”*<sup>7</sup>

Nel momento in cui concepiamo la terza dimensione della soglia, possiamo definire una porzione di spazio che diviene Architettura. Si crea così la possibilità di stanzialità nella soglia stessa che, in definitiva, come afferma Barbara Bogoni, qualifica *l’internità della soglia*.

Divenendo *interno* la soglia sottolinea il senso di passaggio e conquista la valenza di luogo; solamente così essa può essere in grado di ospitare l’essere umano, di promuoverne lo stare e di proteggerne gli atti.

Lo spazio fisico determinato dal tema del passaggio dipende dal contesto storico

geografico, dalle tradizioni culturali e dalle usanze della società che produce questo segno di soglia, *l’oggetto referente* di cui parlava Enrico Aceti.

I molteplici caratteri simbolici e operativi che nel tempo hanno contraddistinto il gesto di varcare un limite, hanno prodotto specifiche configurazioni formali, materiche e decorative degli spazi di transizione. È importante che la soglia si configuri come rappresentativa dell’interno in cui immette e significativa per l’esterno da cui separa; vengono così definite le peculiarità della soglia e gli attributi che esprimono la permeabilità o l’inaccessibilità del manufatto stesso: la dimensione pubblica e monumentale piuttosto che privata e domestica, la presenza di attrezzature per sostare e intrattenersi piuttosto che quelle per un rapido passaggio o una breve comunicazione con l’interno.

In generale la soglia rappresenta lo spazio in cui risiedono i meccanismi di controllo e selezione del transito di persone e oggetti. Svolge quindi un ruolo difensivo che può essere inteso come scudo dai pericoli esterni o “semplicemente” protezione dell’intimo e privato.

Nel momento in cui questo filtro viene oltrepassato, la soglia diviene luogo di dialogo, interazione, relazione che può infine tradursi in sosta, accoglienza, ospitalità.

A tal proposito Walter Benjamin definisce

la soglia come *“il varco nel recinto che sorveglia il dispositivo di inclusione ed esclusione.”*<sup>8</sup>

È interessante ricordare che nell'antichità i perimetri dei nuclei abitati, prima ancora di venir regolati da particolari pratiche daziarie, venivano consacrati alle divinità protettrici della soglia attraverso specifici riti liminari. Erano considerati sacri i confini territoriali, il recinto del villaggio, le pusterle delle mura della città, gli archi trionfali, i portali di accesso, i portici, i pronao, i narcece, i vestiboli, fino agli architravi e agli stipiti delle porte.

Solchi, recinti e mura costituivano i limiti fisici di città e territori e tali limiti erano scanditi da contrassegni posti in punti notevoli della linea di frontiera. Per secoli in essi erano collocati semplicemente dei mucchietti di erbe, dei pali di legno o delle pietre; poi nel corso della storia questi luoghi sono divenuti sempre più complessi e si sono arricchiti di strutture monumentali, come portici decorati o alti podi.

Il portale è considerato *“archetipo di ogni transizione spaziale, soglia della recinzione più che soglia dell'edificio”*<sup>9</sup>, segnale di invito, guida percettiva all'accesso, anticipazione della qualità e dell'importanza dei luoghi che stanno oltre ad esso.

Il portale, come anche le porte d'ingresso alla città, condensavano significati culturali e celebrativi di cui ancora oggi riconosciamo il valore e

hanno svolto un ruolo di mediazione tra il singolo e la collettività.

I moderni scali portuali, gli aeroporti, le stazioni ferroviarie, i terminal degli autobus, i caselli autostradali, i parcheggi di scambio intermodale e le stazioni delle metropolitane vengono considerate le “nuove Porte urbane”. Tali nodi infrastrutturali si configurano però come ricettori di flussi in cui il passaggio veloce generalmente impedisce la stanzialità dell'uomo che in essi non riconosce il senso di luogo e il suddetto valore di archetipo.

Questa tesi vuole invece indagare il valore delle Porte urbane storiche di Milano per giungere a formulare un'interpretazione del significato attuale di tali *segni di soglia*.

È evidente che le Porte in esame abbiano perso il valore simbolico di soglia e che siano state svuotate della loro essenza; oggi *“appaiono nel paesaggio in qualità di figure”*<sup>10</sup> e rimangono *“porte che non portano da nessuna parte”*<sup>11</sup>, porte che spesso non vengono attraversate ma solamente osservate a debita distanza.

Nonostante ciò è evidente che il loro segno permanga nella città e che la loro traccia risulti indelebile anche se gli elementi di separazione tra “interno” ed “esterno” non sono quasi più leggibili.

Il lavoro qui presentato parte dal riconoscimento di tale traccia e dalla

verifica che i manufatti in oggetto si qualificano soglie-spazio abitabili, secondo la definizione di Barbara Bogoni: *“l'analisi della terza dimensione nel luogo della soglia identifica precisi ambienti appositamente destinati all'ingresso e all'accoglienza. [...] La soglia-spazio è il modello di un passaggio in cui l'uomo “entra”, “sta” ed “è accolto” [...] La forma “anima” il varco [...] la forma è in grado di conferire alla soglia dinamismo o staticità, traduce quindi in modo più o meno esplicito il significato di luogo “dinamico” del passaggio, piuttosto che “statico” della sosta.”*<sup>12</sup>

Le Porte di Milano, conformemente al suddetto modello di soglia, ammettono il corpo umano, ne permettono la stanzialità e consentono l'ospitalità diffusa a Milano. Avendo sempre presente la complessità e le peculiarità di questi spazi, ci siamo posti l'obiettivo di colonizzare temporaneamente tali manufatti e le aree su cui influiscono attraverso interventi progettuali basati sulla sistematicità degli elementi impiegati, ma al contempo sulla specificità della loro composizione.

Presso le Porte di Milano l'accoglienza può avvenire direttamente nella soglia-spazio piuttosto che nelle realtà che essa separa; in definitiva attraverso il nostro progetto è possibile abitare la soglia ovvero, come ricorda Marisa Galbiati, *“sostare tra gli opposti, abitare i confini fra le cose.”*<sup>13</sup>

## 2. Le Porte di Milano: dalla soglia storica a quella contemporanea

<sup>1</sup> Biraghi, M., *Porta multifrons. Forma, immagine, simbolo*, Sellerio Editore, Palermo, 1992

<sup>2</sup> Biraghi, M., op. cit., 1992

<sup>3</sup> Secchi, B., *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Roma, 2008

<sup>4</sup> Frugoni, C., *Città e arte nel medioevo*

<sup>5</sup> Mele, V. (a cura di), *Le forme del moderno. Attualità di Georg Simmel*, F. Angeli, Milano, 2007

<sup>6</sup> De Seta, C., Le Goff, J., *La città e le mura*, Editori Laterza, Milano, 1989

<sup>7</sup> Biraghi, M., op. cit., 1992

### 2.1. Un nuovo concetto di soglia urbana

<sup>1</sup> Aceti, E. (a cura di), *Abitare la soglia*, Tranchida Editori, Milano, 1994

<sup>2</sup> Simmel, G., *Brücke und Tür*, 1909, in: Cacciari, Perucchi, (a cura di), *Saggi di estetica*, Liviana Scolastica, Padova, 1970

<sup>3</sup> Bogoni, B., *Internità della soglia. Il passaggio come gesto e come luogo*, Aracne editrice, Roma, 2006

<sup>4</sup> Aceti, E. (a cura di), op. cit., 1994

<sup>5</sup> Chevalier, Gheerbrant, (a cura di), *Dizionario dei simboli*, Edizioni BUR, Milano, 1999

<sup>6</sup> Aceti, E. (a cura di), op. cit., 1994

<sup>7</sup> Ginex, G., *Aldo Van Eyck: l'enigma della forma*, Testo & immagine, Torino, 2002

