

Politecnico di Milano
Facoltà di Architettura Civile
Corso di Laurea in Architettura

IL RISCATTO DI VIA CONDINO: DA PERIFERIA INDUSTRIALE A STRADA URBANA

Relatore: Prof.ssa Graziella Tonon
Correlatore: Prof.ssa Laura Gianetti

Studenti: Nicol Havè matr. 766611
 Lara Sioli matr. 765352

Anno Accademico 2013/2014

Il riscatto di via Condino: da periferia industriale a strada urbana

1. Lo spazio urbano e i suoi caratteri	pag. 1
2. Da realtà rurale a paesaggio industriale a periferia urbana	pag. 11
3. Le previsioni del PGT, i progetti futuri e i nuovi insediamenti	pag. 22
- <i>Il Piano di Governo del Territorio</i>	pag. 22
- <i>La Fondazione Prada</i>	pag. 23
- <i>Il complesso residenziale e la riqualificazione viabilistica di via Adamello</i>	pag. 24
- <i>Piano di riqualificazione urbana ex Om</i>	pag. 25
- <i>La residenza di via dell'Assunta - via Gargano</i>	pag. 32
- <i>La residenza di via Broni - Gargano</i>	pag. 32
- <i>Il business park di viale Ortles</i>	pag. 33
4. Il riscatto di via Condino: da periferia industriale a strada urbana	pag. 34
5. I bisogni di accoglienza degli studenti universitari a Milano	pag. 40
6. Evoluzione storica del sistema teatrale a Milano	pag. 43
- <i>Il sistema teatrale a Milano nella seconda metà del XVI secolo</i>	pag. 43
- <i>Il sistema teatrale a Milano nel XVII secolo</i>	pag. 44
- <i>Il sistema teatrale a Milano nel XVIII secolo</i>	pag. 47
- <i>Il sistema teatrale a Milano nella prima parte del XIX secolo</i>	pag. 52
- <i>Il sistema teatrale a Milano nella seconda metà del XIX secolo</i>	pag. 59
- <i>Il sistema teatrale a Milano al 1911</i>	pag. 67
- <i>Il sistema teatrale a Milano al 1938</i>	pag. 73
- <i>Il sistema teatrale a Milano al 1965</i>	pag. 76

1.LO SPAZIO URBANO E I SUOI CARATTERI

“Nella mia seconda visita al Brasile - c’ero stato una prima volta nel 1929 - sono rimasto particolarmente colpito dalla presenza di tre razze: l’indiana, la negra e la bianca (portoghese), con i loro urti, i loro contatti, le loro violente divergenze, che, sommandosi, trasformano i casi della strada in veri spettacoli teatrali. [...] quello di cui avete bisogno sono dei mezzi per fare voi stessi del teatro. Createli! Create ovunque dei palcoscenici nel vostro immenso paese così che il pubblico possa rappresentare la sua commedia.”¹

La città dovrebbe essere un luogo di espressione della vita umana.

La società si riflette nei paesaggi che crea. È passata dall’aver cura dei luoghi ad usufruire di questi in modo puramente occasionale, senza dare loro valore.

“Il paesaggio urbano è la scena fissa della vita economica e sociale delle persone. [...] Ogni paesaggio urbano è un sito tridimensionale metafisico: è l’ambiente nel quale l’uomo opera e svolge le sue attività, modificandolo nel tempo. Ogni luogo ha una sua memoria; della sua storia possono rimanere reperti fisici più o meno evidenti e tracce consistenti o labili nella banca dati della memoria collettiva. Nella sua storia ogni sito si è formato un proprio genius loci: radicato e complesso, ma presto arricchito nella sua specifica vicenda in divenire, nel caso di addizioni urbane in aree marginali o precedentemente agricole. Il sito e la sua storia, le diverse interdipendenze che il sito ha con l’insieme della città stessa, il senso del sito nei rapporti con il territorio, la sua scena fissa in divenire secondo le esigenze degli uomini che al suo interno operano: tutto questo è il paesaggio urbano”²

Invece oggi gli spazi risultano privi di controllo, generando una progressiva perdita di sicurezza e alimentando il senso di abbandono e di alienazione. Tale fenomeno, portato alle estreme conseguenze, ha generato un rapporto di consumo, dove la città diventa usa e getta e i cittadini si trasformano in city users, meri utilizzatori di spazio urbano.

Fino a che le città erano piccole, la vita comunitaria era basta su Chiesa, parrocchia, mercato e municipio. Oggi, invece, le città devono coniugare le

¹ Le Corbusier - Il cuore della città punto d’incontro delle arti, Hoepli, Milano, 1954, p. 41

² Virginio Vercelloni - Atlante del paesaggio urbano di Milano, MM/ARCHIVOLTO, 1989

nostre esigenze di trasporto pubblico e privato con igiene, intimità e quiete delle case; si cerca di costruire una macchina perfetta in cui tutto sia incastrato al millimetro e studiato nel minimo dettaglio, ma il risultato è davvero una macchina, in cui si perde il valore del rapporto tra le cose, il rapporto con quello che vi è attorno ma soprattutto il rapporto con la scala umana.

Dove le città ancora sopravvivono, dove il loro corpo è equilibrato e di dimensioni limitate, gli spazi aperti funzionano come delle “internità a cielo aperto”, le abitazioni private non hanno pretese di competitività con gli edifici pubblici, mostrando di rispettare la regola urbana che non le vuole protagoniste ma parte di uno sfondo costituito dalle cortine edilizie. In questi casi, l’architettura sa essere “poesia del vuoto”: sono i vuoti, infatti, e non gli edifici a creare la città.

Per riuscire, quindi, a esprimere il nostro ruolo di attori e spettatori, necessitiamo della scena fissa delle azioni dell’uomo,³ ovvero degli spazi urbani.

Urbano significa della città, da urbs-urbis, ma quindi anche del cittadino, in quanto il termine urbs veniva nell’antichità spesso associato al concetto di polis e civitas. Lo spazio della città è lo spazio del cittadino dunque, un luogo designato per la comunità, pensato e disegnato per le persone che ne usufruiscono.

“La città compatta della tradizione [...] risulta un esempio prezioso per chi voglia costruire spazi abitabili, mentre la moderna metropoli contemporanea si rivela , ogni giorno di più, una macchina arrugginita”.⁴

La formazione della metropoli contemporanea non si limita all’inglobamento della città compatta, o alla sua espansione, ma diventa un organismo che tende ad estendersi a “scala planetaria”, senza confini chiari e definiti. La città è diventata sempre meno luogo dell’abitare e sempre più merce di consumo, Nella città contemporanea è il costruito ad avere importanza primaria nel momento della pianificazione, importanza dovuta alla sempre maggiore necessità e volontà di speculazione edilizia al fine di ottimizzare i guadagni a discapito della qualità urbana. Si finisce per concepire lo spazio urbano in maniera assolutamente individualistica, mentre a creare il fascino della città è sempre stata, sin dall’antichità, la coralità degli edifici che compongono la

³ Aldo Rossi - Architettura della città, Città studi edizioni, Milano, 2006, p.11

⁴ Graziella Tonon - Il paesaggio umiliato, Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2007, Bologna, p. 30

cortina, la forma dello spazio aperto pubblico, non il singolo edificio, non il singolo monumento. L'identità dei luoghi, quindi, non è data da un unico oggetto, seppure di alta qualità, ma dalla relazione tra i monumenti e il tessuto minuto della città.

Questo fenomeno è forse giustificato dall'idea che l'edilizia sia il principale motore dell'economia nazionale. Infatti oggi più che mai necessario è un discorso sul paesaggio come bene comune, armati della consapevolezza del passato per poter guardare al futuro.

La città contemporanea ha portato inevitabilmente alla distruzione dei luoghi, alla perdita di relazione tra spazio e identità, alla negazione del rapporto tra l'uomo e il mondo in cui vive.

*“da sempre l'architettura dell'edificio e l'architettura della città e dei luoghi urbani [...] contribuiscono a configurare il contesto e la scena della vita degli umani, con ciò offrendo anche uno specifico apporto alla costruzione delle identità individuali e collettive. Ma oggi si pensa che tutto questo sappia di vecchiume: che occorra rifare il mondo da capo”.*⁵

Abbiamo perso l'abitudine a riflettere sul concetto di spazio urbano come facevano greci e romani che, nella costruzione delle loro polis e urbs partivano dalla definizione dei vuoti, le agorà e i fori, luoghi per eccellenza di incontro e riunione, costruendo poi intorno ad essi, delimitandoli. Nasce così la piazza pubblica, spazio urbano ben definito, che ci divide dalla campagna aperta e illimitata e che separa l'umano dall'animale.

Nell'antichità vi erano tre tipi di piazze: quella della cattedrale, quella della signoria e quella del mercato. I monumenti in esse erano sapientemente disposti sui lati e si faceva sempre in modo che fossero valorizzati da uno sfondo favorevole. Si creavano così degli spazi interessanti in cui l'elemento protagonista non fosse mai isolato ma sempre addossato agli altri edifici. Nonostante avessero spesso un disegno irregolare in esse convergeva una sola arteria di traffico, mentre tutte le strade secondarie convogliavano in questa, in modo tale da essere nascoste alla vista dall'interno. Ma il tratto distintivo di questi luoghi era appunto quello studio dei rapporti e delle proporzioni. Esistevano, infatti, le piazze in profondità, per lo più ospitanti una chiesa, in cui l'edificio sullo sfondo aveva prevalentemente uno sviluppo in altezza, e le piazze in larghezza, quelle dei palazzi comunali, in cui l'edificio sullo sfondo aveva invece più uno sviluppo in larghezza. La dimensione della

⁵ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant'Arcangelo di Romagna, p.12

piazza era basata quindi su quella dell'edificio principale, ma non si perdeva mai di vista il rapporto con la scala umana. Si cercava infatti, attraverso elementi architettonici, di creare scorci o prospettive particolari che fossero in grado ogni volta di stupire. Oggi tutti questi caratteri sono andati perduti.

La piazza è ridotta ad un semplice spazio vuoto, in cui non si costruisce nulla, circondato da strade che spesso la attraversano facendone perdere il carattere unitario.⁶

Invece la progettazione della piazza, come degli altri spazi urbani, non dovrebbe essere basata su dogmi scientifici, ma sull'esperienza dell'uomo e sul modo dei corpi di vivere lo spazio.

Anche Philip Johnson, in occasione dell' VIII CIAM, individua nelle piazze i tre elementi che le rendono il cuore della città: la monumentalità, l'impressione di sentirsi abbracciati e la sensazione che la città si sviluppi secondo un ritmo di rivelazioni successive.

“la piazza come luogo dello stare può costituire il cuore di un sistema diffuso e policentrico di isole pedonali riconnesse tra loro da percorsi recuperati al senso dell'andare, del camminare, dell'osservare, del sentire, quali esperienze essenziali del vivere”⁷

Le strade hanno perso il ruolo di catalizzatori sociali, diventando luoghi di passaggio nei quali il moto ha preso sopravvento sulla sosta. Tale fenomeno è ricollegato alla rivoluzione dei trasporti e delle comunicazioni che ha interessato le città a partire dalla fine dell'800, in seguito alla quale le strade si sono trasformate in meri nastri trasportatori. La crescente congestione di traffico, unita alla crisi dei trasporti pubblici, ha comportato una vera e propria crisi della strada urbana e dei suoi significati.

“C'è un assassinio nella storia della città del Novecento. La vittima si chiama strada urbana: quello spazio a nastro, per lo più racchiuso da due cortine di edifici permeabili, sul cui germogliare e ramificare si è strutturato il corpo della città: di ogni città”.⁸

Per restituire la strada all'uomo, gli interventi dovrebbero mirare, attraverso la creazione di diversi livelli di traffico, alla separazione della rete pedonale da quella automobilistica. L'unica città con una risposta completa al problema della convivenza con l'auto è Venezia: esclude le macchine dal centro urbano,

⁶ Camillo Sitte - L'arte di costruire le città, Jaca book, Milano, 1996

⁷ Giancarlo Consonni - Addomesticare, op. cit. , p.109

⁸ Giancarlo Consonni - La strada urbana, in Aa. Vv., Le strade. Un progetto a molte dimensioni, a cura di A. Moretti, Angeli/Dst, Milano 1996, p. 91

separa trasporti pubblici e privati nei canali così che i pedoni possano camminare liberamente nelle calli.

*“Venezia è la sola località del mondo moderno [...] dove si possa trovare, grazie al fatale disegno delle acque quell’armoniosa intimità che le opere dell’uomo possono perpetuare solo quando non intervengono fenomeni rivoluzionari di distruzione del territorio”*⁹

Nonostante ciò questa città passa dall’essere uno degli ambienti urbani più ospitali per abitare, a città moribonda e mero oggetto da museo.¹⁰

Le teorie moderne hanno, infatti, fatto tabula rasa dell’impianto tradizionale, uccidendo la strada corridoio e il fascino dello spazio aperto urbano, che era rappresentato dalla sua capacità di soddisfare contemporaneamente il bisogno d’intimità e socializzazione. La tendenza alla lottizzazione aperta, tipica dei quartieri popolari, ha portato solo alla nascita di villaggi/quartieri-giardino ordinati, ma che nella loro essenza non costituiscono città.

Nella maggior parte dei casi ha solo accentuato il disordine della città stessa. È così caduta la funzione plurimillenaria della strada quale luogo di relazione, di confluenza dello spazio individuale in quello collettivo, di conoscenza.

Normalmente si assiste, infatti, alla perdita della relazione tra gli edifici, della compenetrazione e permeabilità tra le cortine edilizie e gli spazi a cielo aperto, del senso dell’incontro, della scoperta e del mistero. Lo spazio contemporaneo è quindi caratterizzato da un’angosciante monotonia all’interno della quale l’uomo è perso, disorientato in un mare di asfalto che non lascia spazio al piacere dell’andare.

*“il disastro del paesaggio è proprio dovuto anche al fatto che il corpo umano non è più la misura di riferimento del corpo del mondo. Le dimensioni del corpo umano sono piccole rispetto al resto dei corpi, così come sono piccole le distanze che riusciamo a raggiungere a piedi, il nostro campo visivo, il nostro margine della percezione del suolo”.*¹¹

Il mondo di oggi è ripetitivo, noioso, povero di senso, caratterizzato da costruzioni ermetiche incapaci di dialogare e di accogliere l’esterno,

⁹ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant’Arcangelo di Romagna, p.136

¹⁰ Graziella Tonon, La città fra desiderio e disprezzo, in *éupolis* n°35, gen-mar 2005, p.107-113

¹¹ Graziella Tonon - Il paesaggio umiliato, Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2007, Bologna, p.10

determinate da una forma di gigantismo che ha sostituito le piccole dimensioni dell'umano.

Proprio per mitigare l'insospitabilità dei contesti metropolitani si realizzano dei simil-luoghi e delle simil-città, come ad esempio dei grandi complessi commerciali, che però non sono capaci di ospitare delle reali manifestazioni di socialità civile.

“Gli androni, i porticati, le logge, i cortili, i patii, le porte e le finestre concorrono a costruire la spazialità della strada che in essi si dilata e si rallenta. All’invito a proseguire si intreccia l’invito alla sosta; e da questa duplice tensione nasce la sensazione che la strada sia fatta da una successione di stanze.” (Louis I. Kahn)¹²

Due caratteristiche fondamentali proprie della strada urbana sono il marciapiede e la compenetrazione tra esterno e interno.

L'importanza del primo non è da sottovalutare. Spesso le strade e i marciapiedi adempiono a ruolo di catalizzatori sociali più dei luoghi fatti apposta per esserlo, come ad esempio i bar. Il valore della privacy è indispensabile e non dipende dalla disposizione degli edifici o degli affacci, ma dalla volontà del privato di condividere le proprie esperienze. È questa la linea di confine tra pubblico e privato che le strade e i marciapiedi aiutano a mantenere; la “socievolezza” va alimentata promuovendo la vita collettiva nelle strade, rendendole in questo modo anche più sicure.

“Edificato e spazi aperti si determinano vicendevolmente dando luogo a insieme e a spazi dotati di qualità e significati peculiari. Un ruolo centrale spetta a ciò che fa da legante: gli intensi e complessi rapporti tra spazio privato e spazio pubblico, in cui le strade e le piazze hanno una funzione di armatura portante, tra pubblico e privato si definiscono relazioni e misure, specchio dei rapporti sociali.”¹³

In Italia, però, la strada non è più “un’istituzione sociale” in quanto vengono ridotte le zone filtro tra pubblico e privato, quindi cambia radicalmente la natura della strada. C'è infatti la tendenza a chiudere quegli spazi che una volta venivano usati come spazi del rapporto sociale, ovvero i porticati e i cortili.

¹² Giancarlo Consonni, Dalla radura alla rete, inutilità e necessità della città, Unicopli, Milano 2000, p. 72

¹³ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant'Arcangelo di Romagna, p.67

*“La strada come palcoscenico su cui presentare, attraverso la facciata della case, un’immagine di sé e la strada come nastro di scene ne hanno fatto un formidabile collante urbano: il luogo per eccellenza dell’unità nella diversità”.*¹⁴

Senza una certa varietà di attività sulle strade si rischierebbe di creare piccoli gruppi di persone isolati da altri. Se guardiamo alla scala del quartiere un altro problema è che oggi si tende ad uccidere la diversità. Si creano infatti interi isolati o addirittura intere fasce di città dedicate quasi esclusivamente alla stessa attività, tutto ormai è settoriale. La realtà della residenza con i propri servizi primari, come un piccolo alimentari o piuttosto la farmacia, è diventata ormai obsoleta. Si creano invece delle vere e proprie zonizzazioni. La città è una naturale generatrice di diversità, che viene alimentata e favorita da un gran numero di persone, tutte diverse tra loro. Sono infatti i visitatori occasionali la chiave della vitalità delle varie zone in quanto capaci di individuarne subito i pregi.

*“Vale dunque per la città, più che mai, il fatto che armonia non significa assenza di differenze. Seppure ovviamente non sufficienti, le differenze sono comunque necessarie a consentire il costruirsi dei caratteri peculiari che fanno di un agglomerato insediativo una città”*¹⁵

Sul piano teorico sono quattro le condizioni indispensabili per creare diversità; il quartiere deve servire a più di due funzioni primarie, che lo devono far vivere in tutte le ore e in zone comuni, gli isolati devono essere piccoli e le strade frequenti, devono coesistere edifici di diverse età e condizioni, la densità di popolazione deve essere abbastanza elevata.

Oggi almeno una di queste quattro condizioni viene meno e la diversità cessa così di esistere. Ciò fa anche sì che si creino dei piccoli mondi all’interno della città, mondi dominati dalla segregazione, dove chi è “diverso” non può entrare e non è accettato. Questi vengono poi automaticamente identificati come zone pericolose e quindi escluse. L’unico destino che spetta loro è il degrado.¹⁶

L’uomo ha perso così il rapporto con la città, il pedone la sua dimensione di movimento.

¹⁴ Giancarlo Consonni - La strada urbana, in Aa. Vv., Le strade. Un progetto a molte dimensioni, a cura di A. Moretti, Angeli/Dst, Milano 1996, p. 105

¹⁵ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant’Arcangelo di Romagna, p.69

¹⁶ Jane Jacobs - vita e morte delle grandi città, Einaudi, Torino 1969

*“Nella grande dimensione della cosiddetta “città diffusa” è l’informe che domina l’umano”.*¹⁷

Il fenomeno è riscontrabile sia negli spazi urbani che nelle architetture. Osservando il paesaggio tutto ciò che sembra naturalmente presente, ha in realtà un carattere artificiale. Si riflette sul fatto che esiste *“una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. [...] Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata.”*¹⁸

Questa mancanza di diversità si riflette anche nei singoli esperimenti architettonici. E’ qui, che per sconfiggere la monotonia e l’omologazione, si cerca di superare i limiti creando dei veri e propri “mostri dell’architettura”.

*“L’attenzione va solo alla notorietà del progettista: al riparo della griffe, gli amministratori pubblici si sentono in una botte di ferro. Poco importa che quella botte sia anche la tomba di ogni confronto civile sulla città e sul suo destino.”*¹⁹

*“Ad accentuare tale processo contribuisce la crescente dipendenza della progettazione dall’uso di software sempre più sofisticati e potenti, in grado non solo di sostituire l’umano nelle abilità manuali ma anche di accrescerne oltre ogni limite la possibilità di immaginazione. [...] l’intelligenza artificiale consente infatti di dare vita agli spazi più folli, inaccessibili alla mente umana salvo che negli incubi notturni”.*²⁰

Tutto ciò che ci circonda ci rende inquieti e di certo non riesce a contribuire a rendere il mondo meno ospitale, proprio al contrario di quanto sostiene Aristotele secondo cui la città avrebbe dovuto offrire agli abitanti sicurezza e felicità.

Oggi la città dovrebbe essere caratterizzata da uno spazio denso ma non omogeneo, le sue forme dovrebbero essere il risultato della combinazione di elementi architettonici ed urbanistici, delle differenze tra spazio pubblico e

¹⁷ Graziella Tonon - Il paesaggio umiliato, l’insostenibile bruttezza delle metropoli, Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2007, Bologna, p. 21-22

¹⁸ Gilles Clément - Manifesto del terzo paesaggio, Quodlibet, Macerata 2005, p.10

¹⁹ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant’Arcangelo di Romagna, p.143

²⁰ Graziella Tonon - Il paesaggio umiliato, l’insostenibile bruttezza delle metropoli, Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2007, Bologna, p. 18-19

spazio privato, tra spazi aperti e spazi chiusi. La forma urbana dovrebbe stabilire l'individualità di una città, fare un po' da carta d'identità. Invece si hanno città non più in grado di stupire, di affascinare e di dare stimoli.

I grandi assi che interessano adesso a coloro che abitano la città sono solo quelli che portano ai grandi centri commerciali, quelle grandi scatole senza personalità, capaci però di attirare sempre più visitatori. Sono tutte quelle cose che Marc Augè definisce i "nonluoghi".

*"nonluoghi sono sia le infrastrutture per il trasporto veloce (autostrade, stazioni, aeroporti) sia i mezzi di trasporto (automobili, treni, aerei). Sono nonluoghi i supermercati, le grandi catene alberghiere con le loro camere intercambiabili, ma anche i campi profughi dove sono parcheggiati a tempo indeterminato i rifugiati da guerre e miserie. Il nonluogo è il contrario di una dimora, di una residenza, di un luogo nel senso comune del termine".*²¹

Questi sono ora i nuovi catalizzatori sociali, che hanno preso il posto che fin dall'antichità aveva avuto il cuore della città.

Il cuore è un elemento artificiale creato dall'uomo, paesaggio cittadino opposto al paesaggio naturale, dove egli è libero di muoversi liberamente, che ambisce ad essere il centro dell'espressione della vita umana.

È luogo di sosta e di riunione, in cui l'individuo ritrova il suo rapporto con la collettività; i cuori devono essere connessi tra loro, e non isolati, tramite l'utilizzo di elementi del paesaggio urbano, in modo da favorire la creazione di un sistema e non di episodi sporadici.

Per riuscire nel loro intento devono poi essere vitali e attrattivi, ospitando le funzioni necessarie, edifici amministrativi, musei, biblioteche pubbliche, teatri, sale da concerto, centri di ricreazione, aree destinate al commercio e allo sport, parchi, passeggiate e piazze, circoli e club per i turisti, alberghi, sale per esposizioni e conferenze, insomma tutti gli elementi costitutivi dei centri di comunità.

*"La misura umana deve essere presente e pervadere tutti gli elementi che costituiscono il cuore."*²²

È l'espressione dell'intelletto collettivo e dello spirito della comunità, e rende umana, dandole significato e forma, la città stessa.

²¹ Marc Augè - Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità, Elèuthera, Milano
2005, p. 36

²² CIAM - Il cuore della città punto d'incontro delle arti, Hoepli, Milano, 1954, p. 166

È necessario perciò cercare di ristabilire l'unità dello spazio che nasce dalla regola del dialogo, quel *“dialogo tra gli edifici, tra i vuoti e i pieni, tra il privato e il pubblico, in cui la presenza umana possa ridiventare la misura fondativa dello spazio costruito”*.²³

²³ Giancarlo Consonni - L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire, Maggioli editore, 2009, p.56

2.DA REALTA' RURALE A PAESAGGIO INDUSTRIALE A PERIFERIA URBANA

Negli ultimi decenni si è accentuata sempre di più la crisi dell'identità delle grandi città. In passato, ad esempio, Torino si identificava con la città dell'automobile, Genova del grande porto mercantile e Milano era ritenuta la capitale economica e produttiva d'Italia.

Punto comune tra questi centri urbani era la localizzazione nella periferia dei luoghi industriali e della residenza popolare, mentre nel centro erano dislocate funzioni per la collettività e i luoghi dell'abitare borghese. Questo schema entra in crisi con la terziarizzazione e la dislocazione in altri luoghi dei sistemi industriali.

Il dinamismo della porzione di territorio della periferia industriale milanese, oggi, è andato perso, appunto, a causa della dismissione delle grandi fabbriche che ha comportato, fatta eccezione per episodi sporadici e puntali, la creazione di vaste aree degradate e prive di carattere urbano.

