

CAPITOLO 4

La fotografia come documento di percezione dell'ambiente urbano.

4.1 Introduzione

Per quanto riguarda il periodo successivo all'unità di Italia appena unificata, è evidente l'intento di definire una precisa immagine civile del nuovo Stato, evidenziandone principalmente il fervore di attività edilizia e sociale negli anni della ripresa economica: la costruzione di scuole, ospedali, l'apertura di nuove arterie cittadine, strade provinciali, linee ferroviarie e opere fognarie. La fotografia ebbe un suo ruolo accanto alle istituzioni politiche e culturali: contribuì, cioè, alla conoscenza delle diverse realtà regionali con la creazione di moltissime immagini che avrebbero dato luogo, spesso anche all'estero, a duraturi stereotipi visivi. In un primo momento la fotografia si applicò alle bellezze artistiche e naturali (come la produzione Alinari). Erano gli anni dell'affermazione positivista e delle scienze umane, come l'antropologia e l'etnologia, nelle quali

si cercava di applicare “criteri scientifici” di indagine documentaria e catalogazione. Si individuarono dunque categorie sociali precise, in base alla provenienza di classe, professione, città e regione. Nacquero così le serie fotografiche dedicate ai costumi locali, alla vita popolare, contadina e urbana. Si crearono fotografie di “genere” riproducendo mendicanti, costumi regionali, fiere paesane che, anche in cartolina, diffusero nelle altre nazioni un’immagine stereotipa dell’Italia. Questa attività proseguì fino alla fine del secolo, ad essa contribuì notevolmente il diffondersi del turismo, del fotoamatorismo oltre che ad alcuni sodalizi come il Club Alpino Italiano, la Società Fotografica Italiana e il Touring Club Italiano. Il T.C.I organizzò vere e proprie campagne “per un’illustrazione d’Italia fotografica per regioni”, nel senso di una catalogazione delle bellezze naturali, delle antichità, dell’Italia “etnico antropologica”, relativa a costumi, usi popolari e i tipi etnici.

L’interesse dunque si sposta dal centro storico alla periferia, in relazione anche al cambiamento profondo del rapporto tra città e campagna, per l’espansione edilizia ed economica dei nuovi centri urbani non più chiusi nelle loro antiche cerchie murarie. Le piazze e le vie, intese nella fotografia delle origini più come organizzazione dello spazio che come percorsi o come luoghi di incontro, si animano ora, grazie alle nuove possibilità tecniche offerte dall’istantanea, della presenza dell’uomo (o meglio del cittadino), quasi a rispecchiare emblematicamente la nuova situazione sociale, politica, la consapevolezza dell’azione del fare da parte della borghesia in ascesa, chiamata a una più vasta partecipazione politica e amministrativa dello Stato. Ed è appunto l’uomo medio borghese che si configura come committente, utente della fotografia, dal bisogno di definire il proprio rapporto con la città, la sua forma, per ricondurla alla propria misura, per evidenziarne i percorsi e la continuità spazio-tempo.

La concezione dunque complessiva dell’aggregato urbano non può più prescindere dal fattore umano e il fotografo ne evidenzia la presenza non solo inglobandola nella rappresentazione dello spazio urbano, ma analizzando tutta una

fitta serie di particolari minuti dell'arredo urbano. Tutto ciò è molto distante dalla suggestione dello spazio urbano restituitaci dalla fotografia a metà dell'ottocento. L'analisi dunque riguarda essenzialmente i singoli monumenti sottolineandone il prestigio storico e artistico senza fare riferimento al tessuto urbano, le vie, le piazze e gli abitanti. Questo è da imputarsi anche al tipo di pubblico cui la fotografia era indirizzata: essenzialmente a classi aristocratiche, alta borghesia, legata al turismo d'élite e al mercato internazionale. Lo spazio quattrocentesco è ancora recepito come unico parametro rappresentativo possibile, in quanto è l'unico in grado di garantire certezze assolute, di stabilire con precisione i rapporti gerarchici di importanza, di porre ordine, chiarezza e misura nel processo conoscitivo del reale.

La veduta urbana di quegli anni si definisce attraverso una precettistica severa e strettamente legata alla tradizione. Il monumento è fotografato assolutamente fermo e immobile, minutamente definito nei suoi spartiti spaziali, nel suo disegno di facciata, nella perfetta armonia modulare di ogni sua parte, in un'implicita esaltazione di un incontestabile primato italiano nelle arti.

Questo tipo di rappresentazione dello spazio urbano, legata a canoni di rappresentazione severi che rispecchiano anche la composizione lineare e chiara delle architetture del passato, trova difficoltà a riprodursi come sintesi e fondamento nelle città contemporanee. La fotografia come elemento di percezione dello spazio urbano mira a una ricerca, frutto di un'interpretazione, delle dinamiche che caratterizzano il complesso e articolato sistema urbano. Intenzionalmente la fotografia, attraverso lo spunto del fotografo, non dovrebbe tralasciare più le contraddizioni e le aberrazioni tipiche della città post-industriale, ma attraverso esse costruire un'immagine che ne riprenda l'essenza. E questo deve avvenire comprendendo in profondità il carattere dell'architettura, non solo come segno di un elemento fisico che si caratterizza per un certo apporto estetico, ma anche del suo ruolo fondante nella costruzione delle dinamiche sociali. Nel 1974 Ugo La Pietra (Fig 4.1, 4.2, 4.3, 4.4) realizzò una ricerca fotografica

utilizzando come campo di indagine lo spazio urbano Milanese, inteso come campionatura di una realtà molto più vasta. L'uso dell'immagine fotografica si pone appunto come strumento usato in modo tale da creare situazioni di lettura "profonde", svelate mediante una "fisicità critica", tramite l'analisi delle condizioni ambientali e sociali all'interno delle quali ci troviamo a vivere. La Pietra dunque, attraverso lo strumento fotografico fornisce una documentazione precisa e dettagliata delle contraddizioni tra l'espansione di insediamenti residenziali, produttivi, le ricerche di servizi sociali e culturali, l'espulsione di sempre maggiori fasce di lavoratori dalle zone di potere economico e la riqualificazione delle stesse per incrementare le politiche dei consumi. L'analisi che qui presentiamo si rivolge a una campionatura della zona presa in considerazione, una serie di elementi che a livello fisico e ambientale riescono, in uno spazio relativamente stretto, a contenere e rappresentare sinteticamente uno dei fenomeni più macroscopici che conseguono al degrado ambientale di una fascia urbana. Viene quindi individuato, un processo di sostituzione, che si innesca con l'inserimento delle classi proletarie meno abbienti all'interno del nucleo residenziale degradato e abbandonato, si protrae nel tempo in una continua operazione che alterna l'emarginazione all'appropriazione dell'ambiente stesso da parte di classi sempre più elevate economicamente, fino ai gruppi di speculatori che tengono a riqualificarlo nel modo più superficiale, per l'incremento della loro politica che è quella della speculazione e della logica del maggior profitto. Si genera così una trasformazione e ristrutturazione dello spazio completamente slegata da quel processo di riqualificazione e sviluppo urbano, che ha come obiettivo quello di uno sviluppo sociale ed economico, tesa a contrastare i meccanismi della speculazione immobiliare, a rivalutare attraverso una partecipazione democratica e popolare il giusto ruolo degli abitanti dei quartieri alla definizione dei problemi di ristrutturazione dell'esistente.



Fig. 4 Il processo di sostituzione di Ugo La Pietra.



Fig. 4.1, Il processo di sostituzione di Ugo La Pietra.



Fig. 4.2, Il processo di sostituzione di Ugo La Pietra.



Fig. 4.3, Il processo di sostituzione di Ugo La Pietra.

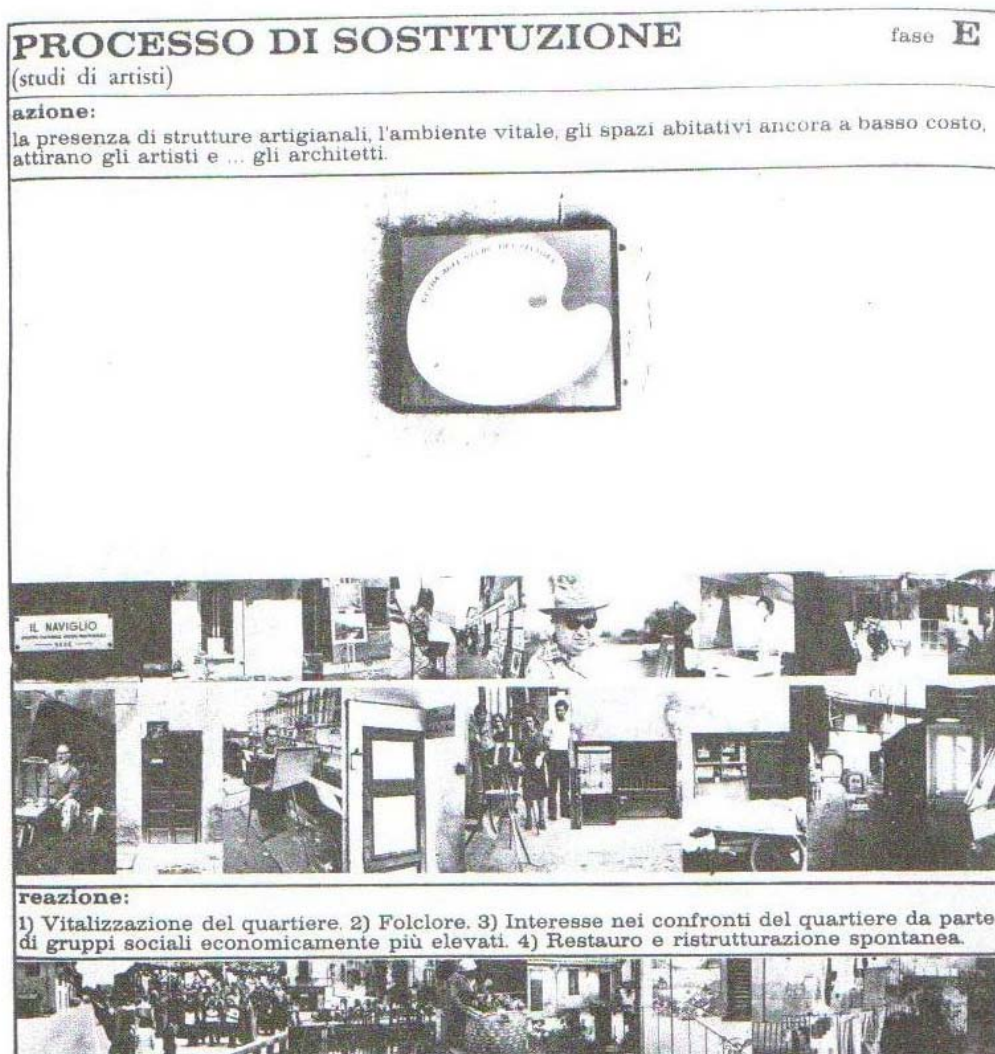


Fig. 4.4, Il processo di sostituzione di Ugo La Pietra.

4.2 La fotografia a Milano.

Nella sua storia il capoluogo milanese ha recepito sin da subito i primi esperimenti fotografici, grazie anche al contributo importantissimo di alcune riviste come “Il Politecnico” fondato da Carlo Cattaneo, intraprendendo quindi riflessioni sulle innovazioni tecniche e le valutazioni estetiche. I primi fotografi si interessano essenzialmente alle vedute monumentali, anche condizionati da una tecnica che impone ancora lunghi tempi di esposizione e dunque le più antiche fotografie della città sono dedicate essenzialmente a questi elementi. Con gli anni Settanta del diciottesimo secolo, come già accennato in precedenza, si avviano numerose campagne fotografiche sul territorio volte a costruire un archivio dei monumenti che caratterizzano il nostro paese. Queste fotografie spesso presentano immagini di interi centri storici interessati da progetti di restauro o di radicali trasformazioni; per esempio a Milano è documentata la costruzione della Galleria tra piazza Duomo e l’edificio della Scala. La fotografia dunque si fa veicolo delle trasformazioni urbane, e non solo, con un’efficacia comunicativa molto incisiva.

A Milano si diffonde ben presto dunque l’entusiasmo per l’invenzione di Daguerre. Infatti, parecchi periodici cittadini testimoniano l’interesse degli ambienti culturali e scientifici del capoluogo lombardo.

Milano vive nei primi decenni dell’Ottocento un periodo di intensa vita culturale e artistica che, rispetto alle altre città italiane, la qualifica come il centro più vivace della penisola. Oltre alla già citata “Il Politecnico”, si fondano nuove riviste, nascono circoli culturali, si susseguono esposizioni artistiche e spettacoli di vario genere. Dopo l’annuncio delle sperimentazioni attuate da Daguerre, già a partire dal 1839 si susseguono sui giornali milanesi le informazioni relative al nuovo procedimento e ai suoi perfezionamenti: oltre alla “Gazzetta privilegiata di Milano”, organo ufficiale del governo austriaco, le notizie compaiono su riviste letterarie come “La rivista europea”, la “Biblioteca italiana” e di varietà come “La Fama”, “La Moda” e il “Cosmorama pittorico”. In seguito alla sua diffusione, gli articoli che trattano questioni tecniche sono piuttosto rari, non mancano invece

approfondimenti su alcune questioni di natura teorica, in particolare in rapporto alla pittura e all'incisione.

In relazione a quello che ne scaturisce, sembra comunque evidente che la fotografia viene considerata ancora una tecnica riproduttiva senza che se ne intravedano le autonome e specifiche possibilità espressive. Tra i primi milanesi a interessarsi alla dagherrotipia è Alessandro Duroni, che entusiasta dall'invenzione di Daguerre, porta con sé da Parigi l'apparecchiatura necessaria per realizzare la dagherrotipia, oltre che a un'immagine che riproduce il Louvre e la Caserma attigua. Di conseguenza sarà proprio Duroni a eseguire le prime prove di dagherrotipi nel novembre del 1839. Anche qui, a causa dei lunghi tempi di esposizione, si poterono rappresentare soltanto vedute urbane, nature morte, monumenti architettonici e statue. Nello stesso periodo iniziarono altri esperimenti eseguiti da Giuseppe Miani, ragioniere di fortificazione addetto alla direzione del Genio in Lombardia e Antonio De Kramer, chimico e collaboratore della rivista "Il Politecnico". Il dagherrotipo (Fig. 4.5), accoglie il favore delle realtà più colte della società meneghina qualificandosi come prodotto di lusso, per le difficoltà di procedimento e per i costi elevati dell'attrezzatura occorrente.

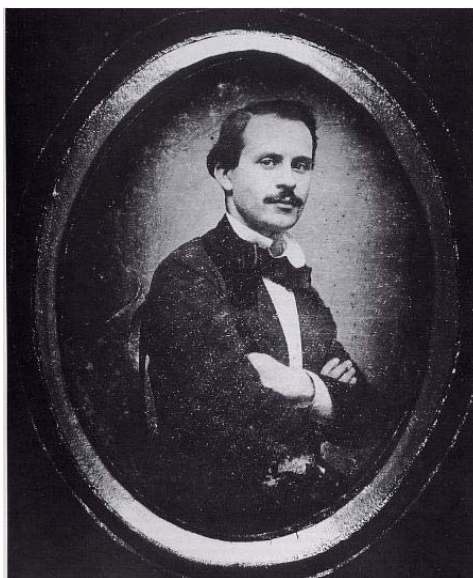


Fig. 4.5, Ritratto maschile, Alessandro Duroni, data sconosciuta, dagherrotipo.

Nei primi anni dopo l'invenzione, molti ricercatori e fotografi si dedicarono a migliorare il procedimento di Daguerre. I perfezionamenti tecnici ottenuti (in particolare la diminuzione dei tempi di posa) consentirono di estendere l'uso del dagherrotipo al ritratto. Tra i dagherrotipi reperiti a Milano, troviamo alcuni eleganti ritratti conservati alla Civica Raccolta Stampe "A. Bertarelli", di cui si ignorano gli autori in cui la particolare nitidezza e lo stile levigato li qualificano tra i migliori prodotti dagherrotipici. Tra questi vi è un ritratto costituito da una coppia stereoscopica datata 1845, in cui due immagini venivano riprese su un'unica lastra con un apparecchio munito di due obiettivi. Si ottennero dunque due immagini leggermente diverse che venivano montate a fianco a fianco su un cartoncino e osservate attraverso lo stereoscopio, si poteva cogliere un'unica immagine, apparentemente tridimensionale, data dalla visione binoculare. E' una rarità perché questo procedimento fu diffuso solamente a partire dagli anni Cinquanta come tecnica successiva alla dagherrotipia. L'ottico Duroni venne ben presto a conoscenza degli ultimi perfezionamenti della tecnica fotografica e aprì accanto al suo negozio un "atelier" per l'esecuzione di ritratti.

Egli si interessò anche a come potere moltiplicare l'esemplare dagherrotipico e a come costruire le prime macchine, che poi rivendeva. La sua attività di dagherrotipista proseguì fino al 1853, quando passò all'utilizzo di nuove tecniche all'albumina e al collodio. La nuova tecnica interessò moltissimo anche il mondo scientifico e furono soprattutto i fisici a compiere i primi esperimenti, come Tito Puliti a Firenze e Luigi Brenta a Milano. Gli scienziati pensarono subito agli enormi vantaggi che la fotografia avrebbe potuto arrecare alle scienze. Infatti, ad Alessandro Majocchi, professore di fisica all'Università di Milano, va il merito di avere pensato per primo all'apparecchio costruito da Daguerre per ottenere alcuni dagherrotipi durante l'eclisse di sole dell'8 luglio 1842. La dagherrotipia, che è stata qualificata come genere di lusso, fu il mezzo espressivo attraverso il quale larghi strati della società poterono elevarsi nella considerazione sociale, come dimostrano i dagherrotipi milanesi reperiti.

Dopo l'annuncio di Talbot, avvenuto nel 1841, dell'invenzione della calotipia, fu subito chiaro che sarebbe stato possibile riprodurre fino ad alcune migliaia di copie positive da un solo calotipo. Le stampe ottenute coglievano soprattutto l'insieme, i contorni delle cose, lasciando in ombra i particolari. Le vedute risultano così un po' sfuocate e definite per masse chiaroscurali, ma sempre granulose a causa della porosità della carta su cui venivano registrati sia il calotipo, sia la stampa positiva. Tra gli autori milanesi si dedicò alla calotipia con particolare interesse Luigi Sacchi (Fig. 4.9), la cui attività di pittore, xilografo e editore, lo portò ad apprezzare questa tecnica più che la dagherrotipia, per le sue qualità formali e per la possibilità di tirare più copie da un solo negativo, caratteristica che poteva essere sfruttata sul piano editoriale. Luigi Sacchi seguì quindi l'esempio di Talbot e sfruttò commercialmente la nuova tecnica pubblicando due album illustrati con stampe positive da calotipi, che venivano incollate sulle pagine, mentre testi e didascalie erano stampate a parte e illustravano monumenti di grande interesse storico e artistico.

Il procedimento al collodio venne dunque presto conosciuto anche nella città di Milano, dove si diffuse rapidamente a partire dagli anni Cinquanta svolgendo una fase cruciale nella storia della fotografia, poiché accolse in sé i pregi dei due procedimenti precedenti, dagherrotipia e calotipia. Oltre a offrire le possibilità di una stampa quasi illimitata da un unico negativo, consentì di ridurre i tempi di esposizione. Grazie alla pellicola, uniforme e priva di impurità, stesa sulle lastre, si ottennero immagini nitidissime, con una definizione nei dettagli e una gamma tonale insuperate. Con la diffusione di questo procedimento scompare anche la figura del fotografo "tuttofare", costretto a lunghe e faticose operazioni, sorgono quindi le prime imprese commerciali che si occupano della produzione in serie e del commercio dei prodotti chimici, delle apparecchiature, dei supporti per negativi e positivi. Cresce anche il numero di fotografi professionisti dotati di una solida formazione tecnica, figlia della lettura, dello studio di manuali e trattati. Alla nuova tecnica si applicò anche Luigi Sacchi, di cui si conservano alcune

vedute di Milano, in particolare del Duomo; una veduta prospettica, databile intorno al 1860, mostra una ripresa dall'alto di un edificio che coglie la Cattedrale in tutta la sua grandezza. La visione è particolarmente nitida e ricca di dettagli: si notano perfino le piccole baracche dei venditori ambulanti sulla sinistra. Insieme a Duroni e a Sacchi, che sono tra i più conosciuti, troviamo in città parecchi altri operatori in un periodo che può essere considerato l'età d'oro della fotografia.



Fig. 4.6, Il Laghetto dell'Ospedale Maggiore a Milano, autore sconosciuto, 1855, Albumina.

