

# LA FACCIATA NEL PROGETTO DELLO SPAZIO URBANO

Studente: Daniele Quecchia matr. 724837

Relatore: Prof. Raffaele Pugliese

Correlatore: Arch. Vitaliano Tosoni



**POLITECNICO DI MILANO**  
**FACOLTA' DI ARCHITETTURA E SOCIETA'**  
**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ARCHITETTURA**  
**ORIENTAMENTO INTERNI**  
**ANNO ACCADEMICO 2010-2011**





## Indice

Abstract	pag. 1
Capitolo 1. La facciata come strumento di definizione dello spazio urbano.	
1.1. La facciata e i suoi molteplici ruoli	pag. 3
1.2. I concetti di urbanità e insieme urbano	pag. 6
1.3. Criteri di Valutazione dell'urbanità	pag.8
Capitolo 2. Architettura come arte civile.	
2.1. L'attività di controllo nella produzione edilizia	pag. 15
2.2. L'autoreferenzialità del progetto architettonico	pag. 19
Capitolo 3. Analisi dei casi studio.	
3.1. <i>Casa d'affitto Giuliani Frigerio, viale Fratelli Rosselli, Como 1939 – '40</i>	pag. 25
3.2. <i>Casa Marmont, via Gustavo Modena, Milano, 1933- '36</i>	pag. 55
3.3. <i>Case d'abitazione: Domus Onoria (1933 – '37), Domus Serena (1933 – '36), Domus Aurelia (1933 – '37), Domus Livia (1933 – '37), Domus Flavia (1938), Via Privata Letizia, Milano</i>	pag.65
3.4. <i>Casa al Parco, via Jacini, Milano, 1946 – '53</i>	pag. 78
3.5. <i>Complesso per abitazioni e uffici, via Broletto, 1947 – '48</i>	pag. 93
3.6. <i>Edificio per abitazioni e uffici, via Borgonuovo, Piazza S. Erasmo, 1948</i>	pag. 102
3.7. Conclusioni	pag. 108

Capitolo 4. Un'applicazione pratica nel centro di Brescia.	
4.1. Evoluzione storica di Piazza Rovetta	pag. 111
4.2. Un'applicazione metodologica	pag. 118
Riferimenti bibliografici	pag. 124

## **Indice delle figure**

Figura 1. Estratto di Piano regolatore e di ampliamento 1919	pag. 27
Figura 2. Estratto di Piano regolatore di massima edilizia e di ampliamento 1937	pag. 27
Figura 3. Tavola di Zonizzazione 1937	pag. 28
Figura 4. Planimetria nucleo urbano 1937	pag. 28
Figura 5. Trasporto urbano ed extraurbano 1937	pag. 29
Figura 6. Rete viaria 1937	pag. 29
Figura 7. Variante alla zonizzazione del piano regolatore 1952	pag. 30
Figura 8. Estratto di piano regolatore urbanistico generale 1967	pag. 30
Figura 9. Variante di piano regolatore generale 1988	pag. 31
Figura 10. Immagine satellitare 2011	pag. 31

## **Indice degli Allegati**

Allegato 1. CASA GIULIANI FRIGERIO. Piante prima versione	pag. 43
Allegato 2. CASA GIULIANI FRIGERIO. Piante seconda versione	pag. 44
Allegato 3. CASA GIULIANI FRIGERIO. Piante terza versione	pag. 45
Allegato 4. CASA GIULIANI FRIGERIO. Piante quarta versione	pag. 46
Allegato 5. CASA GIULIANI FRIGERIO. Sezioni	pag. 47
Allegato 6. CASA GIULIANI FRIGERIO. Facciata sud	pag. 48
Allegato 7. CASA GIULIANI FRIGERIO. Facciata est	pag. 49
Allegato 8. CASA GIULIANI FRIGERIO. Facciata ovest	pag. 50
Allegato 9. CASA GIULIANI FRIGERIO. Facciata nord	pag. 51
Allegato 10. CASA GIULIANI FRIGERIO. Fronti urbani di viale Fratelli Rosselli	pag. 52
Allegato 11. CASA MARMONT. Fronti urbani di via Gustavo Modena	pag. 63
Allegato 12. CASA MARMONT. Fronte ovest di piazza Ermete Novelli	pag. 64
Allegato 13. CASE TIPICHE. Domus Livia	pag. 72
Allegato 14. CASE TIPICHE. Domus Onoria	pag. 73
Allegato 15. CASE TIPICHE. Domus Aurelia	pag. 74
Allegato 16. CASE TIPICHE. Domus Flavia	pag. 75
Allegato 17. CASE TIPICHE. Domus Serena	pag. 76

Allegato 18. CASA AL PARCO. Piante	pag. 87
Allegato 19. CASA AL PARCO. Facciata sud est	pag. 88
Allegato 20. CASA AL PARCO. Facciata nord ovest	pag. 89
Allegato 21. CASA AL PARCO. Fronti urbani di via Gadio	pag. 90
Allegato 22. CASA AL PARCO. Fronti urbani di via Jacini	pag. 91
Allegato 23. EDIFICIO PER ABITAZIONE E UFFICI IN VIA BROLETTO.	
Fronti urbani di via Broletto	pag. 100
Allegato 24. EDIFICIO PER ABITAZIONE E UFFICI IN VIA BORGONUOVO	
Fronti urbani di via Borgonuovo	pag. 106

## **Indice delle tavole**

TAVOLA 1. Caso di studio: Casa D'affitto Giuliani Frigerio, viale fratelli Rosselli

TAVOLA 2. Caso di studio: Casa Marmont, via Gustavo Modena

TAVOLA 3. Caso di studio: Case tipiche, via Privata Letizia

TAVOLA 4. Caso di studio: Casa al Parco, via Jacini

TAVOLE 5. Caso di studio: Edificio per abitazioni e uffici, via Broletto

TAVOLA 6. Caso di studio: Edificio per abitazioni e uffici, via Borgonuovo

TAVOLA 7. Tavola di sintesi

TAVOLA 8. Una prova nel centro di Brescia

## **Abstract**

Questo lavoro indaga le regole di composizione architettonica della facciata con l'obiettivo di definire il percorso metodologico in grado di dare forma allo spazio pubblico. Attraverso l'analisi di casi studio nei quali sia possibile desumere i modi in cui l'architettura costruita si relazioni con la realtà, la tesi si propone di ricercare, e rendere esplicite, le matrici e le regole compositive che essa trae dal contesto, quindi verificare l'esistenza di un minimo comune denominatore che possa ridare all'architettura quella capacità di costruire la città che sembra aver perso.

L'uomo, da sempre, attraverso l'architettura, costruisce la città, definendone spazi pubblici e privati. All'interno di questo processo di definizione spaziale la facciata riveste un ruolo fondamentale. Essa costituisce l'elemento in grado di rapportarsi sia con lo spazio interno, privato, sia con lo spazio esterno, pubblico. Grazie a questo ruolo di intermediazione spaziale, la facciata è il mezzo che rende leggibili le relazioni che un progetto instaura con il contesto nel quale s'inserisce, attraverso un'indagine in grado di porre l'accento sulle regole spaziali e compositive che la realtà urbana deriva al progetto in esame.

All'interno di una stessa città, sono compresenti brani di tessuto urbano diversi: a cortina edilizia continua, tipica della città ottocentesca, oppure a blocco aperto. Questa arbitrarietà di realtà urbane mi ha portato alla decisione di indagare le relazioni che alcuni progetti hanno instaurato con lo spazio pubblico, al fine di cogliere regole di composizione da sottoporre a verifica all'interno di un progetto nel centro della città di Brescia. Al fine di individuare le architetture da analizzare, ho deciso di limitare l'ambito d'indagine ai progetti di edilizia residenziale realizzati tra la fine degli anni quaranta e la fine degli anni cinquanta, inserite all'interno di porzioni di città costruite secondo diverse modalità, in differenti periodi storici.





## Capitolo 1. La facciata come strumento di definizione dello spazio urbano

### 2.1. La facciata e i suoi molteplici ruoli

La facciata è l'elemento di mediazione e interazione spaziale attraverso cui l'architettura si relaziona con la realtà. Fin dalla nascita della civiltà e dell'architettura, intesa come arte civile per eccellenza, la facciata svolge il duplice ruolo di elemento di separazione e connessione tra due spazi che essa stessa contribuisce a definire, ovvero quello interno e quello esterno. Il termine facciata racchiude in sé una complessità che non posso esprimere attraverso un'univoca definizione. Possono essergli attribuite diverse accezioni, come quella di soglia, confine, limite, ma anche diaframma, membrana. Per capire il significato che ognuno di questi concetti deriva alla facciata, devo uscire dall'ambito prettamente architettonico e richiamare alcuni concetti espressi all'interno di un diverso ambito disciplinare, quello filosofico. Infatti, lo studio del legame che sottende questi concetti, trova le sue radici nella filosofia greca.

In particolar modo, Aristotele affermava *«Il limite è l'estremo che circoscrive una cosa, in grado di contenerla ma non di entrarci. Infatti, esso appartiene alla cosa, che rappresenta un termine al quale è possibile avvicinarsi, ma mai raggiungibile»*<sup>1</sup>. È evidente che tale definizione esprima due azioni distinte, cioè contenere e separare una parte dal resto. Non vi è dubbio che la facciata di un edificio svolga questo compito. D'altro canto, non è possibile ridurre la facciata a mero elemento di separazione.

Al fine di comprendere a pieno il concetto di facciata e i molteplici ruoli che essa riveste, trovo significativo richiamare i concetti di soglia e confine. Mentre il primo deriva dal greco "solea"<sup>2</sup>, il cui significato letterale, pianta del piede, suola, richiama il concetto di impronta, segno, il secondo attribuisce al segno una propria misura e una propria dimensione, in grado di relazionarsi con le realtà tra le quali si trova, senza però potervi entrare. Il concetto di confine non entra in contrasto con quello di limite. Entrambi sono due segni di separazione, ma mentre il limite racchiude una realtà limitandosi ad alludere all'esistenza di ciò che sta al di là, il confine non solo ne dichiara l'esistenza, ma instaura relazioni con essa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>F. Lerda, voce «Limite», in *Enciclopedia*, vol. VI, Utet, Torino 2001.

<sup>2</sup>I. Prigogine, I. Stengers, voce «Soglia», in *Enciclopedia*, vol. XII, Einaudi, Torino 1981.

<sup>3</sup>P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*. B, Mondadori, Milano 1997.

Voglio infine richiamare un ultimo termine in grado di arricchire la definizione del concetto di facciata, ovvero membrana. Il termine deriva dal latino "membrum"<sup>4</sup>, che significa membra, ma anche pelle che copre le membra. In ambito scientifico rappresenta un generico sistema materiale dotato di una struttura permeabile o semipermeabile in grado di regolare il processo di osmosi, flusso attraverso il quale due fluidi contenuti negli spazi separati dalla stessa membrana raggiungono l'equilibrio.

La facciata racchiude in sé ognuno di questi concetti: essa è un segno, un elemento di separazione. Inoltre, ha una propria dimensione fisica e rappresenta un mezzo in grado di relazionarsi con lo spazio interno e con quello esterno e permetterne il dialogo. Ma la facciata è molto di più: è un insieme di elementi architettonici all'interno di un disegno unitario la cui composizione può derivare le proprie regole dallo spazio interno, dal contesto, dalle scelte del progettista in merito al linguaggio architettonico. È il mezzo attraverso il quale un progetto esprime il proprio carattere. A tale proposito, è opportuno precisare che, nonostante l'attribuzione di diversi significati e ruoli, non può esistere un progetto di facciata indipendente. La definizione di un disegno di facciata e di tutti gli altri aspetti, materici e tecnologici, che portano alla sua realizzazione, sono subordinate al progetto architettonico nella sua interezza.

Il lavoro di analisi che mi appresto a svolgere s'interroga sulle relazioni che un progetto instaura con lo spazio urbano. Esso ha l'obiettivo di esprimere un giudizio sull'urbanità dei progetti analizzati. È evidente che tale giudizio debba riferirsi al progetto e allo spazio che la sua presenza determina. Se guardiamo alla facciata dal punto di vista del rapporto con lo spazio urbano, essa svolge diversi ruoli: innanzi tutto, la definizione del disegno di facciata rappresenta quella fase del progetto nella quale la scala architettonica si confronta con la scala urbana, quella fase in cui il progetto architettonico si confronta con la porzione di città circostante. Inoltre, essa costituisce un elemento di delimitazione dello spazio esterno e concorre alla definizione del carattere di tale spazio, insieme agli altri manufatti architettonici che con esso si relazionano. Le considerazioni fatte mi permettono di affrontare un'analisi di casi studio che miri a indagare i rapporti spaziali che un progetto instaura con il brano di città nel quale s'inserisce. Questo approccio trova nello spazio il suo elemento fondante, al quale riferire ogni altro aspetto indagato.

<sup>4</sup>S.A., voce «Membrana», in *La Piccola Treccani*, vol. VII, Treccani, Roma 1995.

Un ragionamento di questo genere non è nuovo nell'ambito architettonico. Bruno Zevi, all'interno del libro *"Saper vedere l'architettura"*, sostiene la necessità di mettere in discussione i criteri classici di valutazione dell'architettura, e di spostare l'attenzione sul concetto di spazio, la vera e propria essenza dell'architettura. Secondo Zevi impossessarsi dello spazio, saperlo vedere, costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici<sup>5</sup>. Sebbene durante la sua dissertazione sull'architettura come arte dello spazio, Zevi sostenga che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura, egli afferma: «*L'espressione spaziale propria dell'architettura si prolunga nella città, nelle strade e nelle piazze, nei vicoli e nei parchi, negli stadi e nei giardini, ovunque l'opera dell'uomo abbia limitato dei vuoti, abbia creato spazi racchiusi. Tutto lo spazio urbanizzato, tutto ciò che è visualmente limitato da cortine, siano esse murarie o filari di alberi o fondali, è caratterizzato dagli stessi elementi che distinguono lo spazio architettonico [...]. Ora, dato che ogni volume edilizio, ogni scatola muraria costituisce un limite, una cesura nella continuità spaziale, è chiaro che ogni edificio collabora alla creazione di due spazi: gli spazi interni, definiti compiutamente dall'opera architettonica, e gli spazi esterni, o urbanistici, racchiusi entro quell'opera e le altre attigue [...]. Non ha importanza il loro valore artistico particolare, o non ha preminente importanza; ciò che interessa è la loro funzione come determinanti di uno spazio racchiuso*»<sup>6</sup>.

Zevi promuove lo spazio come criterio di valutazione fondamentale dell'architettura, senza il quale non sia possibile esprimere un giudizio di merito. Egli non nega l'esistenza di una serie di valori economici, sociali, funzionali, artistici, decorativi, al contrario, li considera elementi imprescindibili di ogni opera architettonica. Ciò che Zevi sostiene è la necessità di subordinare l'analisi di tali valori al concetto di spazio. È proprio su questo tipo d'interpretazione che intendo basare l'analisi di alcuni casi studio, in modo tale da poter valutare la loro capacità di instaurare relazioni con lo spazio urbano.

<sup>5</sup> B.Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

<sup>6</sup> B.Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, cit.

## 1.2. I concetti di urbanità e insieme urbano

Prima di procedere oltre, devo fare chiarezza su due concetti attorno ai quali ruota questo lavoro: *urbanità* e *insieme urbano*. Al fine di attribuire una definizione a entrambi, devo fare un passo indietro e parlare di un problema sorto con la nascita della città, intesa come unione di più individui. Mi riferisco al problema della forma. Nel 1923, Adolf Behne diceva: «*La forma nasce con lo stabilirsi delle relazioni tra gli uomini. L'uomo solitario, isolato nel mezzo della natura, non ha alcun problema formale [...]. La questione della forma nasce con l'unione di più individui, e la forma è ciò che rende possibile la convivenza tra gli uomini [...]. La forma è un fatto eminentemente societario [...]. La casa deve rispondere ad alcune esigenze formali [...]. Se ogni edificio è parte di un complesso, esso deve accettare determinate regole, universalmente valide, regole, dunque, che non derivano da sue particolari esigenze funzionali ma da quelle del complesso di cui l'edificio è parte, dunque da esigenze estetiche e formali*»<sup>7</sup>.

Behne sosteneva che un edificio, per fare parte di un complesso, debba rispondere a determinate esigenze estetiche e formali dettate dal complesso stesso. Inoltre, queste parole esprimono la convinzione che esistano regole universalmente valide in grado di definire i rapporti tra le parti, ovvero gli edifici. È evidente che il complesso al quale riferiva Behne è ciò che io chiamo *insieme urbano*. Egli sosteneva che un edificio, al fine di instaurare rapporti con l'insieme urbano nel quale s'inserisce, debba rispettare determinate regole di composizione architettonica, di natura insediativa e morfologia, e che tali regole siano universalmente valide. Ritengo le parole di Behne condivisibili in parte. Se da un lato mi trovo in accordo sul fatto che un edificio, nel momento in cui entri in contatto con un altro o più edifici, debba interrogarsi sui modi di relazionarsi a esso, dall'altro non posso condividere la convinzione che esistano regole universalmente valide mirate alla definizione dei rapporti estetico e formali.

Un anno più tardi, nel 1924, A. Trystan Edwards, all'interno del libro "*Good and Bad Manners in Architecture*", interrogandosi sugli aspetti che qualificano un edificio come parte di un insieme urbano, sostiene: «*Può un insieme casuale di edifici, ognuno*

<sup>7</sup>C. Zucchi, «*Sostituzione edilizia e galateo urbano* », in *Rivista bimestrale di Assimpredil Ance*, N° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29. Cit.

*concepito singolarmente, ed espressivo nient'altro che della sua funzione immediata, veramente essere descritto come una città? Qual è l'attributo che rende un edificio urbano? [...]. Perché un edificio sia urbano deve avere urbanità (il termine inglese "urbanity" può essere tradotto in italiano come "buone maniere" o "cortesia") Ora l'urbanità, come tutti sanno, significa né più né meno che buone maniere, e la sua mancanza attesta piuttosto cattive maniere»<sup>8</sup>.*

Edwards fornisce una definizione essenziale di urbanità. Egli sosteneva che l'urbanità è una questione di buone maniere e rappresenta quell'attributo in grado di qualificare un progetto come parte di un insieme urbano. Sebbene condivida le sue parole, ritengo necessarie alcune considerazioni in modo tale da ampliare la definizione di *urbanità* e chiarire cosa sia un *insieme urbano*.

L'urbanità è una condizione di buone maniere. È la capacità, di un manufatto, di costituirsi come componente di una narrazione. Tale capacità si manifesta attraverso le relazioni che s'instaurano tra il progetto e gli altri elementi.

Al fine di chiarire in modo esaustivo cosa sia, per me, l'urbanità, ritengo opportuno interrogarmi sul significato del termine narrazione e sulle componenti alle quali mi riferisco all'interno della sua definizione. Innanzi tutto, se considero le premesse fatte e le parole di Behne ed Edwards, noto che i termini insieme urbano e narrazione sono molto simili nel significato, quasi identici. Mentre il primo riferisce a un insieme di componenti architettoniche, spaziali, ma anche normative, la narrazione rappresenta quella serie di relazioni che si creano all'interno di un insieme urbano e che ne determinano una precisa configurazione. A questo punto mi sento in dovere di prendere le distanze dalle citazioni di Behne ed Edwards. Infatti, nonostante nessuno dei due lo sostenga in modo chiaro, dalle loro parole è evidente che siano convinti che per fare in modo che si crei un insieme urbano debbano verificarsi determinate condizioni. Mentre per Behne la condizione necessaria era il rispetto di una serie di regole estetiche e formali, dalle parole di Edwards sembra che un insieme di edifici possa coesistere senza formare un insieme urbano.

<sup>8</sup>C. Zucchi, «Sostituzione edilizia e galateo urbano », in *Rivista bimestrale di Assimpredil Ance*, N° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29. Cit.

Ritengo che ogni manufatto architettonico, dal momento in cui si pone all'interno di uno spazio urbano instauri relazioni con esso, con gli elementi presenti al suo interno e con gli altri edifici circostanti. Proprio questa capacità intrinseca di creare relazioni, mi permette di sostenere l'esistenza di un insieme urbano a prescindere dal giudizio che possa dare in merito alla cortesia o alla maleducazione che ogni edificio mostri nei confronti di un altro.

### **1.3. Criteri di Valutazione dell'urbanità**

Queste premesse mi permettono di procedere all'analisi degli aspetti che contribuiscono a esprimere un giudizio di urbanità, ovvero di buone maniere. A questo punto sorge una domanda fondamentale: Quali sono i criteri di valutazione in grado di contribuire all'espressione di un giudizio di urbanità?

L'urbanità di un progetto si misura considerando molti aspetti, alcuni dei quali esorbitano dall'ambito specifico della facciata. Ciò è piuttosto ovvio se si pensa che il concetto di urbanità è legato a quello di spazio, quindi al rapporto che lo spazio urbano instaura con il progetto. La facciata è un mezzo attraverso il quale è possibile leggere tale rapporto, un mezzo che consente il confronto tra il progetto e gli edifici che delimitano e definiscono lo spazio urbano. È evidente che la facciata non rappresenti l'unico elemento in grado di esprimere tale giudizio, ma, senza dubbio, è quello più a diretto contatto con lo spazio urbano.

Cercherò ora di esporre i criteri secondo i quali intendo svolgere l'analisi di alcuni progetti da me scelti. È evidente che la scelta dei criteri, come del resto la definizione di urbanità e d'insieme urbano, dipende da considerazioni soggettive. Perciò, nel comporre questo elenco, non escludo la possibilità che esistano altri aspetti che ho deliberatamente tralasciato.

#### *Il rapporto con il suolo*

Il primo criterio del quale voglio parlare è il *rapporto con il suolo*. Esso racchiude in se molteplici aspetti, ognuno diverso dall'altro, che contribuiscono a definire le relazioni che un progetto instaura con il brano di città nel quale si colloca, sia per quanto riguarda lo spazio urbano, sia per quanto riguarda l'edificato circostante. Dato che tali relazioni

rappresentano l'oggetto della mia indagine, non posso certo omettere o ignorare questi aspetti. In particolar modo mi riferisco a:

- 1) *Statuto d'uso del suolo*, ovvero l'insieme di saperi giuridici ed economici riferiti al sedime nel quale s'inserisce il progetto. I primi regolano i rapporti tra pubblico e privato, in altre parole tra lo spazio pubblico, urbano, e il lotto all'interno del quale s'inserisce il progetto. I secondi determinano la dimensione dell'intervento, quindi forniscono i parametri attraverso i quali il progettista regola i rapporti tra il lotto e l'edificio. Fa parte dei saperi giuridici l'insieme di norme e strumenti urbanistici grazie ai quali la pubblica amministrazione pianifica ogni aspetto legato all'espansione della città e alla gestione della città edificata. Tali aspetti sono: l'assetto viario, la conformazione degli isolati, dei lotti, la loro destinazione funzionale e l'evoluzione insediativa.
- 2) *Il piano terra*. Lo studio della pianta del piano terra, non solo sotto l'aspetto della distribuzione spaziale, ma anche dal punto di vista funzionale, esprime in modo chiaro il tipo di rapporto tra spazio interno ed esterno perseguito dal progettista. Per comprendere le sue scelte e confrontarle con il risultato ottenuto, non basta soffermarsi alla lettura, seppur accurata, della pianta. Altri elaborati grafici, come sezioni e prospetti dell'edificio, permettono un'analisi molto più completa. Prendo ora ad esempio due ipotetici edifici. Non m'interessa la tipologia edilizia alla quale appartengono, né tanto meno la destinazione d'uso del piano terra. L'unico aspetto che li accomuna è il fatto di avere una facciata prospiciente la pubblica via. Quindi, questi edifici sono a diretto contatto con lo spazio esterno e sono lambiti da un marciapiede. La differenza principale tra i due edifici è che il primo ha il piano terra alla stessa quota di calpestio del marciapiede, mentre il secondo ha il piano terra rialzato. È evidente che il piano terra rialzato determina un rapporto diverso con lo spazio urbano rispetto all'edificio avente il piano terra alla quota della strada. Mentre il primo è figlio di un tentativo di distacco dalla pubblica via, alla ricerca di una situazione più intima, il secondo persegue un legame più forte e diretto con il suolo pubblico. Questo breve esempio spiega il motivo per cui non sia sufficiente analizzare la pianta per comprendere come il piano terra influisca sulle relazioni urbane del progetto, ma occorre verificare la configurazione altimetrica dell'edificio e capire, attraverso l'analisi di disegni di facciata, come le aperture, i materiali, i colori, le scelte di natura compositiva, siano utilizzate dal progettista al fine di comunicare o nascondere le sue scelte.

- 3) *La configurazione spaziale del lotto.* Questo aspetto è molto legato al piano terra. Infatti, la progettazione planimetria e quella del piano terra non rappresentano due operazioni distinte. Occuparsi dell'una significa tenere in considerazione l'altra. La pianta del piano terra e la planimetria del lotto sono strettamente legate al primo punto, ovvero lo statuto d'uso del suolo. Esse sono il risultato delle scelte progettuali prese all'interno di una realtà governata da regole di diversa natura.

Nonostante questo rapporto rimanga invariato all'interno del processo edilizio, determina risultati sempre diversi. Infatti, la diversità di ogni lotto e l'unicità di ogni progetto, dal punto di vista tipologico, dimensionale ma, soprattutto, unico in quanto figlio delle scelte di un progettista, determinano configurazioni spaziali sempre diverse. A tale proposito, basti pensare a situazioni nelle quali gli edifici si attestano direttamente sulla strada, come avveniva nella città storica. Oppure casi in cui tra l'edificio e il suolo pubblico ci sia il giardino privato dell'edificio stesso, magari separato dalla strada mediante l'utilizzo di un muro di cinta, piuttosto che da una ringhiera in ferro. Lo stesso suolo pubblico può essere di natura diversa: una strada, una piazza, un viale alberato, un giardino pubblico. A loro volta questi elementi presentano caratteristiche differenti, come la presenza di marciapiedi, di altri edifici con proporzioni e caratteristiche diverse.

Se considerato in relazione allo spazio urbano, anche il piano terra di un edificio all'interno della città storica, prospiciente la pubblica via, può comportarsi in modi molto diversi. Esso può presentare un basamento ermetico, piuttosto che trasparente, può essere piatto o presentare arretramenti, porticati o loggiati pedonali. Esistono tante realtà diverse l'una dall'altra, ma ciò su cui voglio porre l'accento è l'unicità di ognuna di esse, che determina la nascita di relazioni urbane differenti.

#### *Il rapporto con l'edificato esistente*

All'inizio di questo lavoro ho affermato che ogni edificio, nel momento in cui s'inserisce all'interno di una realtà urbana, costituita da spazi pubblici e da altri edifici, instaura relazioni con essi. A tale proposito, ritengo opportuno precisare che, dal momento in cui un edificio si colloca in un brano di città esistente, esso contribuisce a creare un nuovo



insieme urbano, che si sostituisce al precedente. Ciò non significa che i due insiemi urbani parlino lingue diverse. Al contrario, il secondo prosegue la narrazione dell'insieme precedente, ma lo fa attraverso la creazione di una realtà nuova, alterata dalla presenza del nuovo edificio.

Ho richiamato questa premessa perché mi permette di introdurre un altro aspetto basilare di quest'analisi, ovvero il *rapporto con l'edificato esistente*. Infatti, esprimere un giudizio di urbanità significa valutare le buone maniere con le quali un progetto si accosta a un altro. Quest'operazione non deve limitarsi all'analisi delle relazioni tra il progetto e gli edifici adiacenti. Piuttosto, deve estendersi a tutti i manufatti che si relazionano con quello spazio urbano che io considero il fulcro attorno al quale si definisce l'insieme urbano al quale l'edificio appartiene. Quindi, è bene considerare tutti gli edifici che concorrono a limitare e definire lo spazio urbano, siano essi localizzati in fianco o di fronte all'oggetto della mia analisi.

Non vi è dubbio che la facciata sia il mezzo attraverso il quale comprendere i modi in cui un edificio dialoghi con gli altri. Infatti, attraverso la lettura dei disegni di facciata e degli elementi che li compongono, è possibile comprendere i rapporti dimensionali, spaziali e funzionali, che il progetto instaura con gli altri edifici. Anche il linguaggio architettonico offre spunti di riflessione in merito alla capacità, di un progetto, di dialogare con gli altri elementi dell'insieme urbano. A questo proposito, va precisato che il progettista, durante la fase di elaborazione progettuale, si scontra con il contesto. Questo scontro influisce sulle scelte che egli fa, e molte di queste scelte si traducono nell'uso di un particolare linguaggio architettonico. È altresì ovvio che il risultato finale dipende dalle capacità e dalla sensibilità con le quali il progettista asseconda o meno le regole che il contesto gli trasmette. Da queste considerazioni appare evidente che il rapporto con l'edificato esistente rappresenta l'aspetto principale dell'analisi che mi appresto a fare. Il modo in cui viene trattato il basamento, le scelte stilistiche fatte durante la definizione del disegno di facciata, i rapporti proporzionali tra i diversi edifici, la destinazione d'uso e la configurazione spaziale del coronamento, sono tutti aspetti che ci permettono di capire che tipo di relazioni il progetto in esame instaura con l'insieme urbano.

#### *Le relazioni tra edificio e spazio urbano*

Ogni individuo, muovendosi all'interno della città, entra a contatto con spazi urbani molto diversi tra loro. È evidente che tali diversità influenzano il modo in cui ogni spazio viene percepito. Inoltre, grazie all'individualità umana, ritengo di poter sostenere che la

percezione sia un'operazione del tutto soggettiva. Ciò significa che ognuno di noi, trovandosi all'interno di un determinato spazio urbano, ne elabora una percezione del tutto unica, dettata dall'importanza che l'individuo attribuisce a determinati elementi piuttosto che ad altri. Anche il giudizio espresso in merito a quel medesimo spazio è unico e del tutto soggettivo. Ma il giudizio non è che il risultato finale di una serie di ragionamenti e valutazioni relativi a determinati elementi e principi che formano e governano lo spazio. Per questa ragione, mi sono chiesto quali siano i fattori che alterano tale percezione. Ho cercato di rispondere a questa domanda nell'unico modo che ritengo possibile, ovvero camminando per la città di Milano e visitando spazi urbani diversi tra loro.

Ogni volta che entro in una piazza, in un viale alberato piuttosto che in una strada destinata al traffico automobilistico, nonostante abbia una percezione diversa di ognuno di essi, dettata dalla loro inopinabile unicità, mi accorgo che due aspetti catturano la mia attenzione più di ogni altro. Il primo è rappresentato dalle *proporzioni dimensionali* tra lo spazio pubblico e gli edifici che lo delimitano, mentre il secondo è la capacità di dilatarsi e di entrare in contatto con lo spazio interno dei progetti con i quali dialoga. Esistono molti elementi in grado di modificare questo senso di dilatazione spaziale, alcuni dei quali dipendono dal disegno del suolo, come ad esempio la presenza di aree verdi.

Le facciate degli edifici, siano essi blocchi aperti o inseriti all'interno di una cortina edilizia continua, svolgono un ruolo preminente nella percezione dello spazio. Esse hanno il compito di regolare lo scambio tra spazio interno e spazio esterno, attraverso gli elementi che le compongono, ovvero aperture, pareti di chiusura verticale, porticati e loggiati a piano terra, balconi, logge, arretramenti. Oltre ai singoli elementi, riveste molta importanza anche il rapporto tra le parti di un disegno di facciata: il basamento può essere più o meno permeabile. Il coronamento può presentarsi complanare alla facciata oppure costituire un piano arretrato. Infine, il rapporto tra la facciata e la copertura può rappresentare un elemento di rigidità piuttosto che di flessibilità nella percezione dello spazio. Tutti questi elementi devono essere considerati mediante un duplice punto di vista. Da un lato essi mi permettono di fissare i rapporti che un progetto instaura con lo spazio urbano sul quale si affaccia. Al tempo stesso, essi rappresentano i termini di paragone tra il progetto e gli altri elementi presenti all'interno dell'insieme urbano, in grado quindi di valutarne le buone o cattive maniere.

In questo capitolo ho descritto quegli aspetti del progetto che intendo utilizzare come criteri di valutazione dell'urbanità di alcuni casi studio. Prima di procedere ritengo fondamentale chiarire che essi non determinano in modo univoco l'espressione di un giudizio di urbanità positivo o negativo. Come ho accennato in precedenza, ogni spazio urbano è dotato di una propria unicità. Per questa ragione, ritengo che gli stessi criteri di valutazione da me scelti, riferendosi a urbanità differenti tra loro, portino all'espressione di giudizi diversi tra loro e certamente non assimilabili a una categorica differenziazione tra positivo e negativo.

## **Bibliografia**

A. BEHNE, *Der Moderne Zweckbau*, 1923, (tr. it. in *L'architettura funzionale*, Il Vitruvio Vallecchi, Firenze, 1924).

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

I. PRIGOGINE, I. STENGERS, voce *Soglia*, in «Enciclopedia», vol. XII, Einaudi, Torino 1981.

S.A., voce *Membrana*, in «La Piccola Treccani», vol. VII, Treccani, Roma 1995.

R. PUGLIESE, *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città*, Guerini Studio, Milano 1997.

P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, B. Mondadori, Milano 1997.

F. LERDA, voce *Limite*, in «Enciclopedia», vol. VI, Utet, Torino 2001.

C. ZUCCHI, *Sostituzione edilizia e galateo urbano*, in «Rivista bimestrale di Assimpredil Ance», n° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29.

## Capitolo 2. Architettura come arte civile

Fino a ora ho descritto alcuni concetti alla base della mia indagine e ho spiegato come intendo svolgerla. Ciò di cui voglio parlare all'interno di questo capitolo è il motivo che mi ha spinto a intraprendere questo lavoro. Fin dall'antichità l'architettura è considerata l'arte civile per eccellenza, ovvero quella disciplina in grado di dare forma compiuta alla dimensione collettiva. A essa spetta, da sempre, il compito di costruire la città, quindi di regolare le relazioni tra lo spazio urbano, pubblico, e gli edifici privati. È ovvio che questa capacità si sia trasmessa con il passare dei secoli, come parte di quell'insieme di saperi nel quale la disciplina architettonica affonda le proprie radici. Nonostante non possa credere che la capacità di costruire la città sia andata perduta, negli ultimi decenni essa è stata gradualmente soppiantata da interessi di diversa natura.

Esistono tre ragioni fondamentali che hanno determinato questa situazione: l'inadeguatezza degli strumenti urbanistici, non più in grado di pianificare l'espansione della città, il prevalere dell'interesse privato su quello pubblico e un improvviso cambio di scala del progetto urbano, il quale ha dovuto confrontarsi con aree di grandi dimensioni, senza l'ausilio di un'appropriata pianificazione da parte degli organi competenti.

### 2.1. L'attività di controllo nella produzione edilizia

La costruzione dello spazio urbano si è sempre occupata del rapporto tra interessi pubblici e privati. Nel 1755 L'abate Laugier sosteneva: «*Se si vuole che una città sia ben costruita, non bisogna abbandonare ai capricci dei privati le facciate delle loro case. Tutto quanto è prospiciente su strada deve essere definito e soggetto, per pubblica autorità, al disegno che si sarà stabilito per l'intera strada. Non solo bisognerà stabilire in quali luoghi sia permesso costruire ma anche in qual modo sia obbligatorio farlo*»<sup>1</sup>. Attraverso queste parole, l'abate Laugier pone l'accento sulla necessità che la costruzione della città, in particolar modo dello spazio pubblico, sia il risultato di scelte unitarie e collettive, scelte che l'autorità competente ha il compito di tradurre nella stesura di regole e strumenti urbanistici mirati alla pianificazione degli interventi edilizi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>V. Ugo, « *Saggio sull'Architettura* », a cura di, Palermo, 1987 cit.

<sup>2</sup>R. Pugliese, « *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città* », Guerini Studio, Milano 1997.

Esistono molti casi in cui questa forma di controllo è stata utilizzata per limitare l'esuberanza dei singoli progetti, ovvero dei singoli proprietari. A questo proposito, un'interessante realizzazione è rappresentata dalla *Rue de Rivoli*, a Parigi nel 1801. Il progetto di Percier e Fontaine impone un disegno unificato delle facciate dei singoli edifici. La regola architettonica che ne governa la composizione è costituita da un modulo scandito orizzontalmente (basamento porticato con arco, sviluppo di tre piani e coronamento), con un'unica partizione verticale rappresentata dall'insieme arco finestra. Il risultato di quest'operazione di controllo, che si traduce in una rigida normativa architettonica, è la realizzazione di fronti stradali uniformi, grazie ai quali l'autorità riesce a pianificare la costruzione dello spazio urbano<sup>3</sup>.

In Italia, La volontà di regolare la configurazione del tessuto urbano ha ispirato, per molti anni, il lavoro di controllo svolto dalle Commissioni d'Ornato. Istituite per le città di Venezia e Milano nel 1907, avevano il compito di controllare la produzione edilizia per qualificare e uniformare il valore collettivo della città. Quindi, la realizzazione di ogni progetto era subordinata al giudizio della Commissione stessa.

A Milano in particolare, la Commissione d'Ornato (Costituita da Albertolli, Cagnola, Canonica, Landriani, Zanoja) nella gestione corrente dell'attività di controllo, impose uno standard morfologico (l'unità strada definita dalle cortine edilizie costituite da edifici con fronte d'impianto simmetrico, con tre precise scansioni orizzontali) e manifestò la tendenza a sistematizzare la prassi progettuale e a fornire, alla categoria professionale in formazione, un metodo in grado di garantire l'unitarietà della professione. È evidente che alla base delle decisioni della Commissione d'Ornato vi era una considerazione del manufatto architettonico molto diversa, sia da quelle sviluppate durante gli anni successivi, sia da quella odierna. Infatti, strada ed edificio erano considerati un fatto urbano unitario, nel quale le facciate rappresentano lo strumento in grado di dare forma allo spazio urbano<sup>4</sup>.

Durante la seconda metà dell'ottocento, con l'affermarsi al potere della borghesia, il rapporto tra interessi pubblici e privati cambia. Per venire incontro all'iniziativa dei privati, l'amministrazione pubblica conferisce ai soggetti privati più libertà, purché rispettino le regole fissate dagli strumenti di pianificazione che proprio in quel periodo si

<sup>3-4</sup>R. Pugliese, « *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città* », Guerini Studio, Milano 1997.

diffondono, ovvero il regolamento edilizio e il piano regolatore. Durante gli anni successivi, tali strumenti, mirati al controllo dell'intero territorio urbano, hanno progressivamente perso l'effettiva capacità di orientare la progettazione delle quinte di chiusura dello spazio urbano, verso un disegno unitario<sup>5</sup>. È evidente che la progressiva perdita di efficienza, da parte degli strumenti di controllo, ha permesso agli interessi privati di prendere il sopravvento e questo ha determinato la realizzazione di architetture incapaci di manifestare buone maniere nei confronti della realtà urbana. Nonostante ciò, credo che la mancanza di un'efficace attività di controllo non rappresenti un aspetto per forza negativo. Innanzi tutto, gli strumenti urbanistici e il regolamento edilizio, essendo la traduzione, in norma scritta, dei vincoli imposti in precedenza dalla pubblica amministrazione, svolgevano un'attività di controllo dal momento in cui il progetto si scontrava con essi. Inoltre, l'uniformità dei fronti stradali, tanto invocata dalle Commissioni d'Ornato, rappresenta una regola di progettazione delle facciate, ma non certo l'unica. Infatti, all'interno di un disegno d'insieme di un fronte urbano, la varietà, qualora sia attuata con coscienza, rappresenta un elemento di ricchezza, non per forza espressione di cattive maniere.

Durante la seconda metà dell'800, l'adozione degli strumenti urbanistici da parte delle amministrazioni pubbliche dà il la a un processo che porterà alla graduale separazione tra lo spazio urbano e il manufatto architettonico, i quali, da quel momento in poi, vengono considerati e discussi come fatti urbani differenti. A tale proposito, all'interno dei suoi studi relativi alla città di Parigi, Carlo Aymonino sosteneva che nella città classica, il manufatto architettonico individua la struttura della città. Oggi, invece, la città è il luogo fisico di oggetti architettonici liberamente costituiti dal punto di vista stilistico, ma predeterminati dal punto di vista di ruolo e dimensione dell'intervento.

Ciò significa che l'architettura, intesa come tecnica compositiva, non coincide più con la costruzione della città e che quest'ultima è affidata a specifici strumenti di settore e al piano stradale. A sostegno della sua tesi, Aymonino porta l'esempio del piano di ricostruzione di Parigi di E. Haussmann. Questo progetto di ricostruzione gravitava attorno all'idea che il rapporto tra manufatto architettonico e piano stradale non fosse indifferenziato, poiché l'edificio stesso, come volume o nei suoi affacci, costituisce un elemento del disegno urbano, definito e determinato dal piano stradale. In altre parole, ogni edificio non si pone come fatto urbano, ma lo è perché elemento subordinato agli assi stradali. Ciò significa che la sua collocazione si pone solo come questione di suolo disponibile, non come fatto in grado di ordinare e strutturare lo spazio urbano<sup>6</sup>.

<sup>5-6</sup>C. Aymonino, « *Le città capitali del XIX° secolo: Parigi e Vienna* », Officina, Roma, 1975.

Dalle parole di Aymonino sembra che l'architettura sia in grado di svolgere la funzione di arte civile, ovvero contribuire alla costruzione dello spazio urbano, solamente se regolata da un'attività di controllo dell'amministrazione pubblica, attraverso la stesura di un vigoroso corpo di norme in grado di guidare e uniformare ogni singolo progetto. Sebbene sia consapevole dell'importanza del ruolo svolto dall'insieme di norme che regola la produzione edilizia, devo prendere le distanze dalle parole di Aymonino. Secondo me, l'architettura non necessita di un faro che la guidi durante l'elaborazione e la realizzazione di edifici. Al contrario, essa possiede, all'interno del bagaglio di nozioni acquisite durante i secoli, tutti i mezzi per progettare edifici in grado di definire lo spazio urbano e di dialogare con gli elementi dell'insieme urbano di appartenenza. L'uniformità perseguita dalle Commissioni d'Ornato è uno dei possibili criteri da seguire nella costruzione dello spazio urbano, ma non l'unico. Infatti, esso è legato a un'idea di città compatta, caratterizzata da un'edificazione a cortina edilizia continua, quindi non considera la presenza di realtà urbane differenti, governate da regole diverse sia per quanto riguarda gli aspetti morfo-tipologici, sia per quanto riguarda l'organizzazione dello spazio pubblico.

La progressiva perdita di efficacia nelle operazioni di controllo da parte della pubblica amministrazione, in aggiunta all'inadeguatezza degli strumenti urbanistici a rispondere ai bisogni collettivi, ha permesso agli interessi privati di emergere e manifestarsi nella composizione architettonica dei progetti. A mio parere è attraverso questo fatto che ha inizio la crisi dell'architettura come arte civile. Dal momento in cui l'interesse pubblico viene sopraffatto da quello privato, l'espressione del carattere di un edificio prende il sopravvento sul ruolo che per secoli gli è stato affidato, ovvero quello di fatto costitutivo dello spazio urbano. Ciò significa che la capacità di un progetto di accostarsi e dialogare con l'edificato circostante e di manifestare cortesia nei suoi confronti, dipende da competenze e sensibilità del progettista.



## 2.2. L'autoreferenzialità del progetto architettonico

Nel primo capitolo, in merito alla definizione del concetto di urbanità, ho citato le parole scritte da A. Trystan Edwards, all'interno del libro *"Good and Bad Manners in Architecture."* Proseguendo quel discorso, egli afferma: « *Il vero problema è che l'elemento anarchico sta trionfando in tutte le arti. Ci viene detto che l'arte è l'espressione di emozioni. La maggior parte degli edifici o dei quadri più esecrabili sono perdonati sulla base dell'argomento che essi rappresentino con sincerità ciò che l'artista sentiva [...]. La dottrina che un edificio debba proclamare la personalità del proprio progettista è stata la causa di molta volgarità in architettura* »<sup>7</sup>.

Nel 1924 T. Edwards esprimeva preoccupazione verso un fenomeno più che mai presente, oggi nell'architettura, ovvero l'autoreferenzialità dei progetti. Basti pensare alle svariate realizzazioni delle cosiddette *archistar*, delle quali è disseminato il mondo. Esse sono legate soltanto da una serie di elementi architettonici che creano un linguaggio personale, mirato all'esaltazione del gesto. Il progetto *CityLife*, in via di realizzazione a Milano, offre un chiaro esempio di un intervento di questo genere, caratterizzato da progetti volti alla celebrazione dei propri autori. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Arata Isozaki, sia per quanto riguarda le residenze, sia per quanto riguarda gli edifici a torre, destinati a uffici, e il museo, perseguono la strada dell'autoreferenzialità in modo inequivocabile. Essi non cercano un dialogo, al contrario, si pongono all'interno dell'area come oggetti di design, come se fosse compito della città, e delle sue parti, cambiare a causa di questa nuova presenza. L'aspetto ancor più errato, che spesso accomuna molti altri progetti odierni, è la convinzione che il rapporto con il contesto debba essere soddisfatto da un attento disegno del suolo. Non voglio proseguire nell'analisi del disegno dell'intera area *CityLife*, ma non vi è dubbio che il suolo non sia che uno degli aspetti da considerare all'interno di una progettazione attenta al rapporto con lo spazio urbano e con l'edificato esistente.

Nonostante le preoccupazioni espresse da Edwards, nel 1924, è negli anni settanta che l'architettura, intesa come disciplina alla quale è affidato il compito di costruire lo spazio della collettività, entra in crisi. All'interno del dibattito architettonico europeo, nello specifico, in quello italiano e milanese, l'interesse mostrato fino ad allora, verso i temi della casa e della ricostruzione urbana, viene sostituito dalla nascita di nuovi ambiti di

<sup>7</sup>C. Zucchi, « *Sostituzione edilizia e galateo urbano* », in *Rivista bimestrale di Assimpredil Ance*, N° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29. Cit.

ricerca subordinati alla nuova dimensione metropolitana e territoriale delle espansioni della città<sup>8</sup>.