<sup>8</sup> Benjamin, W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962

<sup>9</sup> Bogoni, B., op. cit., 2006

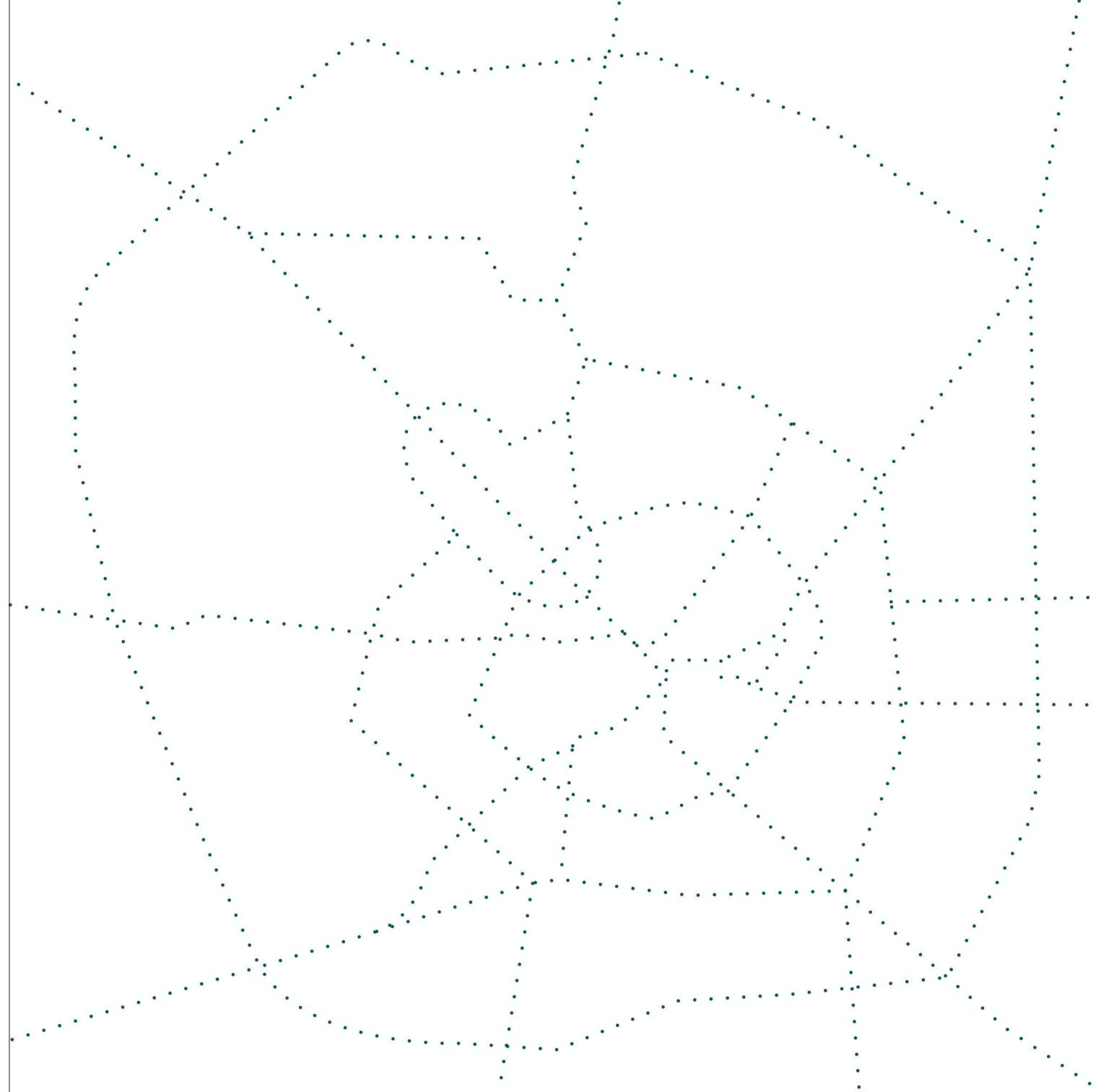
<sup>10</sup> Norberg-Schulz, C., *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Mondadori Electa, Milano, 1997

<sup>11</sup> Biraghi, M., *Porta multifrons. Forma, immagine, simbolo*, Sellerio Editore, Palermo, 1992

<sup>12</sup> Bogoni, B., op. cit., 2006

<sup>13</sup> Aceti, E. (a cura di), op. cit., 1994







### 3. OSPITALITA' E TEMPORANEITA': CONCETTI COMPLEMENTARI

Il discorso dell'accoglienza, per natura stessa del concetto, rimanda all'interiorità dello spazio costruito, all'interno architettonico, nella sua qualità percettiva.

In quanto tale l'accoglienza si pone come termine ideale di riferimento del processo figurativo dell'architettura.

L'atto dell'accogliere si manifesta tenendo conto di una precisa successione temporale delle attività. Esistono quindi diversi gradi dell'accogliere ai quali si relazionano diversi luoghi dell'interno.

Una sequenza astratta potrebbe ad esempio iniziare dagli spazi ancora esterni all'architettura a partire dall'organizzazione dei percorsi di accesso, dalla costruzione di prospettive e viste verso il luogo di entrata, per

arrivare fino a tutti quegli elementi che caratterizzano la soglia d'ingresso e successivamente l'interno.

L'accogliere si realizza quindi temporalmente in luoghi che accompagnano, transitano, da una dimensione di totale estraneità ad una in cui invece si aderisce ad una serie di sensazioni ed avvenimenti che appartengono alla sfera comportamentale e di conseguenza spaziale.

*"Si intuisce pertanto come tale fenomeno sia in architettura difficilmente codificabile e molto complesso, coinvolgendo ora pratiche progettuali che includono l'organizzazione di sequenze scenografiche, ora luoghi intimi e privati tipici dell'apparato ambientale domestico."*<sup>1</sup>

Jasper Morrison, Patterity, Raw Edges, Studioilse, "A place called home", London Design Festival, Trafalgar Square, Londra, 2014.

L'accoglienza di per sé allude ad una modalità del relazionarsi diversa da quella implicata nei concetti apparentemente affini dell'ospitare.

Nell'ospitalità, per quanto l'ospite sia messo a suo agio, rimane per lui il destino effimero di chi entra per uscire, legandosi quindi al concetto di temporaneità.

Nell'ospitalità c'è la disponibilità a concedere l'uso del proprio spazio, del proprio habitat. Essa avviene nel presente e si proietta nel futuro nella misura in cui avverte la conclusione della vicenda relazionale a cui essa mette capo.

Il tema della temporaneità risulta quindi essere un argomento complesso e fortemente dipendente dalle nuove forme dell'abitare contemporaneo.

Esse sono infatti legate alle nuove figure che emergono come possibili utenti della casa e che possono differenziarsi in modo anche radicale da quelle tradizionali ponendo la possibilità di una scelta profondamente diversa da quella della casa comune.

Nuovi utenti, nuovi materiali, nuove scelte del linguaggio architettonico concorrono a dar vita ad un nuovo modo di abitare non solo la casa ma soprattutto la città.

Tali temi connessi ma apparentemente antitetici sono calzanti al fine di spiegare le complesse relazioni che si sono instaurate nei secoli tra le porte della città

di Milano, divenute al giorno d'oggi dei meri oggetti monumentali privati della loro funzione originaria, e la metropoli coinvolta in una espansione che prescinde da esse pur rispettandole.

In relazione a quanto sopra citato "la porta" si lega al concetto di accoglienza e permanenza e a quegli apparati sentimentali ed emotivi connessi alla memoria di un luogo.

*"L'atto dell' accogliere si manifesta principalmente in quei punti dello spazio architettonico in cui vengono messi in relazione l'interno con l'esterno; non solo dal punto di vista fisico, ma anche relativamente alla costruzione di categorie percettive e comportamentali che mediano il passaggio dalle attività proprie dell'esterno a quelle caratterizzanti le funzioni interiori."* <sup>2</sup>

Un progetto temporaneo tende a rappresentare invece il reimpossessarsi, da parte delle porte, della loro funzione originaria di ingresso alla città anche se in senso traslato.

Un altro ambito di indagine è legato all'uso di materiali deperibili e facilmente montabili e fornisce quindi una lettura trasversale del concetto di "temporaneo" a cui si lega di conseguenza un nuovo modo di concepire il progetto

Tali riflessioni portano ad attribuire al concetto di spazio nuovi significati legati a temi quali lo spazio indefinito la flessibilità, la transitorietà.

I luoghi diventano quindi emanazioni, prolungamenti di uno spazio più indefinito e trovano una loro specificità nel rapporto percettivo, tattile ed evocativo che instaurano con il resto dell'ambiente che a sua volta viene caricato di sensi più dettagliati e significativi e quindi valorizzato ed evidenziato.

Tale relazione non si limita solamente all'interno ma può coinvolgere anche parti dell'esterno.

Le modalità grazie alle quali possiamo riconoscere le caratteristiche proprie di spazi più complessi risiedono infatti nella definizione dei caratteri materici, dimensionali, morfologici relativi alla funzione da svolgere e alla necessità da soddisfare.

Il cambio di materiale o di cromia evidenzia una tensione diversa così come, ad esempio, le differenze di quota.

È dunque con la frammentazione dei volumi ed il restringimento degli spazi che si chiudono come cerchi concentrici, intimità dentro intimità, non solo in un ambito già di per sé predestinato a tal scopo come quello domestico ma anche in un luogo come la città in cui ognuno cerca di trovare uno spazio da sentire proprio.