Con gli anni Cinquanta anche sui periodici milanesi si cominciarono a riconoscere le qualità positive della calotipia, utile per i pittori in quanto capace di fornire una impronta assai più pittorica. La visione sfocata ed essenziale, che metteva in risalto l'insieme trascurando gli elementi accessori, sembrava tradurre quella stessa selezione tipica delle attività interpretativa del pittore. La pratica della calotipia si estinse, come la dagherrotipia, intorno al 1860 e già dagli anni Cinquanta aveva cominciato a essere soppiantata dal nuovo procedimento al collodio, che accoglieva in sé i pregi delle tecniche precedenti. Negli anni Sessanta, insieme alla crescita dell'attività editoriale, si registra a Milano la nascita del primo periodico interamente dedicato alla fotografia: "La Camera Oscura" che venne fondata dal colonnello Ottavio Baratti nel 1863 e che continuò le pubblicazioni a Milano fino al 1867. Se l'attività fotografica si diffuse sempre più e i fotografi acquisivano capacità e competenze, a livello ufficiale la considerazione per questa attività era ancora scarsa e gli stessi fotografi non avevano sufficiente coraggio per abbattere pregiudizi e luoghi comuni che tendevano a sminuire il loro lavoro. In merito a ciò, proprio tra le righe della rivista sopracitata, Luigi Borlinetto scriveva così:

*"Vorrei che gli Italiani dessero maggior peso a quest'arte che per la maggioranza è ritenuta futile e cerrettana, e si capacitassero che l'Inghilterra, la Francia ed altri paesi facendone tesoro, oltre all'onore che alle stesse deriva per la perfezione a cui è stata portata, sonosi pure aperta una nuova sorgente di non tenue guadagno. E' ben doloroso che in un paese, che fu altra volta la culla delle arti e delle scienze, la fotografia sia coltivata con tanta indifferenza, e non siasi ancora formata una Società di fotografi che ne promuova il progresso. Sia lode impertanto a chi in mezzo a tale scoraggiamento tiene fermo il vessillo; la sua volontà, il suo sapere non potranno fallire."*¹

Al fotografo Ganzini spetta l'aver svolto un servizio fotografico sulla Galleria ormai ultimata nel 1877. Numerosi fotografi operarono in questi anni nel contesto

¹ Luigi Borlinetto, in "La camera Oscura", 30 maggio 1865 pag. 40

milanese, essenzialmente legati alla produzione di ritratti ma anche in relazione alle vedute urbane, sebbene in entità minore.

Le prime vedute urbane conosciute appartengono a Luigi Sacchi, pittore, incisore e fotografo calotipista che si caratterizza per scelte formali certamente innovative, che svincolandosi da tradizionali canoni prospettici, per restituire un'immagine efficace della città. Parallelamente Pompeo Pozzi, proprietario di un negozio in cui vendeva fotografie (anche di Luigi Sacchi), realizzava immagini con tecniche diverse che manifestavano una maggiore ricerca di inquadramento prospettico.

Celebri le sue immagini della costruzione della Stazione Centrale e della Galleria Vittorio Emanuele. Numerosi altri autori si sono susseguiti poi nella realizzazione di immagini fotografiche che avessero come soggetto alcuni elementi della città di Milano: Alessandro Duroni fotografò piazza Duomo, (attraverso l'unione di più scatti poiché all'epoca non esistevano obiettivi grandangolari), Icilio Calzolari, Giulio Rossi (Fig. 4.7), Giovan Battista Ganzini, Deroche e Heyland e Giacomo Brogi (Fig. 4.8). Proprio con Brogi, insieme al lavoro di Giuseppe Beltrami, iniziano a comparire nelle immagini anche le persone; questo è stato determinato dall'accorciamento dei tempi di posa che contribuisce dunque alla possibilità di registrare movimenti anche minimi.

Il procedimento al collodio rimase nell'uso sino agli anni Ottanta, quando fu sostituito dal nuovo procedimento alla gelatina-bromuro d'argento. Il periodo considerato dunque costituisce un momento di passaggio, in cui si pongono le premesse per gli sviluppi successivi. E' con l'ultimo ventennio del secolo che ha inizio quella che può essere chiamata l'età moderna della fotografia.

Sono gli anni in cui si va diffondendo in Italia una pittura di argomento sociale che ha come fulcro Milano: le opere di contenuto sociale, infatti, cominciano a comparire nelle grandi esposizioni di quegli anni. L'opera d'arte di contenuto sociale viene così a essere quella che si propone di illustrare le condizioni delle classi lavoratrici, contadine, operaie e comunque degli strati meno privilegiati

della società. Milano in questi anni è il centro in cui si incontrano tutte le teorie politiche e sociali, oltre a quelle artistiche. Qui si realizzò l'incontro di Verga e Capuana con gli esponenti della Scapigliatura e qui il Verismo ebbe la sua origine, insieme al movimento degli Scapigliati, caratterizzato per l'inquietudine morale, per l'anticonformismo e l'inadattabilità ad ogni forma di vita preordinata di carattere borghese. L'industria e il commercio si trovavano in condizione di crisi, che aveva portato a licenziamenti e alla diminuzione di lavoro. L'adesione al reale, anche nelle sue implicazioni sociali, era propria di questi ambienti ed era comune sia alle arti figurative sia alla fotografia, soprattutto dopo il 1880. La fotografia dunque era considerata un mezzo oggettivo di registrazione del reale, sulla scia del positivismo e per questo era ritenuta particolarmente qualificata per la resa del "vero". Ed è proprio questa ricerca di verità che porta a esplorare nuove realtà sul piano sociale, al di là dei soggetti accademici, sia in campo figurativo che in quello fotografico. Tra le prime fotografie che si conoscono sulla vita dei ceti meno abbienti, sono ad opera di un fotografo inglese, John Thompson, che nel 1877 pubblica a Londra il libro fotografico *Street Life in London*. In campo milanese si possono ritrovare diversi contributi simili realizzati da Nosedà, Beltrami e Perelli.



Fig. 4.7, La Casa Rossa in corso di Porta Venezia a Milano , Giulio Rossi, 1880, Albumina.

In relazione alle innovazioni tecniche promosse dall'introduzione della gelatina-bromuro d'argento, nuovi soggetti sociali si appropriano del mezzo fotografico, fino a quel momento appannaggio di ben pochi operatori, appartenenti alle classi più agiate. Questo grazie alla semplificazione delle operazioni tecniche, alla possibilità di scattare istantanee "bloccando" il tempo in frazioni di secondo e alla rapidità dello sviluppo. Nonostante l'uso del mezzo fotografico sia spesso casuale, quasi privo di intenzionalità di tipo "progettuale", nella prassi concreta si fanno strada e si definiscono via via nuove modalità visive.

A Milano, come in altre realtà italiane, diversi operatori scendono per le vie della città, preferendo dunque, rispetto agli atelier, fotografie in esterno. Tra i più importanti troviamo Enrico Nosedà, Alessandro Perelli e Giuseppe Beltrami. Si caratterizzano per essere riprese vivaci e rapide, in cui i soggetti non sono mai in posa e sempre al centro dell'immagine; in alcuni casi il fotografo stesso denuncia la sua presenza, attraverso l'ombra che esso proietta e compare nell'immagine. Le fotografie che ritraggono soggetti del mondo popolare diventano così lo specchio del tempo, mostrando una città laboriosa e caratterizzandosi per visioni molteplici.

L'unificazione del paese inaugura un'epoca nuova anche per la fotografia. Da un lato si rafforza lo status artigianale-commerciale del fotografo e dall'altro la fotografia è chiamata a compiti di rilevante interesse nazionale. Durante i moti risorgimentali ricorrono fotografie su insite rovine, antiche o da combattimento recente, sullo sfondo di tranquille campagne e giardini patrizi che sporgono da alte mura; visioni che eguagliano la storia in atto a un episodio fra i tanti del vedutismo, che guarda l'Italia come a un'archeologia perenne. A parte l'esperienza dei Fratelli Alinari, che ha stabilito un ideale standard, al di sopra o al di sotto del quale andranno quotati gli innumerevoli professionisti e dilettanti che hanno continuato ininterrottamente a fotografare, riprodurre, interpretare opere d'arte.

Una celebre fotografia della breccia di Porta Pia, l'indomani dello scontro, può ben intitolarsi Archeologia di una battaglia, poiché tutto è testimonianza dell'accaduto: le impronte dei cavalli sul terreno come i buchi scavati dai proiettili; ma nell'immagine ferma si insinuano una quantità di fantasmi che sistemano la rovina di ufficiali a cavallo.

Grandi esempi di fotografia industriale sono rappresentati dalle fotografie di Bombelli realizzate a Milano dal dopoguerra fino agli anni '50, che ricalcano l'ideale fotografico dell'iconografia italiana tra gli inizi del secolo e la seconda guerra mondiale, ricca di stampe fotografiche perfette, quasi sempre di grande e grandissimo formato, che in immagini terse documentano refettori vuoti, foyers in attesa di pubblico, silenziose hall di alberghi; come se questi astratti silenzi siano l'emblema di una scelta fotografica precisa che rilevi come la fotografia vale per sé, come ritratto di inerzia e della memoria, cristallizzazione di un luogo e del tempo.

La rappresentazione realistica del paesaggio, della scena urbana italiana è legata al secolo dell'Illuminismo e all'uso della camera oscura. Ancora agli inizi dell'era della fotografia l'Italia è meta del grand tour, ma ai visitatori che desiderano rinforzare la propria cultura classica si mescola ora altra gente interessata dalle vicende meridionali, con una curiosità molto attuale verso il paese antico, travagliato da una crisi profonda.

Gran parte dell'immagine fotografica dell'Italia è prodotta per un pubblico straniero e risponde a esigenze molto varie, dalla documentazione archeologica, al semplice ricordo di luoghi turisticamente famosi. Molti tra i fotografi che decidono di aprire i loro studi in Italia sono stranieri. La fotografia delle città, accompagna anche il Risorgimento, prepara l'unificazione, cementa l'unità.

Il secondo tipo di iconografia invece non trascura i piccoli segni che corrispondono a modifiche del vivere sociale e della concezione della città: il monumento eretto nella piazza, il nuovo viale alberato, un nuovo ponte. Se l'altra fotografia è commemorativa, questa è impaziente del futuro. La primissima

documentazione del paesaggio italiano è avvenuta in dagherrotipi, ma l'introduzione del negativo su carta, o calotipo, che consentiva, come già affermato, di produrre molti più esemplari, incontrò molto riscontro, anche quando si diffuse la nuova tecnica con la lastra di vetro ricoperta di collodio.

La tardiva e problematica unificazione, segnale del faticoso strutturarsi del capitalismo italiano, è la base del lento sviluppo delle industrie del settore fotografico.

Il sempre vivo regionalismo, tiene tra loro isolati gli operatori e l'assenza di un ben definito senso dello stato, impedisce l'adozione del nuovo strumento in ampi progetti di documentazione territoriale e sociale che abbiano il respiro di analoghe esperienze promosse dai governi in altri paesi (come la Francia con la già citata Mission Heliographique a metà dell'Ottocento, o gli Stati Uniti con le ampie campagne di esplorazione affidate a Jackson, Watkins e O'Sullivan, per fare alcuni esempi.)

Durante il risorgimento la fotografia fissa i protagonisti e i luoghi prima e dopo i fatti che sconvolgono il Paese, la sua misura è dunque l'intervallo e il suo oggetto la distanza. La peculiarità della fotografia risorgimentale è, infatti, quella di registrare una distanza decisamente superiore a quella di serie fotografiche dedicate a grandi eventi bellici, come la Guerra di Crimea con la campagna di Roger Fenton (1855) o la Guerra di Secessione americana di Brady e dei suoi colleghi (1861-65). Secondo i documenti fotografici ufficiali (nasce in questi anni proprio in relazione agli scatti durante i conflitti la censura fotografica promossa dagli alti capi militari, per evitare di fornire determinate immagini dei campi di battaglia), il Risorgimento è una crittografia di rovine e di truppe lontane. Non a caso la città più fotografata dei tempi è proprio Roma, tra il 1849 e il 1870, attraverso immagini che ne documentano le condizioni dell'urbe e degli abitanti. Sono anche gli anni delle fotografie dei protagonisti degli scontri, in una documentazione ufficiale che spesso esclude i reduci, i ribelli e gli esclusi, i vinti

di quella guerra civile che acquistano valenza storica proprio attraverso le immagini fotografiche.

La fotografia del Risorgimento appare più spesso commemorativa che schiettamente documentaria e il realismo della nascente fotografia sociale apre volentieri al bozzettismo, mentre nella ricerca delle possibilità del linguaggio e dell'uso della fotografia i contributi più significativi sono apparsi spesso quelli dei dilettanti, i fotografi che Lamberto Vitali ha definito "irregolari". Tra questi possiamo trovare Primoli, Cugnoli, Beltrami oppure gli artisti che adottarono la fotografia come strumento di studio. Micheletti, Pelizza da Volpedo, Medardo Rosso e degli intellettuali Vega o Capuana che scelsero la fotografia nell'ambito del Verismo. Le linee della fotografia italiana dunque sono segnate da una ricerca di un'insistente "artisticità" nel gesto fotografico e un rifuggire dallo spirito documentario, quasi che la specificità di una concreta adesione dal linguaggio fotografico a quello del reale potesse contrapporsi a una piena soggettività creativa.

Ricostruita l'Italia, è necessario dunque ripristinare l'identità visiva. A questo lavoro di catalogazione è chiamata a collaborare la fotografia, anche perché l'arco di oggetti da censire è molto ampio, dalle bellezze artistiche a quelle naturali. E attraverso questo strumento in questi anni diviene fondamentale e affascinante l'esplorazione e la descrizione del mondo umano. Usi e costumi locali, distinzioni di classe, arti, mestieri, la vita delle strade e naturalmente le città.

La fotografia milanese del tardo Ottocento, che costituisce uno degli avvenimenti più rilevanti nella storia culturale del nostro Paese, deve molto alla rottura delle convenzioni operata da Luigi Capuana e cioè sulla sua dimostrazione che si poteva essere supremi e raffinati dilettanti, nel senso letterale del termine, senza però smarrire una certa serietà nel lavoro. Nel 1877, l'anno di arrivo di Capuana a Milano, uscì a Londra il primo libro fotografico di inchiesta sociale dedicato a una città, il già citato *Street Life in London* di John Thompson. La Milano industriale aveva rapporti continui con il capoluogo londinese e i "Ricordi di Londra" di

Edmondo De Amicis, apparsi prima sull' "Illustrazione Italiana" del 1874, poi ripubblicati diverse volte fino al 1894, dimostrano il desiderio di essere informati anche sulla situazione sociale della metropoli. Una testimonianza in merito degli aspetti, spesso ignorati, di ricerca della vita cittadina è offerta da un gruppo di fotografie di incerta datazione, forse del 1890, conservati all' Archivio del comune di Milano. Sono documenti asciutti, privi di compiacenze, della vita nel "villaggio degli spazzini", una comunità che si aggira tra i rifiuti. L'impegno verso una fotografia sociale è documentato più volte, ad esempio negli scritti di Paolo Valera.

Il maggiore dei fotografi di strada a Milano fu Alessandro Perelli che pubblicò una serie di album rilegati, conservati presso la raccolta Bertarelli a Milano, contenenti una serie di fotografie accompagnate da didascalie in dialetto milanese (il titolo degli album, infatti, è "Nost Milan") che tendono a indicare con chiarezza il nome di un mestiere o il nomignolo che accompagna un certo personaggio, una certa attività o il modo di fare. Così nascono le storie del campanaio di Sant' Ambrogio, il violinista acrobata di via Tamburini, il venditore di scope di Piazza Rossa, il "busseree" del Duomo, il brumista di Via Durini, il portiere del municipio, le maschere della Scala. Ognuno di essi viene davanti alla macchina fotografica di Perelli a depositarvi la propria storia. La fotografia di Perelli non è infatti a sorpresa, ma diviene opera collettiva, partecipazione comune alla nostalgica catalogazione degli esseri viventi della città. Il verismo dunque aveva dato alla fotografia uno schema di riferimento sicuro, che conciliava l'interesse memorialistico dei nuovi adepti conquistati dalle innovazioni tecniche, con la descrizione precisa e obiettiva propria della fotografia.

Tra gli anni ottanta dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, l'Italia è chiamata a divenire paese moderno e inizia a costruire ferrovie, si dota di nuovi armamenti navali, terrestri, realizza nuovi quartieri e città. Nella fotografia italiana dunque si apre un ventaglio di possibilità tra cui il fotogiornalismo, al seguito di spedizioni militari ed esplorative, volte a cogliere le trasformazioni di una società moderna in

movimento, oppure al pittorialismo, che si allea al simbolismo e alle correnti estetizzanti sensibili agli influssi europei contemporanei.

Gli ultimi anni del secolo e i primi dieci anni del Novecento sono decisamente segnati dal movimento Pittorialista, che prende le distanze dall'industria e dunque genera una separazione tra la fotografia artistica e quella commerciale. Lo sviluppo di questo movimento coinvolgerà numerosi fotografi provenienti da ogni parte d'Italia e segnerà i primi contatti con la fotografia internazionale. Dalle riflessioni scaturite dal lavoro e dal dibattito di questo movimento, faranno nascere da un lato la straight photography, che trova la sua strada nell'utilizzo massimo degli elementi specifici della tecnica fotografica, e dall'altro le varie forme di pittura astratta. In merito a questo Benedetto Croce nell'Estetica, nel 1902, affermava: *“Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione che egli si è industriato di cogliere. E se la fotografia non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l'elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e, infatti, innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? e quale artista non farebbe una o molte correzioni e ritocchi, non toglierebbe e aggiungerebbe?”*.

Al dopoguerra fino agli anni Venti corrisponde negli sviluppi della fotografia italiana un momento di grande frammentazione e rallentamento. La lunga permanenza della fotografia dentro il Pittorialismo si rileva anche, nel 1927, all'esposizione di Architettura e Arti Decorative di Monza (divenuta poi la Triennale di Milano), curata da Emilio Sommariva, uno degli esponenti più interessanti di questa seconda ondata pittorialista. Quest'anno segna una svolta cruciale, le parole di Marziano Bernardi su Luci e Ombre sono emblematiche: *“lo spiritito romantico, fanciullesco, sognatore a poco a poco è bandito dalla fotografia artistica[...]. L'architettura, madre solenne e benefica, è schiva ormai di ogni sovrapposizione decorativa che non sia in armonia intima con la necessità*

costruttiva dell'edificio[...] e che la fotografia manifesta la sua ricerca di sintesi e di linearità[...] sempre più specializzata nello studio di un particolare”.

Questo desiderio di metodo e stile può essere interpretato come un avvicinamento, nel clima della semplificazione e della stilizzazione fascista, a una modernità più legata al linguaggio tecnico e specifico della fotografia. Ciò indica, per dirla come Antonio Boggeri, la necessità della fotografia di staccarsi dalla pittura “per fissarsi in una sfera d’azione più libera e indipendente”, semmai coerentemente riferita al moderno linguaggio del cinema. In questo, il movimento Futurista assume un ruolo fondamentale nel porre la fotografia nel dibattito delle avanguardie del tempo e coglie esattamente il passaggio cruciale dal movimento pittorialista alle tecniche fotografiche moderne.



Fig. 4.8, Interno della vecchia Stazione Centrale, Giacomo Brogi, 1880, albumina.