Negli anni settanta e nei decenni successivi, l'architettura ha dovuto occuparsi della costruzione d'interi quartieri e del recupero di aree industriali dismesse, di notevoli dimensioni. Questo improvviso passaggio di scala ha messo in crisi sia i progettisti, sia gli strumenti urbanistici di controllo, del tutto inadeguati a rispondere ai cambiamenti sociali del periodo. Si è così creata una condizione d'incertezza che, unita ai fenomeni da essa scaturiti, in altre parole abusivismo, speculazione edilizia, inadeguatezza delle figure professionali che partecipano al processo edilizio, ha determinato la realizzazione di molti progetti incapaci di costruire lo spazio urbano, quindi di dare forma alla collettività, al nostro stare insieme.

Ognuno di noi, attraversando la città, entra in contatto con i progetti ai quali mi riferisco e, certamente, dalla loro osservazione e dalla fruizione dello spazio pubblico che essi concorrono a delimitare e definire, percepisce un senso di disagio. Le ragioni di questo senso d'insoddisfazione sono dovute a due atteggiamenti largamente diffusi nella pratica progettuale odierna: il primo consiste nel tentativo di adeguamento stilistico alle immagini delle architetture di successo, applicato senza alcun tipo di reinterpretazione critica o rapporto con il contesto specifico nel quale gli edifici vengono collocati. Il secondo consiste nell'utilizzo di forme architettoniche legate alla tradizione, al fine di riscuotere il consenso popolare, più che quello degli addetti ai lavori.

La produzione edilizia milanese degli ultimi anni offre un chiaro esempio di un approccio alla progettazione che affonda le radici negli atteggiamenti appena descritti. In particolar modo, i progetti di edifici di sostituzione all'interno del tessuto consolidato sembrano aver perso la capacità di articolare un lessico comprensibile. Tale incapacità si traduce nell'impossibilità di leggere i criteri, qualora ce ne siano, che il progettista ha considerato al fine di creare rapporti con l'edificato urbano circostante.

Nonostante questi progetti facciano parte, fisicamente di un insieme urbano, essi si pongono al loro interno come oggetti isolati, incapaci di dialogare con l'edificato esistente, quindi di costituire uno sfondo visuale adeguato alla definizione dello spazio urbano.

<sup>8</sup>F. Irace, « Milano », in « Storia dell'architettura italiana », (a cura di) F. Dal Cò, Electa, Milano, 1997.

L'aspetto più evidente dei limiti di questi progetti è il rapporto con il suolo, troppo spesso risolto attraverso cancellate o recinti, alla ricerca di un senso di privacy tipico del nostro tempo, e un diffuso analfabetismo architettonico. È tipico di molti progetti contemporanei il tentativo, del tutto fallimentare, di unire un lessico tecnologicamente moderno con ammiccamenti storicisti di varia natura<sup>9</sup>.

Dopo aver constatato i reali problemi dell'odierna e largamente diffusa pratica architettonica, sembra che i progettisti, da un lato abbiano dimenticato il ruolo dell'architettura nella costruzione dello spazio, dall'altro abbiano scelto di declinare la pratica architettonica ad una disciplina il cui unico obiettivo sia quello di, usando un diffuso modo di dire, far tutti contenti. Ciò ha determinato una progressiva perdita di un metodo progettuale in grado di porsi delle problematiche e di applicare il proprio sapere al fine di risolverle.

Non vi è dubbio che per porre un freno a questo dilagante fenomeno, ci sia bisogno di ricostruire una sintassi urbana condivisa, una cultura formale che sappia mantenere il carattere pubblico dello spazio urbano, pur dialogando con i nuovi valori sociali, che oggi sono plurimi e mutevoli<sup>10</sup>. Con l'intento di fornire il mio contributo al soddisfacimento di quel bisogno, ho deciso di analizzare alcuni progetti, alla ricerca di un metodo progettuale in grado di dialogare con l'insieme urbano nel quale un progetto si colloca, e dare forma alla collettività.

<sup>9-10</sup> C. Zucchi, « Sostituzione edilizia e galateo urbano », in *Rivista bimestrale di Assimpredil Ance*, N° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29.

## **Bibliografia**

M. A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Parigi, 1755, (tr. it. In *Saggio sull'Architettura*, A cura di, V. Ugo, Palermo, 1987).

C. AYMÓNINO, *Le città capitali del XIX° secolo: Parigi e Vienna*, Officina, Roma, 1975.

F. IRACE, *Milano*, in «Storia dell'architettura italiana», (a cura di) F. Dal Cò, Electa, Milano, 1997.

R. PUGLIESE, *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città*, Guerini Studio, Milano 1997.

C. ZUCCHI, *Sostituzione edilizia e galateo urbano*, in «Rivista bimestrale di Assimpredil Ance», n° 23, gennaio febbraio 2001, pp. 26 – 29.

A. MONESTIROLI, *La ragione degli edifici: La scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti, Milano 2010.

### Capitolo 3. Analisi dei casi studio

Le considerazioni fatte fino a ora hanno indirizzato le mie scelte verso un preciso ambito d'indagine. Se da un lato non avrebbe avuto senso analizzare progetti precedenti al movimento moderno, quindi legati a un'idea di città consolidata e a un lessico troppo distante da quello contemporaneo, dall'altro, la scelta di progetti postumi agli anni settanta avrebbe significato venire meno alla critica fatta all'architettura degli ultimi decenni. Dopo aver ristretto il campo al periodo compreso tra gli anni trenta e l'inizio degli anni settanta, ho deciso di limitare l'ambito d'indagine ai soli progetti realizzati a Milano, a eccezione di Casa Giuliani Frigerio, progettata da Giuseppe Terragni e realizzata a Como, nel 1940. Le ragioni che mi hanno spinto verso questa scelta sono molteplici: Innanzi tutto un personale interesse verso alcuni architetti che hanno contribuito a formare la scuola di architettura milanese, all'interno della quale ho percorso i miei primi passi di avvicinamento alla disciplina. Inoltre, i progetti realizzati tra gli anni trenta e il secondo dopoguerra dagli architetti ai quali mi riferisco (Giuseppe Terragni, BBPR, Piero Bottoni, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Luigi Caccia Dominioni, Asnago e Vender, Luigi Figini e Gino Pollini) sembravano aver intrapreso la strada giusta al fine di coniugare un linguaggio moderno, capace di reinterpretare in maniera critica i vincoli e il lessico della città consolidata, al valore sociale dell'architettura, mantenendo quella capacità di costruire lo spazio urbano della quale oggi si percepisce la mancanza.

Infine, devo aggiungere che Milano offre la possibilità di rapportarsi con brani di città molto diversi tra loro, ognuno dei quali porta con sé un lessico e un insieme di vincoli alla progettazione tipici del proprio tempo. Queste diversità, con le quali i progettisti hanno dovuto rapportarsi, arricchiscono e avvalorano il lavoro di ricerca che mi sono preposto. Ma questa non è l'unica diversità che ho considerato. Ritengo che un'analisi di questo genere, al fine di giungere a un risultato soddisfacente, debba riguardare progetti differenti tra loro, per tipologia edilizia e per il contesto nel quale si collocano. In tal senso, l'unico aspetto che accomuna i casi studio è la destinazione d'uso residenziale, la quale prevale in larga misura sulle altre, in tutti i progetti scelti.

Giò Ponti, ***Casa Marmont***, via G. Modena, 1933 – '36.

Giò Ponti, ***Case d'abitazione: Domus Onoria (1933 – '37), Domus Serena (1933 – '36), Domus Aurelia (1933 – '37), Domus Livia (1933 – '37), Domus Flavia (1938), via Caravaggio, Via Letizia Privata.***

Giuseppe Terragni, ***Casa d'affitto Giuliani Frigerio***, Como, 1939 – '40.

Ignazio Gardella, ***Casa al Parco***, via Jacini, 1944 – '53.

Gino Pollini, Luigi Figini, ***Complesso per abitazioni e uffici***, via Broletto, 1947 – '48.

BBPR, ***Edificio per abitazioni e uffici***, via Borgonuovo Piazza S. Erasmo, 1948.

### 3.1. Giuseppe Terragni: *Casa d'affitto Giuliani Frigerio*, viale Fratelli Rosselli, Como 1939 – '40.

Sebbene il progetto della casa d'affitto Giuliani Frigerio non sia stato realizzato all'interno dell'urbanità milanese, il suo contributo nell'evoluzione del dibattito architettonico relativamente alla progettazione delle facciate e al rapporto che esse instaurano sia con lo spazio interno che con quello esterno, è tale da non poter essere ignorato. L'importanza di questo progetto è testimoniata dall'interesse che la critica ha mostrato nei suoi confronti dalla realizzazione a oggi.

Nel 1978, durante un'analisi del lavoro di Giuseppe Terragni, Manfredo Tafuri scriveva: «*Raggelato nella sua assoluta dimensione metafisica, l'oggetto di Terragni è casualmente posato sul terreno: frammento di un interregno concettuale, esso accentua il proprio non avere un luogo, che è, in realtà, un non volere un luogo. Le stesse relazioni con la città divengono al proposito dei punti di sospensione. Il contesto esiste, ad esso l'architettura di Terragni non vuole né può aggiungere o togliere nulla. Certo, la nuova presenza modifica il contesto; ma l'assolutezza del suo ritrarsi in una segnicità attonita, obbliga quel contesto ad essere ciò che è e basta*»<sup>1</sup>.

Attraverso queste parole Tafuri pone l'accento sulla particolarità del rapporto tra architettura e contesto dei progetti dell'architetto comasco. Egli sostiene che durante tutta la fase di elaborazione del progetto di casa Giuliani Frigerio, il contesto è stato ignorato. L'analisi che mi accingo a svolgere mette in discussione proprio queste parole, al fine di rilevare i modi in cui Giuseppe Terragni si è relazionato con la realtà urbana. Inoltre, la volontà di esprimere un giudizio sulla qualità urbana delle facciate di casa Giuliani Frigerio ha suggerito un interrogativo al quale ho cercato di dare una risposta, ovvero: all'interno della realtà urbana odierna, costituita da edifici in parte precedenti e in parte successivi al 1940, il progetto di Terragni fa parte di un insieme? Come si relazionano le facciate di casa Giuliani Frigerio con quelle degli altri edifici presenti all'interno di tale insieme? E ancora che ruolo svolgono le facciate come quinta di chiusura dello spazio urbano?

<sup>1</sup>M. Tafuri, «*Il soggetto in mostra: introduzione a Giuseppe Terragni*», in Lotus International, N° 20, settembre 1978, pp. 8 - 38. Cit.

## **Evoluzione urbana del contesto.**

Casa Giuliani Frigerio è un edificio a destinazione residenziale situato all'interno di un lotto di 450 mq. All'inizio del 1939, quando Giuseppe Terragni elabora le prime ipotesi progettuali, il contesto appare consolidato. Infatti, l'assetto viario di tutta l'area compresa tra viale Fratelli Rosselli e il lago, storicamente chiamata "Prato Pasqueé", era già stato previsto all'interno del P.R.G. del 1919, quindi realizzato. Inoltre, la planimetria generale mostra due elementi con i quali il progetto di Casa Giuliani Frigerio ha un rapporto diretto, ovvero viale Fratelli Rosselli, arteria che collega la città murata con i borghi situati a nord ovest, e la cortina edilizia a sud della stessa via, costituita dall'istituto Raschi e dagli edifici residenziali realizzati a ovest. La rete viaria prevista dal piano del 1919 venne in parte modificata durante gli anni venti. Tali modifiche, che non riguardano l'articolazione bensì la proporzione tra spazio dedicato alle strade e spazio delimitato da esse, sono la conseguenza della decisione presa dal comune di destinare buona parte dell'area di "Prato Pasqueé" alla costruzione dello stadio di calcio Giuseppe Sinigaglia, realizzato nel 1927.

Negli stessi anni, tutta l'area fu interessata da diversi progetti: il Tempio Voltiano progettato dall'architetto Federico Frigerio, del 1927; il monumento ai caduti e gli edifici dedicati a ospitare i circoli canottieri, la cui realizzazione è stata accompagnata dalla sistemazione del lungo lago e dei giardini pubblici. Inoltre tra il 1927 - '28, proprio Giuseppe Terragni progettò il *Novocomum*, all'interno di un lotto tra via Sinigaglia e viale Fratelli Rosselli.

Nel 1937 viene approvato un nuovo P.R.G. ed è proprio in riferimento a questo strumento urbanistico che Terragni progetta Casa Giuliani Frigerio. L'aspetto che mi preme sottolineare di questo piano è l'introduzione della zonizzazione. All'interno della tavola a essa dedicata, si nota che tutta la fascia compresa tra il *Novocomum* e il lotto nel quale verrà realizzato l'edificio è segnata come zona residenziale semi-intensiva. Ciò significa che Terragni da un lato doveva rispettare il limite massimo di cinque piani fuori terra imposto dalla relazione di piano, dall'altro sapeva dell'eventualità di una futura edificazione a est di casa Giuliani Frigerio e questo aspetto ha influenzato sia la distribuzione spaziale interna sia la definizione delle facciate dell'edificio.



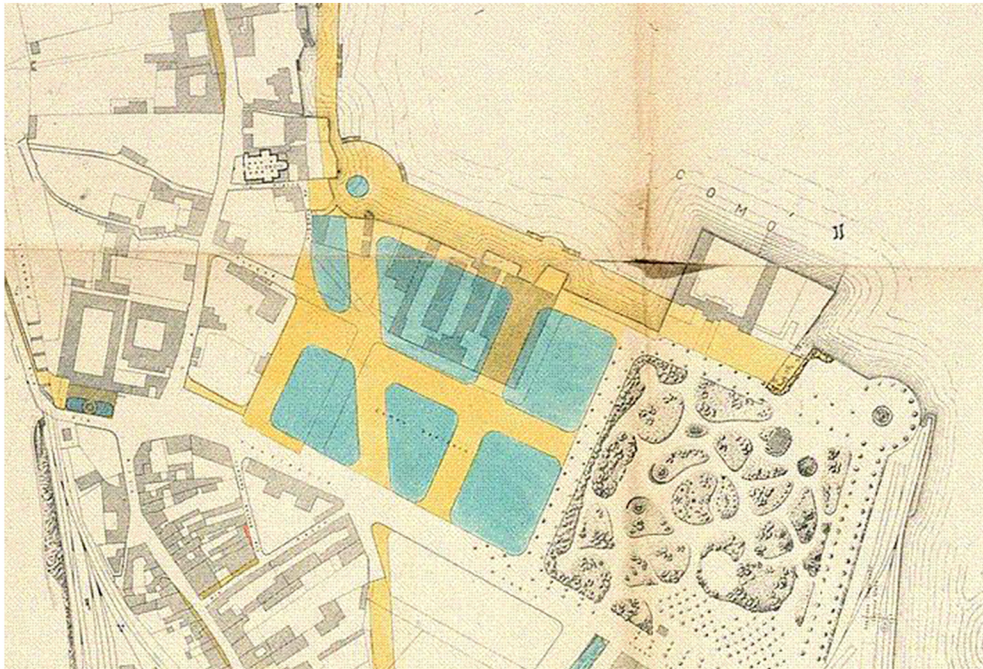


Fig. 1 Estratto di Piano regolatore e di ampliamento 1919



Fig. 2 Estratto di piano regolatore di massima edilizio e di ampliamento 1937



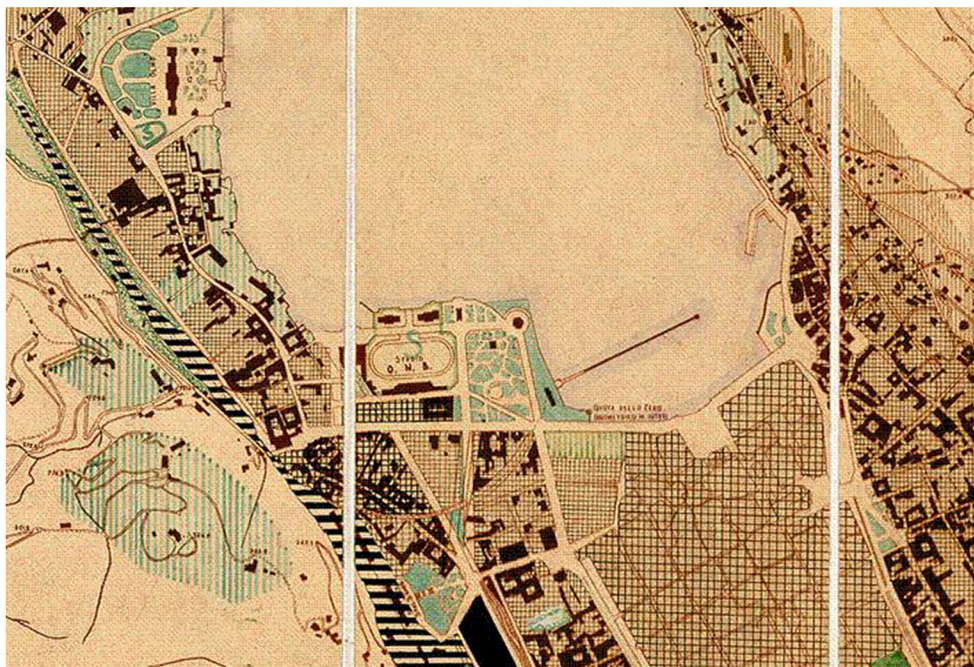


Fig. 3 Tavola di zonizzazione 1937



Fig. 4 Planimetria nucleo urbano 1937





Fig. 5 Trasporto urbano ed extraurbano 1937

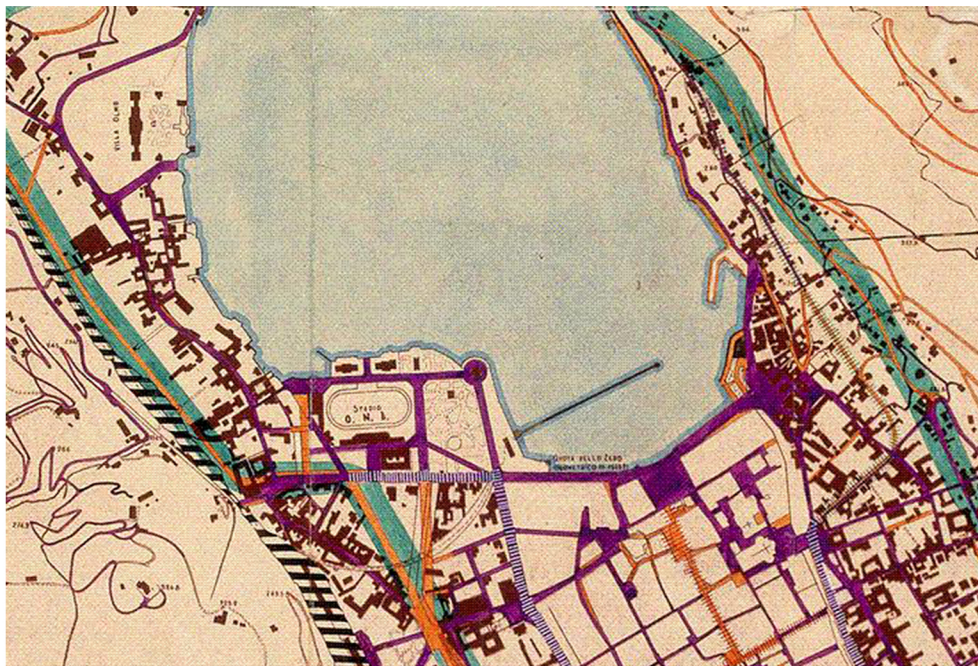


Fig. 6 Rete viaria 1937



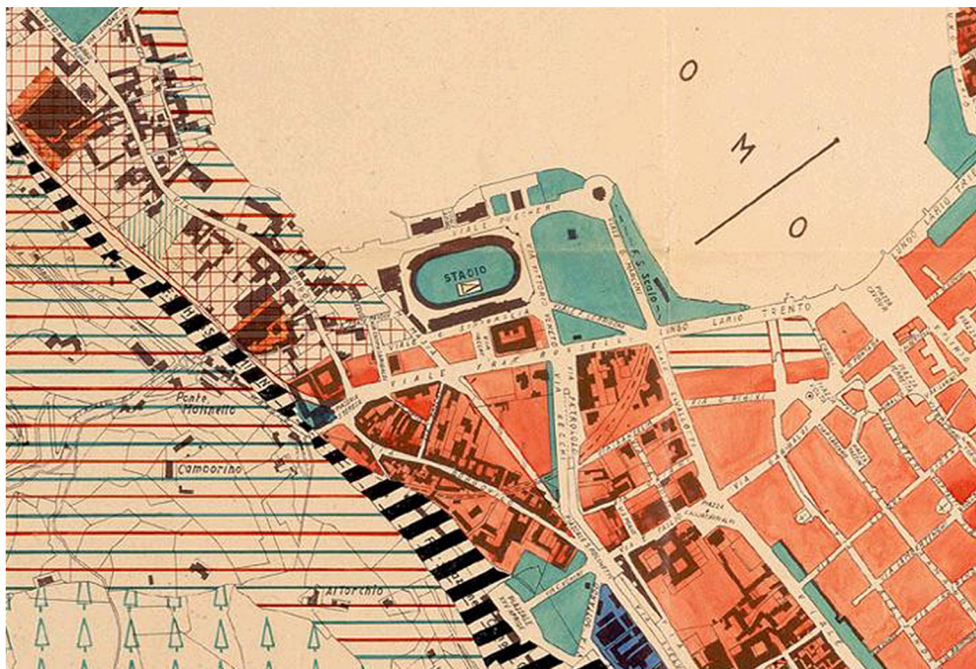


Fig. 7 Variante alla zonizzazione del piano regolatore 1952

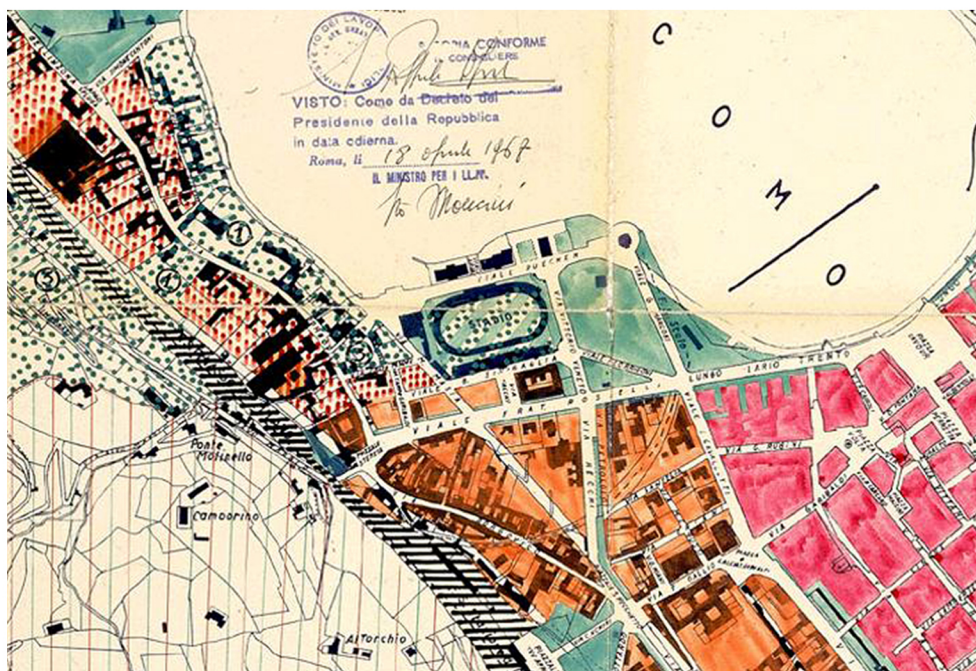


Fig. 8 Estratto di piano regolatore urbanistico generale 1967





Fig. 9 Variante di piano regolatore generale 1988



Fig. 10 Immagine satellitare 2011

## **Rapporto tra architettura e contesto.**

Come accennato in precedenza, il progetto s'inserisce in un lotto di 450 mq, di forma rettangolare delimitato a sud, ovest e nord da tre strade, rispettivamente via Fratelli Rosselli, via Malta e via Sinigaglia, mentre il lato rivolto a est affaccia su un'area residenziale non edificata. Terragni asseconda la forma del lotto progettando un edificio di pianta rettangolare avente i lati paralleli alle direzioni date dalle strade. Al fine di sfruttare a pieno le possibilità date dal regolamento edilizio e dalla relazione di piano, progetta un edificio costituito da cinque piani fuori terra, tutti a destinazione d'uso residenziale. Fin dai primi disegni realizzati appare evidente la volontà di distinguere il piano terra, il corpo centrale dell'edificio, costituito da tre piani tipo, ognuno dei quali ospita tre appartamenti, e l'ultimo, destinato a ospitare un solo appartamento. Tale distinzione è visibile sia nella differente articolazione spaziale interna, sia nelle elaborazioni progettuali delle facciate, le quali rivelano, seppur in modo velato, un sistema tripartito legato proprio alla distinzione che Terragni compie nella elaborazione dei diversi piani.

Attraverso l'analisi dei diversi elaborati prodotti dall'architetto comasco, è possibile leggere lo stretto legame tra le scelte fatte e il contesto nel quale l'edificio s'inserisce. Infatti, la prima versione proposta prevedeva la localizzazione del corpo di distribuzione, formato dal vano scala e dal corridoio, nella parte ovest. Adottare una soluzione di questo genere significava occupare una considerevole porzione della facciata ovest, prospiciente via Malta, con il corpo di distribuzione, e destinare l'intera facciata est all'affaccio degli ambienti di ogni abitazione. Nelle soluzioni successivamente proposte questa articolazione viene ribaltata e non vi è dubbio che questa decisione trovi le sue ragioni nel contesto. Infatti, Terragni era a conoscenza dell'eventualità che un giorno l'area compresa tra Casa Giuliani Frigerio e il Novocomum sarebbe stata edificata. Perciò decise di posizionare il corpo di distribuzione a est e destinare la facciata ovest interamente agli ambienti interni. In questo modo il progettista avrebbe potuto destinare ai locali aperture più ampie e dei balconi che, qualora fossero stati realizzati sulla facciata est, non avrebbero giovato al benessere interno delle abitazioni a causa della vicinanza di una futura edificazione. Anche le facciate nord e sud subiscono questo capovolgimento. Infatti, la prima versione di entrambe mostra un'articolazione dei vuoti e dei pieni completamente opposta rispetto a quella definitiva.

Il secondo aspetto legato al contesto la cui importanza è tale da aver influenzato molte delle scelte fatte dal progettista, è l'orientamento. Dal momento in cui Terragni ha

deciso di assecondare le direzioni del lotto, quindi riprenderne la forma rettangolare, ha deliberatamente scelto di confrontarsi con la progettazione di un edificio del quale gli assi longitudinale e trasversale non si scostano dalle direzioni nord-sud, est-ovest. Questo aspetto appare preponderante nella elaborazione delle facciate, soprattutto di quelle nord e sud. Infatti, il progetto della facciata sud appare fin dai primi disegni ricco di vuoti e aggetti. Al contrario, la facciata nord si presenta molto più aperta nelle prime elaborazioni rispetto alla soluzione definitiva. I differenti approcci utilizzati durante la definizione delle facciate nord e sud esprimono una certa sensibilità del progettista nei confronti di temi come il comfort ambientale e igienico degli ambienti interni. Inoltre, per quanto riguarda la definizione delle facciate nord e sud, è fondamentale analizzare l'articolazione spaziale del piano quarto e desumere le ragioni che hanno contribuito alla sua definizione.

L'ultimo piano è destinato a un'unica abitazione, che occupa solamente una parte della superficie totale del piano. Terragni decide di lasciare libera la porzione sud, da destinare a un'ampia terrazza belvedere. Inoltre, sul lato nord arretra le pareti di chiusura verticale rispetto al filo facciata, in modo tale da creare una seconda terrazza. La ragione che spinge l'architetto comasco a fare questa operazione è ben diversa rispetto alla volontà di creare uno spazio esterno verso sud. Infatti, l'arretramento all'ultimo piano della facciata nord è dettato dall'intenzione di offrire la possibilità di affacciarsi verso il lago. Questa scelta si dimostra coerente con la volontà di proporre in facciata, lo schema tripartito riconoscibile in tutti i prospetti di Casa Giuliani Frigerio.

L'affaccio verso il lago determina lo sfalsamento di piano tra gli appartamenti rivolti a sud e quelli rivolti a nord. Infatti, tale sfalsamento va proprio alla ricerca di una maggiore altezza del fronte nord, facilmente leggibile in sezione ma anche nei prospetti est e ovest. Quest'operazione era consentita dai regolamenti in quanto la relazione di piano del P.R.G. del 1937 poneva il vincolo di non costruire oltre i 5 piani fuori terra ma rimandava al regolamento edilizio per quanto riguarda l'altezza massima consentita e quest'ultimo consentiva un'altezza assai maggiore rispetto a quella raggiungibile con l'edificazione di cinque piani a destinazione d'uso residenziale.

## **Caratteri compositivi delle facciate.**

Dopo aver analizzato i modi in cui il contesto abbia contribuito alla definizione del progetto nella sua interezza, instaurando relazioni dirette con lo spazio interno e la sua articolazione, intendo soffermarmi ora sui caratteri compositivi di ognuna delle facciate di Casa Giuliani Frigerio.

### **La facciata est.**

La facciata est è senza dubbio la più ermetica e la meno urbana. Come precedentemente detto, questa sua prerogativa deriva dalla consapevolezza che l'area a est di Casa Giuliani Frigerio sarebbe stata interessata da futura edificazione. Essa mostra in modo evidente tutte le scelte del progettista concernenti l'articolazione interna. Innanzi tutto la scelta di trattare in modo differente il piano terra, i tre piani tipo che costituiscono il blocco centrale e il coronamento. Inoltre, è facilmente leggibile, sia in corrispondenza del piano terra, sia in corrispondenza del piano quarto, lo sfalsamento altimetrico adottato in sezione dall'architetto comasco. Per quanto riguarda i tre piani tipo, Terragni decide di rispecchiare in facciata la scelta di non diversificare in alcun modo un piano dall'altro. La stessa operazione viene fatta per quanto riguarda la distribuzione dello spazio interno. Infatti, il corpo centrale della facciata est può essere suddiviso in tre fasce: le due laterali, verso sud e verso nord, racchiudono gli spazi interni delle abitazioni, mentre quella centrale nasconde il corridoio di distribuzione e il vano scale. In questa fascia si può leggere un'altra soluzione progettuale adottata da Terragni. Egli decide di abbassare notevolmente l'altezza dei corridoi in modo tale da poter creare un'apertura nel prospetto est che dia luce ai locali rivolti a est dell'appartamento centrale, i quali confinano proprio con il corridoio. L'ultimo aspetto sul quale voglio porre l'accento è la totale assenza di balconi e la minima presenza di aperture direttamente dagli ambienti interni.

### **La facciata ovest.**

La facciata ovest, come quella est, denuncia molte delle scelte fatte da Terragni durante l'elaborazione del progetto. Innanzi tutto la distribuzione degli appartamenti e lo sfalsamento di quota tra l'appartamento rivolto a sud e gli altri. È proprio la volontà di dichiarare queste caratteristiche che porta alla definizione di una facciata ovest suddivisibile in due blocchi. Il primo blocco, più permeabile, è caratterizzato dalla presenza di grandi aperture e balconi. Esso corrisponde, in pianta, a due dei tre



appartamenti del piano tipo, nonché all'ingombro dell'appartamento al piano quarto. Questa corrispondenza tra i piani è accentuata dallo sfalsamento di quota del piano di copertura che identifica in modo chiaro la suddivisione della facciata in due parti distinte. Il secondo blocco si presenta più chiuso. È formato da una parete di chiusura verticale opaca, nella quale a ogni piano sono state inserite delle finestre a nastro. In pianta, a questo blocco corrisponde l'appartamento rivolto a sud. Probabilmente la possibilità di avere un affaccio a sud completamente libero ha determinato la scelta di diminuire notevolmente la quantità di superficie trasparente di questa porzione di facciata ovest, come dimostra una lettura in sequenza delle diverse soluzioni proposte. Infine, Terragni decide di arretrare l'ultimo piano rispetto al filo facciata, in modo tale da creare un camminamento che dia la possibilità di avere anche un affaccio a ovest, su strada e tale da godere della vista dei monti.

Nelle ultime fasi progettuali Terragni inserisce delle strutture metalliche esterne, che corrono lungo tutta la facciata. Esse svolgono una duplice funzione: da un lato fungono da parapetto dei balconi della parte verso nord, dall'altro vanno a costituire una cornice delle finestre a nastro, nella porzione verso sud. La curiosità di questi elementi è che la loro presenza lungo tutta la facciata sembra denunciare il tentativo di rendere più coeso e uniforme il disegno di facciata. Al contrario, la loro presenza esalta lo sfalsamento di quota tra gli appartamenti.

#### **Le facciate nord e sud.**

Ho già messo in evidenza gli aspetti fondamentali della facciata nord e della facciata sud: l'adozione di un sistema tripartito, lo studio del piano arretrato e conseguente definizione delle terrazze belvedere. A tale proposito devo aggiungere che, quando Terragni decide di arretrare l'ultimo piano si deve interrogare su modo attraverso il quale chiudere figurativamente i disegni delle facciate. La soluzione da lui adottata consiste nell'utilizzo di una piega della cornice. Se nella facciata nord è il piano di facciata, sul quale giace la struttura portante, a creare una piega rivolta verso nord e verso il lago, in quella sud il concetto di piega è applicato all'unica fascia completamente opaca situata nella parte ovest. Queste pieghe si proiettano verso le strade, verso lo spazio urbano. Anche in questo caso le scelte compositive di Giuseppe Terragni appaiono coerenti con un approccio progettuale che attribuisce grande importanza al contesto. Infatti, sia oggi che alla fine degli anni trenta, la differenza tra via Sinigaglia e viale Fratelli Rosselli è netta. Mentre la prima è una strada di quartiere, destinata a un traffico veicolare modesto e priva di attrattiva sociali, il secondo, ben più antico e dalle

dimensioni maggiori, già durante gli anni della realizzazione di Casa Giuliani Frigerio mostrava una qualità urbana diversa. Questa differenza gerarchica tra le due strade è determinante nella scelta di creare un fronte sud molto permeabile e rivolto verso lo spazio esterno, e un fronte nord molto chiuso, il quale sembra volere recidere i rapporti con la strada.

Come detto, la facciata sud è senza dubbio quella più aperta. Dalla lettura del piano tipo di Casa Giuliani Frigerio è evidente la volontà di Terragni di destinare la maggior quantità possibile di luce e aria a ogni locale affacciato verso sud. Questa volontà ha senza dubbio influito sull'articolazione spaziale interna dell'appartamento. Infatti, la pianta del piano tipo mostra la scelta di far coincidere i pilastri della struttura portante con le partizioni interne, in modo tale che l'elemento di chiusura verticale rivolto a sud, potesse essere completamente trasparente. Il ritmo dettato dalla struttura portante non determina solamente la posizione e la dimensione delle aperture ma rappresenta la matrice progettuale che governa l'intera composizione della facciata sud. Infatti, l'architetto comasco utilizza la scansione regolare dei pilastri come modulo per la definizione dei balconi e dei parapetti. Terragni utilizza proprio questo elemento per creare un senso di continuità alla facciata. Questa decisione appare evidente analizzando la distribuzione dei balconi della zona notte. Mentre le due camere possono avere un balcone che dia la possibilità di uscire e affacciarsi verso lo spazio esterno, la campata centrale, che nella distribuzione interna corrisponde al bagno, è priva di balcone. Ciò nonostante Terragni decide di realizzare il parapetto anche in corrispondenza di tale campata, in modo tale da creare delle fasce orizzontali continue che scandiscono la facciata sud.

Rispetto alle prime versioni della facciata sud, quella definitiva denuncia l'importanza di un'altra matrice il cui apporto in termini di composizione architettonica non può essere ignorato. Mi riferisco alla distribuzione spaziale interna, in particolar modo al rapporto tra zona notte e zona giorno. Terragni opera una netta separazione tra queste due zone, posizionando la prima verso ovest e la seconda verso est. In merito alla zona giorno, pur mantenendo la scansione dettata dalla struttura portante come modulo di riferimento per la definizione di aperture e parapetti, l'architetto comasco decide di estendere verso sud lo spazio destinato ad ospitare il soggiorno. Questa soluzione determina un avanzamento delle pareti di chiusura verticale rispetto alla struttura portante. Essa non costituisce soltanto un aumento di superficie del piano primo, ma anche una proiezione verso via Fratelli Rosselli, che rafforza il legame tra lo spazio urbano e la zona vivibile dell'abitazione. Sotto l'aspetto compositivo, tale aumento di volume non fa altro che

marcare l'esistenza di un blocco centrale formato dai tre piani tipo, di conseguenza attribuisce maggiore chiarezza al sistema tripartito adottato per la facciata sud.

Infine, questa soluzione offre un miglioramento del comfort degli ambienti interni. L'aggetto della zona giorno, la presenza di una fascia completamente opaca nella porzione ovest della facciata sud e il sistema di balconi e parapetti, crea un sistema di schermature particolarmente efficace per gli ambienti della zona notte, i quali avrebbero altrimenti sofferto un affaccio completamente trasparente, rivolto a sud.

L'analisi svolta mette in luce l'esistenza di relazioni dirette tra le scelte progettuali adottate da Terragni e il contesto. Infatti, lo statuto d'uso del suolo, l'orientamento e il territorio circostante, influiscono sull'articolazione spaziale interna e, di conseguenza, sulla composizione delle facciate. Detto questo, ora tenterò di rispondere agli interrogativi che mi sono posto, al fine di esprimere un giudizio sull'urbanità delle facciate di Casa Giuliani Frigerio nel 1940 e oggi.

### **La solitudine di Casa Giuliani Frigerio.**

Verso la fine del 1940 la realizzazione di Casa Giuliani Frigerio era terminata. Sebbene sia stato dimostrato il forte legame tra il progetto e il suolo, è altrettanto vero che appare difficile trovare analogie tra il progetto di Giuseppe Terragni e gli edifici esistenti, ovvero il Novocomum, gli edifici che costituiscono la cortina edilizia a sud di viale Fratelli Rosselli e lo stadio Giuseppe Sinigaglia.

### **La facciata nord: una condizione di intimità.**

La facciata nord di Casa Giuliani Frigerio esprime la volontà di separare in modo netto lo spazio interno da quello esterno. Anche la ricerca di un rapporto tra l'edificato esistente nel 1939 non sembra essere stato un obiettivo perseguito dal progettista durante l'elaborazione della facciata nord. Quest'aspetto appare chiaro se si confronta il progetto di Terragni con lo stadio Giuseppe Sinigaglia. Infatti, non c'è alcuna relazione tra i due manufatti, né dal punto di vista funzionale, né da quelli compositivo e spaziale. Anche per quanto riguarda il fronte nord del Novocomum, prospiciente via Sinigaglia, la ricerca di relazioni architettoniche appare ardua. Infatti, questi due progetti possono essere accomunati solamente dalla medesima destinazione d'uso, su tutti i piani, oltre che dalla scelta di proporre il tema dell'ultimo piano arretrato. Sono invece molto evidenti i punti di diversità tra i due edifici: il piano terra del Novocomum si trova a diretto contatto con la strada mentre quello di casa Giuliani Frigerio è arretrato rispetto al confine del lotto, fisicamente rappresentato da una ringhiera in ferro. Inoltre, la facciata nord di Casa Giuliani Frigerio si presenta priva di rientranze e balconi, al contrario di quella del Novocomum, nel quale un gioco di sfalsamento di piani offre la possibilità di avere ampie terrazze rivolte a nord. Dal confronto tra i due edifici emerge un approccio molto diverso nel relazionarsi con lo spazio esterno. Mentre il Novocomum mira a instaurare un rapporto diretto con essa, Casa Giuliani Frigerio si pone come elemento di separazione invalicabile tra spazio interno e spazio esterno. Nonostante l'arretramento della facciata all'ultimo piano possa lasciare intendere una volontà diversa, non va dimenticato che tale soluzione progettuale derivi dal perseguimento di una relazione con il lago piuttosto che con la strada.

### **Le facciate ovest e sud: una condizione di urbanità.**

Le facciate ovest e sud hanno un modo molto simile di relazionarsi con lo spazio urbano. Esse dichiarano la presenza della strada e tentano di instaurare un rapporto spaziale

diretto. Infatti, la presenza di aggetti, balconi, terrazze all'ultimo piano e una quantità elevata di aperture verso l'esterno, affermano la volontà di creare relazioni spaziali tra interno ed esterno. Queste due facciate non si pongono come un confine, ma come una membrana permeabile, in grado di rafforzare il rapporto tra interno ed esterno.

Sebbene queste due facciate abbiano relazioni con il contesto molto più forti rispetto alla facciata nord, la ricerca di un rapporto diretto con le facciate degli edifici esistenti appare ancora più difficile. Sia la facciata sud dell'edificio residenziale in adiacenza al quale Terragni progettò il Novocomum, sia l'Istituto Raschi, non hanno relazioni con la Facciata sud di Casa Giuliani Frigerio né dal punto di vista architettonico compositivo, né dal punto di vista dimensionale. L'unica analogia con l'edificato esistente che vale la pena sottolineare riguarda l'edificio residenziale realizzato a ovest dell'Istituto Raschi, lungo il fronte sud di viale Fratelli Rosselli. Dalla facciata di questo edificio appare evidente l'utilizzo di un sistema tripartito che ne governa l'intero disegno, come avviene nel progetto di Terragni.

### **Il ruolo di Casa Giuliani Frigerio all'interno di un insieme urbano.**

Nel 1940 Casa Giuliani Frigerio risulta perfettamente inserita nell'assetto viario ma troppo isolata da altri edifici perché possa essere considerata parte di un insieme urbano. Dunque risulta difficile esprimere un giudizio in merito al ruolo che esso svolge nei confronti dello spazio urbano. Oggi il contesto appare diverso, non dal punto di vista dell'impianto stradale, che non ha subito grosse variazioni, ma da quello dell'impianto insediativo. Infatti, durante gli anni ottanta, l'area compresa tra i due progetti di Terragni, edificabile fin dal 1937, viene edificata attraverso la costruzione di edifici residenziali di otto o nove piani fuori terra. Inoltre, anche il lotto a ovest di via Malta e quello a nord di Casa Giuliani Frigerio vengono edificati: il primo con un edificio residenziale, il secondo con una scuola elementare. La presenza di questi edifici ha determinato radicali cambiamenti nei rapporti tra il progetto di Terragni e lo spazio urbano, creando un nuovo insieme urbano grazie al quale è possibile esprimere un giudizio in merito all'urbanità di Casa Giuliani Frigerio.

La progettazione degli edifici residenziali costruiti negli anni ottanta ha senza dubbio considerato le scelte fatte da Terragni durante la realizzazione di Casa Giuliani Frigerio. Infatti, ci sono diversi aspetti progettuali che li accomunano. Innanzi tutto, gli edifici in questione riprendono la forma in pianta e l'orientamento scelti da Terragni, ponendosi perpendicolarmente a viale Fratelli Rosselli e via Sinigaglia. Inoltre, nonostante esista

una grande differenza di entità dell'intervento, essi riprendono sia il sistema tripartito in facciata che il tema del piano arretrato all'ultimo piano. Data l'altezza elevata, dall'ultimo piano è possibile affacciarsi verso il lago, scavalcando l'ostacolo visivo rappresentato dalla stadio. Ciò appare oggi quasi ironico se si pensa che la costruzione della scuola elementare nel lotto a nord di Casa Giuliani Frigerio abbia precluso proprio quella vista. Invece, per quanto riguarda il piano terra, gli edifici residenziali presentano tutti una comune caratteristica legata alla destinazione d'uso: la porzione rivolta a sud è occupata da attività commerciali tali da creare su viale Fratelli Rosselli un fronte urbano commerciale, mentre la parte rivolta verso nord è destinata a ospitare residenze.

In questi anni anche Casa Giuliani Frigerio ha subito una modifica proprio legata alla destinazione d'uso del piano terra. Oggi, esso è occupato da attività terziarie, quali studi privati di professionisti di diversi settori. Questa variazione è leggibile in ogni facciata, fatta eccezione che in quella nord, che presenta un piano terra completamente chiuso. Al contrario, le facciate ovest e sud mostrano chiaramente questo cambiamento.

Oggi è possibile affermare che Casa Giuliani Frigerio e gli edifici residenziali realizzati all'interno dell'area compresa tra Il Novocomum e la casa stessa, siano accomunati da diverse scelte progettuali come il piano arretrato, l'orientamento dell'edificio, l'adozione di un sistema tripartito di riferimento per la progettazione delle facciate e una differente destinazione d'uso del piano terra. È altrettanto vero che tra quegli edifici e il progetto di Terragni ci sono delle differenze tali da rendere difficile la lettura di questi comuni aspetti. Innanzi tutto, la differente entità d'intervento, che si concretizza soprattutto nel numero dei piani, indebolisce il rapporto tra i piani attici degli edifici, rapporto che lungo viale Fratelli Rosselli si percepisce appena e lungo via Sinigaglia, a causa della ridotta larghezza della sede stradale in rapporto con l'altezza elevata degli edifici residenziali, non si percepisce affatto. Inoltre, le facciate nord e sud degli edifici realizzati, al contrario di casa Giuliani Frigerio si attestano direttamente sul marciapiede delle rispettive vie. Questa differenza risulta importante sia rispetto al fronte nord che rispetto a quello sud. Nel primo caso, il progetto di Terragni è arretrato rispetto agli altri, allineati lungo il confine del lotto. Quest'arretramento, marcato anche dalla presenza di una ringhiera in ferro lungo il confine, che rende incolmabile la distanza tra il fronte urbano e la facciata nord progettata da Terragni, fa percepire Casa Giuliani Frigerio come un edificio indipendente. Esso non si presenta più come un organismo isolato, ma non riesce a integrarsi con gli edifici che gli sono stati costruiti attorno.