Ma che cos'è la periferia?

La periferia è ciò che si contrappone al centro della città; la prima non è dotata di una propria individualità e di specificità, e pur essendo molte volte più la parte più estesa, non è facile distinguere una dall'altra, il secondo invece è un luogo dotato di un proprio carattere ed è il più delle volte ben riconoscibile. E' il luogo della degenerazione, un luogo ambiguo dove vengono meno la misura e, soprattutto, i rapporti tra l'uomo e le cose, tra la società e il territorio.

“ La periferia è il luogo dell'assenza: di ciò che fa di una città un luogo particolare ed unico, di rappresentatività, di forma, di attività associative, di spazi collettivi, di servizi, di marciapiedi asfaltati e di linee di trasporto; dove l'architettura rinunzia alla simbolicità, alla ridondanza di significati, al suo ruolo linguistico e rappresentativo; è non città. La periferia è il luogo dell'eterogeneo, dell'incongruo e dell'eteroclitico: dove sono messe assieme cose di natura differente senza che si riesca a cogliere appieno il senso dell'associazione”²⁴

E' anche il territorio della segregazione, spesso tramutata in dormitorio e area industriali per le classi lavoratrici, il posto dove i muri, le recinzioni e le barriere la fanno da padrona per racchiudere fabbriche, proteggere residenze e soprattutto per separare dalla città, è l' "al di là di".

²⁴ Carlo Pirovano - Lombardia: il territorio, l'ambiente, il paesaggio, vol.5, Electa, Milano, p.129

Ha visto il suo nascere non solo per l'abbattimento delle mura e nel superamento dei limiti storici dell'abitato ma piuttosto per l'insediamento di quelle funzioni espulse dal centro urbano perché considerate moleste o malsane. Il segno tangibile di questa volontà è la presenza, il più delle volte, di grandi viali di separazione nei confronti della città.

*“ Il territorio esterno alla città va riempiendosi di manufatti edilizi e di infrastrutture estranei l'uno all'altro: “barriere” o “recinti”. Ognuno di essi segue il proprio tracciato , una propria logica ubicativa, di definizione tipologica e morfologica spesso contraddittoria a quella presupposta dalla nuova regola compositiva dello spazio urbano: la loro prossimità fisica non sta ad indicare una complementarità o una integrazione funzionale, e i loro caratteri formali sono spesso caricati di intenzioni “rappresentative” attraverso le quali le attività ad esse corrispondenti trovano per la prima volta un valore urbano distinto grazie al loro precisarsi in uno specifico e individuabile manufatto edilizio, rapportato ad un impianto diverso della struttura urbana”*²⁵

Oggi la periferia diventa spesso scenario di nuove sperimentazioni architettoniche, con l'insediamento di funzioni urbane al fine di creare nuovi poli attrattivi e di riunione per la città e la sua collettività.

Il sistema industriale nato agli inizi del '900, posto al di fuori della cerchia delle mura spagnole, in prossimità del sedime della nuova cintura ferroviaria, viene meno quando gli insediamenti produttivi trovano nuova collocazione sempre più esterna e, di conseguenza, la funzionalità degli scali va via via ad esaurirsi.

Caso esemplare di questo fenomeno è quello dello scalo di Porta Romana, previsto come centro di smistamento merci nel 1884 dal Piano Beruto e reso effettivo nel 1910-1912 con l'attuazione del Piano Pavia-Masera.

*“A Milano il tumultuante irradiarsi di rotaie ridisegnava un paesaggio per nodi e guizzi lunghissimi da cui si innalzava il solenne sgomitamento di bitumi in cielo, i fumi sublimi che deliziavano i futuristi. L'affermarsi dello spazio-tempo della produzione in linea non si fermava alla fabbrica, ma si proiettava negli assi forti del territorio.”*²⁶

Sono queste parole di Filippo Tommaso Marinetti, esponente principale del Movimento Futurista, che ci richiamano alla mente le opere di altri due grandi pittori dell'epoca, Umberto Boccioni e Mario Sironi, i quali hanno rappresentato

²⁵ Carlo Pirovano - Lombardia: il territorio, l'ambiente, il paesaggio, vol.5, Electa, Milano, p.156

²⁶ Giancarlo Consonni, Graziella Tonon - La terra degli ossimori: caratteri del territorio e del paesaggio della Lombardia contemporanea, Einaudi, Torino, 2001, p. 134

con le loro immagini la situazione dell'area all'inizio del secolo. Boccioni in quel periodo vive a Milano, in un appartamento in via Adige da dove scorge la Centrale Elettrica Municipale, il mulino Besozzi Morsoli, lo scalo ferroviario e i lavori lungo Corso Lodi. Sironi si trasferisce da Roma nel 1919. Entrambi raffigurano i soggetti suddetti in numerosi loro quadri: *La città che sale*, *Autoritratto*, *Officine a Porta Romana*, *Sintesi di paesaggio urbano* e *Paesaggio urbano* e *Periferia*. Sono due sentimenti contrapposti quelli che vengono espressi nelle tele, da un lato la tristezza data dai colori grigi e stinti delle case operaie, dall'altro la vitalità fatta emergere attraverso il sapiente uso di cromie vivaci che corrispondono alla frenetica attività dei lavoratori nella zona dello scalo.²⁷

I tratti descritti sono identificativi di quella che era catalogata precedentemente come zona 14, delimitata a nord dallo scalo ferroviario di Porta Romana, a ovest da Via Ripamonti, a est da Corso Lodi e a sud dal Parco Agricolo.

Esternamente a questi confini si collocano vaste aree dismesse, la OM a nord ovest, la TIBB a nord est, lo scalo, come già detto, a nord, e l'area della Falk su Piazzale Bologna a sud est.

Accanto a questi poli maggiori si devono anche menzionare una serie di elementi industriali di dimensioni più ridotte, che hanno fortemente contribuito alla vocazione produttiva dell'area. In particolare si potevano osservare due "molini", adiacenti lo scalo, finalizzati alla produzione cerealicola, nonché un "molino" meccanico automatico degli anni Venti, ancora presente in Via Quaranta e una molteplicità di aziende tessili, distribuite perlopiù nella fascia compresa tra i bastioni e la nuova circonvallazione di Viale Tibaldi e Viale Umbria. Si devono, inoltre, citare una serie di elevatori meccanici a servizio dell'acquedotto pubblico, come quelli di Via Crema-Piazzale Trento che caratterizzavano ulteriormente il paesaggio fortemente industriale della zona. L'elemento chiave è rappresentato dalla Centrale Elettrica di Piazzale Trento, edificio simbolo della zona Sud di Milano, dove forma e funzione sembrano aver trovato un equilibrio - come in un monumento. La Centrale fu inaugurata nel 1905 per la produzione di energia elettrica attraverso combustione di gas. L'aspetto originario era molto diverso da quello odierno: tre ciminiere, vasche di raffreddamento e depositi di carbone connotavano la centrale e quindi l'ampio paesaggio dello scalo. La centrale, dal 1910 di proprietà dell'Azienda Elettrica

²⁷ Carlo Pirovano - Lombardia: il territorio, l'ambiente, il paesaggio, vol.5, Electa, Milano

Municipale AEM (oggi A2A), divenne negli anni Venti sottostazione dell'energia idroelettrica prodotta in Valtellina. La Centrale, dopo aver subito notevoli danni durante la Seconda Guerra Mondiale, è giunta fino ad oggi conservando la sua funzione produttiva, anche se molto ridimensionata nel ciclo di produzione elettrica, ma acquisendo nel contempo funzioni culturali e amministrative (archivio, collezioni, visite aperte al pubblico, etc.). Questo edificio ricopre pienamente il ruolo di elemento capace di conservare la memoria storica del luogo, la sua identità industriale e il suo carattere di paesaggio produttivo.

“vero e proprio cantiere di modernità, con i suoi molini, officine e fumi liberati dai treni e dalle ciminiere”²⁸

Lo sviluppo urbano dell'area inizia proprio con l'installazione della ferrovia, oggi vista come un elemento di cesura verso la città, e delle prime fabbriche.

Prima dell'insediamento della ferrovia, fino a metà del XIX secolo, essendo questa un'area prevalentemente agricola e rurale, era caratteristica comune ai diversi quartieri la presenza delle cascine.

Per quanto riguarda, ad esempio, il quartiere Vigentino si può ricostruire la sua vicenda storica a partire dalle vecchie ville e cascine esistenti o scomparse.

La Cascina Pozzuolo, in via Ripamonti, ne costituisce una testimonianza. Questa cascina era in prossimità di un parco dove esisteva un padiglione di caccia degli Sforza.

La località era un attraente punto di riferimento per i cacciatori; nel 1800 la Cascina passò in eredità alla famiglia Malacrida che, solo dopo la seconda guerra mondiale, ha rinunciato a competere con l'industria nella produzione di uova e pollame. Negli anni Sessanta fu espropriata di una parte rilevante dell'area per l'ampliamento della sede stradale di via Ripamonti.

Cascina Crocetta è l'altra testimonianza storica scomparsa, sotto l'incalzare del cemento, in questo angolo agreste di città. La settecentesca residenza signorile sorgeva lungo la via Ripamonti, poco prima del nucleo antico di Vigentino, nell'isolato delimitato dalle vie Solari - Ripamonti - Alamanni - Verro. La cascina fu demolita alla fine degli anni sessanta per la costruzione di un fabbricato residenziale signorile. Le nuove residenze vengono terminate nel 1970 e dislocate in un piccolo parco.

Villa visconti era una delle più famose ville che esistevano nel centro del vecchio borgo. Era situata in piazza dell'Assunta, a fianco della chiesa omonima.

²⁸ Cfr. G. PALETTA e A. SILVESTRI - (a cura di) I Luoghi storici dell'Energia, Luce e Gas a Milano, Fondazione AEM, Milano, 2010

Nel 1923 il comune di Vigentino fu soppresso e aggregato a Milano seguendo la sorte degli altri comuni che allora formavano la periferia storica.

Per quanto riguarda invece il quartiere Gamboloita, la Cascina Gamboloita si trovava all'interno del territorio di Milano, in aperta campagna. Alcuni studiosi propendono per l'ipotesi che la località "Gamboloita" deva la sua denominazione dal casato di una famiglia che aveva in proprietà la cascina e i terreni da coltivare.

Da un articolo apparso nel bollettino della parrocchia di S. Luigi "il Segno", nel 1963, possiamo ricavare parte della storia della cascina: *"Fin verso il 1900 si dava il nome di Corso Lodi a tutto il tronco di strada provinciale da Porta Romana a Rogoredo, ma poco prima di piazzale Corvetto, dove ora sorge un complesso di case moderne, con cinema, agenzia della Cassa di Risparmio e "Upim" esisteva una fattoria con annessa cascina denominata "Gambaloita"*. Ora è rimasto tale nome solo all'ultima via a destra di corso Lodi, poco prima di piazzale Corvetto. Lì era proprio un lato limite della fattoria-cascina.

Verso il 1880, Milano è ormai il punto cruciale di incrocio fra le direttrici ferroviarie Nord-Sud ed Est-Ovest. Dai suoi impianti dipendevano non solo i traffici che la interessavano direttamente, ma anche quelli dell'Italia intera. La città era inoltre un polo importante dell'industria ferroviaria, con la presenza di varie grandi fabbriche, come ad esempio l'officina di costruzione delle locomotive della Breda verso Sesto San Giovanni. Vista la criticità della situazione, nel 1884 fu insediata una commissione di studio, con l'incarico di esaminare la situazione ferroviaria milanese. Le conclusioni sottolinearono che gli impianti erano concentrati a Nord e ad Ovest della città, mentre nulla esisteva ad Est e a Sud, benché in quei punti arrivassero linee di grandissima importanza (Venezia, Bologna, Genova). Si evidenziava per tanto la necessità di aprire una nuova stazione a Sud-Est nei pressi di Porta Romana. Questa necessità fu introdotta nelle linee del Piano studiato da Cesare Beruto (1884), anche se l'effettiva apertura dello scalo avvenne nel luglio del 1896; il Piano definì l'orientamento e la costituzione degli ampliamenti della città tardo ottocentesca; fuori dalle maglie e dagli isolati disegnati esteriormente alla circoscrizione dei bastioni il piano Beruto ritaglia gli ambiti e le aree dei nuovi scali merci ferroviari che, nel caso specifico dello scalo di Porta Romana, non

subisce modificazioni o aggiornamenti successivi, mantenendo la sua forma invariata fino ad oggi. La presenza dello scalo, la vicinanza con i due grandi assi di penetrazione di Corso Lodi e Via Ripamonti e la presenza di risorse idriche importanti per la città, favorisce la nascita di piccole e grandi industrie a cavallo tra il XIX e il XX secolo. I grandi insediamenti industriali segnano lo sviluppo della città e conferiscono la connotazione industriale a tutta l'area. Nel primo dopoguerra si crea una commistione di residenze operaie e di industrie specializzate, come gli opifici. Fino agli anni '60 l'attività dello scalo riguarderà principalmente il rifornimento e la distribuzione delle merci alle e dalle fabbriche contigue, arrivando in alcuni casi a creare delle linee apposite che terminavano la propria corsa proprio all'interno delle fabbriche stesse.

Il fenomeno di industrializzazione dell'area, prima di conoscere il suo momento e quindi di causare il disfacimento di questo tessuto, ha contribuito alla creazione di diversi quartieri e rioni a carattere prevalentemente residenziale. Il quartiere S. Luigi è il nucleo storico abitativo più antico della zona. Sino agli inizi del XX secolo la zona a sud dell'arco di Porta Romana si presentava desolata e poco abitata. Le case esistenti erano povere e mal tenute, le cascine agricole rimanevano isolate e i grandi prati circostanti attraversati dal Redefossi, coltivati a granaglie, fieno, ortaglie di vario genere. Gli abitanti di questa fascia sud di Milano, da questa parte del cavalcavia di corso Lodi, fino a Rogoredo, raddoppiarono nel giro di un secolo. Nel 1888, sotto la spinta del processo della rivoluzione industriale, s'insedia la prima e più significativa industria: lo stabilimento Lurani e Mapelli per la produzione di tubi di ferro a tenuta, un procedimento introdotto in Italia per la prima volta nel 1876. Questo quartiere prende il suo nome dalla Chiesa dedicata al Santo; l'erezione della Chiesa fu decisa nel novembre del 1891 e i lavori iniziarono l'anno successivo. Il borgo di S. Luigi comincia così a svilupparsi dopo la costruzione del nodo ferroviario aperto nel 1891 e potenziato nel 1896, quando divenne funzionante per tutti il trasporto a piccola velocità. Il borgo di fatto è di epoca successiva, come conferma l'interruzione di via Don Bosco per l'esistenza dello scalo. La presenza di quest'ultimo porta ad una moderna trasformazione industriale e commerciale di questa vasta zona dove pullulano grandi e piccoli insediamenti industriali raccordati tra loro per favorire qualsiasi trasporto a piccola velocità. Nel 1901 si concentrò qui anche la ricezione delle uve e dei mosti. Il grande scalo merci approvvigiona la città e la provincia di due importanti elementi: vino

e combustibile. Nel tempo diventa un vero e proprio centro di aggregazione operaia, quando nel 1906 si stabilisce in zona il grande stabilimento dell'acciaieria Falck e la Tecnomasio Brown-Boveri. Il 1906 è quindi la data di svolta per la crescita demografica del rione. La fisionomia del quartiere si identificava infatti con i capannoni della Falck e con le prime case operaie, i cosiddetti "casoni", che cominciano, ora, a dare un tono alla tipologia urbana mista fra industrie e residenze. È questo un rione modello in quella fase del processo industriale, che portò la periferia urbana ad infoltirsi progressivamente. Era poi un luogo prescelto dai milanesi che vi si recavano per degustare i vini prodotti dalla sapiente raccolta di uva. La vicinanza dello scalo merci aveva inoltre caratterizzato il quartiere con la presenza di molti fornitori di carbone che qui avevano depositi e magazzini, come è confermato dagli smistamenti su rotaia presenti fino ai primi anni Novanta e collegati alle varie industrie.

Nel 1912 sorsero edifici abitativi a più piani, ad iniziativa delle cooperative operaie, come quelle di via Oglio. Nel primo dopoguerra la successiva ridefinizione del sistema ferroviario lascia inalterato lo scalo, mentre avvengono una serie di ampliamenti in tutta la zona in funzione di un "porto fluviale", che non ebbe poi effettiva realizzazione.

Nel 1919 il nucleo storico del quartiere era circondato da grandi stabilimenti come: la Motomeccanica, le Fonderie Vanzetti, le Smalterie Italiane, la Falck e tante altre medie e piccole industrie ora, in parte, scomparse.

Le famiglie che vivevano nel borgo svolgevano anche attività artigianali all'interno delle abitazioni, oppure erano dislocate nelle cascine rurali intorno.

Alla fine degli anni Quaranta le case operaie sono grandi edifici a quattro piani divisi in appartamenti molto piccoli; le fabbriche invece sono in prevalenza officine meccaniche di notevoli dimensioni. La rinascita del quartiere comincia dal 1946 in poi e si accentua negli anni Cinquanta con il definitivo smantellamento di alcune grosse fabbriche che lasciano aree libere e capannoni diroccati. Le abitazioni civili vengono in parte risanate e in parte ricostruite in modo più omogeneo e razionale. Le cascine agricole vengono demolite; si intensifica poi il processo di espansione urbanistica con l'edificazione di numerosi complessi residenziali e con l'insediamento di nuove localizzazioni commerciali e terziarie. Nonostante tutti i cambiamenti il rione continua a mantenere le sue tradizioni storiche e la sua identità culturale. Le

abitazioni stanno diventando progressivamente più confortevoli e moderne, pur conservando la sua architettura di ringhiera, con una mixité sociale considerevole.

Nel 1860 l'espandersi della città accentuò anche i varchi verso il borgo San Gottardo al Ticinese e verso altri borghi al di fuori delle mura spagnole, dove si sviluppano i nuovi quartieri.

Nel 1880 aumentano i varchi diretti anche lungo corso Lodi e via Ripamonti per favorire l'avvento della rivoluzione industriale che sconvolge il territorio di questa fascia a sud della città con un susseguirsi di opifici.

Il comune di Vigentino diventa un polo importante nella crescita dello sviluppo urbano sia per la localizzazione di numerosi stabilimenti industriali fra lo scalo merci e il corso della Vettabia, sia per gli insediamenti residenziali di "rioni operai". L'infittirsi degli stabilimenti industriali e artigianali nel quartiere Vigentino, che fu comune autonomo fino al 1923, non solo accresce la popolazione in quanto molti, occupati nelle industrie locali vi si stabiliscono, ma accentua il fenomeno del pendolarismo dei lavoratori provenienti dai comuni dell'hinterland, a cui si accompagna una forte richiesta di servizi pubblici e sociali. Il destino delle "porte di Milano" quindi, si conclude con la cessazione della loro importanza e funzione. I primi condomini furono costruiti nel 1967; la svolta è avvenuta con la nascita del quartiere Fatima negli anni 1969-1970. L'origine di questo quartiere è legata all'emanazione della legge n°167 del 18/4/1962 e delle sue successive modifiche e integrazioni. In virtù di tale legge fu possibile l'acquisizione di aree fabbricabili per l'edilizia economica e popolare, da parte delle cooperative.

Il Vigentino, alla fine degli anni Sessanta, subisce un'autentica rivoluzione del suo paesaggio urbano con l'espansione dell'edilizia residenziale lungo tutta la fascia sud, racchiusa fra via Ripamonti e Wolf Ferrari e che il PRG del 1953 destinava a verde agricolo.

L'accentuata urbanizzazione del territorio, attraverso il meccanismo delle varianti al piano regolatore, fa cadere il vincolo agricolo su questa area della periferia milanese. Nasce così il rione Fatima, che prende il nome dalla costruzione della nuova chiesa parrocchiale intitolata Nostra Signora di Fatima. La chiesa sorge al centro delle nuove edificazioni inserite in una spina centrale ricca di verde e come naturale prolungamento della via Ripamonti e fu costruita già nel 1962. Con questo vasto insediamento abitativo, il Vigentino subisce la sua più importante trasformazione del secolo scorso: via Ripamonti diventa una

grande direttrice di sviluppo urbano sul piano residenziale, commerciale, artigianale con lo stratificarsi di negozi, banche e industrie.

La conferma della vocazione produttiva del quartiere Vigentino-Fatima è consolidata dall'antica tradizione di aree industriali preesistenti, dall'espandersi della rete distributiva commerciale, dall'intensificarsi dei nuovi complessi per uffici amministrativi-terziari, dal potenziamento di aziende minori nel settore manifatturiero e meccanico principalmente nei comparti della lavorazione dei prodotti metallici e della riparazione di auto, moto e cicli. Le imprese infatti rinnovano i loro macchinari ed impianti e raggiungono nuovi livelli occupazionali per operai e impiegati provenienti, in parte, anche dai comuni limitrofi della fascia sud. Nel 1925 inizia il massiccio intervento d'attuazione di case popolari ad iniziativa dell' IACPM per dare un alloggio ai ceti sociali più poveri e agli operai che lavorano nelle fabbriche vicine.

Per quanto riguarda, invece, il quartiere Corvetto-Omero, nel 1929 vengono costruiti fabbricati con case per gli sfrattati in via dei Cinquecento.

Ecco un quadro completo di come si presenta la consistenza del patrimonio edilizio pubblico del quartiere Corvetto-Omero che sorse in due tappe storiche: prima della seconda guerra mondiale fra il 1925 e il 1931 e dopo la seconda guerra mondiale dal 1949 in poi.

In questo lungo arco storico di oltre sessanta anni si possono contare ben otto "rioni" di edilizia economica e popolare che caratterizza il notevole sviluppo urbanistico-residenziale del quartiere. Il Rione Mazzini è storicamente il più vecchio. Sorto fra il 1925 e il 1931, si chiamava allora quartiere "Regina Elena". Dopo il 1945, ha cambiato denominazione in Mazzini. Questo nucleo storico abitativo si raggruppa in una cinquantina di fabbricati siti fra le vie: Pomposa-Panigarola - Mompiani - Polesine aventi come epicentri piazzale Ferrara e Piazzale G. Rosa. Tutti gli altri rioni sono stati costruiti poi nel corso degli anni '50 ad opera del Comune di Milano e da Ina Casa e spesso gestiti dall'Istituto Case Popolari.^{29 30}

La deindustrializzazione ha giocato un ruolo fondamentale nel processo di trasformazione urbanistica e di composizione sociale della popolazione. Fra le due guerre, lungo il tracciato ferroviario dello scalo, sono continui gli

²⁹ IACPM 1908/1983 - Dal lavatoio al solare, Rizzoli Editore, Milano, 1984

³⁰ M. De Caro - I quartieri dell' (altra) città, Un secolo di architettura milanese nei progetti IACP/ALER, Electa, Milano, 2000

smantellamenti industriali realizzati. Tale processo ha fatto diminuire le fasi dirette dell'attività produttiva di beni da parte delle aziende da un lato, dall'altro ha accelerato il ciclo economico-produttivo in altri settori quali la ricerca, i servizi, il commercio, il terziario in genere.

Le grandi infrastrutture della rete viaria e dei trasporti urbani, nelle cui adiacenze si sono addensati nuovi uffici amministrativi e nuovi complessi residenziali, favoriscono le innovazioni tecnologiche e i processi di ristrutturazione di molte fabbriche della zona.

I vecchi impianti di alcuni grandi stabilimenti industriali dismessi non sono più sottoutilizzati, anzi su quelle aree dove esistevano impianti disattivati sono sorte localizzazioni terziarie e residenziali che hanno mutato la filosofia del territorio urbano circostante. La norma sulle aree industriali, che consente di destinare sino al 50% delle aree dismesse ad attività terziarie, ha favorito un abnorme processo di riconversione che non solo ha accentuato il problema della crisi occupazionale, ma anche un fenomeno di speculazione urbana. La concentrazione del terziario su tutto il territorio dell'ex zona 14, rischia di comportare una polarizzazione di nuovi insediamenti a scapito della diffusione dei servizi e della qualificazione urbanistica dei quartieri siti nella fascia sud-est di Milano, compromettendo soprattutto la realizzazione dei parchi urbani e interurbani.

Questi quartieri hanno in comune la carenza di servizi e di spazi aperti pubblici, si configurano come quartieri marginali a cui bisogna restituire urbanità. Le parti critiche più vaste si possono identificare con lo scalo ferroviario di Porta Romana, le aree industriali dismesse e quelle riconvertite a terziario. Il processo di dismissione degli impianti industriali urbani è accompagnato dal decentramento di tutto il sistema industriale; *“le cause le possiamo ritrovare nell'allargamento dei mercati, l'offerta esterna di manodopera a basso costo e la trasformazione dei cicli produttivi, dovuti allo sviluppo di informatica e telematica, rendono obsoleti procedimenti e macchinari esistenti e i vecchi ingombranti fabbricati vengono abbandonati.”*³¹

Nonostante si possa riequilibrare lo sviluppo disordinato della città, riordinando le aree lasciate libere dagli impianti industriali, sia a livello metropolitano che di quartiere, è evidente la mancanza di servizi adeguati.