Talvolta ciò si ottiene con l'espedito dell'inscatolamento degli spazi: mediante dinamiche di "raddoppiamento" o di

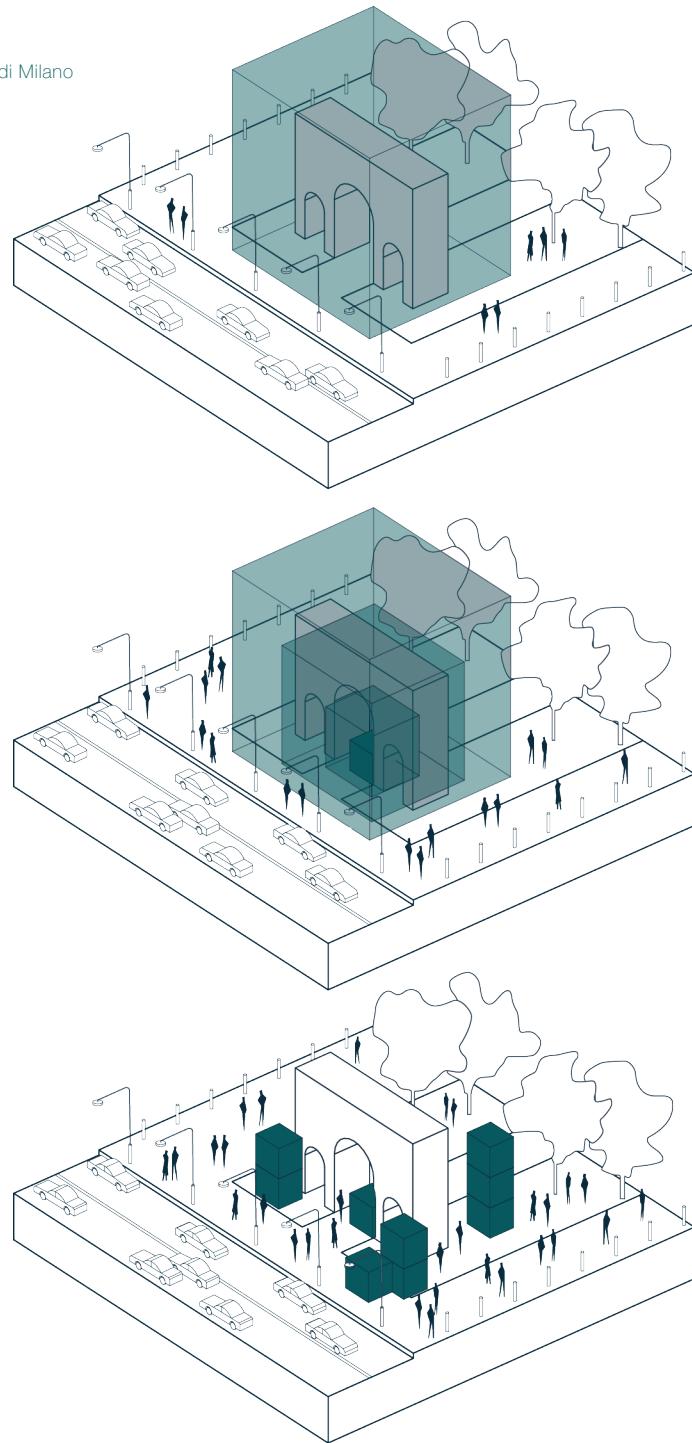
"incastro" si realizza dentro un ambiente più vasto un altro, ulteriore spazio a misura d'uomo, di dimensioni più contenute, variamente articolato e non sempre omogeneo all'ambiente che lo contiene.

L'uso del diaframma leggero ha, ad esempio, caratterizzato la ricerca di uno spazio più intimo all'interno di ambienti più vasti anche secondo modalità provvisorie suscettibili di cambiamenti al mutare delle necessità degli abitanti così come sin da epoche lontane venivano utilizzati tessuti e tendaggi per articolare e ripartire lo spazio.

Si tratta di una diversa conquista dello spazio intimo che fa leva sulla percezione visiva e che adotta strumenti illusionistici, scenografici per costruire o moltiplicare gli spazi anche se per lungo tempo la durevolezza e la permanenza nel luogo e nel tempo sono stati sinonimo di valore legati al concetto di firmatas espresso da Vitruvio.

Con l'illuminismo e la Rivoluzione Industriale l'architettura accoglie tuttavia in accezione positiva il concetto di temporaneità basti pensare agli edifici costruiti per le esposizioni universali.

In conclusione i nuovi modi di abitare non riguardano tanto gli aspetti intrinseci dell'alloggio, che cambiano entro limiti fissi, ma soprattutto le nuove relazioni che si stabiliscono tra la casa e lo spazio sociale collettivo.



### 3.1. IL CAMBIAMENTO DEI BISOGNI E DELLA PERCEZIONI DELLA CITTA' DA PARTE DELL'UTENTE CONTEMPORANEO

*"L'uomo abita quando appartiene ad un luogo e si identifica con esso."*<sup>1</sup>

Abitare in latino significa "avere consuetudine con un luogo" non solo quindi trovarvi rifugio, ma anche dar forma ad un proprio spazio, crearlo o trasformarlo e inevitabilmente incontrarsi con altre persone scambiandosi esperienze.

Non è forse ciò che avviene, non solo all'interno della casa, ma anche in una città?

In ogni epoca infatti il modello insediativo ha sempre costituito la manifestazione di un sistema di relazioni umane.

Variare i rapporti spaziali dell'alloggio, della città o le relazioni tra spazio privato, collettivo e pubblico significa cambiare il modo di abitare.

Esistono quattro ambiti, interagenti tra loro, che caratterizzano i luoghi dell'abitare: lo spazio privato, spazio semi-privato, spazio semi-pubblico e spazio pubblico.

Tanto più lo spazio privato diminuisce, tanto più crescono e si manifestano spazi semi-privati e semi-pubblici caratterizzando in modo rilevante il cambiamento dell'abitazione e quindi della città.

Da un lato si assiste alla progressiva pubblicizzazione dello spazio privato alleggerendo ad esempio l'involucro fino a ridurlo a pareti in vetro o a membrane evanescenti, dall'altro alla sua massimalizzazione.

La piazza urbana tradizionale come centro di aggregazione e di attività ha perso nella società contemporanea il suo

ruolo.

Se fino a qualche decennio fa la città cresceva intorno ad essa, oggi si assiste al fenomeno della città diffusa dovuta anche alle trasformazioni tecnologiche e dei media che hanno stravolto il modo di vivere la città.

Le dimensioni spazio-temporali sono state annullate dai mezzi telematici che permettono la circolazione di informazioni in tempi brevissimi senza limiti di distanza.

Come afferma Calvino ne *Le città invisibili* "la metropoli contemporanea è periferia di se stessa ed ha il suo centro in ogni luogo."<sup>2</sup>

È tutto centro e tutta periferia, caratterizzata da un nuovo paesaggio della dispersione in cui il tradizionale rapporto tra città e campagna si è perso a favore della prima in un processo di urbanizzazione che investe in maniera estensiva tutto il territorio metropolitano.

Diretta conseguenza è quindi la mobilità individuale, si è passati da uno stanzialismo, tipico della città tradizionale, ad un insediamento nomade.

Joshua Meyerowitz definisce l'uomo di oggi un "nomade dell'era elettronica"<sup>3</sup>, un soggetto cioè che le esigenze lavorative costringono a spostarsi da una città ad un'altra, che ama viaggiare virtualmente che vaga in una città fatta da innumerevoli spazi puntuali

in cui transitare o sostare senza mai stabilizzarsi poiché "nella metropoli si è sempre dappertutto e non si è mai in nessun luogo."<sup>4</sup>

Secondo Zygmunt Bauman "l'uomo contemporaneo è insieme vagabondo, turista e straniero: vagabondo perché si muove liberamente su percorsi imprevedibili senza una destinazione, turista perché non è mai del posto in cui si trova ed è alla ricerca di esperienze nuove. Il turista, a differenza del vagabondo, ha tuttavia una casa in cui tornare al termine della sua esperienza."<sup>5</sup>

Dello straniero invece l'uomo contemporaneo ha il senso di disadattamento e di estraneità nei confronti dello spazio urbano.

È quindi necessario, al giorno d'oggi, riconoscere ed accettare la presenza di due tempi diversi all'interno delle città.

Il tempo della storia testimoniato dai luoghi duraturi della città, ben espresso da Vitruvio con il concetto di *firmitas*, e il tempo dinamico ma effimero dato dalla continua mobilità degli utenti della città contemporanea.