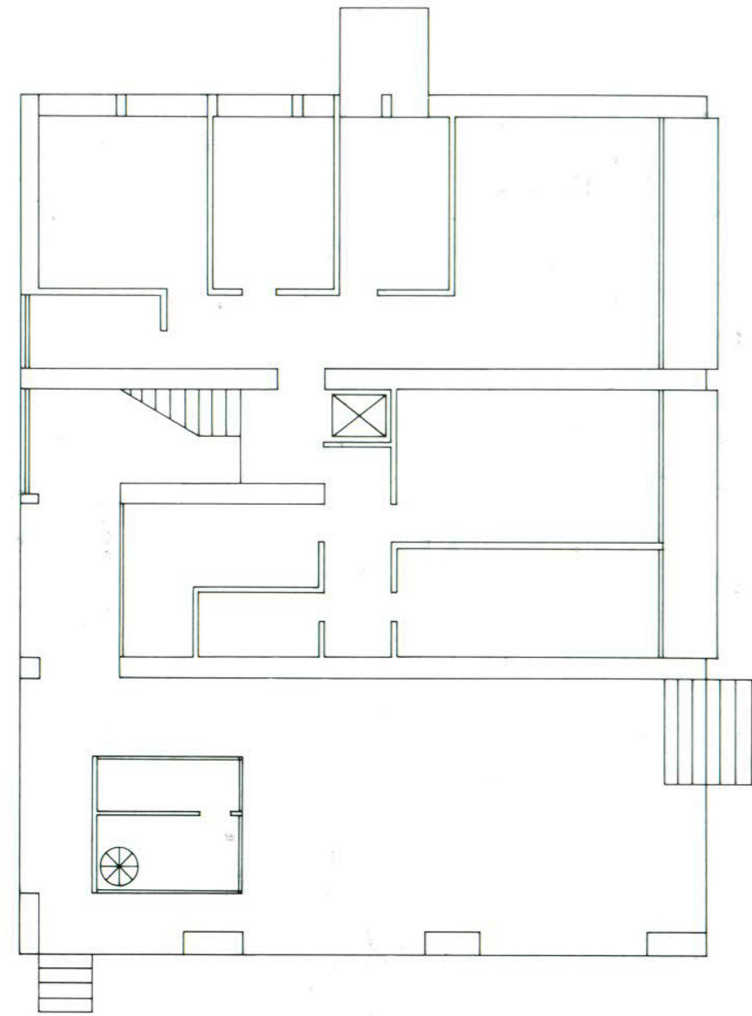
Per quanto riguarda il fronte sud, prospiciente viale Fratelli Rosselli, i rapporti che legano gli edifici di recente edificazione con Casa Giuliani Frigerio sono molto simili a quelli descritti in relazione al fronte nord. Infatti, anche il piano terra della facciata sud è arretrato rispetto al piano su cui giacciono le facciate degli altri edifici. Inoltre, la presenza di un confine fisico e la diversa destinazione d'uso rendono il progetto di Terragni molto distante dalle facciate degli altri edifici e dal fronte stradale che costituiscono. Ciò nonostante, la differente larghezza di viale Fratelli Rosselli rende percepibile la presenza dei piani arretrati degli edifici e questa differente percezione aumenta le relazioni che essi instaurano con casa Giuliani Frigerio. Inoltre, essendo un fronte stradale rivolto a sud, le facciate degli edifici sono accomunate dalla presenza di aggetti e grandi superfici vetrate, ovvero elementi che attribuiscono allo spazio un senso di dilatazione tale da rendere meno evidente proprio l'arretramento della facciata sud rispetto al fronte stradale stesso. Quindi, la facciata sud risulta molto più intergrata alle facciate degli edifici confinanti rispetto a quella nord.

Questa netta differenza di relazioni instaurate dalle facciate di casa Giuliani Frigerio con i fronti urbani mi porta ad attribuirle un duplice ruolo nei confronti dello spazio urbano. Questo duplice ruolo è strettamente legato alle dimensioni di questo spazio e all'utilizzo che ne viene fatto. Se prendiamo in considerazione la facciata nord, la sua indipendenza rispetto al fronte urbano di via Sinigaglia, unito alla natura della stessa via, ovvero una strada di quartiere destinata ad un traffico veicolare di passaggio, non possiamo che considerare casa Giuliani Frigerio per ciò che è al livello di impianto insediativo, ovvero un edificio di testa di un isolato caratterizzato dalla progettazione a blocco libero. Dato che per sua natura possiamo attribuire alla facciata ovest la stessa indipendenza attribuita alla facciata nord, anch'essa non può che contribuire a tale attribuzione di ruolo.

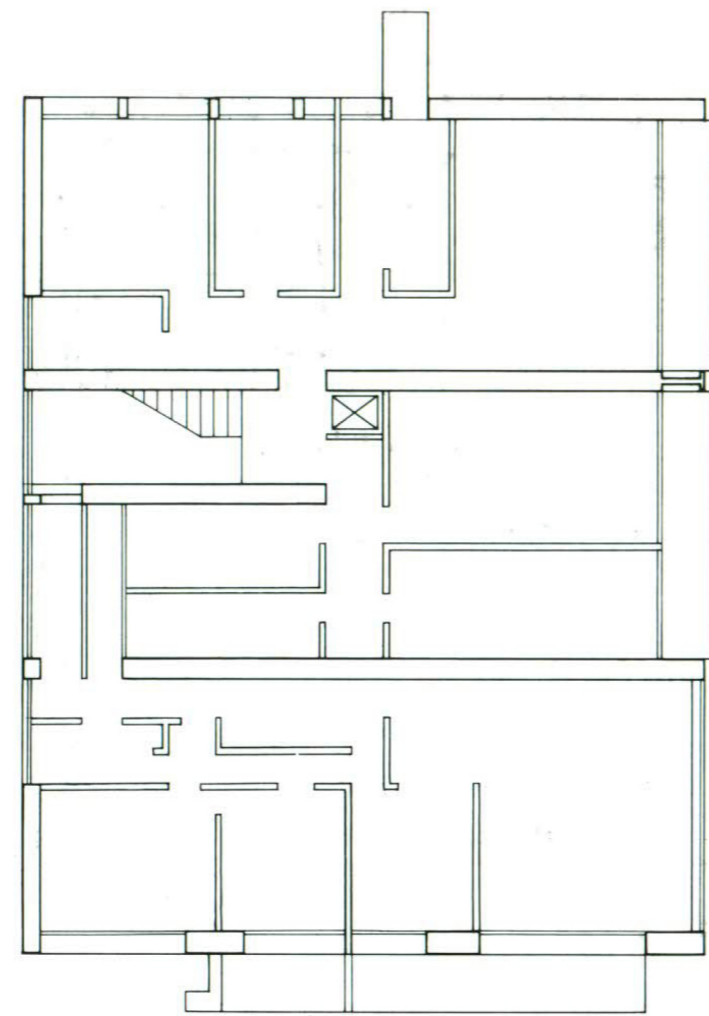
Guardiamo ora alla facciata sud. Da un lato consideriamo le relazioni che essa instaura con lo spazio urbano e i rapporti tra le facciate sud degli edifici residenziali che questo spazio urbano, diverso dal precedente, determina. Dall'altro consideriamo la natura di viale Fratelli Rosselli, ovvero un'arteria di intenso traffico che permette l'entrata e l'uscita dalla città, ma anche un viale pedonale, fornito di negozi e di altre attività che lo rendono vivibile. Queste considerazioni mi portano ad attribuire a Casa Giuliani Frigerio un altro ruolo diverso dal precedente. Esso è uno degli elementi che costituisce un sistema più grande e complesso, la quinta di chiusura dello spazio urbano rappresentato proprio dalla strada sulla quale affaccia.

L'analisi delle relazioni che Casa Giuliani Frigerio ha instaurato con l'insieme urbano al quale appartiene sono molteplici e differenti tra loro a seconda del fronte urbano preso in esame. Appare impossibile esprimere un giudizio univoco su tale progetto e forse questa è la peculiarità del progetto stesso. Le facciate nord ovest e sud pur relazionandosi con spazi simili e gli stessi edifici, determinano percezioni diverse in quanto diverse sono le narrazioni di cui fanno parte. È evidente che tali differenze siano determinate dal disegno delle facciate, ma soprattutto dai rapporti dimensionali tra il progetto e lo spazio urbano preso in esame.