Un altro fattore critico che emerge dalla configurazione dell'area è, come abbiamo già accennato precedentemente, la netta cesura originata dalla

³¹ G. Denti, A. Mauri - Milano, l'ambiente, il territorio, la città, Alinea Editrice, Milano, 2000 p. 149

presenza dello scalo e dalla conseguente giacitura dei binari, che lo attraversano da est a ovest. Il muro che fa da confine fisico allo scalo e lo rende invalicabile, segna anche una separazione tra la città più ordinata e vitale di stampo berutiano, a nord, e il disegno a grandi isolati disordinati, nato dal piano Pavia - Masera, a sud. Questo limite ha causato quindi il disegno autonomo degli isolati, che risultano essere indifferenti gli uni agli altri, infatti, ad alcuni con un tessuto più rado, come avviene nel quartiere Fatima, si affiancano altri con un tessuto terziario ed industriale più compatto. In generale si riscontra una assenza e incompatibilità tra le varie funzioni e la forte carenza di servizi e attività primarie a cui molte volte è correlata la monofunzionalità degli isolati. Tutti questi caratteri di non urbanità sembrano avere un maggior peso anche per la presenza di grandi assi urbani che rendono l'area dello scalo introversa e limitano le connessioni con l'intorno, per l'assenza di viali alberati, che tendono ad essere interrotti o del tutto inesistenti nei collegamenti interquartiere, e di un sistema di spazi aperti pubblici, sia in termini di piazze che di parchi e giardini, che dà vita a una realtà frammentata a cui manca il carattere di "interezza".

Solo con il PGT le aree limitrofe allo scalo sono state oggetto di un'analisi attenta che riguarda l'accessibilità, i servizi esistenti e la sicurezza, ed anche di previsione di interventi su interi "pezzi" urbani fino a questo momento esclusi dai processi trasformativi.

3. LE PREVISIONI DEL PGT, I PROGETTI FUTURI E I NUOVI INSEDIAMENTI

Come già precedentemente anticipato, l'area adiacente allo scalo di Porta Romana è stata oggetto negli ultimi anni di trasformazioni già attuate e di progetti sia alla scala urbana che alla scala del singolo edificio. Di seguito un elenco di questi interventi.

Il Piano di Governo del Territorio

L' Ambito di Trasformazione Urbana "Romana" risulterà caratterizzato dalla presenza di un parco urbano quale sistema di verde portante della "Collana Verde" a sud, grazie alla quale verrà garantito l'attraversamento est-ovest della città. Il parco, con la copertura parziale dei binari, sarà tale da garantire anche la permeabilità nord-sud tra i tessuti lacerati dallo scalo ferroviario. Il collegamento al sistema dei parchi esistenti e programmati, attraverso connessioni ciclo-pedonali, permetterà la tessitura di una rete verde capillare sul territorio circostante lo scalo. Lo spazio pubblico disegnerà le aree di concentrazione fondiaria all'interno delle quali verrà favorita la realizzazione di funzioni legate al sistema dell'università. La grande accessibilità dell'area è garantita dalla stazione ferroviaria e dalla stazione metropolitana Lodi TIBB, nonché dai nuovi collegamenti pubblici che interessano l'area sia tangenzialmente in direzione est-ovest che internamente in direzione nord-sud.

Obiettivi:

- Realizzazione di un nuovo assetto urbanistico con funzione di "cerniera" fra i quartieri oggi separati dalla linea ferroviaria, qualificato dalla presenza di funzioni di interesse generale legate all'università (residenza universitaria, ricerca, etc.) e da spazi a verde di rilevanza urbana.
- Realizzazione di una nuova polarità funzionale in corrispondenza della nuova stazione ferroviaria integrata alla stazione MM, con funzioni terziarie, commerciali e di servizio e doppio fronte urbano a nord e a sud.
- Continuità delle connessioni ciclo-pedonali est-ovest e nord-sud.
- Realizzazione degli accessi ai parcheggi pubblici a servizio della stazione e per il recapito di persone preferibilmente da via Brembo.
- Collegamento ciclopedonale con la rete esistente e programmata all'interno dell'area del PRU Pompeo Leoni.

Prescrizioni:

- Realizzazione di spazi pubblici e di uso pubblico per una superficie non inferiore al 60% della superficie territoriale dell'ambito, calcolata comprendendo tutte le aree oggetto di interventi di riqualificazione.
- Superficie da destinare a verde non inferiore al 40% della superficie territoriale.
- Realizzazione di nuovo parco urbano di forma compatta, trasversale all'area con funzione di connessione dei tessuti posti a nord e a sud, con parziale copertura dei binari e connesso ai nuovi spazi pubblici integrati al sistema stazione.
- Realizzazione di una nuova connessione ciclo-pedonale e verde parallela alla cintura ferroviaria di collegamento dei parchi esistenti e programmati e di connessioni ciclo-pedonali nord-sud.
- Realizzazione di un collegamento coperto pedonale tra la stazione dei treni e la stazione Lodi TIBB della linea metropolitana MM3. Nel caso gli approfondimenti in corso confermino la difficoltà a realizzare un sottopasso pedonale, tale connessione dovrà comunque essere garantita all'interno delle strutture realizzate in superficie.
- Esclusione degli accessi diretti all'area da via Ripamonti e da C.so Lodi, ma solo tramite via Isonzo e via Brembo.
- Interventi di protezione o di mitigazione del rumore generato dalla linea ferroviaria per tutto l'Ambito di Trasformazione.³²

La Fondazione Prada

Il progetto, affidato all'Office of Metropolitan Architecture (OMA), riguarda l'intervento e trasformazione di un complesso industriale, ex distilleria, risalente al 1910 situato in Largo Isarco 2, nella zona sud di Milano, con l'intento di ampliare la Fondazione con nuovi spazi espositivi e verso altri linguaggi, dal cinema al design, dall'architettura alla filosofia, dalla moda alla performance.

La nuova sede della Fondazione Prada sarà un esempio di coesistenza tra architettura contemporanea e storica: secondo il progetto di Rem Koolhaas i sette edifici esistenti dell'antica fabbrica, magazzini, laboratori e silos, si integreranno con un edificio dedicato alle esposizioni, un auditorium e una torre-museo che ospiterà alcune grandi installazioni della collezione privata permanente.

³² Cfr. DdP 3A Romana, Comune di Milano

Gli spazi espositivi occuperanno complessivamente una superficie di 17.500 metri quadrati, di cui 7.500 del complesso industriale esistente e 10.000 di nuova costruzione.

Il complesso residenziale e la riqualificazione viabilistica di via Adamello

Il progetto comprende la riconfigurazione del traffico locale nel rispetto degli studi realizzati dall'Amministrazione Comunale che prevedono calibri, geometrie, arredo urbano e standard costruttivi specifici già contenuti in uno studio avanzato in fase di realizzazione da parte dell'Amministrazione stessa fra Via Ortes e Via Quaranta. Vede inoltre la realizzazione di una rotatoria all'incrocio tra Via Lorenzini e Via Adamello e l'arredo urbano di Via Adamello, al fine di rallentare il traffico su Via Lorenzini così come è stato rallentato nella sua prosecuzione lungo la nuova Via Spadolini.

Prevede infine l'utilizzo, ai fini edificatori, dell'area all'incrocio tra le Vie Lorenzini e Adamello con destinazione residenziale utilizzando gli indici previsti nel documento di inquadramento delle politiche urbanistiche comunali "Ricostituire la grande Milano" e il mantenimento di un volume preesistente con funzione terziaria.

Il corpo di fabbrica si sviluppa ad "L" lungo il confine est su Via Adamello e nord prospettante il verde pubblico, valorizzando l'integrazione della nuova edificazione con il contesto urbano esistente.

Tale edificazione contiene, indicativamente, per i primi 8 livelli la residenza convenzionata e per i piani superiori, fino ad una altezza totale di 12 piani abitabili, la parte di residenza libera.

L'edificio articolato fa da sfondo al cannocchiale verde costituito dalle aree di cessione e è progettato in modo da utilizzare il primo piano fuori terra per appartamenti, per tanto, onde evitare introspezioni dalle strade, tale piano si propone con una quota di imposta di un metro e ottanta superiore a quella stradale, creando così un basamento protettivo agli edifici e ne costituirà la recinzione.

I parcheggi di pertinenza delle nuove volumetrie, sono previsti interrati, sono collocati sotto gli edifici all'interno dell'area fondiaria e si sviluppano su due piani.

Piano di riqualificazione urbana ex Om

L'area interessata dal Programma di Riqualificazione Urbana, che fino agli Anni Novanta era per la maggior parte coperta da stabilimenti industriali, viene completamente ridisegnata prevedendo un asse mediano di penetrazione est-ovest lungo cui si concentra tutta la volumetria edificabile. Le aree "periferiche", a nord e a sud, sono invece destinate a parco.

Il Pru Pompeo Leoni è esito di un Accordo di Programma stipulato tra Ministero dei Lavori Pubblici, Regione Lombardia e Comune di Milano sottoscritto il 5 Dicembre 1997, che detta le linee guida per la costituzione del comparto edificatorio unitario dell'O.M.

Il mix urbano prevede : 50% minimo di residenza, di cui la metà in edilizia libera, il 25% in convenzionata e il restante 25% in convenzionata agevolata; 20% minimo di uffici, servizi privati e spazi artigianali/produttivi a cui si aggiungeva una quota di funzioni strategiche a carattere metropolitano.

Si prevede la realizzazione di un vasto parco che si sviluppi verso il centro in continuità col Parco Ravizza e che attraversi tutta l'area fondendosi agli spazi che costeggiano a nord il corso della Roggia Vettabbia, di cui si prevede la bonifica, lungo cui si articoleranno dei percorsi ciclo-pedonali di attraversamento del nuovo quartiere.

Le realizzazioni cominciano nel 1999 con l'edificio commerciale progettato da Ignazio Gardella per Esselunga, che concentra al proprio interno tutta la superficie commerciale prevista per l'area (9000 metri quadri) e si attesta sul confine orientale dell'area del Programma sull'asse Via Ripamonti all'incrocio con il tracciato est-ovest di accesso al nuovo quartiere. Su questo asse si concentrano tutte le volumetrie previste dal PRU, in modo da liberare il più possibile le aree da destinare a parco. Lungo la via al centro commerciale si affiancano un'edificio terziario per la sede della Sergroup , un edificio per laboratori e uffici e il nuovo studentato della Bocconi. Proseguendo verso ovest, il comparto residenziale, per cui l'asse di Via Spadolini costituisce il confine edilizia libera e convenzionata:

- a nord verso il Parco Ravizza due torri e due edifici gradonati a corte aperta ;
- a sud verso il Parco della Roggia Vettabbia le prime, costituite da tipologie a corte di 7 piani (di cui una, la residenza in cooperativa e Aler) e quattro torri
- A ovest del comparto, una serie di contenitori per uffici e laboratori

Le alte densità dei lotti liberano il suolo lasciando spazio per tre parchi tematici:

- a nord, prospettante il Parco Ravizza ma stretto tra Viale Toscana e l'anello del passante ferroviario, è il Parco della Cultura, al cui interno ha sede l'ex Autoparco Pompeo Leoni
- al centro, il Parco delle Memorie industriali, dove vengono mantenute come "vestigia del passato" alcune strutture dell'OM e il grande carroponete;
- a sud, il Parco della Vettabia, interamente bonificata almeno nel tratto che costituisce il limite meridionale del PRU.

I due lotti contenenti le torri costituiscono il cuore del quartiere e nell'idea degli estensori del masterplan dovevano costituire il corridoio verde di connessione tra i due parchi a sud della ferrovia: tuttavia, la recinzione degli spazi verdi ad uso privato dei due complessi ha reso impraticabile al pubblico questa possibilità.

Andiamo ora ad analizzarne le varie parti.

- Strada Parco e Parco della Vettabia

Le tematiche di intervento più importanti sono rappresentati dalla rigenerazione della Roggia della Vettabia, attraverso la costituzione di un parco fluviale, e dalla volontà di costituire il Parco della Cultura e delle Memorie Industriali della città. Le archeologie industriali, testimonianza delle storiche attività produttive si inseriscono così, quali innesti d'arte, all'interno di un parco che lascia entrare, e quindi valorizza, i caratteri e le tessiture naturali del Parco Agricolo Sud Milano. Si è andato a consolidare una nuova prassi di ricostruzione di un substrato adeguato ad accogliere i prati, gli alberi, gli arbusti che oggi costituiscono l'ossatura del Parco Pompeo Leoni e del Parco Rubattino. La riapertura di un chilometro di Roggia Vettabia ha riavviato i meccanismi di ossigenazione e fitodepurazione delle acque creando un nuovo e vitale legame tra un'area "invisibile" e la Natura del Parco Agricolo Sud Milano.

- Parco della Cultura e delle Memorie Industriali

Il Parco della Cultura è posto in diretta relazione con Viale Toscana e con Parco Ravizza e costituisce, per la sua ubicazione, la zona del parco maggiormente attrezzata. L'accesso al Parco avviene attraverso due piazze alberate, una posta all'angolo tra Viale Toscana e Via C. Bazzi, e l'altra all'angolo tra Viale Toscana e Via P. Leoni. Entrambe le piazze sono caratterizzate da un gioco modulare di pavimentazioni che differenzia lo spazio distributivo, in lastre in cls,

dalle aree di sosta in pietra naturale. In corrispondenza di Parco Ravizza, inoltre, vi è un collegamento centrale che conduce, partendo dal terrazzo ubicato lungo viale Toscana, direttamente alla zona dell'anfiteatro. Attorno alla grande superficie erbosa di quest'ultimo, che si configura come declivio naturale atto a raccordare la quota del piano di calpestio di viale Toscana con i sottopassi della linea ferroviaria Milano-Mortara, trovano ubicazione il frutteto, un'area giochi bambini, il giardino del colore ed il giardino dei "Lilium", caratterizzato dalla presenza di particolari ombrelloni in tensostruttura a membrana, nonché il giardino dell'acqua, costituito da vasche con giochi d'acqua interattivi ed isole verdi, atto a valorizzare gli edifici ex-industriali conservati.

Tali elementi del Parco sono connessi al sistema delle aree pavimentate e dei percorsi pedonali, in lastre di cls., un percorso posto sul rilevato adiacente alla linea ferroviaria, che può essere impiegato anche come palcoscenico aereo del sottostante anfiteatro, nonché una passerella sospesa di collegamento con viale Toscana.

Il Parco delle Memorie Industriali costituisce il settore centrale del Parco posto tra la linea ferroviaria e l'insediamento urbano di nuova realizzazione.

L'accesso all'area avviene attraverso i nuovi sottopassi al di sotto della linea ferroviaria e da due piazze alberate poste lungo Via P.Leoni e via C.Bazzi. In quest'ultima, caratterizzata da aree di sosta pavimentate con lastre in ferro, sono presenti due ponti pedonali che attraversano la Roggia Vettabia il cui tracciato viene riportato alla luce. La fruibilità si attesta nel "grande prato del loisir" e nell'area del "giardino del memorie industriali" caratterizzata dalla conservazione e reinterpretazione della pilastrata del carroponete quale elemento rappresentativo delle attività produttiva dimessa.

- Settore Sud – Strada Parco e Parco della Vettabia

La sistemazione ambientale dell'insediamento di nuova realizzazione prende forma lungo l'asse Ovest-Est che collega Via C. Bazzi con Via Ripamonti .

Le fasce a verde poste lungo il nuovo tracciato stradale consentono di creare un consistente assetto vegetale, sia di tipo arboreo, sia di tipo arbustivo, che insieme ai filari localizzati lungo gli assi trasversali, in direzione Nord-Sud, costituisce la connessione del sistema del verde e della fruibilità complessiva del Parco rappresentando il collegamento visivo tra il Parco delle Memorie Industriali, a Nord, ed il Parco della Vettabia a Sud.

Per quanto riguarda le alberature stradali il progetto prevede l'inserimento di specie arboree diversificate atte a strutturare l'intera rete viabilistica ed a rendere riconoscibile la diversità dei singoli luoghi. Per ciò che attiene la zona più a Sud del Parco, il progetto è finalizzato alla sistemazione ed integrazione ambientale dell'area caratterizzata dal tracciato della Roggia Vettabia.

Tale area, che si attesta attorno ai percorsi ciclo-pedonali, che connettono l'intero sistema delle aree verdi, ed alla piazza alberata ad Est, è caratterizzata da un assetto finale che definisce zone per il gioco e lo sport all'aperto.

La presenza della Roggia Vettabia è interpretata come momento di riqualificazione urbana ed ambientale significativa: la fruibilità delle sue sponde attraverso la realizzazione di un percorso ciclopedonale sul canale contribuisce ad arricchire il quadro paesistico-ambientale del contesto valorizzato, tra l'altro, dall'inserimento di aree di sosta con pavimentazione in legno che si caratterizzano come vere e proprie terrazze sull'acqua.

- Settore Est – Area di Via Pietrasanta

L'area di Via Pietrasanta si configura, per lo più, come zona a servizio del Parco essendo caratterizzata dalla presenza delle aree a parcheggio pubblico, fatta eccezione per l'area a Sud.

Il progetto del verde è mirato all'individuazione di tipologie atte a mitigare i parcheggi, valorizzando, al contempo l'immagine urbana dell'intero Settore. In riferimento ai pedoni che, diretti al Parco, percorrono i marciapiedi della strada di collegamento con via Ripamonti, il progetto prevede l'inserimento di una siepe arbustiva sempreverde che mascheri le aree di sosta e, soprattutto, definisca il confine tra le diverse tipologie di fruibilità.

- Superstore Esselunga

L'edificio Esselunga, progettato da Ignazio Gardella e Fabio Nonis, concentra al suo interno tutta la superficie a destinazione commerciale dal Programma di Riqualificazione Urbana, affiancando al supermercato una serie di servizi tipici del commercio di vicinato

Questo progetto riflette il modo in cui Gardella ha affrontato il tema del 'contenitore commerciale' e del suo inserimento nel contesto urbano.

Evitando di decorare un capannone o raffigurarlo come un oggetto di design a scala gigante, Gardella considera il supermercato un edificio e lavora per

conferirgli la dignità ed il decoro che spettano ad un edificio. La strategia è quella della chiarezza volumetrica e della costruzione delle facciate con materiali tipici e riconoscibili degli edifici: il paramento murario, gli architravi, il coronamento, l'ingresso, lo spazio destinato all'insegna, ecc. La composizione di questi elementi genera un'architettura unitaria che si rifà alla tradizione costruttiva e rende il supermercato un edificio che si relaziona con altri edifici, capace di rappresentarsi sulla scena urbana con un proprio ruolo ben definito e riconoscibile. Il volume dell'edificio segue il filo della nuova strada di progetto, asse est-ovest, e arretra leggermente sulla via Ripamonti.

Data la condizione di "grande volume" con poche aperture, particolare attenzione è stata dedicata alla ricerca dei materiali e al trattamento delle superfici murarie.

L'architettura delle facciate, attraverso la ripetizione di elementi sempre uguali, rimanda alla memoria industriale degli edifici precedenti e si relaziona con quelli recuperati dall'altro lato della strada, senza ricorrere a mimetismi stilistici.

- Centro Leoni

Il progetto del Centro Leoni nasce all'interno di un'ex area industriale mediante un programma di riqualificazione urbana, in cui il masterplan aveva previsto due edifici con destinazione terziario/produttivo suddivisa in due fabbricati quadrati con lato di 60 m. Sin dal primo approccio al progetto l'idea perseguita è stata quella di comporre i due volumi rifiutando l'idea del fronte privilegiato vista la loro collocazione su un'area percorribile da tutti i lati. Nascono così i due edifici del Centro Leoni, con i loro quattro lati simmetrici attorno ad un cortile centrale con una grande hall di distribuzione, che si sviluppano su nove piani fuori terra e tre interrati. Grande attenzione è stata posta alla progettazione degli uffici mediante l'individuazione dei parametri ambientali più adeguati per il confort delle persone, obiettivo perseguito non solo attraverso le dotazioni tecnologiche dei fabbricati ma anche alla distribuzione degli spazi e dei percorsi.

- Edificio P9

L'edificio P9 è un fabbricato a destinazione produttiva, costituito esclusivamente da laboratori di piccole dimensioni destinati ad attività di artigianato, laboratori di grafica e di servizio, ed inserito nel P.R.U. Pompeo Leoni – Pietrasanta, in Via Carlo de Angeli.

Il progetto è stato sviluppato seguendo l'idea di un luogo di lavoro in cui delle piccole realtà economiche si incontrano in uno spazio privilegiato, un luogo di convivenza armonica tra tradizione ed innovazione.

Fulcro del progetto è la piazza centrale attorno alla quale corrono ballatoi su cui si affacciano i laboratori.

- Viscontea

Il progetto della Viscontea è inserito nel P.R.U. OM Pompeo Leoni con destinazione terziario/produttivo. Si tratta di un edificio a pianta articolata con corpi di fabbrica ed altezze differenziate fino ad un massimo di 9 piani fuori terra.

L'edificio trae spunto da due diversi orientamenti inclinati tra loro a formare un angolo acuto: la strada principale di attraversamento del quartiere e la linea diagonale formata dalla giacitura della Roggia Vettabbia e dalle costruzioni che ad essa si allineano. L'edificio si compone di una parte centrale di nove piani fuori terra da cui si dipartono due ali che riprendono appunto i due orientamenti. Una piastra di due piani fuori terra ricompono l'edificio e lega i due diversi corpi di fabbrica. Nella parte anteriore, prospettante sulla strada – parco si è ricavato un arretramento che forma un passaggio pedonale parzialmente porticato per meglio sottolineare l'entrata principale del complesso. L'edificio è a destinazione prevalentemente terziaria.

- Edificio a corte per residenze

L'intervento progettuale proposto si inserisce in una progettazione attuativa più generale e nell'ambito del relativo piano di coordinamento che ha interessato tutta la fase di attuazione del P.R.U..

La disposizione planivolumetrica degli edifici è stata dettata dalla filosofia della corte comune ai due edifici e dalla volontà di ottimizzare l'affaccio verso il parco per entrambi i corpi di fabbrica.

Gli edifici, decisivi nel determinare la qualità del costruito e dell'ambiente che ne deriva, delineano un ambito urbano che rappresenta una giusta correlazione con il Parco su cui si affaccia, delineando uno skyline dell'edificato degradante verso il Parco.

L'uso dei piani terra, grazie al modesto impatto in pianta della sagoma e all'utilizzo di una struttura a pilotis permette una successione di cannocchiali

visivi sia verso la corte interna che verso il parco. Questa scelta progettuale permette inoltre una fruibilità ottimale sia delle parti comuni interne ai fabbricati che della corte .

La proposta asseconda e favorisce lo sfruttamento della corte interna come punto di aggregazione di qualità. I percorsi e le aree di sosta, accessibili a tutti e prive di barriere architettoniche, sono progettate per favorire la vita sociale e aggregativa senza interferire con la privacy delle aree residenziali private, soprattutto al piano terra.

- La residenza

Il progetto mira ad individuare unità abitative che offrano una alta qualità della vita attraverso la proposta di superfici accessorie all'appartamento quali logge e terrazzi che, visto il contesto ameno, possano offrire soluzioni di vita qualitativamente alte a tutta la famiglia.

- Residenze a corte gemelle

Questi edifici, nell'ambito del P.R.U. OM Pompeo Leoni, sono posti lungo la nuova via di PII, via Spadolini, e fronteggiano il parco delle memorie.

L'impianto volumetrico è stato studiato proponendo due volumi di nove piani che degradano verso il parco con ampie terrazze con giardini pensili.

Sono due edifici gemelli, composti da un piano interrato per i box, un piano terra a pilotis, da sovrastanti otto piani con destinazione residenziale ed il piano copertura costituito da ampi giardini pensili. Le ampie corti presentano un cortile interno che fronteggiano il parco pubblico.

- Edificio terziario produttivo

L'edificio destinato ad Uffici e Laboratori occupa l'area nord est del PRU Pompeo Leoni. Confina con un'altra importante area di riqualificazione industriale, verso via Pietrasanta, in cui però il recupero della morfologia esistente restituisce continuità all'immagine dell'area produttiva. L'edificio, si conforma in un unico corpo di fabbrica, a dialogare quindi più amorfo con il grande edificio commerciale attiguo. L'edificio si sviluppa su tre livelli, è dotato di un cavedio centrale dedicato ai due livelli superiori, a stemperarne la profondità del corpo di fabbrica.

La composizione elementare del volume è data da un elemento principale,

abbracciato da 2 corpi minori, a costituire i due fronti principali, caratterizzati da finestrate a nastro.

- Torri residenziali

Le Torri fanno parte di un programma di riqualificazione urbana avviato dal Comune di Milano per il recupero di una ex area industriale in via Pompeo Leoni, la zona O.M. La tipologia a torre garantisce la visione del paesaggio e la visibilità dell'intervento; gli edifici sono fortemente caratterizzati, e la tipologia degli appartamenti, diversi piano per piano, determina in facciata una differenziazione ed una autonomia che abbatte l'anonimia che spesso affligge la tipologia a torre.