A differenza della società agricola, incentrata sull'identità e prossimità tra casa e lavoro, tra produzione e consumo, l'industrializzazione ha generato la scissione tra queste due realtà fino ad arrivare alla società contemporanea che, grazie allo sviluppo delle reti informatiche, si distribuisce

in tutto il territorio forti della velocità dei mezzi di trasporto e di comunicazione che sono in grado di risolvere problemi un tempo intramontabili.

In sintesi la vita dell'individuo non si svolge più nell'ambito locale della città d'origine ma si estende in un ambito territoriale molto più vasto, metropolitano o anche mondiale, all'insegna quindi della mobilità.

Cambia di conseguenza il significato stesso ed il ruolo sociale dell'abitazione che non è più il riparo o il luogo della famiglia ma si complica in una serie di accezioni diventando luogo di lavoro, di relax, di incontro e di scambio così come la città, vissuta in modo completamente diverso.

La casa in senso figurato assume quindi una duplice accezione: una finestra sul mondo e un guscio protetto. Da un lato un microcosmo corredato di spazi in cui la dimensione domestica si estende alla dimensione sociale, dall'altro contenitore di spazi dell'intimità e degli affetti di cui, comunque, l'uomo contemporaneo necessita.

Tali riflessioni portano ad attribuire al concetto di spazio nuovi significati legati a temi quali lo spazio indefinito, la flessibilità, la transitorietà, la ridefinizione e l'industrializzazione.

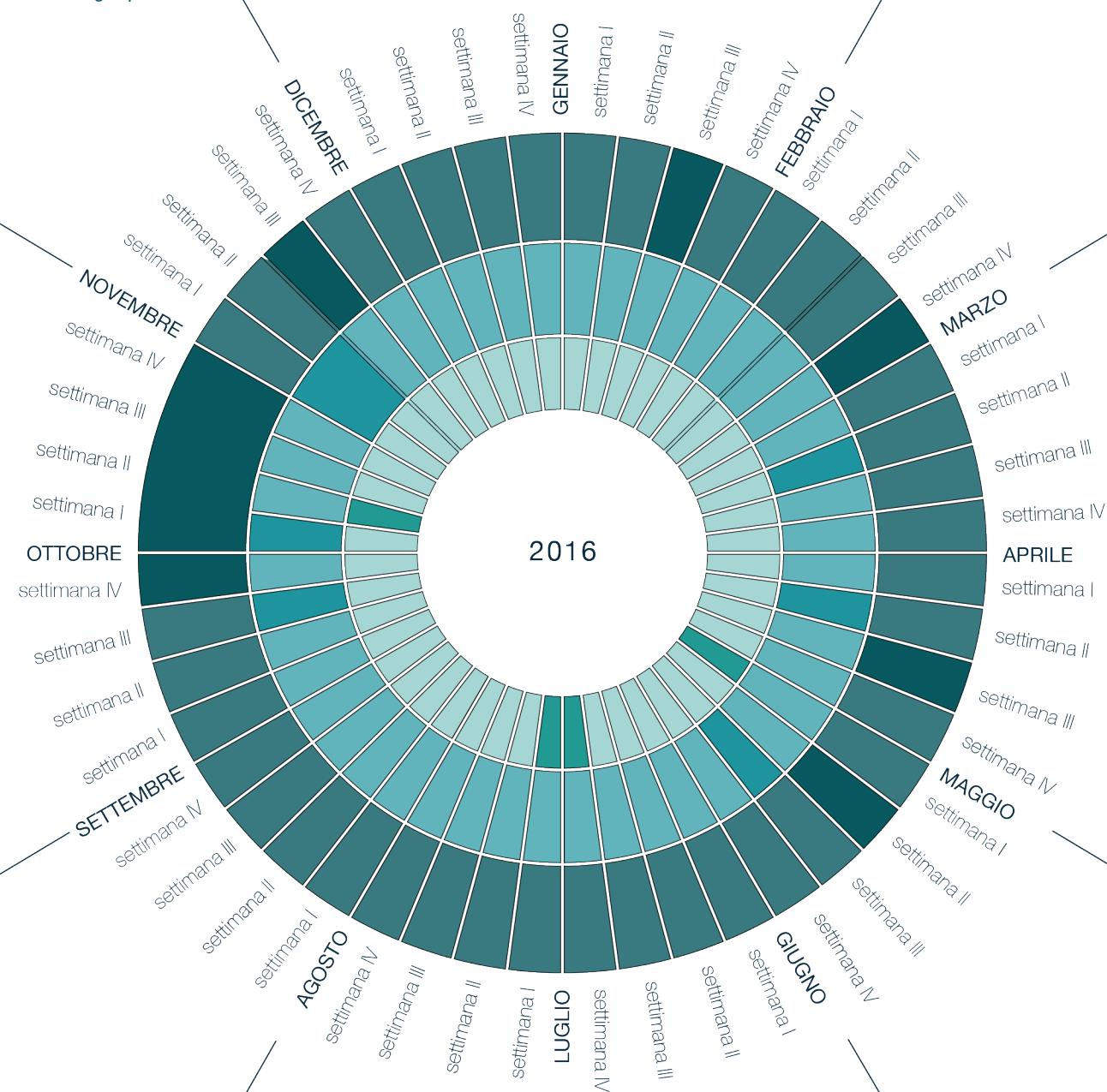
Nella definizione dell'abitazione è indispensabile raggruppare e fissare chiaramente ciò che è permanente e ciò

che è mutevole, ciò che è fisso e ciò che è soggetto a cambiamenti.

La casa temporanea sembra tuttavia costituire il tipo edilizio proprio dell'epoca postmoderna in quanto rappresenta la risposta più diretta ai modi di abitare del nomade contemporaneo, un individuo costretto a continui spostamenti per motivi di lavoro studio etc.

Il concetto di temporaneità delle costruzioni nasce con l'uomo: dalla grotta alla capanna, dalla palafitta alla tenda.

Colui che soggiorna in un luogo temporaneo guarda allo spazio esterno come ad un prolungamento della casa, l'alloggio non si configura quindi come un nucleo definito e chiuso ma come come un'unità che vive e si trasforma in rapporto al suo intorno.



### 3.2. EVENTI: LE PORTE A SERVIZIO DELLA CITTA'

*"Diversamente dai modelli del passato, la nostra modernità è portatrice di trasformazioni parziali e la sua caratteristica principale è quella di generare spazi mai finiti, reversibili e sempre modificabili, tuttavia dotati di una estrema capacità espansiva. [...] Utilizziamo in modo trasversale gli spazi della città e sviluppiamo nuove architetture che possiedono sovente un basso grado di identità funzionale, adattandosi a qualsiasi uso voglia assegnargli il suo utente. Si potrebbe sostenere che abitare in questo tipo di spazio significa partecipare ad un continuo processo creativo di rigenerazione della città."*<sup>1</sup>

Le Porte di Milano, come già sostenuto precedentemente, si configurano come manufatti che necessitano di essere ri-connessi con la realtà urbana.

Esse possono quindi diventare luogo di relazione, di esperienza e di nuova percezione della città attraverso il rapporto con delle architetture temporanee che permettono la realizzazione di una forma di spazio abitato reversibile, più flessibile, più comunicativo e più partecipativo.

Tali spazi temporanei possono ospitare i tanti eventi diffusi a Milano durante il corso dell'anno, creando così una rete sia tra le dodici Porte sia tra questi manufatti e la città.

Il progetto presentato in questa tesi vuole quindi portare un diverso significato ai luoghi con cui si rapporta, creando scenari mutevoli e innescando nuove dinamiche sociali, culturali ed economiche per il periodo di durata dell'allestimento.