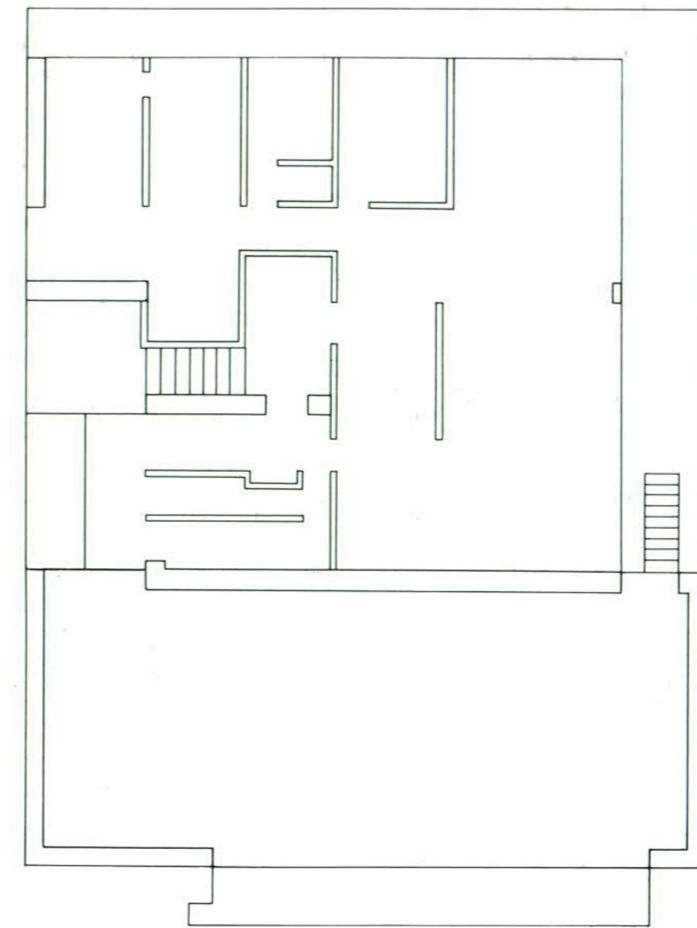




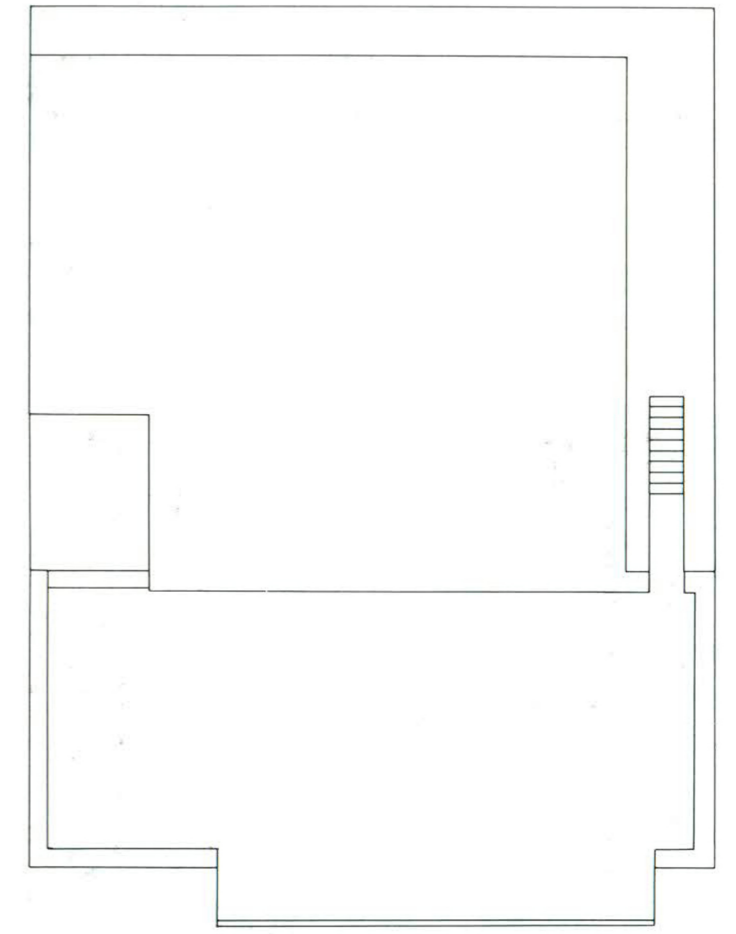
Pianta piano terra



Pianta piano tipo



Pianta piano quarto

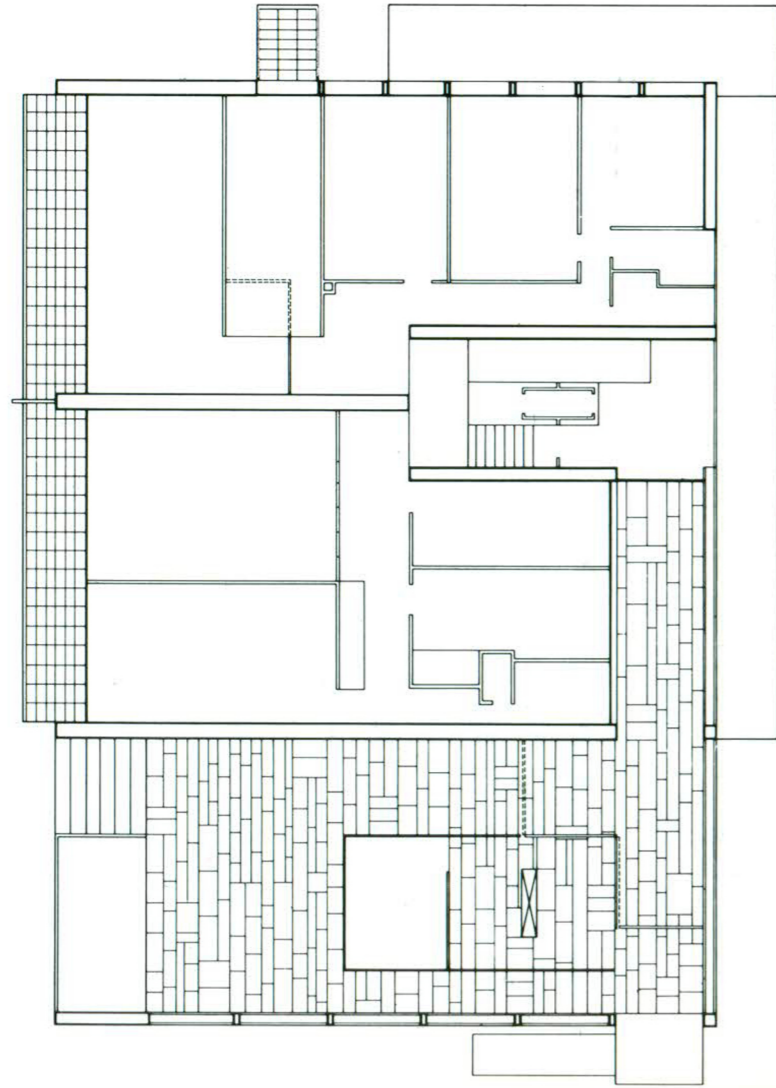


Copertura

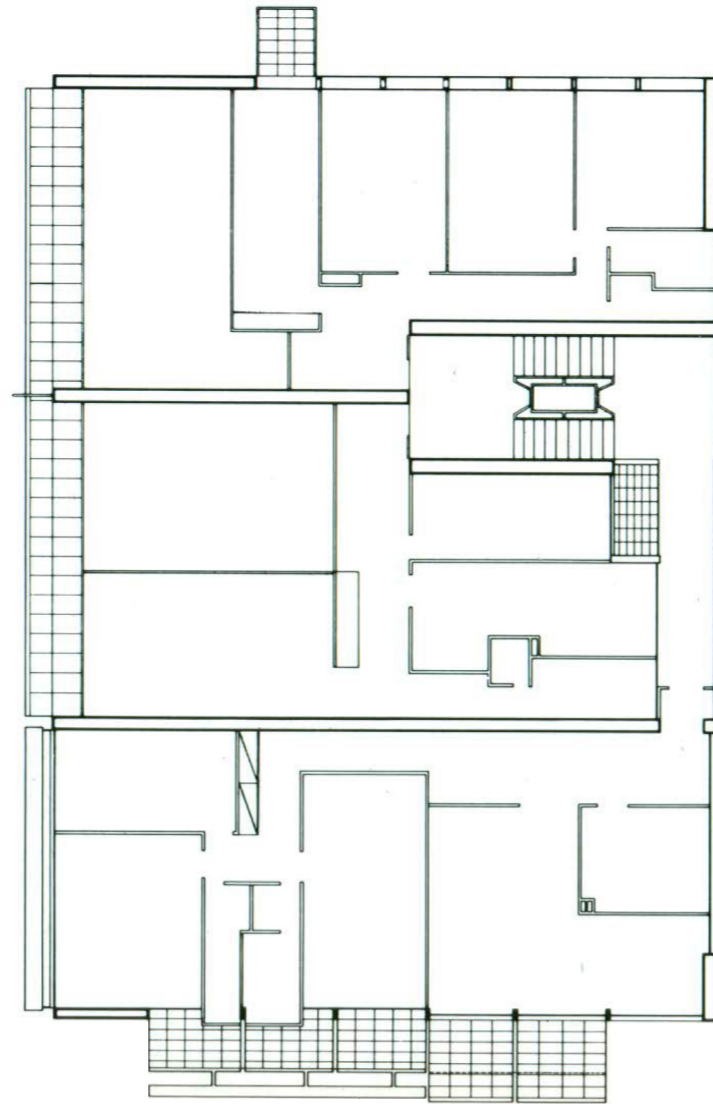


Scala 1:200

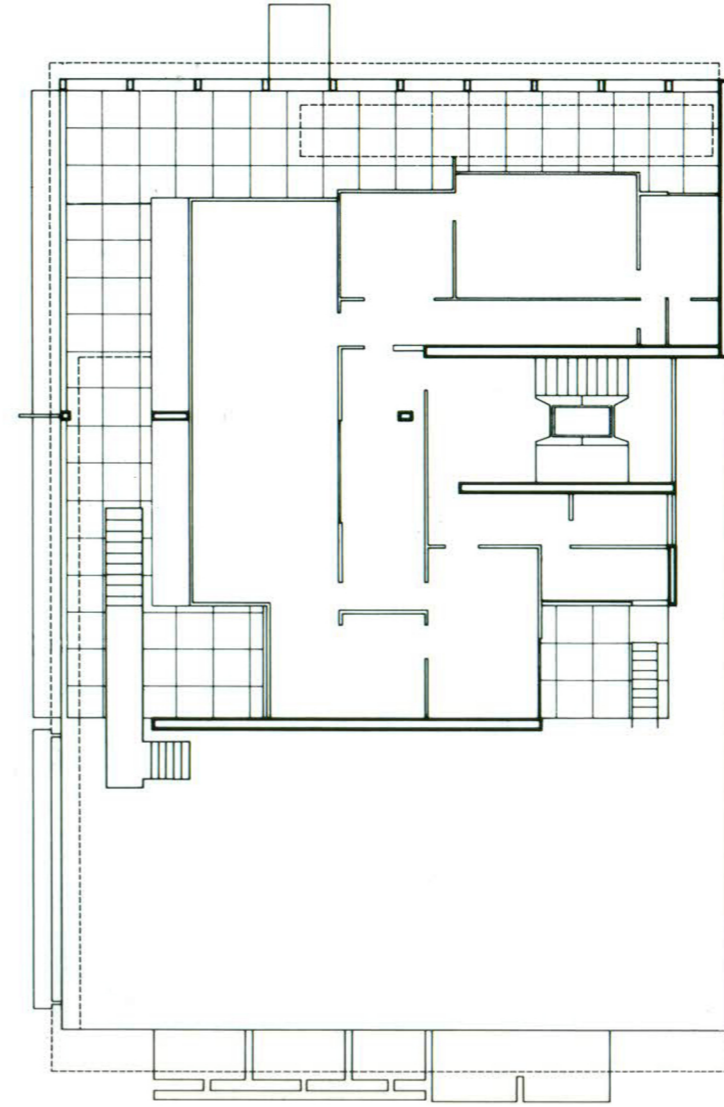




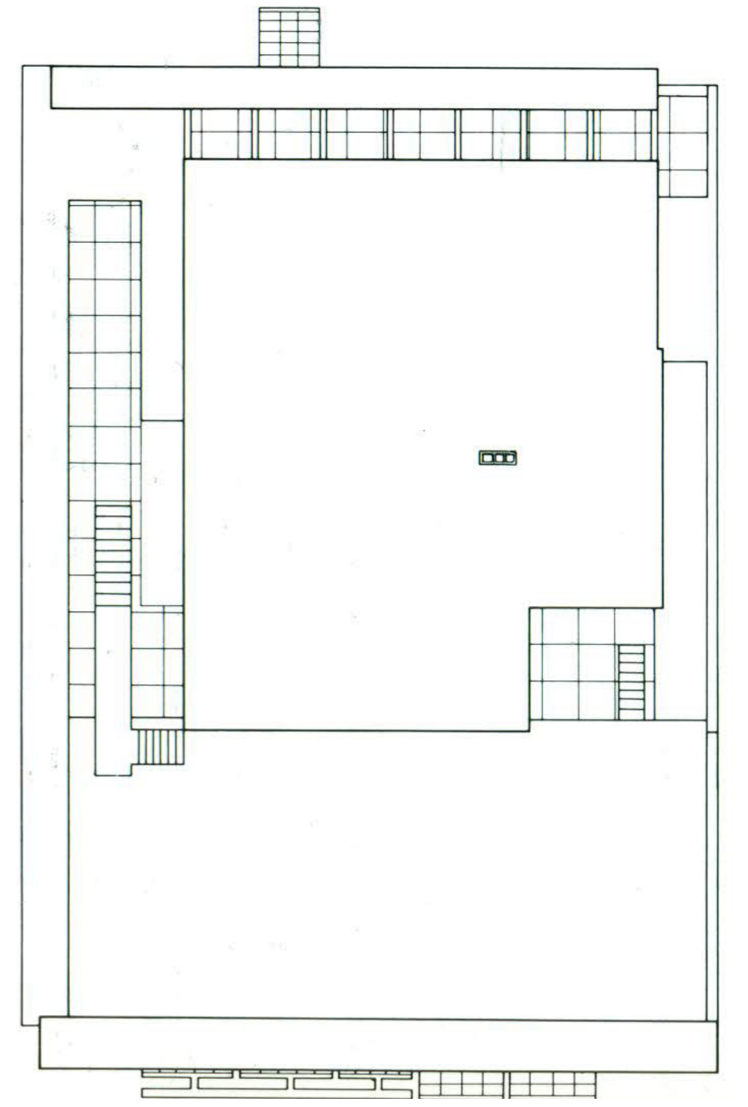
Pianta piano terra



Pianta piano tipo



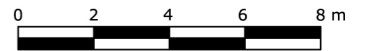
Pianta piano quarto

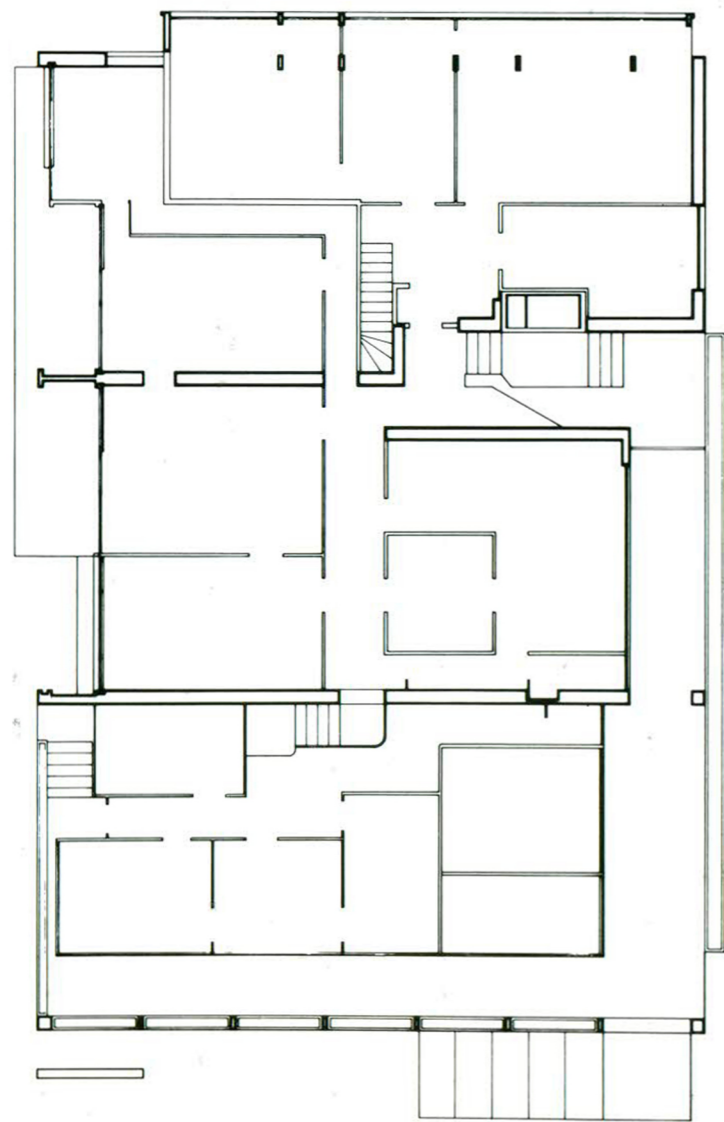


Copertura

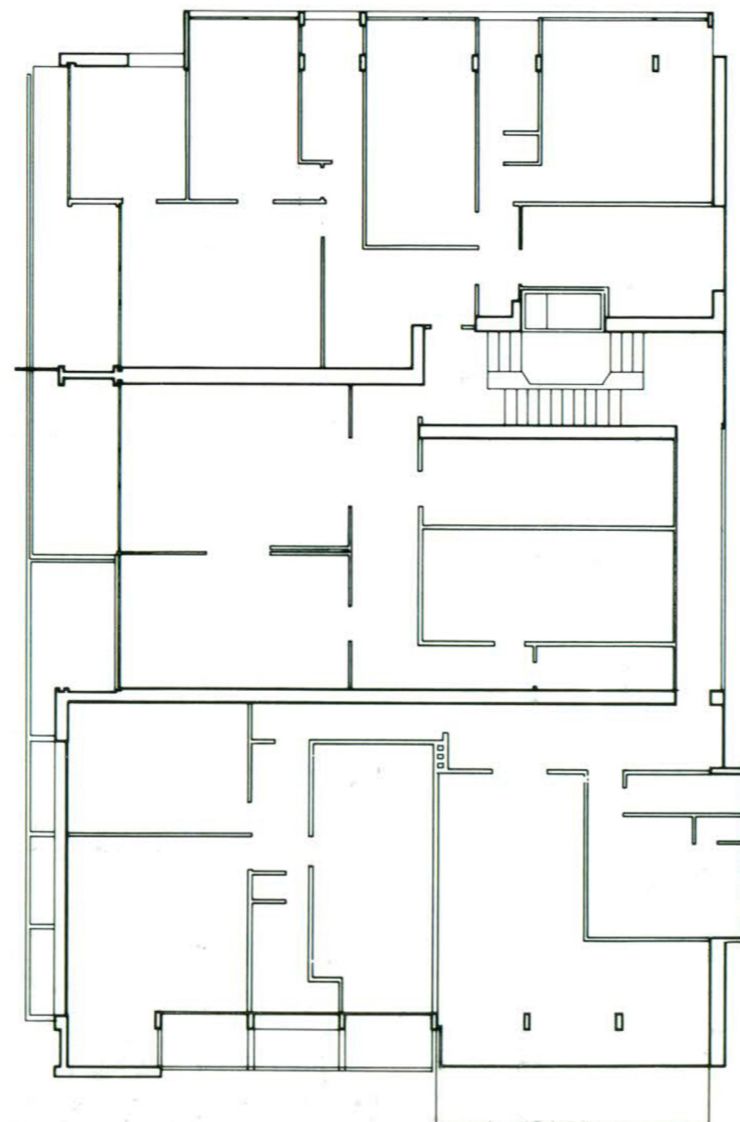


Scala 1:200

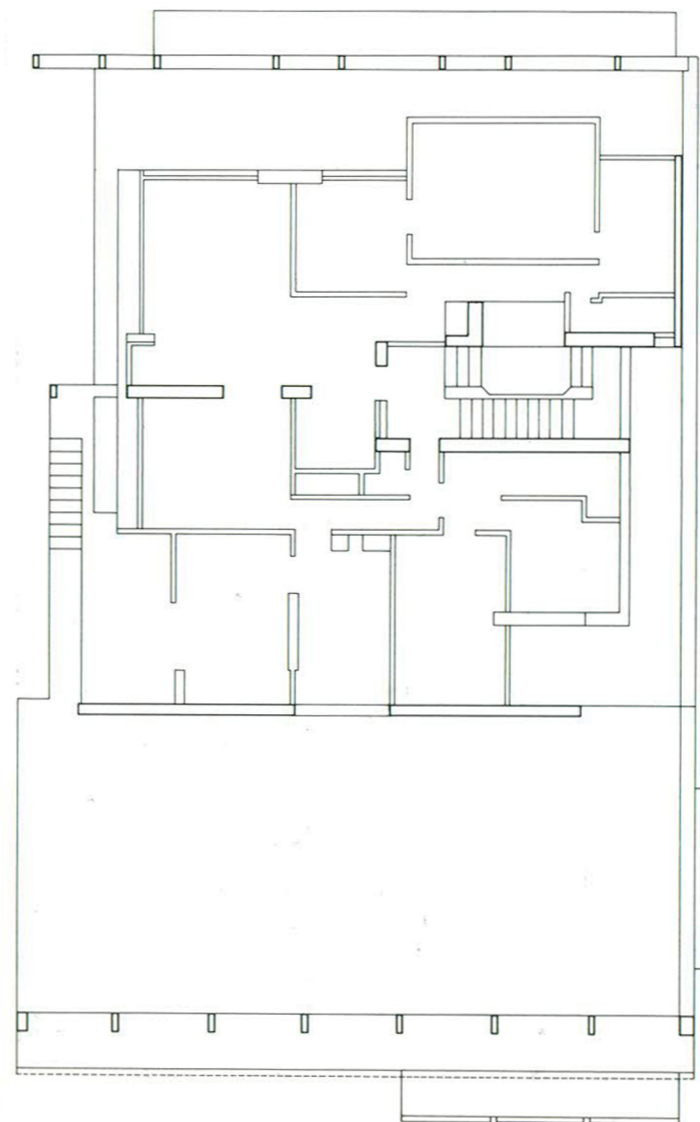




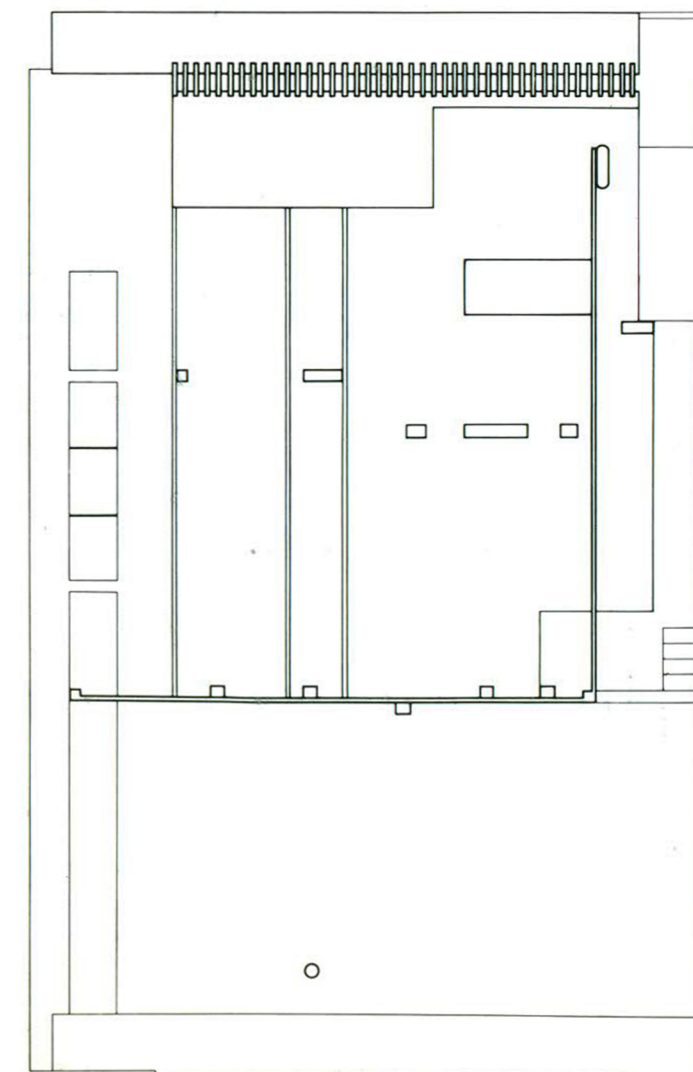
Pianta piano terra



Pianta piano tipo



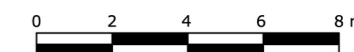
Pianta piano quarto



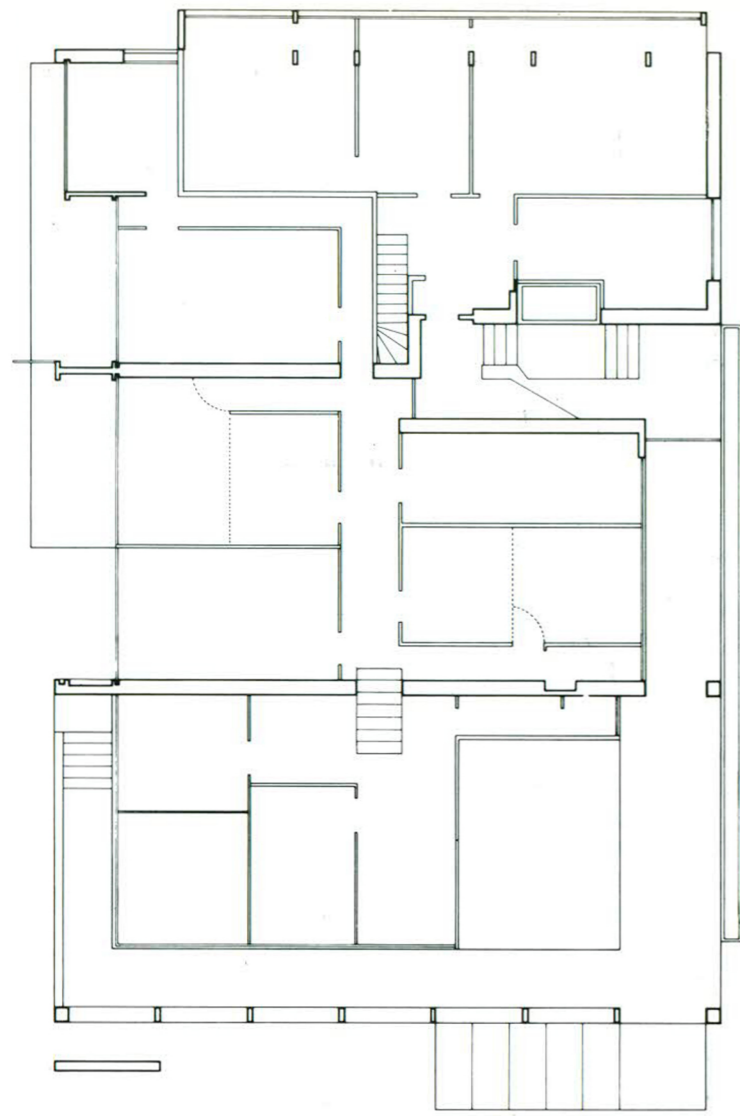
Copertura



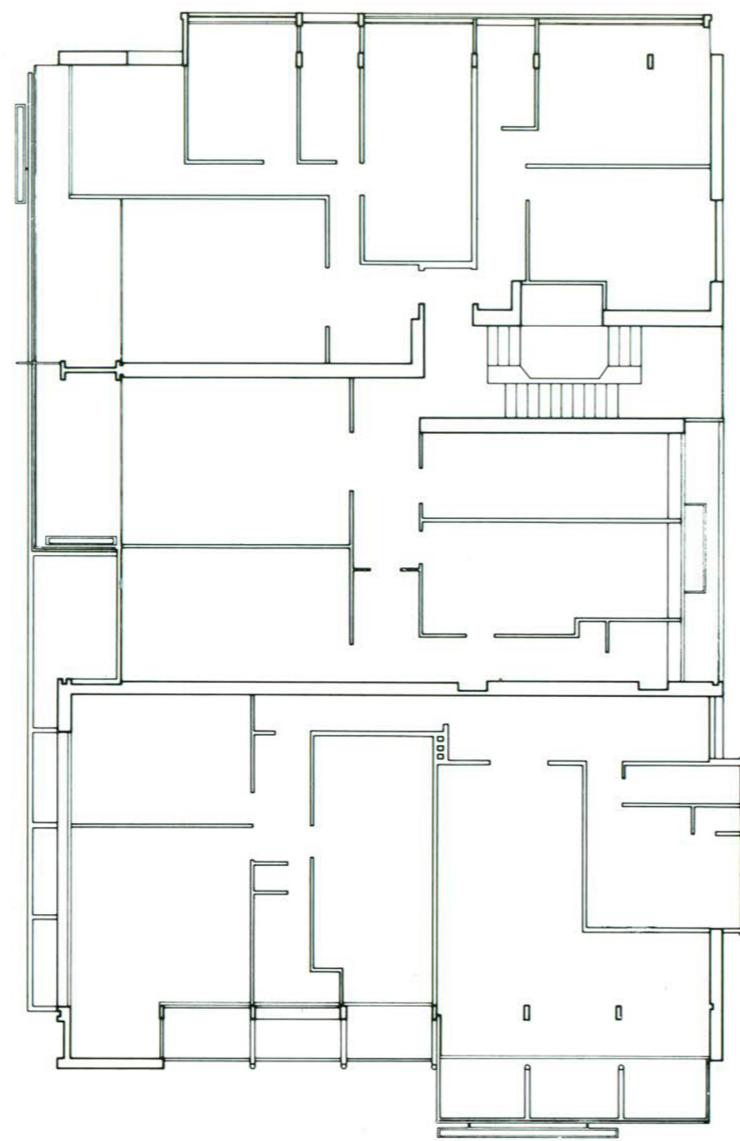
Scala 1:200



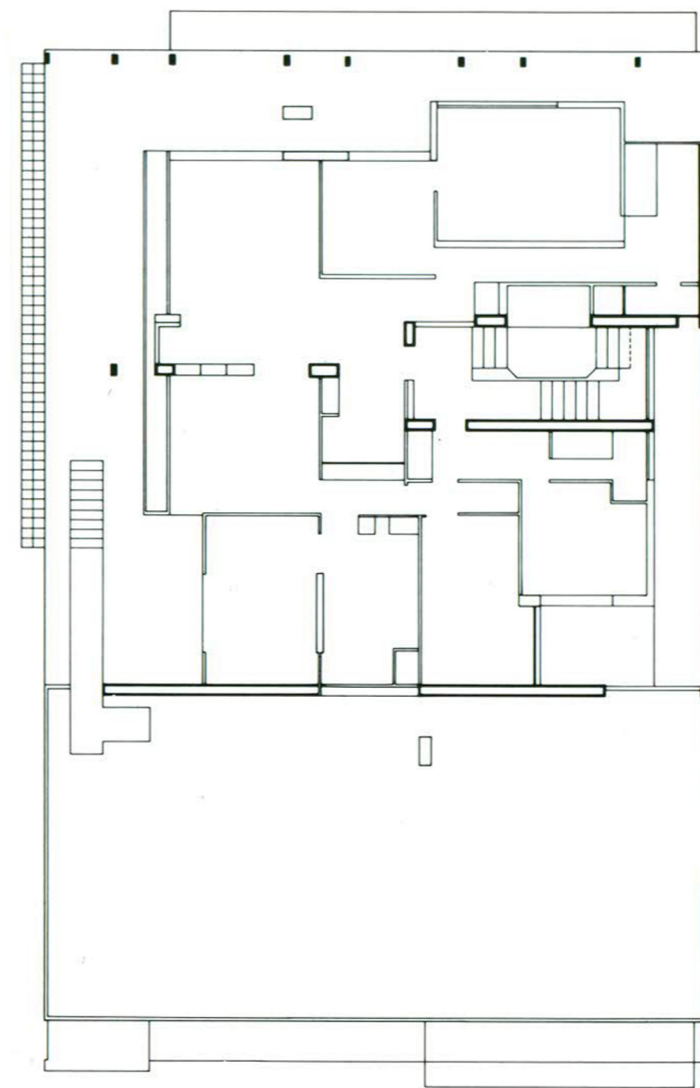




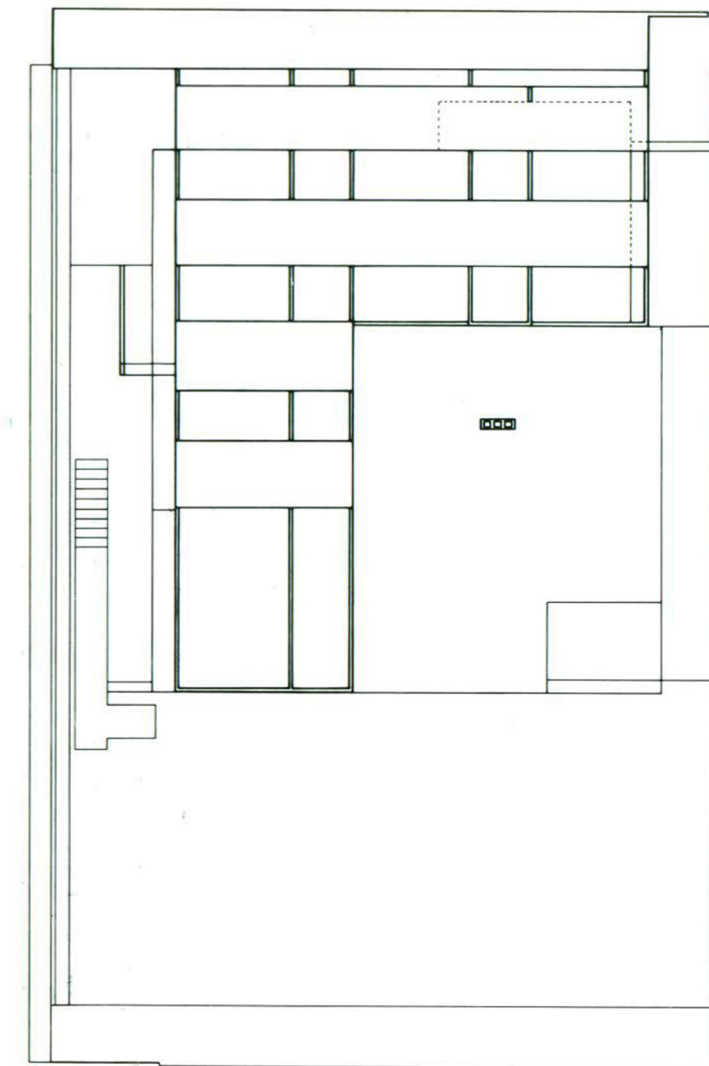
Pianta piano terra



Pianta piano tipo



Pianta piano quarto

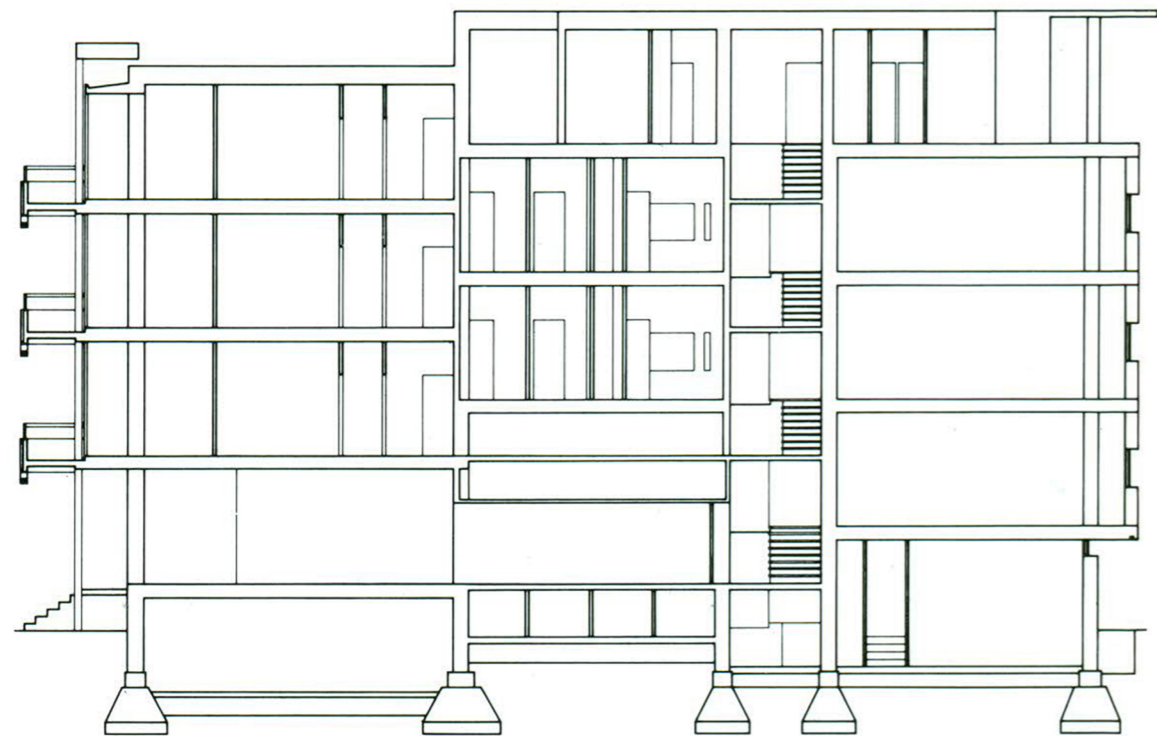


Copertura

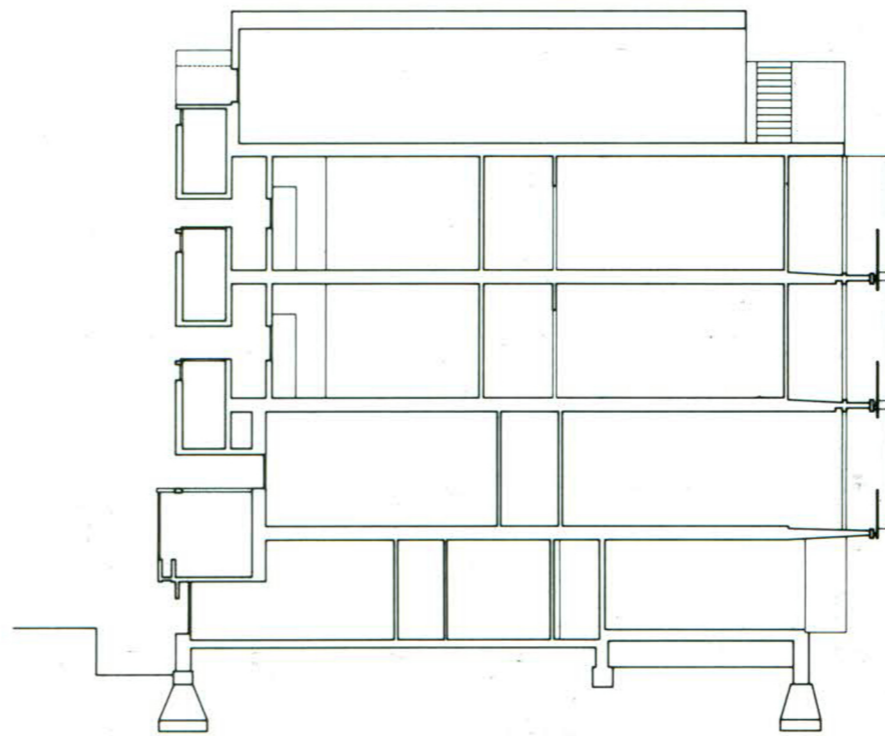


Scala 1:200

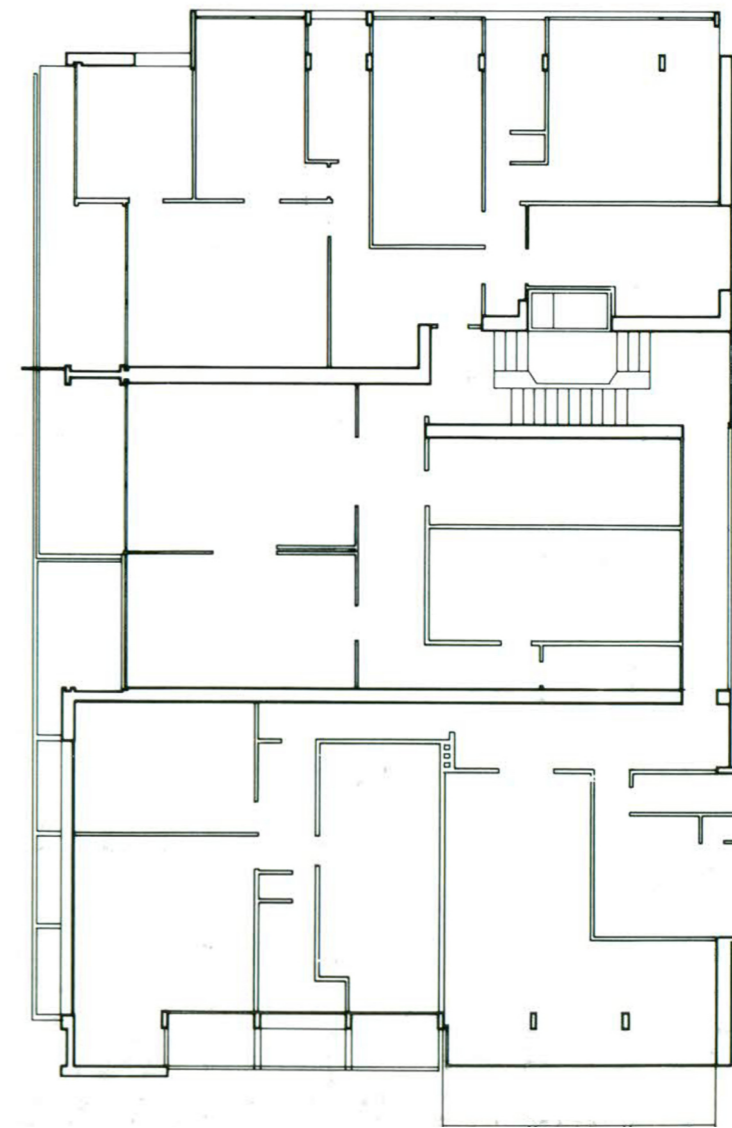




Sezione longitudinale

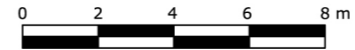


Sezione trasversale

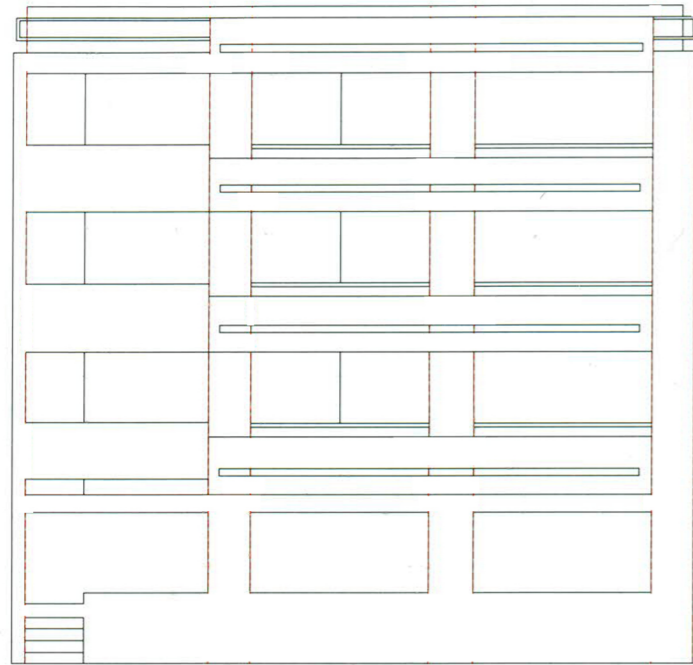


Pianta piano tipo

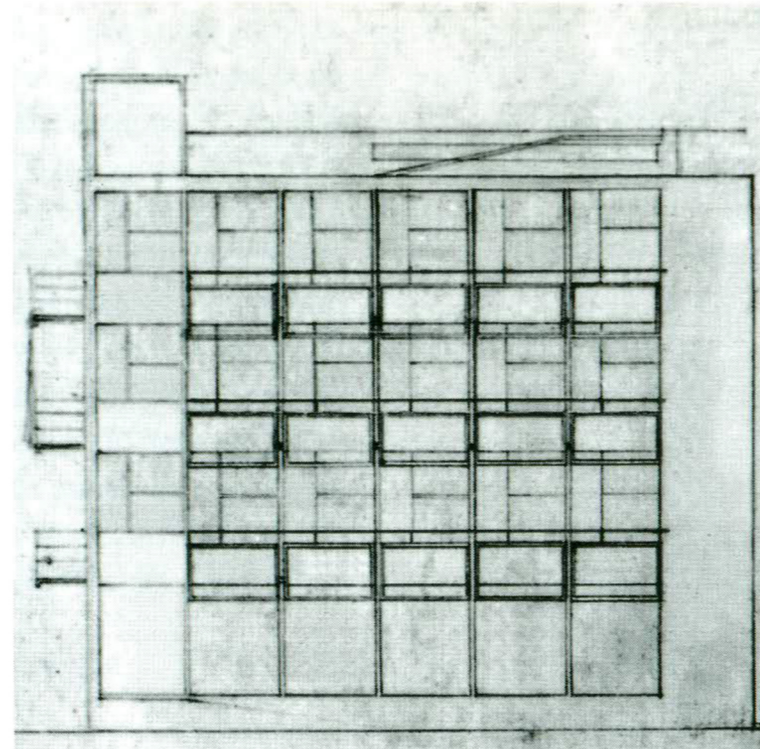
Scala 1:200



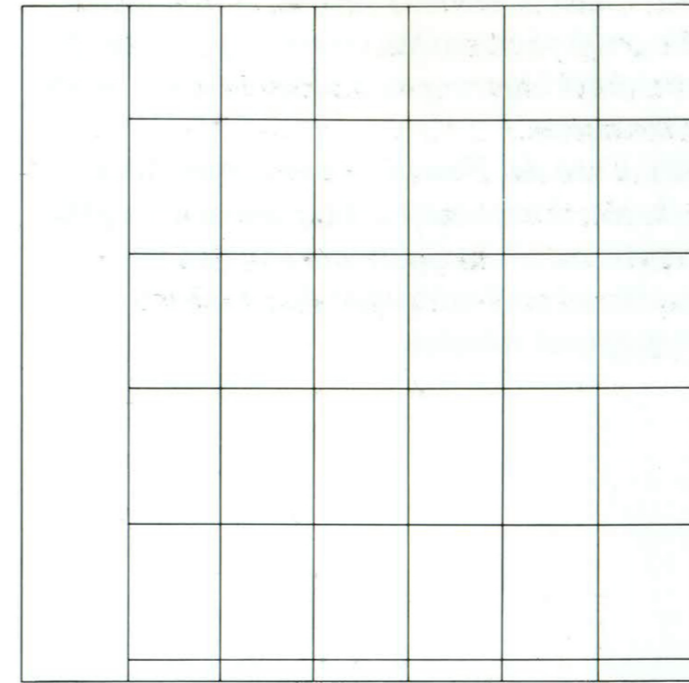




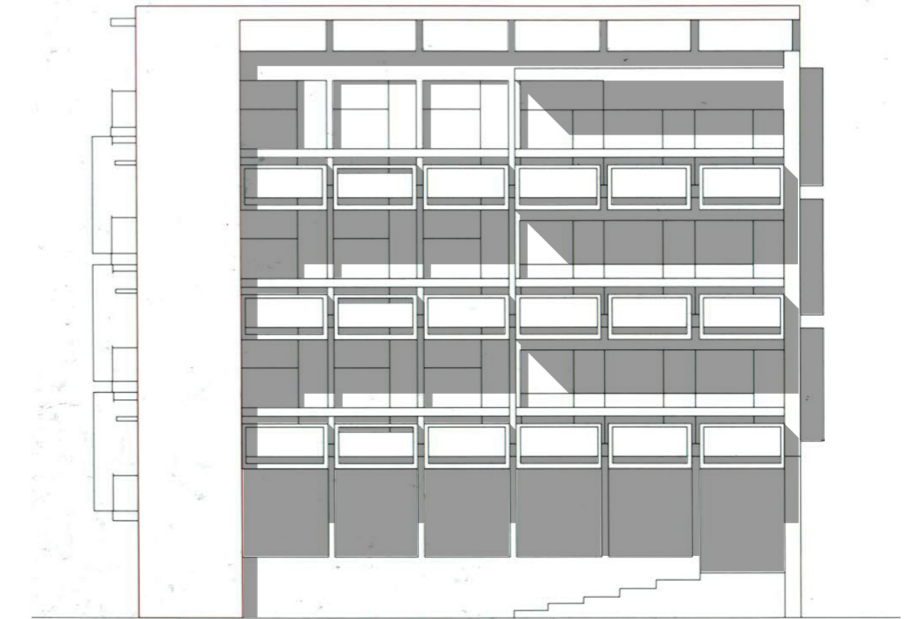
Prima versione facciata sud



Schizzo facciata sud

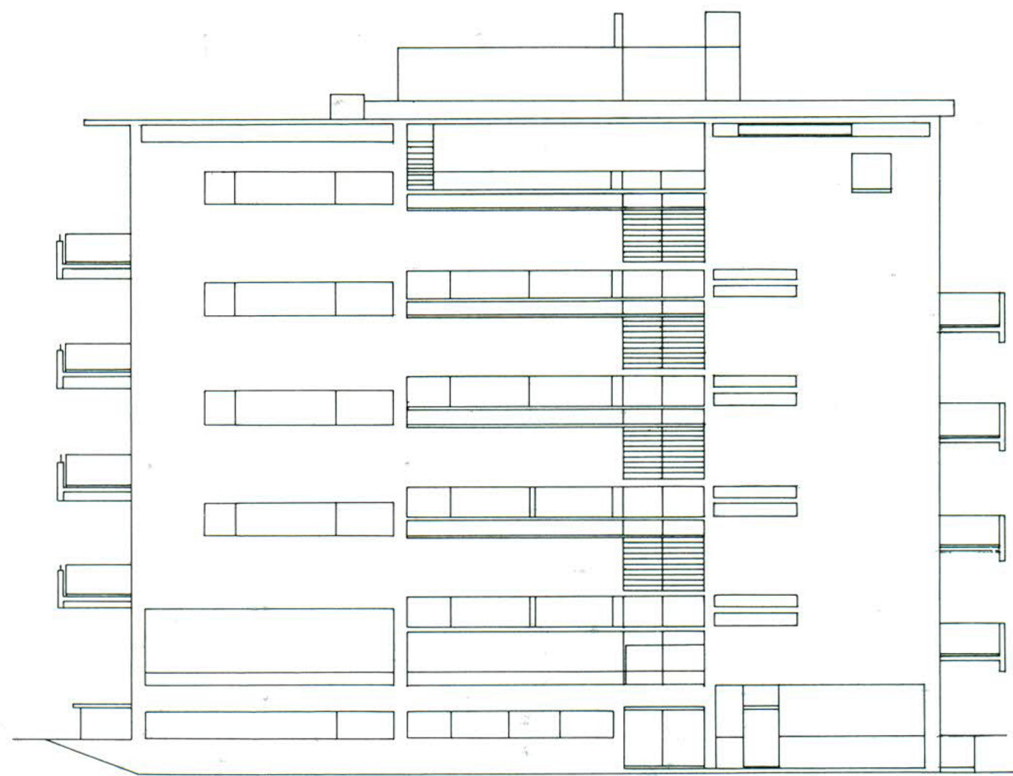


Schema compositivo facciata sud

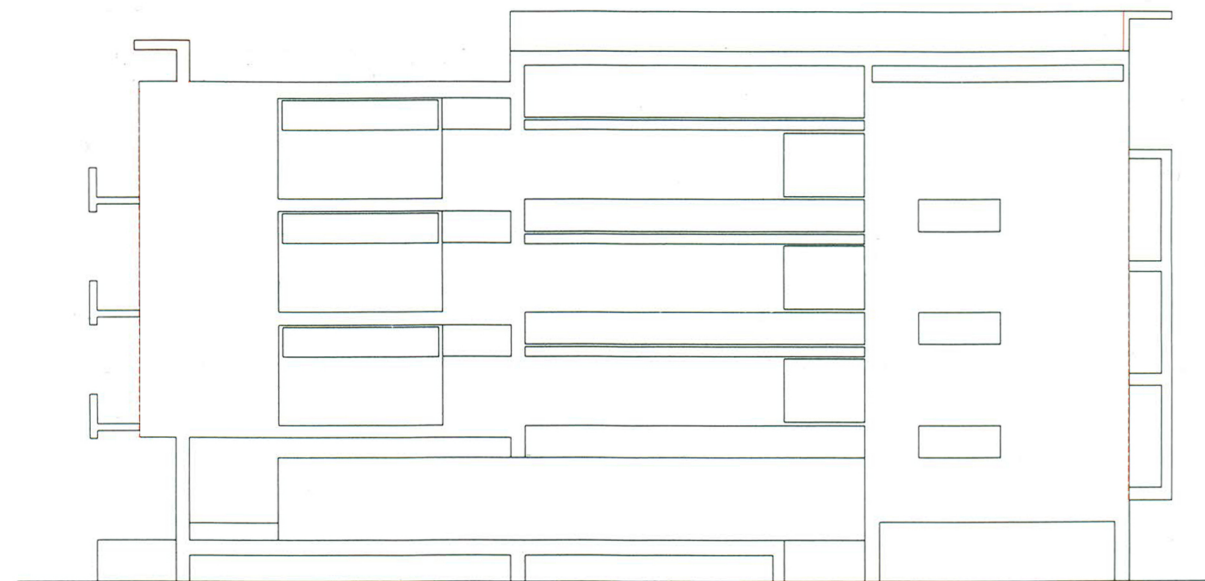


Versione definitiva facciata sud

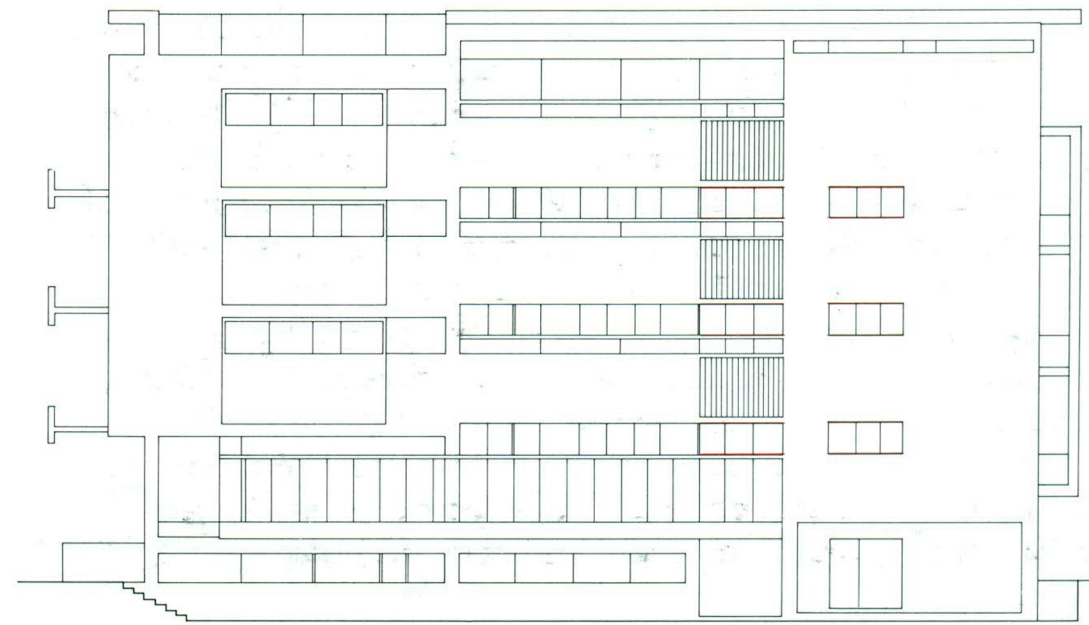
Scala 1:200 



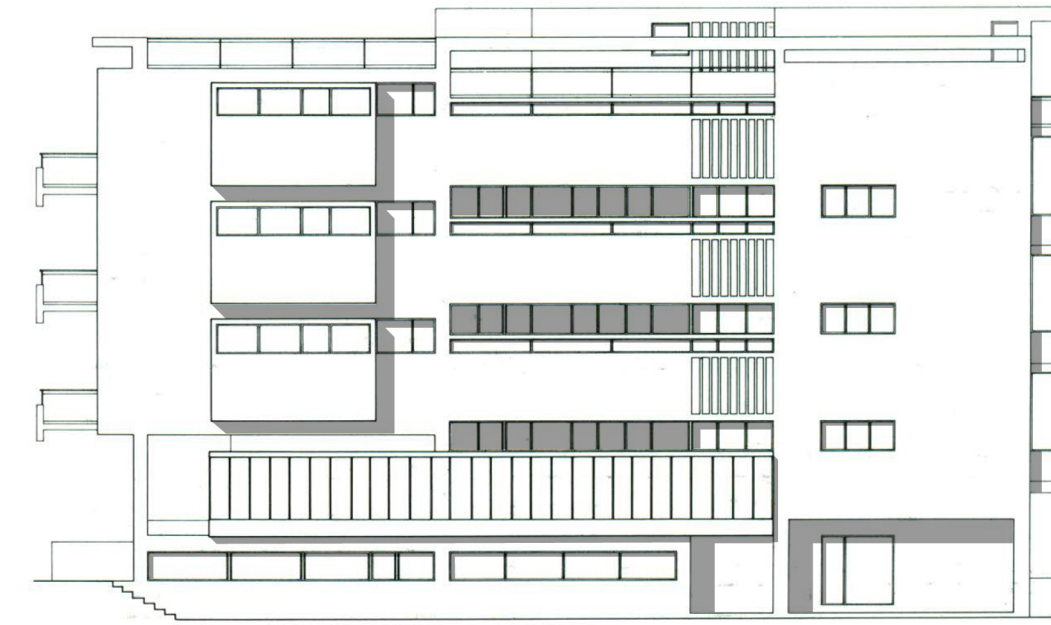
Prima versione facciata est



Seconda versione facciata est

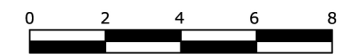


Terza versione facciata est

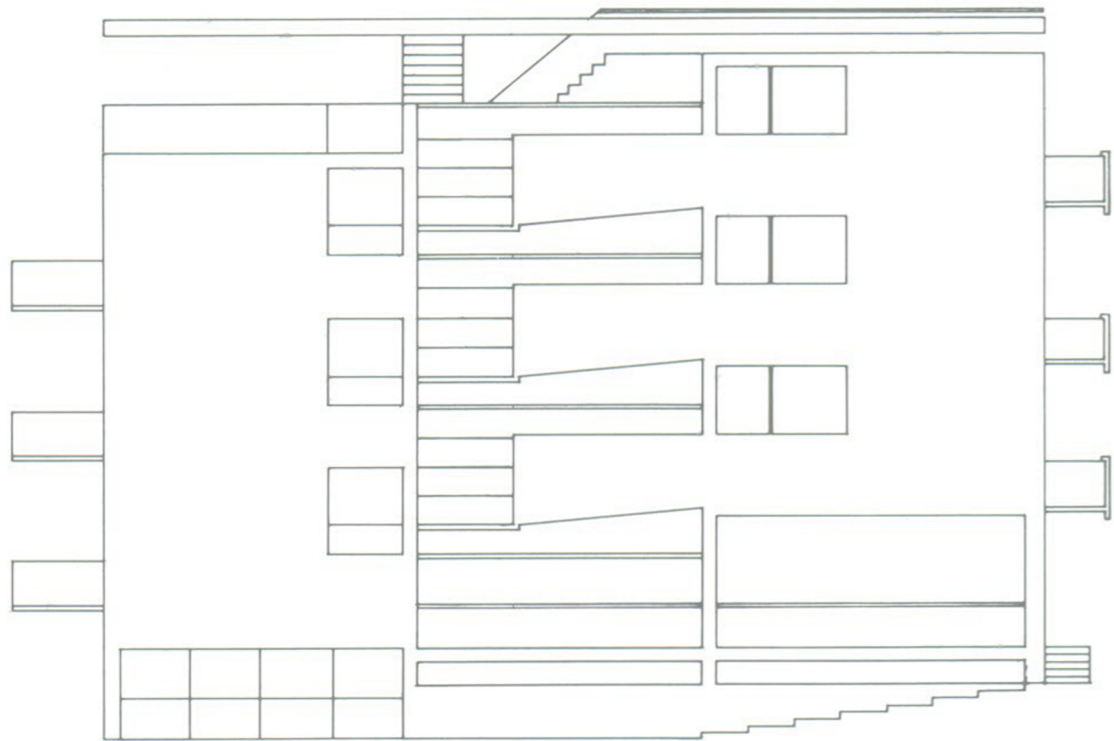


Versione definitiva facciata est

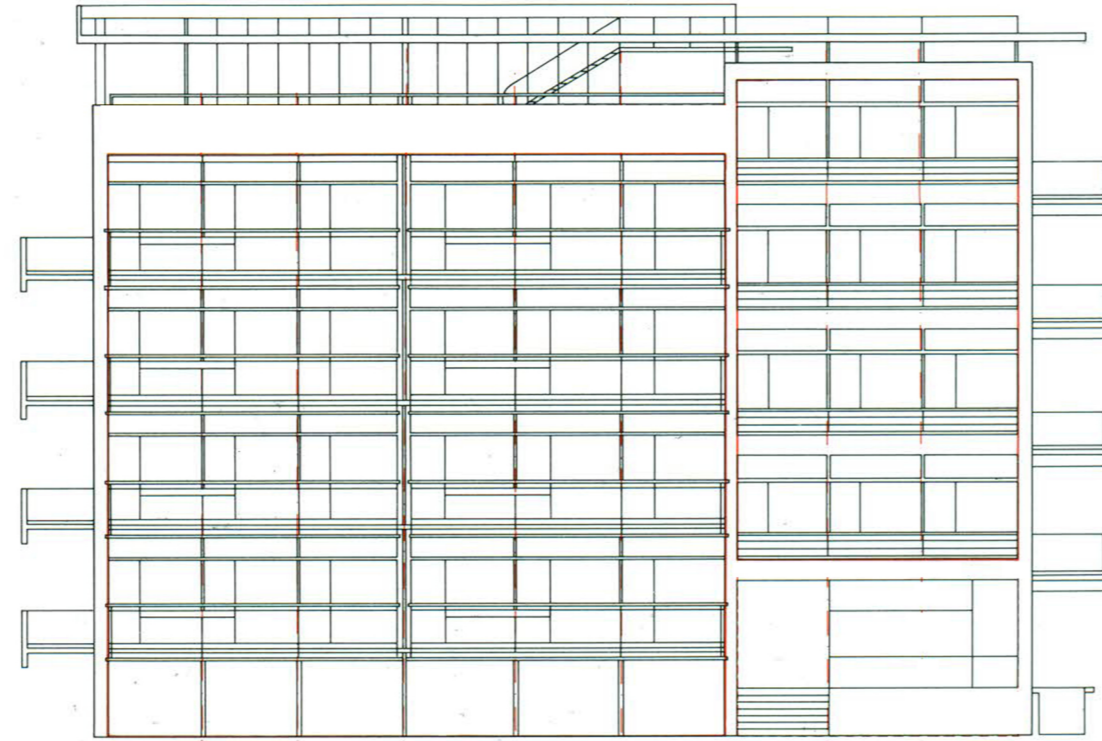
Scala 1:200



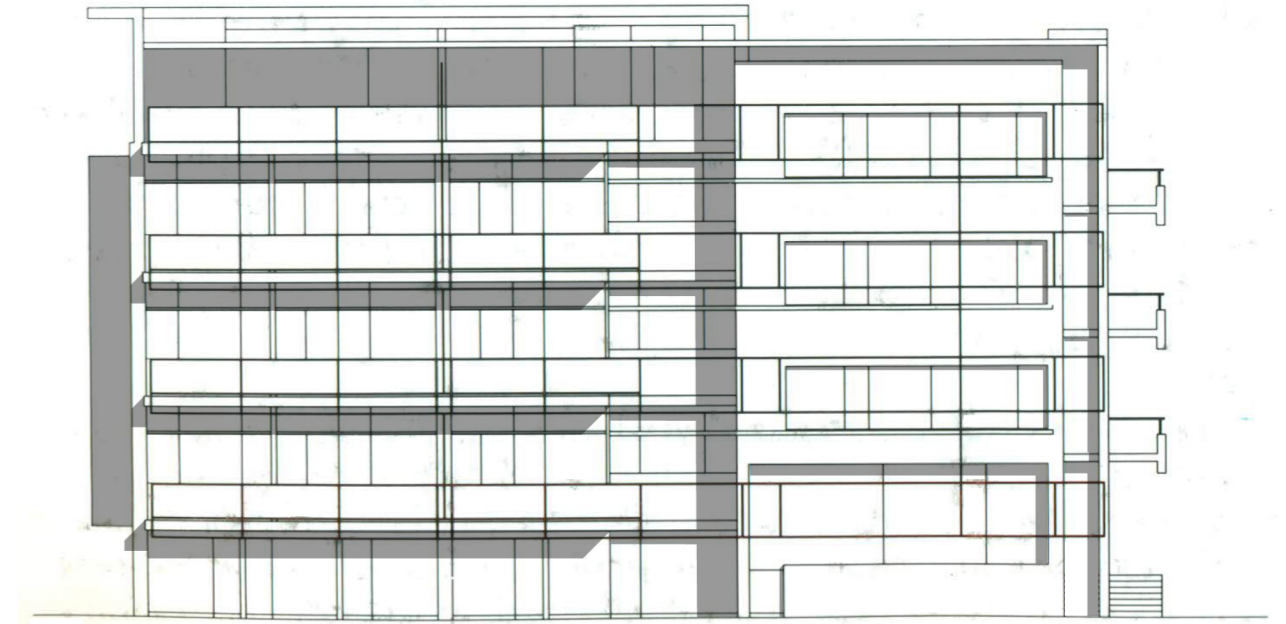




Prima versione facciata ovest



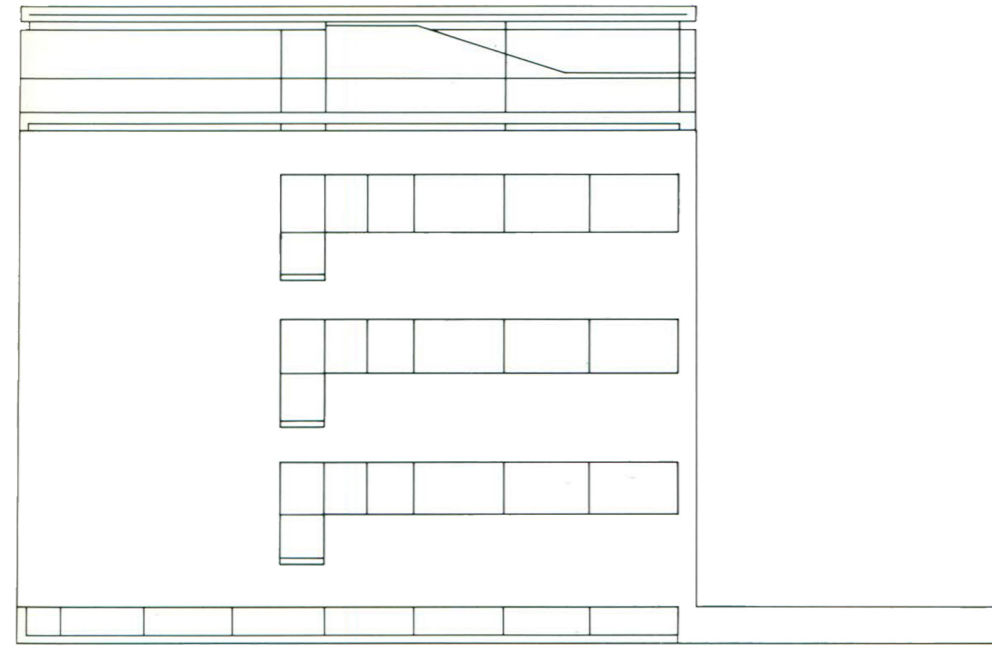
Seconda versione facciata ovest



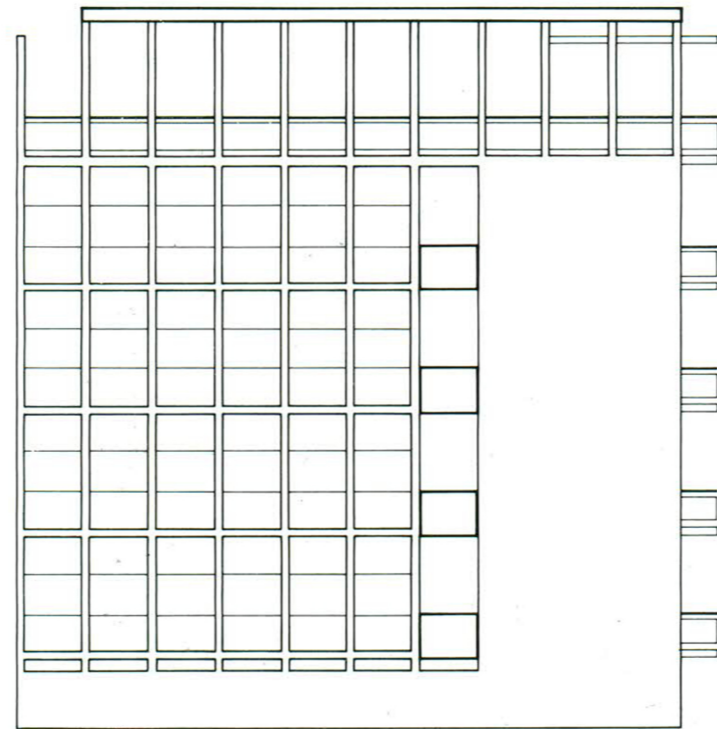
Versione definitiva facciata ovest

Scala 1:200 

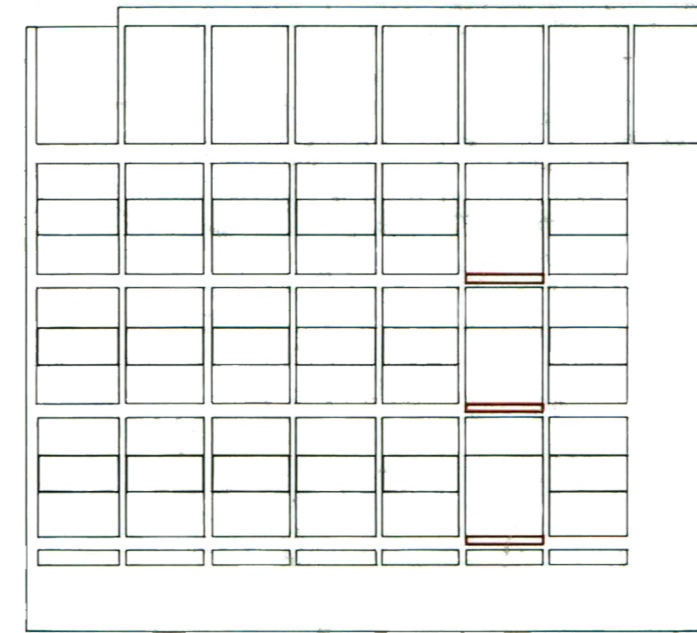




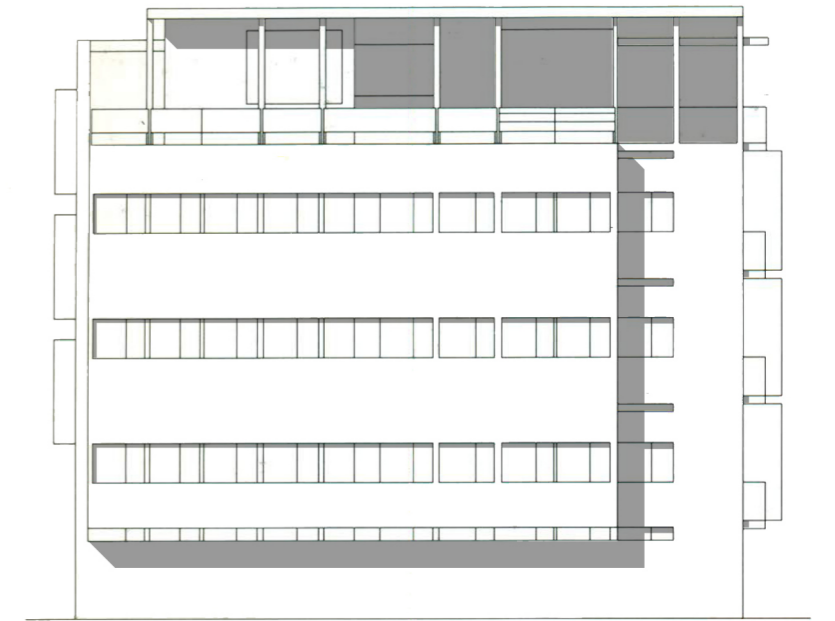
Prima versione facciata nord



Seconda versione facciata nord



Terza versione facciata nord



Versione definitiva facciata nord

Scala 1:200 







## Bibliografia

D. VITALE (a cura di), *Giuseppe Terragni 1904 - 1943*, in «Rassegna», n° 11, settembre 1936, numero monografico.

A. PICA, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941.

A. SARTORIS, *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1943.

M. LABO', *Giuseppe Terragni, Il Balcone*, Milano 1947.

P. KOULERMOS, *The work of Terragni, Lingeri and Italian Rationalism*, in «Architectural design», n° 3, marzo 1963, pp. 108 - 129.

L'ARCHITETTURA 1968, *Omaggio a Terragni*, in «L'architettura cronache e storia», n° 153, luglio 1968, pp. 202 - 206.

B. ZEVI, *Scontro sull'eredità di Terragni*, in «L'architettura cronache e storia», n° 153, luglio 1968, pp. 143 - 149.

M. TAFURI, *Il soggetto in mostra: introduzione a Giuseppe Terragni*, in «Lotus International», n° 20, settembre 1978, pp. 8 - 38.

M. FOSSO, E. MANTERO (a cura di), *Giuseppe Terragni: 1904 - 1943*, Nani editore, Como 1982.

P. EISENMAN, *The futility of the objects: decomposition and the processes of difference*, in «The Harvard Architectural Review», n° 3, 1984 (tr. It. *La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze*, in RENATO RIZZI (a cura di), *Peter Eisenman. La fine del classico*, Cluva editrice, Venezia 1987).

G. CIUCCI (a cura di), *Giuseppe Terragni: opera completa*, Electa, Milano 1996.

E. PIFFERI, *Giuseppe Terragni: architetto razionalista*, Enzo Pifferi editore, Como 2003.

P. EISENMAN, *Giuseppe Terragni: Trasformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Press., New York 2004 (tr. It. *Giuseppe Terragni: Trasformazioni, Scomposizioni, Critiche.*, Quodlibet Macerata 2004).

### 3.2. Casa Marmont, via Gustavo Modena, Milano, 1933- '36.

Durante gli anni trenta Giò Ponti svolge un intenso lavoro d'indagine relativo al tema della casa condominiale borghese. Grazie a una serie d'iniziative imprenditoriali di largo respiro, che attribuiscono al valore urbano dell'intervento un ruolo di primaria importanza, Ponti ha la possibilità di progettare e realizzare abitazioni che si relazionano con sistemi insediativi e tipologie edilizie differenti. Infatti, se le Domus di via de Togni e via Privata Letizia, sono realizzate all'interno di un sistema insediativo a cortina edilizia continua, Casa Marmont, realizzata in un lotto all'angolo tra via G. Modena e piazza E. Novelli, tra il 1933 e il '36, è un chiaro esempio di edificazione a blocco libero.

L'attribuzione di un valore sociale all'abitazione, la quale rappresenta l'espressione vivente del nucleo familiare, elemento fondante della società, costituisce la base di un particolare approccio progettuale, il cui obiettivo consiste nel soddisfacimento del bisogno di spazio degli abitanti della casa. L'aspetto interessante di tale approccio è rappresentato dall'importanza che Ponti attribuisce sia all'articolazione spaziale interna, sia agli spazi esterni. A tale proposito egli afferma:

*« Oggi quasi non v'è facciata. L'esterno della casa è un tutt'uno con l'organismo che la costruzione rappresenta, e questo organismo è tutt'inteso a offrire agio e piacere per l'abitazione, con verande, terrazze, con grandi vetrate. Questi elementi sono oggi la casa stessa e su questi sfoghi verso l'aria e il sole si aprono le più belle stanze: verande, terrazze e belle aperture dicono subito le doti per vivere la casa »<sup>3</sup>.*

Queste parole mi spingono ad affermare che la progettazione delle facciate degli edifici residenziali di Giò Ponti, dal punto di vista compositivo, sono governate da una concezione spaziale tesa ad eliminare l'idea di facciata come confine fisico dello spazio vivibile della casa. Inoltre, per quanto riguarda il linguaggio architettonico, non vi è dubbio che esse rispondano alla volontà di manifestare all'esterno quel valore sociale dell'abitazione che ne governa anche l'articolazione spaziale interna.

<sup>2</sup>L. Miodini, «Giò Ponti: Gli anni trenta», Electa, Milano 2001. Cit.

Casa Marmont è un edificio condominiale costruito in un lotto d'angolo tra via Gustavo Modena e Piazza Ermete Novelli. È il primo progetto nel quale Ponti affronta il tema dell'edificazione a blocco libero.

Realizzato tra il 1933 e il '36, questo edificio rappresenta da un lato una sorta di capo d'opera riassuntivo del lavoro d'indagine, relativo alla pratica del progetto domestico, portato avanti da Ponti in quegli anni. Dall'altro, Casa Marmont è il primo di una serie di progetti caratterizzata dall'edificazione a blocco libero, alla quale seguiranno le case d'abitazione in viale Coni Zugna, via Goldoni, via Cicognara e via Brin. Lo stesso Ponti, durante la presentazione, descrive il progetto come una «*Didattica summa di alcuni concetti al di fuori dei quali non vedo possibile un veramente sano progresso edilizio*»<sup>4</sup>.

Non è mia intenzione descrivere quei principi progettuali alla base del programma edilizio affrontato da Ponti in merito al tema della casa. Ciò nonostante, devo ribadire alcuni concetti che hanno contribuito alla definizione del progetto di Casa Marmont. Innanzi tutto, l'importanza attribuita a logge, balconi e terrazze, spazi considerati da Ponti come veri e propri ambienti della casa e non elementi meramente legati alla composizione delle facciate dell'edificio. Inoltre, la volontà di mostrare all'esterno l'articolazione spaziale interna, attraverso una diretta e chiara corrispondenza tra la distribuzione degli ambienti interni e le scelte relative al disegno di facciata.

#### **Le relazioni con il contesto.**

Il lotto nel quale viene costruita Casa Marmont s'inserisce in un'area di ampliamento della città, la cui pianificazione risale al P.R.G. Pavia - Masera del 1910. Dalla lettura delle tavole di questo piano è evidente che il progetto di Ponti si relaziona con spazi urbani differenti: ovvero piazza Novelli, un asse di ampliamento della città come via Modena e via Nullo, una strada di quartiere. Durante la fase di progettazione la piazza non era ancora uno spazio definito. La maggior parte degli edifici che oggi la delimitano non erano costruiti. Nonostante ciò, il disegno del suolo relativo al progetto di espansione contenuto nel piano Pavia – Masera, lascia intendere che attraverso la realizzazione degli isolati previsti, quello spazio avrebbe assunto la connotazione di piazza che le viene attribuito oggi.

<sup>4</sup>F. Irace, «*Giò Ponti: La casa all'italiana*», Federico Motta editore, Milano 1996. pp. 26.

Questa gerarchia di spazi urbani, diversi tra loro, determina molte scelte del progettista. Infatti, egli decide di costruire un edificio con una pianta a “L”, posizionato in corrispondenza dell’angolo tra via Modena e Piazza Novelli, le cui dimensioni sono tali da occupare totalmente sia il lato rivolto a nord, sia quello rivolto a est, del lotto. Ciò determina l’arretramento dell’edificio rispetto ai lati ovest e sud del lotto, laddove il giardino di pertinenza occupa la porzione di superficie rimanente. È evidente che attraverso questa articolazione volumetrica, Ponti dichiara la duplice volontà di instaurare relazioni dirette con i due spazi urbani di maggiore rilevanza e, attraverso la sua presenza, contribuire, insieme agli altri edifici, a definirli.

### **Il progetto di casa Marmont**

Il progetto di casa Marmont si sviluppa per sette piani fuori terra, destinati a ospitare residenze, e un piano seminterrato destinato ad autorimesse, cantine e uno studio posizionato nella porzione dell’edificio rivolta a nord ovest. Mentre il piano quinto e il piano sesto sono destinati a un’unica abitazione, la cui articolazione spaziale permette di proporre in facciata il tema del piano arretrato, gli altri piani ospitano tre appartamenti ciascuno. Il piano tipo è costituito dall’unione di due parti separate e munite di una distribuzione verticale autonoma. All’interno di queste parti, Ponti suddivide lo spazio in tre abitazione, ognuna delle quali gode di doppio ingresso. Per quanto riguarda l’articolazione interna di ogni abitazione, non sembra che Ponti abbia utilizzato il medesimo approccio visto nel progetto delle Domus di via Letizia. Infatti, sia la distribuzione dei locali, sia la localizzazione delle scale risentono dell’orientamento dell’edificio. Il progettista sfrutta il lato rivolto a nord per posizionare tutti i locali di servizio dei due appartamenti prospicienti via Modena, oltre all’ingresso a piano terra e al corpo scale.

L’orientamento ha determinato anche l’articolazione interna dell’appartamento rivolto a sud. Infatti, le camere da letto affacciano a est, verso la piazza, mentre i locali della zona giorno si contendono gli affacci sud e ovest, verso il giardino.

### **La composizione delle facciate di Casa Marmont**

Per quanto riguarda la composizione delle facciate di casa Marmont, Ponti assume l’atteggiamento adottato in tutti i progetti inerenti al tema della casa. Quest’atteggiamento consiste nel posizionare logge, balconi e terrazze in corrispondenza dei

locali delle abitazioni in cui si svolge la vita domestica, al fine di attribuire alle facciate la capacità di mostrare all'esterno la funzione sociale delle abitazioni. Sebbene il progettista tenti di seguire con rigore questo principio, durante la definizione delle facciate, la tipologia edilizia a blocco libero e la consapevolezza di doversi relazionare con spazi urbani differenti, ne influenzano l'applicazione.