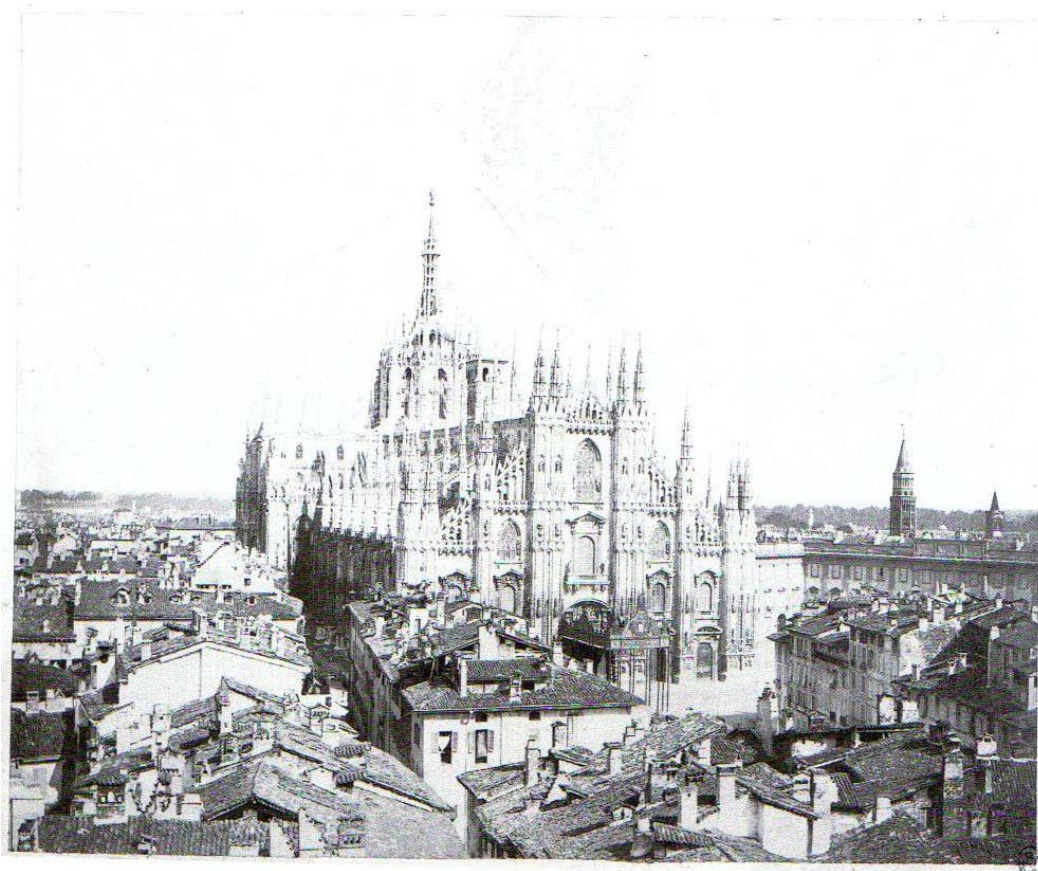


Fig. 4.9, Piazza del Duomo in occasione della visita dell'imperatore Francesco Giuseppe, Luigi Sacchi, gennaio 1857, carta salata.

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: "Sembra un quadro", è cosa per noi assolutamente superata. Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: 1° Il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili; 2° il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi; 3° il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali; 4° la spettralizzazione di alcune parti del corpo

umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente; 5° la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri; 6° la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso; 7° le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali; 8° la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio; 9° le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili; 10° le amorose o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili; 11° la sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno; 12° l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio; 13° l'interpretazione tragica o satirica dell'attività mediante un simbolismo di oggetti camuffati; 14° la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano nè di vegetale nè di geologico; 15° la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo; 16° l'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei. Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza ografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.²

Se nel 1914 Milano è il centro nevralgico della nascente economia italiana, all'indomani della Prima guerra mondiale è ancora il capoluogo lombardo a segnare il passo alle aspettative del paese. L'armistizio del 1918 sorprende tutta l'industria nazionale che, negli anni del conflitto, aveva vissuto una forte ripresa economica specializzandosi nella produzione di materiale bellico. Il processo di riconversione verso un'economia di paese, apre un lungo periodo di crisi. In questo panorama di incertezze e di penombre, al civico 9 di piazza San Sepolcro, accade qualcosa che cambierà le sorti dell'Italia

²Manifesto della fotografia futurista, 16 Aprile 1930, Filippo Tommaso Marinetti, Tato[Guglielmo Sansoni]

Dall'iniziativa di un giovane giornalista dal passato operaio, Benito Mussolini, hanno origine i Fasci Milanesi di Combattimento, il primo nucleo di quello che, nel 1922, diventerà il Movimento fascista. Ad appoggiarlo, sin dagli esordi, un'alleanza sfuggente e fragile con la neonata Confindustria. Un'intesa che per Mussolini è determinante quando, nel 1923, torna a Milano occupando Palazzo Marino, e che perdura, tra alti e bassi, anche dopo il 1927 e il discorso dell'Ascensione, con cui il regime inverte rotta, appoggiando una nuova politica ruralista.

Negli anni del Ventennio l'attività fotografica è influenzata dal neonato Istituto Luce (che è stato istituito nel 1925 ma riformato e rilanciato nel 1933) e proprio data l'importanza alle nuove tecniche di comunicazione di massa per il regime nel controllo e nella documentazione storica, il movimento vive una stagione complessa, variegata e caratterizzata dall'ingresso nel mercato dei piccoli formati e di un certo rafforzamento delle industrie del settore. La fotografia inoltre sarà fortemente influenzata dalle nuove tendenze del Costruttivismo, del Bauhaus e della Nuova Oggettività, che agiranno in maniera fondamentale anche sulle fotografie di regime. In Italia i movimenti internazionali trovano terreno fertile, più che nella ricerca pura, nelle arti applicate.

Il capoluogo lombardo, in questi anni, ha preso l'abbrivio e sembra non potersi più fermare, spinto dall'immagine splendente della *Grande Milano*, capitale economica e città madre della nuova Italia fascista. Il mito delle *città Milionarie*, che vede le città lanciate verso il traguardo del milione di abitanti, ha lasciato la sua impronta, tanto che, nel 1932, Milano raggiunge e supera la soglia prevista, continuando a crescere in estensione fisica. A favorirla l'annessione di undici comuni dell'hinterland, nel 1923, e il continuo flusso migratorio della popolazione dalle campagne. I processi in atto si riflettono direttamente sul tessuto urbano, per il quale il vecchio piano Pavia-Masera (1912), stretto dalla necessità di assicurare alloggi alle crescenti masse operaie, non è più sufficiente. Così, nel 1926, è indetto un concorso pubblico che condurrà a un nuovo piano regolatore, solo nel

1934: lunghi anni di *interregno* nei quali, attraverso piani particolareggiati, si attuano la veloce distruzione del centro cittadino e l'edificazione intensiva delle aree periferiche della città, dove il razionalismo si dibatte per essere riconosciuto movimento architettonico di Stato.

Le carte topografiche di questi anni convulsi mostrano una Milano che muta profondamente. E la città comincia a sognare uno sviluppo anche in altezza:

*“Il grattacielo ha trasformato la vita dei Milanesi. Misteriose attività si svolgono dentro queste città verticali, che la città orizzontale ignorava, dolcemente stesa nella sua pianura, con i suoi palazzotti bassi e i suoi giardini chiusi...”*³

In questi anni dunque la fotografia seguiva il decorso storico che vedeva Milano tra i principali centri economici della penisola, incentrando molto la sua attenzione verso i cambiamenti radicali che stavano avvenendo nella città meneghina e trasferendo il suo interesse sui nuovi interventi urbani, in particolare figli del movimento moderno e del razionalismo. D'altro canto il regime fascista promuoveva la diffusione di immagini fotografiche, soprattutto attraverso la stampa, che si connotavano per un'attenzione spasmodica sul soggetto fotografato e sul taglio della fotografia stessa, in direzione con le linee di comunicazione espresse dallo stesso movimento fascista.

Il fascismo rappresenta un sistema di conduzione politica basata sul rapporto tra un capo carismatico e le masse, sistema che implica l'interazione di almeno tre fattori: la capacità teatrale e mimetica del capo, la traduzione sistematica del reale in mitologia e della mitologia in parole d'ordine e infine dell'uso intensivo e corretto dei mass media. Da questo punto di vista il fascismo apre alla fotografia una splendida e infamante carriera. Le viene affidato, infatti, il compito di superare l'antinomia tra vero e falso per creare una terza realtà incommensurabile, l'obiettivo fotografico è utilizzato con una grande maestria, con una scrupolosa e talvolta geniale esattezza. Un opportuno controllo quotidiano garantiva durante il

³ A.Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano 1984.

fascismo il rispetto stilistico e pratico della figurazione stabilita che però spesso tradiva gli operatori e il committente; ma è altrettanto vero che non sono pervenute per ora a noi, fotografie critiche e di opposizione, ed è abbastanza lecito supporre che non fossero mai esistite.

Per fare fronte alle crescenti esigenze di un controllo sempre più centralizzato non solo della stampa, ma di tutta la produzione culturale del paese, nel settembre del 1934 l'Ufficio Stampa fu soppresso dal regime fascista per sostituirlo con un Sottosegretariato di Stato per la stampa e propaganda, elevato a Ministero il 24 giugno dell'anno successivo. Poiché il termine propaganda tradiva apertamente la natura censoria e repressiva dell'intervento governativo, il 27 maggio del 1937 il ministero assunse la denominazione ufficiale di Ministero della cultura popolare. Mussolini esaminava personalmente, ogni giorno, il prospetto informativo redatto dal ministero in cui erano annotate le disposizioni impartite alla stampa, i sequestri effettuati e i sussidi economici concessi a giornalisti e testate. Spesso dunque le immagini circolanti all'epoca erano caratterizzate dalla presenza massiccia di uomini, nell'espressione di "*fierezza, baldanza e gioventù*", e "*per mostrare al popolo italiano che esso è bene e sempre meglio armato*". Le fotografie riguardano essenzialmente la città nei suoi abiti propagandistici e si soffermano sull'immagine del soldato atto a compiere gesti "*eroici*" di difesa del sacro suolo italico, oppure alla movimentazione di massa in favore del regime fascista. Inoltre il messaggio spesso non è fornito esclusivamente dal soggetto fotografato, ma anche dagli aspetti formali e tecnici con i quali sono state realizzate le immagini. Tale attenzione ai valori tecnici e compositivi dell'immagine (illuminazione, grana, messa a fuoco, inquadratura) si concretizza in inquadrature centrali e ravvicinate, tendenti a cogliere i lineamenti tesi del viso e lo sguardo attento, oppure in inquadrature dal basso, tagliate che esaltano la forza del soggetto. Queste scelte riguardano finalità ben precise: rappresentare la serenità d'animo, la purezza di spirito dei giovani combattenti italiani ed esaltare l'opinione pubblica, inducendola a identificarsi nel soggetto fotografato e nei

valori di forza da esso rappresentati. Le immagini propagandistiche nelle varie fasi del conflitto, soprattutto in relazione all'immagine del nemico, cambieranno in funzione di precise strategie belliche in atto.

Sotto i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, l'Italia ascolta Radio Londra ed attende la fine della guerra. Il 28 aprile 1945 si risveglia con lo sguardo fisso sui corpi di Benito Mussolini e Claretta Petacci, giustiziati ed esposti a Milano, in piazzale Loreto.

La guerra è terminata e per le strade non restano che le macerie dei bombardamenti aerei, crudele novità bellica che ha modificato irreparabilmente il tessuto urbano, le abitudini, i ritmi di esistenza della popolazione. Anche Milano, come il resto d'Italia, subisce questo triste destino e, all'indomani della Liberazione, il bilancio dei bombardamenti conta 14.000 immobili distrutti, 11.000 gravemente danneggiati, tra cui Palazzo Marino, il Castello Sforzesco, la Galleria Vittorio Emanuele e ben 250.000 edifici da ricostruire. Di fatto, l'imperativo assoluto di questo tumultuoso periodo è lo sgombero delle macerie, il ripristino dei servizi essenziali e l'edificazione di nuove abitazioni che rispondano alle richieste della massa degli sfollati. Sono anni in cui la fotografia dunque riacquista, in particolare per la città di Milano un valore fortemente documentario, operando un costante monitoraggio delle zone colpite cercando di restituire attraverso scorci e viste dall'alto i resti delle abitazioni dilaniate dalle deflagrazioni delle bombe. Alcuni importanti archivi fotografici vengono colpiti e gravemente danneggiati, così come alcune attività importanti che operavano a Milano furono costrette a trasferirsi o a chiudere a seguito dei danni dei bombardamenti. Questi gravi eventi, che si perpetrarono dal 15 giugno del 1940 al 25 aprile del 1945, segnarono profondamente lo sviluppo della città e attraverso la fotografia possiamo conservare i ricordi di quei terribili anni.

Approssimativamente, la città perse un terzo delle proprie costruzioni (Fig. 4.10) distrutte direttamente dalle incursioni, dagli incendi da queste causati o per le demolizioni successive rese necessarie o giudicate più economiche dei restauri.

Dall'immensa mole di macerie sgomberate dal suolo cittadino, sorse la Montagnetta di San Siro al QT8 (il quartiere modello degli anni trenta).

Ancora oggi tuttavia sopravvivono ruderi cittadini che ricordano i terribili attacchi (ad esempio, il palazzo a brandelli all'incrocio delle cinque vie, proprio all'imbocco di via Santa Marta). Degli 80.000 alberi cittadini presenti nel 1942, al termine della guerra se ne censirono solo 30.000. Per diversi anni i senzatetto dovettero abitare nelle case-minime allestite dal Comune, edificate ai limiti della città, come quelle in viale Argonne, a metà della via Lorenteggio, a San Siro.

L'11 maggio 1946, alle ore 21, si inaugurò la rinata Scala, con il concerto diretto da Arturo Toscanini e musiche di Rossini, Verdi, Puccini, Boito. Sono questi gli anni in cui l'iniziativa immobiliare, spinta da una contagiosa febbre edilizia, ricostruisce il tracciato urbano, finanziando un'architettura chiamata a ripartire da quegli assunti razionalisti che il regime aveva in parte limitato e a confrontarsi con il tema dei quartieri residenziali, intesi come luoghi di aggregazione e comunione sociale. Così, la ricostruzione del secondo dopoguerra non è solamente economica o architettonica. E' la ricostruzione di una società, della sua morale, delle sue speranze e delle sue aspettative.



Fig. 4.10 Rovine dopo i bombardamenti del 1943 a Milano, Publifoto, 1943.

4.3 Il caso studio: l'area Garibaldi-Isola.

“La ragione di questa dubitazione nasce da’osservare che le città quasi tutte, nella Lombardia e nell’Italia, sono collocate alle rive di un lago, alle sponde d’un fiume, al lido del mare; i luoghi muniti e forti si sono piantati anche lontani dall’acqua, ma in siti elevati e di accesso difficile. Milano non ha alcuno di questi vantaggi. Chiunque avesse avuto pensiero di fabbricare una nuova città su questa pianura, doveva essere invitato a disegnarla poche miglia lontano, alle sponde del Tesino, ovvero dell’Adda, oppure anche del Lambro: l’acqua è tanto necessaria agli usi comuni, la navigazione è tanto opportuna per trasportare ogni genere, che si dovettero scavare artificialmente de’ canali seicent’anni sono, per rendere comuni anche a Milano questi comodi; il che si sarebbe certamente risparmiato qualora il sito fosse stato trascelto con determinazione di piantarvi una città. [...] Milano mi sembra formata per una serie di circostanze senza un fondatore e mi pare che dalla condizione d’un povero villaggio, gradatamente ampliata, diventasse insensibilmente una città, senza che uomo alcuno avesse concepita l’idea dappprincipio di farla tale.”⁴

L’analisi e lo studio di una realtà come quella milanese sin dall’epoca della sua fondazione richiederebbe un approfondimento tale da divenire essa stessa argomento di tesi, per la vastità di argomenti da affrontare. Alla luce di ciò dunque ci limitiamo a individuare una realtà temporalmente e territorialmente circoscritta: la scelta è ricaduta sulle vicende del quartiere Garibaldi – Isola a partire dal secondo dopoguerra attraverso la storia e le immagini fotografiche. In relazione a ciò saranno enunciati, a livello conoscitivo basilare, alcuni riferimenti storici precedenti per una maggiore comprensione delle tematiche, che hanno determinato le trasformazioni della città nel corso del tempo, coinvolgendo anche l’area scelta. Il perché di questa scelta è da riscontrarsi nel ruolo da protagonista che l’area ha assunto negli ultimi anni, in seguito a decenni di dibattito progettuale, come luogo di trasformazione urbana della città di Milano;

⁴ Piero Verri Storia di Milano, 1728-1797.

dunque ci sembrava interessante sviluppare una ricerca iconografica e storica che potesse ricostruire le vicende di questo comparto di città fino allo stato attuale. La ricerca si inserisce attraverso gli spunti forniti dagli argomenti sviscerati in precedenza ovvero del ruolo dell'immagine fotografica come elemento sostanziale di analisi di una realtà complessa, come quella della città, delle implicazioni culturali e progettuali che essa suggerisce ai fini dell'indagine delle trasformazioni in atto.

Il fenomeno delle trasformazioni fisiche e funzionali del tessuto milanese ha le sue manifestazioni più note nella terziarizzazione del patrimonio edilizio residenziale, delle riconversioni di aree industriali periferiche e le nuove realizzazioni nei vuoti urbani. La metamorfosi della città ha anche altre espressioni più complesse e meno evidenti, che nascono dalla sommatoria di una tipologia molto vasta di piccole mutazioni. Alcune di queste non hanno una traduzione fisica diretta, avvengono cioè senza modificare la morfologia dell'involucro in cui sono ospitate ma, insieme alle innumerevoli altre che avvengono, contribuiscono a trasformare radicalmente la fisiologia dell'organismo urbano. Abitare, lavorare, circolare, commerciare, avere relazioni sociali sono funzioni che hanno sempre convissuto nella città che è appunto sorta su questa simbiosi.



4.11, Cavalcavia per pedoni, traverso la stazione merci presso Porta Garibaldi, Xilografia, autore ignoto, 1864.

Queste tematiche sono state affrontate dunque attraverso una breve ricostruzione storica delle vicende del quartiere Garibaldi-Isola, accompagnate dal racconto efficace delle immagini fotografiche che hanno documentato, in diversi periodi storici, l'immagine di questa parte di città.

Infine, attraverso l'uso dello strumento fotografico, dopo avere analizzato storicamente il quartiere selezionato, si è voluto approfondire la natura, le modalità dei fenomeni di cambiamento e per quanto possibile, stimarne l'impatto sulla struttura urbana o su parti di essa.

L'obiettivo che si prefigge questa ricerca è tentare dunque di leggere le trasformazioni urbane diffuse che hanno interessato una porzione del tessuto urbano della città di Milano, in relazione anche al tema infrastrutturale, molto presente in questo nodo di città e certamente prioritario al fine di una migliore comprensione di queste tematiche.

L'operazione di documentazione fotografica richiede una scelta di tipo personale, in termini di linguaggio, in relazione ad uno scopo finale e alla nostra formazione di architetti. Il campo si circoscrive dunque a precise scelte di carattere linguistico, che si definiscono maggiormente in funzione degli elementi da interpretare e rappresentare con determinati intenti comunicativi. Le scelte fotografiche rispecchiano dunque un modo di porsi rispetto all'architettura e al percorso formulato per analizzare le questioni, attraverso un percorso visivo specifico. Le immagini fotografiche vorrebbero operare una scrittura declinata non come una mera rappresentazione illustrativa, che premia la spettacolarità dell'immagine, ma attraverso intenti più progettuali legati a un'interpretazione spaziale. Nasce così un percorso che travalica la fotografia come mezzo espressivo "in quanto tale" ma che lo tratta come effettivo strumento di analisi e conoscenza. Per sviluppare un lavoro essenzialmente critico è necessario concepire lo strumento fotografico come un sistema di forte sintesi, attraverso operazioni non compulsive ma provando a soffermarsi sull'andamento del reale, attraverso una visione privilegiata.

Per svolgere ciò ci siamo ispirati alle parole di Ernesto Nathan Rogers che nel suo articolo Architettura e Fotografia si esprime così:

“Fotografare l’architettura è quasi impossibile; si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell’essenza stessa del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi. La fotografia fissa le apparenze, le cristallizza, tradisce la realtà entro il mortificante schema che riduce la quarta dimensione (spazio tempo) alla rappresentazione della terza, nella finzione delle due dimensioni soltanto.

Questo limite è inerente alle condizioni caratteristiche e inconciliabili della fotografia e dell’architettura. [...]Così la macchina fotografica, pur non potendoci comunicare ciò che possiamo trarre soltanto dalla diretta “convivenza” con le opere, allarga le nostre qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti alla nostra sensibilità. [...]”

Questo tipo di approccio è ottenibile in maniera efficace, a nostro modo di vedere, attraverso l’uso della sequenza fotografica, in grado di stabilire uno sguardo che possa, con il suo incedere, stabilire un contatto con la dimensione temporale, fondamentale per l’interpretazione di un sistema urbano.

La serie non costituisce dunque più un "quadro" e a essa non può essere applicato alcun canone dell'estetica pittorica, citando Moholy-Nagy.

L’immagine dunque diviene luogo di interpretazione spaziale attraverso un percorso visuale organico, stabilito secondo alcuni criteri compositivi e linguistici. La sequenza è composta da immagini direttamente riferibili a quelle precedenti, con un’attenzione alle proporzioni degli oggetti fotografati e attraverso punti di vista che possano garantire una composizione spaziale coerente. Questo significa evitare di operare cambiamenti continui dei punti di vista che generano una visione incostante, penalizzando il percorso interpretativo che mira a comprendere la realtà. Intercorre, infatti, una profonda differenza tra meccanismo e processo

fotografico: il primo si limita a rendere una fotografia semplice rappresentazione della realtà esterna, il processo fotografico, al contrario è più vicino al progettare in architettura, in quanto nasce da riflessioni interiori, mostrandosi quindi come qualcosa di più profondo.