## GENNAIO - FEBBRAIO - MARZO



### GENNAIO

● Fashion week man

### FEBBRAIO

● Fashion week woman

### MARZO

● Stramilano Run

## APRILE - MAGGIO - GIUGNO



### APRILE

● Design week

● MiArt

### MAGGIO

● Milano Food week

● PianoCity

● Orticola

### GIUGNO

● Festival Internazionale  
Danza

LUGLIO - AGOSTO - SETTEMBRE



LUGLIO

- Festival Internazionale Danza

AGOSTO

SETTEMBRE

- Fashion week woman
- MiTo Musica Festival

3.2. Eventi: le Porte a servizio della città

OTTOBRE - NOVEMBRE - DICEMBRE



OTTOBRE

- Milano Musica
- MiArch
- Milano Design Film Festival

NOVEMBRE

- Book City
- Milano Musica

DICEMBRE

### 3. Ospitalità e temporaneità: concetti complementari

<sup>1</sup> Bossi, A. (a cura di), *Accogliere raccogliersi: l'interno domestico tra partecipazione ed esclusività*, Giannini Stampa, Napoli, 1999

<sup>2</sup> Bossi, A. (a cura di), op. cit., 1999

#### 3.1. Il cambiamento dei bisogni e delle percezioni della città da parte dell'utente contemporaneo

<sup>1</sup> Bossi, A. (a cura di), op. cit., 1999

<sup>2</sup> Calvino, I., *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano, 1993

<sup>3</sup> Bossi, A. (a cura di), op. cit., 1999

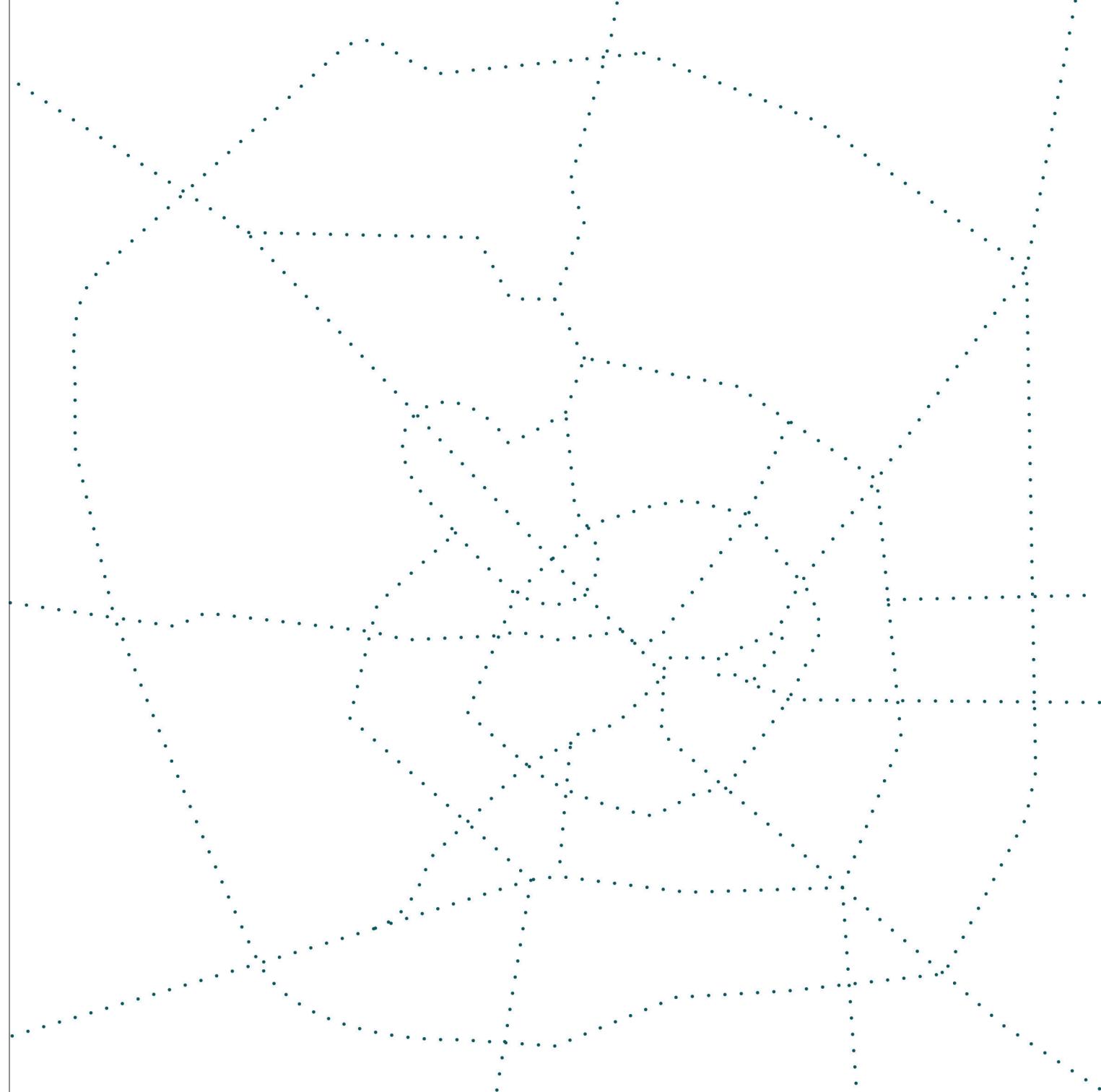
<sup>4</sup> Bossi, A. (a cura di), op. cit., 1999

<sup>5</sup> Bossi, A. (a cura di), op. cit., 1999

#### 3.2. Eventi: le Porte a servizio della città

<sup>1</sup> AA.VV., *Mostrare esporre comunicare*, Maggioli Editore, Milano, 2012





## 4. IL PROGETTO

Il progetto "Oltre la soglia. Abitare le porte di Milano", ha due prerogative fondamentali date dalla natura dei luoghi e dei manufatti preesistenti: il cambiamento delle percezioni usuali della città e della sua storia e la temporaneità dell'intervento.

Per dare adito a tali caratteristiche risulta immediato il riferimento alle scenografie urbane che, dall'antico Egitto fino ai giorni nostri, hanno caratterizzato le città modificandone il volto, talvolta anche in modo provocatorio ed eccessivo.

Tali scenografie venivano allestite non solo negli esterni, ma anche negli interni dei palazzi signorili. Proprio a tale riferimento si lega il concetto di "interno nell'interno" e la conseguente creazione di microcosmi funzionalmente autonomi ma indissolubilmente legati all'organismo

che li ospita.

La pratica progettuale è stata quindi rivolta all'ideazione di pezzi modulari che, montati ed assemblati fra loro con tecniche costruttive a secco e autonomi da un punto di vista impiantistico, dessero vita a delle vere e proprie architetture.

Altro ambito di indagine è stato quello legato ai materiali che dovevano rispondere in modo coerente alle scelte progettuali sopracitate.

Pellicole adesive prestampate, lamiere microforate, reti a led, materiali traslucidi di piccoli spessori e di volta in volta personalizzabili, rappresentano quindi il linguaggio materico adatto.



Sou Fujimoto, "Many small cubes", Tuileries, Parigi, 2014.

#### 4.1. RIFERIMENTI PROGETTUALI: SCENOGRAFIE URBANE E ARCHITETTURE TEMPORANEE

Il Postmoderno è stato definito "*l'Età dell'Evento*"<sup>1</sup> in cui consumo e immagine diventano paradigmi della società contemporanea. Tale società richiede e progetta manufatti architettonici che si presentano molto spesso come spazi scenografici e luoghi allestiti. Siamo così posti di fronte ad una particolare estetica dello spazio, che potremmo definire del provvisorio, dello spettacolo, della comunicazione, dei media, della pubblicità.

Pierluigi Salvadeo in *Mettere in Scena. Mettere in mostra* parla di "*drammaturgie architettoniche dello spazio urbano*"<sup>2</sup> riferendosi alle realizzazioni contemporanee che, superando le convenzioni strutturate, utilizzano lo spazio urbano per stimolare continue interazioni tra la città e i suoi

abitanti-attori. In tali progetti viene alterato il senso di ambiente costruito e con esso la nozione di luogo, la cui identità viene ripensata accettando la modificabilità come condizione permanente. Il cambiamento e l'instabilità diventano quindi principi qualitativi della progettazione e gli spazi vengono conseguentemente pensati come scenografie indipendenti, scene urbane.

*"In questi luoghi il senso dello spazio è posto come condizione drammaturgica a priori."*<sup>3</sup> e ciò permette che realtà e finzione scenica possano sovrapporsi ed attore e fruitore possano invertirsi i ruoli.

L'Età dell'evento richiede spazi sempre meno stabili e sempre più transitori e ciò porta a superare l'idea che la pratica dell'edificare abbia il primario obiettivo di generare manufatti stabili e duraturi.



Andrea Michieli detto il Vicentino, "L'accoglienza di Enrico di Valois al Lido nel 1574", dettaglio, olio su tela, 1593. Sala delle Quattro Porte, Palazzo Ducale, Venezia.

La presenza evanescente e temporanea degli eventi trasforma infatti la città senza ricorrere a intrusive operazioni, configurandosi piuttosto come "un momento che cambia integralmente il mondo lasciandolo quasi intatto."<sup>4</sup>

Come ricorda Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria*, "la città non è solo composta dagli edifici permanenti, ma anche da quelli effimeri."<sup>5</sup>

Spesso l'architettura viene definita come la rappresentazione pietrificata della storia del mondo; oggi appare però necessario chiedersi che posto abbiano le architetture temporanee, sempre più frequenti nel panorama urbano.