La residenza di via dell'Assunta - via Gargano

Il progetto prevede volumetrie destinate a residenza libera e a residenza convenzionata, a funzioni compatibili con la residenza, la cessione gratuita al Comune di Milano delle aree destinate ad urbanizzazione primaria, la cessione di un'area a verde attrezzato e l'asservimento all'uso pubblico di un'area a verde che costituirà un tratto di percorso ciclo – pedonale lungo la roggia Vettabbia, in continuità con le aree a verde attrezzato ed i percorsi previsti nell'adiacente area oggetto di trasformazione urbanistica mediante la proposta di P.I.I. denominata "Broni - Gargano". Inoltre, per garantire la completa accessibilità dell'area è prevista la realizzazione di un manufatto a scavalco della roggia Vettabbia.

La residenza di via Broni - Gargano

La trasformazione proposta attraverso il Programma Integrato di Intervento in variante al P.R.G. vigente assume come obiettivi prioritari la trasformazione ai fini residenziali di un'area industriale dismessa, la riqualificazione delle sponde della roggia Vettabbia nel tratto interessato dal programma e la formazione di un parco pubblico.

Il progetto prevede la realizzazione di edifici con destinazione prevalentemente residenziale (di cui il 20% in regime convenzionato), la cessione gratuita al

Comune di Milano di un'area, in parte, già di uso pubblico, in parte, da destinare a parcheggio e la cessione delle aree destinate al parco pubblico.

Inoltre è previsto un contributo aggiuntivo da destinarsi ad interventi di acquisizione, progettazione e/o sistemazione di aree, per la realizzazione di parte del "Raggio Verde 4".

Il business park di viale Ortles

L'area interessata dal nuovo intervento si estende lungo lo scalo ferroviario di Porta Romana, nell'area tra via Adamello, via Quaranta per arrivare alle porte del Parco Agricolo Sud. L'ambito di intervento si inserisce nel più complesso progetto di riqualificazione urbana.

La rinascita del quartiere Ortles Ripamonti prevede la realizzazione della nuova linea del metrò (M4 che fermerà in piazzale Susa, viale Argonne e Forlanini) e il passaggio del raggio verde numero 4, che da piazza Duomo passerà per viale Ortles fino all'abbazia di Chiaravalle. A due passi dalla fondazione Prada, il centro per l'arte contemporanea di via Fogazzaro, e dall'università Bocconi nascerà quindi un nuovo business park ispirato ai campus nord europei. Su un superficie complessiva di 88.291 mq sorgeranno uffici per 74.101 mq, alberghi, laboratori, residenze anche in edilizia convenzionata e piazze, spazi pubblici e un parco da 15.000 mq. Obiettivo del progetto, di cui gli architetti Antonio Citterio e Patricia Viel firmano il masterplan, è quello di mantenere la vocazione produttiva del contesto ma in un costante dialogo con il tessuto urbano esistente.

4.IL RISCATTO DI VIA CONDINO: DA PERIFERIA INDUSTRIALE A STRADA URBANA

“Un carattere peculiare della configurazione fisica della città occidentale è l’interazione dialogica tra edifici e fra questi e gli spazi aperti che fa dei luoghi pubblici dei teatri. Teatri per eccellenza sono le piazze; dove, nei casi più riusciti, ad essere messa in scena è la concordia discors: una concordia discorde, la quale mima una condizione necessaria della convivenza civile: la composizione in equilibrio delle diversità individuali e sociali.

*L’equilibrio comporta anche la conquista di una misura, oltre che ovviamente della bellezza. Dalla triade concordia discors, concinnitas e voluptas, i luoghi traggono l’attributo di urbani: una qualità che negli esempi migliori arriva a farsi celebrazione della gioia del convivere. In tal caso si può dire che la città diviene monumento di se stessa, in quanto luogo per eccellenza della convivenza civile”.*³³

L’asse di via Condino si configura storicamente come un asse di servizio prima legato al mondo rurale e successivamente a quello dell’industria. Alla fine dell’800 l’area era ancora prevalentemente destinata ad uso agricolo e gli unici insediamenti presenti erano costituiti dalle cascine. Con l’insediamento della ferrovia, e la conseguente nascita dello scalo merci, inizia un processo di costruzione di edifici industriali a ridosso di questa. Con il passare degli anni l’asse vede uno sviluppo a tratti tendente sempre più verso la campagna andando così ad ampliare la fascia della periferia a ridosso del nucleo della città compatta. Man mano che questo fenomeno si intensifica, i binari costituiscono sempre più un elemento di cesura. I grandi assi disegnati dal piano Beruto e successivamente confermati dal piano Pavia-Masera vedono nello scalo un motivo di interruzione netta portando all’isolamento di tutta la parte sud della città connessa al centro storico solo attraverso via Ripamonti e Corso Lodi. Sono inversamente proporzionali tra di loro la costante crescita industriale e la qualità urbana di questi luoghi. Si configura infatti uno scenario costellato da mere scatole grigie alternati alla totale assenza di spazi per la collettività. Anche negli anni ’70, quando inizia a radicarsi il terziario, lo scenario non varia di molto. Una parte di città utilizzata solo nelle ore diurne quando si

³³ Giancarlo Consonni - La bellezza civile. Splendore e crisi della città, Maggioli editore, 2013, Sant’Arcangelo di Romagna, p.165

riempie di operai e di impiegati chiusi nelle fabbriche e negli uffici, e quasi completamente deserta una volta terminato l'orario di lavoro. Ad oggi via Condino non ha perso la sua vocazione produttiva ma, con l'abbandono dell'attività industriale, in alcuni casi, ha offerto grandi aree dismesse. Queste sono da leggere come grandi potenzialità, occasioni per reinventare urbanità con la creazione di spazi pubblici, ed insediare funzioni primarie e non che siamo soliti vedere collocate solo nella città compatta. Al contrario, ciò a cui si assiste è *“la fioritura di progetti tutti studiati per ottenere un unico risultato: poter destinare le aree industriali dismesse a funzioni più remunerative, adeguate ai nuovi livelli della rendita fondiaria, una grande boffe di terziario con contorno di edifici di lusso e di ipermercati. L'offerta di volumi terziari prospettata nei progetti sulle aree dismesse è arrivata a cifre da capogiro. Il fenomeno investe, contemporaneamente, sia grandi aree che aree di modeste dimensioni, sia le zone centrali sia quelle semicentrali e periferiche, sia la città che l'area metropolitana. La strada della contrattazione a tavoli separati perseguita fino ad oggi dal comune di Milano nei rapporti con i diversi potentati economici si dimostra fallimentare in partenza per l'assenza di una prospettiva unitaria sulla città e per la mancanza di verifiche minimali sulle qualità e le quantità in gioco”*.

34

E' evidente ed innegabile infatti l'assenza di viali, piazze e spazi verdi e la conseguente mancanza di senso di identità a livello di quartiere.

*“La posta in gioco nelle grandi aree dismesse è il ritrovamento di un equilibrio funzionale e la ricostruzione di saldature e integrazioni spaziali la dove la città industriale ha prodotto le sue divisioni”*³⁵

Gli attuali sistemi urbanistici in atto prevedono che lo scalo assuma un ruolo di cerniere tra i quartieri consolidati e quelli della periferia urbana. L'obiettivo perseguito, come già detto, è reso possibile attraverso il disegno di un'ampia superficie destinata a spazi pubblici e spazi verdi in cui vanno ad inserirsi ampie volumetrie. Diversamente dall'idea che emerge dal PGT, l'area dello scalo dovrebbe essere interamente destinata a parco con un adeguato disegno di percorsi che garantiscano il collegamento della circonvallazione, Piazza Trento e le strade della città compatta con via Adamello, via Orobia e via Calabiana Arcivescovo. Per quanto riguarda invece le volumetrie previste, vengono portate al di fuori dell'area dello scalo e dislocate lungo tutto l'asse di via

³⁴ Giancarlo Consonni, Graziella Tonon - Urbanistica. Parigi, Barcellona, Milano: tre percorsi per la città europea, in “Annuario 1989”, Rizzoli, Milano 1989, pp. 585-596

³⁵ _ivi

condino andando a configurare un susseguirsi di episodi su cui si attestano gli edifici e i loro spazi pubblici, così come nella casa le stanze si affacciano sui corridoi.

Il primo elemento da prendere in considerazione è quindi quello della strada. Attualmente il suo utilizzo si limita a quello di “mero nastro trasportatore”³⁶, una strada di servizio utilizzata quasi esclusivamente per raggiungere il luogo di lavoro e in rarissimi casi per accedere alle residenze poco numero che si attestano su di essa. Anche il marciapiede ha perso il suo carattere originario, è spesso infatti adibito a parcheggio abusivo ostacolando il passaggio e l’incontro dei pedoni, e talvolta risulta anche essere o inesistente o inadeguato per le dimensioni ridotte e il suo livello di degrado.

Le automobili sono il protagonista assoluto di questa scena andando ad occupare buona parte di essa ed il resto è destinato al transito. Il nuovo assetto vede un ribaltamento dei ruoli: il pedone diventa ora protagonista e l’automobile una comparsa. Così come in Viale Bianca Maria, si ha una spina centrale verde attraversata da un percorso ciclo-pedonale e fiancheggiata da aiuole verdi con filari di alberi continui per tutta la lunghezza dal parco dello scalo al parco sud. Questo disegno divide appunto le due carreggiate destinate ad un passaggio controllato attraverso l’istituzione di una zona a traffico limitato a favore di residenti e di chi deve raggiungere le industrie nelle loro immediate vicinanze. Questa promenade diventa l’ossatura portante di un sistema di spazi pubblici che si attestano su di essa. Ognuno di essi ha un carattere differente a seconda della funzione che ospita: il primo prevalentemente verde contenente le case laboratorio, il secondo anch’esso verde ma più strutturato sulle giaciture della città, il terzo e più ampio è una vera e propria piazza mentre il quarto è direttamente connesso al vicinissimo parco sud e ne riprende quindi la natura. Per quanto riguarda le funzioni, Bottoni all’interno delle sue lezioni, tratta il tema degli edifici pubblici.

“consideriamo divisi così:

-per l’abitare

-per lo svago e riposo

-per la vita collettiva

-per la distribuzione dei prodotti

-per le comunicazioni”³⁷

36

³⁷ Piero Bottoni - Una nuova antichissima bellezza, a cura di Graziella Tonon, Università Laterza, Roma- Bari, 1995

Da via Lorenzini ci si addentra nel reticolo di strade dove fino a molti anni fa si incontravano solo operai che lavoravano in queste fabbriche di periferia. Oggi non è più così, il panorama è cambiato. E al posto delle tute blu si incrociano stilisti, architetti, imprenditori della moda, manager e molti artisti. Si tratta infatti di un'area in cui l'eccellenza del made in Italy torna a vivere; incontriamo la Fondazione Prada, Bottega Veneta, Burberry, Gibo e Louis Vuitton MH. E' questo sistema l'occasione per creare un complesso di case laboratorio che con la sua conformazione a corte aperta abbraccia l'edificio della falegnameria rimasto isolato dalle demolizioni del cantiere aperto per la ricostruzione della Fondazione Prada. Analizzando nel dettaglio questa porzione di progetto vediamo il susseguirsi di una serie di alloggi aventi ognuno al piano terra una zona adibita a spazio di lavoro o come piccolo atelier, che trova affaccio sia su strada sia sulla grande corte la quale evoca l'immagine della grande aia dei complessi rurali. Negli angoli troviamo zone espositive e officine creative più ampie e utilizzabili anche dai non residenti. La tipologia di riferimento è quella studiata dagli architetti olandesi Neutelings e Reidijk per il complesso di case a schiera nel quartiere Sporenburg ad Amsterdam.

Con l'obiettivo generale di creare un raggio verde che dalla circonvallazione si estenda fino al parco sud, si è andati a rafforzare la presenza del piccolo spazio verde adiacente alla residenza convenzionata dall'altra parte della strada, creando attorno alla nostra corte un parco che completa l'isolato con un disegno libero nel verde come nei giardini di Lussemburgo a Parigi.

Il secondo elemento appartenente alla categoria dell'abitare si trova all'incrocio tra via Condino e via Vezza d'Oglio. Si tratta di un hotel; esso si trova in posizione arretrata rispetto al filo stradale per lasciare spazio ad una concatenazione di stanze verdi che fa da unione tra questo isolato e quello alla sua sinistra. La successione di stanze verdi ricalca il modello di Corso Indipendenza e si interrompe solo in un punto per andare a sottolineare l'ingresso dell'hotel. Quest'ultimo è una corte chiusa ma passante solo al piano terra, la cui forma irregolare dipende dalla morfologia dell'edificio sottostante a cui si attacca. Le stesse geometrie le ritroviamo nell'edificio adibito a residenza per studenti progettato dallo studio italiano C+S per la città di Novoli.

All'interno si ha il piano terra destinato alle funzioni comuni tipiche dell'albergo con un disegno a pianta libera. I due piani superiori sono invece suddivisi in alloggi disposti in modo da affacciarsi talvolta sulla corte interna e altre su strada.

Il terzo elemento appartenente alla categoria dell'abitare è quello che occupa buona parte del quarto isolato che si affaccia su via Condino. Si tratta di due edifici destinati a residenze studentesche. Essi hanno nuovamente una conformazione a corte che grazie all'elemento del portico continuo su tutti il perimetro esterno ed interno rende questo spazio una "piazza nella piazza".

Il piano terra infatti va ad ospitare funzioni collettive come ad esempio spazi di ristoro, una biblioteca, sale espositive e spazi commerciali. Per quanto riguarda i piani superiori, abbiamo al primo piano gli alloggi e al secondo degli spazi comuni destinati agli studenti che qui risiedono. La distribuzione interna riprende quella dei chiostri della Ca Granda e del Palazzo delle Stelline e volumetricamente si rifà al modello studiato da Sert per il piano pilota per la città di Bogotà. Antistante a questi edifici trova spazio una piazza dal disegno semplice e unitario che ricalca lo stile che Gregotti utilizza nella Piazza dell'Ateneo Nuovo a Bicocca, dove il ritmo dell'edificato viene ripreso attraverso la scansione a terra della pavimentazione e in alzato degli alberi. Paragonando il disegno dello spazio aperto a quello della casa, all'incrocio tra via Condino e viale Ortles trova posto un altro tappeto, la piazza del teatro. Questa è rialzata su un basamento di 4 gradini e ha anch'essa una scansione regolare, che riprende quella degli studenti per creare unità nella diversità, e vede anche in questo caso l'utilizzo degli alberi come contrappunto al disegno delle facciate. A misurarsi con il panificio automatico posto nell'angolo inferiore dell'isolato è il volume del teatro posizionato all'estremo opposto. Il modello di riferimento è il Teatro Vècar ad Almerìa degli architetti spagnoli

Nicolás Carbajal Ballell, Simone Solinas, Gabriel Verd Gallego, Seville. Si tratta di un edificio complesso, nato dall'aggregazione di più volumi di differenti altezze tenuti insieme dall'elemento della trave sospesa. I corpi più bassi sono quelli di servizio con all'interno uffici, camerini, bookshop; tra questi si innalza il volume del teatro vero e proprio dietro cui svetta la torre scenica.

Proseguendo verso il parco sud, dove si scorgono le prime propagini del quartiere Fatima, l'elemento da consolidare è quello della cortina. Questa debolezza è dovuta ai grandi vuoti nati come conseguenza delle demolizioni industriali, che hanno frantumato l'integrità rendendo gli edifici dei singoli episodi e non facenti parte di un sistema. La risposta a questo problema è data dall'inserimento di una residenza in linea che riprende gli allineamenti delle preesistenze. Tutta la progettazione ha fatto quindi riferimento, anche in alzato, alle misure dettate dal contesto, soprattutto confrontandosi con la residenza contigua. Si sviluppa quindi su un'altezza di 6 piani, di cui il terra rialzato

rispetto al filo della strada, con la conseguenza di poter già ospitare gli alloggi come ai piani superiori. L'idea è quella di non dare priorità ad un fronte piuttosto che all'altro e questo è reso possibile grazie alla presenza verso via Broni di un ballatoio centrale di distribuzione e sul fronte opposto di un sistema di logge. Queste ultime sono giustificate dalla presenza del parco, progettato con un disegno a stanze, di nuovo basato sull'esempio di Corso Indipendenza, definito dalle stesse essenze presenti nel parco agricolo sud.

Il tema delle essenze arboree costituisce un elemento di ulteriore unione delle varie parti del progetto. Per quanto riguarda le strade lungo tutti i marciapiedi troviamo dei viali di bagolari, essenza molto diffusa in Italia e ampiamente utilizzato in città per le alberature. L'altra essenza scelta per le strade, in particolare sulla promenade, è quella del tiglio anch'essa molto diffusa per il disegno delle strade. La stessa essenza viene poi ripresa nelle stanze verdi davanti all'hotel in modo da garantire la continuità tra i due isolati nonostante l'elemento di interruzione della strada. Per quanto riguarda i due parchi, vengono ripresi alberi già presenti nei parchi vicini: il primo dal Parco Sempione in modo da evocare il collegamento con la città compatta, il secondo, più a sud, dal parco agricolo. Vediamo quindi la combinazione di acero, faggio e cedro dell'Himalaya in prossimità delle case laboratorio e di gelso,olmo e pioppo di fronte alle residenze in linea. Ispirato al parco Sempione è anche l'esemplare di quercia che si erge nella grande "aia" della corte dedicata all'artigianato. Nella piazza antistante gli studenti e il teatro a fare da contrappunto alle facciate degli edifici sono i ciliegi da fiore scelti per le dimensioni contenute e per l'ampia chioma ad ombrello.

5.1 BISOGNI DI ACCOGLIENZA DEGLI STUDENTI UNIVERSITARI A MILANO

L'attuale sistema universitario milanese conta circa 175.000 iscritti, l'equivalente del 13% dell'intera popolazione cittadina, ripartiti tra nove Atenei, di cui quattro privati. Gli studenti possono scegliere tra 23 facoltà, e molte di queste sono presenti in più di un Ateneo. Questi numeri collocano Milano al primo posto in Italia per l'offerta formativa, Roma conta infatti 15 facoltà, e la seconda città universitaria italiana dopo Roma per popolazione studentesca poichè la capitale conta più di 200.000 iscritti. Molte facoltà sono presenti in diversi atenei e questo aumenta l'offerta. Sono poche, infatti, le facoltà presenti in una sola Università: Conservatorio e Brera si dedicano esclusivamente alla preparazione artistica; al Politecnico si devono rivolgere i futuri architetti e ingegneri e allo IULM chi intende specializzarsi in Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo.

La Statale ha da parte sua l'esclusiva di Agraria, Veterinaria, Biotecnologie, Farmacia e Scienze motorie e la Bicocca di Scienze Statistiche.

Per tutte le altre Facoltà si può scegliere tra Università pubbliche e private, alcune di queste fortemente specializzate, come la Bocconi per Economia, altre che offrono un ventaglio più ampio di percorsi formativi.

Rispetto al luogo di residenza gli universitari milanesi sono residenti in città per il 20%, mentre i fuori sede sono il 25% e ben il 55% sono pendolari. A fronte di 43.000 studenti italiani fuori sede che scelgono Milano per i loro studi universitari, sono solo poco più di 3.000 (2% del totale) gli stranieri che scelgono di laurearsi a Milano. Il dato non può stupire, perché nelle università di tutta Italia, gli stranieri sono circa 25.000. E' lecito ritenere che la difficoltà di reperire un alloggio a costi sostenibili, già forte per gli italiani, possa venir considerato un ostacolo quasi maggiore per gli stranieri.

A fronte di questa domanda potenziale, gli ISU milanesi al momento offrono meno di 3.000 posti letto, quasi tutti occupati da studenti bisognosi e meritevoli considerati idonei ai sensi dei bandi emanati dagli ISU.

Accanto all'offerta ISU un ruolo importante è assunto dai collegi diocesani, numerosi, disseminati sul territorio, in grado di ospitare oltre 2.000 studenti.

Completano l'offerta i collegi universitari gestiti dalle Fondazioni Ceur e Rui, entrambe nate per iniziativa di docenti universitari, professionisti, imprenditori, che ospitano complessivamente 257 studenti. Segue poi la nascita del Collegio di Milano, che vede impegnato sia il mondo universitario sia quello imprenditoriale e ospita un centinaio di studenti, meritevoli, provenienti dai diversi atenei. Rimane un numero molto elevato di studenti che si devono rivolgere al mercato dell'alloggio privato. I Collegi universitari delle Fondazioni Rui e Ceur e il Collegio di Milano prevedono una retta annuale (per 10 o 11 mesi) comprensiva anche di prima colazione e cena, di circa 7.000 € l'anno per Rui e Ceur e di 10.000 € per il Collegio di Milano.

Nel mercato libero gli studenti riducono i costi accettando la condivisione, non solo dell'appartamento ma anche della camera. Il costo mensile per studente varia quindi da 250 € per una camera in condivisione a 700 € al mese per un monolocale in semicentro. Peraltro gli operatori prevedono una crescita ulteriore dei prezzi del mercato delle locazioni a causa dell'alta domanda, non solo da parte di studenti, di locazione temporanea.

Il problema sollevato da quest'ultima soluzione abitativa non consiste tanto nel fatto che può essere assunta come un indice della limitata capacità di accoglienza degli atenei milanesi, quanto nel fatto che, non di rado, essa costringe, per ovvie ragioni economiche, a sistemazioni sub-ottimali. Da notare, tuttavia, che non sempre il fatto di condividere la camera con un'altra persona rappresenti una soluzione economicamente conveniente. Paragonando infatti la spesa di coloro che condividono una camera in appartamento, vediamo che questa è prossima a quella degli studenti che durante la loro permanenza milanese hanno vissuto in una camera singola.

Sono stati analizzati quindi i parametri in base ai quali stimare le dimensioni e la configurazione della domanda manifesta e latente di accoglienza proveniente dagli studenti iscritti agli atenei milanesi che non risiedono in città o nei comuni vicini. Si possono così formulare tre spunti di riflessione. Il primo di essi può essere espresso dicendo che un sistema universitario rigoroso dovrebbe garantire a tutti i suoi studenti la possibilità di frequentare regolarmente i propri corsi di studio. E ciò per il buon motivo che la partecipazione costante alle attività didattiche rappresenta una indispensabile premessa ad esiti formativi di segno positivo ottenuti nel rispetto dei tempi istituzionalmente previsti per il completamento degli studi prescelti. Il secondo assunto si concretizza nella

convinzione che la città di Milano e i suoi atenei non siano in grado, nonostante alcuni loro significativi sforzi, anche recenti, in questa direzione, di assicurare un'adeguata accoglienza agli iscritti non residenti. Il terzo assunto costituisce, quasi, una conseguenza logica dei primi due e consiste nel sostenere la necessità di mettere a punto misure atte a far sì che, almeno sul versante dell'accoglienza degli studenti non residenti, gli atenei milanesi operino come un sistema integrato poichè va da sé che le università da sole, soprattutto nell'attuale stato di drammatica riduzione delle risorse disponibili, non possono far fronte a un simile compito. Sembra infatti ragionevole pensare che un'adeguata risposta alla domanda di accoglienza possa non solo innalzare i livelli di efficacia delle attività didattiche universitarie, ma anche innalzare la propensione degli studenti non residenti di radicare in Milano e nel Milanese le proprie storie professionali, aumentando, così, la disponibilità locale di capitale umano ad alta qualificazione.³⁸

³⁸ dati tratti da - Studiare e vivere a Milano, MeglioMilano

6.EVOLUZIONE STORICA DEL SISTEMA TEATRALE A MILANO

Il sistema teatrale a Milano nella seconda metà del XVI secolo

Milano, alla fine del XVI secolo, ci appare ancora legata nella forma urbana alla struttura medievale e gotica, che aveva prevalso sulle direttrici caratteristiche di città provinciale romana. Un grande villaggio legato prevalentemente per la sua economia al territorio agricolo circostante, cresciuto su un articolarsi disordinato di strade strette e tortuose, che si relazionano tra di loro solo attraverso le direttrici radiali, collegandolo con gli altri centri esterni. L'architettura milanese è povera. L'apporto di nuove idee e di nuove concezioni stilistiche non riesce che a contribuire ad un assestamento edilizio che ancora si riconosce nella casa, severa e dimessa verso lo spazio pubblico e rivolta entro le parti più interne a cortile ed a giardino. Il contributo più importante dell'epoca rinascimentale è invece riconoscibile nell'architettura militare. Mura e fortificazioni ma, soprattutto, il sistema idrico con la rete dei canali, navigabili e di irrigazione, trasformano gli interventi di interesse militare in interventi strutturali sulla città e il suo territorio. Alla metà del XVI secolo, tuttavia, la configurazione planimetrica della città subisce profonda modificazione dalla riforma delle difese del Castello e dalla costruzione di una nuova e più vasta cerchia murata, che sposta di ben 800/1000 metri all'esterno il confine dell'abitato, inglobando conventi e chiese già esistenti al di fuori delle vecchie mura. Inizia così un nuovo processo speculativo sulle nuove aree a disposizione, che risultano in grande parte di proprietà degli ordini religiosi, e su quelle del nucleo centrale che, conseguentemente, vanno liberandosi. Si conferma la tendenza monocentrica dell'abitato, già in atto per la presenza delle Mura imperiali romane, e il processo di distinzione tra centro e periferia. I centri più rappresentativi di Milano sono ancora concentrati in un'area limitata centrale. Nella città l'economia è sotto la dominazione spagnola e le epidemie pestilenziali sconvolgono la vita dei singoli e la loro attività. Tuttavia si effettuano spettacoli teatrali.