4.4 Il quartiere Isola negli anni della formazione della città industriale moderna.

Il quartiere Isola è situato alla periferia nord orientale della città di Milano ed è un'area facilmente localizzabile in quanto nel tempo ha assunto confini fisici ben definiti rispetto al resto della città. Questo suo carattere di riconoscibilità è riscontrabile storicamente perché questa parte della città di Milano è rimasta a lungo separata dal resto prima a causa della presenza dei Bastioni, che non solo erano una barriera fisica per l'accesso al centro città ma rappresentavano un importante confine amministrativo (il dazio), ma anche della linea ferroviaria che si costituisce come una frattura del tessuto urbano cittadino.

Per questa sua evidenza di isolamento si deve appunto la sua denominazione, suffragata dagli stessi abitanti che ne riconoscono apertamente l'identità toponomastica affermando che l'area fu chiamata così perché *“una volta in fondo a via Borsieri, c'era un ponte in ferro che attraversava la ferrovia e andava in corso Como. In Carlo Farini, dove ora c'è il ponte sopraelevato, c'era il ponte della Sorgente: quando pioveva e usciva il Seveso, si allagava tutto e non passava più nessuno; l'Isola rimaneva così isolata e ci si poteva arrivare solo a piedi dal ponte di ferro.”*

In realtà poi a Milano esistevano altre zone che assumevano il toponimo “isola” per indicare gruppi di case isolate: per esempio esistevano l'Isola Comasinella e l'Isola Bignami. Per distinguerla da queste l'area in questione veniva spesso nominata, nei documenti ufficiali, come Isola Garibaldi, probabilmente a causa di un breve soggiorno di Giuseppe Garibaldi in zona. Fra gli alleati giunti in città, nel luglio del 1848, ci fu proprio Giuseppe Garibaldi che divenne Generale del Governo Provvisorio. Secondo la tradizione, fu lo stesso Eroe dei Due Mondi a ordinare ai suoi volontari di radunarsi nel battaglione Anzani e di sostare in un campo che si estendeva in questa zona periferica di Milano: da allora, e per questo motivo, questa che è nota ai più come “la zona del Quartiere Isola” venne ufficialmente chiamata “Isola-Garibaldi”.



4.12, Cavalcavia per pedoni verso il quartiere Isola, autore ignoto, 1890.

Proprio questa caratteristica morfologica ha consentito alla zona Isola-Garibaldi di mantenere un'identità originale, gelosamente conservata all'interno di vecchi cortili con case a ballatoio e i laboratori artigianali. La dimensione quotidiana da piccolo borgo dunque è ancora riscontrabile tutt'oggi e ha caratterizzato gli assetti economici e sociali del quartiere lungo tutta la sua storia. L'Isola, infatti, viene percepita come una realtà a sé stante, morfologicamente determinata e caratterizzata da una forte identità rispetto al resto della città. Qui sin dai primi anni in cui si sviluppò il quartiere, che nasce a cavallo tra l'Ottocento e il secolo scorso, trovarono rifugio le classi sociali meno abbienti, di diretta ispirazione sottoproletaria e operaia in relazione alla localizzazione in quegli anni di alcune realtà industriali come la fabbrica di pettini Janeke (fondata nel 1830 e localizzata nel quartiere nel 1882) e la Tecnomasio

Brown Boveri, già presente dal 1863 prima della nuova localizzazione nel quartiere avvenuta nel 1908 e di edifici che ospitano attività artigianali come la ditta saponificio "Heimann Enrico e C." di via de Castilla e il deposito merci ferroviarie.

Allora il Quartiere Isola non era altro che un agglomerato di case, osterie, cascine incastonato tra il grande Cimitero della Mojazza (Fig. 4.13), dove era stato sepolto Giuseppe Parini, il cinquecentesco Santuario di Santa Maria alla Fontana e la Fonderia Napoleonica Eugenia. A proposito di questa fucina, questo è il luogo in cui, nel 1835, uscì la sestiga dell'arco della Pace (quella che definisce ancora oggi lo skyline di parco Sempione in direzione del Castello Sforzesco), ed è sempre il luogo in cui, nel 1896, venne fusa nel bronzo la statua equestre di Vittorio Emanuele II, la stessa che ancora vediamo svettare al centro di Piazza del Duomo.

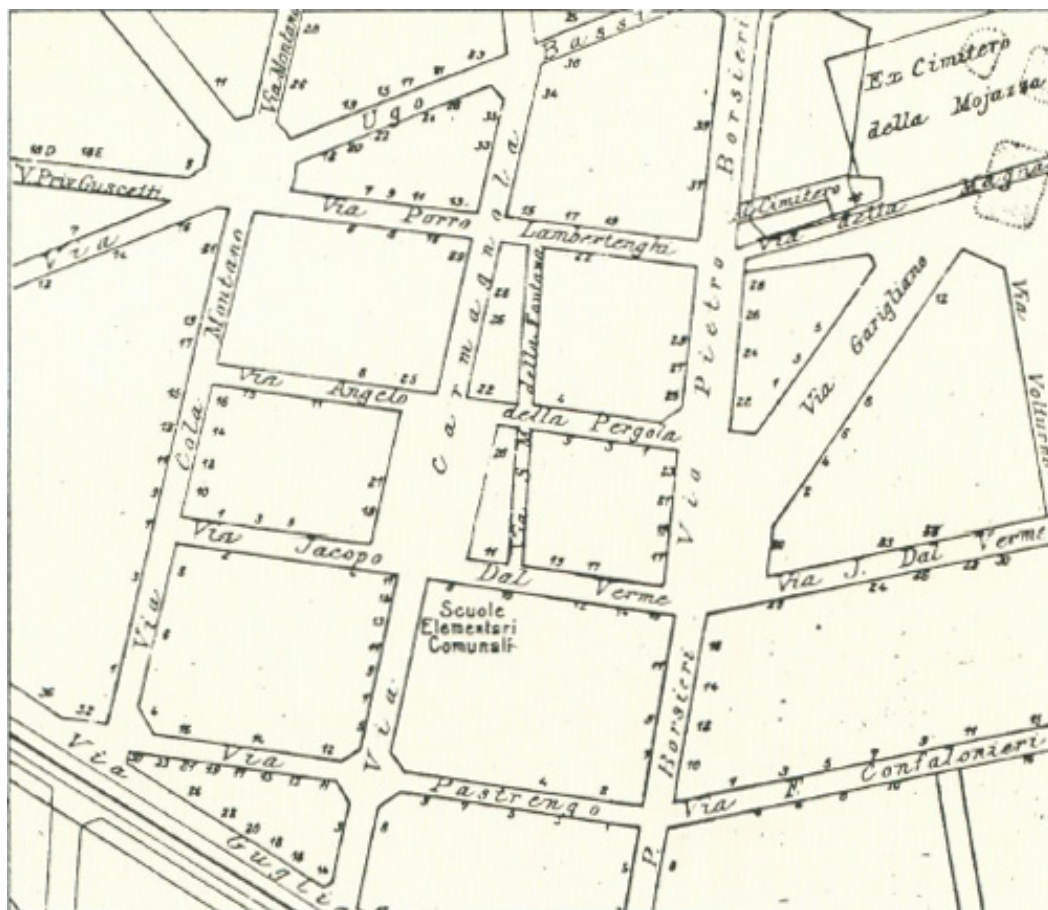


Fig. 4.13, Mappa del quartiere Isola. In alto a destra è possibile individuare l'ex area del cimitero della Mojazza sull'attuale Piazzale Lagosta.

La realtà milanese, nel lasso di tempo che intercorre tra il 1880 e il 1915, si trasforma, infatti, da realtà provinciale nel contesto europeo a centro propulsivo del paese. Sono anni in cui si registra il passaggio da un'industria manifatturiera che si alimenta nella produzione di un'agricoltura avanzata a un'economia industriale moderna. L'esposizione nazionale che si tiene proprio nella città di Milano nel 1881 è un grande successo che documenta, appunto, la floridezza del sistema industriale milanese e il suo primato, accumulato negli anni, oltre che nel settore tessile in quello meccanico, cartario e dell'abbigliamento.

Questa grande crescita del settore produttivo e industriale è incentivata sicuramente da un avvenimento importante che ha segnato lo sviluppo: l'apertura del tunnel ferroviario transalpino del San Gottardo che ha segnato il salto di scala del ruolo economico, assunto dalla città di Milano. Dal 1882, le connessioni con i poli industriali europei, l'approvvigionamento energetico e lo sviluppo del sistema bancario e finanziario costituiscono i fattori determinanti per la grande crescita produttiva. Il carbone e la rivoluzione elettrica sostengono dunque l'industrializzazione nei settori siderurgico, meccanico e chimico secondo un modello di concentrazione urbana. Per queste attività, infatti, il ruolo della città, come centro di accesso e distribuzione di materie prime ed energia, diviene il fattore localizzativo preponderante: si compone così un modello industriale misto, che accanto al consolidamento dell'organizzazione territoriale diffusa dei settori tradizionali (come l'artigianato), vede imporsi il forte accentramento delle nuove attività produttive.

Nell'immediato periodo postunitario Milano non si contraddistingue per una particolare dinamicità nelle trasformazioni urbane, difatti le piante di metà secolo dell'Ottocento mostrano una città ancora compatta entro la cerchia dei navigli, con ampi spazi rurali tra quest'ultima e le mura spagnole. Oltre i bastioni, lungo i tracciati radiali, si sviluppano i "Corpi Santi". La città incomincia a trasformarsi solamente a partire dagli anni '80 per i fattori precedentemente enunciati. Il crescente ruolo direzionale assunto dalla città di Milano determinerà un riassetto

dell'impianto urbano interno, con la nascita della città del commercio e degli affari, determinerà la comparsa di nuovi spazi rappresentativi per la borghesia urbana. Parallelamente a ciò emergerà, come già accennato, una dimensione produttiva industriale forte che, con lo sviluppo della rete ferroviaria, inciderà in maniera decisiva sulla struttura insediativa esistente. La costruzione degli impianti ferroviari oltre i bastioni renderà obsoleta dunque la cesura tra città murata e Corpi Santi, favorendo la progressiva saturazione della fascia intermedia e incrementando l'attrattività della costellazione dei nuclei rurali e artigiani esterni, in cui si insedieranno le nuove attività e popolazioni in rapido inurbamento. La separazione amministrativa tra città interna e i borghi è superata con l'unificazione del 1873, mentre il doppio regime daziario è abolito solo nel 1898. In questi anni si manifestano anche i primi episodi che rimarcano in maniera significativa il peso crescente del settore immobiliare e delle attività economiche, in relazione alle speculazioni fondiari. Acquistato all'asta per una cifra modesta e liberato dal vincolo cimiteriale che vi insisteva, il sedime del Lazzaretto viene ceduto dal Banco di Credito Italiano: si tratta della prima grande trasformazione urbana di iniziativa privata. Questa vicenda, unita al progetto "Milano Nuova" per l'edificazione completa della Piazza d'Armi (con tutti gli sviluppi clamorosi della vicenda che porteranno alle dimissioni della giunta comunale), porterà alla necessità di una definizione del primo piano regolatore della città, che prenderà consistenza nel 1884 con la proposta Beruto.

La questione ferroviaria è sicuramente di grande interesse e diviene cruciale per comprendere le sorti dell'area Garibaldi-Isola. A pochi mesi di distanza dall'inaugurazione della ferrovia Napoli-Portici (avvenuta nell'ottobre del 1839), il 18 agosto 1840 entrano, infatti, in esercizio i 13 km della tratta ferroviaria Milano Porta Nuova-Monza, che, di fatto, diventa la seconda ferrovia italiana (Fig. 4.14).

A differenza della prima Napoli-Portici, che era di progetto francese, la prima ferrovia lombarda fu interamente progettata dall'ingegnere milanese Giulio Sarti,

geniale costruttore e imprenditore. In quest'ottica sorse a Milano la prima stazione, la cui costruzione suscitò non poche polemiche e contrasti, soprattutto per la sua collocazione, che alcuni avrebbero voluto più centrale. In quegli anni il Comune di Milano era contenuto entro la Cerchia dei Bastioni e le porte della città, ben munite e presidiate da efficienti guarnigioni militari, venivano ancora tassativamente chiuse all'imbrunire. Anche il "Tombone di San Marco", attraverso il quale le acque del Naviglio, passando sotto i Bastioni, si riversavano nella Fossa Interna, veniva chiuso impedendo il passaggio dei barconi che, prima dell'avvento della strada ferrata, costituivano uno dei principali mezzi di trasporto per le merci. Venne così deciso di costruire la stazione accanto alla Porta Nuova, vicino al Ponte delle Gabelle, fuori le mura, quindi non nel comune di Milano, ma nel Comune dei Corpi Santi, nel settimo Mandamento, settimo Riparto. Non si trattava semplicemente di una costruzione provvisoria, ma di un solido edificio in muratura, che esiste ancora, dalla linea classica, a due piani, sormontato da un timpano triangolare. Qualcosa che doveva durare, e già previsto per un futuro sviluppo, anche se in realtà, rimase in funzione solo per pochi anni. Di fronte ad essa si attestavano i binari, completi di due piattaforme girevoli per le manovre e coperti da più modeste tettoie.

Alcuni anni dopo, nel 1846, viene inaugurata la tratta Milano-Treviglio per Venezia, lungo la quale, per singoli interventi, si completerà in maniera progressiva l'intera linea, definendo così una trasversale infrastruttura di fondamentale importanza per la città. Contemporaneamente alla rete, si svilupperà il nodo ferroviario urbano che nel 1864 raggiungerà la sua prima configurazione: su una tratta passante con orientamento nord-ovest e sud-est si collocherà l'originario nucleo della stazione centrale, dove oggi sorge piazza della Repubblica. Negli anni successivi, in seguito a numerosi interventi, sarà promosso il riassetto del sistema ferroviario che prevederà la nuova localizzazione della stazione centrale e la sua trasformazione in stazione di testa. Nei decenni a cavallo dell'Ottocento e il Novecento, il ferro rappresentò il fattore infrastrutturale

trainante della trasformazione che in questi anni confermerà Milano come primo scalo ferroviario del Paese.

La storia dell'area "Varesine" inizia nei primi anni del Regno d'Italia quando nel 1865 si realizza il collegamento dei due fasci ferroviari (quello verso Varese e Como che partiva dalla vecchia stazione di Porta Nuova sul Melchiorre Gioia e quello verso Venezia che partiva da Porta Tosa – Vittoria) grazie a una stazione passante di nuova costruzione, che venne definita "Stazione Centrale", ubicata come tutti sappiamo nell'attuale piazza della Repubblica. Quando nel 1931 la vecchia stazione Centrale venne demolita per essere ricostruita nuova a poco meno di un chilometro di distanza, trasferendo di conseguenza il Trotter in via Padova, il fascio di binari Ovest in direzione Varese rimase in funzione e terminava le corse sul terrapieno, che costeggiava la via Viviani; questo fino all'entrata in servizio nel 1964 della stazione di Porta Garibaldi.

Nel 1873 entrò in servizio anche lo scalo merci di Porta Garibaldi: la sua posizione (diversa da quella dell'attuale, omonima stazione) era abbastanza vicino alla Centrale, al di là del Naviglio della Martesana e più a ovest della seconda stazione di Porta Nuova; quest'ultima cessò la sua funzione e l'edificio divenne sede della dogana. Il cambiamento di destinazione d'uso di questo edificio, costruito solo venticinque anni prima, dà l'idea che lo sviluppo ferroviario della città stesse procedendo a ritmo molto rilevante e in termini davvero importanti per Milano.

Porta Garibaldi era una piccola stazione per il servizio merci. Sul raccordo con la linea di Monza erano disposti i magazzini del materiale fisso mentre, tra il Naviglio della Martesana e la Centrale, il deposito delle locomotive e le officine.

Cinque anni dopo, nel 1878, erano in corso i lavori di sistemazione e riordinamento dell'area e delle strade attorno a una nuova stazione che si stava costruendo vicino a piazza Castello, per la ferrovia Milano-Saronno e Milano-Erba, sulla base di un progetto che era stato redatto d'accordo fra l'ufficio Tecnico

Comunale e quello della Società della Ferrovia. Si trattava di un edificio piuttosto modesto, con ossatura in legno, in uno stile che richiamava gli chalet alpini.

Anche in questo caso il tracciato ferroviario non superava l'antico confine dei Bastioni, ma comunque penetrava più in profondità nel tessuto urbano, attestandosi lungo il confine della vasta Piazza d'Armi e del Castello, fino quasi alla cerchia interna dei navigli. Nel marzo 1879 il Sindaco Giulio Bellinzaghi poteva inaugurare la Milano-Saronno, con un convoglio che coprì il tragitto in quaranta minuti. Il 31 dicembre dello stesso anno fu inaugurata la Milano-Erba con un treno di quattordici vetture, trainato da due locomotive, che trasportò cinquecento persone coprendo il tragitto fino a Erba in un'ora e mezzo (comprese le quattro fermate intermedie). La Società che gestiva queste due ferrovie nel novembre 1883 prese il nome con cui ancora oggi è nota di "Società Anonima Ferrovie Nord Milano". La prima modesta stazione capolinea milanese fu demolita e al suo posto fu edificato un edificio importante, a tre piani, completato nel 1895. Sarà poi sopraelevato di un piano nel 1920 e rimarrà totalmente distrutto nel bombardamento del 13 agosto 1943 (dopo la guerra verrà ricostruito totalmente nella forma attuale).



Fig. 4.14, Veduta della strada ferrata da Milano a Monza, L. Mantovani, 1850 ca.

La localizzazione della Tecnomasio Brown Boveri fu determinata proprio dalla presenza dei raccordi ferroviari con il vicino Scalo Varesine, oltre che dalla concentrazione di impianti industriali soprattutto sviluppatasi negli ultimi venti anni del 1800 e grazie alla notevole quantità di manodopera operaia nel quartiere dell'Isola. La prima sede del Tecnomasio Italiano, industria specializzata nella produzione di strumentazione elettromeccanica, si trovava inizialmente in via Pace sin dal 1863.

Il 9 dicembre 1898 venne costituita a Milano la società anonima Tecnomasio Italiano Ing. B. Cabella, ma le sue origini risalivano appunto al 1863 quando tre soci - Luigi Longoni, Carlo Dell'Acqua e Ignazio Porro - avevano dato vita al primo nucleo di quest'azienda, che sarebbe diventata una delle principali imprese elettromeccaniche nazionali. Nel 1870 con l'ingresso dell'ingegner Bartolomeo Cabella, la Tecnomasio raggiunse risultati notevoli nel campo elettrico, con la prima produzione di lampade ad arco (1875), la creazione della lampada Brusotti, la prima lampada a incandescenza non a carbone costruita in Italia. Alla fine del secolo scorso, la società impiegava 500 operai e disponeva di una forza motrice per 100 kW; alla produzione di materiale elettrico, si erano via via aggiunte quelle di strumenti di fisica, apparecchi telegrafici e per la segnalazione a distanza. Nel 1903, dopo che i due esercizi precedenti si erano chiusi in passivo a causa di problemi di politica aziendale e dall'affermarsi della corrente alternata, la Tecnomasio stipulò un accordo con la svizzera Brown Boveri e il 15 novembre dello stesso anno modificò la denominazione sociale, che diventò Tecnomasio Italiano Brown Boveri (Tibb).



Fig. 4.15, Via Federico Confalonieri, a destra la Tecnomasio Italiano Brown Boveri, 1950 ca.



Fig. 4.16, Via Federico Confalonieri, 2011.

Nel 1903 avvenne dunque la fusione con la Ditta Brown Boveri di Baden, l'espansione del mercato e le nuove conquiste della società, da poco costituita, nel 1908 permisero di portare tutta la produzione di via De Castilla (Fig. 4.15), rilevando gli stabilimenti costruiti dall'Unione Elettrotecnica Italiana.

Venne ceduta al Tecnomasio Italiano Brown Boveri, un'area che comprendeva circa 22.000 mq di cui 14.000 mq coperti; le descrizioni sottolineano che i capannoni erano tutti pavimentati in legno, riscaldati, serviti da gru elettriche e da binari che ne collegavano le varie parti.

In seguito a questo nuovo insediamento la società, oltre alla produzione di strumenti di precisione, si occupò anche di macchine elettriche: motori, dinamo, trasformatori e accessori quali interruttori, valvole, reostati e quadri. Con l'ingresso della società elvetica, l'azienda entrò nella sfera dei colossi internazionali dell'elettromeccanica, che proprio in quel periodo mettevano salde radici nei più avanzati ambienti industriali e finanziari mondiali. Iniziò così una lunga fase di sviluppo, con la conseguente apertura dei nuovi stabilimenti di Milano (piazzale Lodi e via De Castillia) e quello di Vado Ligure.