L'aspetto che accomuna le facciate di Casa Marmont è rappresentato dalla capacità di esprimere l'articolazione spaziale interna attraverso una chiara articolazione volumetrica. È evidente che quest'operazione prevede l'uso di materiali e colori diversi, al fine di accentuare le relazioni tra le parti: rivestimento in materiale lapideo bianco per lo zoccolo, intonaco tintecciato bianco per i blocchi di distribuzione verticale e per i piani arretrati, intonaco tintecciato rosso per i volumi corrispondenti alle abitazioni. Inoltre, l'utilizzo di materiali e colori diversi in relazione alla scansione volumetrica delle facciate rende leggibile il sistema tripartito costituito da piano seminterrato e piano rialzato, corpo centrale formato da 5 piani destinati a ospitare le abitazioni, coronamento formato da due piani arretrati destinati a un solo appartamento padronale. L'arretramento non omogeneo di questi due piani permette di avere due terrazze su piani diversi, una delle quali affaccia sul giardino, verso ovest e verso sud. L'altra, al piano sovrastante, affaccia a est, verso la piazza. All'interno delle facciate di casa Marmont è possibile leggere una varietà di soluzioni compositive e stilistiche: l'utilizzo di finestre rettangolari piuttosto che tonde, la realizzazione di balconi e logge sovrapposte e lo studio di parapetti diversi l'uno dall'altro.

L'aspetto più interessante di questo progetto è senza dubbio la capacità di coniugare diverse soluzioni stilistiche con un'apparente omogeneità. Ponti considera la varietà come un elemento imprescindibile della composizione di un fronte urbano. Questo aspetto è leggibile nel progetto di Casa Marmont, ma ancor più evidente nei progetti delle Domus in via de Togni e in via Privata Letizia, laddove il progettista deve confrontarsi con la definizione di una cortina edilizia continua, nella quale la monotonia di soluzioni architettoniche renderebbe omogeneo e privo di identità il fronte urbano.

Tra le quattro facciate di casa Marmont, quella verso sud è senza dubbio la meno urbana. Essa non entra in contatto diretto con lo spazio pubblico, ma con il giardino di pertinenza dell'edificio. È formata da due parti distinte, una arretrata rispetto all'altra, e tale arretramento è marcato sia da una quota di gronda differente, sia da una diversa configurazione del coronamento. Infatti, il coronamento del blocco più arretrato è formato da due terrazze poste su due livelli diversi, ovvero il piano quinto e il piano



sesto. La terrazza al piano quinto, di dimensioni maggiori, presenta un pergolato, visibile anche sulla facciata nord, attraverso il quale Ponti definisce il limite del disegno di facciata. La porzione destra della facciata, in primo piano, è più alta rispetto alla parte arretrata ed è caratterizzata da una distribuzione omogenea delle aperture. Il coronamento del parte in primo piano è differente. Nonostante si possa scorgere la presenza di un pergolato collegato a quello rivolto verso la piazza, esso si conclude con in tetto a falde la cui percezione da coloro che attraversano lo spazio esterno, è quasi impercettibile.

### **La facciata ovest**

Anche la facciata ovest è caratterizzata da un arretramento di volume, dettato dalla presenza del giardino, oltre che alla forma a "L" adottata in pianta. L'articolazione tra le parti è accentuata dalla presenza del corpo scale, elemento nodale sia dell'articolazione volumetrica, sia della distribuzione spaziale interna. Data l'importanza che esso riveste all'interno del progetto nella sua interezza, Ponti decide di arretrarlo ulteriormente e di utilizzare una distribuzione delle aperture assai differente rispetto a quella scelta per le altre parti. La partizione delle finestre, non è certo l'unico aspetto che rende distinguibile questo elemento. A tale proposito, per rafforzarne il significato, Ponti decise di utilizzare lo stesso materiale di rivestimento del basamento, in modo tale da rendere ancor più distinguibile l'articolazione volumetrica dell'intero progetto.

L'aspetto più interessante della facciata ovest è la discrepanza tra il suo disegno in prospetto e percezione che un individuo può cogliere attraversando via Nullo. Infatti, sebbene il prospetto renda evidente la capacità del progettista di governare due corpi distinti e non complanari, all'interno di un unico disegno di facciata, a realizzazione avvenuta, tale unitarietà si perde. Probabilmente Ponti era consapevole di questa discrepanza e la scelta di arretrare la porzione verso nord, creando delle terrazze al piano quinto e sesto, rappresentano un tentativo di uniformare la percezione della facciata da via Nullo.

Questo non è l'unico aspetto del progetto nel quale si nota il tentativo di ricercare relazioni con il contesto, sia esso inteso come spazio fisico o insieme delle preesistenze. Non vi è dubbio che la scelta di posizionare dei balconi e non di logge, come avviene per le altre facciate, nella parte prospiciente via Nullo, va proprio in questa direzione. Infatti, il fronte est di via Nullo, l'unico edificato durante gli anni trenta, presenta una scansione sincopata di balconi.

## La facciata nord

Nella facciata nord è possibile leggere in modo netto le relazioni tra le parti. Come avviene nella facciata ovest, Ponti individua l'elemento nodale in grado di separare ma al tempo stesso unire i due volumi che costituiscono propriamente la facciata nord. La presenza di questo elemento, che in pianta corrisponde ad un ambiente della casa, è trattato allo stesso modo in cui viene trattato l'elemento nodale della facciata ovest. Infatti è rivestito con il materiale lapideo del basamento, assai differente dall'intonaco tinteggiato rosso delle altre parti. L'importanza di questa parte è accentuata dalla presenza degli ingressi. Infatti, Ponti decide di localizzare lungo via Modena gli accessi allo studio e alle residenze. Probabilmente questa decisione deriva dalla volontà di attribuire all'ingresso una situazione più intima, rispetto avrebbe prefigurato un ingresso verso la piazza. Forse anche l'inconsapevolezza di ciò che piazza Ermete Novelli sarebbe diventata in futuro ha portato Ponti a questa decisione. Ad ogni modo Ponti decise di posizionare gli ingressi in modo simmetrico rispetto all'elemento nodale della facciata nord, e questa scelta ne enfatizza il ruolo che esso riveste.

Anche il coronamento mostra un atteggiamento che ruota attorno a quell'elemento di separazione unione di tutta la facciata nord. Infatti, la suddivisione in due parti distinte è marcata da una differente altezza di gronda e da un diverso trattamento del coronamento. La porzione verso la piazza è più alta di ben due piani rispetto a quella verso ovest, laddove Ponti posiziona terrazze sfalsate e un pergolato che definisce il limite del disegno di quella porzione di facciata. Inoltre, la parte verso est è conclusa con un tetto a falda, che però non è percepibile da via Modena a causa dell'altezza di quella porzione di edificio.

Per quanto riguarda la distribuzione delle aperture, è evidente l'importanza attribuita agli ingressi. Infatti, ai piani superiori, in corrispondenza dell'ingresso alle residenze, sono stati posizionate tre aperture, corrispondenti ai due bagni. In corrispondenza dell'ingresso dello studio si trova invece l'apertura del vano scale, che occupa quella porzione di facciata per tutta la sua altezza. La presenza delle aperture ha suggerito a Ponti la posizione dei pilastri che costituiscono il pergolato al piano quinto.

L'aspetto più interessante della facciata nord è proprio questa enfatizzata differenza di quota tra le parti. Probabilmente il regolamento edilizio di allora, assai più attento alla natura dello spazio urbano rispetto a quello odierno, indicava due altezze massime di

edificazione differenti in base al tipo di spazio pubblico, ovvero la piazza Novelli e via Modena. Questa ipotesi è avvalorata dal fatto che l'edificio speculare a casa Marmont, costruito all'angolo tra via Modena, Piazza Ermete Novelli e via Gaio, assume lo stesso atteggiamento. Proprio nel rapporto con le preesistenze e in particolar modo, con questo edificio, bisogna valutare l'urbanità di casa Marmont. Essi sono nettamente distinti da un linguaggio architettonico differente, da una tipologia edilizia e da un modo di relazionarsi con il tessuto insediativo diametralmente opposti. Ciò nonostante, esprimono un comune modo di rapportarsi con lo spazio urbano, sia esso la piazza o la via. Questo comune approccio è leggibile sia della distribuzione volumetrica, sia nell'attacco al suolo dell'edificio, a diretto contatto con lo spazio pubblico. Nonostante siano separati fisicamente dalla presenza di via G. Modena, essi costituiscono il fronte ovest di piazza Ermete Novelli e definiscono il punto in cui la piazza e la via si raccordano.

### **La facciata est**

La facciata est è senza dubbio quella che offre maggiori spunti di riflessione sul rapporto tra la composizione di facciata e lo spazio urbano. Infatti, sebbene Ponti si rendesse conto che la definizione della facciata est dovesse garantire la nascita di una relazione diretta tra lo spazio domestico e lo spazio pubblico, volto a garantire quella capacità di mostrare all'esterno ciò che avviene all'interno dell'abitazione, tipica dei suoi progetti, era ben consapevole che tale facciata avrebbe costituito l'elemento di definizione della piazza, verso ovest.

Se si osserva la facciata est attraverso questo duplice punto di vista, si nota la bravura di Ponti creare una soluzione unitaria in grado di ottemperare a entrambe queste richieste. Infatti, la necessità di realizzare un fronte compatto determina l'abbandono di arretramenti di volume, elementi di separazione in più parti, che caratterizzano le altre facciate. Ponti decise di realizzare un fronte compatto nel quale le aperture e le logge, che Ponti considera veri e propri spazi dell'abitazione, scandiscono la facciata e permettono allo spazio interno di instaurare un rapporto diretto con quello esterno. Nella stessa direzione va analizzata la scelta di terminare il disegno di facciata con un unico piano arretrato, il cui disegno del pergolato è strettamente legato alla posizione e alla dimensione delle logge, creando così un'unitarietà di linguaggio che rende la facciata est ancor più omogenea. All'interno di questa omogeneità non mancano gli elementi attraverso i quali Ponti esprime l'esigenza che all'interno di un fronte urbano, sia esso una cortina edilizia continua, oppure un insieme frammentato di edifici, sia

presenti differenze dettate dalla varietà di soluzioni architettoniche e di linguaggio adottate. All'interno della facciata est di casa Marmont, tale necessità si esprime attraverso la forma di finestre rettangolari piuttosto che caratterizzate dall'arco e da un diverso disegno dei parapetti delle logge.

Durante i due decenni successivi al 1934, il comune di Milano procede con il completamento del piano di espansione previsto Dal P.R.G. Pavia Masera del 1910. All'inizio degli anni cinquanta, via Nullo via Modena e gli isolati prospicienti Piazza Novelli vengono completati e assumono l'aspetto che ancora oggi li denota. È difficile ricercare le relazioni che legano tali edifici con Casa Marmont, anche se sembra che gli edifici che affacciano su via Nullo, i quali hanno completato, nel corso degli anni, la definizione del fronte urbano rivolto a ovest, nei confronti dello spazio urbano, esprimono lo stesso atteggiamento del progetto di Ponti.

Inoltre, attraverso il dimensionamento del basamento e l'utilizzo del medesimo materiale di rivestimento perseguono la ricerca di un rapporto diretto con la facciata ovest di Casa Marmont, accentuato dalla presenza di balconi e di arretramenti dell'attacco al suolo dell'edificio, laddove vengono ricavati dei giardini di pertinenza, separati anch'essi dallo spazio pubblico attraverso una cancellata.

Per quanto riguarda il rapporto tra la piazza e la facciata est, l'edificazione a cortina edilizia continua dell'isolato a sud di casa Marmont ne rafforza il ruolo di elemento di delimitazione dello spazio urbano, Anche gli edifici che costituiscono tale fronte, si presentano compatti, ma al tempo stesso è possibile cogliere nel loro disegno il tentativo di perseguire una netta separazione tra le parti che pare possa corrispondere ad una precisa articolazione spaziale. Ad ogni modo, la loro presenza non sembra in grado di creare un dialogo con Casa Marmont, ciò nonostante ne rafforza il ruolo che essa riveste nella delimitazione dello spazio pubblico.







Casa Marmont. Fronte ovest di piazza Ermete Novelli **ALLEGATO 12**

**3.3. Case d'abitazione: Domus Onoria (1933 – '37), Domus Serena (1933 – '36), Domus Aurelia (1933 – '37), Domus Livia (1933 – '37), Domus Flavia (1938), Via Privata Letizia.**

Le Domus realizzate in via Privata Letizia costituiscono un insieme urbano indipendente, una vera e propria unità di quartiere basata sull'idea di una strada giardino. Questo progetto fa parte di un intervento di espansione della città pianificato all'interno del P.R.G. Albertini del 1934, il quale, oltre all'edificazione di isolati a cortina edilizia continua, prevedeva la sistemazione del parco Solari e la liberazione dalla presenza del tracciato ferroviario dismesso.

Il progetto nasce da un'iniziativa imprenditoriale, molto simile a quella che condusse alla realizzazione delle Domus in via de Togni, nella quale è richiesta al progettista una costruzione economica, tale da giustificare l'investimento di capitali, destinata ad abitazioni di taglio medio piccolo. Ponti risponde a questa richiesta attraverso l'elaborazione di cinque edifici in linea, caratterizzati da una sostanziale ripetitività tipologica, un uso accorto di materiali poveri e una semplificazione volumetrica, facilmente leggibili in facciata.

Tra il 1933 e il 1934 Ponti progetta le prime quattro Domus: Onoria, Serena, Aurelia, Livia, mentre la quinta verrà progettata e realizzata nel 1938. L'elemento che accomuna questi cinque progetti e che più di altri ha determinato le scelte del progettista è rappresentato dal rapporto con il suolo e dalle relazioni che questi edifici instaurano con la strada privata. A tale proposito devo precisare che durante la stesura del P.R.G. Albertini, avvenuta in concomitanza con l'elaborazione del progetto in via Privata Letizia, fu la società promotrice dell'operazione immobiliare a proporre all'amministrazione pubblica una variante del sistema insediativo, mirata alla realizzazione di una via privata di accesso alle residenze. Ciò significa che lo stesso Ponti, nel momento in cui venne incaricato della progettazione delle Domus, si trovò di fronte un sistema insediativo definito dalla presenza della strada e da una divisione dell'intera area edificabile in lotti di dimensioni ridotte. È evidente che questa particolare configurazione dell'area di progetto abbia determinato la scelta di realizzare edifici in linea, adiacenti l'un l'altro e arretrati di 7,40 m rispetto alla strada, in modo tale da assecondare l'idea di strada giardino fondante del progetto.

C'è un altro aspetto del quale Ponti ha tenuto conto, ovvero le future edificazioni. Come mostra una planimetria del 1935, l'intenzione dei promotori dell'iniziativa

imprenditoriale e del progettista era quella di completare l'edificazione dei lotti attorno a via Letizia in modo tale da creare un impianto insediativo a cortina edilizia continua nel quale la strada privata rappresenta il fulcro del progetto. Tale consapevolezza spinge il progettista a mantenere cieche anche i prospetti laterali degli edifici non adiacenti, in modo tale da permettere il completamento del sistema insediativo a corte attraverso edificazioni future.

Le peculiarità del contesto e dell'idea di progetto proposta, determina l'edificazione di edifici in linea caratterizzati da una sistematica ripetitività tipologica. Tale ripetitività è facilmente leggibile sia nell'attacco al suolo sia nell'articolazione spaziale interna dei singoli edifici. Infatti, il piano terra di ogni Domus presenta una rigida articolazione spaziale: giardino, piano terra dell'edificio, cortile retrostante. Attraverso questa successione spaziale, Ponti crea una chiara gerarchia che attribuisce grande importanza al giardino, e un ruolo marginale al cortile. Ciò dipende anche dal diverso uso dei due spazi. Mentre il primo rappresenta uno spazio d'ingresso dell'edificio, il quale ha un rapporto diretto con la strada, il secondo è adibito a garage. Non vi è dubbio che tale gerarchia degli spazi abbia influito sull'articolazione interna. Infatti, in considerazione del fatto che ogni Domus presenta un doppio affaccio e due fronti completamente ciechi, Ponti posiziona i locali della zona giorno verso la strada e i locali di servizio verso il cortile interno.

La *Domus Livia*, costruita all'angolo tra via Letizia e l'esistente via Caravaggio, impostata su una pianta che segue la forma irregolare del lotto, copre una superficie di 280 mq. All'interno di ogni piano questa superficie è suddivisa in due appartamenti, ad eccezione del piano quinto, arretrato, di superficie minore ma destinato a una unica abitazione. La *Domus Onoria* è costruita in adiacenza alla Domus Livia. Ha una pianta a "L", di superficie minore rispetto a quella occupata dalla Domus adiacente, destinata a un'unica abitazione con doppio ingresso e caratterizzata dall'unico ambiente soggiorno-pranzo. Costruita in adiacenza alla precedente, la *Domus Aurelia* ne riprende lo schema a "L" in pianta. Ponti decide di suddividere la superficie di ogni piano, pari a 235 mq in due abitazioni, ognuna delle quali presenta un doppio ingresso e una distribuzione spaziale nella quale il soggiorno e una camera affacciano sulla strada mentre gli altri locali affacciano sul cortile retrostante.

Le Domus Livia, Onoria e Aurelia sono state progettate e realizzate tra il 1933 e il '35. Adiacenti l'una all'altra, formano un fronte urbano prospiciente via Privata Letizia che quattro anni più tardi verrà esteso grazie alla costruzione della *Domus Flavia*. Quinto e



ultimo edificio progettato da Ponti, riprende lo schema delle Domus precedenti. Ha una pianta a "L" e si attesta a 7,40 m di distanza dalla strada in modo tale da prolungare il disegno del fronte urbano creato dalle Domus Attigue. Il piano tipo è destinato a un'unica abitazione e presenta un'articolazione spaziale interna e una definizione della facciata molto simile a quelle della Domus Onoria. In realtà, dalla documentazione raccolta è evidente che durante una prima fase progettuale, Ponti aveva proposto uno studio di facciata caratterizzato dalla presenza di una loggia centrale, accessibile da tutti i locali affacciati su strada. Questa soluzione, abbandonata durante la fase di progetto, era governata da una perfetta simmetria.

La *Domus Serena*, costruita tra il 1933 e il 1934, è l'unica ad avere un orientamento opposto rispetto alle altre. Infatti, si trova all'interno di un lotto posizionato a nord della strada. Durante la progettazione, Ponti scelse di privilegiare il rapporto tra la strada e l'edificio, lo stesso rapporto che aveva guidato l'articolazione interna delle altre Domus. Il piano tipo è destinato a ospitare una sola abitazione, all'interno della quale tutti gli ambienti della zona giorno affacciano sulla strada, mentre gli ambienti di servizio affacciano sul cortile.

I cinque edifici condominiali costruiti in via Privata Letizia non presentano un piano arretrato in copertura, a eccezione delle Domus Serena e Livia. La complanarità delle facciate e la particolare disposizione dell'attacco al suolo derivano dall'importanza attribuita dalla strada giardino. Non vi è dubbio che la scelta di utilizzare il verde come elemento di separazione tra spazio pubblico e spazio interno, persegua una condizione d'intimità, di distacco, tra la vita domestica e la vita sociale. La fascia verde rappresenta la prosecuzione delle facciate, all'interno della via e costituisce un elemento imprescindibile nella composizione dei fronti urbani.

### **La progettazione delle facciate**

Durante la progettazione delle facciate delle Domus, Ponti deve assolvere un duplice compito. Da un lato vuole mostrare all'esterno l'articolazione spaziale interna, al fine di dichiarare la funzione sociale delle abitazioni. Dall'altro, deve trovare soluzioni tali da contrastare il senso di monotonia che avrebbe potuto trasparire da una lettura d'insieme dei fronti urbani.

Le facciate delle singole Domus presentano molte analogie, sia per quanto riguarda la composizione, che per quanto riguarda il linguaggio architettonico. Infatti, tutte le

soluzioni elaborate e realizzate sono governate da un sistema tripartito: basamento, formato da piano seminterrato e piano terra, un corpo centrale formato da 5 piani e il coronamento, che corrisponde alla proiezione in prospetto della falda del tetto. L'unico edificio che presenta una variazione è la Domus Livia, nella quale il coronamento è costituito dal piano arretrato e dal sottotetto mansardato. All'interno di questo schema, Ponti compone le cinque facciate applicando due principi differenti. Le facciate delle Domus Onoria e Flavia sono caratterizzati da un equilibrio asimmetrico mentre le Domus Livia, Aurelia e Serena presentano una simmetria perfetta.

### **Le facciate delle Domus Onoria e Flavia**

Le facciate di questi due edifici sono molto simili. Entrambe caratterizzate da un tema di facciata alto e stretto, presentano uno schema asimmetrico nel quale si legge il prevalere della zona giorno sugli altri locali. Infatti, in corrispondenza dei locali soggiorno-pranzo, Ponti sistema un balcone a ogni piano. La presenza dei balconi determina una suddivisione verticale in due fasce: una corrispondente alla zona giorno, l'altra corrispondente alla camera da letto. Queste porzioni hanno due larghezze diverse in un rapporto tra loro di tre a uno. La fascia posta sulla destra corrisponde, in pianta, all'ingresso decentrato a piano terra e alla camera da letto al piano tipo.

Ponti progetta Domus Flavia quattro anni dopo aver realizzato Domus Onoria. Ciò significa che l'analogia tra le due facciate è voluta. La scelta di realizzare due progetti così simili deriva da ragioni che vanno ricercate nel progetto alla scala urbana e non architettonica. Infatti, le facciate di questi edifici vanno letti come elementi di un insieme più ampio, rappresentato dal fronte urbano formato dalle Domus Livia, Onoria, Aurelia e Flavia. Insieme queste facciate creano un'alternanza dovuta alle matrici simmetrica e asimmetrica utilizzate, tale da eliminare il senso di monotonia temuto da Ponti durante la prima fase di progettazione.

C'è un altro aspetto, relativo al progetto di queste due facciate, sul quale voglio porre l'accento. Mi riferisco alla varietà delle soluzioni proposte. Infatti, Ponti sa che la decisione di proporre due disegni di facciata molto simili, al fine di attribuire un ritmo al fronte urbano sud - est di via Letizia, potrebbe creare quel senso di ripetitività. Per evitare questo problema, Domus Flavia presenta una diversa articolazione delle aperture, più semplice di quella di Domus Onoria. La zona giorno e il balcone non comunicano con una quadrifora come nel primo progetto, ma con due portefinestre laterali e una finestra centrale. Inoltre, la fascia destra corrispondente all'ingresso a

piano terra, e alla zona notte sugli altri piani, mostra una semplificazione nell'organizzazione delle aperture, all'interno della quale la finestra alta e tonda viene eliminata. Il confronto tra queste due facciate mostra la capacità di ponti, di estendere il concetto di varietà anche nel linguaggio architettonico utilizzato. I parapetti dei Balconi della Domus Onoria presentano una curvatura che sparisce nel disegno della Domus Flavia. La stessa decisione viene presa in merito all'utilizzo della linea curva per quanto concerne le aperture.

L'ultimo aspetto nel quale è possibile trovare un'applicazione del principio di varietà è la contrapposizione tra il senso di verticalità e orizzontalità che queste due facciate esprimono. Durante la definizione del disegno di facciata della Domus Flavia, Ponti aggiunge un marcapiano sotto ogni balcone. Questa soluzione attribuisce un senso di orizzontalità che, nella Domus Onoria, laddove il marcapiano non c'è, non è percepibile.

### **La facciata di Domus Livia**

La facciata della Domus Livia è differente dalle altre a causa della forma atipica della pianta dell'edificio. Proprio questa forma, che presenta un angolo in facciata, spinge l'architetto a considerare la facciata dell'edificio sia come un unico disegno, sia come l'unione di due parti distinte, ognuna delle quali necessita di una composizione indipendente. In merito a quest'ultimo caso, appare evidente che l'angolo rappresenta sia il vertice di separazione sia quello di connessione tra le parti.

Dall'analisi della facciata come un unico disegno, si evince una scansione in fasce verticali dettate dall'articolazione spaziale interna. Infatti, in corrispondenza dei locali della zona giorno, Ponti dispone balconi e logge sovrapposte, mentre in corrispondenza della zona notte, la facciata si presenta piatta, articolata dalla presenza di aperture atte al raggiungimento del comfort ambientale richiesto dal regolamento d'igiene. Come ho detto, è possibile suddividere il disegno di facciata in due disegni indipendenti, proprio in corrispondenza dell'angolo. Ognuno di essi presenta una simmetria perfetta. Nella porzione prospiciente via del Caravaggio, l'asse di simmetria si trova in corrispondenza all'ingresso a piano terra. Invece, nella porzione prospiciente via Privata Letizia l'asse di simmetria corrisponde alla mezzera dei balconi, nonché all'unica apertura caratterizzata dalla presenza di un arco a tutto sesto. Se letta all'interno dell'insieme urbano formato dalle facciate delle altre Domus, questa porzione garantisce quel principio di alternanza descritto in precedenza:

Domus Livia – Domus Onoria – Domus Aurelia – Domus Flavia.

Simmetria – equilibrio asimmetrico – Simmetria – equilibrio asimmetrico.

Anche all'interno della singola facciata è riscontrabile l'applicazione di tale principio. Infatti, la scelta di utilizzare balconi e logge sovrapposte deriva proprio dalla volontà di variare le soluzioni architettoniche proposte. Ritengo di particolare interesse la soluzione adottata per il piano arretrato. Se si osserva la porzione verso via del Caravaggio si nota come il coronamento invada la porzione di facciata adiacente, rafforzando l'idea della facciata come disegno unitario.

### **Le facciate delle Domus Aurelia e Serena**

Il disegno di facciata delle Domus Aurelia e Serena presentano un asse centrale di simmetria. Come accade per quanto riguarda la porzione di Facciata della Domus Livia prospiciente via del Caravaggio, Ponti ricorre al tema delle logge sovrapposte in corrispondenza della zona giorno. I due edifici sono molto simili, ma differiscono a causa della larghezza. Infatti, larghezze diverse determinano scansioni verticali della facciata differenti. La Domus Aurelia si articola secondo un ritmo A-B-B-A mentre la Domus Serena presenta un disegno di facciata scandito secondo un ritmo A-B-A-B-A. Anche durante la composizione di queste facciate, Ponti alterna aperture rettangolari piuttosto che curve e offre soluzioni diverse per quanto riguarda il disegno dei parapetti. È evidente che tale varietà sia di difficile lettura in quanto le due facciate non appartengono allo stesso fronte urbano e la loro osservazione non può avvenire in modo simultaneo.

L'aspetto più interessante di questi due disegni di facciata è la loro capacità di svolgere ruoli diversi all'interno del medesimo spazio urbano. Infatti, la facciata della Domus Aurelia, come ho spiegato in precedenza, va letta come elemento di un fronte urbano, mentre la facciata della Domus Serena, nonostante la previsione di future, possibili edificazioni, costituisce un fenomeno isolato. Esse dimostrano che il disegno di facciata proposto da Ponti determina specifiche relazioni con lo spazio esterno, sia come elemento autonomo, sia come parte di un insieme.

Dall'analisi svolta è evidente che Giò Ponti fosse del tutto consapevole della duplice natura dell'intervento di via Privata Letizia. Infatti, da un lato le Domus avrebbero

costituito un'unità di quartiere, quindi un insieme autonomo, governato da determinate regole. Dall'altro, la loro realizzazione all'interno di una zona in espansione, attribuisce alle Domus il compito di relazionarsi con il contesto e di porsi come matrice progettuale nei confronti delle future realizzazioni. Forse la decisione di suddividere il disegno di facciata della Domus Livia in due parti che possano essere lette separatamente va in questa direzione. Infatti, Ponti era al corrente del fatto che durante gli anni successivi l'edificazione degli isolati sarebbe stata completata.

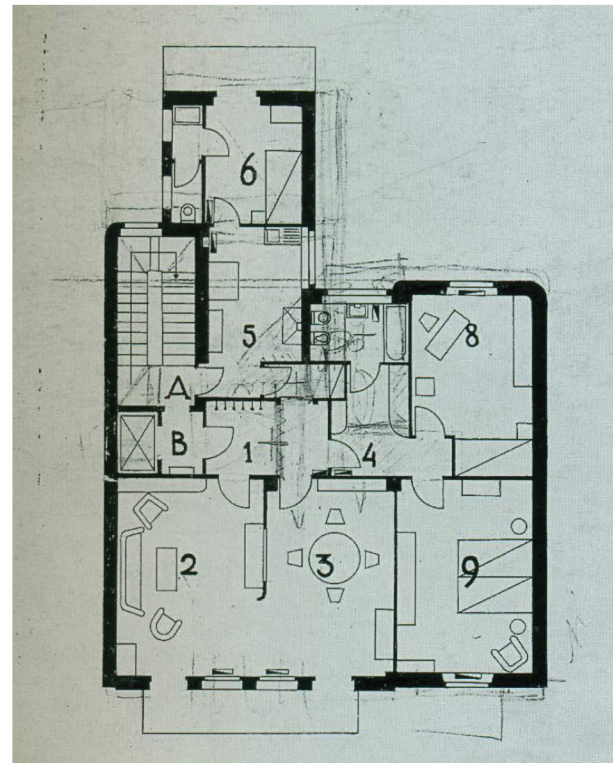
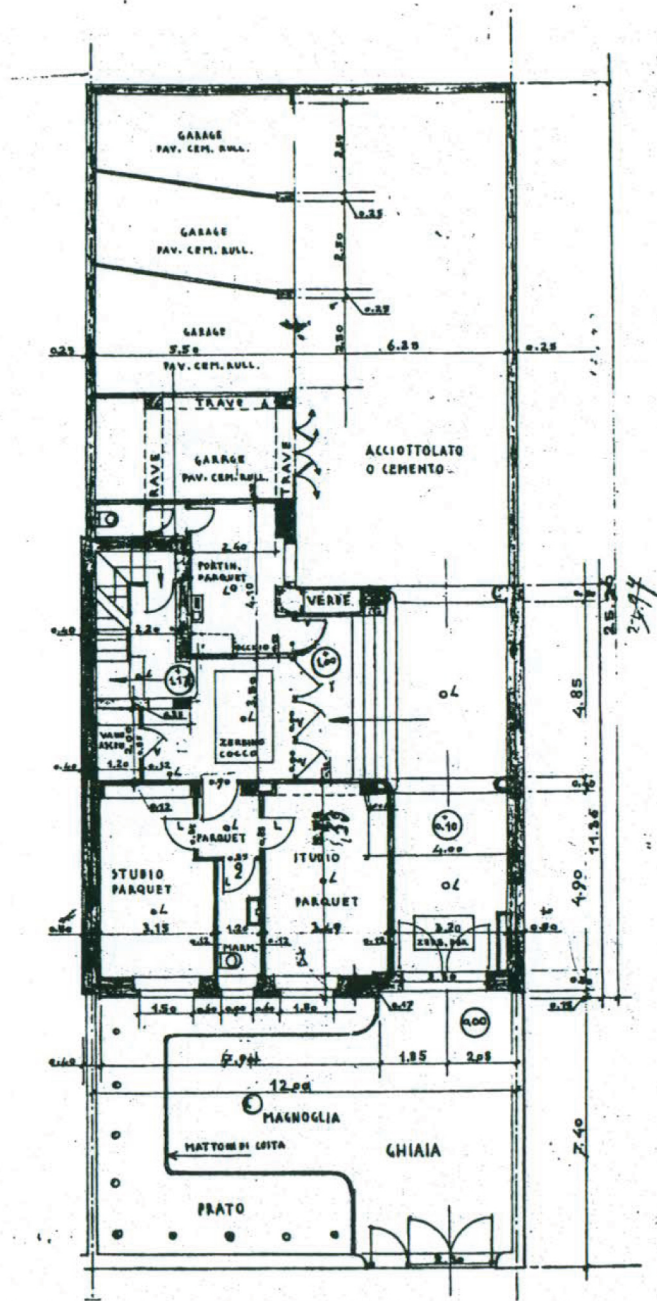
Oggi il sistema insediativo generato dalla realizzazione di via Privata Letizia è stato completato. Tutti i Lotti disposti attorno alla strada sono stati edificati e le Domus di Ponti fanno parte di un insieme formato da più fronti urbani, in grado di dialogare tra loro. Le edificazioni successive non hanno tolto al progetto quel ruolo d'insieme autonomo che l'architetto aveva attribuito loro. Al contrario, il completamento del sistema insediativo attraverso l'edificazione di edifici in linea, arretrati rispetto alla strada in modo da creare continuità con l'articolazione dello spazio esterno proposta da Ponti, ha creato un confine fisico netto alla via, rafforzando la percezione dell'idea di strada giardino posta all'origine del progetto. Le facciate di questi edifici riprendono alcuni elementi del linguaggio architettonico pontiano e soprattutto rispettano le proporzioni che ne scandiscono i disegni di facciata. È proprio questa similitudine che attribuisce un senso di unità e indipendenza al progetto. Questo aspetto è leggibile osservando gli edifici d'angolo costruiti in adiacenza alle Domus Serena e Flavia, ma soprattutto attraverso la comparazione tra Domus Livia e l'edificio d'angolo posizionato di fronte ad essa. Oltre che dal sistema tripartito, questi due edifici sono accomunati dal compito di connettere fronti urbani distinti, attribuito all'ultimo piano arretrato.

Oggi il sistema insediativo costruito attorno a via Privata Letizia esprime un senso di urbanità particolare, nel quale le facciate e il verde costituiscono il sistema a cui è affidato il compito di creare una condizione d'intimità per la vita domestica. Esso sembra dichiarare la volontà separare in modo netto le abitazioni dallo spazio urbano, di estraniarsi. La verità è che le Domus di via Letizia manifestano un rapporto tra spazio interno e spazio pubblico complesso e articolato, rispetto al sistema insediativo classico, a cortina edilizia continua, largamente diffuso in quella zona. Non vi è dubbio che questa soluzione indebolisca il rapporto tra la città e il contesto, anche se la rigorosa scansione spaziale proposta attraverso il disegno dell'attacco al suolo rende quel rapporto saldo e immutabile.

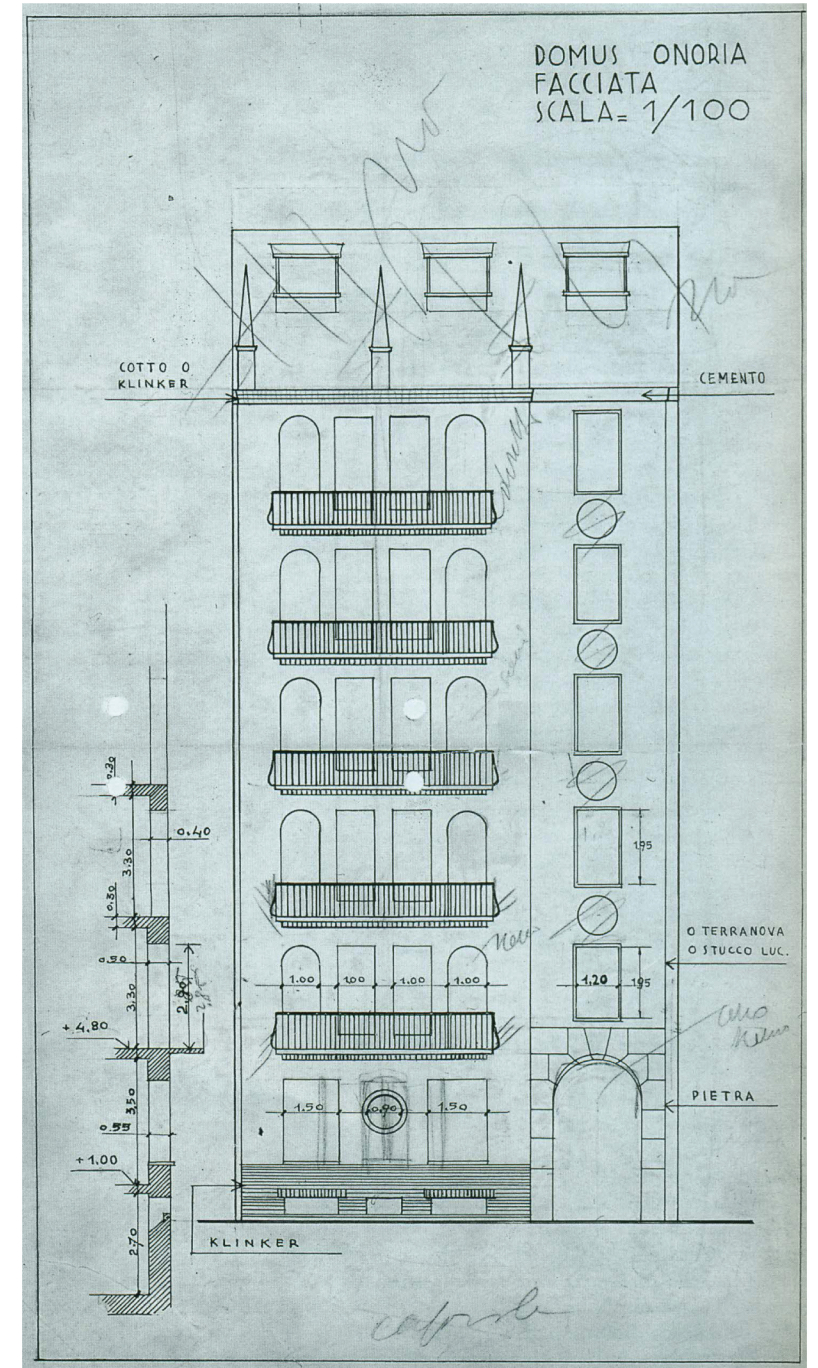








Domus Onoria. Pianta piano terra, 1935.  
 Domus Onoria. Pianta piano tipo, 1935.  
 Domus Onoria. Facciata verso strada, 1935.

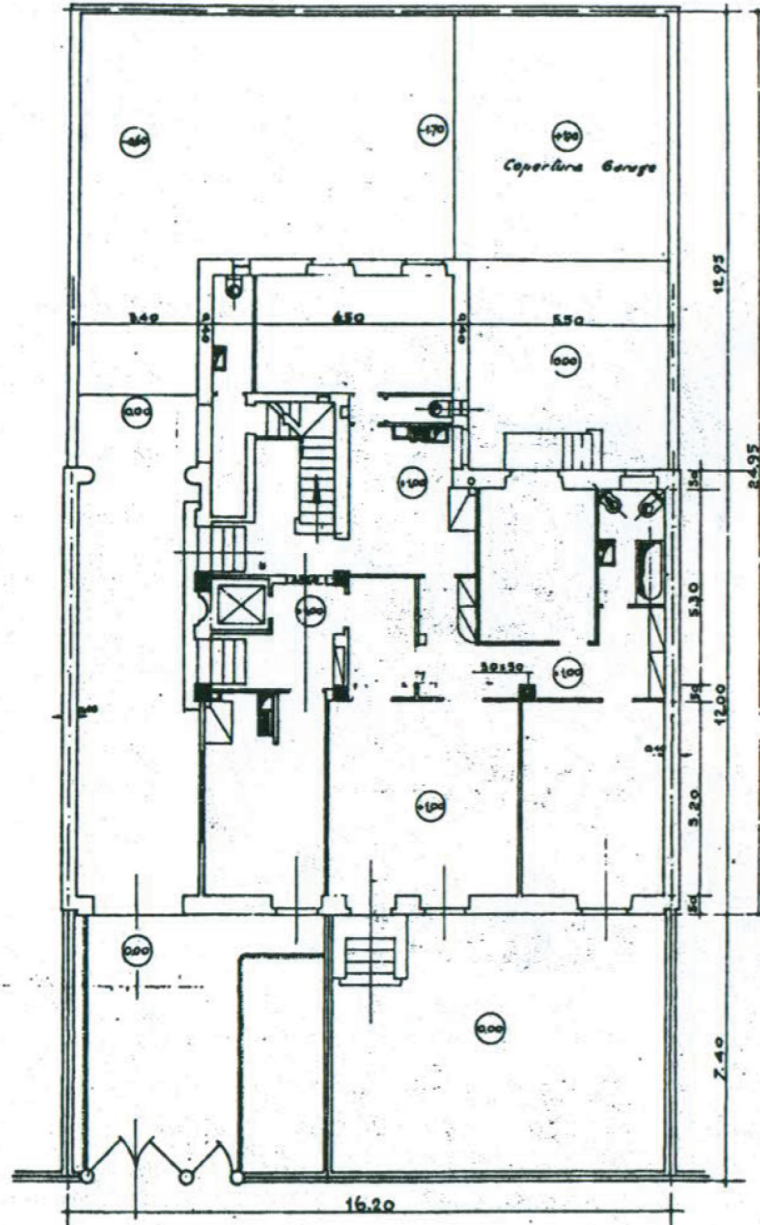


Scala 1:200

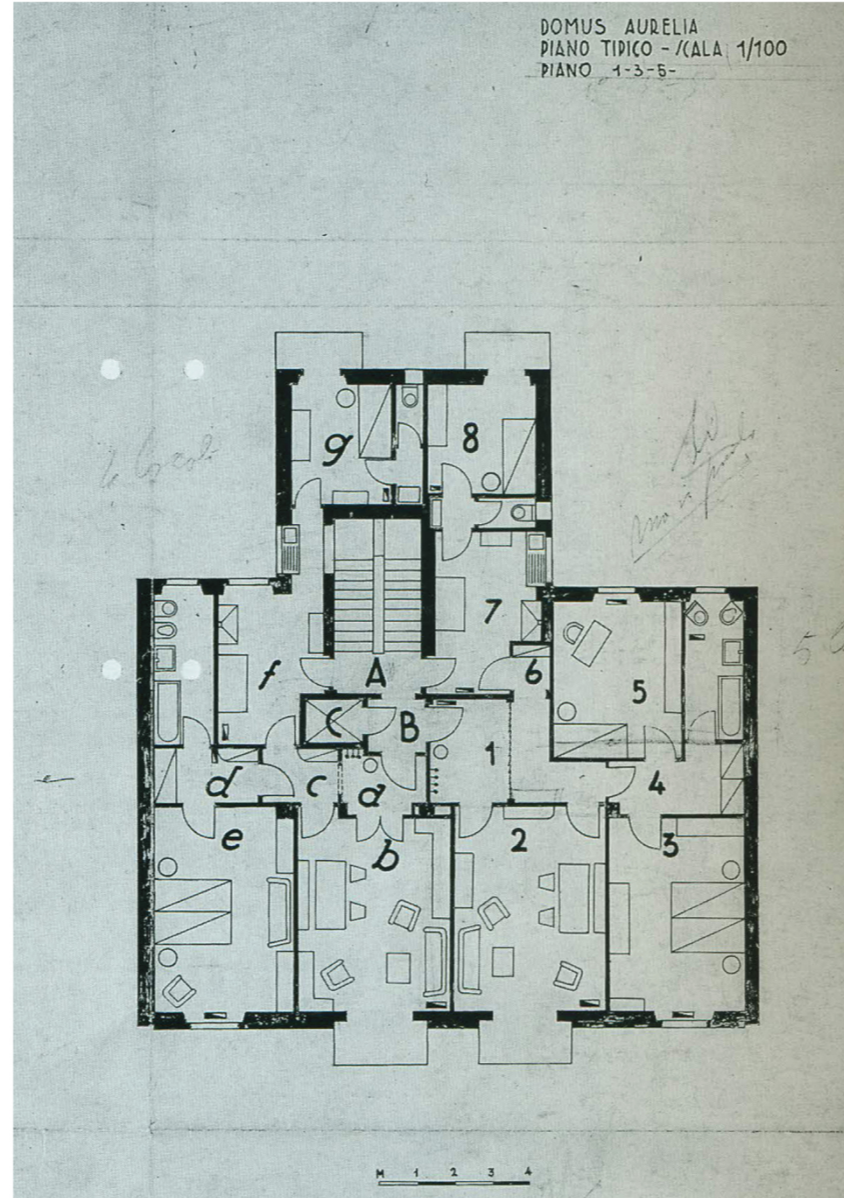




DOMUS AURELIA  
PIANO RIALZATO  
SCALA 1/100



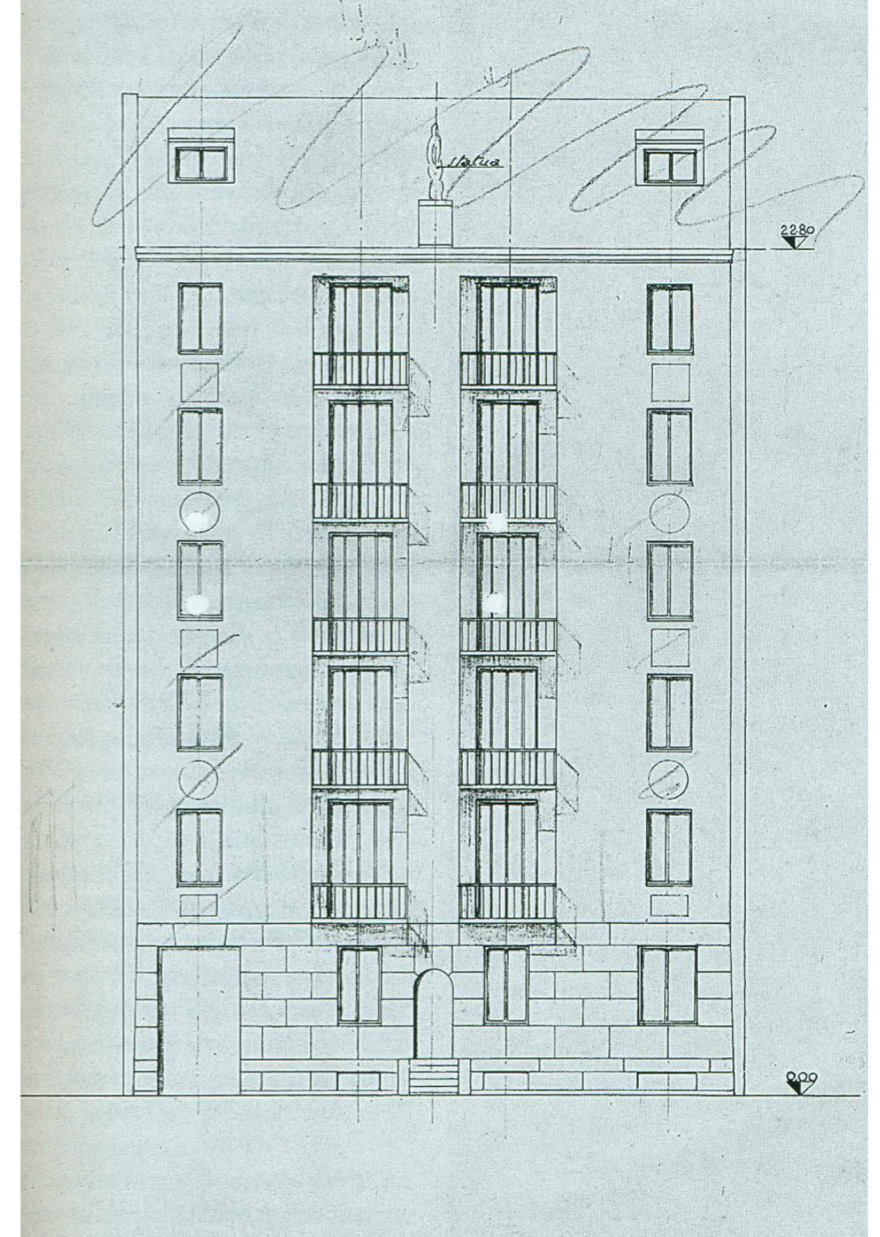
Domus Aurelia. Pianta piano rialzato, 1934.  
Domus Aurelia. Pianta piano tipo, 1934.  
Domus Aurelia. Facciata verso strada, 1934.