Dopo l'epoca romana, durante la quale a Milano, oltre al Circo e all'Arena, esisteva un Teatro, dopo quella medievale, durante la quale si allestivano i luoghi deputati dalle rappresentazioni anche su improvvisati palchi di legno nelle strade e nelle chiese, si arriva al 1548 per avere nella città una prima

stagione teatrale. L'occasione è offerta dall'ingresso a Milano di Filippo di Spagna, figlio di Carlo V: si allestisce il Salone grande del Palazzo del Senato, con platea e scene improvvisate e destinate ad essere rimosse, dove vengono rappresentate due commedie i cui ospiti esclusivi sono i nobili di corte. Per la prima volta, dopo molti anni, si riprendono alcune esperienze di spettacolo con la commedia; si rinuncia ai trionfi allegorici e alle parate militari, che si svolgono in luogo aperto e con vasto pubblico. Si prepara un luogo coperto e definito, destinato ad altro uso, ma sufficientemente vasto per accogliere dei recitanti ed un pubblico. Si determina la prima occasione di consumo comune che determinerà la nascita del primo teatro milanese di epoca moderna: il Teatro Ducale. Ma l'interesse per il teatro, che per le classi privilegiate viene subito smontato, inizia con energia tra le classi meno alte e il popolo. In questa città, i comici, affittando osterie e case di ebrei, i filodrammatici e i girovaghi, accolti nelle sedi parrocchiali, nei seminari e nei conventi, recitano e suonano davanti ad un pubblico sempre più vasto ed attento.

Il sistema teatrale a Milano nel XVII secolo

Nella seconda metà del '500 l'edilizia civile a Milano allestisce i primi modelli del palazzo patrizio. Tra di essi il Palazzo dei Marini si inserisce nel tessuto compatto e denso dell'area compresa tra S. Maria della Scala e S. Fedele, in sostituzione ad alcune abitazioni già esistenti, non rompe cioè la maglia, ma si pone con la sua presenza come elemento determinante e configurante degli spazi pubblici. Inizia quindi quel processo di costruzioni edilizie di dimore nobili che continuerà per tutto il '600 ed oltre e che si identifica con l'epoca barocca. Tutte le nuove abitazioni patrizie si collocano nel sistema viario e nella configurazione del connettivo cittadino senza lacerarlo o contraddirlo: gli interventi su scala urbanistica sono infatti rarissimi e molto modesti, mentre quelli architettonici, si moltiplicano nella direzione costante di un rapporto con la città che si limita alla delineazione dei fronti ed al loro decoro. Il nuovo decoro determina nuove dimensioni ed effetti monumentali per i palazzi e si costruisce su di essi il riferimento al quale si indirizza lo sviluppo della strada cittadina. In questa fase di prosperità, dunque, i committenti delle nuove dimore sono i nobili ed i ricchissimi imprenditori. L'edilizia civile si adegua alle variate necessità, alle condizioni sociali, al prestigio. La tradizionale riservatezza della vita privata milanese ed il retaggio di schemi formali agiscono nella proiezione verso lo spazio pubblico solo in parte: si afferma la facciata dell'edificio barocco ma essa

conserva alcuni elementi di sobrietà. La vita padronale si rifugia nella parte più interna dell'edificio. Si configura il tipo del palazzo patrizio milanese.

La parte privilegiata di questa società, ritrova la possibilità di dotarsi di un luogo teatrale alla fine del secolo XVI. L'occasione determinante è l'arrivo della contessa De Haro, sposa del figlio del governatore don Juan de Velasco. Si intende festeggiare l'ospite ed il Consiglio dei Sessanta decide la costruzione di un Teatro Provvisorio, a spese dell'amministrazione cittadina, nel giardino, ossia nel secondo cortile del Palazzo Ducale. Sotto la direzione di Giuseppe Meda e Antonio Maria Prata viene realizzato ed inaugurato il 21 luglio 1594: ha strutture in legno provvisorie ed è all'aperto. Viene smontato e rimontato a seconda delle opportunità, probabilmente per non permetterne la distruzione. Quattro anni più tardi lo stesso governatore Velasco, in occasione del passaggio a Milano della principessa Margherita d'Austria, sostituisce il Teatro Provvisorio con un Teatro stabile che prende il nome appunto di Salone Margherita. Esso è realizzato dagli architetti Tolomeo Rinaldi e Giambattista Clarici ed inaugurato nel 1598: si utilizza l'ala occidentale porticata a doppio ordine, del secondo cortile di Palazzo Ducale alla quale, per la lunghezza, è aggiunta una sala e, ancora, un doppio ordine di colonne ed una chiusura conclusiva che riproduce in modo simmetrico la parte incorporata. Alle dodici colonne del portico esistenti se ne aggiungono altrettante: si determina così uno spazio a tre navate, delle quali le laterali a due piani con logge aperte nel salone; ai lati minori del rettangolo vengono ricavati un'edicola nella muratura di chiusura e, dalla parte opposta, una grande loggia, destinata alla principessa ed al seguito, servita da una scala. Quasi tutta la parete aggiunta è in legno. Nello spazio di quattro anni, Milano riesce a darsi un Teatro, prima provvisorio e poi stabile: un luogo destinato esclusivamente a questa funzione, ma tuttavia entro l'area di Palazzo Ducale. I protagonisti di questo luogo sono in realtà coloro che formano il pubblico: il ritrovo all'esterno delle mura domestiche trova una misura straordinaria, ma si ricompone nella nuova sala.

I riferimenti sono le realizzazioni di teatri o di allestimenti a questo uso avvenute nell'arco del Rinascimento; il Teatro del Vasari e quello mediceo del Buontalenti, entrambi a Firenze, sono rispettivamente del 1565 e del 1585, l'Olimpico di Vicenza è disegnato nel 1580 dal Palladio, il Teatro di Sabbioneta dello Scamozzi del 1588, quello Farnese di Parma dell'Alfieri è del 1618-28. Il Teatro Olimpico è il primo teatro stabile costruito con materiali che ne facciano perdurare l'esistenza: ricavandolo all'interno della scatola muraria di un edificio preesistente, Palladio agisce con strumenti specificatamente architettonici

nell'invenzione di uno spazio funzionale che si propone come soluzione ad un problema della cultura del tempo. Palladio ripropone nel teatro un'immagine della città, risolve entro di esso una città stessa, formulando nell'architettura prospettive tridimensionali riproducenti sette strade urbane, il loggiato conclusivo della cavea interpretato ancora come cornice urbana, lo spazio occupato dalle gradinate che sono un plastico riferimento alla fisicità della città. Lo spettatore risulta essere coinvolto in una situazione di comunione spaziale con gli attori.

Il Salone Margherita milanese appartiene, dunque, per il pubblico al quale è destinato, per la conformazione del luogo stesso, per la sua ubicazione, al tipo del teatro a sala: la sua variante più tipica rispetto agli esempi citati è rappresentata dalle logge. L'utilizzazione del cortile del palazzo viene concepito come ambito per dar luogo a rappresentazioni e feste. Le finestre aperte sul cortile confermano la divisione esistente tra pubblico, da una parte, e attori dall'altra. L'impiego di un velario a livello delle gronde circostanti, come copertura dello spazio, conferma che l'uso delle finestre dei fronti è in realtà quello di veduta dominante: a questo impiego del cortile e delle parti aperte su di esso si riconduce il prototipo delle gallerie a palchi che troverà nel teatro barocco all'italiana tipica soluzione. Poco dopo un altro luogo per spettacolo viene realizzato all'interno del Palazzo Ducale: il Teatrino della Commedia ricavato nel cortile verso la contrada delle Ore; prima con cavea provvisoria a palchetti, più tardi, coperto e attrezzato. La sua destinazione è specificatamente volta alla recita drammatica e sembra che venga anche aperto ad un pubblico esterno e, pertanto, più vasto. L'ubicazione planimetrica, nell'infrastruttura gerarchicamente principale della città, a margine, è esterna al nucleo. L'uno e l'altro teatro sotto il profilo della destinazione tendono a specializzarsi: il primo, più grande, instaurando una tradizione volta alla lirica e al melodramma, l'altro, alla commedia in genere. Si attua così un embrione del sistema teatrale.

Non soltanto in questi due teatri, comunque, avvengono spettacoli, ma nelle osterie, nelle case, nelle stanze affittate, su palchi improvvisati, nelle strade e nelle piazze: Milano vede le migliori compagnie della penisola recitanti secondo lo schema a canovaccio della commedia d'arte e il nascere delle maschere locali. Nel contempo rimane perdurante la tradizione delle rappresentazioni sacre o edificanti, di cui assumono il ruolo di principali allestitori i membri della Compagnia id Gesù introdotta a Milano nel 1563.

Nel 1629 e fino al 1632 si abbatte su Milano la Grande peste che porta a meno della metà gli abitanti della città. Le conseguenze su una condizione economica

già in recessione sono estremamente gravi e continuano per tutto il secolo. In questo periodo di transizione, nel quale la società nobile, cortigiana e degli arricchiti, vede la propria celebrazione nella liturgia laica del cerimoniale, delle corse in carrozza lungo i percorsi principali della città, delle scadenze periodiche di feste in palazzo o in villa, il Teatro Ducale corrisponde e raccoglie come contenitore i sempre più compiaciuti e angusti interessi mondani di coloro che possono accedervi. E non cambia sostanzialmente nella tipologia, come del resto il Teatrino della Commedia, durante i rifacimenti subiti per quasi tutto il secolo: solo con la ricostruzione, resa necessaria dopo l'incendio del 1695, sono portate innovazioni sostanziali. Il Teatro riaperto l'1 gennaio 1699, ingrandito e dotato di ordini sovrapposti di palchi, è chiamato Regio Ducale Teatro Nuovo. Avrà però vita breve perché il 25 gennaio 1708 lo distruggerà di nuovo un incendio.

Il sistema teatrale a Milano nel XVIII secolo

L'innovazione sostanziale, segnalata con l'apertura del Regio Ducale Teatro Nuovo, consiste nella nuova tipologia adottata, schematicamente indicata nella dotazione di palchi a più ordini. Le ragioni dell'adozione dei palchi risiedono in un nuovo rapporto pubblico-teatro a livello di gestione e rappresentanza. L'elemento festoso, che porta entro di sé azione drammatica, esibizione torneale e cavalleresca, si sposta dall'asse cortigiano. La nobiltà, che riconosce nel teatro il luogo insostituibile per tali funzioni, deve ricorrere, spegnendosi l'impiego della corte sovrana o coloniale, a strumenti più efficienti per conservarsi questa opportunità. Due possibilità le sono offerte: allargare ad un pubblico pagante l'uso del teatro, determinando quindi il teatro pubblico; oppure, ricorrere ad una compartecipazione sociale, limitata alle classi privilegiate, degli oneri. Il processo evolutivo del teatro, e della città insieme, tenderà, in effetti, fino all'800 alla coesistenza dei due tipi in uno solo. Il nuovo schema teatrale-platea allungata ad U, ordini sovrapposti di palchi indipendenti, boccascena architettonico e cornice, sipario, scena-profonda, ha nella ripetizione del palchetto indipendente, a corona intorno all'invaso della sala, il motivo formale ma, anche e soprattutto, l'acuta invenzione architettonica, interpretante la cultura, le intenzioni, la realtà intera della società cittadina. Il palco, un locale chiuso su tre lati ed aperto nel quarto sulla scena, diventerà salotto, luogo di riunione dove confluiranno alcune abitudini e funzioni della vita domestica. L'organizzazione verticale dello spazio interno al teatro, resa

necessaria dall'adozione di palchi e gallerie in più ordini, si realizza secondo un ordinamento ad alveare degli stessi che, di fatto, porta alla necessità di risolvere problemi di visibilità acustica ma, anche, di composizione di prospetto della vasta parete, intesa più come fronte architettonico di palazzo, piuttosto che come parte relazionata con tutti gli altri elementi della sala. Questa definizione a grande quinta architettonica, confermata dalla focalità della maggiore dimensione e ricchezza del palco centrale, destinato alle maggiori autorità, appare più chiara se si riflette sul modo distinto di occupare palchi e platea. I palchi sono abitati da persone che, attraverso aperture, hanno vista sulla sala, ma in essa sono parte fisica integrante. Ciascun palco è assegnato ad una famiglia nobile e la consuetudine che essa lo mantenga negli anni sarà una delle cause della ricostruzione del Teatro Ducale di Milano. Lo stesso schema del Regio Ducale Teatro Nuovo, sebbene assai più perfezionato, presiede al progetto della costruzione che lo sostituisce nel 1717: il Nuovo Regio Ducal Teatro. Distrutto da un incendio nel 1708 il Teatro del Pietrasanta, tutta l'attività si sposta nel Teatrino di corte che, ampliato e perfezionato nell'apparato scenotecnico e nella confortevolezza, seppure nelle limitate dimensioni, accoglie gli spettacoli musicali appartenenti originariamente al repertorio del maggior Teatro. Nel 1706 è terminato il secolare dominio spagnolo e inizia quello austriaco. Nel 1708, per la ricostruzione del Teatro, è incaricato l'architetto Gerolamo Quadrio: il luogo è quello storico dove era sempre stato il Teatro di corte, tuttavia a causa della mancanza di fondi del pubblico erario, non se ne fa nulla ed i lavori appena cominciati, devo essere sospesi. Continua l'utilizzazione del Teatrino della contrada delle Ore, anche se la limitatezza dei posti e gli abusi nell'assistere agli spettacoli senza pagare, soprattutto della nobiltà, rende estremamente precaria la gestione da parte degli impresari a capo dell'organizzazione.

Nel 1716, un gruppo di nobili si impegna alla ricostruzione del Ducale; tassandosi ognuno in rapporto alla parte dei palchetti usufruiti precedentemente, accetta che esso sia realizzato nel luogo precedentemente occupato, ma chiede la garanzia che la nuova costruzione non sia trasformata ad altro uso. Per il progetto viene chiamato Francesco Bibiena, ma i suoi disegni non sono accettati: si adottano invece quelli di Giovan Domenico Barbieri, discepolo dello stesso Bibiena e, iniziati i lavori nella primavera del 1717, il Teatro, alla fine di settembre, è aperto al pubblico. Il Teatro è iscritto in un'area rettangolare, con vasto e profondo palco, prospetto scenico alto, pressochè quanto la sala, cinque ordini di palchi, la cui prima fila è alla quota

del palcoscenico, sala a forma di U e raccordo del terzo lato curvo. Le prime tre file di palchi sono a disposizione delle famiglie impegnate economicamente nella ricostruzione, mentre le ultime due sono affidate all'impresa appaltatrice della gestione. I palchi sono distribuiti attraverso corridoi anulari insieme ad una serie di camerini appoggiati contro il perimetro della fabbrica. Ciascun piano è servito da ampie scale che partono da un atrio al piano terra servente direttamente la platea-sala.

Nel '700 la definizione funzionale del teatro raggiunge una certa dignità; un luogo come quello teatrale sente la necessità di dichiararsi esplicitamente e fisicamente. L'ubicazione interna al palazzo, che colloca il teatro in uno spazio per esso ricavato, prima occasionalmente poi stabilmente, conduce a sempre maggiore specializzazione funzionale della porzione occupata. Si manifesta la necessità che esso dichiari la sua indipendenza dalle infrastrutture del palazzo e la raggiunta maturità funzionale che la nuova definizione tipologica esprime. Nel Nuovo Regio Ducale Teatro questa dichiarazione avviene nel volume dell'atrio e dei disimpegni verticali ai piani dei palchi, risolto architettonicamente con una facciata multipiana. Al disimpegno di ingresso, si aggiunge un atrio da cui è possibile guadagnare la sala e i palchi. Il processo si concluderà quando il Teatro avrà raggiunto una completa autonomia come edificio e monumento. Il Regio Ducal Teatro Nuovo durerà quasi sessant'anni, nell'arco centrale del secolo, quantunque con restauri e modifiche di conservazione.

Nei primi cinquant'anni del '700, caratterizzati dalla dominazione di Maria Teresa d'Austria e successivamente del figlio Giuseppe II, non si hanno iniziative risolutive per la vita milanese. La cultura è legata alle accademie. L'architettura sul Barocco maturo innesta alcuni motivi di eleganza e di spregiudicatezza planimetrica, caratteristici del Barocchetto milanese, ma non opera con dimensione edilizia che valga a modificare il volto della città. Continua l'opera di innovamento e di costruzione di nuovi palazzi, chiese e conventi nell'ambito degli insediamenti abitativi contenuti entro la cerchia delle Mura Spagnole. A questa attività in città si aggiunge quella di realizzazione di ville, nel contado e anche più lontano, sempre più ricche e più importanti, mentre continuano ormai da secoli, nel cuore storico di Milano, i lavori per la Cattedrale.

L'arrivo a Milano dell'arciduca Ferdinando d'Austria nel 1771 come governatore, segna l'occasione per l'inizio di una serie di interventi architettonici nella città. Il ministro per la Lombardia è il conte Carlo di Firmian che, per il restauro e il rinnovamento del vecchio Palazzo Ducale, come sede reale, chiama il

Vanvitelli. Elabora un progetto che verrà respinto e quindi indicherà uno dei suoi allievi, Giuseppe Piermarini da Foligno, per assumersi la responsabilità del nuovo progetto. Questa circostanza farà del Piermarini l'architetto più tipico ed il realizzatore teatrale più fortunato in quest'ultimo quarto di secolo a Milano.

Le stagioni del Regio Ducale Teatro Nuovo si svolgono soprattutto ospitando opere liriche, insieme a commedie in prosa e ad intrattenimenti musicali. Assumono grande importanza le coreografie, sollecitate dall'uso di brevi balletti e pantomime negli intervalli dell'opera. Tutto ciò concorre a dare a Milano e al suo Teatro un posto di preminenza nel panorama italiano e di grande importanza in Europa. Per questi motivi nasce il Teatro alla Scala. Nella notte del 25 febbraio del 1776 il Ducale è distrutto dalle fiamme. Al Piermarini è dato l'incarico del nuovo Teatro, anzi per i due nuovi Teatri. Infatti, scomparso da quasi quarant'anni il Teatrino della Commedia, si vuole avere la possibilità di avere luoghi teatrali diversi per repertori tendenzialmente distinti, che permetta consumo contemporaneo di sempre più numeroso pubblico e garantisca gestione efficiente ed attiva. Le aree prescelte sono quelle occupate ancora da due edifici religiosi: la chiesa di S. Maria della Scala e le Scuole Canobiane presso il Palazzo Ducale; sulla prima sorge il Teatro alla Scala, sulla seconda il Teatro delle Canobiane (il futuro Teatro Lirico). Nel frattempo, per non interrompere gli spettacoli, si erige un Teatro provvisorio nel giardino del Palazzo detto Ca' de Can: anche questo Teatro provvisorio è affidato a Piermarini. Il Teatro alla Scala è inaugurato il 3 agosto 1778. E' a cinque ordini di palchi, più un sesto per il loggione, ha sala a ferro di cavallo, altissimo e maestoso boccascena, profondo palcoscenico dotato di capaci attrezzature, atrio, foyer, disimpegni numerosi e contiene circa 3000 persone. Il Teatro della Canobiana completa il sistema. Iniziati i lavori un anno dopo quelli della Scala, è inaugurato il 21 agosto 1779. E' a tre ordini di palchi più un quarto per il loggione, ripete gli elementi informatori della Scala e contiene circa 2000 persone. Alla Scala si danno drammi, opere liriche, serie e buffe, cui si aggiungono feste e balli; alla Canobiana opere in prosa, melodrammi, danze. Le stagioni ed i repertori dei due teatri sono organizzati in modo che il genere rappresentato dall'uno sia diverso, anzi complementare, rispetto all'altro. Prescindendo dall'apparato scenotecnico, che ha raggiunto un alto grado di perfezionamento in relazione ai contemporanei accorgimenti della messa in scena, l'impiego dei palchi tende a semplificarsi architettonicamente, rispetto alle soluzioni, per esempio, di Bibiena, accentuando le parti orizzontali a correttivo della verticalità prevalente di parete. L'introduzione di parti assimilabili

a servizi generali, destinate al maggior agio del pubblico, come il caffè e la trattoria interni, un grande foyer, locali per il gioco, di attesa e di colloquio, botteghe, palesa la preoccupazione di assegnare all'edificio teatrale tutte le componenti atte ad una sua autonomia. La volontà di fare di un organismo, che conclude la parabola di definizione tipologica, il centro fisico dove converge la vita di relazione degli abitanti, è confermata, architettonicamente, dalla separazione tra sala e scena, che isola il mondo affascinante ma artificiale della rappresentazione, dal pubblico che qui trasferisce le contraddizioni ed il peso della realtà. La collocazione della Scala, ma anche della Canobiana, nell'insediamento urbano, riproduce per il teatro ciò che, in fondo, aveva caratterizzato il palazzo barocco e permane come costante dell'edilizia milanese: la rinuncia a condizionare il connettivo cittadino al quale, per vocazione tradizionale tende ad adattarsi. I fronti, che si affacciano su due strade non molto larghe, hanno la dignità edilizia di prospetto consueta della dimora patrizia.

Se i due nuovi teatri rivelano, a questa soglia storica, una relazione con lo spazio cittadino limitata agli spazi pubblici circostanti, ben presto e per tutto l'800 la connessione tra teatro e città avrà uno sviluppo che farà prendere consistenza fisica a tutto un sistema di relazioni organiche che comprenderà i principali poli del tessuto centrale di Milano.

Si fondano poi le premesse e le indicazioni per una maggiore dignità dell'edilizia e una maggiore scala nelle modifiche del tessuto urbano.

Agli inizi dell'800 l'architettura neoclassica trova l'occasione per agire in modo risolutivo sul volto e sulla struttura della città: nella rapida stagione di tre lustri essa avrà la possibilità di lasciare testimonianze fondamentali del suo momento storico culturale e dell'immagine che si proponeva per una grande città. Nasce l'idea del Foro Bonaparte, ad opera dell'architetto Giovanni Antonio Antolini. Prevede una grandissima piazza circolare del diametro di circa 570 metri, nel cui centro c'è il Castello cittadino, sul quale sono inseriti una serie di grandi edifici destinati, tra l'altro, al teatro, alla borsa, alle terme e alle dogane. Tutt'intorno corre un canale navigabile e il cerchio è interrotto verso il centro cittadino, e nella parte opposta dove ha inizio la strada di Francia per il Sempione. Il Teatro del Foro Bonaparte torna alla matrice classica a cavea semicircolare, ripristinando, coerentemente alla cultura del tempo, l'idea di un teatro, senza distinzioni nel pubblico, come servizio cittadino. Il Progetto del Foro Bonaparte verrà confermato ed accolto nel successivo Piano Regolatore di Milano del 1807, che lo concepirà come Centro Direzionale in alternativa a

quello tradizionale, attraverso una rete di grande viabilità e di piazze, con i poli più rappresentativi e funzionali della città, come l'Ospedale Maggiore, il Duomo e il Palazzo Reale e, ancora, il Teatro alla Scala. Il teatro, dunque, è visto per la prima volta come elemento fondamentale della rete infrastrutturale e rappresentativa urbana: la sua funzione, i suoi compiti, la fiducia nella sua capacità riassuntiva e descrittiva della città, sono interpretati come presenza fisica, evidenza architettonica. Si determina così l'immagine del teatro della città, dentro di essa, caposaldo e nodo di interrelazioni, un monumento. La sua tipologia è tenuta a descrivere, a impersonare, a registrare, la città stessa come fenomeno intero: a risolvere, infine, la sua vocazione di grande tempio laico. Il sistema teatrale milanese si è nel frattempo incrementato di numero: nuovi luoghi teatrali di tipo popolare, come il S. Simone, il Teatrino dei Foghetti, quello dell'Albergo del Dazio Grande e una Chiesa sconsecrata, quella di S. Damiano alla Scala, sede del Teatro Patriottico. Quest'ultimo rappresenta la continuazione diretta di una sorta di teatro, quello privato, che in tutto il '700 ha vissuto, nelle abitazioni patrizie.