La precedente concentrazione industriale dell'area, che fu una delle cause che favorirono lo sviluppo della Tecnomasio Italiano Brown Boveri, aveva come elemento di punta la fabbrica Janeke. Nel 1830, infatti, Giorgio Jäneke, un imprenditore di Amburgo, fondò a Milano la fabbrica di pettini che ancora oggi porta il suo nome. Dalla Germania portò con sé le prime macchine con le quali, per primo, introduceva in Italia la produzione di pettini mediante lavorazioni meccaniche. Inizialmente Janeke impiantò una manifattura per la produzione di pettini nel capoluogo lombardo in Contrada dei Visconti (attuale Piazza Diaz). Fin dai primi anni di attività il successo arrivò all'imprenditore tedesco tanto che già nel 1847 poteva fregiarsi del riconoscimento - una medaglia d'argento - ottenuto dall'Imperiale Regio Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti. Nel 1850 l'impresa, che poteva contare sul lavoro di una cinquantina di dipendenti, venne trasferita in contrada di San Simone (attuale Via Cesare Correnti). Nel 1857

Giorgio Janeke venne premiato con una seconda medaglia d'argento. I relatori, ai quali era stata affidata l'istruttoria per il premio, segnalavano la presenza di 150 operai e diverse altre sedi probabilmente per ottenere la forza motrice dai corsi d'acqua che abbondavano in Milano. Nei decenni successivi, parallelamente all'insediamento di nuovi impianti, l'azienda conobbe un lungo processo di adeguamento dei macchinari, tale che i prodotti Janeke rappresentavano, per gamma e per qualità, il meglio del settore. Nel 1880, alla morte del fondatore, la conduzione era passata ai figli che, nel 1882, acquistarono il nuovo più ampio stabilimento situato in vicolo De Castilla, (Fig. 4.17) nel quartiere Isola, concentrandovi tutta l'attività. Nel 1907, una volta constatato che lo stabilimento era ormai inadeguato per le esigenze sociali, venne deciso il trasferimento dell'attività. La scelta cadde su un impianto situato nella località brianzola di Veduggio, che era stato costruito pochi anni prima per conto della tessitura Castelli e Casanova.



Fig. 4.17, Vista della fabbrica Janeke, autore e datazione sconosciuta.

Un'altra ditta che si trovava nel quartiere in quegli anni era il Saponificio "Heimann Enrico e C.", realizzato tra il 1888 e il 1909, su progetto dell'ingegner

G. Erasmo De Courten. L'isolato, venutosi a formare in concomitanza con la ferrovia Milano-Monza, tracciata negli anni Ottanta dell'Ottocento, aveva la caratteristica forma curva, che avrebbe definitivamente determinato l'immagine del quartiere dell'Isola, per la presenza di un raccordo ferroviario tra la linea per Monza e lo Scalo di via Farini. La stessa disposizione degli edifici presenti nell'isolato, tra cui le tettoie del sito rilevato e il Deposito Ferroviario, poi Dal Nero, confermano la presenza originaria dei binari, i quali servivano le vicine fabbriche Janeke.

La costruzione della fabbrica di sapone di Enrico Heimann risale al 1889. Presso l'Archivio Civico Storico e Biblioteca Trivulziana, nel Fondo Ornato Fabbriche, si è reperita la documentazione sulla richiesta di approvazione del progetto del nuovo fabbricato con fronte su via De Castillia. Il progettista, l'ingegner G. Erasmo De Courten, aveva previsto che al piano terra vi fossero uno studio e un magazzino, mentre i due piani superiori fossero destinati a residenza.

Dai disegni allegati si riscontrano delle coerenze con l'edificio rilevato, ma anche notevoli difformità: ci si riferisce al fregio, posto alla gronda, con tanto di insegna societaria (Fabbrica di Prodotti Chimici-Enrico Heimann) e di pinnacolo in ferro battuto; alle cornici, realizzate in pietra e mattoni faccia vista, con archivolto e chiave delle aperture ai balconi al primo piano.

Nello stesso anno si sottoponeva all'approvazione una variante, che prevedeva l'arretramento dello stabile rispetto alla strada. Nel 1898, affidando i lavori al capomastro Secondo Cometta, si richiedeva l'approvazione per modifiche da apportare ai forni (già serviti dal camino-ciminiera), garantendo che gli stabili esistenti non venivano modificati nelle strutture.

Nuove modifiche vennero apportate nel 1909, con la realizzazione di tettoie e piccoli capannoni da anettere agli edifici già esistenti. A fianco del saponificio sorgeva dunque il Deposito delle Merci Ferroviarie di via De Castillia che fu costruito nel 1906, con la funzione di magazzino. Dopo il 1930 la proprietà passò alla famiglia Dal Nero, che vi insediò un magazzino di legnami.

Dagli inizi del secolo le localizzazioni industriali che si appoggiano sulla rete ferroviaria in questi anni si consolidano. In questo periodo, i principali insediamenti produttivi si addensano intorno agli scali e la riorganizzazione della cintura, che si completa nel 1931, fornisce ulteriori opportunità nelle fasce immediatamente adiacenti e nelle aree intercluse tra gli snodi. Si assiste anche a tendenziali fenomeni di polarizzazione e specializzazione all'interno della realtà milanese: l'industria chimica e vetraria presso Porta Genova, il comparto alimentare in prossimità di Porta Romana, la produzione del gas in località Bovisa, gli stabilimenti metalmeccanici e siderurgici sull'asse di nord-est presso lo scalo di Greco-Bicocca. L'area di Garibaldi-Isola invece si caratterizza per una presenza mista di industrie meccaniche, chimiche e tessili.

Proprio in questi anni il quartiere Isola cambiò la sua natura esclusiva di alcova del sottoproletariato milanese con l'edificazione di nuovi stabili di tipo borghese o piccolo borghese, del tutto estranei alla realtà fisica e sociale tradizionale del quartiere, in seguito all'affermazione dell'artigianato e delle botteghe. Questo in qualche modo fu un cambiamento decisivo perché il quartiere venne per anni occupato da associazioni, tra le prime a Milano e non solo, di chiara ispirazione socialista. Il Circolo Ricreativo Indipendenza fu inaugurato da Filippo Turati nel 1906 e il Circolo cooperativo Filippo Sasseti fu fondato nel 1912 da un gruppo di attivisti di sinistra, che si occupava inizialmente di attività sportive, ricreative, di consumo e che poi ha dato vita a un'importante cooperativa edilizia. Inoltre qui si è insediata la prima sezione milanese del Partito Socialista in via della Pergola e per anni il quartiere è stato la roccaforte del Partito Comunista Italiano a Milano, in Via Volturno.

Tra gli episodi più importanti di queste nuove architetture figlie del razionalismo italiano, troviamo l'esperienza milanese di Terragni e Lingeri che realizzarono negli anni trenta le famose cinque case per Milano. Gli incarichi di queste case "da reddito" (denominazione che si riferisce a edifici multipiano, ad appartamenti, che prendono il nome dal proprietario che in genere vi risiede all'attico) arrivano,

eccetto per casa Lavezzari, dall'entourage dei pittori milanesi che sia Terragni che Lingeri frequentavano assiduamente. La casa Ghiringhelli (1933), fu commissionata dalla famiglia che aveva la proprietà della famosa galleria "Il Milione" e vi risiederà il pittore Virginio Ghiringhelli nell'attico. I signori Rustici sono amici dei fratelli Ghiringhelli e commissionarono la casa Rustici (1933-1935) e la Rustici-Comolli (1934-1935); la casa Toninello (1933) invece era di proprietà di Cesare Toninello che conobbe gli architetti attraverso la pittrice Zanchi Giuliani. Tra queste cinque realizzazioni due furono realizzate nel quartiere Isola e una in prossimità di esso, ovvero in Piazzale Lagosta.

Nel 1931 fu commissionata a Lingeri da Cesare Toninello la realizzazione di un nuovo edificio in Via Perasto, probabilmente su invito dell'artista Rachele Zanchi Giuliani, del gruppo del Milione, che aspirava a occupare il piano attico con il proprio atelier (come, del resto, stava facendo l'amico Gino Ghiringhelli nel vicino edificio situato nell'attuale piazzale Lagosta).

La configurazione del lotto conduce a una tipologia di intervento molto diffusa a Milano nell'edilizia residenziale degli anni Trenta. Nello stesso periodo, su questo tipo edilizio si approfondirono le ricerche anche di Gio Ponti ed Emilio Lancia, approdate alle soluzioni delle cosiddette "case tipiche".

Quando, nel 1935, l'edificio è portato a termine, l'opera congiunta di Lingeri e Terragni viene considerata come il primo esempio italiano di casa "economica" nella quale il problema del disimpegno degli alloggi è risolto senza ricorrere a ballatoi e senza eccedere nei corpi scala.

E' forse nella soluzione distributiva l'aspetto che maggiormente caratterizza la casa. Uno schema analogo a quello utilizzato da Giovanni Muzio o da Alessandro Minali negli edifici in linea di via Longhi. Così nella casa Toninello si è inteso sottolineare la volontà di articolare la composizione attraverso moduli ripetibili. L'utilizzo del prospetto come principio ordinatore alla base della costituzione di una quinta urbana potrebbe riferirsi alle ricerche di Le Corbusier, in particolare alla casa studio parigina del 1933, in rue Molitor. Al maestro ci si può anche

riferire con l'esempio della Maison Plainex, del 1927, alla quale allude la più modesta opera di Lingeri e Terragni attraverso la compiuta separazione figurativa del volume rispetto all'organizzazione distributiva in pianta.

La casa Comolli Rustici (Fig. 4.18), l'ultima in ordine temporale delle cosiddette "cinque case milanesi" di Lingeri e Terragni, fu interessata da scarsa considerazione all'epoca della costruzione e deve la sua rivisitazione critica ad anni relativamente recenti, nel corso dei quali sono state messe in evidenza le innovative soluzioni tipologiche e formali dell'edificio, annoverato fra i più significativi della stagione razionalista.

Il progetto fu commissionato nel 1934 a Lingeri e Terragni dai coniugi Comolli Rustici, già proprietari del più moderno e lussuoso condominio di corso Sempione.

All'epoca l'area era occupata da un fabbricato, di proprietà degli stessi committenti, demolito allo scopo. Della complessa vicenda progettuale sono testimonianza tre diverse versioni (la prima comprendeva anche un piccolo giardino ricavato dall'arretramento del corpo alto dal filo strada) che documentano la difficile gestazione dell'edificio.

Nel tempo è stato anche messo in dubbio l'effettivo ruolo di Terragni nell'elaborazione del progetto; ma se è assodato che i disegni ufficiali sono firmati dal solo Lingeri e che dall'archivio Terragni non è giunto alcuno schizzo sulla casa Comolli Rustici, è pur vero che ciò vale anche per le altre case realizzate durante il sodalizio professionale tra Lingeri e Terragni. La collaborazione tra i due architetti continuò ancora, ma venne a mancare il loro affiatamento: le ambiziose aspirazioni manifestate con i più importanti progetti in comune (per l'ampliamento dell'Accademia di Brera, per il complesso dell'E42 o per la nuova sede della Fiera di Milano) non si concretizzarono con l'edificazione. La casa si sviluppa all'angolo tra due strade di diversa larghezza: via Cola Montano, più stretta e via Guglielmo Pepe, larga sino al limite dello scalo ferroviario Farini. L'edificio è organizzato con uffici, laboratori artigianali e

magazzini tra il piano seminterrato e il piano terreno. Alloggi di contenuta dimensione si trovano ai livelli superiori, secondo un modello abitativo ad alta densità (sette appartamenti per piano, serviti da due impianti di collegamento verticale) pensato come investimento da reddito in un quartiere, l'Isola, dalla marcata connotazione popolare e operaia.



Fig. 4.18, Casa Rustici Comolli, autore ignoto, 1940 ca.

Fig. 4.19, Casa Toninello, autore ignoto, 1940 ca.

L'ultimo progetto che fa riferimento al quartiere Isola è il progetto di casa Ghirindelli, realizzato in Piazzale Lagosta. Il progetto fu originato dalla duplice necessità di casa d'investimento e di famiglia, il palazzo rappresenta il tema dell'edificio misto, con quattro negozi al piano terra e ventiquattro appartamenti d'affitto, da due a cinque locali; in un ultimo alloggio, più grande, con sette locali, il proprietario, il pittore Gino Ghiringhelli, sistemò il proprio atelier d'artista. In una lettera scritta da Giuseppe Terragni a Bardi, probabilmente del 1932, vi è forse la prima traccia dell'edificio (nel documento si legge del proposito dei fratelli Ghiringhelli di costruire una casa d'affitto in Milano) poi costruito in collaborazione con Lingeri nell'area occupata da Piazzale Lagosta. Fondale dell'asse stradale di viale Zara, che dal piazzale si origina e allungandosi

penetra nella periferia nord in direzione di Sesto San Giovanni, il luogo si trova a ridosso del quartiere Isola, già interessato da due analoghe iniziative immobiliari su progetto di Terragni e Lingeri, casa Toninello e casa Comolli Rustici. L'incarico è affidato a Lingeri dai fratelli Ghiringhelli, per i quali l'architetto aveva nel 1930 progettato l'arredamento della Galleria del Milione. Probabilmente proprio in relazione alla definizione di questo impegno progettuale e di quello, quasi contemporaneo, per la vicina casa Toninello (Fig. 4.19), in via Perasto, Lingeri e Terragni decidono di collaborare stabilmente. Luogo operativo sarà il nuovo studio in corso Vittorio Emanuele a Milano, allestito tra giugno e novembre nel 1932.

Il progetto è presentato in Comune il 29 dicembre 1933. Lingeri, unico firmatario del documento, assume anche la direzione dei lavori. Se le scelte fondamentali sono già definite per quanto riguarda volumi, giaciture e organizzazione della pianta, la versione del progetto presentata in Comune contiene differenze sostanziali dal punto di vista compositivo rispetto alla versione realizzata. Alcune modifiche compaiono in disegni di poco successivi, timbrati 10 gennaio 1934. Il cantiere di casa Ghiringhelli sarà avviato di lì poco, nel mese di febbraio dello stesso anno. Una variante del settimo piano, presentata al Comune da Lingeri il 18 giugno 1934, è mirata a un maggiore sfruttamento della superficie mentre la chiusura di una delle due terrazze all'ultimo piano è dovuta a un intervento del 1949, non progettato da Lingeri.

Gli anni trenta furono anche i giorni in cui operò don Eugenio Bussa, storico sacerdote dell'Isola che diresse il Patronato S. Antonio dal 1928 al 1977 e che si ricorda ancora oggi per il suo impegno sociale a favore dei giovani operai dell'epoca. Inoltre durante l'occupazione nazifascista, il quartiere ospitò una nutrita schiera di partigiani della Resistenza, che si ritrovavano nella scuola di Via Dal Verme, dove furono eseguite anche diverse fucilazioni di fascisti davanti al muro dell'oratorio. Un'altra caratteristica del quartiere fu la storica presenza dell'artigianato, che fu determinata dalla presenza "virtuosa" di alcune realtà

industriali, che ne favorirono l'espansione e lo sviluppo che permane tuttora. E' necessario ricordare che proprio in questo quartiere nacque Giovanni Borghi nel 1910, celebre imprenditore e magnate dello sport, che fondò la IGNIS ed EMERSON. La microimprenditorialità diffusa dunque caratterizzò lo sviluppo in questi anni dell'Isola che divenne un "paese nella città": in ogni portone c'erano due o tre corti, dentro c'erano tutti i tipi di artigiani che attiravano visitatori e acquirenti anche da fuori città. Ancora oggi, nascosti in cortili e case di ringhiera è possibile trovare alcune botteghe di vecchi artigiani, frutto della cultura artigianale scaturita in questi anni e che purtroppo sta scomparendo: liutai, restauratori, orafi, ebanisti, decoratori, illustratori, incisori e tessitori.



Fig. 4.20, La drogheria-bottiglieria di Via Carmagnola n.8, autore ignoto, 1925.

4.5 Lo sviluppo metropolitano e l'espansione socio-economica del secondo dopoguerra.

A partire dagli anni '50 del Novecento, l'Italia si avvia a recuperare il vistoso ritardo nel processo di industrializzazione che per molto tempo ha gravato sul suo sviluppo. In particolare Milano, insieme al nord-ovest del Paese, diviene protagonista di tale recupero. La sostanziale protezione dell'apparato produttivo dai danni provocati dal secondo conflitto mondiale, la persistenza di disponibilità di ingenti risorse economiche e conoscenze, consentono al capoluogo lombardo di giocare un ruolo cruciale di collegamento con le economie avanzate del centro Europa.

Nella primavera del '45, la nuova Giunta Municipale di Milano, insediata dal CLN, esprimendo la necessità di elaborare un nuovo piano regolatore, ritenendo superato quello approvato nel '34, soprattutto in seguito alle trasformazioni verificatesi a causa dei bombardamenti, decise di sospendere il piano regolatore in vigore e di affidare a una Commissione Consultiva lo studio di un nuovo strumento urbanistico generale, che tenesse conto delle mutate esigenze e possibilità.

Da subito i membri della Commissione si trovarono concordi sulle necessità di stabilire delle direttive di massima, sulle quali impostare lo studio del nuovo Piano regolatore generale. Al fine di soddisfare tale esigenza, la nuova Giunta decise di promuovere un Concorso di idee, invitando tutti coloro che intendessero apportare, con la loro collaborazione, quel complesso di iniziative atte a individuare le linee generali per lo studio del nuovo Piano regolatore.

Gli anni della riconversione post-bellica fino agli inizi degli anni '60 sono caratterizzati da un modello di industrializzazione estensiva, basato prevalentemente su grandi imprese che operano nel settore metalmeccanico ed energetico, nella produzione di beni strumentali come macchine, carpenteria, mezzi di trasporto e meccanica di precisione. Sono gli anni del boom economico e

del potenziamento del mercato del lavoro dovuto anche alla massiccia immigrazione interregionale che porterà all'assorbimento, da parte della provincia di Milano, di circa 800 mila immigrati provenienti prevalentemente dal meridione. Tale impetuoso sviluppo, oltre a generare un incremento dei volumi produttivi e del reddito, pone anche problemi evidenti di natura sociale (richiesta di nuove abitazioni, potenziamento della rete dei trasporti e dei servizi, integrazione dei nuovi arrivati).

Sotto questo impulso demografico la città si trasforma dunque in un'articolata e complessa area metropolitana nel corso dei decenni successivi. Lo sviluppo milanese del dopoguerra si innesta su un territorio, che soprattutto nella sua parte settentrionale, si è via via trasformato da prettamente agricolo in urbano-industriale. Si configura così un nuovo scenario dove, accanto alla conurbazione esistente si sviluppano nuovi poli regionali e una fitta rete di centri intermedi. La fase di questo sviluppo di tipo estensivo determina dunque un coinvolgimento dei comuni dell'hinterland in un accelerato processo di sub urbanizzazione e integrazione urbana che però non intacca il primato del capoluogo, che si caratterizza essenzialmente per una crescita residenziale che caratterizza i territori di "frangia". In particolare questo fenomeno assume caratteri forti nei territori del nord Milano, in cui si registra un forte aumento demografico e una violenta espansione edilizia, spesso caratterizzata da un basso livello qualitativo.

Lo sviluppo metropolitano dunque determina un radicale mutamento nella configurazione fisica e ambientale dell'area milanese alla luce di fenomeni di crescita insediativa che erode i suoli agricoli e che riempie i vuoti urbani. In questo periodo la politica urbanistica del Comune di Milano si fa particolarmente aggressiva e nel 1953 viene finalmente approvato il nuovo Piano Regolatore Generale (PRG) della città. Il piano prevedeva la suddivisione della città in aree specializzate, monofunzionali, in particolare l'area dell'Isola sarebbe stata interessata dall'arretramento, dall'interramento dello Scalo Varesine (Stazione

ferroviaria di Porta Nuova) e dalla realizzazione di un nuovo Centro Direzionale, data la posizione centrale e accessibile dell'area. Inoltre il viale Zara sarebbe stato poi prolungato fino alla tangenziale nord.



Fig. 4.21, La costruzione del grattacielo Pirelli, in alto è possibile scorgere l'area delle Varesine con la vecchia stazione di Porta Nuova, 1960.

Le conseguenze del piano furono sin da subito evidenti attraverso le iniziative dei proprietari immobiliari del quartiere che lasciarono degradare il patrimonio edilizio del quartiere nell'attesa di una rivalutazione dei fondi, che poi si è dimostrata inferiore alle aspettative. L'attuazione del Piano, infatti, si rivelò non semplice perché nel corso degli anni vi vennero apportati numerosi aggiustamenti, in relazione alle diverse tornate amministrative, poi per le opposizioni degli abitanti delle case di ringhiera, che tenacemente resistevano alle speculazioni edilizie che prevedevano il loro allontanamento coatto attraverso l'appoggio di

alcuni partiti politici e di comitati di quartiere, come il Volta-Garibaldi. Fu proprio questo comitato a presentare i ricorsi contro i diversi progetti di intervento urbanistico promossi dall'amministrazione nel corso degli anni, attraverso una serie di iniziative che poi si convogliarono nel nuovo comitato di quartiere Isola. Il progetto previsto dal PRG del 1953 prevedeva, infatti, la realizzazione del cavalcavia Eugenio Bussa, costruito nel 1961 in previsione della realizzazione dell'asse viario ad "alto scorrimento" che avrebbe dovuto collegare via Mario Pagano con viale Zara. Via Pagano, via Cesariano, il cavalcavia Bussa, piazzale Lagosta e viale Zara sono riconducibili in un allineamento quasi rettilineo: però per realizzare il progetto di connessione si sarebbe dovuto espropriare e demolire mezzo Borgo degli Ortolani, cuore del quartiere Isola e questo fu impedito.