Silvia Cattiodoro in *Il Fondamento effimero dell'architettura* si domanda se esista una progressione evolutiva dall'effimero al duraturo o se sia piuttosto necessario leggere la storia dell'architettura come una compresenza di differenti costruzioni.

L'autrice racconta una storia fatta di edifici provvisori al fine di non far cadere nell'oblio le architetture che non sono state pietrificate. Parte dalla definizione di capanna di Quatremère De Quincy che nel suo *Dizionario storico di architettura* riporta il riferimento a Tucidide secondo il quale le primitive abitazioni in legno dell'antica Grecia "potevano essere disfatte a capriccio, trasportate e rimesse assieme altrove."<sup>6</sup>

Prosegue esaminando alcuni casi di

quella che definisce architettura tessile e afferma che "la tenda non è la soluzione ad un'esigenza umana generata dalla sintesi degli elementi offerti dall'ambiente d'origine come la capanna: è piuttosto una prima idea di allestimento (inteso nel senso etimologico di "far lesto"), in cui l'uomo primitivo [...] progetta [...] una struttura che può recintare un "qui" da un "altrove."<sup>7</sup>

Dalla Pompè Tolemaica che si svolgeva nelle strade di Alessandria d'Egitto in onore di Dioniso al *Triumphus* in Roma, dalle Sacre Rappresentazioni dei Misteri Medievali alle processioni urbane dei cortei rinascimentali e dei carri realizzati in epoca barocca, le città sono sempre state allestite come enormi palcoscenici in cui si svolgevano vere e proprie azioni performative calcolate su tempi teatrali.

Tali eventi urbani erano rappresentazione e manifestazione sia del potere secolare sia del potere temporale e perciò spesso i migliori artisti dell'epoca venivano incaricati di seguirne i progetti.

Si ricorda ad esempio il lavoro di Palladio, Veronese e Tintoretto per realizzare a Venezia un Arco di Trionfo e una Loggia provvisoria in cartapesta, legno, stoffa e stucchi, per l'ingresso da mare di Enrico III di Valois il 18 Luglio 1574.

Strade, piazze e luoghi del collettivo urbano hanno quindi storicamente rappresentato lo scenario privilegiato degli eventi straordinari. Nella società



attuale l'evento rappresenta però la regola piuttosto che l'eccezione. La città diviene il luogo di allestimenti ed installazioni, di apparizioni e di rapide cancellazioni, di raduni ed esibizioni. Si ricercano spazi che non vogliono esprimere una forma finita, ma al contrario accettano l'indeterminatezza e la reversibilità come condizioni fondanti.

Spazio, tempo e azione, ovvero i caratteri tipici dello spettacolo, in definitiva oggi concorrono alla formazione degli spazi della città che diventano luoghi drammaturgici eterogenei in continua mutazione. In tali luoghi non si fa necessariamente spettacolo; sono piuttosto essi stessi una forma di spettacolo in grado di mescolarsi a tutte le altre realtà.

Manfredo Tafuri afferma che nella società contemporanea l'architettura stia assumendo dal teatro *"l'elaborata tecnica di coinvolgimento collettivo necessaria a rendere la città non più solo elemento ultimo della visione spettacolare, ma [...] spazio teatrale in senso assoluto."*<sup>8</sup>

Nel XX secolo cambia l'idea di teatro: le azioni teatrali, emancipandosi dalla scena dipinta e dal golfo mistico delle tipologie tradizionali, invadono spazi urbani, aree industriali e siti archeologici, interpretandoli come scena attiva e come veicolo dell'immaginario collettivo.

Cambia anche l'idea di museo, che viene visto nei suoi aspetti più comunicativi secondo principi di

esperienzialità e di virtualità. L'arte esce dai limiti delle gallerie stabilendo così significativi cortocircuiti tra spazio urbano e fruitori.

Inoltre l'immaginario cinematografico non è più circoscritto nel buio delle sale, ma emigra su edifici, palazzi e monumenti attraverso l'estetica proiettiva di videowall, schermi digitali e superfici interattive che si sovrappongono alle loro facciate, coinvolgendo la città tutta e il suo potenziale immaginario.

Come ci ricorda Lucio Altarelli *"in questo teatro fuori dal teatro, la città, con i suoi luoghi e le sue suggestioni, assume il valore di un vero e proprio testo, collocandosi oltre la dimensione di semplice fondale. [...] Coinvolgendo una molteplicità di strade e di contesti urbani, si individuano le mappe di una nuova geografia dello spettacolo che rileggono quelle della città esistente, riconducendo al tempo presente i luoghi della storia e della memoria."*<sup>9</sup>

Haus-Rucker-Co, "Oase No. 7", Kassel, Germania, 1970-1972.



Antonello da Messina, "San Girolamo nello studio", olio su tavola, 1474-1475.  
National Gallery, Londra.

## 4.2. RIFERIMENTI PROGETTUALI: DAGLI OGGETTI ABITABILI ALL' "INTERNO NELL'INTERNO"

L'architettura è l'arte di conformare lo spazio abitabile e il sistema che le è proprio si fonda su una unità basilare, costante per ogni tempo e paese, consistente nel binomio vaso-involucro che definisce un ambiente, per esempio una stanza, o una molteplicità di ambienti.

Le unità ambientali interne sono collegate le une alle altre e contrassegnate da involucri divisorii; il sistema di esse farà capo ad un involucro generale che segnerà il limite della costruzione, la conclusione del suo spazio interno ed il passaggio dallo spazio dell'architettura a quello esterno dell'urbanistica.

Nella logica di rimodellare ulteriormente la spazialità di un ambiente, si pone il caso di organismi che sono a loro volta caratterizzati da un autonomo spazio.

Inevitabile è quindi il confronto con molti esempi, tanto antichi quanto moderni, definibili come "Interni negli interni".

In epoche diverse possiamo riconoscere alcuni casi di elementi che danno luogo ad una spazialità interna ad un ambiente preesistente altrimenti configurato.

Si tratta di conformazioni che costituiscono una costante: dalla metà del XIV secolo ad oggi, è infatti riscontrabile, nell'ambito di interni domestici e non, la presenza di ulteriori delimitazioni fisicamente distinte e come inclusi nei primi.

Mediante le pratiche progettuali del "raddoppiamento" e dell'"in scatolamento" degli spazi, si realizza infatti dentro un ambiente più vasto un ulteriore ambiente maggiormente a misura d'uomo, di dimensioni limitate, variamente articolato



e non sempre omogeneo all'interno che lo contiene, talvolta temporaneo o spostabile dalla sua posizione originaria.

Un tipo di spazialità quindi per la quale si riscontrano delle analogie nell'architettura considerata nella sua qualità archetipica di "recinto", per la sua conformazione di " doppio involucro" e di "scatola nella scatola".

Precedenti tipologici sono anche il tempio greco periptero, l'impianto basilicale romano e cristiano, l'impianto a baldacchino e quello concentrico, l'impianto spaziale a vuoto centrale.

Tipi con morfogenesi diverse, con differenti destinazioni d'uso e strutture, ma in cui è possibile notare come invariante la presenza di un ambiente vivibile, chiuso o a cielo aperto, dentro un altro.

Premessa necessaria per documentare e indagare criticamente i casi che si manifestano come degli "interni nell'interno" è che se una stanza è definibile come l'insieme architettonico di un vaso e di un involucro, essa può includere un organismo, composto a sua volta da un vaso e da un involucro.

Tale nuovo organismo potrà essere individuato, oltre che per il binomio suddetto, per la sua dimensione antropometrica, dal momento che si tratta di spazi abitabili e non di meri contenitori di oggetti.

È quindi possibile riscontrare delle

tipologie che consentano di stabilire nessi e costanti formali anche tra realtà differenti passando da conformazioni di "interno nell'interno" legate all'ambiente domestico (lo studio, il letto-abitacolo, l'isola dei servizi, le case nella casa), agli spazi sacri (il confessionale, il baldacchino) e infine a quei dispositivi inseriti in involucri fortemente caratterizzati dalla conformazione dell'involucro architettonico ma in cui è comunque possibile percepire l'intenzionalità di creare un ambiente dentro un altro mediante un intervento successivo o temporaneo.

Una tipologia, già riscontrabile in età medievale, è quella dell' "oggetto abitabile" un mobile cioè che si trasforma in un vero e proprio luogo che traccia nello spazio un microcosmo intimo a dimensione umana, come lo studiolo o il letto abitacolo, si arriva ad una complessità e spesso molteplicità di spazi gli uni interni agli altri, come nel caso delle "case nella casa", talvolta spaesanti dal punto di vista dell'abitare come comunemente inteso nel passato.