Scala 1:200

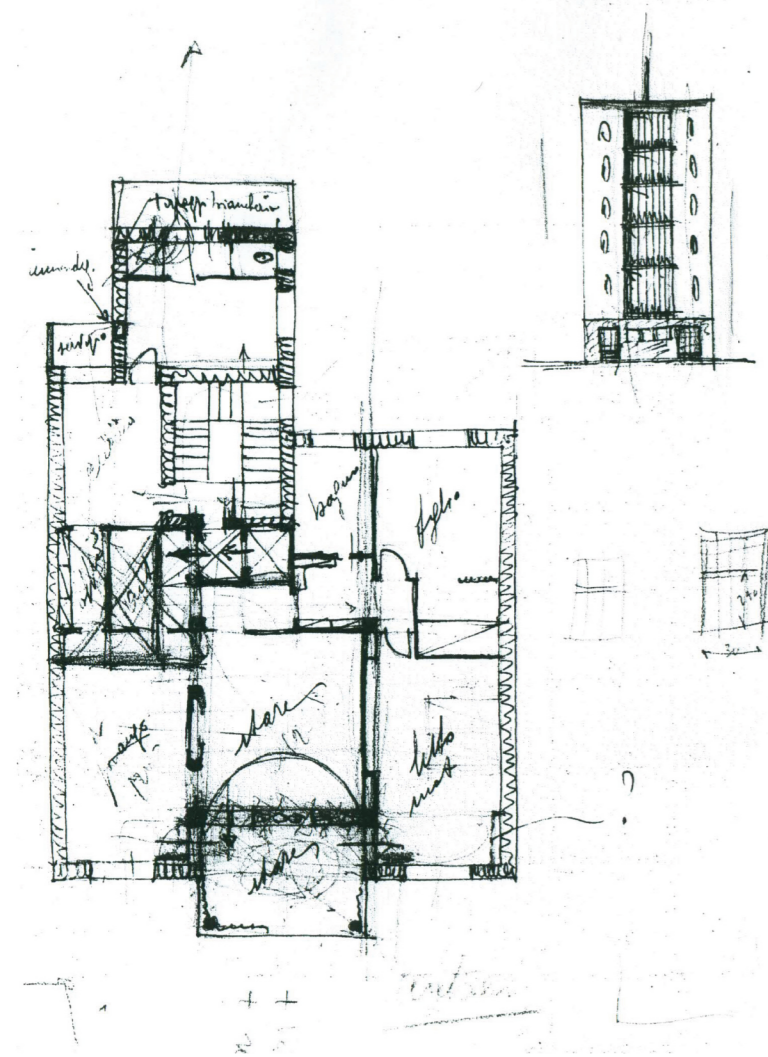


DOMUS AURELIA  
FACCIATA VERSO STRADA  
SCALA 1/100

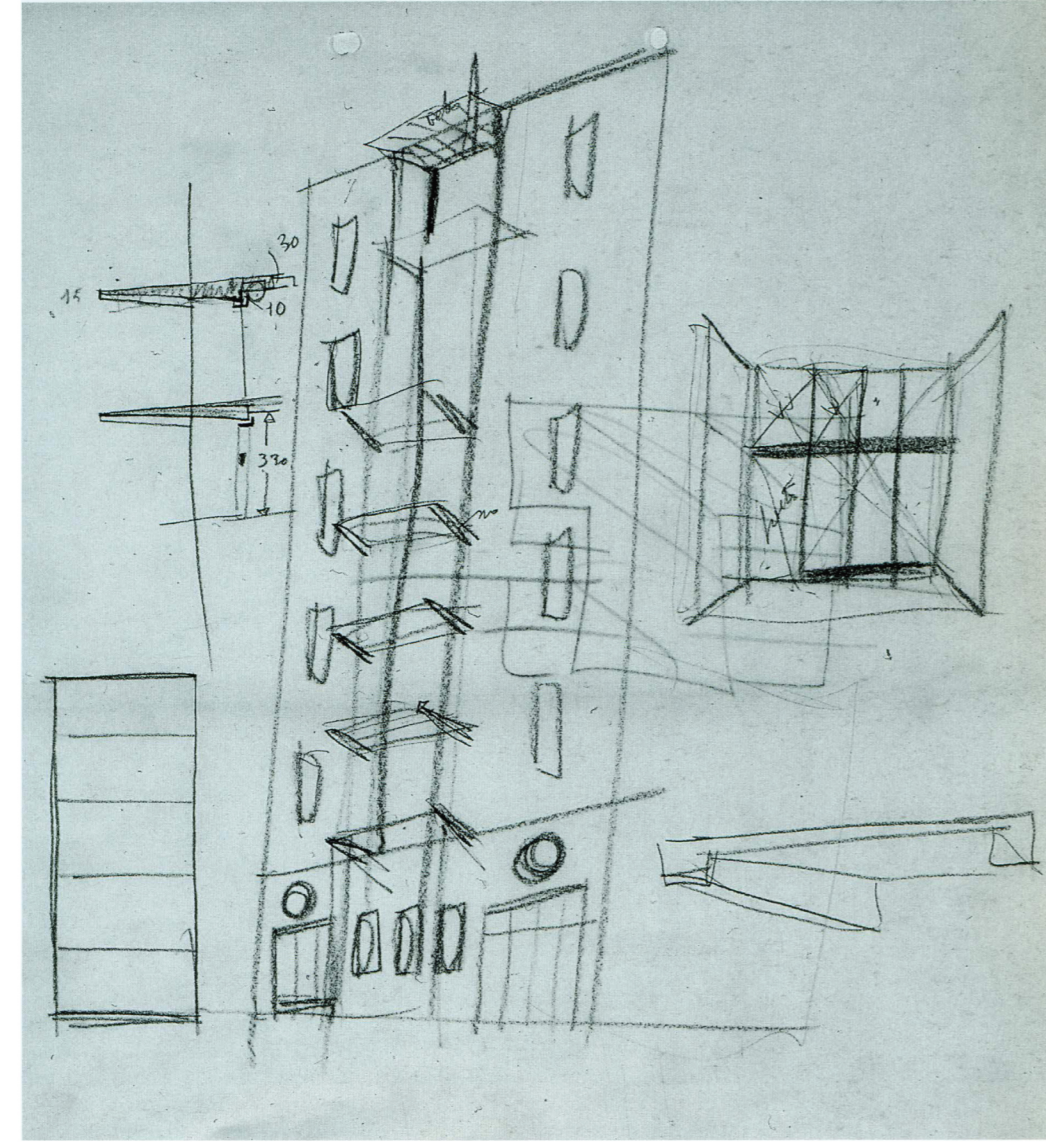


Case tipiche. Domus Aurelia **ALLEGATO 15**

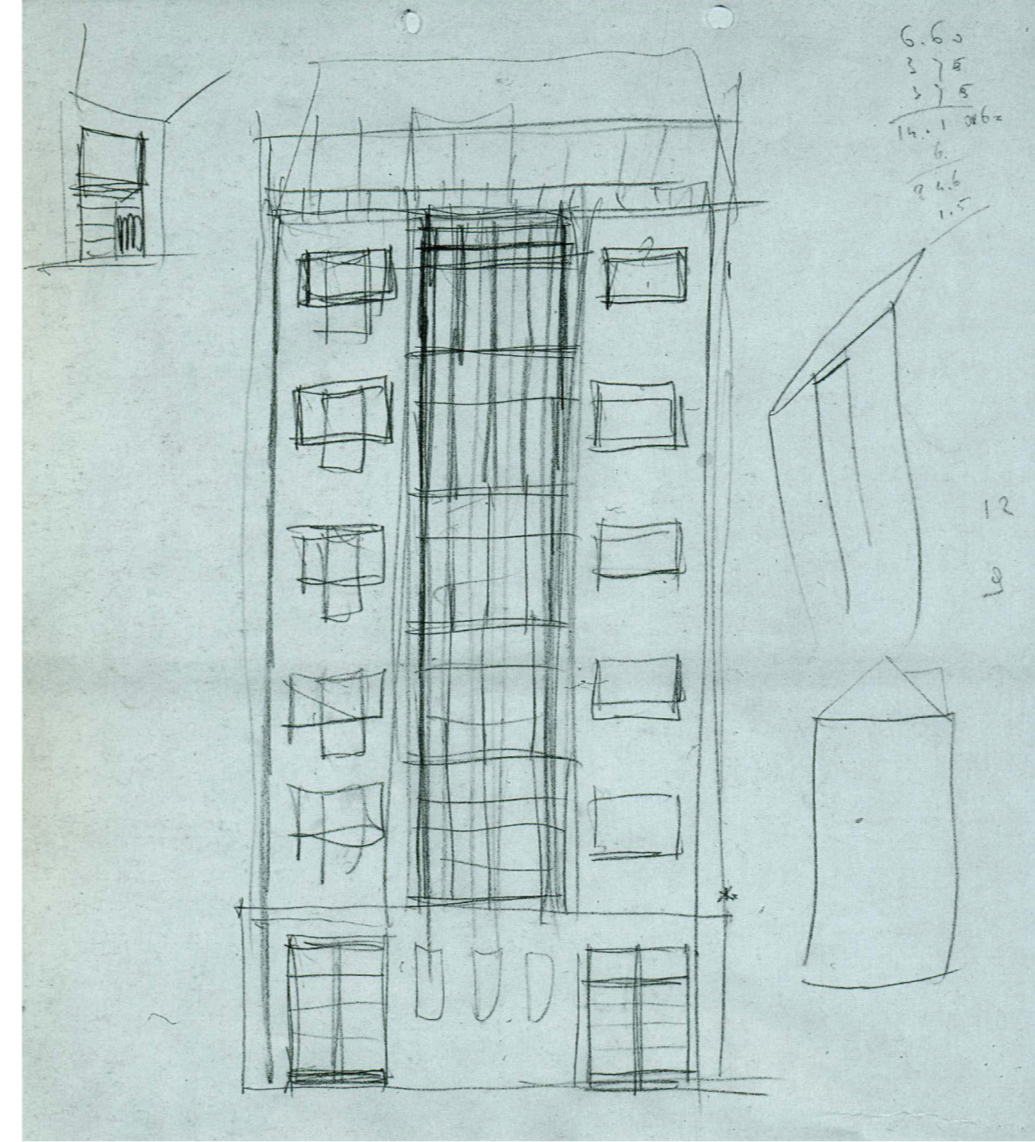




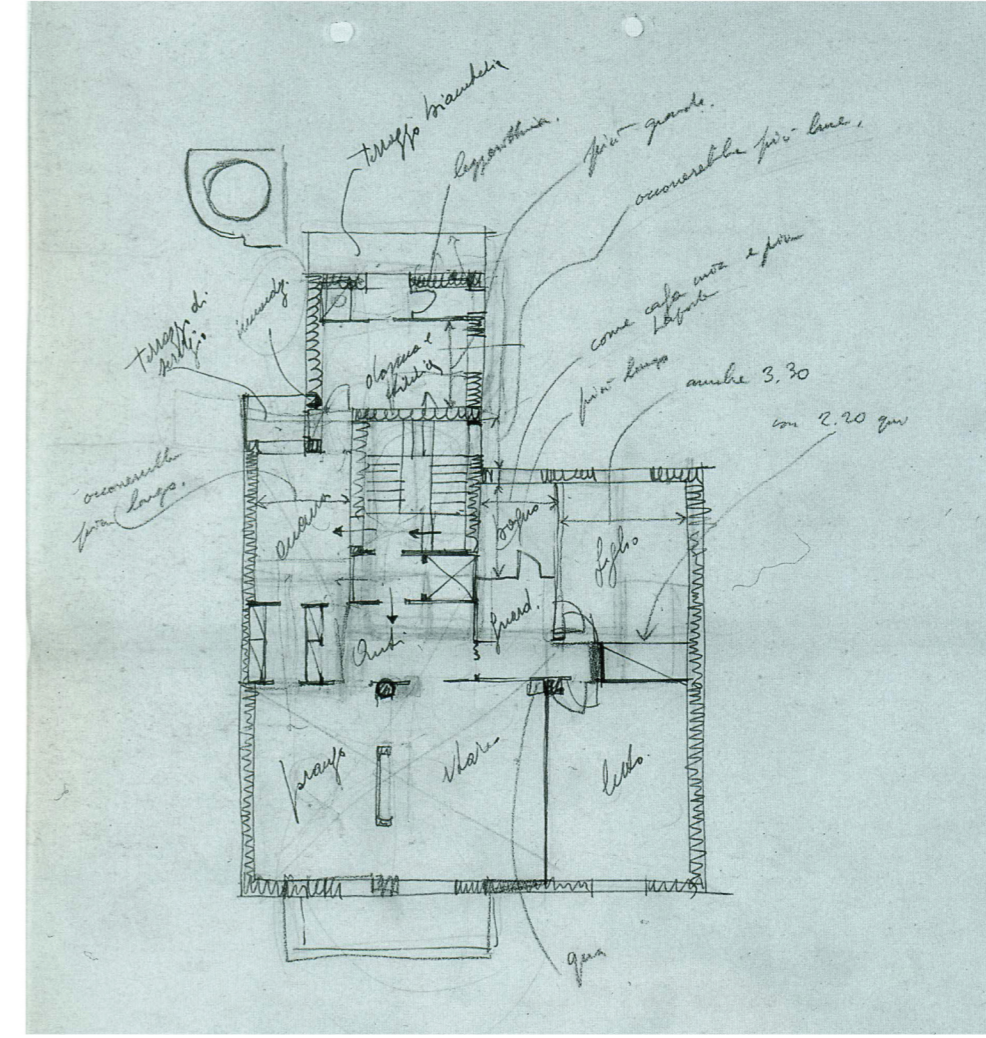
Pianta piano tipo. Schizzo della prima versione



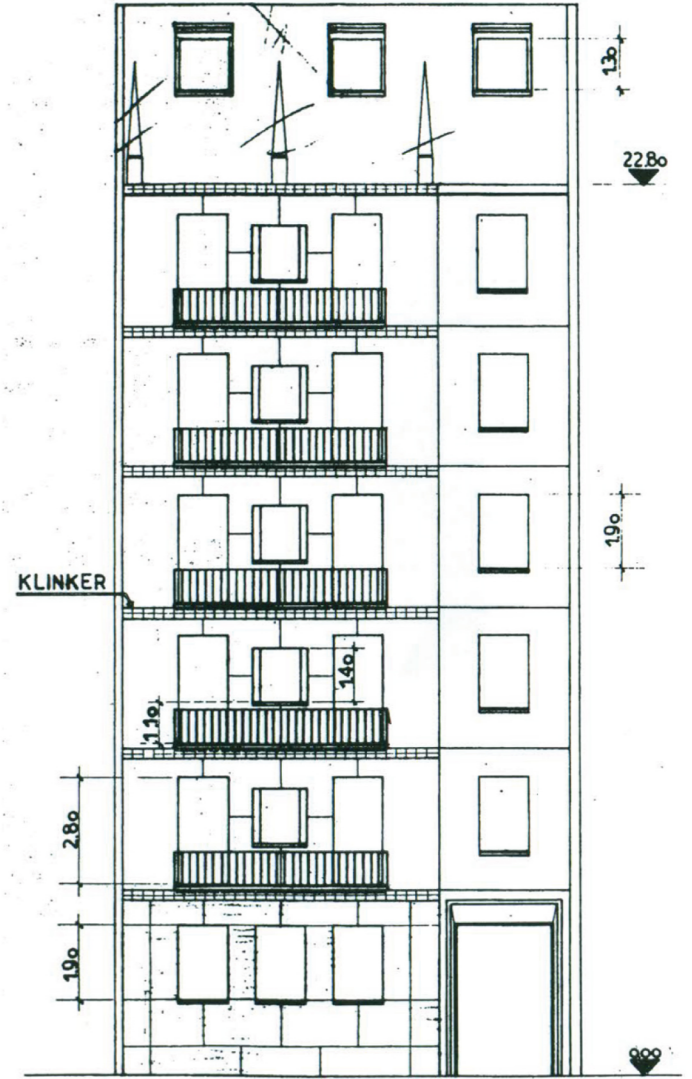
Facciata. Schizzo della prima versione



Facciata. Schizzo della prima versione



Pianta piano tipo. Schizzo della versione definitiva



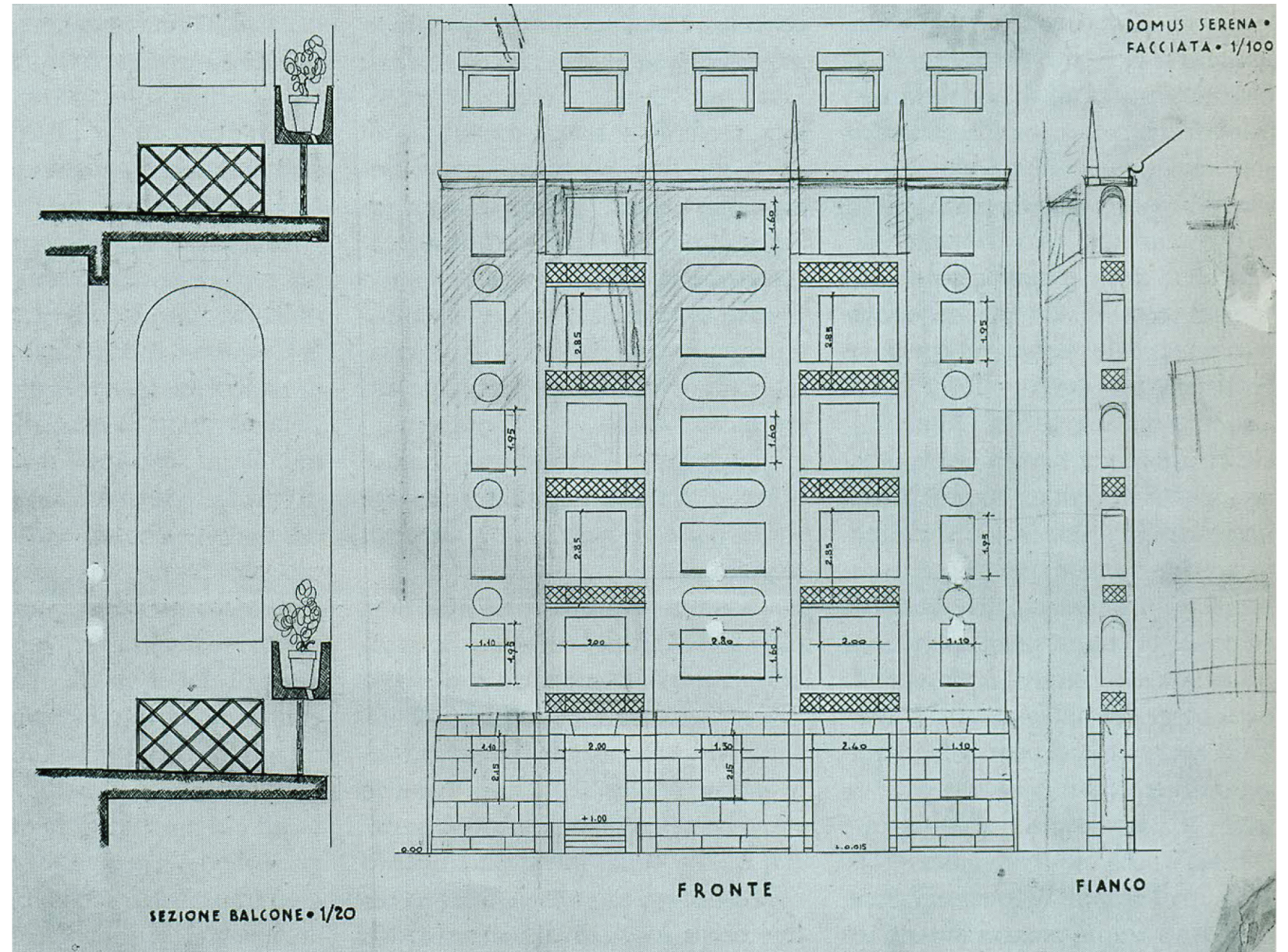
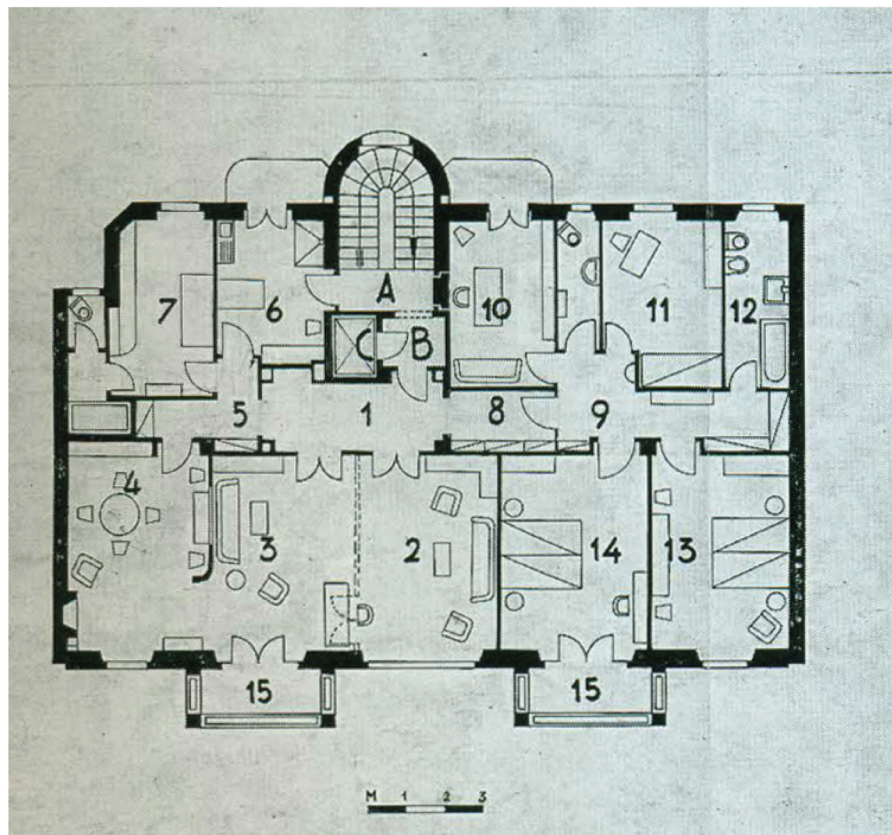
Facciata. Versione definitiva

Scala 1:200





Domus Serena. Pianta piano tipo 3-4-5, 1934.  
 Domus Serena. Facciata verso strada, 1933.



Scala 1:200 



## Bibliografia

- G. PONTI, *L'Italia che si rinnova*, in «Domus», n° 72, dicembre 1933 , p. 625.
- G. PONTI, *Una Casa*, in «Domus», n° 94, ottobre 1935, pp. 1 - 11.
- G. PONTI, *Una Villa a tre appartamenti in Milano*, in «Domus», n° 111, ottobre 1936, pp. 2 - 13.
- P.MASERA, *Cento case in Milano*, in «Edilizia Moderna», n° 21 -22, 1937, pp. 76 - 89.
- G. Ponti, *Una casa in condominio costruita da Giò Ponti*, in «Domus», n° 126, 1938, pp. 10 - 11.
- A. PICA, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941.
- B. MORETTI, *Case d'abitazione in Italia*, Hoepli, Milano 1947.
- C. PEROGALLI, *Case ad appartamenti in Italia*, G. G. Gorlich, Milano 1959.
- M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980.
- M. GRAZIA (a cura di), *Una casa lunga cinquant'anni*, Celid, Torino 1991.
- F. IRACE, *Giò Ponti: La casa all'italiana*, Federico Motta editore, Milano 1996.
- F. IRACE, *Milano moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta editore, Milano 1996.
- L. MIODINI, *Giò Ponti: Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001.
- F. IRACE, *Giò Ponti*, Motta Architettura, Milano 2009.

### Capitolo 3.4. Ignazio Gardella, *Casa al Parco*, via Jacini, Milano, 1946 – '53.

«Ogni volta che comincio un progetto mi lego sempre più strettamente a quello che sto facendo, così il campo dei movimenti si stringe sempre di più. Prevala la natura di quello che sto progettando, che, alla fine, impone le forme più giuste. Non sono libero di fare quello che voglio a meno di non tradire la natura di quel che sto disegnando»<sup>2</sup>.

Con queste parole, pronunciate qualche anno prima della sua morte, Ignazio Gardella spiegava il suo metodo di lavoro. All'interno di quest'affermazione si coglie l'importanza che l'architetto milanese attribuiva al concetto di *natura*, inteso come l'insieme delle ragioni funzionali, del luogo e del programma di trasmissione delle idee che guidano la stesura di un progetto dalle prime ipotesi alla realizzazione.

*Casa al Parco*, realizzata a Milano tra il 1946 e il 1953, rappresenta un chiaro esempio dell'applicazione di tale metodo. Infatti, l'ampia documentazione fornita da diverse pubblicazioni mostra l'importanza attribuita sia al contesto, sia alle riflessioni relative al tema della casa. A tale proposito, va ricordato che durante gli anni del secondo dopoguerra, architetti illustri come Piero Bottoni, Giò Ponti, Franco Albini, Luigi Figini e Gino Pollini, Asnago e Vender, BBPR e lo stesso Gardella, conducono una ricerca mirata alla definizione dei caratteri della casa borghese. Le loro realizzazioni, il frutto di questa ricerca, sono accomunate da un percorso progettuale che affonda le proprie radici nella conoscenza del tema, inteso come valore civile della casa e del luogo.

Non vi è dubbio che un lavoro di analisi delle facciate di *Casa Tognella* che s'interroga sulle relazioni urbane tra progetto e spazio esterno, debba tenere conto dell'importanza di tale ricerca. Per questo motivo ho deciso d'indagare le ragioni, legate al luogo e al tema progettuale, che hanno determinato le scelte fatte dal progettista, nonché le vicende che hanno portato alla realizzazione di un edificio differente rispetto al progetto definitivo pubblicato dal progettista.

<sup>3</sup>A. Monestiroli, «Gardella compie 100 anni», in Casabella, n° 736, settembre 2005. Cit.

### **Il contesto consolidato di *Casa al Parco*.**

Il progetto di *Casa Tognella* s'inserisce all'interno di un lotto di forma rettangolare, situato al termine della corona di isolati ottocenteschi che cingono il Castello Sforzesco e che determinano l'attuale assetto plani volumetrico del Foro Bonaparte. La realizzazione di questi isolati, caratterizzati da un'edificazione a cortina edilizia continua, costituisce una parte fondamentale di un progetto più ampio, risalente alla fine dell'800, che prevede la sistemazione di tutta l'area attorno al Castello. Gli interventi che contraddistinguono questo progetto sono tre:

- 1) Costruzione di una corona di isolati di matrice ottocentesca attorno al Castello e conseguente sistemazione dell'assetto viario del Foro Bonaparte e di Piazza Castello.
- 2) Realizzazione del Parco Sempione.
- 3) Realizzazione della stazione ferroviaria di Cadorna e sistemazione della rete ferroviaria e degli edifici adiacenti alla stazione.

Ognuno di questi interventi contribuisce a creare una realtà urbana unica e irripetibile, che rappresenta il filo conduttore dell'attività progettuale di Gardella. *Casa al Parco* s'inserisce all'interno di tale realtà, in un lotto compreso tra via Jacini, via Paleocapa, via Gadio e piazza Castello.

il P.R.G. Pavia Masera del 1910, mostra la volontà del Comune di Milano, di terminare la costruzione degli isolati a cortina edilizia continua in modo tale che l'edificazione non oltrepassi il piano su cui giace il fronte nord ovest del Castello Sforzesco. Questa scelta determina la presenza di una fascia intermedia tra l'insieme urbano formato dal Castello e dagli isolati che costituiscono il Foro Bonaparte, e il Parco Sempione. Inoltre, l'amministrazione comunale, in coerenza con la scelta fatta, decise di destinare i due lotti che delimitano questa fascia, all'edificazione residenziale a blocco libero. A tale proposito, il P.R.G. Albertini del 1934 mostra la realizzazione di edifici singoli circondati da giardini privati, all'interno di entrambi i lotti prospicienti via Gadio. In particolar modo, l'area all'interno della quale sorgerà in seguito *Casa Tognella*, è occupata da un edificio residenziale, posizionato al centro del lotto e circondato da giardini privati su tutti i fronti. La presenza di edifici a blocco libero all'interno di questa fascia denuncia la volontà del comune di creare una fascia in grado di mediare tra una realtà urbana

caratterizzata dall'edificazione a cortina edilizia continua, tipica della città compatta, e una realtà totalmente inedita, ovvero il Parco Sempione, un giardino pubblico di notevole dimensione situato nel cuore della città.

Rispetto all'ambito d'indagine nel quale ho scelto di svolgere questo lavoro, Casa Tognella rappresenta un caso limite. Infatti, si relaziona con due realtà contrapposte: una costituita da piazza Castello, dal fronte nord ovest del Castello Sforzesco e dall'isolato di testa del Foro Bonaparte. Una rappresentata dal Parco. Il progetto di Gardella nasce proprio da questa contrapposizione e ciò appare evidente in ogni aspetto compositivo e spaziale di Casa al Parco.

### **Il progetto di *Casa al Parco*.**

Alla fine del 1946 Il Signor Tognella, proprietario dell'area, commissionò a Gardella la progettazione di un edificio residenziale in grado di rispondere alle esigenze dell'alta borghesia milanese. Ogni piano di questo edificio doveva essere destinato a una sola abitazione, mentre il piano terra doveva ospitare lo spazio d'ingresso e i locali servizi.

In una prima fase progettuale, avvenuta nel gennaio del 1947, Ignazio Gardella s'interroga sul tema della residenza borghese. I primi elaborati grafici prodotti riguardano il piano tipo e mostrano il metodo applicato dal progettista nell'organizzazione dello spazio interno. Egli pone come base del suo progetto un blocco unitario, di forma rettangolare, composto da parti distinte. Inoltre, assume uno schema di aggregazione dei locali tipico dell'alta borghesia: la zona giorno destinata alla vita sociale della famiglia, la zona notte e il reparto di servizio alla cura della vita domestica, formato da cucina, servizi e locale destinato alla domestica. Queste tre zone distinte sono disposte attorno al nucleo di distribuzione verticale dell'edificio, formato dal vano scale e da tre ascensori.

Gardella procede con uno studio del volume dell'edificio, il quale subisce notevoli cambiamenti durante il mese di gennaio. Infatti, la pianta di piano tipo datata 21 gennaio '47 mostra una forma diversa dal blocco unitario dal quale il progettista era partito. L'aspetto più interessante di questa versione è senza dubbio l'introduzione di balconi in corrispondenza dei locali della zona giorno. Inoltre, questo elaborato mette in mostra un'altra questione di fondamentale importanza, ovvero quella legata alla giacitura dell'edificio all'interno del lotto. Durante questa prima fase, Gardella pensava di posizionare l'edificio in corrispondenza dell'angolo tra via Gadio e via Paleocapa e con

il lato corto rivolto verso nord ovest. Per quanto riguarda la distribuzione spaziale, questa scelta significava avere la zona giorno affacciata verso il parco Sempione, la zona notte verso via Paleocapa, mentre la zona di servizio affacciava sul giardino privato che occupava la restante parte del lotto.

Nell'aprile del 1947 Gardella elabora una nuova versione del piano tipo. Innanzi tutto, egli cambia la posizione dell'edificio all'interno del lotto. Se in precedenza l'edificio si attestava all'angolo tra via Gadio e via Paleocapa, ora si attesta all'angolo tra via Gadio e piazza Castello. Questa decisione rivela le intenzioni di Gardella in merito alle relazioni che l'edificio avrebbe instaurato con lo spazio esterno, una volta realizzato. L'architetto milanese nega qualsiasi tipo di rapporto diretto tra l'edificazione lungo via Paleocapa e *Casa Tognella*. Al contrario, la nuova posizione dell'edificio permette di avere un rapporto diretto con piazza Castello.

Il secondo aspetto di fondamentale importanza introdotto durante questa fase è la variazione della forma dell'edificio. Gardella sviluppa l'edificio lungo la direzione parallela a via Gadio, piuttosto che lungo quella perpendicolare, come avveniva per le precedenti versioni. Questa scelta determina una rotazione del blocco di distribuzione verticale e uno spostamento della zona notte e di quella di servizio. All'interno di questa soluzione, il piano tipo si presenta come l'insieme di tre blocchi rettangolari e paralleli. Il primo è destinato alla zona giorno, prospiciente via Gadio e affacciata verso il Parco Sempione, il secondo, formato dalla zona notte e da quella di servizio, affaccia sul giardino privato, ovvero a sud est, il terzo è il blocco di distribuzione verticale che si trova nel mezzo degli altri due.

Questo tipo di articolazione spaziale rende evidente l'importanza dell'affaccio verso parco Sempione nella definizione del progetto. Infatti, l'articolazione spaziale interna del piano tipo prevede la localizzazione della zona giorno verso il parco, mentre quella del piano terra mostra un accesso diretto da piazza Castello e la costante ricerca di un rapporto visivo con il parco Sempione. A tale proposito, al piano terra è prevista la realizzazione di un portico in corrispondenza della zona giorno del piano tipo, mentre nella porzione verso il giardino privato sono stati sistemati i locali di servizio, ovvero la portineria e l'alloggio del custode. Inoltre, in corrispondenza dell'ingresso verso piazza Castello, il progettista inserisce un portico dal quale si accede al giardino e a un corridoio che attraversa l'edificio in direzione longitudinale e permette di raggiungere il blocco scale e ascensori. La proposta avanzata da Gardella nell'aprile del 1947 appare molto

simile a quella definitiva. Infatti, nei mesi successivi il lavoro dell'architetto è mirato alla definizione delle facciate.

#### **La condizione urbana delle facciate della *Casa al Parco*.**

Sia il progetto elaborato e pubblicato da Gardella, sia l'edificio realizzato, pur presentando rilevanti differenze, dichiarano un rapporto imprescindibile con il parco Sempione. Questo legame non influisce soltanto sulle scelte relative alla distribuzione spaziale interna e sulle soluzioni proposte in merito alla facciata nord ovest, ma anche sulla definizione delle altre facciate, in particolar modo quelle sud est, prospiciente il giardino.

Fin dai primi elaborati il progettista mostra due approcci totalmente opposti nella definizione delle facciate, quindi nelle relazioni che esse instaurano con lo spazio esterno. Mentre la facciata nord ovest dichiara la volontà di creare un rapporto diretto tra spazio interno e parco Sempione, la facciata sud est e le testate laterali ricercano un rapporto molto diverso con il contesto, rapporto nel quale il ruolo di quinta di chiusura dello spazio urbano prevale sugli altri. Tutte le scelte progettuali di Gardella sono coerenti con queste opposte e dichiarate intenzioni, come testimonia la distribuzione spaziale interna delle abitazioni. Un altro aspetto nel quale si può leggere quest'antitetico approccio è l'adozione di una struttura portante mista. Infatti, il blocco di distribuzione e quello rivolto verso sud est, destinato a locali di servizio e zona notte, presentano una struttura portante in muratura continua mentre il blocco destinato alla zona giorno è sostenuto da una muratura continua nella parte interna e da una struttura puntiforme costituita da otto pilastri in calcestruzzo armato. L'adozione della struttura mista il progettista riesce a svincolare del tutto le pareti di tamponamento che delimitano gli ambienti della zona giorno dalla struttura portante, in modo tale da avere maggiore libertà nella composizione della facciata nord ovest.

#### **La facciata nord ovest verso il parco.**

La definizione della facciata prospiciente il parco Sempione assorbe molti degli sforzi progettuali di Gardella. La prima versione risale al maggio del 1947 mostra il distacco tra la struttura portante e le pareti di tamponamento. Inoltre, è evidente che Gardella volesse arretrare la parete di tamponamento della zona giorno e ricavare su ogni piano un balcone lungo tutta la facciata. Egli attribuisce ai balconi il compito d'instaurare relazioni dirette tra gli ambienti della zona giorno e il parco. La loro presenza



contribuisce alla creazione di una successione spaziale continua tra interno, esterno e spazio pubblico, in grado di accentuare lo scambio che avviene tra spazio interno ed esterno.

Le versioni successive mostrano che il progettista, partendo da uno schema regolare, caratterizzato da una uniformità di trattamento dei piani in facciata, arricchisce il disegno della facciata nord-ovest lavorando proprio sulle diversità tra i piani. Infatti, una seconda versione del maggio del 1947, mostra che Gardella concepisce la facciata come un sistema tripartito. Essa è costituita dalla sovrapposizione di quattro piani fuori terra caratterizzati da un preciso rapporto tra le parti. L'ultimo piano ha un'altezza maggiore rispetto al piano tipo, altezza che coincide con quella del piano terra, se ad esso aggiungiamo anche la porzione di piano seminterrato fuori terra. La facciata verso via Gadio è quindi scandita da un ritmo A-B-B-A nel quale alla differenza di altezza e di piano avrebbe dovuto corrispondere una differenza di trattamento della superficie esterna. Infatti, attraverso un gioco di arretramenti e una proporzione dei vuoti e dei pieni, il progettista voleva che le differenze tra il piano tipo, il piano attico e il piano terra fossero leggibili in facciata. Queste differenze caratterizzano anche versioni successive, in particolar modo quelle proposte durante il mese di dicembre del 1947.

Le due versioni elaborate in questo periodo sono particolarmente significative pur non essendo quelle definitive. In realtà esse sono molto più vicine al progetto realizzato rispetto a quelle che Gardella pubblica durante gli anni successivi come versioni definitive. Infatti, a causa di alcune modifiche apportate dal proprietario durante l'esecuzione dei lavori, Gardella decide di non riconoscere il progetto, pubblicando su libri e riviste una versione definitiva che lui stesso definisce didattica, diversa da quella realizzata. Le differenze alle quali si riferisce il progettista sono: la chiusura del portico a piano terra, la sopraelevazione di un piano rispetto ai quattro previsti, una diversa composizione della facciata di via Gadio e l'utilizzo di un materiale uniforme in facciata.

Non vi è dubbio che la versione realizzata presenti molte diversità rispetto a quella pubblicata da Gardella, soprattutto per quanto riguarda la facciata nord ovest. Al contrario, essa non si scosta molto dalla versione elaborata durante il mese di dicembre. In quella versione del progetto è presente la sopraelevazione di un piano, che determina un radicale cambiamento nella scansione verticale della facciata, passando da un ritmo A-B-B-A a un ritmo A-B-B-B-A. Inoltre, ogni piano mostra un gioco di arretramenti e un rapporto tra pieni e vuoti molto simile a quello dell'edificio realizzato. L'aspetto più significativo di questa versione è il rapporto tra i pilastri e le pareti di tamponamento

della zona giorno. Infatti, a differenza delle versioni precedenti e successive, si legge il tentativo di rivelare progressivamente la struttura osservando la facciata dal basso verso l'alto. Come testimoni la versione posteriore al 19 aprile del 1948 e la pianta del piano ultimo del 12 dicembre 1947, il portico del piano terra è quasi completamente chiuso grazie all'adozione di pareti di tamponamento esterne alla struttura portante. Per quanto riguarda il piano tipo, la struttura portante appare parzialmente inglobata nello spazio interno, attraverso un gioco di arretramenti e aggetti che, oltre a rivelare, seppur in modo parziale, la presenza dei pilastri in facciata, spezza la continuità del balcone. All'ultimo piano, le pareti di tamponamento esterne, risultano completamente arretrate, in modo tale da permettere una lettura chiara e completa della struttura.

Anche per quanto riguarda i materiali di rivestimento vi è una corrispondenza tra questa versione e il progetto realizzato. Gardella aveva manifestato fin dal primo momento la volontà di utilizzare materiali diversi a seconda del ruolo che attribuiva ad ogni elemento. Egli aveva previsto di utilizzare una ceramica di rivestimento per la struttura, doghe in legno verticali per le parti opache delle pareti di tamponamento esterno, intonaco per l'intradosso dei balconi. Non so se sia dipeso da motivi economici o legati al gusto personale, ma durante l'esecuzione dei lavori il proprietario decide di rivestire tutta la facciata con un materiale omogeneo, ovvero l'intonaco. Questa scelta, non solo impoverisce il disegno della facciata nord ovest, ma rende difficile la lettura dell'idea che ne accompagnò la composizione.

Ritengo opportuno confrontare la versione definitiva proposta da Gardella con la versione realizzata della facciata nord-ovest, al fine di capire come le modifiche apportate al progetto abbiano alterato i rapporti tra Casa Tognella e lo spazio esterno. Da tale confronto è evidente che il piano terra cambia in modo radicale il proprio aspetto. Infatti, se l'idea del progettista era quella di creare un portico completamente aperto, in grado di creare un spazio comune vivibile che godesse della vista del parco, la versione realizzata tradisce l'idea del progettista. Lungo la facciata nord-ovest il portico sparisce. Al suo posto sono ricavati locali interni di servizio alle residenze. Quindi il vuoto in facciata lascia il posto ad una parete di tamponamento che ingloba la struttura portante e nega quel rapporto diretto con il parco che Gardella ricercava. Non vi è dubbio che la versione proposta dall'architetto milanese esprimeva in modo chiaro quel rapporto con il parco Sempione che aveva determinato molte delle scelte operate dal progettista. Le modifiche effettuate in fase di realizzazione hanno indebolito la percezione di tale rapporto.

### **La facciata sud-est verso il giardino.**

La definizione della facciata sud-est è stata meno sofferta rispetto a quella prospiciente via Gadio. La prima versione è datata 28 luglio 1947 e, nonostante si componga di quattro piani fuori terra piuttosto che cinque, appare molto simile alla versione realizzata.

La facciata sud est si presenta più ermetica rispetto a quella rivolta verso nord ovest. La sua composizione deriva dalla volontà di costruire una quinta di chiusura dello spazio urbano, in grado di delimitare, verso nord ovest, piazza Castello. Non vi è dubbio che questa scelta costringe Gardella a ricercare un dialogo tra la facciata stessa e il fronte urbano costituito dalle facciate nord ovest del Castello e del Foro Bonaparte. La soluzione adottata dal progettista non solo asseconda tale volontà ma si dimostra coerente con l'articolazione spaziale interna. Infatti, dal momento in cui Gardella decise di posizionare la zona notte verso sud est, si rese conto che non poteva in alcun modo realizzare una facciata completamente aperta. Come ho accennato in precedenza, dal punto di vista strutturale questa facciata è costituita da una muratura portante in mattoni, all'interno della quale Gardella ricava delle aperture a tutt'altezza per illuminare i locali. Proprio in coerenza con il tipo di struttura adottata il progettista decide di sistemare le aperture in modo uniforme su ogni piano, al fine di evitare problemi di natura statica. La facciata sud-est è perciò composta da una sequenza regolare di aperture sistemate all'interno di una parete rivestita in lastre orizzontali in pietra. Non presenta aggetti, ma due rientranze su ogni piano, dalle quali Gardella ricava due balconi: uno di questi balconi è di pertinenza dei locali di servizio della domestica, mentre il secondo, più ampio è accessibile da due camere da letto e si trova in corrispondenza del portico d'ingresso a piano terra. Queste rientranze non solo rendono possibile affacciarsi verso il giardino, ma creano un'alternanza di pieni e vuoti che scandisce l'intera facciata.

Come ho accennato in precedenza, la facciata sud est svolge molteplici ruoli: essa ha il compito di regolare i rapporti spaziali tra i locali della zona notte e il giardino. Inoltre, si comporta da quinta di chiusura, verso nord ovest, di piazza Castello. C'è un ulteriore aspetto che mi preme sottolineare, ovvero il legame che si crea tra le facciate sud est e nord ovest di Casa al Parco. Esse sono molto diverse, sotto ogni aspetto, ed è proprio tale diversità a rafforzare il loro legame, in quanto figlia delle diversità delle realtà urbane con le quali dialogano. Questo aspetto, frutto dell'abilità di Gardella e del suo metodo progettuale, è leggibile nelle facciate laterali, quella prospiciente piazza Castello

e quella verso il lato sud ovest del giardino. Entrambe mostrano le differenze tra il blocco destinato alla zona giorno e quello destinato alla zona notte e servizi.

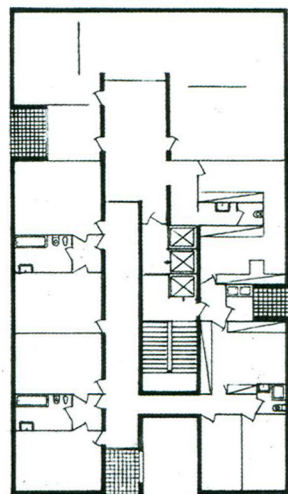
### **Le relazioni urbane di *Casa Tognella*.**

All'inizio di questo lavoro mi sono preposto l'obiettivo di individuare le relazioni urbane che legano Casa Tognella al contesto, un contesto nel quale convivono due realtà molto diverse. Dall'analisi del progetto è emersa la chiara e volontà del progettista di creare un forte legame con il parco, anche se l'edificio realizzato presenta delle variazioni che indeboliscono proprio quel rapporto che Gardella adotta come punto di partenza e obiettivo del proprio progetto.