Intanto, grazie all'accresciuta potenza produttiva, la società Brown Boveri si specializzò nella realizzazione di macchinari e impianti elettrici di ogni tipo: dai mutatori a vapore di mercurio, che alimentavano le linee elettrificate delle Ferrovie dello Stato, ai forni elettrici. Durante la seconda guerra mondiale, gli stabilimenti vennero gravemente danneggiati, ma la società rispose con un vasto programma di ricostruzione e di riammodernamento degli stessi. Contemporaneamente iniziò la produzione di elettrodomestici, motori di serie, comandi elettrici e si lanciò nella realizzazione di centrali idroelettriche (Santa Massenza e Karnafuli) e termoelettriche (Santa Barbara e Piacenza Levante) in Italia e all'estero. Negli anni Cinquanta, partecipò anche alla realizzazione delle metropolitane di Milano, Roma e nel 1964 venne inaugurato il nuovo stabilimento di Vittuone, alle porte di Milano.

Le attività di produzione in via De Castilla vennero a cessare alla fine degli anni '50 quando venne deciso il trasferimento della produzione della Società in piazzale Lodi, stabilimento attivo già da diversi anni e la vecchia fabbrica nel quartiere Isola, prima di essere rilevata per un breve tempo da Siemens, per produrre telefoni e altre apparecchiature elettriche, viene abbandonata.

Prima della costruzione del cavalcavia, il passaggio sopra i binari (la stazione di Porta Garibaldi non c'era ancora) era garantito da un piccolo ponticello pedonale che univa corso Como con via Pietro Borsieri che in passato arrivava fino all'intersezione con via Farini (includendo le attuali via Thaon di Revel e via Menabrea) e rappresentava l'importante direttrice che conduceva alla strada Provinciale Comasina (via Carlo Imbonati e successive). Gli anni a cavallo del '60 rappresentarono per l'Isola (ma in genere per molti quartieri a nord della ferrovia) una vera rivoluzione: oltre alla demolizione del ponte precedente e alla costruzione del Bussa, altri eventi modificarono le comunicazioni nord-sud della città. Fu infatti demolito il ponte della Sorgente e costruito il cavalcavia di via Farini, opera che si era resa necessaria sia perché il ponte della Sorgente si allagava spesso e volentieri, sia in previsione della costruzione della nuova stazione di Porta Garibaldi, che venne realizzata arretrando la stazione di Porta Nuova, situata sul terrapieno del Luna Park "Le Varesine" e la copertura della Martesana in via Melchiorre Gioia, raddoppiando lo spazio a disposizione delle vetture. La storia di quest'area inizia nei primi anni del Regno d'Italia quando nel 1865 si realizza il collegamento dei due fasci ferroviari (quello verso Varese e Como che partiva dalla vecchia stazione di Porta Nuova su Melchiorre Gioia e quello verso Venezia che partiva da Porta Tosa – Vittoria) grazie alla stazione Centrale ubicata nell'attuale piazza della Repubblica.



Fig. 4.22, La Tecnomasio Brown Boveri dopo i bombardamenti in Via de Castilia, Archivio Alinari, 1943.

Quando nel 1931 la vecchia stazione Centrale venne demolita per essere ricostruita nuova a poco meno di un chilometro di distanza (trasferendo di conseguenza il Trotter in via Padova) il fascio di binari Ovest in direzione Varese rimase in funzione e terminava le corse sul terrapieno che costeggiava la via Viviani; questo fino all'entrata in servizio nel 1964 della stazione di Porta Garibaldi.

Smantellato questo troncone residuo sul terrapieno, venne inaugurato l'ampio viale della Liberazione che scorre parallelo a via Viviani, la quale nel frattempo era stata "troncata" poco prima di "piegare" verso l'alzaia del Naviglio Martesana (che oggi corrisponde a via Melchiorre Gioia). Sul finire degli anni '60 vennero installate le prime giostre e l'area fu interamente occupata dal 1972 (in modo permanente) fino allo sfratto. A metà degli anni '80 le Ferrovie dello Stato vendettero l'intera area e nel 1998 venne chiuso definitivamente il parco dei divertimenti.

Anche il lato opposto all'ingresso, via Melchiorre Gioia, ha subito diversi cambiamenti in quegli anni; in concomitanza con l'entrata in servizio della stazione di Porta Garibaldi e la cessazione di Porta Nuova, vennero eseguiti i lavori di tombinatura della Martesana lungo tutta la via, dal Ponte della Gabelle fino a Cassina de' Pomm (i lavori vennero però eseguiti suddividendo Melchiorre Gioia in più tratte per evitare di paralizzarlo interamente).

Il quartiere Isola è spesso ricordato negli anni come il quartiere della ligera, della sinistra e degli artigiani: questi tratti da sempre sono parti integranti del patrimonio simbolico del quartiere da parte degli stessi abitanti e da parte dei milanesi in generale. La ligera è un termine dialettale con il quale si indicava una forma di micro-criminalità diffusa che aveva trovato nell'Isola terreno fertile per la sua collocazione periferica, per la difficile accessibilità della zona, per il nugolo di vicoli e corti che caratterizzavano i quartieri operai del tempo. Facevano parte di queste combriccole di balordi i sacchett (i borsaioli), i carbonat (gli scassinatori), i quai (ladruncoli di portafogli) e gli spicciola (i ladri di biciclette).



Fig. 4.23, Costruzione della nuova stazione centrale, 1929.

4.6 Gli anni dei concorsi per l'area Garibaldi Repubblica.

L'immagine della città e del suo nuovo centro, si formano in questi anni sullo sfondo di una frenetica ridefinizione degli strumenti della pianificazione urbanistica. Dopo il concorso del 1946 in cui parteciparono diversi progettisti e la presentazione all'amministrazione provinciale del piano De Finetti nel 1947, si intrecciano in un arco molto breve di tempo una prima adozione del piano regolatore nel marzo 1948, una seconda adozione del 1950 che raccoglie anche essa numerose osservazioni e la definitiva approvazione nel 1953, in cui vengono varate istruzioni transitorie che allentano i vicoli urbanistici e vengono quindi prese decisioni al fine di rivedere lo strumento finalmente adottato. L'amministrazione, nel periodo compreso tra la data di adozione del Piano Regolatore (5 marzo 1948) e la data di approvazione (avvenuta il 30 maggio del 1953) utilizza il Piano di Ricostruzione per le zone in cui questi è operante, il Piano Regolatore del 1934 per il restante territorio, riferendosi così con criteri diversi, per non dire opposti, da quelli previsti dallo strumento che in seguito sarà adottato. Tutto ciò è emblematico al fine di individuare un rapporto davvero complesso tra Amministrazione locale, operatori tecnici e privati, nel quale i piani sono strumenti utilizzati per la contrattazione e la definizione di linee guida di sviluppo per gli assetti della città.

Il caso dell'area Garibaldi Repubblica è assolutamente esemplare in merito e consente una lettura certamente significativa delle vicende che hanno investito Milano in quegli anni. Nel 1953 viene predisposto un Ufficio per studiare il piano particolareggiato, che potrà essere messo a punto solo nel 1955, a seguito degli accordi finalmente intervenuti con le Ferrovie, che per lunghi anni si erano opposti all'arretramento del sedime ferroviario per rendere disponibile l'area occupata. Il piano è predisposto dall'Amministrazione con la consulenza di Muzio, Bosisio, Lancia e Perelli, viene varato prima nel 1962 e successivamente nel 1967. Questa ridefinizione tecnica del problema relativo al centro direzionale, previsto dal PRG, esprime dunque un'intersezione complicata di numerose

questioni sollevate da operatori differenti che riguardano la valorizzazione delle aree, la sperimentazione di nuove pratiche urbanistiche, le strategie degli investitori immobiliari, dei progettisti e non da ultimo la nozione stessa di centro direzionale.

Le intenzioni e i fallimenti dell'urbanistica milanese del dopoguerra hanno il loro riepilogo più significativo, probabilmente nella vicenda proprio del Centro Direzionale. La sua origine risale proprio alle indicazioni contenute nel piano Architetti Riuniti. In relazione al centro storico della città meneghina gli autori del piano scrivevano: “ *Non è possibile pensare ad un nucleo urbano diventato, come taluno ha proposto, tutto una “city”: ciò non farebbe che esasperare al massimo grado il monocentrismo, il centripetismo della città e il problema del traffico interno: porterebbe a condizioni disperate il problema dell'abitabilità [...]. Noi riteniamo che soltanto spostando opportunamente parte delle funzioni accentratrici di traffico si potrà risolvere il problema del centro.*”

A questo scopo veniva proposta la “costruzione di un vasto quartiere degli uffici che avrà inizio sull'incontro di via Mario Pagano con la ferrovia Nord, nella zona delle caserme e che dovrà estendersi nella zona dell'ex Scalo Sempione fino a quella dell'attuale Fiera Campionaria. Su quelle aree, presso le quali il piano collocava l'incrocio dei due nuovi assi di penetrazione previsti, avrebbe dovuto sorgere un quartiere modello, urbanisticamente perfetto, con particolari facilità di accesso da qualunque punto della città e della regione [...] abbastanza staccato dal centro attuale per non diventare una semplice espansione di esso e tuttavia posto in un settore già ricco di comunicazioni, abitazioni e interessi vari.”.

La proposta venne inserita, con il nome di “Centro direzionale”, nello schema fondamentale del nuovo piano regolatore, di cui nel 1946 iniziava l'elaborazione. Ad accogliere il nuovo quartiere però venne designata una zona prossima alla Stazione centrale, dotata di aree libere in parte di proprietà comunale e demaniale, ma più prossima al centro di quanto non prevedesse il piano AR e tagliata in due dalla stazione delle Varesine (di cui venne proposto l'interramento). Sempre

accanto al nuovo quartiere era previsto l'incrocio degli assi attrezzati di penetrazione. Nella zona prescelta, secondo quanto scriveva nel 1948 l'assessore all'urbanistica Venanzi, *“dovranno essere indirizzate, in un primo, le nuove importanti sedi di grandi società ed enti pubblici; in un secondo tempo si localizzeranno le attività minori. Ciò mentre molte altre attività dovranno evidentemente svolgersi nel vecchio centro: quelle relative alle funzioni di rappresentanza proprie della Città, quelle culturali e quelle bancarie. [...] Le difficoltà per la creazione del Nuovo Centro sono notevoli; prima fra tutte, quella di mandare in atto il previsto interrimento delle Ferrovie Varesine sino all'attuale stazione di testa.”*

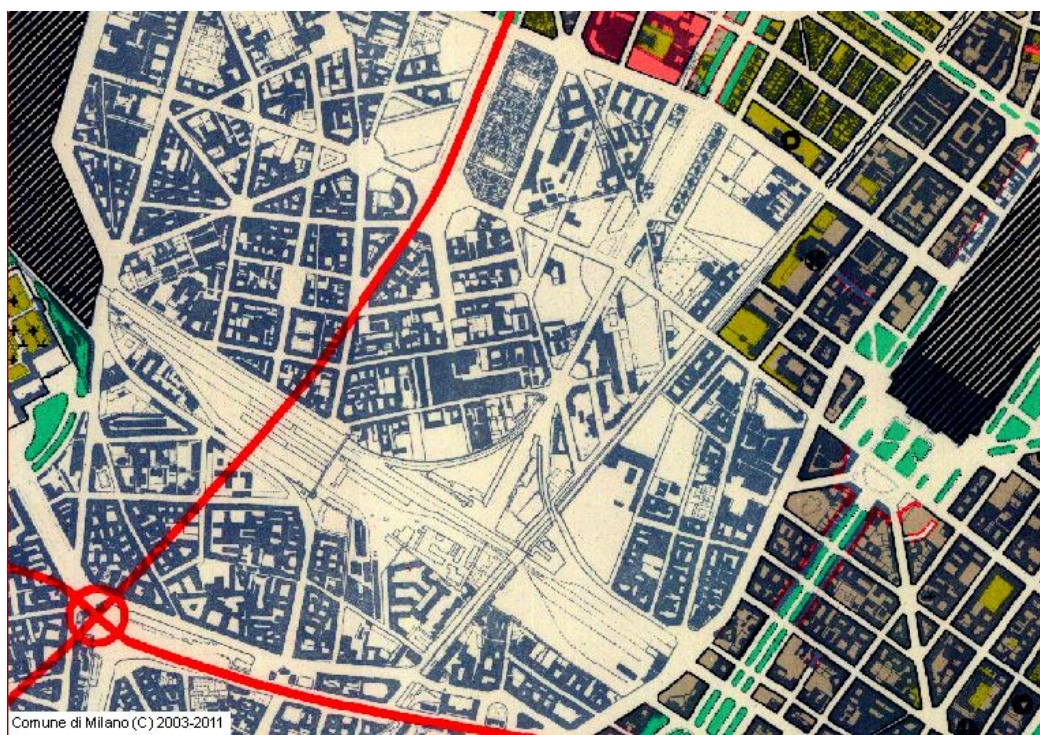


Fig. 4.24, Stralcio del Prg del 1953. E' possibile individuare il tracciato del viale di scorrimento che attraversa l'area dell'attuale Porta Garibaldi.

Per definire i lineamenti del nuovo insediamento, nel 1948 venne indetto un concorso di idee conclusosi senza vincitori (solo un rimborso fu diviso ex-aequo

tra quattro gruppi di partecipanti): anche il progetto del gruppo CIAM, che riuniva Albini, Bottoni, Belgiojoso, Mucchi, Peressutti, Pollini, Pucci, Romano, si mostrava inadeguato alla complessità del tema, limitandosi a precisare l'azzonamento funzionale e a scompartire ordinatamente il volume edificabile tra una serie di blocchi lamellari. Nessuna ipotesi di semplice conformazione, del resto, avrebbe potuto ovviare ai gravi limiti con cui il Centro Direzionale nasceva: la genericità delle previsioni funzionali, l'assenza di strumenti normativi con cui realizzarle e soprattutto la collocazione su di un'area di limitate dimensioni, troppo vicina al centro storico, per di più vincolata all'interramento (o all'arretramento) della stazione delle Varesine e gravante, nelle previsioni, su quell'incrocio di assi attrezzati che, anche nell'impossibilità di prevedere lo sviluppo successivo del traffico, costituiva un'infrastrutturazione palesemente sommaria.

Il mancato avviamento della realizzazione, per la quale il comune metteva a punto nel 1955 un anodino piano particolareggiato, costellato da "grattaciellini" che confermava e precisava i difetti di origine.

L'arretramento delle ferrovie Varesine, che dopo lunghe trattative con la Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato, ha reso possibile la stesura definitiva del piano particolareggiato del Centro Direzionale sulla base dei principi espressi dal PRG del 1953, che riconosce nel nuovo Centro una delle realizzazioni fondamentali per lo sviluppo urbanistico di Milano nel prossimo cinquantennio. Fin dall'epoca degli studi del nuovo PRG, non appena individuata l'esigenza della creazione di un centro direzionale rispondente alle sempre crescenti necessità del settore economico della vita cittadina e regionale, l'Amministrazione Civica diede l'avvio alla progettazione del nuovo complesso, affermandone l'importanza attraverso un concorso di idee bandito nel 1948, che vide la partecipazione di numerosi professionisti. Per l'impostazione del piano recentemente adottato dal Consiglio Comunale sono stati attentamente esaminati i fattori di ordine tecnico ed economico, le necessità di carattere urbanistico

bientale ed estetico, i collegamenti, le vie di traffico, le influenze, le relazioni con i quartieri vicini e infine lo stato attuale e le realizzazioni in corso.

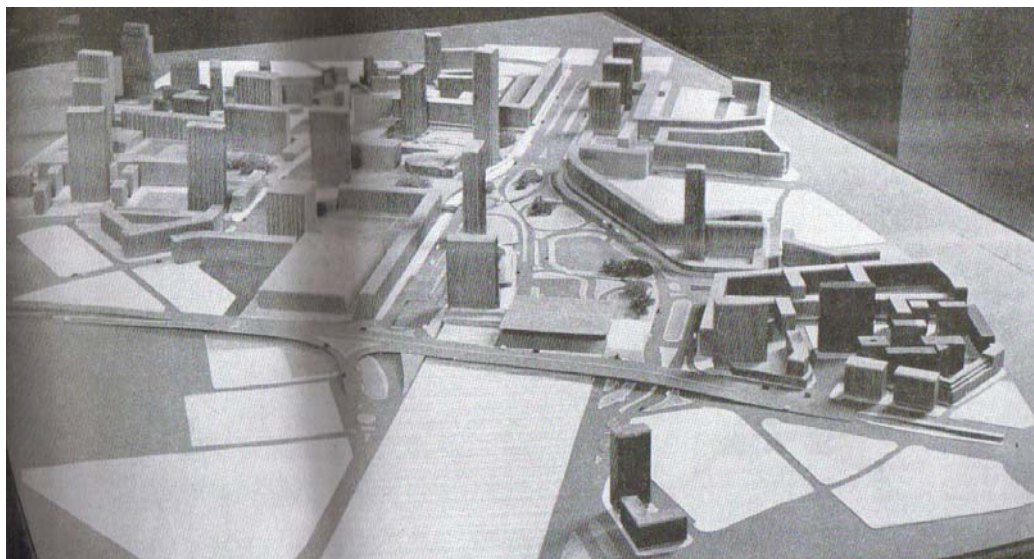


Fig. 4.25, Veduta del plastico del progetto per il nuovo centro direzionale. In primo piano l'area occupata dall'attuale scalo Farini. La strada sopraelevata è l'asse attrezzato viale Fulvio Testi - viale Zara - piazzale Baiamonti.

Hanno soprattutto influito sull'impostazione generale del piano le considerazioni di carattere urbanistico, dettate dalla necessità di dare completamento all'ambiente urbano attuale, costituito dal sistema piazza Repubblica-via Vittor Pisani, con un sistema a questo ortogonale e parallelo, impostato sul prolungamento di viale Tunisia con l'asse attrezzato; di inserire e collegare la nuova stazione delle Ferrovie Varesine, che da stazione a esclusivo traffico locale diventa stazione succursale con destinazione e percorsi a largo raggio, con le rimanenti zone della città, in particolare con la stazione Centrale; infine di costruire un raccordo ferroviario con Greco. Un viale largo 60 metri si sviluppa per una lunghezza di 250 metri, partendo da via Galilei, fiancheggiato da palazzine, che sul lato nord sono collegate da un porticato continuo formante un percorso pedonale coperto. Una spina centrale alberata divide le piste di traffico in corrispondenza di via Melchiorre Gioia, sulla quale si apre la piazza principale del Centro Direzionale, il

viale si biforca verso la nuova stazione e verso l'asse attrezzato. La piazza, pensata come cuore dell'intero complesso, presenta una forma leggermente svasata aperta a sud e delimitata a nord dell'edificio che ospiterà la nuova sede dell'Ufficio Tecnico Municipale, alto 60 metri e aperto al traffico dei veicoli e del pubblico, al piano terra completamente libero. Sugli altri due lati della piazza, sistemati a portici, si apriranno le più importanti attrezzature commerciali del nuovo centro al quale si aggiungerà un grande cinema-teatro previsto nel settore occidentale. La sistemazione a giardino della fascia di terreno sviluppata sopra il raccordo ferroviario con Greco, che sarà attuato in galleria con un conseguente innalzamento di quota della zona circostante, permetterà di creare un fondale di verde al quale farà riscontro un edificio alto 80 metri.



Fig. 4.26, Dettaglio del nuovo piano per il centro direzionale inserito nel tessuto edilizio urbano esistente.

La catena di edifici previsti nel piano, seguendo lo sviluppo stradale, si apre secondo un'ampia V e determina un unico ambiente avente come fondale l'edificio della stazione e più oltre il ponte sospeso sul quale si svilupperà l'asse attrezzato proveniente da viale Zara. Elemento caratteristico del Centro Direzionale sarà la strada di collegamento veloce fra le due stazioni, che raggiungerà direttamente il piazzale della nuova stazione, incrociando con un sottopassaggio la superiore strada di collegamento con l'asse attrezzato. In considerazione del prevedibile sviluppo del volo verticale, si è ritenuto opportuno prevedere nella zona verde a lato della nuova stazione un campo di atterraggio e decollo per elicotteri, integrativo di un analogo impianto, ma di maggiori dimensioni e capacità, da ubicarsi sul viale Restelli, a nord del Centro Direzionale.