Il sistema teatrale a Milano nella prima parte del XIX secolo

L'arco del XIX secolo che va dai primi anni all'Unificazione è considerato, per quanto riguarda Milano, come il periodo nel quale si determinano le condizioni e le direzioni del suo sviluppo successivo, sia economico che fisico, nonché dell'immagine della città. Se, attraverso un illuminato strumento, costituito dalla Commissione d'Ornato, si è potuto offrire alla città, nella previsione di un assetto nuovo, il coraggioso e sollecitante Piano Regolatore del 1807, il primo studiato e proposto; d'altra parte, l'inerzia di Milano è tale che il Piano stesso non ha seguito e soltanto alcune sue indicazioni avranno successivamente risposta d'eco. Ci si riferisce in modo particolare alla via Dante, allargamento e al ridisegno di piazza del Duomo, ad alcune realizzazioni accoglienti e confermanti, oltre alle intenzioni, certe suggestioni scenografiche tra le quali l'Arco delle Vittorie e l'Arco della Pace. La Commissione d'Ornato, riducendo l'attività al controllo dell'edilizia privata ed alla compilazione di alcune norme riguardanti sistemazioni ed aspetto di strane e fabbricati, gronde e sporti, evacuazione delle acque, palesa una direzione d'intervento ben aderente alla preoccupazione di decoro, di solidità e di ordine che la classe dirigente economica attribuisce all'intero quadro urbano. E' in realtà una operazione di

pulizia, di ordine su questa faccia, con la quale si presenta e si offre al consumo la città intera.

L'immagine che più ricorre della Milano di questi anni si appoggia particolarmente sull'uso dello stile neoclassico come telaio formale della città, risolutore definitivo della parte centrale compresa nelle mura spagnole. Due sono i settori in cui si attua l'edilizia di questo periodo, da Napoleone alla Restaurazione e alla sua fine: quello pubblico, quasi totalmente concentrato nei primi quindici anni e quello privato, soprattutto domestico. Al primo appartengono quelle costruzioni monumentali e celebrative nelle quali si riconoscono le testimonianze più complete e risolutive del Neoclassico milanese, ma che adempiono alla funzione di poli conclusivi, di capisaldi rilevanti, di salienze individuabili nella forma urbana; alle quali non vanno sottratti, nell'ambito civile della loro destinazione, gli specifici scopi funzionali, come ragione della propria edificazione. Al secondo appartengono quelle dimore che si concentrano soprattutto in certe zone della città, quelle aventi come spina le vie Borgonuovo, Montenapoleone, del Monte di Pietà e i corsi di Porta Orientale (Venezia) e del Giardino (Manzoni), determinandone dignitosi e raccolti caratteri. Tutta quell'edilizia, cioè, che consolidando il tracciato stradale e la sua conformazione a cortina, l'isolato e le sue relazioni con gli altri per successione continua realizza il connettivo cittadino nelle aree centrali. Gli effetti di questo intervento edilizio, che porta a confermare le indicazioni già contenute nei palazzi barocchi milanesi, volto alla strada con prospetti rispettosi e conseguenti ad essa, subiscono l'assetto della città. Si determinano così le premesse della Milano moderna: la refrattarietà verso le modificazioni violente, la sostituibilità senza rilevanti conseguenze di un episodio edilizio con un altro, la funzionalità come massimo parametro e motivo della realizzazione. Quando l'intervento pubblico deve agire per dare risposta ad una precisa, puntuale esigenza funzionale, anche se insieme rappresentativa e celebrativa, l'adesione al tessuto e alle dimensioni morfologiche del campo dell'intervento stesso, non si differenzia da quella della residenza delle classi più alte: valga come esempio l'erezione di caserme e di ospedali o l'occupazione, per queste funzioni, di capaci edifici e di larghe aree disponibili dopo i provvedimenti contro le proprietà immobiliari della Chiesa. Gli aspetti, dunque, di omogeneizzazione e di adeguamento alla maglia storica cittadina, di funzionalità specifica e di relazione contraddistinguono l'architettura e l'urbanistica di questa porzione di secolo. Sotto questo profilo appare chiaro che i grandi monumenti, come gli archi o la stessa Arena, rimangono estranei alla conformazione della città,

anche per la dimensionale e geometrica distanza da ciò che è già costruito. La differenza tra due protagonisti del Movimento neoclassico di questi anni, il Cagnola e il Canonica, può, attraverso questa interpretazione, risultare più delineata: il primo, monumentale, volto all'epopea e al fasto, sia pure nella razionalità della sua cultura; il secondo, allievo del Piermarini, schivo, concreto, volto alla praticità professionale. Ma, in seguito, un altro architetto, il Pizzala, esprime architettonicamente alcune nuove funzionalità latenti nella vita cittadina, progettando nel 1832 il Palazzo De Cristoforis: contiene al suo interno una galleria coperta e vetrata, che unisce, due strade e su cui si affacciano, lungo l'uno e l'altro fronte, settanta negozi. La concentrazione in un definito spazio architettonico, che trova particolare dimensione e autonomia al suo interno, fa della Galleria uno dei luoghi più frequentati dalla cittadinanza. Essa, infatti, qui riconosce non solo la puntualità dello spazio alle proprie mansioni ma, anche, il significato rappresentativo, civile, di incontro, di formazione, di scambio che lo stesso consolidamento commerciale propone.

L'accentuazione funzionale, come costante di questo periodo, è riscontrabile anche nei nuovi teatri. Essi prendono vita, mentre la Scala e, in minore misura, la Canobiana, continuano a rappresentare nel nuovo secolo il ruolo di luoghi fisici nei quali, insieme agli spettacoli, è possibile l'incontro mondano e la celebrazione della società composta dall'aristocrazia e dall'alta borghesia alle quali si unisce la nuova corte vicereale. I primi teatri che vanno ad incrementare il numero di sale del sistema, sono il Teatro di Lentasio, il Teatro Carcano e il Teatro S. Radegonda. Il Lentasio del 1801 e il Carcano del 1803 vanno ad appoggiarsi al connettivo del corso di Porta Romana, ristrutturato recentemente dal Piermarini, asse storicamente importante della città: il primo su una piccola piazza limitrofa, il secondo addirittura affacciato su di esso. Entrambi sono voluti per iniziativa di singoli privati, particolarmente appassionati agli spettacoli ed interessati alla loro diffusione. Il Lentasio è progettato da Pollak e dal Canonica: la sala, a forma di ferro di cavallo e con ordini di palchi, è eseguita nella parte interna dell'area; la fronte sullo spazio pubblico riproduce il partito e la disposizione del palazzo privato con una fascia bugnata e semicolonne ioniche di scansione per i piani superiori. L'adesione alla cortina stradale, influenzata anche dalla nuova edilizia determinata dal riassetto del vicinissimo Corso, riproduce quella già riscontrata per la Scala e per la Canobiana. E così anche per il Carcano, che presenta sul corso di Porta Romana, un fronte come avancorpo della sala, molto interna, ricavata in una delle aree a cortile dell'isolato. Si presenta già, cioè, una indicazione tipologica nuova, tendente a

considerare l'utilizzazione delle aree disponibili reperite in prossimità delle principali strutture del connettivo. Benchè Lentasio e Carcano sorgano più da interessi personali di membri appartenenti all'élite, che da ricerche di vantaggi, nella realizzazione dei due teatri esiste la preoccupazione economica per il nuovo investimento: se il Lentasio non ha pretesa di inserirsi in competizione con gli altri teatri, il Carcano si pone come luogo teatrale di proprietà privata che intende collocarsi nel mercato dello spettacolo già concorrenzialmente. L'architetto nazionale Canonica realizza la costruzione di quest'ultimo introducendo il corpo della sala e del palcoscenico nell'area risultante dalla spezzata perimetrale costituita dai confini della proprietà limitrofa; l'accesso al Corso avviene attraverso un lungo ed anche angusto passaggio a galleria indicato all'esterno solo da una breve pensilina, unica variante distintiva da una casa di abitazione della cortina stradale. Anche il Carcano ha pianta a ferro di cavallo, quattro ordini di palchi e uno di loggione, vasto palcoscenico e attrezzature, diametro un po' più piccolo di quello della Canobiana, capienza di 1200-1500 persone. La riduzione dei camerini, in numero ed importanza, è il primo indice delle mutate condizioni di utenza e di ospitalità del Teatro, dovuti alla scomparsa dei palchettisti, proprietari condomini, sostituiti da un unico proprietario. La stessa localizzazione che sposta il Carcano dal centro storico, addirittura, al di là della cerchia dei Navigli, tiene conto di diverse possibilità di reperimento del pubblico borghese dalle aree più decentrate. Utilizzato prima per l'opera lirica e la danza, poi anche per la prosa, il Carcano, con successivi restauri e abbellimenti, continua fino alla Seconda guerra di indipendenza a porsi in emulazione e in contraddittorio con i repertori e la funzione dei due maggiori teatri. Sono quindi riconoscibili già in questi luoghi teatrali, di più recente realizzazione, interessi di ordine organizzativo diversi da quelli fino a questi anni incontrati.

Se nel periodo napoleonico si hanno a Milano l'esperimento di razionalizzazione delle forme teatrali, condotto dal vicerè con chiari fini politici, e le compagnie semistabili del Teatro Patriottico, fondato su basi spontanee ed originali, d'altra parte rimane sempre di primo piano la figura dell'impresario, appaltatore e gestore del teatro, al quale è domandata l'organizzazione del cartellone e degli spettacoli. L'allargamento possibile del consumo teatrale, connesso con la borghesia, provoca insieme ad un interesse imprenditoriale, l'allestimento e la costruzione di nuove sale. Tutti i nuovi teatri che sorgono nei primi cinquant'anni del secolo sono appunto motivati da queste premesse rappresentano una tappa evolutiva della borghesia milanese che interviene il

tradizionale rapporto teatro-nobiltà, risolto con luoghi stabili e rappresentativi, attraverso il finanziamento dello spettacolo. La gestione, che all'apertura dei citati Lentasio e Carcano, si limita ad un'efficienza aziendale controllante la manutenzione dell'immobile, degli impianti, degli allestimenti, tende a trasformarsi in impresa, in vantaggiosa attività, in interessante iniziativa. Si collocano nella città mettendo a disposizione un maggior numero di posti, di palchi, dai quali il nuovo pubblico, che intende partecipare agli stessi riti dell'aristocrazia, possa assistere a spettacoli analoghi se non identici, applaudire gli stessi interpreti; è questa la vera ragione del Lentasio e del Carcano, così come del S. Radegonda e del Re. Il teatro acquista in parte coscienza e significato civile quando viene utilizzato, per le particolari condizioni politiche, come strumento di informazione e di riferimento a nuove idee e a nuove interpretazioni degli avvenimenti. Nella prosa, nel dramma, nella tragedia, nella commedia, il veicolo principale è la compagnia di giro e, in essa, il primo attore, che assume anche veste amministrativa, direttiva, programmatrice e produttrice, in una parola il capocomico. Questi maestri, questi grandi attori attorno ai quali ruota l'intera attività delle compagnie, assumono in sostanza, quasi lungo l'intero arco del secolo, il peso della produzione di quanto è messo in scena; il repertorio, la sua scelta, il reperimento o la traduzione dei testi, la scenografia, la sensibilità nei confronti del gusto e delle aspettative del pubblico, la capacità di aprire il teatro a sempre più numero persone, l'eterogeneità funambolica, acrobatica, istrionica, stupefacente nel dominio del palcoscenico, tutto, è demandato ai mattatori. A loro in gran parte si devono le glorie e le disfatte della scena italiana dell'Ottocento: l'avvicinarsi a testi importanti, il conoscere nuove tendenze culturali, il cogliere alcuni ideali politici da parte del pubblico, il contribuire all'edificazione di una libertà di pensiero e, insieme, e approssimazioni, il divismo, il formalismo, il virtuosismo. Alle compagnie di giro e all'eccellenza dei grandi attori si deve la difesa dello spettacolo in prosa, nei confronti del crescente, irresistibile successo del teatro musicale, dell'opera lirica; nella quale a Cimarosa e Paisiello sono succeduti Rossini e quindi Bellini e Donizetti; sulla quale, nei libretti, non agisce con spietatezza la censura politica e che infine utilizza dispoticamente dei luoghi teatrali più ricchi e rappresentativi per essa stessa realizzati. E' resa così possibile la costruzione di nuovi tipi di teatro, i teatri diurni.

Il Teatro dei Giardini Pubblici del 1809, il Teatro della Stadera del 1810, il Teatro del Gambero del 1810 e il Teatro della Commenda del 1810 sono i più

importanti diurni. Questi teatri non hanno la sala coperta, se non eccezionalmente, e in caso di pioggia possono essere protetti da teloni. I loro spettacoli, si svolgono soprattutto durante il giorno: la stessa conformazione della sala (platea trasformabile in arena di circo o in sala da ballo, nessun palco ma solo capaci loggiati continui ai lati, economia e limitato spazio nelle attrezzature) risulta coerente con la trasformabilità e la semplificazione del tipo (che successivamente permetterà di coprire con velario a vetrata e, quindi, definitivamente a soletta o a volta, la platea stessa, quando una diversa economia e mutate condizioni di utenza troveranno in essi dei teatri belli e fatti). La localizzazione dei diurni rappresenta una novità nella distribuzione dei teatri della città: il Teatro dei Giardini è ubicato negli stessi, verso il margine volto al corso di Porta Orientale; la Stadera su un'area affacciata allo stesso Corso un poco più avanti; il Gambero nella stessa direzione, sulla corsia dei Servi; infine la Commenda, poco lontano dal Carcano, in una nuova strada trasversale innestata sul corso di Porta Romana dove si diparte quello di Porta Vigentina. Localizzati dunque esternamente al centro, sensibilmente distanti dalla Piazza del Duomo, appoggiati a due delle principali direttrici radiali, essi tengono conto delle variazioni delle economie esterne già desumibili dall'assetto della città. Ai diurni, per quello che riguarda le caratteristiche funzionali nei confronti di un più vasto pubblico, il decentramento e la varietà del genere di spettacoli offerti, può aggiungersi l'Arena, il grande Anfiteatro classicista del Canonica, appunto, destinato per la sua capienza e allusività formale ai grandi spettacoli di massa sportivi, circensi, celebrativi, di parata.

Se si considera il rapporto tra esercizio dello spettacolo e definizione spaziale, si può riconoscere nei teatri diurni la base di partenza dalla quale l'iniziativa privata comincia ad allargare l'utenza del bene-teatro al popolo e, contemporaneamente, riconoscere nell'aumento del numero dei teatri coperti, una maggiore predisposizione della borghesia ad usare di servizi e beni prima destinati esclusivamente alla nobiltà. Tra i teatri più rispondenti a questa maggiore partecipazione borghese che si traduce in una potenziata richiesta del mercato, vanno menzionati, oltre al Lentasio e al Carcano, i già ricordati S. Radegonda del 1803, Re del 1813 e Fiando del 1815. Essi nascono direttamente da una volontà imprenditoriale: nei primi due, questa ha come protagonisti gli appartenenti alle classi piccolo borghesi arricchite; nel terzo, l'imprenditore coincide con lo stesso artista, il famoso e amato marionettista che riesce a darsi un posto stabile e a garantire con esso l'efficienza di un nuovo

servizio. Questi teatri non si discostano dalla tipologia consolidata dalla tradizione.

Il Teatro di S. Radegonda occupa l'area di un edificio religioso, è in legno, ha pianta a ferro di cavallo, tra ordini di palchi e una balconata sopra di essi, bassa gradinata in testa alla platea, palcoscenico e attrezzature non vasti ma sufficienti, capienza di un migliaio di persone. Successivamente, subisce radicale rifacimento ad opera dell'architetto Giacomo Moraglia che, non mutando la forma collaudata della pianta, riduce a due gli ordini di palchi. La fronte da sulla stretta contrada omonima e assume le cadenze, le proporzioni, la pacatezza delle case qui si affacciano, adeguandosi al progetto di pratico livellamento di sembianze.

Il Teatro Re occupa l'area di una chiesa compresa nello spessore di un isolato; disegnato dal Canonica, ha pianta a ferro di cavallo, cinque ordini di palchi, palcoscenico e attrezzature di non grande superficie ma assai sufficienti, capienza di 500 persone circa, che sarà successivamente incrementata. Per la sua conformazione planimetrica ha due fronti: uno sulla contrada di S. Salvatore e l'altro su quello dei Due Muri.

Il Teatro Fiando occupa il volume di un edificio destinato ad oratorio, trasformato in teatro internamente dal Canonica e ridisegnato esternamente da Giacomo Tazzini; ha pianta a forma di cavallo e più ordini di palchi, palcoscenico ridotto e attrezzato per le marionette, alle quali è destinata la capienza di 200 persone circa. Il volume esterno, malgrado le ridotte dimensioni che ne fanno il più piccolo Teatro del sistema, tende, anche per l'andamento degli spazi pubblici circostanti che lo libera per tre lati, a prodursi con dignità quasi monumentale, con tale accuratezza di disegno che trova una nobiltà controllata avvicinabile a quella della Scala. Nobiltà che non viene meno ma, anzi, è resa più esplicita dalla schiettezza funzionale, con le quasi cieche pareti dei fianchi, contenenti sala e scena, direttamente e senza preoccupazioni, saldate al risvolto della ben più ricca facciata. Ma ciò che conta sottolineare in questi tre teatri è la loro localizzazione: centrale, vicinissima alla piazza più importante della città.

Subito dopo la metà del secolo XIX, è riconoscibile in Milano un sistema teatrale già articolato: accanto ai teatri liberi di più incalzante interesse imprenditoriale, esistono i teatri diurni e l'Arena, destinati ad un più vasto e popolare pubblico, tendenti ad evolvere e a superare uno schema tipologico, per proporre uno più aderente ai nuovi indirizzi; a questi teatri si aggiungono alcune sale minori o eccezionali.

Completano il sistema i due maggiori e primi teatri, diventati regi e sotto il controllo diretto dello Stato: Scala e Canobbiana. Soprattutto la Scala conserva, anzi consolida, la funzione, già simbolica, ora particolarmente rappresentativa e riassuntiva delle classi più potenti. Il Teatro alla Scala è il salotto della città, come è testimoniato nelle parole di Stendhal: "...Arrivo alle sette di sera, stanco morto: corro alla Scala...Il Teatro della Scala è il salotto della città. Vita di società se ne fa solamente lì: non una casa aperta. 'Ci vediamo alla Scala', si dice per qualunque genere di affare... Chiamo la Scala il primo teatro del mondo, perché è quello che dà il massimo godimento musicale. Nella sala non c'è lampadario: il teatro è illuminato soltanto dalla luce proveniente dalle quinte. Impossibile immaginare niente di più festoso, ricco, imponente, originale, in tutto ciò che è architettura... Per quanto non ci sia la minima illuminazione, distinguo perfettamente le persone che entrano in platea. Ci si saluta da un capo all'altro del teatro, da palco a palco. Mi presentano in sette od otto palchetti... Nei duecento piccoli salotti che guardano nella sala dalle loro finestre adorne di tendine, e che si chiamano palchi, si fa conversazione... Chi dispone di un palco, vi riceve gli amici. Un palco è come una casa..."

Il sistema teatrale a Milano nella seconda metà del XIX secolo

Milano nel 1859 ottiene l'indipendenza dall'Austria e il riscatto dalla condizione di colonia. L'industria e gli affari conoscono in questo periodo una fase di espansione con una conseguente crescita enorme della popolazione. L'inurbamento massiccio dal territorio lombardo e dalle altre regioni innesca un processo sempre più frenetico di espansione e di nuove necessità al quale la città non è preparata. La Milano angusta e fino ad ora abbondante delle Mura Spagnole, comincia verso il '60 a contraddirsi, a distruggersi. Il processo di consolidamento e di recupero stilistico, tendente ad una maggiore dignità del suo volto, che ha visto metà degli edifici, soprattutto destinati all'abitazione, riedificati nell'arco di tempo dei primi cinquant'anni del secolo, si trasforma in una sorta di delirio di rinnovamento che continuerà fino alla Prima Grande Guerra. Rinnovamento che, tuttavia, si consuma soprattutto nel nucleo centrale, mentre l'espansione avviene, indifferenziata e per continuità, ai margini di esso. La pressione espansionistica ed economica non trova riscontro in un'analoga e tempestiva azione di controllo e di razionalizzazione, basata su non possibili previsioni. La volontà è che la città possa mettersi in grado di testimoniare con la sequenza edilizia e morfologica, non soltanto le vie produttive intraprese,

quanto il potere riassunto in poche mani, il laico rafforzamento del nuovo capitale, la conferma palese della ragione delle nuove condizioni volute, insieme economiche, civili e politiche.

In altre parole, i gruppi responsabili operano per una modificazione della città che riguarda soltanto una parte dei cittadini, mentre le classi più popolari sono strumentalizzate per l'apporto fondamentale nella produzione e nei servizi. Ciò determina il disinteresse per l'insediamento popolare e per la sua integrazione al benessere della città: l'espansione può quindi avvenire prima per degrado e occupazione di edifici esistenti piegati funzionalmente anche a nuove necessità produttive, poi, per impiego di nuove aree, le più vicine libere a quelle già costruite. Dopo un primo periodo, nel quale si riconoscono interventi edilizio-monumentali o tecnici, la classe imprenditoriale coglie la possibilità di sfruttamento e le occasioni speculative che le sono offerte dal mutato equilibrio fisico del luogo urbano e, allora, il processo di espansione diventa dirimpente.

Si assiste ad un rivolgimento dell'ordine neoclassico e si inizia a seguire una linea di rinnovamento e di originalità.

E' significativo riconoscere in un edificio pubblico come il teatro, nel Teatro Fossati e particolarmente nei prospetti, uno degli esempi più eloquenti. Il Fossati, aperto nel 1859, appartiene a quel gruppo di teatri diurni, che intendono, a fini commerciali, guadagnare al teatro le classi popolari attraverso un repertorio condiscendente alle attese del pubblico e localizzazioni decentrate, colte in quelle parti della città dove omogeneità di ceto e densità possono garantire affluenza costante. Esso si pone all'inizio della zona di saturazione delle aree, nella direttrice verso settentrione del corso di Porta Comasina, pur trovandosi a breve distanza dal centro, in una compatta sede di cittadinanza umile, prevalentemente composta da artigiani, piccoli commercianti, ortolani. Tipologicamente non dissimile dai precedenti diurni, il Teatro, per quel processo di sostituzione di un edificio con un altro nell'ambito del frazionamento di un lotto, occupa l'area appartenente alla chiesa di S. Maria degli Angioli, subito fuori la Cerchia dei Navigli Interni. Disegnato dall'architetto Fermo Zuccari, il Fossati presenta particolare caratteristica nel doppio fronte: l'uno sull'ampio spazio aperto verso il Castello, l'altro su corso di Porta Comasina. Stretto nell'area risultante disponibile nell'isolato, presenta infatti, la facciata principale, ampia, su tre piani a cinque campate e timpano triangolare emergente sulle tre centrali, immediatamente a ridosso della sala, verso lo spazio a verde che ha come polo monumentale il Castello; e una facciata secondaria sul Corso, assai stretta, a due piani oltre il fornice inferiore

d'ingresso, allineata con i prospetti delle case d'abitazione contigue. Le due facciate risultano quindi motivate in rapporto alla forma del connettivo e in relazione con lo spazio pubblico: la facciata sul Corso, è pertanto necessaria e assume quella funzione informativa che il Teatro pretende nei confronti dell'utenza e dei maggiori teatri, alla rappresentatività dei quali si contrappone con aspetto più domestico e più caratteristico. Nei fronti è rotto l'ordine in superficie, accentuato il chiaroscuro con sporgenze e rientranze, dissolto il disegno degli sporti delle cornici nel cromatismo del cotto.

L'impostazione generale rimane profondamente ottocentesca, per quanto questo secolo ha mescolato il sacro e il profano, cioè di arte e tecnica. La soluzione per la piazza del Duomo, per una piazza, cioè, di importanza civile in cui tutti si riconoscano e non più religiosa e insieme politica, com'era; e per la Galleria dedicata al Re Vittorio Emanuele, per una strada cioè che colleghi il centro geometrico della città con la nuova piazza allargata davanti al maggior Teatro, mistifica un atto di volontà collettiva: la dimensione monumentale, pratica e fiduciosa, come riferimento e modello per la cittadinanza intera. La Galleria diventa strada coperta, con due bracci perpendicolari estendenti la sua influenza. si riempie di negozi, continua nel porticato sulla grande piazza; la percorribilità, l'utenza, la pur unitaria facondia architettonica, la disponibilità a tutti la fanno diventare un altro salotto cittadino, quello rituale, che non dimentica l'interesse commerciale, la concretezza di uso delle botteghe. Intorno ad essa è rinnovata completamente tutta la zona: le demolizioni necessarie per la realizzazione colpiscono tutto il telaio a settentrione della piazza, che riproduce ancora un cospicuo angolo del castro quadrato romano. La piazza ed i suoi collegamenti sembrano la prima occasione possibile per un controllo dell'insediamento urbano o, almeno, quella parte di esso che presenta più favorevoli condizioni di utenza e rappresentanza, testimonianze e immagini, nelle quali la borghesia intende essere ben presente. Tra queste testimonianze, tra i poli di maggiore prestigio è un edificio teatrale, il più antico ormai dei teatri cittadini: la Scala. Se, da una parte, la Scala tende a confermarsi come monumento cittadino, parte integrante e strettamente legata, attraverso la piazza con Galleria e Duomo, dall'altra, tende a stabilirsi nel sistema teatrale come monumento di se stessa, simbolo del Teatro per pochi, al quale si può accedere con più allentati vincoli sociali, ma, sempre con rispetto ed attenzione. Al teatro-salotto si comincia a sovrapporre il teatro-tempio, che non è da profanarsi. Imminente è la demolizione del Teatro Re, per i lavori della Galleria, non più corrispondente alle esigenze e decaduto nella sua edilizia. Il S.