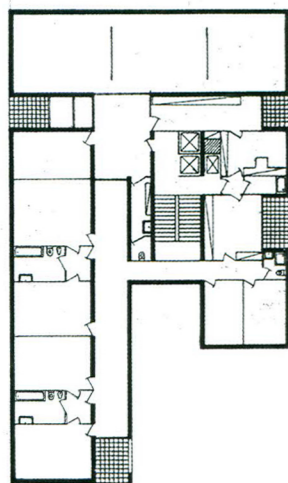
Al tempo stesso, la posizione dell'edificio all'angolo tra piazza Castello e via Gadio e la definizione della facciata sud est, si rivelano fondamentali nella delimitazione di piazza Castello, dal punto di vista fisico, ma soprattutto alterando la percezione di coloro che vivono quello spazio. Prima della sua edificazione, il limite fisico della piazza era rappresentato dall'isolato di testa del Foro Bonaparte e risultava di difficile lettura il confine tra parco e piazza. Ora è Casa Tognella a rappresentare il limite fisico della piazza e il confine oltrepassato il quale inizia il parco Sempione.

È evidente che Gardella conoscesse il disegno originale del Foro Bonaparte. All'interno di quel disegno via Gadio rappresentava l'elemento di separazione tra il parco e l'area destinata all'edificazione urbana. La costruzione di Casa al Parco restituisce alla via proprio quel ruolo di spazio di separazione tra urbanità e non urbanità per il quale era stata concepita e realizzata.

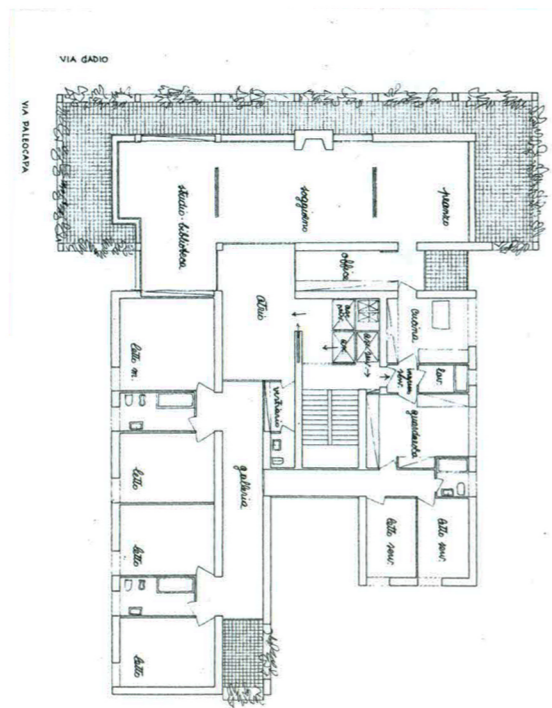
Il progetto di Gardella è in grado di dialogare con entrambe le realtà urbane tra le quali si colloca. Le soluzioni adottate in relazione alla giacitura, al volume e alla composizione delle facciate mostrano cortesi e rispettose del contesto, per questa ragione ritengo di poter affermare che Casa al Parco sia un esempio di una buona progettazione urbana. È pur vero che l'unicità del contesto, caratterizzato da una bassa densità edilizia, da un lato ne rende difficile tale lettura, dall'altro accentua il senso di indipendenza del progetto.



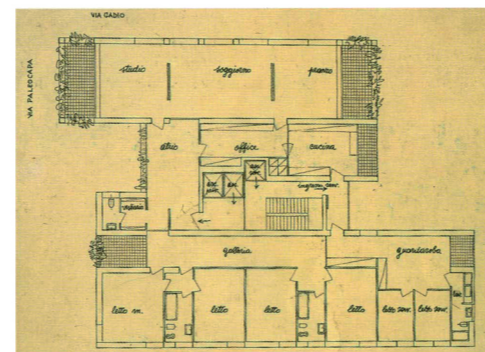
Pianta piano tipo  
14 gennaio 1947



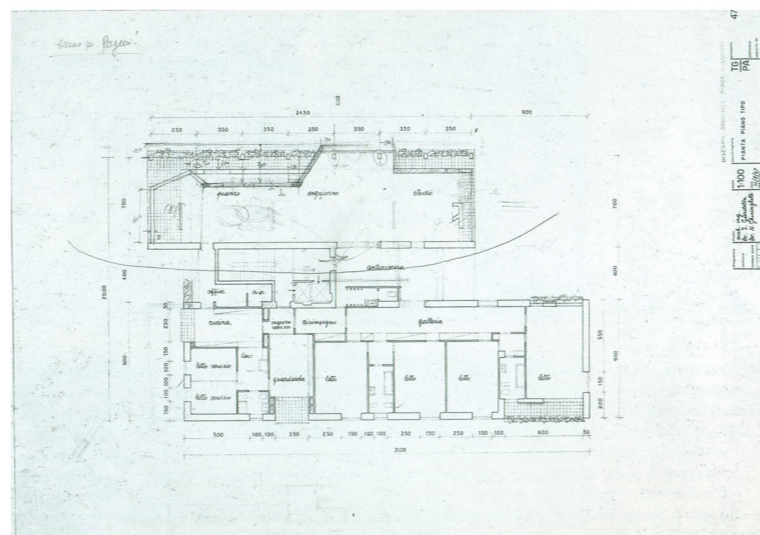
Pianta piano tipo  
14 gennaio 1947 - seconda versione



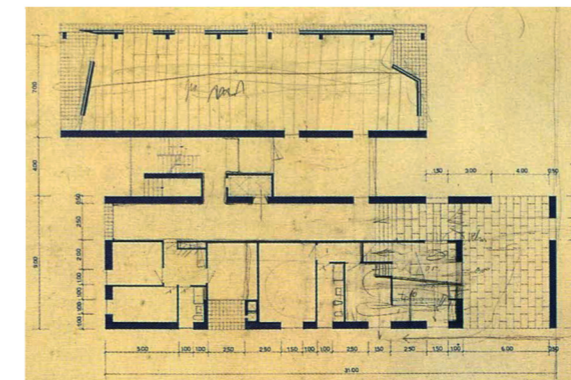
Pianta piano tipo  
gennaio 1947 - terza versione



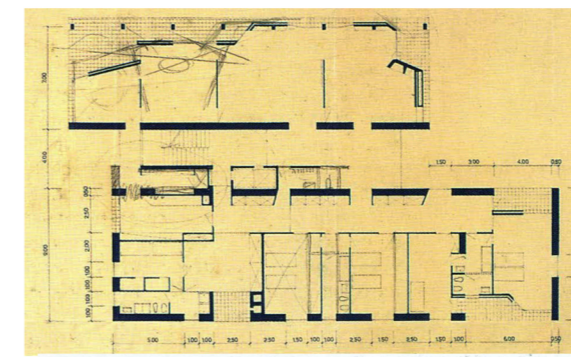
Pianta piano tipo  
gennaio 1947 - quarta versione



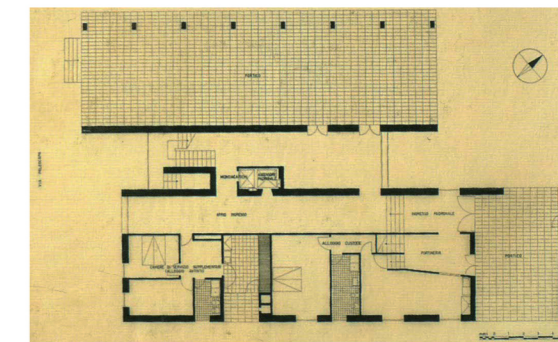
Pianta piano tipo  
11 agosto 1947



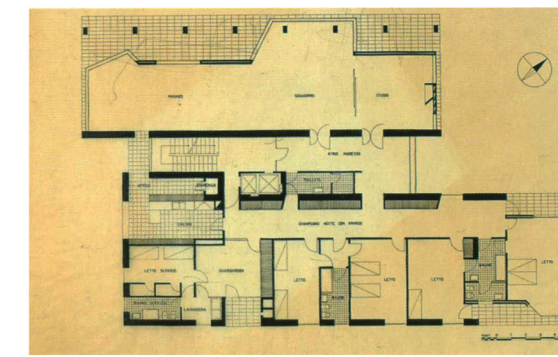
Pianta piano terra  
aprile 1948



Pianta piano tipo  
aprile 1948

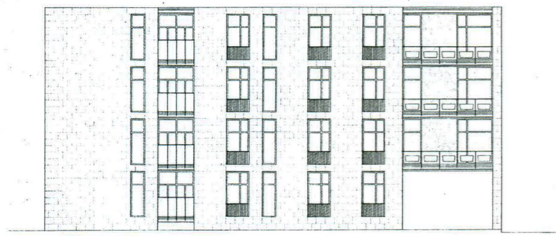


Pianta piano terra  
progetto definitivo

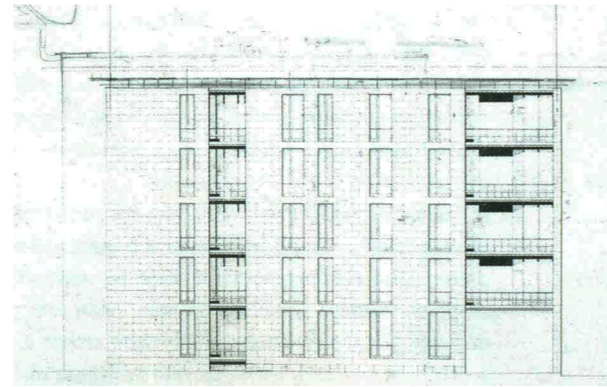


Pianta piano tipo  
progetto definitivo





Facciata sud est luglio 1947



Facciata sud est versione definitiva



Facciata sud est. scala 1:200

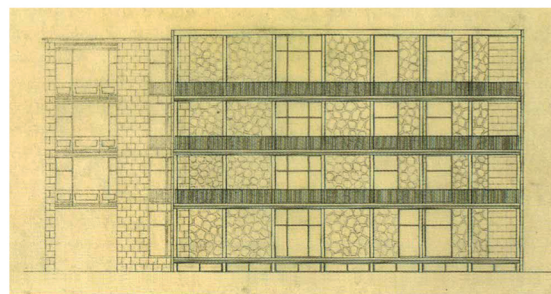


Fotografia aerea  
del progetto realizzato

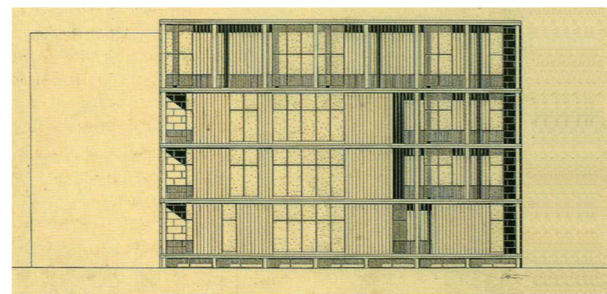


Fotografia d'epoca della facciata sud  
est e del fronte verso Piazza Castello

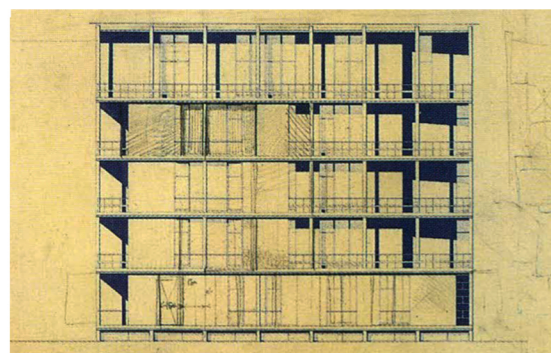




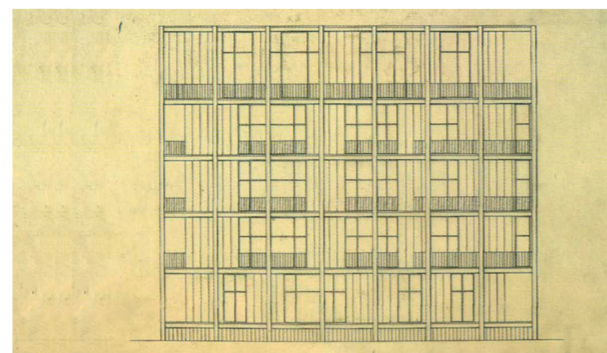
Facciata nord ovest maggio 1947



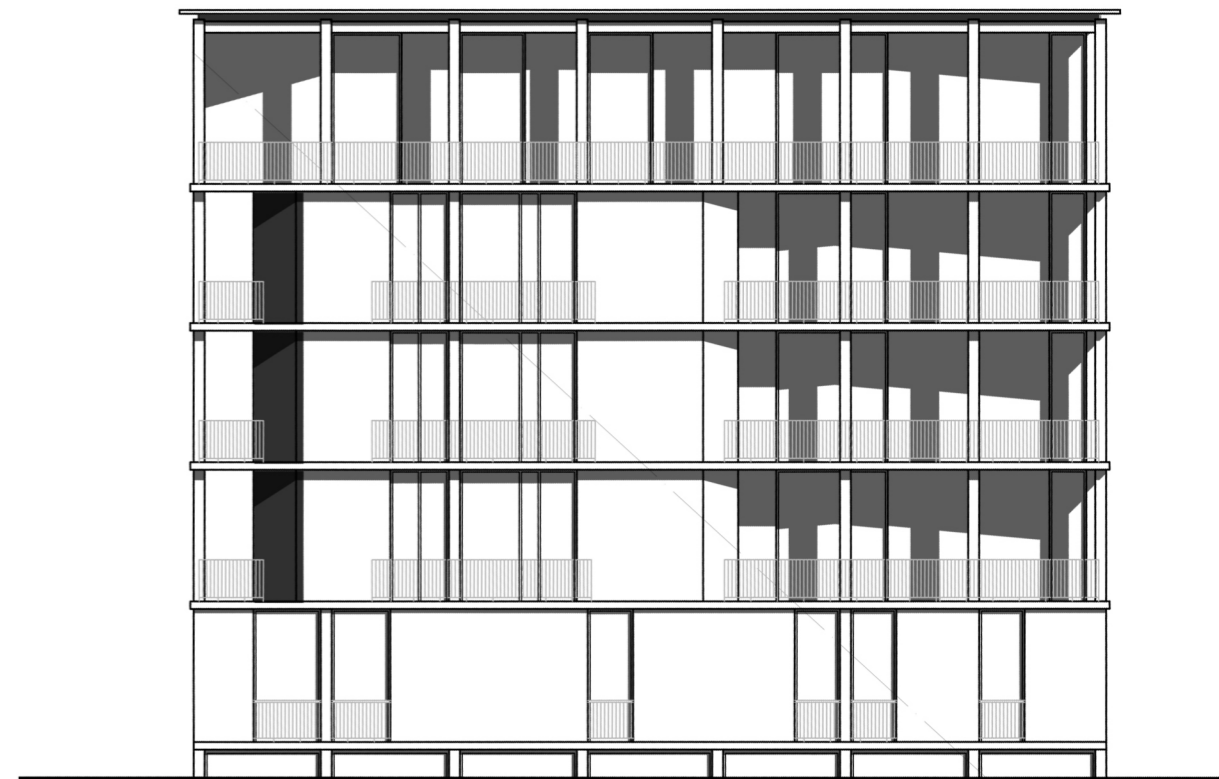
Facciata nord ovest giugno 1947



Facciata nord ovest  
dicembre 1947



Facciata nord ovest  
versione pubblicata



Facciata nord ovest. scala 1:200

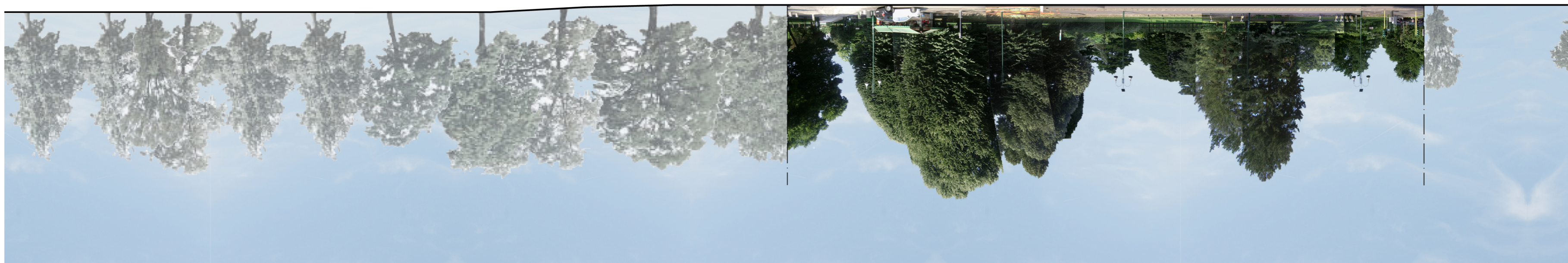


Fotografia d'epoca della facciata nord  
ovest verso Parco Sempione

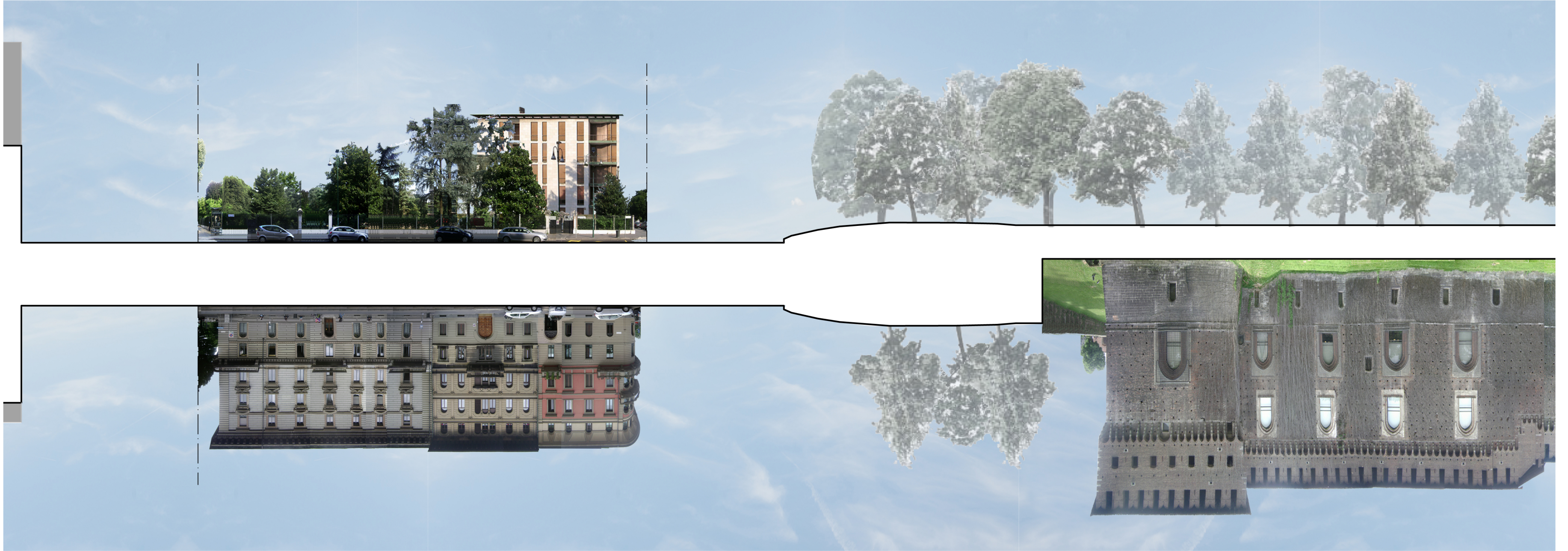


Fotografia d'epoca della facciata nord  
ovest, dal Parco Sempione











## Bibliografia

- P. BOTTONI, *Antologia di edifici moderni in Milano*, «Editoriale di Domus», Milano 1954, pp. 125 – 127.
- C. PAGANI, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano 1955.
- R. ALOI, *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959.
- C. PEROGALLI, *Case ad appartamenti in Italia*, G. G. Gorlich, Milano 1959.
- M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari 1991.
- F. BUZZI, *Ignazio Gardella: progetti e opere 1930 – 1990*, Marsilio editore, Venezia 1992.
- F. IRACE, *Milano moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta editore, Milano 1996.
- A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari 1997.
- M. C. LOI, A. LORENZI, C. A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella Architetture*, Electa, Milano 1998.
- S. GUARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana: opere 1929 - 1999*, Skira, Milano 2002.
- A. MONESTIROLI, *Gardella compie 100 anni*, in «Casabella», n° 736, settembre 2005.
- M. CASAMENTI (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999: Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.
- A. MONESTIROLI, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano 2009.

### **3.5. Gino Pollini, Luigi Figini, *Complesso per abitazioni e uffici, via Broletto, 1947 – '48.***

Il complesso per abitazioni e uffici, sito in via Broletto n° 37 è il risultato di un progetto di ricostruzione di un'area gravemente danneggiata dagli eventi bellici. Tali accadimenti non investirono solo l'edificio in sostituzione del quale fu realizzato il progetto di Luigi Figini e Gino Pollini, ma anche gli edifici adiacenti e altri corpi di fabbrica presenti all'interno dell'isolato compreso tra via Broletto, via S. Tomaso, via Rovello e via Cusani.

Questo isolato, situato nel cuore della città, a poche centinaia di metri dal Foro Bonaparte, presenta molti tratti tipici della città storica consolidata, sia dal punto di vista del tessuto insediativo, sia dal punto di vista del rapporto tra spazio pubblico e edifici privati. Innanzi tutto, è caratterizzato da un'edificazione a cortina edilizia continua nella quale è facile leggere le peculiarità delle facciate di ogni singolo edificio. Tali peculiarità riguardano il linguaggio architettonico, ma anche le diverse altezze dei fabbricati, la presenza di aggetti o rientranze, la mancanza di complanarità tra le facciate dei singoli edifici adiacenti. Questi aspetti sono la naturale conseguenza della storia stessa dell'isolato e della porzione di città nella quale s'inserisce.

In merito allo spazio pubblico, alla sua forma e al rapporto con l'edificazione circostante, via San Tomaso, via Rovello e via Broletto, presentano i caratteri tipici della città storica. Infatti, il loro procedere è assimilabile a una linea spezzata, i cui cambi di direzione, seppur minimi, corrispondono alla mancata complanarità dei fronti urbani a cui riferivo in precedenza. Inoltre, queste strade sono accomunate da una larghezza piuttosto ridotta, soprattutto in relazione all'altezza dei fabbricati che le delimitano. Infatti, le prime due presentano una larghezza che non va oltre i dieci metri, mentre via Broletto ha una larghezza variabile a seconda dei punti, che oscilla tra i 15 e i 19 metri.

C'è un ultimo aspetto legato al contesto che mi preme sottolineare, ovvero il giardino interno. L'isolato nel quale Figini e Pollini devono intervenire, è costituito da edifici che pur avendo forme diverse, presentano una medesima configurazione spaziale. Essi hanno l'ingresso diretto dalla strada, dal quale alla corte interna attorno alla quale si articolano gli edifici stessi. Inoltre, Questi edifici sono dotati di un ulteriore affaccio verso una corte più ampia, situata nel cuore dell'isolato. Questa corte non è uno spazio comune a tutti gli edifici. Esso è suddiviso a spazi di pertinenza dei singoli edifici e adibito a giardino. L'area sulla quale Figini e Pollini devono realizzare il loro progetto comprende buona parte di questo giardino, oltre che un notevole affaccio su di esso.

## **Il progetto di Luigi Figini e Gino Pollini**

Prima di parlare del progetto ho fatto una breve premessa su alcuni aspetti del contesto perché è proprio su tali aspetti che i progettisti hanno fatto le loro scelte. Incaricati della realizzazione di un complesso all'interno del quale dovevano essere inserite sia residenze che uffici, essi decisero di localizzare gli uffici verso via Broletto, ovvero a stretto contatto con lo spazio pubblico, mentre le residenze avrebbero dovuto affacciarsi verso il giardino, in modo tale da attribuire loro una condizione più intima riservata. La scelta di separare in modo netto le due funzioni, unito alla volontà di ampliare la corte interna già presente nell'edificio preesistente, determina la realizzazione di due edifici distinti: uno prospiciente via Broletto, destinato ad uffici, formato da otto piani fuori terra, come da regolamento edilizio. L'altro, più interno, destinato alle residenze, presenta i due affacci, sulla corte interna e sul giardino. Esso è formato da undici piani, ben oltre l'altezza massima consentita dal regolamento edilizio vigente nel 1947. A tale proposito, i progettisti chiesero e ottennero una deroga al regolamento senza la quale il progetto non sarebbe stato realizzato. Infatti, i notevoli costi dell'area richiedevano la costruzione di un numero di residenze elevato, tale da ammortizzare i costi dell'investimento. Sebbene il regolamento edilizio consentisse la costruzione di un volume tale da garantire un futuro guadagno ai promotori dell'operazione, la scelta dei progettisti di ampliare la corte interna diminuisce la porzione di area sulla quale tale volume avrebbe dovuto essere costruito e le limitazioni legate all'altezza massima consentita non avrebbero reso possibile lo sfruttamento di tutta la volumetria realizzabile.

Figini e Pollini elaborano un progetto in grado di rispondere alle richieste del committente pur mantenendo la loro idea di progetto, ovvero quella di garantire a entrambi gli edifici il doppio affaccio sul giardino e sulla corte interna, per quanto riguarda le residenze; sulla corte e sulla strada, per quanto riguarda gli uffici.

### **L'edificio residenziale**

Presenta una pianta di forma rettangolare destinata a ospitare due abitazioni per piano, di grandi dimensioni, ognuno dei quali può godere sia dell'affaccio sul giardino che di quello sulla corte. La distribuzione interna avviene attraverso un blocco scale e tre ascensori collocato al centro della pianta, rivolto verso la corte interna, in modo tale da non sacrificare l'affaccio sul giardino. Esso garantisce a ogni abitazione il doppio ingresso: quello principale collega il corridoio di distribuzione direttamente all'interno



dell'appartamento. Quello secondario permette di accedere alle logge prospicienti la corte interna, quindi ai locali comunicanti con esse.

La distribuzione spaziale interna non sembra essere guidata dalla tradizionale separazione tra zona giorno e zona notte, piuttosto dalla volontà di collocare i locali di servizio, ovvero bagno e cucine, verso la corte in modo tale da riservare l'affaccio sul giardino agli ambienti nei quali si svolge la vita domestica.

Sebbene siano presenti alcune finestre lungo i lati corti dell'edificio, è evidente che tutta la distribuzione spaziale interna derivi dalla presenza del giardino e della corte interna, oltre che dalle modalità attraverso le quali gli spazi interni comunicano con essi. Ad eccezione del piano terra, destinato ospitare un istituto di credito e caratterizzato da una forma più complessa, dovuta alla presenza di corpi di fabbrica di piccole dimensioni, le due facciate principali sono interamente occupate da ampi loggiati. L'aspetto più interessante delle facciate est e ovest è la loro coerenza geometrica. Infatti, nonostante la diversità sia degli spazi esterni, sia degli ambienti interni, queste facciate, pur presentando aperture diverse e un trattamento delle pareti di tamponamento esterne differenti, sono accomunate dalla stessa matrice geometrica, la quale coincide con la maglia strutturale. Dalla lettura della pianta si nota che per quanto riguarda la facciata est, ovvero quella verso la corte, la struttura è effettivamente in facciata, mentre le pareti di chiusura verticale sono arretrate rispetto ad essa. Al contrario, nella facciata ovest, verso il giardino, la struttura portante è nascosta all'interno del sistema di chiusura verticale. Quindi, ciò che si legge sulla facciata non è la struttura portante, bensì il suo disegno geometrico abilmente riproposto.

In entrambe le facciate, l'arretramento dell'ultimo piano rispetto ai lati corti dell'edificio rende ancor più leggibile il ruolo di matrice geometrica che la maglia strutturale riveste. L'aspetto che differenzia maggiormente queste due facciate è rappresentato dal sistema di schermature e parapetti, utilizzato. Nel prospetto ovest sono presenti dei parapetti dell'altezza di un metri, realizzati in cls a vista, come la struttura portante. Invece, la facciata est presenta dei sistemi di schermatura forati che, in corrispondenza dei locali di servizio, occupano tutta l'altezza del piano. Le pareti di tamponamento sono rivestite in intonaco.

## **L'edificio destinato a uffici**

Ha una pianta di dimensioni ridotte rispetto a quello destinato a residenze. Presenta una forma irregolare, dovuta alla particolare conformazione dell'area. Figini e Pollini, in ottemperanza alla scelta di dare respiro alla corte interna, decisero di attestare l'edificio direttamente sulla via. Inoltre, data la ridotta larghezza dell'area in corrispondenza di via Broletto, pari a 12 metri, decisero che la facciata avrebbe dovuto occupare in toto tale larghezza, in modo tale da garantire la continuità al sistema a cortina edilizia continua nel quale il progetto s'inserisce.

Il piano terra dell'edificio è destinato a ospitare l'androne d'ingresso, il corpo di distribuzione con scale e un ascensore, la portineria e gli uffici di un istituto di credito. Anche nel caso di questo edificio, come avviene in quello destinato alle residenze, il piano terra presenta una pianta diversa, più ampia, a causa della presenza di un corpo di fabbrica dell'altezza di un piano, destinato ad ospitare uffici dell'istituto di credito, che occupa una notevole porzione della superficie della corte interna.

I cinque piani sovrastanti sono tutti destinati a ospitare uffici e l'organizzazione spaziale interna gravita attorno a un blocco portante in calcestruzzo armato, contenente i servizi. Invece, gli ultimi due piani, arretrati e non visibili da via Broletto, sono destinati a ospitare una unica abitazione. Quella di concentrare i servizi al centro e lasciare gli affacci su strada e sulla corte interna a totale disposizione degli uffici è stata una scelta obbligata sia delle dimensioni della pianta, sia dalla presenza di due edifici adiacenti, i quali determinano la presenza di due pareti cieche. È una situazione simile a quella già affrontata da Giò Ponti durante la progettazione delle Domus in via Privata Letizia.

Per quanto riguarda la struttura portante, i progettisti decisero di adottare una struttura mista. Essa è formata dalle pareti cieche e dal blocco di distribuzione e servizi. Inoltre, i solai dei locali prospicienti la corte interna sono sorrette da una maglia di pilastri, mentre la facciate est, verso via Broletto, data la larghezza di 12 metri e la necessità di garantire ampie aperture e luce all'istituto di credito al piano terra, non presenta alcun pilastro, bensì una trave a campata unica la cui luce corrisponde alla larghezza della facciata stessa.

L'aspetto più interessante dell'intero progetto è senza dubbio rappresentato dalla definizione delle facciate, e soprattutto dalla percezione di coloro che le osservano dalla pubblica via e dalla corte interna. Esse sono caratterizzate da una perfetta complanarità

su tutti i piani: aggetti e rientranze non sono visibili, fatta eccezione per il piano terra, laddove era necessario garantire un collegamento diretto tra la strada e la corte interna.

La facciata ovest, prospiciente la corte interna è governata da un rigoroso disegno nel quale si può leggere sia la presenza del blocco di distribuzione, sulla sinistra, sia la posizione dei pilastri, grazie a una regolare e uniforme distribuzione delle aperture. La porzione di facciata in corrispondenza della scala di distribuzione interna è chiusa, opaca, interessata dalla presenza di piccole finestre posizionate in altro, rispetto alla quota di pavimento del pianerottolo. In corrispondenza degli uffici la facciata presenta una situazione di perfetto equilibrio tra la parte opaca, formata dalla maglia strutturale e dai parapetti, e quella trasparente. L'unico elemento di varietà all'interno di questo schema è costituito dagli ultimi due piani, caratterizzati dalla presenza di logge al piano quinto e terrazze al piano sesto. È rivestita con lastre a mosaico di travertino a superficie rustica, lavorato a punta media, mentre i telai delle finestre sono in metallo. La scelta del travertino come materiale di rivestimento, oltre ad arricchire il disegno di facciata, ne rende immediatamente percepibile la diversità rispetto alla facciata est dell'edificio residenziale, anch'esso affacciato sulla corte.

### **La facciata verso via Broletto**

Anche la facciata est, è governata da una rigorosa distribuzione delle aperture e da un sistema tripartito che riprende il disegno di facciata degli edifici prospicienti la pubblica via. Essa si presenta molto aperta al piano terra, in corrispondenza dell'accesso alla corte e degli uffici di un istituto di credito. Il corpo centrale non presenta aggetti o rientranze, a eccezione di un balcone al piano primo, e il suo disegno è governato dal rapporto tra parti opache e trasparenti. Il coronamento è costituito da due piani arretrati, e nonostante non sia visibile da via Broletto, a causa della ridotta larghezza dello spazio pubblico, la vegetazione presente sulla terrazza ne fa percepire la presenza. Anche la facciata su via Broletto è rivestita in lastre di mosaico di travertino. Essa presenta la stessa alternanza e tipologia di aperture utilizzate nella facciate ovest.

Ritengo che l'edificio prospiciente via Broletto rappresenti una chiara manifestazione di buone maniere. La facciata est s'inserisce all'interno di un fronte urbano complesso, costituito da edifici realizzati in periodi diversi, e lo fa con una spontaneità disarmante. Non vi è dubbio che Figini e Pollini fossero a conoscenza della realtà urbana nella quale il loro progetto s'inserisce e del ruolo che esso doveva svolgere al suo interno. Infatti, se da un lato i progettisti volevano che la facciata est dichiarasse con forza il proprio

carattere, dall'altro sapevano e che essa, calata all'interno di un fronte urbano continuo come quello di via Broletto, avrebbe contribuito a definire lo spazio pubblico, quindi, avrebbe instaurato relazioni con l'insieme urbano nel quale s'inserisce. A tale proposito, la scelta di lasciare il basamento vetrato e parzialmente aperto, l'assenza di aggetti e rientranze nel disegno dell'intera facciata, fatta eccezione che per il piano arretrato nel coronamento, sono il risultato di un'attenta progettazione urbana, nella quale l'edificio circostante riveste un ruolo fondamentale.

È proprio attraverso questa lettura che i progettisti decidono di posizionare un unico balcone continuo, lungo tutta la facciata, in corrispondenza del piano primo. Sebbene la sua presenza possa apparire, come un punto interrogativo, un elemento in disaccordo con il concetto di complanarità espresso dall'intero disegno di facciata, un'analisi del progetto all'interno dell'insieme urbano costituito dai fronti urbani prospicienti via Broletto, esprime con chiarezza il suo ruolo all'interno. Infatti, ad eccezione della chiesa dedicata a S. Tomaso, gli edifici adiacenti presentano dei balconi in corrispondenza della quota in cui basamento e corpo centrale della facciata si congiungono. Questa soluzione progettuale, che accentua la lettura distinta di bel basamento dal resto della facciata, viene ripresa da Figini e Pollini e riproposta in modo da garantire continuità a questa regola compositiva.

È possibile proporre un discorso simile in merito alla scelta del piano arretrato. Nonostante il tema in se non trovi nel contesto molti termini di paragone, non vi è dubbio che la sua presenza, ovvero l'impossibilità di essere visto, contribuisce a rafforzare il legame tra il progetto e gli edifici adiacenti. Infatti, l'apparente assenza degli ultimi piani fa percepire la facciata più bassa, accentua la complanarità della quale ho parlato in precedenza e permette un allineamento della quota di gronda del progetto con quelle degli edifici adiacenti.

Infine, devo specificare che gli edifici adiacenti sono stati costruiti pochi anni prima della realizzazione del complesso progettato da Figini e Pollini, in quanto i danneggiamenti bellici portarono alla demolizione dei manufatti precedentemente presenti all'interno di tali aree. Questo particolare mi spinge a credere che nella definizione dell'altezza massima e del numero di piani di questi edifici, compreso quello destinato a uffici, abbia avuto un ruolo determinante il regolamento edilizio allora vigente.

Durante gli anni il fronte stradale ovest di via Broletto non ha subito variazioni. Sebbene lo smog abbia prodotto qualche patina sul materiale di rivestimento della facciata, il



carattere dell'edificio e la spontaneità con la quale esso dialoga con l'edificato circostante appaiono leggibili e chiari. Per questa ragione reputo il progetto di Figini e Pollini un esempio di buone maniere.



## Bibliografia

- G. PONTI, *Dove far andare l'architettura*, in «Domus», n° 239, 1948, pp. 10 - 14.
- C. PAGANI, *Documentario dell'Architettura Italiana dal 1946 al '49*, in «Spazio», n° 1, 1950, pp. 36 – 39.
- P. BOTTONI, *Antologia di edifici moderni in Milano*, «Editoriale di Domus», Milano 1954, pp. 72 – 74.
- G. E. KIDDER SMITH, *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
- F. CARPENELLI, *Come si costruisce oggi nel mondo*, Hoepli, Milano 1955, pp. 74 – 79.
- C. PEROGALLI, *Case ad appartamenti in Italia*, G. G. Gorlich, Milano 1959.
- C. BLASI, *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.
- V. SAVI (a cura di), *Figini e Pollini: architetture 1927 - 1989*, Electa, Milano 1990.
- V. GREGOTTI, G. MARZARI (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini: opera completa*, Electa, Milano 1996.

### **3.6. BBPR, *Edificio per abitazioni e uffici, via Borgonuovo e Piazza S. Erasmo, 1948.***

Il Progetto de BBPR s'inserisce in una realtà urbana complessa, costituita da brani di città storica, come via Borgonuovo e brani di città contemporanea. Infatti, la realizzazione di piazza S. Erasmo e via dei giardini è stata pianificata dal comune di Milano durante gli anni trenta e realizzata all'inizio degli anni quaranta. La presenza di queste realtà urbane distinte rappresenta un elemento di grande riflessione e interesse per i progettisti, i quali mirano alla realizzazione di un organismo unitario e al tempo stesso in grado di dialogare con queste realtà.

Sebbene uno dei motivi che portò alla realizzazione di questo progetto sia dovuta alla modifica del tessuto insediativo, pianificata dal comune, non va dimenticato che i danneggiamenti bellici distrussero parte della cortina edilizia continua prospiciente via Borgonuovo, creando così i presupposti affinché l'area sulla quale verrà realizzato il progetto avesse l'affaccio su entrambi questi spazi urbani. Quando i BBPR si approcciarono a questo progetto, decisero mantenere una porzione della facciata su via Borgonuovo, la quale non aveva subito danni ingenti durante la guerra. È evidente tale decisione assunse un peso enorme in ogni fase e in ogni scelta legata al progetto.

#### **Il progetto dei BBPR**

Il progetto dei BBPR si sviluppa su due aree distinte, aventi entrambe un affaccio su piazza S. Erasmo. Queste due aree, prive di un collegamento diretto, presentano dimensioni ridotte e una possibilità di affaccio limitata dalla presenza di edifici adiacenti. Questi vincoli, di natura ambientale, portarono alla realizzazione di quattro edifici distinti, ognuno dei quali ha un ingresso indipendente, e un sistema di distribuzione interno autonomo. Nonostante siano quattro organismi separati, i progettisti cercarono di attribuire un senso di unitarietà all'intero intervento attraverso l'utilizzo di due elementi: la corte interna e la facciata verso piazza S. Erasmo.

Gli edifici presentano la medesima organizzazione interna: Il piano terreno e il piano seminterrato sono destinati a uffici mentre i piani successivi ospitano residente. Ogni appartamento è composta da 7-8 locali raggruppati in tre nuclei ben distinti: una zona servizi, dotata di un proprio ingresso, la zona notte e la zona giorno, costituita da un unico e ampio locale. Data la presenza di molti fronti ciechi, la distribuzione spaziale interna, vincolata, avviene attraverso un blocco formato da una scala a doppia rampa e due ascensori.



Questo progetto mostra un particolare rapporto tra spazio interno e composizione delle facciate. Infatti, a causa della conformazione del contesto, della disposizione degli edifici e dei numerosi vincoli che ne derivano, la distribuzione di aperture, balconi e logge appare obbligata, legata al contesto e non alla posizione degli ambienti interni.

### **La facciata verso via Borgonuovo**

Il progetto della facciata prospiciente via Borgonuovo offre ai BBPR la possibilità d'integrare all'interno di un unico disegno progetto contemporaneo la porzione di facciata ottocentesca e la parte di nuova costruzione.

All'interno di una lettera scritta da Lodovico Belgiojoso al proprietario durante la fase di realizzazione, egli descrive le scelte prese dai progettisti e il metodo da loro adottato in merito alla definizione del disegno di questa facciata. Egli scrive: «*Nel progettare la facciata verso via Borgonuovo non abbiamo affatto voluto fare una bravata di modernismo superficiale, cosa assolutamente estranea al nostro senso di responsabilità di architetti e tanto meno opportuna in quell'ambiente. Il tema era quello di voler conservare una facciata ottocentesca e di studiare, per lo spazio rimasto fra quella e la proprietà Branca, un tratto di facciata nuova, costituente come massa un tutto unico con quella, in quanto facenti parte di un unico edificio moderno [...]. Lo spirito informatore del nostro studio è stato di mantenere la facciata vecchia nella sua integrità e di fare il nuovo tratto simile a quello vecchio nei principali elementi dimensionali (altezza, misura delle finestre, tono dei colori, materiali) ma decisamente non uguale stilisticamente ad essa, per non fare un falso che avrebbe oltre tutto svalutato la parte autentica [...]. La parte nuova è stata progettata con la massima semplicità di linee proprio per ragioni di rispetto dell'ambiente, pure interpretandone gli ambienti con schietto spirito moderno [...]. Il distacco tra il tratto nuovo e quello vecchio della facciata è stato tenuto di quelle dimensioni per ragioni di proporzioni e di corrispondenza all'ingresso al cortile e contribuisce così a diminuire l'effetto sgradevole dell'angolo (sia pure molto aperto) che i due tratti di facciata fanno tra loro per ragioni di tracciato stradale. A cose finite appariranno come logge sovrapposte che separano il vecchio e il nuovo [...]. Il muro è stato finito senza risvoltare la cornice, per due ragioni: la prima per rispettare le tradizioni stilistiche, perché tutte le fronti neoclassiche sono tagliate così in corrispondenza del termine della facciata, anche se in evidenza per differenze di altezza o di allineamento; poi perché, trattandosi di un edificio unico, di cui la parte antica è*

*soltanto una porzione di facciata, pensiamo che tale soluzione ne accentui la netta evidenza come elemento caratteristico [...]*<sup>4</sup>.

Credo che le parole di Belgiojoso spieghino in modo chiaro le intenzioni che portarono i BBPR alla definizione della facciata prospiciente via Borgonuovo. Dalla lettura della facciata realizzata appare evidente che il risultato raggiunto sia coerente con le intenzioni dei progettisti. Infatti, la parte nuova si integra perfettamente con la parte antica, offrendo diversi elementi in grado di accomunarla ad essa. Nella sua lettera Belgiojoso fa riferimento ai materiali, alla larghezza delle finestre, all'altezza della facciata, ma ce ne sono altri, come la modularità utilizzata nel porre le finestre e il richiamo, appena accennato, dei marcapiano.

La parte nuova, pur rimanendo distinguibile, s'integra con la parte antica andando a costituire un unico disegno di facciata. La lettura della facciata nella sua interezza è garantita dalla presenza di un sistema tripartito che governa tutto il disegno. Infatti, nonostante la larghezza ridotta non permetta di percepirne la presenza, l'edificio termina con un ultimo piano arretrato.

La presenza di un parapetto lungo tutta la facciata, parzialmente coperto da vegetazione, insieme al basamento rivestito in pietra, accentua l'unione tra la parte antica e quella nuova e rappresenta una soluzione per delimitare e definire il disegno di facciata.

L'ultimo elemento sul quale voglio porre l'accento è l'elemento di connessione tra le parti, rappresentato dalle logge sovrapposte. Attraverso questa soluzione i BBPR risolvono il problema più gravoso nella progettazione di questa facciata, rappresentato dalla mancata complanarità fra le parti. Le logge non sono percepite come un elemento di rottura ma di unione, grazie a un accurato studio delle proporzioni dimensionali e a una ricercata semplicità stilistica.

Per quanto riguarda gli edifici adiacenti, le cui facciate sono governate da un rigoroso sistema tripartito, le scelte fatte dai progettisti appaiono corte e coerenti con l'insieme urbano nel quale s'inserisce il progetto. Gli edifici esistenti si attestano direttamente sulla via, sono complanari, non presentano aggetti o rientranze, a eccezione di qualche balcone la cui presenza enfatizza la dimensione altimetrica del basamento. È evidente che ogni edificio, appartenendo a epoche differenti, presenta un'altezza diversa, dettata

<sup>4</sup>S. Maffioletti (a cura di), «*Bbpr*», Zanichelli, Bologna 1994, p. 92. Cit.

dallo specifico strumento urbanistico in vigore durante la loro costruzione. Sebbene la facciata verso via Borgonuovo sia stata progettata con l'intento di creare un forte legame con la porzione preesistente, essa mostra capacità di instaurare relazioni anche con l'edificio circostante e con lo spazio pubblico.

### **Le facciate verso la corte interna e verso piazza S. Erasmo**

Le ragioni che portano alla definizione delle facciate prospicienti la corte interna e piazza S. Erasmo sono molto diverse rispetto a quelle che guidarono la realizzazione della facciata verso via Borgonuovo. I BBPR decisero di adottare una struttura portante in calcestruzzo armato e di lasciarla a vista, sia all'interno della corte, sia verso piazza S. Erasmo. La scelta di utilizzare la struttura a vista attribuisce alle facciate una severa modularità, accentuata dalla presenza dei pannelli prefabbricati utilizzati come elementi di chiusura verticale. Per quanto riguarda i materiali di rivestimento, le facciate prospicienti la corte interna sono intonacate mentre la facciata verso piazza S. Erasmo è rivestita in granosite, bianca per i pannelli e verde pallida per la struttura. Invece, al piano terra porticato, sono stati utilizzati legno e marmo di Botticino.

La soluzione delle logge come elemento di raccordo è utilizzato anche all'interno della corte e nelle facciate prospicienti Piazza S. Erasmo. In questi casi l'angolo è molto più stretto rispetto a quello in via Borgonuovo, simile a un angolo retto. La scelta di utilizzare un sistema di logge sovrapposte si dimostra comunque valida, a dimostrazione della correttezza del metodo applicato dai BBPR.