A completamento delle strutture del Centro Direzionale si è ritenuto opportuno prevedere l'ubicazione di una chiesa e di una scuola elementare nel settore nord occidentale, che ha caratteristiche più particolarmente residenziali. La trama delle strade secondarie rispetta in parte i vecchi tracciati e in parte si appoggia alle direttrici principali creando nuovi isolati. Un sistema di piazze minori e di alberghi si inserisce nella maglia stradale assicurando spazi di sosta, parcheggi in superficie e sotterranei per autoveicoli. La lottizzazione è del tipo aperto a edifici isolati o collegati da corpi di fabbrica bassi. La composizione volumetrica, caratterizzata dalla presenza di alcuni edifici a torre (di 80 e 60 metri di altezza), è studiata in modo da distribuire il concentrazione delle massime densità lungo la spina centrale, sul prolungamento di viale Tunisia (da 105.000 a 82.000 mc/ha) con edifici di 40 metri di altezza. Densità minori sono previste negli altri isolati (da 70.000 a 45.000 mc/ha) ove prevalgono gli edifici di 30 metri di altezza.

Mentre lo sviluppo delle attività terziarie continuava soprattutto nel centro storico, completandone la distruzione, alcuni edifici direzionali sorsero, a partire dagli anni Cinquanta, apparentemente nel Centro Direzionale in realtà fuori o ai margini dell'area prevista, soprattutto in piazza della Repubblica (con la Torre Breda

realizzata nel 1954 su progetto di Luigi Mattioni), in piazza Duca d'Aosta (con il grattacielo Pirelli completato nel 1961 su progetto di Gio Ponti), in Via Galvani, Via Fara (con la Torre Galfa progettata da Melchiorre Bega e completata nel 1959) e in Via Melchiorre Gioia con il palazzo dei Servizi Tecnici Comunali (su progetto di Renato Bazzoni, Luigi Fratino, Vittorio Gandolfi e Aldo Putelli nel 1966); ovvero lungo gli assi tra il centro storico e la stazione, secondo un disegno "spontaneo" che negli anni Sessanta si sarebbe concluso nel rapido e totale rinnovamento di via Vittor Pisani: dimostrando come, in assenza di una normativa efficace, l'eventuale vitalità del Centro Direzionale dipendesse dalla coincidenza casuale tra indicazioni di piano e interessi privati. Nel 1962 il Comune di Milano proponeva una variante al piano particolareggiato della zona che mirava a definire un nuovo assetto planimetrico e infrastrutturale del Centro Direzionale, basato su un sistema di "assi attrezzati", sulle ferrovie e sulla prevista seconda linea della metropolitana.

La crescita del Centro Direzionale, rallentata come già accennato dalla scarsa vitalità intrinseca dell'iniziativa, è stata definitivamente bloccata dalla Variante generale al PRG del 1953, adottata dal Comune nel 1976, che ha accolto le rivendicazioni degli abitanti dell'isola, minacciati di espulsione dall'avanzata del terziario. La configurazione che si è definita negli anni, almeno fino alla fine del secolo scorso, non è che una versione riduttiva e contratta di quello che i piani particolareggiati relativi a quell'area volevano sviluppare.

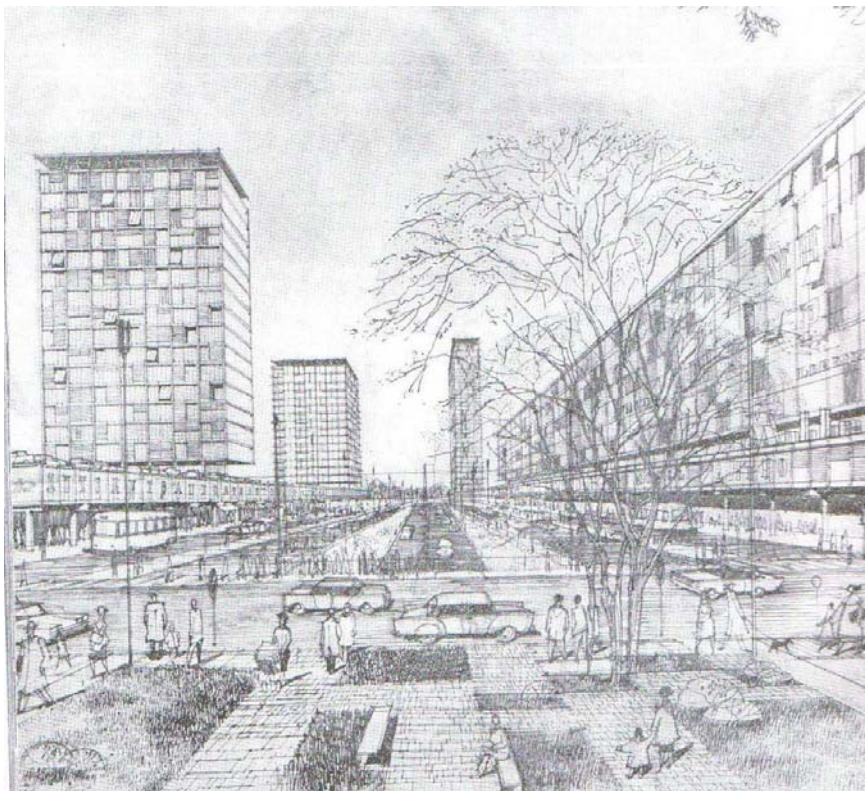


Fig. 4.27, Veduta di insieme del progetto del nuovo centro direzionale.



Fig. 4.28, Vista da Via Farini con il vecchio Ponte della Sorgente, Umberto Saronni, 1957.

Alla fine degli anni sessanta un'inversione di tendenza è chiaramente percepibile attraverso la variante stessa per il centro direzionale: la discussione che avviene l'8 novembre 1967 in consiglio comunale prende atto dell'opposizione che si è formata nei confronti dei precedenti indirizzi di politica urbanistica, giudicati disattenti alle esigenze della popolazione insediata e tesi alla mera valorizzazione economica delle aree in questione. Questo approccio porterà a un lungo processo che condurrà all'approvazione di un nuovo piano (la Variante al PRG del 1975-80) e al primo Piano di Inquadramento Operativo per l'area realizzato nel 1978, in cui vengono sovvertite le indicazioni precedentemente stabilite all'insegna di opposti indirizzi tesi a un contenimento del terziario. O meglio al suo trasferimento fuori dalla città, nelle aree dell'hinterland, dove proprio in quegli anni le grandi azioni immobiliari mutano anch'esse orientamento, trasformandosi da operazioni prevalentemente residenziali a operazioni rivolte all'affermazione del terziario, mantenendo essenzialmente modelli insediativi simili.

Proprio da queste vicende nacquero diverse ipotesi di recupero delle aree precedentemente destinate a essere occupate dal centro direzionale, nel 1979 queste divengono oggetto di un nuovo concorso a inviti promosso da Casabella e dalla Amministrazione locale. Si tratta di un concorso di idee che non fornisce soluzioni specifiche ma che prendendo spunto dal Piano di Inquadramento Operativo per l'area, approvato nel 1978, prova a reinterpretarne le possibilità lungo alcune direzioni principali. Queste direzioni sono fornite appunto dalla localizzazione di manufatti architettonici nello spazio tra il rilevato delle Varesine, ormai liberato dalla presenza del vecchio luna park, la stazione Garibaldi e la tematica della ricomposizione morfologica della vasta area individuata. Alcuni progetti però non resistono alla tentazione di affrontare una nuova tematizzazione, pur rispondendo ai problemi di ricucitura dell'esistente, assumendo come presupposto progettuale il carattere eccezionale dell'area e la necessità di farne un luogo centrale della città.

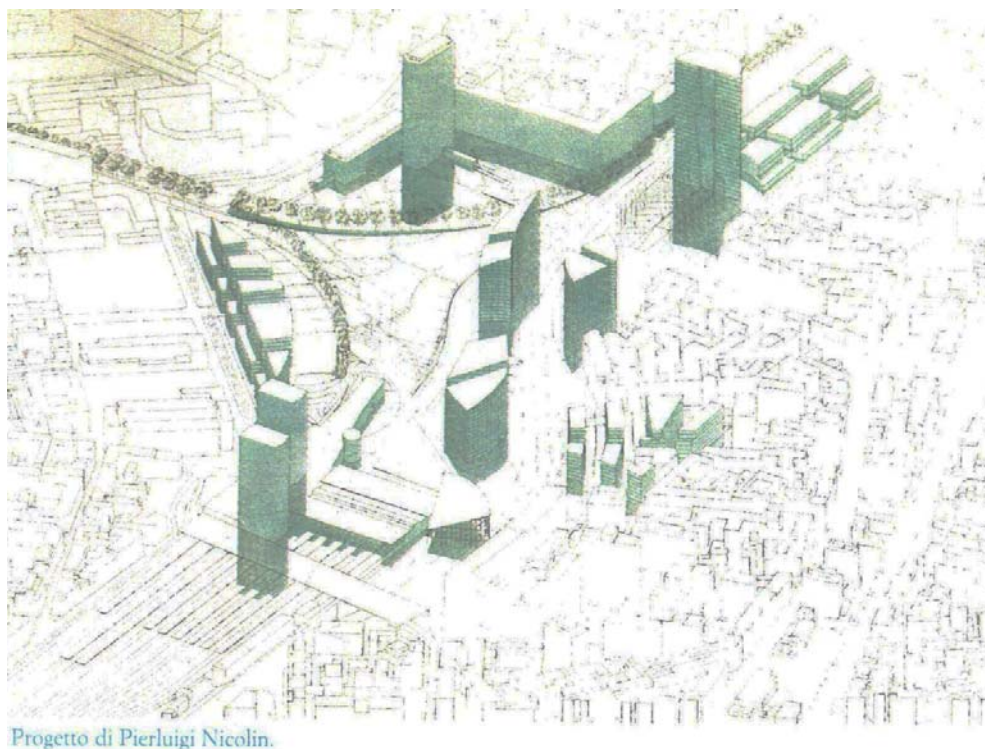


Fig. 4.29, Progetto di Pierluigi Nicolin.

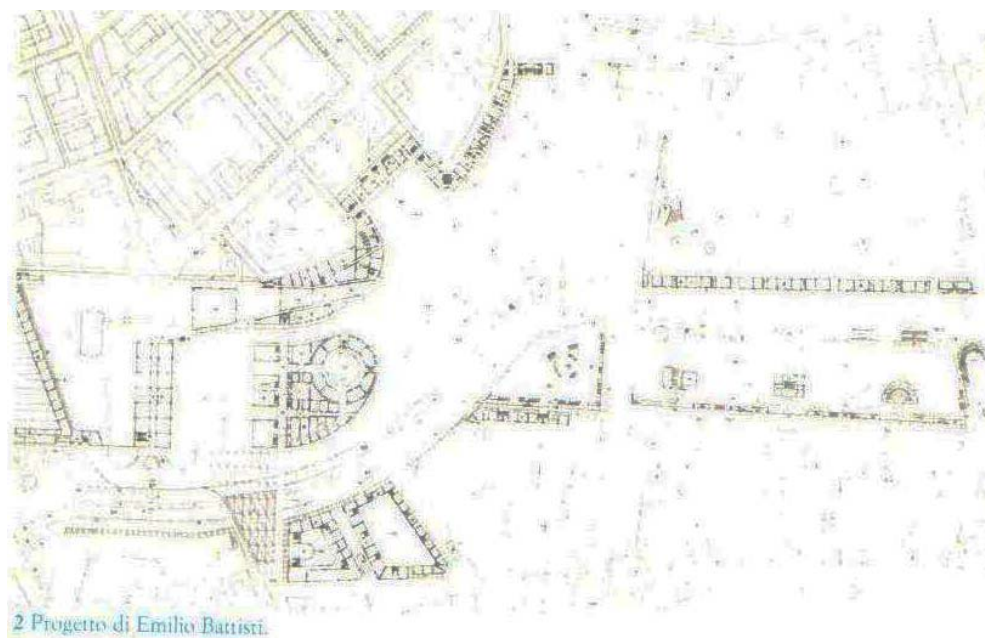
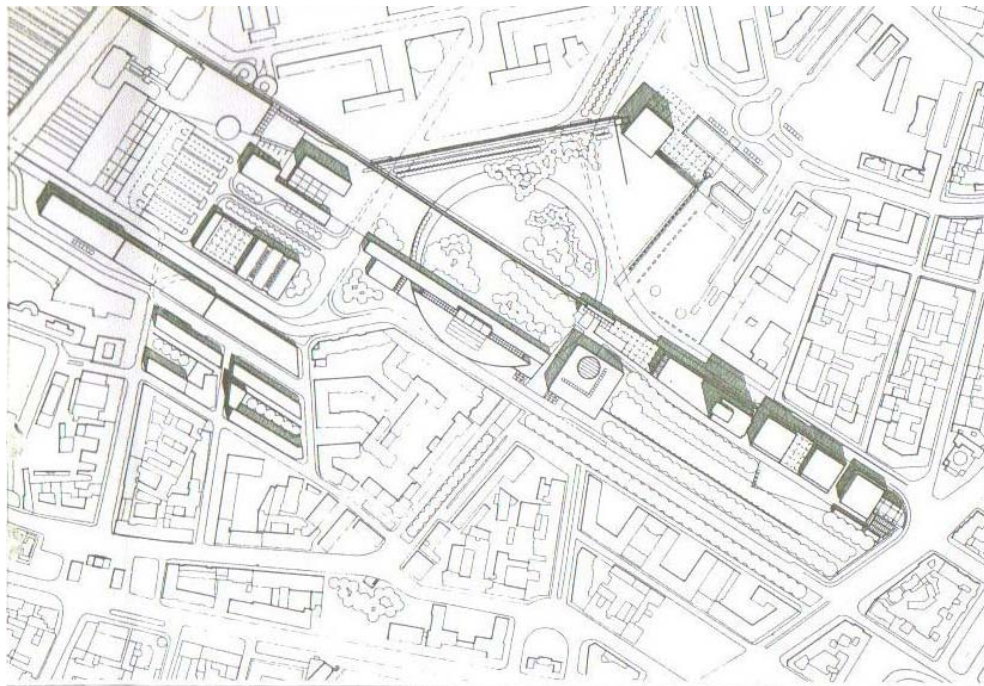
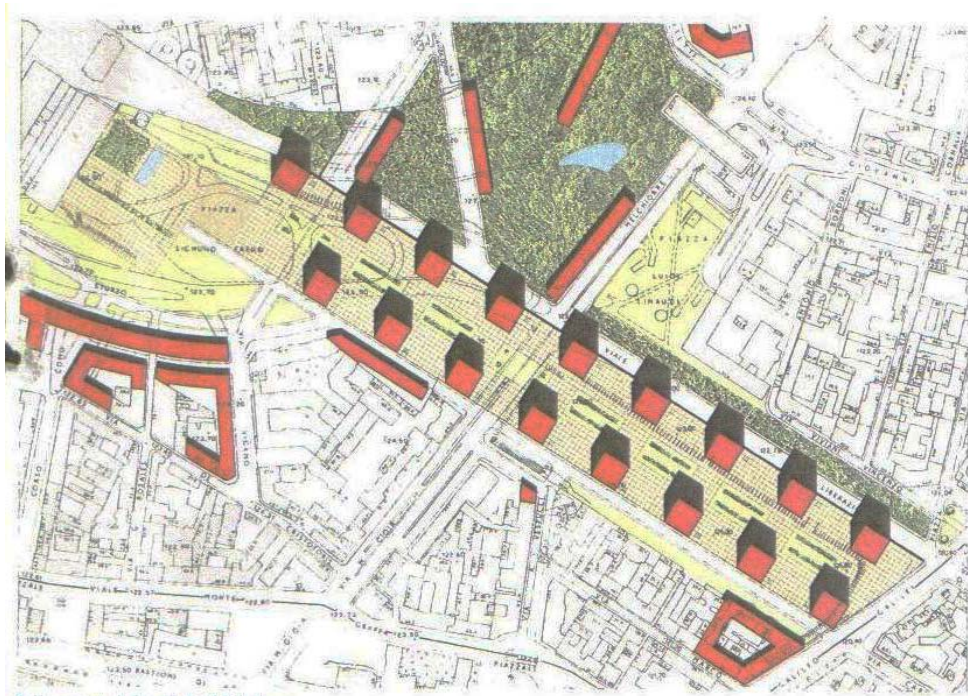


Fig. 4.30, Progetto di Emilio Battisti.



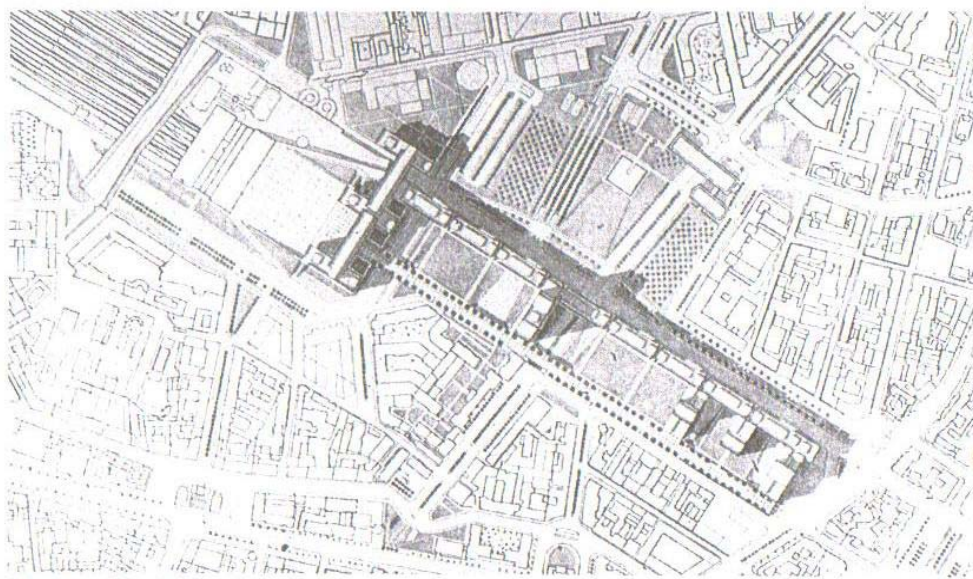
3. Progetto di Raffaello Cecchi.

Fig. 4.31, Progetto di Raffaello Cecchi.



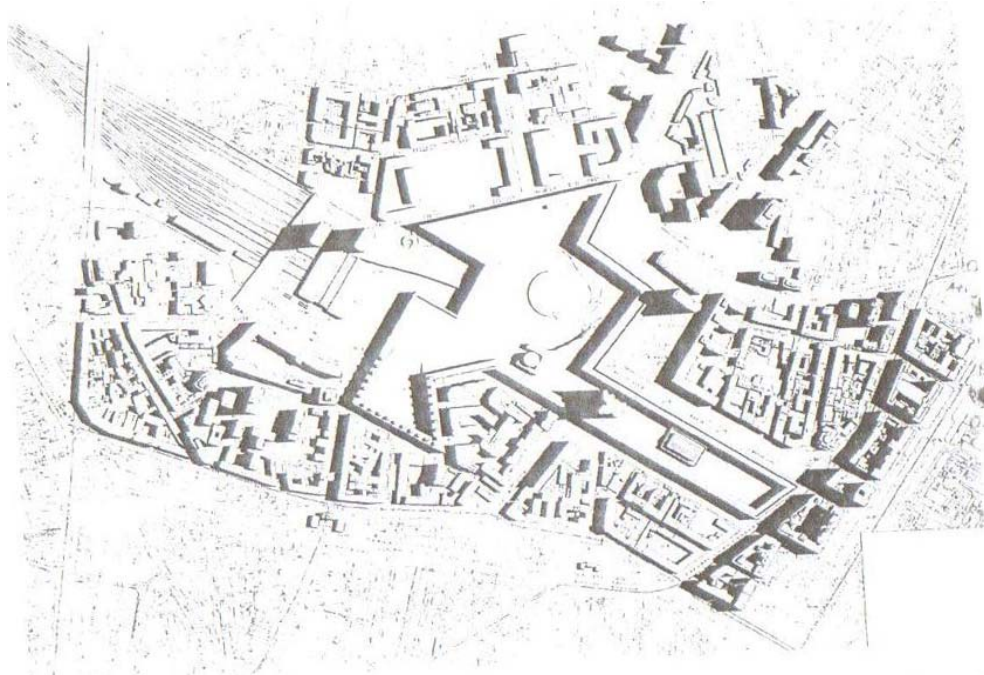
5. Progetto di Josef Paul Kleihues.