Dalle costruzioni intellettuali prima che fisiche, ovvero luoghi mentali più che materici, a quelle tangibili e complesse, architetture poste all'interno dell'abitazione, intercorrono modi quasi divergenti di interpretare lo spazio, sia dal punto di vista progettuale che da quello abitativo e che mutano soprattutto in relazione ai cambiamenti socio-culturali delle diverse epoche. Tutti però sono



accomunati dal medesimo elemento distintivo, la necessità di avere un nuovo vaso nell'vaso precedente.

L'oggetto abitabile legato alla sfera domestica per antonomasia è lo studiolo di San Girolamo rappresentato nel noto dipinto di Antonello da Messina: qui infatti un grande "mobile" contiene il santo, uno scrittoio su pedana, nonché scaffali e libri; il tutto a sua volta contenuto nel vasto interno di una cattedrale gotica. Esso può essere letto come la contrapposizione di due temi, quello del vuoto, ovvero lo spazio aulico della cattedrale, e quello della costruzione, il dispositivo che ospita il santo.

La rappresentazione del mobile come praticabile, articolato da contenitori, scaffalature, scrittoio e pedana, manifesta inoltre il suo carattere di provvisorietà: l'immagine fa infatti presagire che lo studiolo sia stato realizzato in un momento diverso dalla costruzione della cattedrale e secondo precise intenzionalità.

La volontà di ricavare un spazio più intimo all'interno di uno maggiore si manifesta anche nell'ideazione del "Pluteo" (dal termine latino militare *pluteus*, riparo) rinascimentale, pezzo essenziale di molte biblioteche che funziona come banco per scrivere, armadio per libri, leggìo.

L'esempio più noto è quello progettato da Michelangelo nel 1524 per la

Biblioteca Laurenziana. I plutei sono inoltre indissolubilmente legati alla scansione architettonica della sala che li contiene e concepiti come *"tasca senza cucitura, interno senza esterno, presente eppure assente, sovraccarico ma invisibile, noto ma segreto."*<sup>1</sup>

Un altro esempio può essere rappresentato dal letto a baldacchino che trascende l'originaria natura di mobile per farsi "luogo" appartato ubicato all'interno di un maggiore ambiente, non sempre in una camera da letto ma laddove il nomade costume dell'epoca riteneva opportuno collocarlo.

Per quanto concerne l'età contemporanea si può parlare di "isole dei servizi" riscontrabili in tutti quegli edifici dove il blocco bagno non è l'omonima stanza, solitamente con proprie finestre sull'esterno, bensì un organismo chiuso con una sua propria spazialità. Si pensi all'emblematico caso del blocco racchiuso in un cilindro all'interno della trasparente Glass House di Philip Johnson a New Canaan.

Il tema di un "interno nell'interno" atto a conformare l'architettura stessa si riscontra nelle ricerche di Oswald Mathias Ungers ed è inoltre espressa nel Museo di Architettura di Francoforte.

Altre relazioni importanti sono quelle che si stabiliscono fra quei nuovi spazi e il sito primigenio, relazioni per le quali è necessario rammentare le notazioni di Arnheim sull'interno in generale: "esso

## 4.2. Riferimenti progettuali: dagli oggetti abitabili all' "interno nell'interno"



Krijn de Koning, *Sculpture for De Vleeshal*, Middelburg, The Netherlands, 2000.

*È un mondo chiuso e completo la cui autonomia, percettiva e funzionale, è forte sia nel piano verticale (per esempio, nell'intera altezza di un edificio) sia in quello orizzontale (per esempio, il piano di calpestio di uno dei livelli del suddetto edificio). Comunque "nella veduta generale che ne ha l'architetto gli interni appaiono o coordinati o inseriti l'uno nell'altro", quest'ultimo essendo proprio il caso in cui "gli interni sono [...] vicendevolmente incastrati, e quelli più grandi contengono i più piccoli".*<sup>2</sup>

Da tale visione discende che *"il carattere e il significato di ciascun interno vengono amplificati e acuiti dagli spazi tutt'intorno".*<sup>3</sup>

Trasferendo questi concetti al nostro fenomeno particolare e assunto come mondo chiuso e completo il sito primigenio, questi avrà proprie caratteristiche che influiranno sul carattere e il significato dell'organismo in esso inserito e viceversa.

L'inclusione non è quasi mai un'operazione astratta ma stabilisce relazioni di mutua dipendenza, si attuano cioè reciproche modificazioni percettive, funzionali, configurative, abitative, tra il sito iniziale e gli interni nell'interno.

*"Il progetto dell'interno [...] non è il momento della dotazione di una strumentazione di arredo per far finalmente funzionare un'architettura che altrimenti si direbbe vuota, è una azione di costruzione dentro la costruzione."*<sup>4</sup>

È a partire dagli anni Sessanta, in Europa e America, che coloro che si occupano di arredamento, operano nel preesistente con interventi che potremmo paragonare a livello di intenzioni programmatiche più che stilistiche.

L'interno nell'interno in quei casi non è infatti il semplice inserimento di un mobile-abitacolo in un ambito predefinito, ma si risolve in una o più strutture da abitare, complesse quando articolate in ulteriori sottospazi, talvolta addirittura preponderanti rispetto all'invaso primigenio.

Per la tipologia degli interni negli interni possiamo individuare inizialmente alcune caratteristiche progettuali quali l'intervento per volumi semplici e complessi, la palese simulazione di un'architettura o l'allestimento di una sorta di scenografia.

L'abitazione per una persona sola che Gae Aulenti realizza a Firenze (1970) all'interno di una vecchia struttura con uno straordinario panorama sulla città, chiarisce questo tipo di intervento: *"dentro un grande [...] [spazio] "rustico" l'alloggio è stato pensato come un blocco autonomo, come un grande oggetto industriale, tutto in acciaio inossidabile, indipendente dall'involucro che lo contiene. [...] Articolato su due livelli nella parte centrale (la cucina è al livello più alto) appare come una sorta di "praticabile", rigorosamente unitario nel disegno, in cui i mobili sono scomparsi,*

*e tutta l'attrezzatura è inglobata nei volumi d'acciaio.*"<sup>5</sup>

In questa altana però sembra anticipato quel lavoro per volumi, che solo due anni più tardi diventerà ieraticamente e ermeticamente monumentale nell'ambiente allestito dalla stessa Aulenti alla mostra Italy: The New Domestic Landscape a New York.

In entrambi i casi le forme geometriche (qui rivestite in acciaio, a New York in fibreglass rosso) tagliano lo spazio in maniera netta e precisa.

Se l'intervento dell'altana chiarisce la creazione di un sistema di spazi nello spazio mediante l'accostamento di volumi semplici e compatti, altri autori provvedono a intagliare quelle scatole nel tentativo di smaterializzare o di contro rafforzare un'immagine di solidità che pure offrirebbero. In altre parole la costruzione dell'interno nell'interno per volumi e incastri di volumi dentro un vuoto permane, ma questi elementi vengono intaccati onde realizzare un'immagine finale volutamente ambigua.

Fondamentale è allora il materiale utilizzato per quelle costruzioni ma soprattutto la sua adulterazione, in modo da trasformarlo, almeno nella percezione visiva, in ciò che non è o da fargli assumere qualità che normalmente non gli appartengono.

Si realizzeranno inoltre scatole che a

seconda del tipo di taglio, di incisione o di sezionatura che si praticherà su di esse, daranno luogo a situazioni diverse, operando in altri termini sull'impatto percettivo delle scatole stesse.

Due tipi di intervento sono particolarmente emblematici, l'uno dell'orientamento che tende a smaterializzare un'apparente immagine di solidità o di chiusura, l'altro dell'orientamento che cerca di rafforzarla: essi sono rispettivamente la Moore House di Charles Moore e lo Studio Ranalli di George Ranalli.

Nel 1966 Charles Moore ristruttura per sé una piccola casa operaia del 1860 a New Haven (Connecticut) dove sperimenta nuove idee come quella di costruire al suo interno tre elementi *"progettati come stanze nelle stanze. Essi galleggiavano indipendentemente entro la vecchia casa e producevano un intergioco ambiguo fra gli elementi originali e quelli nuovi."*<sup>6</sup>

I tre volumi sono aperti sulla parte superiore e chiusi sui quattro lati.

Manipolando l'idea del ballon-frame americano, le torri sono realizzate con pannelli di multistrato, dipinte a colori vivaci e forate da tagli, semicircolari o a forma di numeri scontornati, che le rendono simili a fragili castelli di carte.