Il disegno delle facciate verso piazza S. Erasmo è governato dalla presenza di un sistema tripartito. In questo caso il basamento di accesso è porticato mentre il coronamento è formato da un piano arretrato che rafforza il legame con gli edifici adiacenti. I piani destinati a residenze sono caratterizzati dalla presenza di balconi, ai quali spetta il compito di raccordare i due edifici aventi l'affaccio su questo spazio urbano.

Sia nel caso di piazza S. Erasmo, sia nel caso di via Borgonuovo, l'intervento proposto dai BBPR dimostra la capacità di relazionarsi con lo spazio urbano e con l'edificio circostante. Esso rappresenta un chiaro esempio di una progettazione consapevole, rispettosa del contesto, in grado di estrapolare dal contesto regole di composizione e di farle proprie.





## **Bibliografia**

S. A., *Edificio di abitazione a Milano 1947*, in «Metron», n° 38, ottobre 1950, pp. 13 - 15.

P. BOTTONI (a cura di), *Antologia di edifici moderni in Milano*, «Editoriale di Domus», Milano 1954, pp. 117 – 121.

G. FORTI, G. GAI, *Case*, Villardi, Milano 1955, pp. 20 – 25.

C. PEROGALLI (a cura di), *Case ad appartamenti in Italia*, G. G. Gorlich, Milano 1959, pp. 27 – 30.

A. PIVA (a cura di), *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982, pp. 100 - 104.

S. MAFFIOLETTI (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994, pp. 92 - 93.

### 3.7. Conclusioni

All'inizio di questo lavoro mi sono posto l'obiettivo di definire il percorso metodologico in grado dare forma allo spazio pubblico. Per giungere a questo traguardo ho intrapreso una strada che mi ha spinto a indagare le relazioni che i progetti da me analizzati instaurano con la loro realtà urbana di appartenenza, in modo tale da poter esprimere un giudizio di urbanità, ovvero sulla loro capacità di costituirsi come componente di una narrazione. Quindi ho descritto i criteri da seguire per potere analizzare tali relazioni.

I casi studio analizzati differiscono sia per tipologia edilizia, sia per la realtà urbana circostante. È evidente che Casa Marmont, Casa Giuliani Frigerio e Casa al Parco, edifici a blocco aperto, sono stati realizzati con una particolare attenzione rivolta allo spazio pubblico, sia esso rappresentato dal Parco Sempione piuttosto che da una via di espansione della città come viale Fratelli Rosselli o via Gustavo Modena. In questi casi è proprio lo spazio esterno, la sua natura, la sua dimensione e il ruolo che il progetto intende svolgere nei suoi confronti, a rappresentare la vera matrice compositiva che governa la progettazione dell'intero edificio, quindi la definizione delle facciate.

Infatti, le scelte progettuali relative alla composizione delle facciate, utilizzate per governare i progetti e giungere ad una loro definizione, sono strumenti attraverso i quali i progettisti perseguono il loro scopo, ovvero creare un edificio in grado di rispondere alle funzioni per le quali viene costruito e al tempo stesso instaurare un rapporto imprescindibile con lo spazio urbano.

Casa al Parco è un esempio emblematico di ciò che ho appena parlato. La radicale diversità tra il Parco Sempione e Piazza Castello determina l'adozione di due approcci diametralmente opposti attraverso i quali Gardella concepisce tutto il progetto, dalla giacitura all'interno del lotto, alla composizione delle facciate. Perfino l'adozione di una struttura mista dipende dalla diversità degli spazi urbani con i quali Casa al Parco si relaziona.

Se i casi di studio caratterizzati da una tipologia a blocco libero rendono evidente come il rapporto con lo spazio pubblico determini variazioni e ricerca di soluzioni differenti da parte dei progettisti, gli edifici realizzati in via Borgonuovo e via Broletto inseriti all'interno di una cortina edilizia continua, pongono l'accento su un altro aspetto preminente del mio lavoro, ovvero il rapporto con l'edificato esistente, quell'insieme di manufatti architettonici che determinano la nascita di un insieme urbano. Entrambi

questi interventi mostrano come sia possibile relazionarsi con le preesistenze e costruire un insieme unitario. La continuità del basamento e dell'altezza di gronda, la modularità delle aperture, i toni di colore, i materiali utilizzati, sono tutti aspetti che permettono alle facciate di questi edifici d'inserirsi all'interno di un insieme urbano senza risultare volgari o scortesie. L'aspetto più interessante di questo loro modo di relazionarsi è comunque legata alle dimensioni dello spazio pubblico, il quale guida la percezione che i fruitori di tale spazio hanno dell'edificio come parte di un insieme urbano.

Il caso delle Domus di via Letizia Privata è piuttosto singolare. Al suo interno Ponti denuncia un problema fondamentale nella costituzione di un fronte urbano, ovvero la monotonia. Per risolvere tale problema adotta diverse soluzioni basate sull'alternanza e sulla varietà di linguaggio: il rapporto tra simmetria ed equilibrio asimmetrico delle facciate dei singoli edifici, l'adozione di aperture quadrate o tonde, la varietà dei disegni dei parapetti delle logge sovrapposte. Sebbene Le Domus in via Letizia rappresenti un caso singolare, anche nei suoi confronti ho sottolineato come sia proprio lo spazio esterno l'elemento cardine della progettazione dell'intero intervento. Infatti, tutto il progetto gravita sul rapporto spaziale tra la strada, il giardino e l'attacco al suolo dei singoli edifici.

I casi studio analizzati rappresentano esempi in cui è possibile esprimere un giudizio positivo sulla capacità di ognuno di essi di relazionarsi con lo spazio e con l'insieme urbano circostanti. Ciò nonostante, essi sono molto diversi tra loro, non solo come risultato finale, ma anche come approccio progettuale e come ruolo che i progettisti attribuiscono ad essi in relazione al contesto. Essi differiscono sia per quanto riguarda le scelte compositive, sia per quanto riguarda il linguaggio architettonico. Ma allora è ancora possibile indicare l'esistenza di un minimo comune denominatore in grado di guidare la progettazione dello spazio urbano attraverso la definizione delle facciate? Non è possibile attribuire ad una matrice compositiva il ruolo di minimo comune denominatore, universalmente valido, in grado di regolare i rapporti tra spazio urbano e composizione architettonica. Bensì, è possibile attribuire tale ruolo alla profonda conoscenza dello spazio urbano, della sua storia, delle sue dimensioni e della sua natura, oltre che alla capacità di leggere le regole compositive che governano il rapporto tra le preesistenze e lo spazio e declinarle alla definizione del proprio progetto.

Per quanto riguarda la definizione di un percorso metodologico in grado di guidare il progetto dello spazio urbano, è evidente che esso debba partire proprio da una profonda conoscenza dello spazio, della sua storia, delle dimensioni e della percezione

che si ha attraversandolo. È altrettanto importante essere in grado di cogliere le matrici compositive che hanno guidato la realizzazione dell'edificio che si relaziona con tale spazio e di saperle utilizzare all'interno della composizione architettonica del progetto. Durante questa fase è importante capire quali siano le preesistenze in grado di contribuire alla realizzazione di un progetto urbano e quelle da ignorare, qualora ce ne siano. Quindi è necessario individuare gli elementi emergenti all'interno di un insieme urbano, capire come si relazionano con lo spazio e cercare di definire il proprio progetto perseguendo le stesse relazioni. Infine, una fissati i rapporti tra le diverse componenti del progetto e lo spazio urbano, è possibile proseguire nelle scelte progettuali, stilistiche, materiche tali da rendere l'edificio parte integrante della narrazione.



## **Capitolo 4. Un'applicazione del metodo in centro a Brescia**

Ritengo che l'elaborazione di un progetto, inserito all'interno di una urbanità reale, rappresenti l'occasione perfetta per applicare un metodo mirato a una progettazione urbana consapevole, attraverso la quale verificare la validità del lavoro di analisi svolto.

Nel mese di ottobre del 2009 il comune di Brescia ha bandito un concorso d'idee per la realizzazione di un edificio dedicato allo studio, la cui gestione verrà affidata all'Università degli Studi di Brescia. L'area sulla quale il comune intende realizzare questo progetto si trova nel cuore della città storica, in particolar modo appartiene a un brano di città che da oltre un secolo rappresenta un tema d'intenso dibattito nella cultura architettonica e urbanistica bresciana.

Piazza Rovetta è uno spazio urbano di grande complessità, le cui problematiche derivano dal susseguirsi d'interventi che da più di un secolo ne modificano la forma, ma anche la percezione e i modi attraverso i quali le persone vivono lo spazio pubblico. Ritengo che il bando del concorso pubblicato nel 2009 non sia strutturato in modo tale da risolvere i problemi di forma legati allo spazio urbano, né tanto meno reputo il progetto vincitore in grado di mostrare buone maniere nei confronti del contesto. Per queste ragioni, intendo svolgere una critica sia al bando, per poi proporre un progetto urbano, in grado di dialogare con lo spazio pubblico, in grado di relazionarsi in modo educato con l'insieme urbano nel quale s'inserisce.

### **4.1. Evoluzione storica di Piazza Rovetta**

L'area di progetto s'inserisce nel cuore della città consolidata, una zona situata in prossimità delle mura romane, la cui fondazione risale alla fine del dodicesimo secolo. Essa si affaccia verso spazi pubblici molti diversi tra loro, ovvero piazza Rovetta, via S. Faustino e Rua Sovera. La complessità di questi spazi nasce dalle molteplici vicende urbanistiche che ne hanno determinato l'attuale conformazione. Quindi, è necessario ripercorre le tappe fondamentali della storia urbanistica della città al fine di capire le ragioni che hanno causato la nascita di determinate problematiche di progetto, alle quali si propone di dare risposta.

Questa zona ha avuto per molti secoli una conformazione radicalmente diversa rispetto a quella attuale. Infatti, gli estratti catastali napoleonico e austriaco, rispettivamente del primo dell'ottocento e del 1853, documentano che l'area era totalmente edificata. Piazza

Rovetta non esisteva e via S. Faustino aveva una dimensione ridotta e un andamento diverso rispetto ad oggi. L'area di progetto era totalmente edificata e gli edifici che la occupano formavano un isolato a tappeto, delimitato da via S. Faustino a est, l'attuale Rua Sovera a ovest e Corso degli Orefici a sud. Anche l'attuale piazza era interessata da una massiccia edificazione, formata da un piccolo edificio a blocco aperto, le cui posizione e forma sembrano derivare proprio dai tracciati stradali di Corso degli Orefici e Rua Sovera e un isolato di notevole dimensioni, posizionato a nord del palazzo della Loggia.

Come si può notare osservando gli estratti catastali dell'ottocento, gli isolati edificati a cortina edilizia continua erano attraversati dal canale Garza – Bova, un corso d'acqua scoperto, la cui presenza garantiva a molte abitazioni un affaccio interno all'isolato.

Questa particolare configurazione del tessuto urbano rimase inalterata per molti secoli. Solo durante gli ultimi decenni dell'ottocento, l'amministrazione pubblica decide di attuare delle iniziative che andarono a modificare il tessuto insediativo, iniziando una serie di opere che portò, tra il 1887 e la fine degli anni trenta, all'attuale configurazione spaziale di piazza Rovetta e dell'edificato circostante.

Durante la seconda metà dell'ottocento la città di Brescia deve confrontarsi con gli effetti dell'industrializzazione, un fenomeno che si diffonde a macchia d'olio nella maggior parte delle città europee. L'aspetto più gravoso al quale dovette far fronte era rappresentato dalla domanda di alloggi. Così nel 1887 il comune approva un piano generale di ampliamento della città e risanamento del centro storico.

Questo strumento urbanistico si muove su due binari diversi: da un lato persegue l'espansione della città attraverso l'edificazione di nuovi quartieri periferici in grado di rispondere alla domanda di abitazioni operaie. Dall'altro attua una politica di risanamento di molte zone all'interno della città storica, attraverso la demolizione di edifici ormai fatiscenti, caratterizzati da pessime condizioni igieniche. Del resto La città di Brescia si trova di fronte alle stesse problematiche affrontate da città molto più celebri all'interno della storia urbanistica, come Parigi, città nella quale Haussmann, durante la seconda metà dell'ottocento, adottò la medesima politica di sventramento del centro storico, demolendo molti edifici fatiscenti e privi di condizioni igieniche accettabili.

A testimonianza delle ragioni che spinsero l'amministrazione pubblica ad adottare la politica degli sventramenti voglio riportare alcune righe di una lettera scritta da un amministratore del comune, in occasione dell'inizio dei lavori di demolizione nel centro storico: «*Fa d'uopo svecchiare questa nostra città [...] con le sue strette vie e le sue vecchie case, addossata al suo castello come un borgo del medio evo. Altri centri furono solleciti negli sventramenti e nelle grandi opere di edilizia, perché colà si comprese che la maggior luce e la miglior aerazione erano coefficienti validissimi alla salute degli abitanti e al rinnovamento dell'energia cittadina. Civiltà vuole si demoliscano finalmente le topaie luride, le strade ancora più luride, vere prigioni per la povera famiglia reietta, e sorgano invece, in campi luminosi, abitazioni igieniche e comode per una classe operaia sana nel fisico e nel morale, amante consapevole del proprio miglioramento*»<sup>1</sup>.

Tra il 1890 e il 1907 il comune procede con la demolizione di molti edifici tra cui una parte dell'isolato compreso tra Rua Sovera, via S. Faustino e Corso Goffredo Mameli. Questo particolare intervento di demolizione è accompagnato dalla copertura del canale Garza - Bova. Oltre al miglioramento delle condizioni igieniche dell'intera zona, le demolizioni determinano l'allargamento di via S. Faustino, che assume l'attuale andamento, e la nascita di un nuovo spazio urbano, ovvero Largo Formentone, al quale corrisponde l'area di progetto.

Inoltre, la copertura del canale offre la possibilità di intervenire sulle facciate est degli edifici che non vennero demoliti, facciate che da quel momento costituiscono il fronte stradale ovest di via S. Faustino. Tra il 1908 e gli anni della guerra, malgrado le difficoltà legate al reperimento di risorse, l'amministrazione pubblica continuò l'attuazione d'interventi di demolizione del centro storico. Se consideriamo la realtà urbanistica bresciana all'interno di un contesto più ampio, nazionale e internazionale, è naturale considerare Brescia come una delle tante città nelle quali venne adottata la politica degli sventramenti e del risanamento demolitorio.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>F. Robecchi, «*Brescia Littoria: una città modello dell'urbanistica fascista*», La compagnia della stampa, Brescia, 1998. Cit.

<sup>2</sup>Il problema del risanamento urbano si era già imposto all'attenzione dei governi europei più tempestivamente investiti dalle conseguenze della rivoluzione industriale. Nel 1841 la Francia si era adottata di un'importante legge sugli espropri, perfezionata da un decreto emanato il 26 marzo del 1852, grazie alla quale Eugène Haussmann, delegato dal comune di Parigi come responsabile ai lavori pubblici nel 1853, poté dare inizio agli interventi di demolizione e di ricostruzione d'interi quartieri della città. Le ragioni che portarono l'amministrazione Parigina ad adottare questa politica furono la condizione igienica e la necessità di riorganizzare i flussi cittadini, ovvero i problemi che la città di Brescia dovette affrontare alla

Ciò non significa che l'amministrazione comunale non prese in considerazione altre ipotesi. Durante gli anni precedenti alla prima guerra mondiale emersero opinioni critiche rispetto alla politica degli sventramenti, ma solo sotto il profilo della convenienza economica e della fattibilità, e non della qualità urbana. Francesco Giarretana, personaggio vivace all'interno del dibattito urbano della città di Brescia, nel 1916 espresse le proprie perplessità rispetto alla tendenza a demolire alcuni quartieri della città storica. Egli riteneva improduttiva la logica degli abbattimenti, nel tentativo di trasferire i residenti in alloggi nuovi.

Invece, Caldeggiava il recupero dei vecchi edifici, con il miglioramento dei servizi igienici e degli spazi comuni areati, oltre al miglioramento dell'ambiente esterno. La posizione di Giarretana rimase isolata e ben presto abbandonata dallo stesso autore, il quale si rese conto che rispetto alla collaudata soluzione degli sventramenti, il risanamento degli edifici esistenti avrebbe causato notevoli complessità. Non è un caso che la proposta di Giarretana verrà utilizzata sessant'anni più tardi, quando l'evoluzione delle tecnologie edilizie e l'adozione, da parte delle municipalità cittadine, di moderne reti fognarie, acquedotti, sistemi di refrigerazione dei cibi e la diffusione di una qualità igienica e del suo costante controllo da parte degli organi competenti, crearono i presupposti in merito alla fattibilità degli interventi di recupero degli edifici esistenti.

Durante la prima guerra mondiale gli interventi di generale rinnovamento della città subirono una brusca frenata, in considerazione del fatto che i danneggiamenti subiti durante quegli anni avrebbero considerevolmente modificato la realtà urbana e i relativi fini del '800. Durante gli anni trenta e quaranta, a Parigi si respira un'aria insopportabile e molte vie sono irraggiungibili da luce e aria, tanto da creare un ottimo ambiente per la diffusione di malattie. La demolizione non rappresentava l'unica soluzione possibile ma di certo era quella più aggressiva e veloce. All'interno della cultura urbanistica internazionale il caso di Parigi è uno di più celebri e studiati ma esso non rappresenta certo un'eccezione. Al contrario, la storia è piena di esempi in cui interi quartieri furono demoliti per realizzare nuove piazze, vie o nuovi edifici in sostituzione ai precedenti. Basti pensare a Roma e al progetto di Bramante per la costruzione della Cattedrale di S. Pietro e alla successiva realizzazione della piazza, secondo il progetto di Bernini. La loro realizzazione fu resa possibile dalla demolizione di interi quartieri della capitale. Durante gli ultimi decenni dell'800 il clima di rinnovamento urbano basato sulle demolizioni si diffonde anche in Italia. Molte città ricorrono a interventi di demolizione per porre un freno al dilagante problema delle condizioni igieniche dei quartieri storici e per fornire strade appropriate ai crescenti flussi urbani, ai quali le vecchie strade non erano in grado di far fronte. Via Nazionale a Roma, realizzata tra il 1871 e il '76, la distruzione del Mercato Vecchio a Firenze, avvenuta nel 1895 e la realizzazione, alla fine dell'800, di via Dante, Piazza Cordusio e Largo Cairoli, ovvero di un collegamento diretto tra piazza Castello e Piazza Duomo, a Milano, sono alcuni dei numerosi esempi dell'attuazione di interventi di sventramento della città.

progetti d'intervento. In realtà la guerra non causò danni ingenti, e durante gli anni venti la città storica presentava gli stessi problemi presenti all'inizio del secolo, ovvero la presenza di quartieri fatiscenti. Nonostante ciò, l'avvento al potere del fascismo e la conseguente riorganizzazione degli organi amministrativi della città rallentarono il processo di rinnovamento urbano del quale Brescia aveva caldamente bisogno.

Nel 1927 il Podestà Pietro Calzoni ufficializzò la decisione di bandire un concorso per il nuovo piano regolatore della città. Uno degli obiettivi del piano era proprio quello di trovare una soluzione al problema dei quartieri fatiscenti del centro storico, tra i quali erano indicati anche l'isolato costruito a nord del palazzo della Loggia e gli edifici compresi tra Rúa Sovera e via S. Faustino che vennero salvati dalle demolizioni dei primi anni del novecento. La commissione giudicatrice del concorso, presieduta da Marcello Piacenti, rimase insoddisfatta dai progetti presentati. Quindi, lo stesso Piacentini venne incaricato di redigere un Piano di risanamento del centro storico, il quale venne approvato nel 1929.

Le vicende legate all'attuazione di questo strumento urbanistico portarono all'attuale configurazione di piazza Rovetta, come di molte altre zone del centro storico. Infatti, durante gli anni trenta furono realizzate piazza Vittoria, fortemente voluta dal Duce e emblematica manifestazione della cultura architettonica e urbana fascista, venne sistemata piazza Duomo e fu demolito l'isolato a nord del Palazzo della Loggia, ad eccezione di un edificio direttamente collegato al palazzo stesso, sottoposto a tutela. Le ragioni che portarono alla demolizione dell'isolato non furono solamente quelle legate alle condizioni igieniche e al pessimo stato di conservazione degli edifici.

Infatti, uno degli obiettivi del Podestà era la creazione di un nuovo centro del potere della città, che comprendeva il Palazzo della Loggia e un edificio di nuova costruzione adiacente ad esso, il quale avrebbe dovuto essere costruito in corrispondenza dell'isolato interessato dalla demolizione. Lo stesso Piacentini presentò un progetto per il nuovo edificio con l'obiettivo di ampliare gli uffici comunali già presenti dentro il Palazzo della Loggia. Durante gli anni trenta l'isolato fu demolito ma la costruzione dell'edificio fu rinviata dato che gli sforzi dell'ufficio tecnico comunale e le risorse economiche a disposizione furono completamente indirizzate alla realizzazione di Piazza della Vittoria e alla sistemazione di altre zone della città. L'intenzione di costruire l'edificio progettato da Piacentini fu definitivamente abbandonata con l'avvento della seconda guerra mondiale e ovviamente, le amministrazioni successive non avevano intenzione di portare a termine uno dei progetti simbolo del regime fascista. Anche la



demolizione degli isolati compresi tra via S. Faustino e Rua Sovera fu ben presto abbandonata. Così, all'inizio degli anni quaranta l'area formata da Largo Formentone e Piazza Rovetta si presentava com'è oggi, sia dal punto di vista spaziale che dal punto di vista dell'edificato esistente.

Piazza Rovetta è dunque il risultato di progressivi sventramenti del tessuto edilizio storico della città. Dato che tali interventi vennero realizzati a distanza di diversi anni l'uni dall'altro, è evidente che la sua forma non derivi da un disegno unitario ed è per questa ragione che ancora oggi appare uno spazio ambiguo, del quale risulta difficile percepirne la forma e attribuirle una funzione. Nonostante fosse ben consapevole delle problematiche legate a quello spazio urbano, il comune non promosse un serio dibattito sulla questione fino alla fine degli anni settanta, anni in cui si manifestò l'esigenza di un nuovo piano regolatore generale. Nel 1975 venne presentato un piano d'intervento pubblico per la realizzazione di servizi ai cittadini. Esso individuava tre aree d'intervento: Santa Giulia, la zona di Spalti San Marco e la zona delle tre piazze centrali: Piazza della Vittoria, Piazza della Loggia e Piazza Duomo.

Il progetto di sistemazione delle tre piazze interessava anche Piazza Rovetta. Esso prevedeva la realizzazione di diversi edifici di piccole dimensioni, la riorganizzazione dei flussi veicolari e pedonali e la sistemazione della pavimentazione studiata in relazione a quella dell'attigua piazza della Loggia. L'aspetto interessante di questo intervento era rappresentato dalla matrice geometrica all'interno della quale venivano perseguiti i tre obiettivi distinti. Essa era formata dalla sovrapposizione tra il disegno del tessuto edilizio precedente alle demolizioni e la maglia strutturale del palazzo della Loggia. Sebbene all'interno di questo progetto sia da considerarsi marginale, l'area rimanente era porticata. La realizzazione di una vasta area porticata da un lato andava a ripristinare la forma del tessuto urbano bruscamente interrotta dagli sventramenti, dall'altro garantiva uno spazio coperto fruibile dai cittadini dove si poteva svolgere il mercato coperto. A tale proposito va ricordato che negli ultimi cinquant'anni la città e i suoi abitanti hanno imparato a considerare piazza Rovetta come uno spazio proprio, caratterizzato dalla presenza di una specifica funzione, ovvero il mercato settimanale.

Il progetto del 1975 non venne realizzato. Nonostante ciò, nel 1978 Gli Architetti Benevolo e Rovetta presentarono un progetto di sistemazione di Piazza Rovetta e Largo Formentone molto simile al precedente. Anch'esso riprendeva il disegno al suolo degli edifici demoliti e la realizzazione di due piazze coperte, di cui una ipogea in prossimità del palazzo della Loggia, mentre l'altra a raso, in corrispondenza dell'area sulla quale si

sviluppa il mio progetto. La particolarità di questo progetto è rappresentata dalla copertura delle piazze, alla quale venne attribuita una dimensione tale da permettere la realizzazione, al suo interno, di uffici comunali collegati direttamente all'interno della Loggia. Anche in questo progetto la realizzazione al suolo di nuovi edifici era marginale e destinata a ospitare i blocchi di distribuzione verticale necessari per accedere agli uffici e alla terrazza situata in copertura.

Anche il progetto degli architetti Benevolo e Rovetta non fu realizzato, se non in minima parte. Infatti, durante gli anni '80 venne sistemata la pavimentazione dell'intera area compresa tra piazza della Loggia e piazza Rovetta. L'amministrazione decise di riprendere il disegno al suolo dei vecchi isolati e di evidenziare, attraverso l'utilizzo di materiali diversi, sia l'andamento delle vecchie strade, oramai parte integrante della piazza, come via S. Faustino e Corso Mameli, che i piccoli dislivelli esistenti all'interno dell'area. Ancora oggi permane questo progetto di sistemazione della pavimentazione nel quale è chiaramente leggibile la distinzione di Corso Mameli e della Rua Sovera, destinate ad un flusso pedonale da Via S. Faustino, destinata a un flusso pedonale e veicolare. Mentre quest'ultima è asfaltata le prime due sono ricoperte da uno strato di porfido.

Oggi, Piazza Rovetta non ha una forma definita e di facile percezione da parte di coloro che la attraversano. Non vi è dubbio che tale aspetto sia strettamente legato alle vicende storiche che hanno portato all'attuale conformazione spaziale, ma anche dall'inefficienza mostrata dalla pubblica amministrazione bresciana durante gli ultimi trent'anni, nella ricerca di soluzioni in grado di risolvere i problemi della piazza stessa.

#### 4.1. Un'applicazione metodologica

Alla luce delle considerazioni fatte fino ad ora, la progettazione di questo edificio si pone un duplice obiettivo: la risoluzione del problema della forma dello spazio pubblico e la definizione di un'architettura in grado di calarsi all'interno di un insieme urbano ricco di storia, tradizione. Ciò che voglio realizzare è un edificio in grado di dialogare con l'insieme urbano, di porsi in continuità con il processo di costruzione della città.

Esattamente cent'anni fa, Adolf Loos utilizzò lo stesso approccio nella realizzazione della LoosHaus, nella Michaelerplatz di Vienna. Si trattava di un edificio da destinare in parte ad attività commerciale, in parte a residenze. Le problematiche che Loos dovette affrontare erano simili a quelle che interessano il mio progetto, come anche il contesto. La Looshaus s'inserisce all'interno di un isolato di matrice ottocentesca, la cui edificazione a cortina edilizia continua spinge l'architetto viennese a interrogarsi sul rapporto tra il nuovo e la tradizione. Inoltre, un lato dell'edificio avrebbe dovuto dialogare direttamente con la piazza, mentre un altro avrebbe contribuito a definire lo spazio pubblico di una delle più antiche e signorili strade Commerciali di Vienna, il Kohlmarkt.

Fu proprio Loos, all'interno del libro *Parole nel vuoto*, a chiarire il percorso logico che lo accompagnò nella progettazione di quest'opera: « *Il carattere architettonico della città è una questione del tutto particolare. Ogni città possiede un carattere individuale. Ciò che in una città appare bello e amabile può essere brutto e detestabile in un'altra [...]. Non soltanto i materiali, ma anche le forme sono legate al luogo, alla natura del terreno e dell'aria [...]. Io accuso gli architetti nostri contemporanei di voler coscientemente trascurare un determinato carattere architettonico [...]. Si trattava di costruire un nuovo edificio nei pressi della Hofburg, un moderno edificio commerciale. Si trattava di creare un elemento di collegamento tra la sede imperiale e il palazzo nobiliare della più signorile strada commerciale, il Kohlmarkt. È stato fatto un tentativo. Il tentativo di armonizzare l'edificio con la Hofburg, la piazza, la città* »<sup>3</sup>.

Da queste parole appare evidente che il carattere fondamentale della Looshaus deriva dalla capacità di porsi all'interno di un insieme urbano ricco di storia. Essa dimostra come sia possibile immergersi fino in fondo nella storia di una città senza annegare nella copia volgare di forme anacronistiche.

Il progetto di Adolf Loos rappresenta il tentativo, pienamente riuscito, di realizzare un progetto in grado di esprimere il carattere di una città, dialogare con lo spazio urbano e con l'edificato circostante. Per questa ragione intendo utilizzare il medesimo approccio durante la progettazione dell'edificio in piazza Rovetta.

Dunque, il progetto parte da una prima fase conoscitiva durante la quale mi interrogo sulla natura dello spazio urbano che si relaziona con il progetto, al fine di capire la sua natura, la sua forma e la sua storia. Durante questa fase è importante desumere i rapporti tra le dimensioni dello spazio e la funzione che si svolge al loro interno, capire come viene percepito e utilizzato dagli individui, in modo tale da comprendere come l'edificio che mi accingo a realizzare può entrare a far parte di un sistema spaziale e tentare di prevedere come esso possa modificare i modi in cui tale spazio viene percepito e utilizzato.

L'altra fase fondamentale di questa esperienza progettuale consiste nell'analisi dei fronti urbani esistenti che si affacciano sullo spazio urbano interessato da progetto. Questa fase è molto importante in quanto la lettura delle facciate degli edifici e dei rapporti con lo spazio urbano mi permette di carpire, qualora ce ne siano, matrici compositive o approcci progettuali possano guidare la progettazione di un progetto in grado di calarsi all'interno della narrazione urbana.

Da questo lavoro emergono due aspetti fondamentali: il primo riguarda la mancanza di regole compositive nella definizione dei fronti urbani in adiacenza al mio intervento. Ciò è piuttosto ovvio se si considera che tali fronti urbani derivano da plurimi interventi di sventramento della cortina edilizia storica, non da un vero progetto urbano, né tanto meno delle singole componenti. Proprio per questa ragione, è possibile leggere la totale complanarità dei fronti, la mancanza di aggetti, rientranze, l'assenza di elementi marcapiano, l'omogeneità del materiale di rivestimento, ovvero l'intonaco. Non fa eccezione a questa regola nemmeno il basamento, il quale differisce rispetto alle altre parti solo per la presenza di aperture più larghe dovute all'uso commerciale del piano terra dei singoli edifici. Per quanti riguarda il coronamento, i fronti urbani sono caratterizzati da una linea spezzata che unisce le coperture inclinate dei singoli edifici che compongono la cortina. Tale frammentazione della linea di gronda non presenta un ritmo regolare, ma è dovuta alle differenti altezze degli edifici. Essa riflette la divisione storica dell'intero isolato in lotti gotici ed è riscontrabile sia lungo il fronte est di via S. Faustino, che sul fronte ovest di Rua Sovera.

Oltre al piano terra commerciale, riconoscibile grazie alla presenza di grandi aperture, l'altra costante riscontrata nella lettura di questi fronti urbani è la simmetria che governa la disposizione delle aperture delle facciate dei singoli componenti.

Durante questa fase di analisi dell'edificato esistente è emersa l'importanza del palazzo della Loggia di Brescia. Esso è il vero elemento emergente all'interno del sistema insediativo del centro storico della città, la mia Hofburg.

## **Il Palazzo della Loggia**

È un edificio realizzato tra la fine del '400 e la fine del '500 che ancora oggi, nonostante i numerosi interventi di rifacimento di varie parti, mostra in modo chiaro la sua natura rinascimentale. Esso andò a sostituire un precedente palazzo, più piccolo, privo di impronta monumentale come quello attuale, che non era in grado di rappresentare la grandezza del governo veneziano che si era insediato a Brescia in quegli anni. Quindi, in concomitanza con la progettazione della nuova piazza della Loggia, il Podestà decise di abbattere il vecchio edificio e costruire un palazzo monumentale, che dialogasse con la piazza e ribadisse la centralità del luogo e dell'istituzione che rappresentava.

Il progetto fu realizzato nel 1484 dall'architetto Tommaso Formentone, dal quale prende il nome il largo tra via Goffredo Mameli e Piazza Rovetta, ma alcuni storici ritengono che Donato Bramante sia stato il primo ad occuparsene. Il progetto di Formentone precedeva la realizzazione di un palazzo interamente in legno, opinione che venne subito abbandonata, optando per una schiera di lapicidi veneziani e lombardi e marmo di Botticino. La prima pietra venne posata nel 1492, e venne ultimato nel 1574 dopo numerosi interventi da parte degli architetti più famosi dell'epoca quali Jacopo Sansovino e Andrea Palladio, e il bresciano Lodovico Beretta. A quest'ultimo si deve la trasformazione delle grosse finestre poste al secondo piano, che passarono da essere trifore, come tutte le costruzioni dell'epoca veneziana, a rettangolari.

Durante gli anni ha subito diversi interventi, come il rifacimento del tetto ad opera di Luigi Vanvitelli, nel 1769, reso necessario a causa degli ingenti danni provocati da un incendio. Luigi Vanvitelli, che già era stato chiamato a occuparsi di lavori di manutenzione del Palazzo, decise di optare per una copertura provvisoria a falde in legno, che dessero la possibilità di raggiungere il terrazzo belvedere già presente prima del suo intervento.



Nonostante tale copertura fosse stata pensata come provvisoria, in previsione di un imminente, nuovo progetto, gli accadimenti politici di fine secolo portarono all'interruzione del rapporto lavorativo tra Vanvitelli e Il Comune di Brescia e la copertura provvisoria resistette fino al 1914.

Come ho già spiegato in precedenza, Durante i primi decenni del '900, il centro storico fu investito da interventi di sventramento del sistema insediativo. Dati gli ingenti lavori di risanamento, demolizione e ammodernamento dell'intera area, il comune decise di realizzare una copertura che sostituisse quella progettata dal Vanvitelli 150 anni prima. Così, nel 1914, venne realizzata una copertura in piombo, una carena tutt'ora presente.

Oggi il palazzo della Loggia è costituito da un sistema tripartito ben definito, del quale il corpo e il basamento sono quelli dell'edificio rinascimentale, mentre il coronamento è costituito dalla cupola in piombo. Proprio la presenza di questo elemento curvilineo in copertura determina una percezione delle proporzioni tra le parti molto difforme rispetto alla realtà. Infatti, da piazza Rovetta e da Piazza della Loggia si può vedere l'esatta corrispondenza tra l'altezza del loggiato e quella del corpo centrale, mentre il coronamento, proprio a causa dell'andamento curvilineo, sembra avere un'altezza inferiore. In realtà gli elaborati grafici storici che mi sono pervenuti mostrano l'esatta corrispondenza tra le parti. Quindi le facciate del palazzo della Loggia sono governate da un sistema tripartito formato le cui parti presentano la stessa altezza. Le prime due hanno un aspetto chiaramente rinascimentale, con il loggiato del basamento delimitato in facciata da un sistema di archi a tutto sesto. Sia la Facciata est, prospiciente piazza della Loggia, che quella nord, prospiciente piazza Rovetta e posta di fronte all'area di progetto, presentano la stessa scansione di pilastri, in corrispondenza della quale sono stati posizionate le aperture del piano primo e gli archi del loggiato. L'edificio presenta una pianta rettangolare, i cui lati sono di 31 metri verso piazza della Loggia e 48 metri verso piazza Rovetta. Dato che Formentone volle proporre la stessa scansione modulare in tutte le facciate, decise di realizzare tre campate sul lato corto e cinque su quello lungo. Per quanto riguarda la scansione verticale dei fronti, è evidente Il progettista abbia deciso di assegnare il compito di raccordare le parti a due balaustre, una in corrispondenza del parapetto della terrazza del corpo centrale, l'altra in corrispondenza del parapetto del terrazzo belvedere che concludeva il progetto originale. Nonostante i rimaneggiamenti e la realizzazione della copertura in piombo, esse svolgono ancora oggi il ruolo assegnatogli.

## **Sintesi di un approccio progettuale urbano**

Dalle mie parole è evidente che il mio progetto debba relazionarsi con il Palazzo della Loggia. È a questa preesistenza che il mio progetto deve riferire, non solo per l'importanza, ma anche per il ruolo di quinta di chiusura che la facciata nord svolge nei confronti di Piazza Rovetta. Pertanto, la progettazione dell'intero progetto e della facciata sud in particolare, deve riferirsi a quella facciata, a quel palazzo.

Fatte queste considerazioni ho elaborato un progetto che mantiene le stesse proporzioni tra le parti riscontrate dalla lettura delle facciate del palazzo, cercando di rispondere ai bisogni pratici per i quali il progetto è nato e al tempo stesso realizzare un manufatto in grado di dialogare con lo spazio e con le preesistenze ambientali. D'altronde, la facciata sud del mio progetto, nei confronti dello spazio urbano della piazza, riveste lo stesso ruolo della facciata nord del palazzo. Ci troviamo di fronte a un caso in cui è il singolo edificio a costituire il fronte. Per questa ragione ho ricercato una chiara corrispondenza nelle proporzioni ma anche nei materiali di rivestimento e negli elementi tra i due manufatti.

La strada intrapresa mi ha spinto a fare determinate scelte, come la presenza di un loggiato al piano terra, un sistema tripartito le cui parti rispecchiano la tripartizione del palazzo della Loggia e una rigida scansione in cinque campate della facciata sud. Una volta fatte queste scelte, ho dovuto studiare come questo sistema potesse connettersi con i due fronti in adiacenza ai quali si colloca il progetto. Infatti, non va dimenticato che il mio progetto è un edificio d'angolo di un isolato caratterizzato dalla continuità della cortina edilizia. Quindi, le facciate est e ovest, termine ultimo di due fronti urbani, sono il risultato dell'incontro tra due ordini radicalmente diversi: uno è rappresentato dal rigore del sistema tripartito del palazzo rinascimentale, che guida tutto il progetto, dalla definizione della facciata sud fino alla distribuzione interna. Il secondo è rappresentato dalla omogenea, quanto priva di carattere, cortina edilizia residenziale posta lungo via S. Faustino e Rua Sovera.

Questa esperienza progettuale non si pone come punto di arrivo, né come risultato dell'applicazione di regole compositive universalmente valide, bensì come risultato di un approccio universalmente valido, un approccio progettuale in grado di capire la natura dello spazio urbano, di leggere le regole che governano le relazioni tra le preesistenze e di farle proprie, al fine di dare continuità alla narrazione urbana.

## Bibliografia

A.S., *Brescia odierna e il piano regolatore*, in «Il popolo di Brescia», n° 126, maggio 1929, p.6.

A.S., *Intorno al piano regolatore*, in «Il popolo di Brescia», n° 130, maggio 1929, p.7.

A. S., *Il piano regolatore*, in «Il popolo di Brescia», n° 135, giugno 1929, p.6.

A. S., *L'architetto Piacentini a Brescia*, in «Il popolo di Brescia», n° 197, agosto 1929, p.6.

L. BENEVOLO, R. BETTINELLI (a cura di), *Brescia Moderna: la formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*, Grafo, Brescia, 1981.

B. GRAVAGNOLO, *Adolf Loos: teoria e opere*, Idea Books, Milano, 1981.

F. ROBECCHI (a cura di), *Brescia Littoria: una città modello dell'urbanistica fascista*, La compagnia della stampa, Brescia, 1998.

## Riferimenti bibliografici

A. BEHNE, *Der Moderne Zweckbau 1923*, (tr. it. in *L'architettura funzionale*, Il Vitruvio Vallecchi, Firenze, 1924).

A.S., *Brescia odierna e il piano regolatore*, in «*Il popolo di Brescia*», n° 126, maggio 1929.

A.S., *Intorno al piano regolatore*, in «*Il popolo di Brescia*», n° 130, maggio 1929.

A. S., *Il piano regolatore*, in «*Il popolo di Brescia*», n° 135, giugno 1929.

A. S., *L'architetto Piacentini a Brescia*, in «*Il popolo di Brescia*», n° 197, agosto 1929.

G. PONTI, *L'Italia che si rinnova*, in «*Domus*», n° 72, dicembre 1933.

G. PONTI, *Una Casa*, in «*Domus*», n° 94, ottobre 1935.

D. VITALE (a cura di), *Giuseppe Terragni 1904 - 1943*, in «*Rassegna*», n° 11, settembre 1936, numero monografico.

G. PONTI, *Una Villa a tre appartamenti in Milano*, in «*Domus*», n° 111, ottobre 1936.

P.MASERA, *Cento case in Milano*, in «*Edilizia Moderna*», n° 21 -22, 1937.

G. PONTI, *Una casa in condominio costruita da Giò Ponti*, in «*Domus*», n° 126, 1938.

A. PICA, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941.

A. SARTORIS, *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1943.

M. LABO', *Giuseppe Terragni, Il Balcone*, Milano 1947.

B. MORETTI, *Case d'abitazione in Italia*, Hoepli, Milano 1947.

- G. PONTI, *Dove far andare l'architettura*, in «Domus», n° 239, 1948.
- B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
- C. PAGANI, *Documentario dell'Architettura Italiana dal 1946 al '49*, in «Spazio», n° 1, 1950.
- S. A., *Edificio di abitazione a Milano 1947*, in «Metron», n° 38, ottobre 1950.
- P. BOTTONI (a cura di), *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale di Domus, Milano 1954.
- G. E. KIDDER SMITH, *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
- F. CARPENELLI, *Come si costruisce oggi nel mondo*, Hoepli, Milano 1955.
- G. FORTI, G. GAI, *Casa*, Villardi, Milano 1955.
- C. PAGANI, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano 1955.
- R. ALOI, *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959.
- C. PEROGALLI (a cura di), *Casa ad appartamenti in Italia*, G. G. Gorlich, Milano 1959.
- C. BLASI, *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.
- P. KOULERMOS, *The work of Terragni, Lingeri and Italian Rationalism*, in «Architectural design», n° 3, marzo 1963.
- L'ARCHITETTURA 1968, *Omaggio a Terragni*, in «L'architettura cronache e storia», n° 153, luglio 1968, pp. 202 - 206.
- B. ZEVI, *Scontro sull'eredità di Terragni*, n° 153, luglio 1968, pp. 143 - 149.
- C. AYMONINO, *Le città capitali del XIX° secolo: Parigi e Vienna*, Officina, Roma, 1975.



- M. TAFURI, *Il soggetto in mostra: introduzione a Giuseppe Terragni*, in «Lotus International», n° 20, settembre 1978.
- M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano: guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980.
- L. BENEVOLO, R. BETTINELLI (a cura di), *Brescia Moderna: la formazione e la gestione urbanistica di una città industrial*, Grafo, Brescia, 1981.
- B. GRAVAGNOLO, *Adolf Loos: teoria e opere*, Idea Books, Milano, 1981.
- I. PRIGOGINE, I. STENGERS, voce *Soglia*, in «Enciclopedia», vol. XII, Einaudi, Torino 1981.
- A. PIVA (a cura di), *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982.
- M. FOSSO, E. MANTERO (a cura di), *Giuseppe Terragni: 1904 - 1943*, Nani editore, Como 1982.
- P. EISENMAN, *The futility of the objects: decomposition and the processes of difference*, in «The Harvard Architectural Review», n° 3, 1984 (tr. it. *La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze*, in RENATO RIZZI (a cura di), *Peter Eisenman. La fine del classico*, Cluva editrice, Venezia 1987).
- M. A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Parigi, 1755, (tr. it. in *Saggio sull'Architettura*, A cura di, V. Ugo, Palermo, 1987).
- V. SAVI (a cura di), *Figini e Pollini: architetture 1927 - 1989*, Electa, Milano 1990.
- M. GRAZIA (a cura di), *Una casa lunga cinquant'anni*, Celid, Torino 1991.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari 1991.
- F. BUZZI, *Ignazio Gardella: progetti e opere 1930 - 1990*, Marsilio editore, Venezia 1992.
- S. MAFFIOLETTI (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994.
- S.A., voce *Membrana*, in «La Piccola Treccani», vol. VII, Treccani, Roma 1995.

- G. CIUCCI (a cura di), *Giuseppe Terragni: opera completa*, Electa, Milano 1996.
- V. GREGOTTI, G. MARZARI (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini: opera completa*, Electa, Milano 1996.
- F. IRACE, *Giò Ponti: La casa all'italiana*, Federico Motta editore, Milano 1996.
- F. IRACE, *Milano moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta editore, Milano 1996.
- F. IRACE, *Milano*, in «Storia dell'architettura italiana», (a cura di) F. Dal Cò, Electa, Milano, 1997.
- A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari 1997.
- R. PUGLIESE, *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città*, Guerini Studio, Milano 1997.
- P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, B. Mondadori, Milano 1997.
- M. C. LOI, A. LORENZI, C. A. MAGGIORE, F. NONIS, S. RIVA (a cura di), *Ignazio Gardella Architetture*, Electa, Milano 1998.
- F. ROBECCHI (a cura di), *Brescia Littoria: una città modello dell'urbanistica fascista*, La compagnia della stampa, Brescia, 1998.
- F. LERDA, voce *Limite*, in «Enciclopedia», vol. VI, Utet, Torino 2001.
- L. MIODINI, *Giò Ponti: Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001.
- C. ZUCCHI, *Sostituzione edilizia e galateo urbano*, in «Rivista bimestrale di Assimpredil Ance», N° 23, gennaio febbraio 2001.
- S. GUARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana: opere 1929 - 1999*, Skira, Milano 2002.

E. PIFFERI, *Giuseppe Terragni: architetto razionalista*, Enzo Pifferi editore, Como 2003.

P. EISENMAN, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Press., New York 2004 (tr. It. *Giuseppe Terragni: Trasformazioni, Scomposizioni, Critiche.*, Quodlibet Macerata 2004).

A. MONESTIROLI, *Gardella compie 100 anni*, in «Casabella», n° 736, settembre 2005.

M. CASAMENTI (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999: Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.

F. IRACE, *Giò Ponti*, Motta Architettura, Milano 2009.

A. MONESTIROLI, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano 2009.

A. MONESTIROLI, *La ragione degli edifici: La scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti, Milano 2010.