Radegonda, un luogo teatrale destinato a alla commedia e al dramma rischia di venire a mancare. Si provvede con il Teatro della Commedia, inaugurato il 3 dicembre 1872 che, morto il Manzoni l'anno dopo, ne assume il nome diventando Teatro Alessandro Manzoni. La sua ubicazione è al limite del nuovo complesso delle Galleria Vittorio Emanuele; la fronte si pone a conclusione della piazza S. Fedele, di contro la Chiesa che da nome a quello spazio, già utilizzato per esperimenti teatrali ben due secoli e mezzo prima.

Costituitasi nel 1870 una Società del Teatro della Commedia con 75 azionisti, tra i quali appassionati cultori del teatro e frequentatori del vecchio Re, acquistata l'area, viene bandito un concorso che vede vincitore l'architetto Andrea Scala. L'esecuzione del progetto viene affidata all'architetto Gaetano Canedi, che ne modifica profondamente distribuzione e dettagli. Il Teatro ha pianta a ferro di cavallo, tre ordini di venti palchi ognuno, ai quali vanno aggiunti due palchi centrali di prospetto e sei palchi di scena, un quarto ordine a galleria, capienza di 1130 persone distribuite, oltre che nei palchi, nelle 80 poltrone a braccioli e 60 sedie comuni di platea, nelle 200 sedie e nei 200 posti in piedi di galleria. Esso è dotato di una serie di accorgimenti e di servizi: ogni palco ha un retropalco, che lo divide dal corridoio anulare e ne garantisce la riservatezza e la impermeabilità ai rumori esterni, foyer, caffè, guardaroba, atrii di disimpegno e di ingresso; capace vestibolo laterale per le carrozze, passante il corpo di fabbrica, dalla via S. Raffaele alla piazza S. Fedele; riscaldamento ad aria calda, ventilazione con estrattori, illuminazione a gas che sarà sostituita nel 1883 con l'elettrica. Ma l'elemento tipologicamente innovatore sta non tanto nella sala e nei suoi annessi che non presenta sostanziali modifiche dallo schema tradizionale e collaudato; quanto piuttosto, nello sfruttamento dell'area e del volume su di essa fabbricabile, realizzato con il ricavo di 150 locali di affitto. La soluzione architettonica adottata, massimo prestigio alla facciata a più piani con regolare e chiaroscuro partito e aperture di finestre trabeate e decorate, tende ancora alla soluzione con parete di prospetto sullo spazio pubblico, racchiudente diversi contenuti funzionali. L'attenzione maggiore è distributiva, e di contenimento che non rompa l'immagine della dignità del palazzo come elemento della cortina viaria, piuttosto che aperta alla leggibilità della funzione particolare e al richiamo dello spettacolo ospitato. Anche se questa attitudine a confondere l'edificio destinato allo spettacolo, almeno per la parte prospettante l'esterno, con uno dei tanti episodi puntuali determinanti il continuum della strada a parapetto, è stata già constatata come costante dei teatri, resta nel Manzoni particolarmente importante riconoscere la nuova

relazione componente la sua definizione: la compresenza nello stesso edificio di due funzioni così diverse e incomunicabili come abitazioni-studi professionali e teatro. Nel sistema ridotto e centralissimo, formato dalla Scala, dal Filodrammatici e dal Manzoni, si realizza un nodo di correlazioni che non nasce dalla competizione, ma dalla prevalenza degli effetti che la città adduce alla funzione specifica, alla rappresentatività, all'utenza di essi. All'economia esterna costituita dal centro cittadino non si sottrae il Teatro Gerolamo, del Mengoni, che va a sostituire, non allontanandosene sensibilmente, il Fiando, e la Canobiana.

Diverse sono le relazioni urbane ed i motivi che creano le condizioni per l'edificazione del Teatro Dal Verme, inaugurato nello stesso anno del Manzoni, il 22 settembre 1872. Ubicato ai margini della vasta superficie aperta e a verde antistante il castello, su un'area da qualche anno destinata a spettacoli di circo e popolari, il Teatro si pone quasi al limite dell'insediamento urbano, dell'espansione edilizia in atto, in quella zona aperta e tipologicamente suggestiva comprendente l'Arena, il Castello e l'immensa Piazza d'Armi coronata dall'Arco della Pace. Il raggio di influenza del Dal Verme è dato dalla tendenza di dilatazione che dal nucleo centrale spinge la parte costruita della città: i motivi del Teatro sono quelli imprenditoriali ed economici di una infrastruttura del tempo libero. Esso agisce come luogo teatrale destinato ad un pubblico popolare, piccolo borghese, in un ambito fisico, quasi esterno alla città, nel quale la piantumazione e le ampie dimensioni degli spazi liberi giocano un ruolo non secondario; questo Teatro rappresenta a Milano il primo esempio anticipatore di impianto attrezzato funzionalmente per lo spettacolo e per offrire condizioni di svago con opportuni servizi integrati.

In seguito, l'edificio teatrale non sarà più in grado di sopportare il massimo peso di richiamo del pubblico, che vi converge anche per la varietà degli spettacoli, che dalla commedia e dalla lirica vanno ai numeri da circo, e ciò accadrà quando le competizioni sportive, con gli ippodromi, le grandi sale coperte e i palazzi dello sport attireranno sempre maggiori masse di appassionati. La tipologia del Dal Verme registra questa tendenza degli anni settanta: vasta platea a ferro di cavallo, sulla quale si affacciano due ordini di ventotto palchi ognuna, e vastissima gradinata, avente come coronamento una sequenza di archi, attraverso i quali è raggiungibile un largo corridoio anulare, capacità di circa 3000 persone, della quale la metà assorbita dalla gradinata stessa. Disegnato da Giuseppe Pestagalli, il Teatro è destinato espressamente alle opere, ai balli e agli spettacoli equestri: il palcoscenico è, pertanto, molto vasto,

secondo la tradizione della messa in scena della lirica; e, quando la platea è utilizzata come arena, i posti così seduti vengono sostituiti per mezzo di una gradinata smontabile che lo occupa; il piano del cantinato è adibito a stalle e ricoveri per cavalli e animali indispensabili alle esibizioni. All'edificio è integrata una birreria-ristorante, accessibile anche indipendentemente, atta ad estendere l'utenza del Teatro. L'architettura cerca di seguire e di conformarsi alle innovazioni funzionali e alla resa di simboli dell'edificio, quasi segnale per il pubblico: riferito chiaramente ai precedenti esempi dei teatri diurni ed alle loro esigenze di arene trasformabili, piuttosto che ai teatri di tradizione italiana, giunti a completa definizione tipologica, il Teatro Dal Verme scioglie il repertorio stilistico nell'aderenza alla libera impostazione della sua pianta e nell'adattare prefigurazioni formali ed andamenti murari e volumetrici del tutto insoliti. Prevalgono l'impostazione di architettura libera, di oggetto appoggiato su una superficie avente riferimenti non prossimi, la coerenza funzionale con il nuovo tipo di luogo teatrale, la liberatrice semplicità ed anche rozzezza del dettaglio. Il Dal Verme, così, costituisce esempio unico di architettura teatrale milanese volto alla schiettezza del padiglione, alla consequenzialità di un rapporto con la città e con il sito risolta con obiettività e concretezza quasi povere, che lo rendono esente da quelle suggestioni monumentali riscontrabili in altri teatri italiani ed europei. Denuncia della forma della sala, evidenza della copertura, e della sua continuità nelle pareti portanti verticali, leggibilità della elementare aggregazione degli annessi risultano assunzioni sintattiche dell'espressione architettonica. Oggi la situazione al contorno è profondamente deformata rispetto a quella iniziale e il rapporto dell'edificio con l'assetto edilizio circostante appare diverso da quello colto dai contemporanei. Una testimonianza è riscontrabile in questa descrizione del Dal Verme ad opera del Giachi: "... per verità è uno dei più fortunati edifici moderni sotto l'aspetto delle adiacenze; infatti la folta ed oscura corona di ippocastani, di faggi e di tigli che da un lato si distende sul verde chiaro dei prati di piazza Castello, e lo squarcio prospettico di case vecchie e nuove, miserabili e signorili, ma confuse pittoricamente, riescono mirabilmente ad incorniciarlo. Quell'arte timida, minuta, e, se volete, anche delicata del Pestagalli, un po' monotona per l'esistente ripetersi dello stesso motivo, sarebbe diventata uggiosa e povera se l'edificio fosse sorto in mezzo ad una piazza tutta circondata da fabbricati, o incassato tra altri monumenti; invece la dov'è, la stessa familiarità delle forme giova, e l'impressione della massa riesce gradita e piacevole...".

Mentre si va attuando la trasformazione di alcune zone centrali, uno dei fattori più esplosivi, per le conseguenze sull'assetto cittadino, raggiunge importanza e sviluppo sempre più imponente: la ferrovia. Ai primi tronchi si sono aggiunte altre linee; si realizzano pertanto la stazione Centrale (1864), la Stazione di Porta Genova (1865), gli scali merci fuori di Porta Garibaldi, di Porta Ticinese, di Porta Romana, lo smistamento al Sempione, la Dogana, le linee della Nord; le loro connessioni recingono la città con un nuovo anello, quasi una nuova città murata. Soprattutto le stazioni, con le attività ad esse connesse, incluse le industriali che si attestano in prossimità dei percorsi del nuovo mezzo di trasporto, condizionano intere aree cittadine che si trasformano nel giro di pochi lustri. Si da inizio dunque al processo che per molti decenni seguenti sembrerà naturale ed inarrestabile, il processo che ha un nome: periferia. Nuove tipologie abitative, nate dalla commistione di quelle agricole lombarde (la cascina) e delle dimore patrizie, sono introdotte nell'edilizia destinata alle classi più povere: la casa a cortile, la casa a ballatoio multipiana, l'isolato bloccato e chiuso e disponibile alla città solo lungo il suo grigio perimetro.

A una parte dei cittadini, che occupi i nuovi insediamenti, rispondono alcuni nuovi teatri decentrati. Al Carcano, alla Commenda, al Fossati, allo stesso Dal Verme, cioè, ai più popolari teatri del sistema, si aggiungono il Nuovo Re, il Castelli, il Giacinta Pezzana. Il Teatro Nuovo Re del 1872, in una laterale del corso di Porta Ticinese; il Teatro Castelli del 1874, in una laterale di Corso Garibaldi; il Teatro Giacinta Pezzana del 1881, sui bastioni della nuova Porta Genova, si collocano appunto in prossimità dei nuovi insediamenti.

Il Nuovo Re sorge per iniziativa di un impresario, Giovanni Re, in via Vetere in Porta Ticinese, nella zona storicamente più popolare e più legata ai costumi tradizionali di Milano; il Teatro ha pianta a ferro di cavallo, con tre ordini di gallerie, gradinata e sei palchi di proscenio per ognuno di essi, palcoscenico profondo con servizi relativi, parti di rappresentanza e foyer limitati, capienza di 700 persone circa. Il fronte, a comparti regolari, che si allinea con le vicine e non si discosta dal modulo della casa di abitazione, contiene il complesso teatrale che ha come elemento più significativo la riduzione dei palchi a corona, limitati ad un breve tratto dello sviluppo, e la loro sostituzione con gallerie aperte e più agibili. La tipologia di questo teatro, mostra già una modifica necessaria per le diverse condizioni del pubblico al quale si rivolge.

Un compromesso analogo è riscontrabile nel Castelli in via Palermo, in un lotto interno ai corpi di fabbrica prospettanti lo spazio pubblico; il teatro ha pianta a ferro di cavallo quasi circolare, un primo ordine di 30 palchi, divisi tra loro da

tramezze basse, portante una prima galleria a gradinata; un secondo ordine con 14 palchi, divisi tradizionalmente, centrali e galleria; un terzo ordine interamente a galleria, un palcoscenico vastissimo per opere a ballo, capienza di 3000 persone. La sala è trasformabile in arena, analogamente al Dal Verme del quale ripete, con forse maggiore libertà, lo schema a gradinata che rompe la consueta fronte continua multiordini. L'architetto del Castelli è l'architetto Gaetano Canedi. La struttura dell'edificio è totalmente in legno, il suo disegno interno, le esili colonne, le decorazioni policrome, il vasto lucernario al centro della copertura e le finestre laterali, con la luce che immettono all'interno, determina una trama stilistica rigorosa e meno decorativa di quanto vorrebbe apparire. La posizione e la forma della sala, vincolate da quelle della superficie disponibile, portano ad una soluzione distributiva difficile, quella di dare accesso al pubblico da un lato.

Dello stesso architetto Canedi è il progetto del Giacinto Pezzana: anch'esso con struttura lignea, tre ordini di gallerie e solo sei palchi di proscenio, due per ciascun ordine, vasto e profondo palcoscenico, servizi e annessi molto ridotti. La struttura e il materiale impiegato sono in vista. Creato per essere provvisorio e per essere ubicato in una zona cittadina nuova e socialmente eterogenea, il Teatro torna, perciò, alla matrice tipologica semplice e collaudata da molti secoli del cortile loggiato coperto.

Questi tre teatri, dunque, per una misura diversa e con inerzie di impianto e di dettaglio specifiche, subiscono le condizioni dell'utenza allargata alla quale si propongono fin dalla loro scelta ubicazionale: risulta già chiara la forte erosione di alcuni elementi caratteristici della tipologia tradizionale.

Tra agli interventi nati in seguito alla proposta di Piano fatta da Cesare Beruto nel 1884, il più importante rimane l'apertura della via Dante con la piazza Cordusio e la via Orefici, e di conseguenza, la formazione del Foro Bonaparte, la salvaguardia e il restauro del Castello, l'apertura del corso Sempione, la realizzazione del Parco sul luogo della Piazza d'Armi, le condizioni per la via XX Settembre e tutto il quartiere avente per asse la via Boccaccio. Al piano terra del primo edificio, adibito ad abitazioni, costruito secondo il Piano del Foro Bonaparte, quello attestato sulla nuova piazza Castello, prende luogo il Teatro Eden. Aperto nel 1892, esso presenta le caratteristiche che diventeranno salienti per molti luoghi teatrali milanesi, ossia quelle di risposta ad una nuova richiesta del pubblico: il teatro con brevi e vari spettacoli offerti per una piacevole occupazione del tempo libero. Avere la possibilità di bere, di conversare e guardare e ascoltare non lunghi spettacoli, è risposta ai desideri di

svago, di disimpegno, di appagamento edonistico, portati da un più frenetico rapporto con la città. L'Eden è perciò il teatro per il caffè-concerto, per il varietà e piega la sua tipologia a queste particolari condizioni d'uso: sala non molto ampia e regolare, capace di 350 persone, ordine di logge su tre lati, breve e piccolo palcoscenico adatto alla scenotecnica ridotta e necessaria, disposizione libera delle sedie e dei tavoli rompono lo schema abituale del teatro. La localizzazione del Teatro si avvicina al centro che vedrà successivamente l'apertura del Teatro Olympia. I teatri esistenti nel centro di Milano consolidano la loro utenza. Si cerca di dare maggiore dignità alle piazze vecchie e nuove con basamenti e statue delle glorie nazionali e cittadine. Tra le iniziative promozionali, quelle di maggior eco pubblico sono le Esposizioni: quella industriale del '71 in un padiglione dei Giardini Pubblici, quella Nazionale dell'81 e infine quelle Riunite del '94 nel Castello. Nell'81 in occasione dell'Esposizione va in scena al Teatro alla Scala il grande Ballo Excelsior; nel '94 all'interno del Parco, tra i tanti padiglioni, viene eretto un teatro, il cosiddetto Teatro Pompeiano di Luigi Broggi.

Il sistema teatrale a Milano al 1911

Il concentramento nell'ambito del centro cittadino di funzioni e servizi eterogenei ma complementari, la rispondenza efficace e l'affermazione delle economie esterne per le presenze funzionali che vi trovano luogo fisico, comportano per i teatri due ordini di orientamenti: il primo nell'assetto economico-distributivo che coinvolge l'intero fenomeno immobiliare, di concentrazione di attività qualificate attorno alla piazza del Duomo e alle strade maggiori che convogliano in essa, e, quindi, di teatri nuovi o riadattati, già selezionati e specializzati attraverso caratteristiche e repertorio; l'altro, nello sfruttamento, pure immobiliare, del teatro, non separabile da quello dell'edificio nel quale esse va ad insediarsi. Le economie esterne della zona antistante il Castello, particolarmente attrezzata per il tempo libero, della Stazione ferroviaria, che gioca un ruolo più determinante su tale attività, alle quali va ad aggiungersi l'apertura della nuova via Dante, sono le cause che concorrono alla definizione del nuovo tipo teatrale: l'Olympia di piazza Castello del 1899. Il Teatro Olympia, se è vero che ne esistono altri, risulta essere il primo Teatro milanese sotterraneo: il processo, cioè, che ha visto affermare la sede autonoma per lo spettacolo, una volta che esso ha raggiunto dignità e fini politico-sociali chiaramente individuabili, perviene ora al limite della sua riduzione fisica, non soltanto attraverso la

compresenza insieme ad altre attività nello stesso edificio, quanto addirittura, attraverso la rinuncia a una qualsiasi testimonianza architettonica, una volta portata la sala a spazio negativo, a involucro precipitato al fondo della massa costruita. La modificazione tipologica è sostanziale: scomparsa della parete a palchi e gallerie, altezza della sala più modesta, apparato scenico più agile, servizi e annessi confortevoli, ma ridotti ad una breve estemporanea utilizzazione. Il Teatro Olympia, dell'architetto Giuseppe Pirovano, connesso nella gestione e nei programmi con il vicino Eden, ha sala con pianta a ferro di cavallo capace di un migliaio di posti e può ospitare spettacoli di genere ed impegno diversi. Analogamente, il Teatro Apollo dell'architetto Giovanni Guachi, del 1908, si insedia nel sotterraneo di uno dei recenti palazzi del lato settentrionale della piazza del Duomo; per la destinazione a varietà e a brevi spettacoli, configura il luogo teatrale in conformità alle nuove esigenze: ha sala senza palcoscenico, della capienza di 200 persone.

Ancora, il Teatro Trianon dell'architetto Angelo Cattaneo, del 1903, utilizza il sotterraneo dell'edificio destinato ad albergo sul corso Vittorio Emanuele. Capace di un migliaio di posti, rigorosamente coerente con l'architettura nella quale è ospitato, già nelle forme floreali, suggerisce il programma di adesione alle tendenze di disimpegno, di evasione, di godimento, in atto nella borghesia. Adiacente allo stesso Corso è il Teatro Varietà S. Martino, del 1907, che, per modesta capacità, può occupare, trasformandolo, un preesistente edificio, non opponendo, tuttavia, all'incalzare della pressione immobiliare, più di qualche lustro di vita. Contemporaneamente, subendo la pressione della concorrenza imprenditoriale incentivata dalle opportunità sempre maggiori offerte dal centro, alcune sale già esistenti, appartenenti al sistema teatrale più antico, tendono a riproporsi, in veste rinnovata e con più forti richiami, come il Filodrammatici, o sono costrette a trasformarsi radicalmente, come la Canobiana. Il Teatro cambia anche nome, diventa Lirico Internazionale; il progetto è affidato all'architetto Achille Sfrondrini, che porta alcune innovazioni radicali, come la copertura a cupola in piombo, un articolato sistema di gallerie, una sala adibita a concerti, la struttura interna realizzata con colonne in ghisa. Il Lirico utilizza l'intera area della Canobiana e conferma la sede autonoma destinata allo spettacolo aggiornandone la tipologia e la decorazione; la pianta della platea rimane a ferro di cavallo con due ordini di palchi, due di balconate e uno per la galleria; il palcoscenico è vastissimo e assai profondo; la capienza è di 2000 persone. Destinato esclusivamente ad ospitare spettacoli lirici, ben presto

alterna ad essi operette e, soprattutto, commedie, fino allo scoppio della Grande Guerra.

La stessa specializzazione dei programmi, dei generi e, quindi, del tipo di pubblico, permette la realizzazione di nuove sale destinate, per esempio nel settore musicale, ad integrare gli spettacoli del Teatro alla Scala, egemonico per la lirica ma carente in altri campi musicali: dopo l'utilizzazione della Sala dei concerti dell'Istituto dei ciechi, aperta nel '92, si aggiungono quella detta Salone Perosi, ricavata dagli architetti autodidatti Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, nella chiesa di S.Maria della Pace, da loro ripristinata, che ospita concerti dal 1900 al 1906, e quella, annessa al Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, detta Sala grande, opera dell'architetto Giuseppe Nava, inaugurata nel 1909 e capace di più di mille persone.

Nel campo della commedia, il consolidamento del maggior Teatro cittadino ad essa destinato, il Manzoni, si sviluppa esclusivamente sulla qualità di un prodotto ben circoscritto: da una parte, ospitando la produzione locale, in questi anni particolarmente significativa ed interessante; dall'altra tentando di razionalizzare gli spettacoli e la loro continuità con la formazione di compagnie stabili di alto livello, attraverso l'avvallo della Società degli Autori, nel frattempo costituita.

Nel Manzoni tuttavia prevalgono la destinazione ad un'utenza per eccellenza borghese, la conduzione aziendale, la preoccupazione per il miglior prodotto.

Confermando alcune indicazioni, già presenti nel Fossati, nel Dal Verme, nei Castelli, nel Pezzana, che si erano andati localizzando in luoghi decentrati rispetto al nucleo storico, altri teatri, non appartenenti al sistema centrale, sorgono in questo periodo. Teatri come lo Stabilini, del 1898, il Politeama Milanese del 1902, il Kursaal Diana del 1908, si insediano nei nodi della grande maglia viaria che ha sostituito, quasi nella stessa sede, le antiche Mura Spagnole, o lungo la più importante radiale, il corso Buenos Ayres, che connette Milano con le aree a nord-est dove preferenzialmente si stabilisce l'industria. Posti, dunque, lungo i collettori dei nuovi centri abitativi, che hanno già scavalcato la cintura ferroviaria; serviti dalla rete tranviaria, che esalta la maglia monocentrica e connette le nuove periferie con il centro, questi teatri tendono ad avvalersi delle facilitazioni che offrono i trasporti pubblici e le strade di penetrazione dall'esterno all'interno; e, insieme, a porsi come presenze infrastrutturali per lo svago e il tempo libero in corrispondenza alle richieste di un pubblico crescente, per le successive immigrazioni, che si va attestando nei quartieri che la speculazione immobiliare e, in ben più modesta misura,

l'amministrazione pubblica, le organizzazioni filantropiche, le cooperative gli allestiscono. In questa direzione imprenditoriale, Stabilini e Politeama Milanese non presentano novità tecniche o tipologiche, rispetto ad altri esempi che si sono realizzati o si realizzano nel sistema centrale, riproducendone schemi e tipi, relazionati agli spettacoli in programma, ed esportandone all'esterno con alcune semplificazioni, le indicazioni sostanziali.

Il Teatro Stabilini dell'architetto Sebastiano Giuseppe Locati occupa una parte del piano terra dell'edificio ubicato al termine del recente corso Genova, la dove si apre nella piazza antistante i caselli daziari, per poi riprendere dopo i bastioni nel prolungamento verso la Stazione ferroviaria. Destinato a spettacoli di varietà, di breve durata, che in questo momento godono di grande fortuna, consta di una sala di non grandi dimensioni, ricavata abilmente tra gli elementi strutturali portanti dell'edificio soprastante, di forma regolare di forma pressochè quadrata sulla quale si affaccia un minuscolo palcoscenico; comunicante verso lo spazio pubblico con ampie aperture a vetrina, ha ingresso indipendente, ridotti servizi, capienza di 200 persone circa, disposte liberamente tra i tavolini necessari all'annesso servizio di caffè. La tipologia, quindi, ripete gli esempi più sperimentali di quelle sale, appositamente destinate a quel genere particolare di spettacoli, al quale rispondeva il primo di questi, l'Eden.

Se il Politeama Milanese ubicato, già al di là del viadotto ferroviario, sul Corso Buenos Ayres ed occupante un grande capannone-magazzino interno ai corpi di fabbrica, non presenta novità di rilievo rispetto ai precedenti esempi, nè si distingue, in particolare, il suo repertorio da quello di altre sale popolari, il Kursaal Diana offre, invece, esempio nuovo del panorama tipologico del sistema teatrale milanese.