Di diversa natura sono invece gli intagli operati da George Ranalli nei suoi progetti di interni, ove il volume

inserito ha l'aspetto di una scultura tridimensionale e i tagli obliqui su di esso servono a rivelarne la profondità attraversando una massa apparentemente densa, o a ricavare nella stessa delle nicchie da abitare o per riporre oggetti.

*"Una delle funzioni principali dell'architettura è quella di creare lo spazio. Ciò vale sia per una città, che per un edificio o per una stanza. Lo spazio urbano condiziona l'edificio, l'edificio condiziona la stanza e il tutto è collegato alle azioni dell'uomo."*<sup>7</sup>

Negli Stati Uniti lavorare sugli espaces trouvés ha invece significato recuperare come luoghi da abitare, secondo modalità non tradizionali, degli spazi a destinazione industriale. Gli spazi desertici e indifferenziati di magazzini, depositi o piccole fabbriche, vengono riutilizzati come studi, abitazioni, luoghi ove esporre opere d'arte o organizzare happening.

Si attua quindi uno *"sfondamento oggettuale, dove l'opera tende a costruirsi un proprio spazio, a dominare l'ambiente e a "contaminarlo" visualmente."*<sup>8</sup>

#### 4.1. Riferimenti progettuali: scenografie urbane e architetture temporanee

- <sup>1</sup> Ferraris, M., *La società dell'evento*, in: *La Repubblica*, 4 dicembre 2010
- <sup>2</sup> Basso Peressut, L., Bosoni, G., Salvadeo, P. (a cura di), *Mettere in scena. Mettere in mostra*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2014
- <sup>3</sup> Basso Peressut, L., Bosoni, G., Salvadeo, P. (a cura di), op. cit., 2014
- <sup>4</sup> Agamben, G., *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano, 1990
- <sup>5</sup> Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria. Libro I Capitolo IX*, traduzione di Orlandi, G., Il polifilo, Milano, 1989
- <sup>6</sup> Quatremère De Quincy, A. C., *Dizionario storico dell'architettura*, Farinati, V., Teyssot, G. (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, 1985
- <sup>7</sup> Cattodoro, S., *Il fondamento effimero dell'architettura*, Aracne Editrice, Roma, 2012
- <sup>8</sup> Tafuri, M., *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in: AA.W., *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976
- <sup>9</sup> Altarelli, L., Ottaviani, R. (a cura di), *Il sublime urbano. Architettura e new media*, Gruppo Mancosu, Roma, 2007

#### 4.2. Riferimenti progettuali: dagli oggetti abitabili all' "interno nell'interno"

- <sup>1</sup> Mauriès, P., *Il teatro dell'errore*, in: Teyssot, G. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986
- <sup>2</sup> Arnheim, R., *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1981
- <sup>3</sup> Arnheim, R., op. cit., 1981
- <sup>4</sup> De Giorgi, M., *Disegno di comportamenti in interni*, in: *Rassegna*, 58, 1994
- <sup>5</sup> AA.W., *Altana a Firenze*, in: *Domus*, 499, 1971
- <sup>6</sup> Johnson, E.J., Moore, C., *Buildings and Projects 1949-1986*, Rizzoli International Publications, New York, 1986
- <sup>7</sup> Ranalli, G., *Buildings and Projects*, Princeton Architectural Press, New York, 1988
- <sup>8</sup> Celant, G., *SoHo art lofts*, in: *Lotus International*, 66, 1990

## BIBLIOGRAFIA

AA.W., *Altana a Firenze*, in: *Domus*, 499, 1971.

AA.W., *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, edito da Emilio Ambasz, New York: The Museum of modern art, 1972.

AA.W., *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai novelli ad oggi venti secoli di storia milanese*, Edizioni ET, Milano, 1991.

AA.W., *Mostrare esporre comunicare*, Maggioli Editore, Milano, 2012.

Aceti, E. (a cura di), *Abitare la soglia*, Tranchida Editori, Milano, 1994.

Agamben, G., *Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano, 1990.

Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria. Libro I Capitolo IX*, traduzione di Orlandi, G., Il polifilo, Milano, 1989.

Altarelli, L., Ottaviani, R. (a cura di), *Il sublime urbano. Architettura e new media*, Gruppo Mancosu, Roma, 2007.

Arnheim, R., *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1981.

Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975.

Barbaro, P., Bizzari, G. (a cura di), *Luigi Ghiri. Lezioni di Fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Basso Peressut, L., Bosoni, G., Salvadeo, P. (a cura di), *Mettere in scena. Mettere in mostra*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2014.

Benjamin, W., *Angelus Novus*, Einaudi,

- Torino, 1962.
- Biraghi, M., *Porta multifrons. Forma, immagine, simbolo*, Sellerio Editore, Palermo, 1992.
- Bogoni, B., *Intermità della soglia. Il passaggio come gesto e come luogo*, Aracne editrice, Roma, 2006.
- Bossi, A. (a cura di), *Accogliere raccogliersi: l'interno domestico tra partecipazione ed esclusività*, Giannini Stampa, Napoli, 1999.
- Branzi, A., *Il design italiano 1964 - 2000*, Mondadori Electa, Milano, 2008.
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano, 1993.
- Cattiodoro, S., *Architettura scenica e teatro urbano*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- Cattiodoro, S., *Il fondamento effimero dell'architettura*, Aracne Editrice, Roma, 2012.
- Celant, G., *SoHo art lofts*, in: *Lotus International*, 66, 1990.
- Chevalier, Gheerbrant, (a cura di), *Dizionario dei simboli*, Edizioni BUR, Milano, 1999.
- Comoldi, A., *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del Comfort*, Jaca Book, Milano, 1994.
- Cozza, C., *Trame urbane e connessioni architettoniche. Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2011.
- Crippa, M. A., Zanzottera, F., *Le Porte di Milano*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Milano, Signum, 1999.
- De Giorgi, M., *Disegno di comportamenti in interni*, in: *Rassegna*, 58, 1994.
- De Seta, C., Le Goff, J., *La città e le mura*, Editori Laterza, Milano, 1989.
- Del Drago, E., *Triennale di Milano. Design, territorio, impresa*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004.
- Ferraris, M., *La società dell'evento*, in: *La Repubblica*, 4 dicembre 2010.
- Frugoni, C., *Città e arte nel medioevo*. Fumagalli, *Delle Antichità Longobardico-Milanesi illustrate con dissertazioni dai monaci della congregazione Cistercense di Lombardia*, Stamperia Monastero S.Ambrogio, Milano, 1793.
- Ginex, G., *Aldo Van Eyck: l'enigma della forma*, Testo & immagine, Torino, 2002.
- Giulini, G., *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi raccolte dal Conte Giorgio Giulini*, F. Colombo, Milano, 1854.
- Heidegger, M., *Saggi e discorsi*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1954.
- Johnson, E.J., Moore, C., *Buildings and Projects 1949-1986*, Rizzoli International Publications, New York, 1986.
- La Cecla, F., *Mente Locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Editrice Elèuthera, Milano, 1993.
- Latuada, S., *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa Metropoli. Raccolta e ordinata da Serviliano Latuada Sacerdote Milanese*, Giuseppe Cairoli tipografo, Milano, 1737.
- Mauriès, P., *Il teatro dell'errore*, in: Teyssot, G. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986.
- Mele, V. (a cura di), *Le forme del moderno. Attualità di Georg Simmel*, F. Angeli, Milano, 2007.
- Norberg-Schulz, C., *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Mondadori Electa, Milano, 1997.
- Polano, S., *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1988.
- Quatremère De Quincy, A. C., *Dizionario storico dell'architettura*, Farinati, V., Teyssot, G. (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, 1985.
- Ranalli, G., *Buildings and Projects*, Princeton Architectural Press, New York, 1988.
- Rocca, A., *Atlante della Triennale. Triennale di Milano*, Edizioni Charta, Baranzate di Bollate (MI), 1999.
- Secchi, B., *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Roma, 2008.
- Simmel, G., *Brücke und Tür*, 1909, in: Cacciari, Perucchi, (a cura di), *Saggi di estetica*, Liviana Scolastica, Padova, 1970.
- Sini, C., *Pensare il progetto*, Tranchida, Milano, 1993.
- Tafuri, M., *Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi*, in: AA.VV., *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976.
- Tettamanzi, L., *Milano le porte. La storia di Milano attraverso le porte*, Enzo Pifferi Editore, Como, 1989.
- Van Gennep, A., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Vercelloni, V., *Atlante storico di Milano. Città di Lombardia*, Edizioni Archivoltò, Milano, 1987.