Il Teatro Kursaal Diana è una vera e propria infrastruttura consolidata del tempo libero; localizzato all'innesto della prima circonvallazione con Porta Venezia, limitrofo all'inizio del Corso Buenos Ayres e a brevissima distanza dai quartieri residenziali dell'ex Lazzaretto e della via Tadino, è, più in particolare, ubicato sulle aree dei vecchi Bagni di Diana del Pizzala, in un luogo, cioè, da tempo destinato a rispondere ad alcune esigenze di svago della cittadinanza. Progettato dall'architetto Achille Manfredini, comprende albergo, ristorante, salone da ballo, piscina, sala per il gioco della petola, impianti sportivi diversi, giardini, teatro all'aperto, teatro. Questo risulta unito, attraverso i servizi e gli annessi, al volume dominante destinato all'albergo; la sala è rettangolare, con unica galleria, ha palcoscenico ridotto nelle attrezzature, chiusura a soffitto piano, capacità di 850 spettatori, parte dei quali distribuiti liberamente intorno ai

tavolini necessari per il servizio del caffè e del ristorante. Un lato della sala può addirittura aprirsi verso il giardino. Verso gli alberi e lo specchio d'acqua della piscina. Lo stile architettonico adottato per tutto il complesso è quello floreale. Sviluppato più correntemente negli interni e nei fronti verso il giardino, verso strada, invece, nel concludere ad angolo l'isolato, esso non riesce a togliersi la tentazione all'impianto classicheggiante.

Riflettendo dunque sulle più recenti sale che sono andate a incrementare il sistema teatrale milanese, va rilevata la riduzione sostanziale, anzi, spesso la caduta che subisce la rappresentatività, non solo nella sede del teatro stesso, a volte segnalata all'esterno solo da una scritta ma, anche, in quella serie di annessi che aveva precedentemente contraddistinto e concluso l'evoluzione del teatro barocco in quello neoclassico; e che è, ora, limitata ad un'utilizzazione contenuta nel tempo, sommaria nelle indicazioni, subordinata allo spettacolo che, sempre più chiaramente, polarizza tutta l'attenzione: si può accedere, assistere e frettolosamente andarsene. Lo spettacolo dunque, ed insieme la messa in scena, gli attori, i testi, realizzano il massimo fascino sul pubblico, proprio e soltanto, per quello che offrono; riconducono, cioè, lo spettatore allo scopo più essenziale della rivelazione che si compie ogni sera: lo occupano, lo divertono, lo appagano. Ciò che è creato sulla scena si pone direttamente in rapporto con lo spettatore, uno per uno; egli, d'altra parte, non ha più bisogno di misurarsi, di confrontarsi con il vicino che, reso omogeneo nell'ambito di ciascun teatro e di ciascun cartellone, è quello, poi, che incontra ogni giorno, è quello con il quale entra anche in competizione ma in altre sedi. Il livellamento, l'inizio della massificazione del pubblico che appartiene ai diversi strati della borghesia, la tendenza ad offrire spettacoli ben accolti, diversivi e, pertanto, evasivi sono tra i fattori di trasformazione del luogo teatrale. E' dunque, l'apice del teatro liberista, che si concluderà dopo la Grande Guerra quando, superate le prime prove incerte, il cinematografo avrà popolarità e diffusione capillare intensa anche nelle aree più esterne della città.

Le condizioni della classe operaia e, in generale, di quella più umile, sfociano in ribellioni, proteste, organizzazioni delle forze nei partiti, inizio della politica sindacale, rivendicazioni per una maggiore dignità e una maggiore partecipazione alle decisioni politiche. Una parte, la più sensibile, della borghesia, coglie gli aspetti contraddittori ed insostenibili di una società che, realizzando un forte aumento dei capitali, sfrutta l'apporto della attività lavorativa, discriminandone tuttavia, l'integrazione e la partecipazione ai benefici anche più elementari. Si fondano istituti filantropici e, accanto a questi

e alle organizzazioni mutualistiche e cooperative, si colloca la Società Umanitaria, fondata con scopi di assistenza, di istruzione, di miglioramento delle condizioni di vita della classe operaia. Una delle iniziative intraprese dall'Umanitaria è la costituzione di un teatro.

Il sistema teatrale milanese, infatti, si rivolge soltanto alle ben delineate categorie borghesi e a quelle popolari, per una modesta parte; alle une fornendo un prodotto condiscendente, vario, estemporaneo e, spesso, disimpegnato; alle altre, in pochissimi luoghi teatrali e saltuariamente, spettacoli grossolani. Tradizionalmente conservatori, di pura evasione. L'omogeneità del pubblico frequentatore non riesce ad incentivare, dunque, alcuna possibilità di miglioramento e di sperimentazione nei cartelloni, di dialettica culturale nello strumento di comunicazione del teatro, sopraffatto da interessi imprenditoriali. A questa mancanza intende provvedere il Teatro del Popolo, fondato e realizzato nel 1910 dall'Umanitaria in una delle costruzioni occupate per le sue iniziative sociali. Si tratta di uno dei capanni adibito fino a pochi anni prima alle lavorazioni elettromeccaniche della Società Brown-Boveri, eseguito dall'architetto Cesare Mazzocchi, entro il quale è allestita, per iniziativa dell'on. Guido Marangoni e di Augusto Osimo, a cura dell'Unione Scenografi del Gruppo Socialista Amici dell'Arte, su disegni dello Scaioli e del Ragni. Come ci spiegano le parole dello stesso Osimo: "...la sala è immensa, perchè continue duemila persone sedute, ma non basta per tutti coloro che aspirerebbero ad entrare e che avrebbero diritto allo spettacolo...La sala è grande, ha una certa bellezza nella sua rude grandiosità e semplicità, ha virtù di areazione e, per la musica, di acustica; ma non è un teatro, e una metà del pubblico, quando non si tratta di spettacoli di musica, resta sacrificata per la vista e per l'udito. Il Teatro del Popolo è sorto perché il popolo ha dimostrato di meritarlo, di essere all'arte sensibile e devoto; ma il Teatro, capace di accogliere folla ancora più numerosa e di offrire a tutti coloro che ne hanno diritto, a tutti coloro che ne hanno bisogno, che sentono lo stimolo, l'aspirazione, la forza di elevarsi e di migliorarsi, un posto degno, adatto per l'audizione e per la visione.... E' una spesa per la pace e per la civiltà: perchè il Teatro è opera di coltura, in quanto offre lo spettacolo della complessità della vita e rende più sereni ed indulgenti, presenta le virtù e i difetti di tutti, d'ogni classe e condizione, e ci rivela a noi stessi e rivela gli altri a noi, ci rende meno nemici gli uni degli altri. E' una spesa doverosa, di pubblica utilità, anche se non diretta al lenimento di miserie- che pur son tante e gravi;-è una spesa che deve essere apprezzata anche da coloro che lamentano la mancanza di opere, ritenute più urgentemente

necessarie, in quanto dirette al beneficio dei più miseri.....". Il Teatro non riuscirà a condizionare il sistema teatrale milanese, nè a promuovere stabili rapporti e continuità di ricerca con un vasto pubblico. Ma, se il luogo è provvisorio, quantunque allestito dignitosamente, è importante rilevare come questo Teatro del Popolo, che vuole essere diverso dagli altri, trovi la sua caratterizzazione architettonica, ricorrendo, sovrapponendosi anzi, ad un'altra recente tipologia, quella tecnico-funzionale dell'industria. Si determina in questa breve confluenza fisica un nodo esemplare, quasi simbolico, tra teatro e luogo. Di quello che potrebbe essere, e che invece non sarà, l'incontro tra teatro e città del lavoro.

Il sistema teatrale a Milano al 1938

Il 1911 è l'anno in cui a Milano fanno comparsa le prime sale cinematografiche. Ma il cinema, anche se fondamentale, non costituisce la sola presenza condizionante tra il 1910 e il 1940. Possiamo ricordare alcune componenti, anche tra loro indipendenti, che agiscono nella riconfigurazione del sistema teatrale milanese: l'incremento della rete tranviaria conseguente a quelli demografico e dell'espansione urbana; la graduale distribuzione delle sale cinematografiche; il ridimensionamento e l'articolazione della tipologia teatrale. Nel ventennio a cavallo del secolo si è assistito al consolidamento del sistema teatrale milanese. Tuttavia, l'apice di tale processo è da vedersi negli anni che precedono e seguono immediatamente il Primo conflitto mondiale. Ciò, apparirà anacronistico, è dovuto anche alla presenza del cinematografo che determina fenomeno sinergico nei confronti del teatro. La tecnica cinematografica, ai suoi inizi, è assai limitatamente competitiva rispetto alla rappresentazione teatrale: la finzione del vero, la capacità di concentrazione dello spettatore risultano assai più difficilmente ottenibili attraverso lo schermo che non su qualsiasi scena. Il processo di industrializzazione e, conseguentemente, di terziarizzazione della città determina, da una soglia all'altra, massicci incrementi, spesso il raddoppio, della popolazione residente. E la condizione dei ceti immigrati non consente per lungo tempo una loro possibile integrazione nell'area di utenza del teatro. Tenuto conto di ciò, si può dire, con qualche certezza, che il processo di consolidamento del teatro a Milano perdura al sorgere del cinematografo e, anzi, viene da esso incrementato fino a tutti gli anni venti. Di ciò, tra l'altro, testimoniano le trasformazioni di due tra i teatri cittadini più antichi, valorosi e attivi: il Carcano, ricostruito dall'architetto Nazzareno Moretti nel 1914, secondo una concezione stilistica e funzionale al corrente coi tempi nuovi; il

Filodrammatici, internamente restaurato nel 1924 dagli architetti Aldo Avanti e Giuseppe Laveni secondo un revival neoclassico-ottocentesco. Il Carcano poi, liberamente inserito in un vecchio isolato, con una serie di piani mistilinei che vanno arretrandosi, costituisce, in senso assoluto, uno degli esempi più riusciti dell'architettura teatrale milanese.

Un'ulteriore testimonianza, per altra via, ci viene poi da una serie di sale, ricavate, nei saloni di vecchi palazzi o all'interno di stabili di più recente costruzione, ancora nel mecenatismo di qualche amatore e dall'iniziativa di associazioni e di gruppi aziendali filodrammatici. Esse sono, tra le altre: la Sala Azzurra, teatro d'avanguardia creato dal conte Emanuele Castelbarco nel Chiostro delle Stelline di Corso Magenta; il Teatro Arcimboldi dove viene sperimentato il teatro a sezioni, consistente in una serie di atti unici che si susseguono dal pomeriggio alla sera; il Teatro di via delle Erbe; il Teatro Litta, nell'omonimo Palazzo di corso Magenta; questi ultimi specialmente destinati all'attività teatrale dei dipendenti aziendali.

Ma l'aspetto più probante dell'evoluzione del sistema teatrale milanese, negli anni che seguono il primo decennio del secolo, è fornito dalla sua topografia che registra, tra l'altro, il progressivo sdoppiamento del sistema in centrale e periferico. La distribuzione periferica del teatro, tra gli anni dieci e gli anni quaranta, si affida, quasi esclusivamente, al tipo del cinema-teatro che ancora oggi troviamo funzionante. Anzi, possiamo dire che anche quelle sale teatrali, che avevano costituito il primo timido tentativo di decentramento nella seconda metà dell'800 e nel primo decennio del '900, non tardano ad adeguarsi al nuovo tipo. Il cinema-teatro è contraddistinto da un volume di notevole dimensione, cui corrisponde un'elevata capienza (dai 1000 ai 2500 spettatori), possiede normalmente una platea e una balconata secondo lo schema derivato dal tipo del teatro all'italiana stabilizzatosi intorno all'inizio del secolo. L'occupazione spaziale si sviluppa tutta fuori terra. Non è errato attribuire al cinema-teatro il termine "di quartiere", in quanto esso va a dislocarsi lungo le radiali tradizionali, in quei punti che costituiscono i fuochi della periferia milanese. I cinema-teatri degli anni venti vanno così dislocandosi: Nazionale (1924) in piazza Piemonte, Principe (1927) in viale Bligny, Alcione (1928) in piazza Vetra. La seconda ondata, corrispondente all'espansione dell'industria cinematografica, si distribuisce più capillarmente, sul finire degli anni trenta: Impero (1937) in via Vitruvio, Plinius (1937) in viale Abruzzi, Tonale (1938) in via Ponte Seveso, Smeraldo e Anteo (1938) a Porta Garibaldi, Ambrosiano (1938) in corso XXII marzo, Orfeo (1938) in viale Coni Zugna. Il fenomeno di coesistenza dei nuovi

cinema-teatri con vecchie sale adattate alla nuova funzione, determina anche due categorie stilistiche alle quali si rifanno gli impianti di questo periodo. Nella prima di esse il disegno generale della sala punta decisamente sull'ampio sbalzo della balconata, sulle grandi campiture dello schermo-palcoscenico, delle pareti laterali e del soffitto, trattate omogeneamente. Nella seconda sopravvive la stilizzazione del tipo neoclassico-ottocentesco, ottenuta, per esempio, attraverso colonnine metalliche che reggono le gallerie, allusive alla suddivisione dei palchi; attraverso il velluto rosso dei sedili che, pure, già risultano legati in batterie e fabbricati in serie con telaio di legno o metallico; i toni ottenuti con la pittura che si richiamano ai vecchi arredi teatrali. Della categoria cinema-teatri, durante gli anni trenta e quaranta, vengono a far parte anche le sale annesse ai gruppi rionali fascisti. Esse tuttavia vengono cedute in gestione a privati che le impiegano, normalmente, come cinematografi dandole in uso, soltanto eccezionalmente, per adunate e manifestazioni ufficiali.

Aspetti di anomalia rispetto alle tendenze generali del sistema milanese presentano tre realizzazioni di questo periodo: il Teatro dell'Arte, il rifacimento del Teatro del Popolo presso la Società Umanitaria e il Teatro Milanese di massa al Castello.

Il primo viene inserito nel Palazzo dell'Arte al Parco nel 1933, opera di Giovanni Muzio, concepito come parte integrante di una infrastruttura culturale sorgente su area vincolata e destinata al tempo libero. Questo Teatro ricorda il Theatre de l'Exposition des Arts Decoratifs realizzato da Perret nel 1925. Sia all'interno con platea, gradinata e balconata; sia per la concezione funzionale generale che lo vede inserito in una esposizione d'arti decorative. Dal punto di vista dell'ubicazione, sembra invece ripercorrere le orme di altri teatri e musei che, in molte città d'Europa, sono stati isolati, con criterio discutibile, a fare da sfondo monumentale nei parchi e nei frammenti alberati. Il complesso del Palazzo dell'Arte è, comunque, ascrivibile a quel genere che possiede nel londinese Royal Festival Hall del 1951 l'esemplare più aggiornato ed evoluto. Nonostante le condizioni eccezionali che hanno visto sorgere tale tipo, è da esso che prende strada l'opinabile concetto di teatro o, più estesamente, di centro culturale, con cui si ritiene di poter dotare, appunto, le aree destinate al tempo libero. Si tratta di attrezzature virtualmente flessibili e adattabili a tutti gli usi, anche simultaneamente, che normalmente presentano maggiori disagi per l'accessibilità.

Il vecchio e glorioso Teatro del Popolo cessa l'attività nel 1921. Nel 1935 si inaugura il nuovo Teatro del Popolo nel salone degli affreschi del Convento di S. Maria della Pace, annesso al complesso della Società Umanitaria.

Il sistema centrale del teatro milanese, tra gli anni dieci e gli anni quaranta, è soprattutto contrassegnato dall'introduzione sistematica di un nuovo tipo: quello del teatro commerciale con sede sotterranea. Si può anzi dire che ad esso corrispondono tutti gli impianti di una certa consistenza che si vanno costruendo, a partire dal 1872.

Il teatro Excelsior, brillantemente costruito nel 1928 dagli architetti Livio Cossutti e Ugo Patetta, è l'unico centrale, realizzato in questi anni, a crescere fuori terra all'interno di un blocco di alte costruzioni: possiede due ordini di gallerie, sostituisce i palchi con alcune barcacce e si affaccia direttamente sulla manica occidentale della Galleria del Corso.

A questo genere, fondato a Milano dall'Olympia dell'architetto Giuseppe Pirovano nel 1899, possiamo ricondurre: il Trianon del 1903 di Angelo Cattaneo, l'Apollo del 1908 del Giachi, l'Odeon del 1929 di Aldo Avanti e Giuseppe Laveni, il Nuovo del 1938 di Emilio Lancia e Raffaele Merendi. I caratteri fisici sostanziali di questi tipo sono: perdita di una sede fisica autonoma, riduzione della capacità, ubicazione della sede sotto il livello stradale con conseguente maggiore accessibilità delle sedi pubbliche dai mezzi di trasporto, scomparsa di palchi e balconate, tendenza ad integrare a livello di economia esterna la funzione del teatro con altre attività dello svago come bar, birreria, ristorante, cinematografo, sala da ballo ecc. in caratteristiche infrastrutture dello spettacolo a cui si accede generalmente da gallerie pedonali con intensa attività commerciale.

La consistenza del teatro milanese, dopo il periodo di attività negli anni che vanno dal 1910 al 1930, è contrassegnata da una progressiva inesorabile disgregazione. Indice probante di questo fenomeno è la stessa tipologia che, per quanto riguarda il settore drammatico, registra una decisiva riduzione delle sale centrali e una irreversibile contaminazione in quelle periferiche. Nel XIX secolo il teatro diventa preda di gruppi finanziari spregiudicati che intendono gestirlo al limite del profitto.

Il sistema teatrale a Milano al 1965

Il periodo che corre dall'ultimo dopoguerra ad oggi conferma le tendenze e, quindi, le categorie già viste del sistema teatrale milanese. Per quanto riguarda

le sedi della fascia periferica la trasformazione di destinazione, da teatro a sala cinematografica, è ormai da ritenersi compiuta e definitiva, in quanto, anche nell'ipotesi improbabile di decentramento del sistema centrale, questo andrebbe visto in un raggio assai più ampio per cui il trasferimento, anche occasionale della funzione, mirerebbe a garantirne un'utenza nuova e ,cioè, quel pubblico altrimenti escluso per ragioni di inaccessibilità fisica. Il periodico impiego di cinema-teatri come sala cinematografica ne ha, di fatto, deteriorato e contratto l'apparato sceno-tecnico anche nel caso di sale consuete all'avanspettacolo.

Negli ultimi anni, invece, come forma complementare, o come reazione, al tempo sempre maggiore occupato dai mezzi di comunicazione di massa (cinema,tv), che tendono a rendere passiva la partecipazione dello spettatore, pare essere resuscitata nell'abitante metropolitano l'inclinazione ad un genere di spettacolo implicante un certo rituale tradizionale caratteristico del fenomeno teatrale classico. L'aspetto più mondano di questa inclinazione è riconoscibile dalla ricomparsa in vesti aggiornate del cabaret.

Anche il quadro del sistema teatrale centrale può dirsi confermato nelle tendenze fondamentali. Se si eccettua il Teatro di via Manzoni o Renato Simoni del 1950 (capace di 1100 posti), che continua la tradizione di quelle attrezzature dello spettacolo, servite da gallerie commerciali e integrate a sale cinematografiche, dancing, ecc., il tipo commerciale-sotterraneo subisce un'ulteriore riduzione di capienza (da 1000 a 250 posti circa). La contrazione fisica, infatti, costituisce la più decisa resistenza all'aggressione portata dai mezzi di trasporto alle sedi centrali del teatro: rendendone più accessibili e, quindi, più appetibili i luoghi, essi tendono a spodestare la funzione-teatro, sempre poco redditizia, dai punti meglio serviti delle aree centrali. Si ricordino i casi dell'Olimpia e dei Filodrammatici. Va segnalato, in particolare, il Teatro S. Erasmo, degli architetti Antonio Carminati e Carlo De Carli, per la tipologia anomala che, adottando la scena centrale, evita l'ingombro dell'apparato e di parte dei servizi di scena e, pur garantendo una qualità di spettacolo fondata sulla regia, sulla recitazione, sull'azione, asseconda decisamente quel rituale cui si è accennato.

Col Teatro Durini, poi, ricavato nel 1962 dall'architetto Gardella in un salone dell'omonimo Palazzo dove hanno sede le attività di ristoro per i dipendenti di una catena di grandi magazzini e di teatri del tipo commerciale sotterraneo, perdura anche aggiornato, il tipo del teatro-studio. Ma la presenza nuova e fondamentale nel sistema centrale di questi anni è costituita dal Piccolo Teatro della Città di Milano. L'annessione ad esso di una scuola d'arte drammatica e di

una biblioteca teatrale non si concepisce al di fuori di una istituzione, o meglio di una concezione, di teatro come servizio. La stessa configurazione fisica con un luogo teatrale ubicato in uno stabile di proprietà della municipalità e con una tipologia di compromesso tra quella tradizionale e quella sotterranea a limitato numero di posti, risulta anomala rispetto ai processi fisici determinati dalle leggi di mercato. La gestione assunta dalla municipalità sconvolge, di fatto, le condizioni di sviluppo della tipologia teatrale fin qui esaminate: occupazione spaziale dell'interno di un volume edilizio che non soggiace ai condizionamenti del profitto ma, semplicemente, alle opportunità offerte da una sede di fortuna; integrazione con altre funzioni; topografia della sala di compromesso che trova una sua economicità nel particolarità nel regime in cui opera il teatro sovvenzionato e ,quindi, nella necessità di una messa in scena qualificata ma tradizionale; ubicazione nella zona centrale che si adegua, invece, a quella generale delle sale centrali, intendendo recuperare, attraverso l'opportunità dei mezzi di trasporto pubblici, un'utenza allargata a tutta l'area urbana. L'organizzazione del teatro sovvenzionato ha, necessariamente, legittime intenzioni espansionistiche. Non solo nella ricerca di un nuovo pubblico ma, anche, nel vivo di alcuni settori dello spettacolo complementari alla ricerca drammatica, come la rivista, il cabaret, ecc. Fin d'ora, tuttavia, nella politica aziendale del Piccolo Teatro e nella sua missione culturale, si possono trovare compresenti due tendenze. La prima è quella vocazione alla circolarità che mira a reclutare un pubblico e a confrontarsi in un ambito geografico più esteso di quello strettamente cittadino. La seconda è quella necessità di consolidamento in un'unica sede di un sistema monocentrico, capace di reperire e soddisfare in modo articolato sempre maggiori utenze. In questa direzione vanno anche visti i due successivi progetti stesi da Ernesto N. Rogers e Zanuso per la nuova sede del Piccolo Teatro, rispettivamente come integrale rifacimento del Teatro Dal Verme e come riadattamento del Palazzo dell'Arte. Nel primo, ad una sala principale si trovano aggiunti un auditorium per concerti e comizi, saletta per cinema di sperimentazione, biblioteca, ristorante-bar, giardino pensile, residenza per gli attori all'ultimo piano. Nel secondo, che avrebbe dovuto costituire una vera e propria Casa della Cultura Civica, alla sala teatrale si trovano aggiunti scuola d'arte drammatica, di danza, di scherma, galleria d'arte moderna, cineteca, ecc. Teatri come il Durini, come la piccola Commenda, indipendentemente dalla qualità e dalla saltuarietà delle opere rappresentate, mostrano un crescente, inarrestabile articolarsi del molteplice teatrale nella città mirante alla restaurazione di quel rituale tradizionale, ottenibile soltanto al di

Il riscatto di via Condino: da periferia industriale a strada urbana fuori della misura ottocentesca, in una riduzione e un'ubiquità fisica capace di cooptare pubblici diversi ma, di volta in volta, omogenei.

See more of Pizzeria il giardino di Strada on Facebook. Log In. or. Create New Account. See more of Pizzeria il giardino di Strada on Facebook. Log In. Forgot account?Â Pizza Place in Strada In Chianti, Toscana, Italy. 4.8. Find out at which radio station you can hear ROBERTA CAPPELLETTI - STRADA DI PERIFERIA.Â Roberta Cappelletti "Strada di periferia" (C.Ferrini - R.Giraldi - I.Vioni) dal cd La vita Ã" meravigliosa Edizioni Musicali Galletti Boston & Edizioni Musicali Casadei Sonora. Realizzato in HD da Dardari Multimedia Realizzato nei vicoli del centro storico di Longiano Guest star: Cinzia Cavalli Diretto da Gianfranco Gori Riprese Marco Dardari Montaggio Francesco Dardari. Show more. Has been played on. Take a tour of the Chiesa di Santa Maria della Strada, Italy to visit historic site in Matrice. Get the Reviews, Ratings, location, contact details & timings.Â Situata su un panoramico poggio a qualche chilometro di distanza da Matrice, la chiesa di S. Maria della Strada, come risulta da un documento dellâ€™archivio storico di Benevento, fu consacrata nel 1148 e costituisce lâ€™esempio piÃ¹ sintetico e rappresentativo dellâ€™arte romanica molisana. Lâ€™edificio, costruito in blocchi di pietra grigio - ferro, presenta la tipica pianta basilicale benedettina a tre navate absidate, separate da colonne e archi pieni, e la copertura lignea. Di particolare interesse Ã" il prospetto principale a salienti, cesellato in corrispondenza dellâ€™ingresso principale.