Fig. 4.32, Progetto di Josef Paul Kleihues.



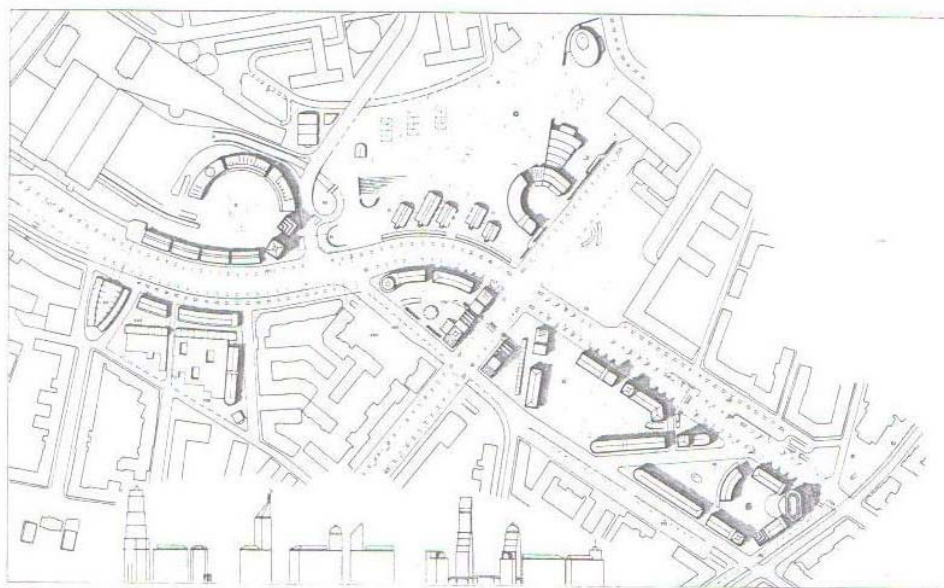
1 Progetto di Sergio Crotti.

Fig. 4.33, Progetto di Sergio Crotti.



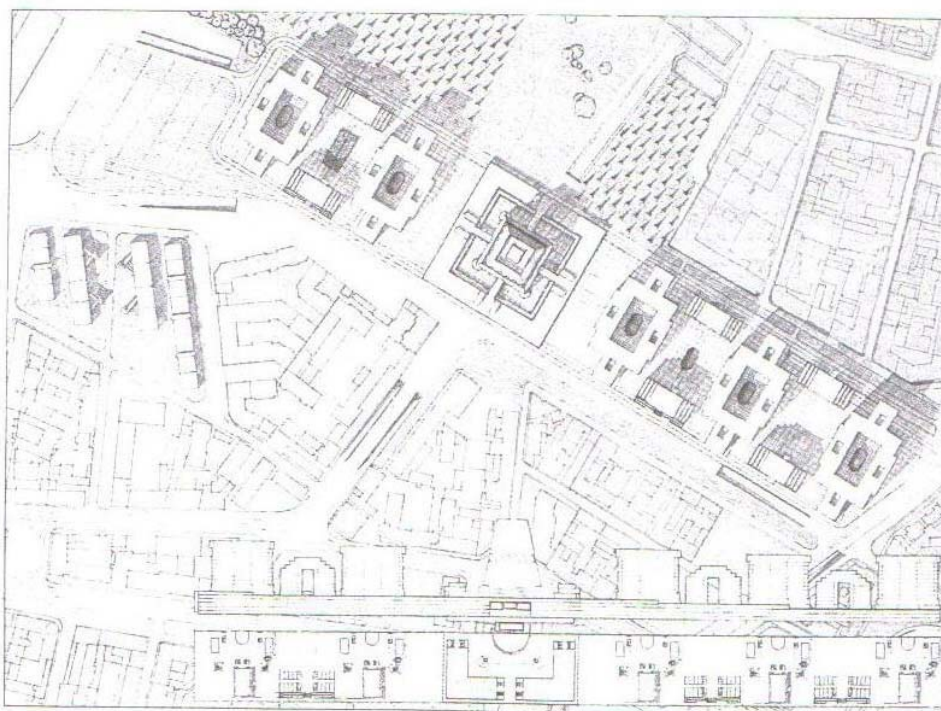
2 Progetto di Manuel Portaceli.

Fig. 4.34, Progetto di Manuel Portaceli.



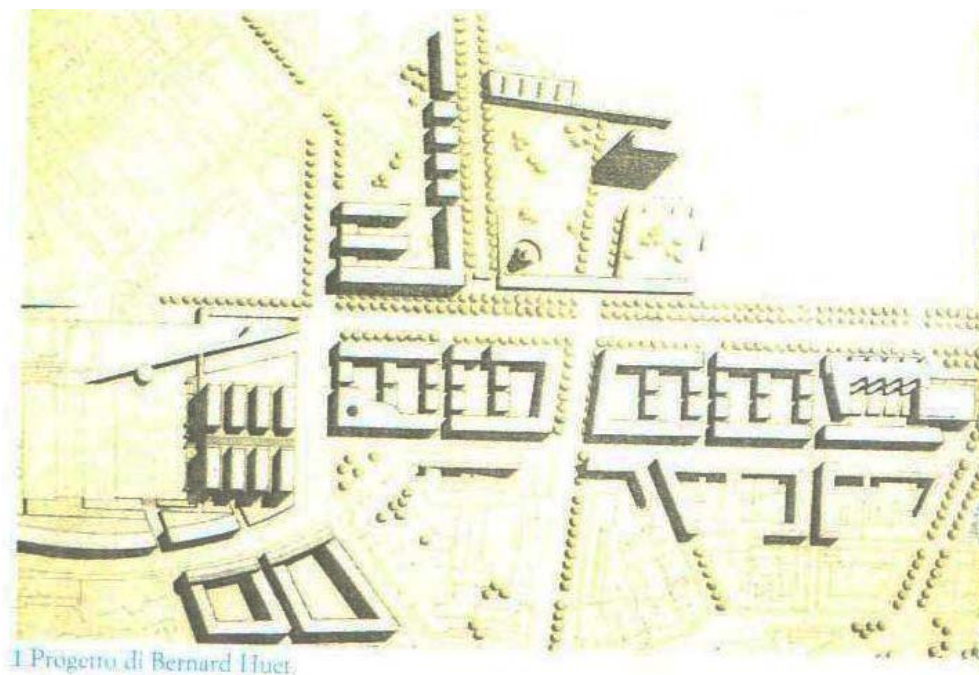
3 Progetto di Pietro Derossi.

Fig. 4.35, Progetto di Pietro Derossi.



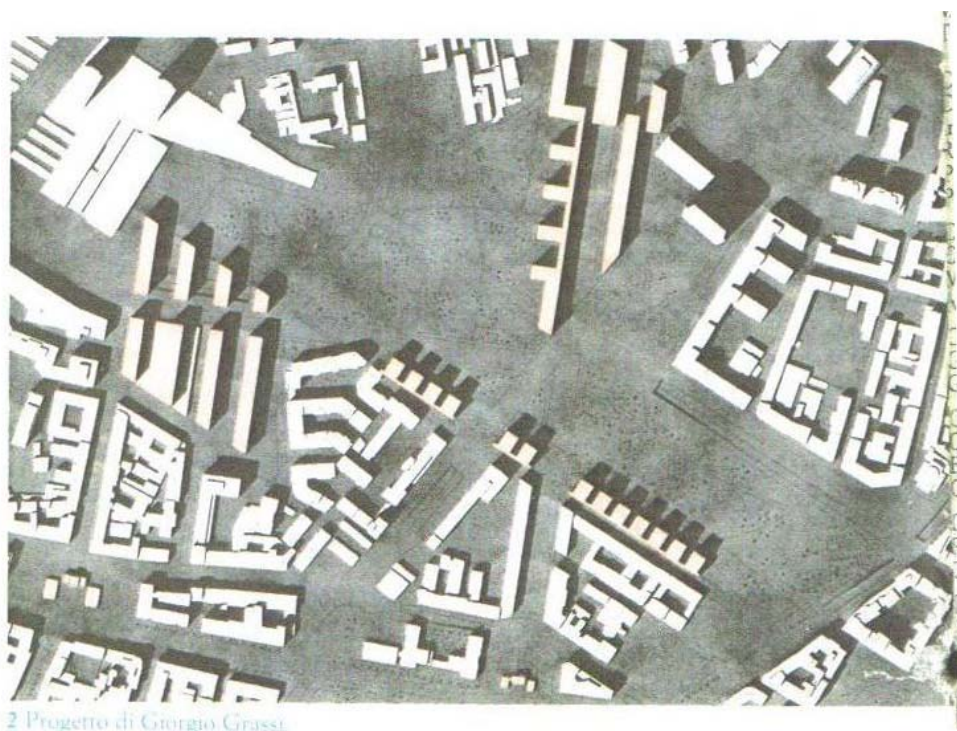
4 Progetto di Guido Canella.

Fig. 4.36, Progetto di Guido Canella.



1 Progetto di Bernard Huet.

Fig. 4.37, Progetto di Bernard Huet.



2 Progetto di Giorgio Grassi.

Fig. 4.38, Progetto di Giorgio Grassi.

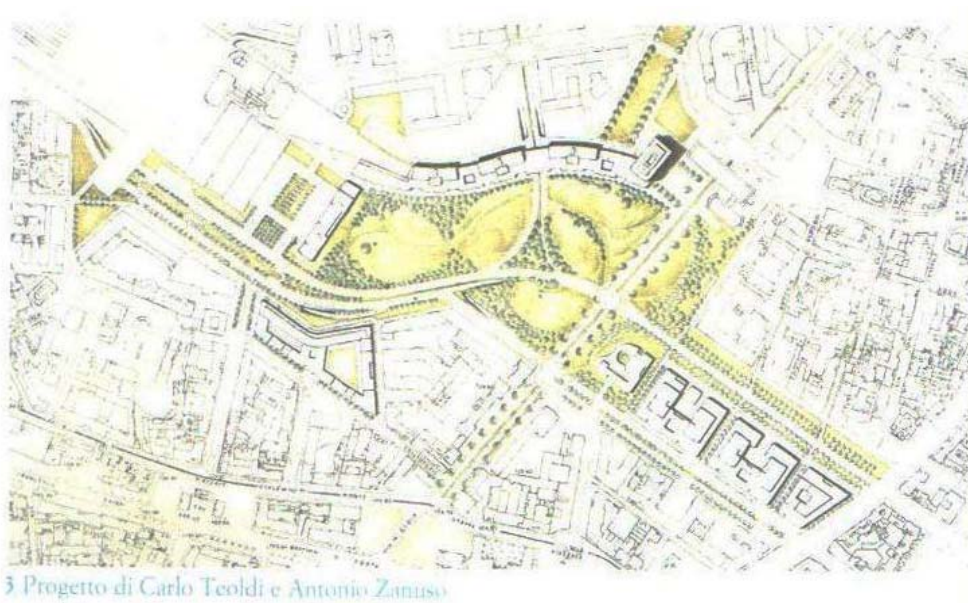


Fig. 4.39, Progetto di Carlo Teoldi e Antonio Zanuso.

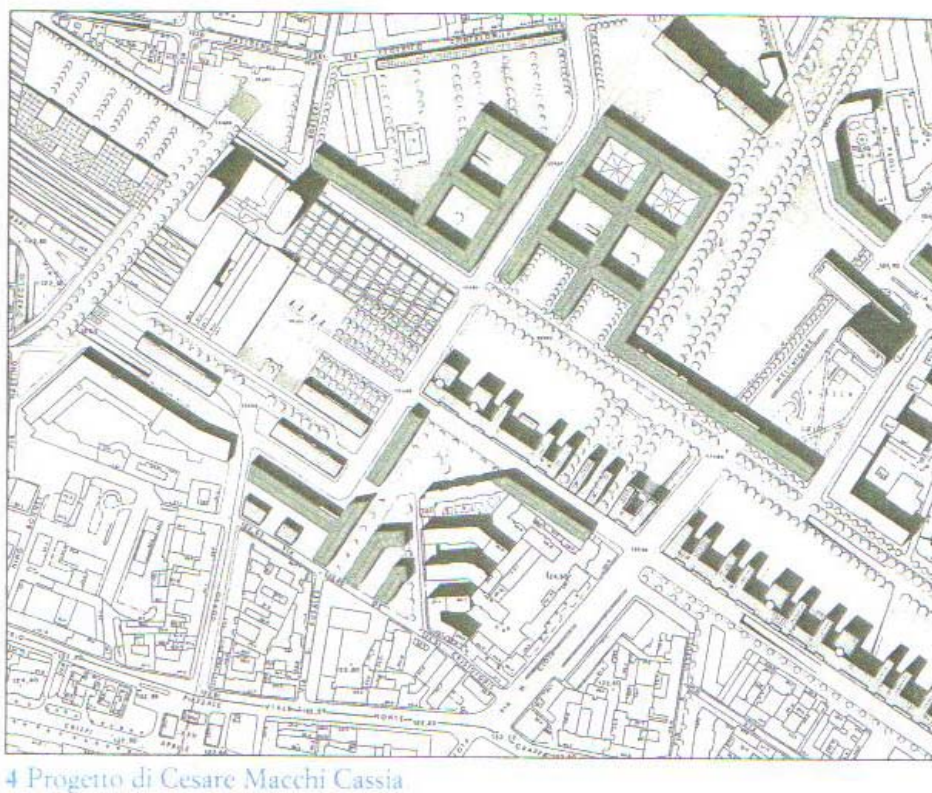


Fig. 4.40, Progetto di Cesare Macchi Cassia.

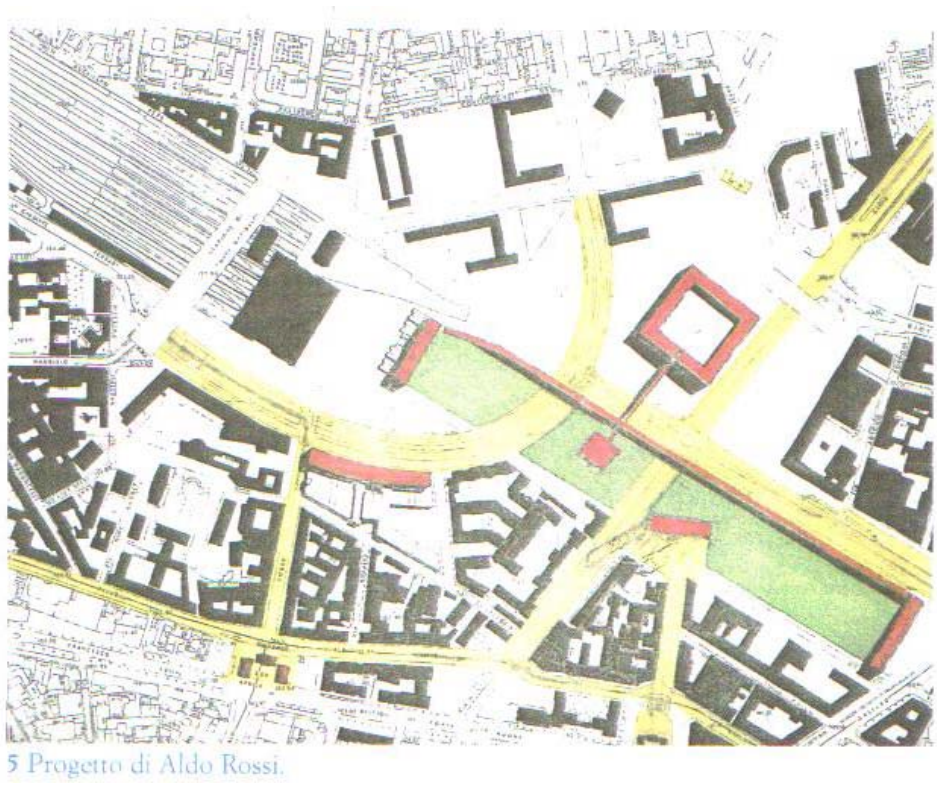


Fig. 4.41, Progetto di Aldo Rossi.

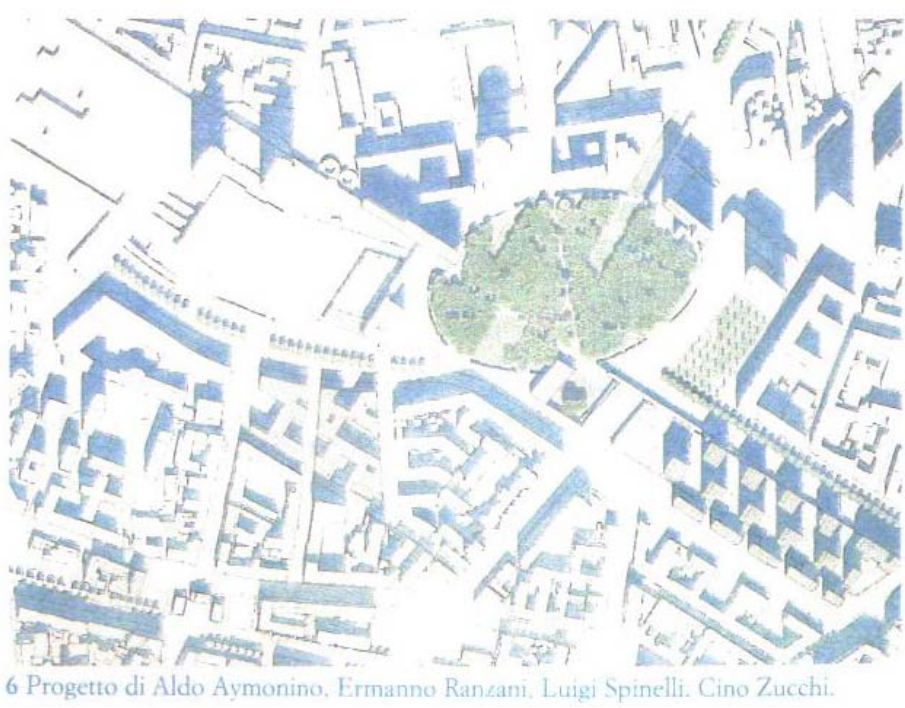


Fig. 4.42, Progetto di Aldo Aymonino, Ermanno Ranzani, Luigi Spinelli, Cino Zucchi.

Nel corso di questi anni il quartiere Isola subiva, come già accennato, i capricci e i continui cambiamenti di strategie che le amministrazioni suggerivano in relazione proprio alle controversie sorte in funzione degli ambiti di trasformazione che investivano il quartiere o le vicinanze. L'azione dei comitati dei cittadini, cui il potere politico prestava attenzione per la loro capacità di mobilitazione dei consensi, portò in questi anni a raggiungere significativi risultati come ad esempio, nel 1975, con l'approvazione del Piano integrativo per l'edilizia popolare, in cui venivano vincolate e dunque preservate dai tentativi di intervento proposti dal PRG numerose abitazioni popolari, come molte presenti nel quartiere Isola.

Questo poi divenne la base per la Variante Generale presentata dall'amministrazione nel 1976, che andava in aperto contrasto con proprio il Piano del 1953, per l'avvio di una politica di contenimento del consumo del suolo e di tutela delle aree non ancora costruite, ponendo attenzione alla riqualificazione urbana delle aree più svantaggiate. In particolare per il quartiere Isola, la Giunta comunale si occupò del recupero, della valorizzazione storica e identitaria del quartiere, accantonando il progetto del Centro Direzionale e impegnandosi sul fronte della ristrutturazione degli edifici del Demanio comunale, del finanziamento di opere di riedificazione degli stabili più degradati destinando a uso pubblico gran parte dell'area delle ex-Varesine. Molti di questi obiettivi promossi dalla Variante del 1976, rimasero però sulla carta in relazione ai problemi di congestione del traffico dovuti a un sistema viabilistico inefficiente, alla richiesta di nuovi spazi per gli uffici dell'Amministrazione comunale e soprattutto a causa della progettazione del nuovo Passante ferroviario che misero in discussione proprio la filosofia della Variante.

La stazione sotterranea di maggiori dimensioni sarebbe stata collocata proprio presso la stazione Garibaldi. In un quadro di rinuncia di un disegno unitario, riferibile alla crisi del PRG e degli strumenti urbanistici generali per il governo dello sviluppo della città, in favore di un ricorso a interventi diffusi attuati da



Fig. 4.43, Vista dal quartiere Isola verso Via Melchiorre Gioia, autore sconosciuto, 1965 ca.

singoli promotori, si innescarono diversi problemi di gestione del quartiere in merito alla definizione delle modalità di fruizione dell'Isola, su come eventualmente guidare assecondando le tendenze spontanee nel recupero e nel rinnovo del patrimonio edilizio esistente. All'inizio degli anni ottanta, infatti, l'Amministrazione milanese decise di impostare una nuova politica per la città, recuperando alcune idee formulate in precedenza e legandole dentro uno schema territoriale, in relazione all'infrastruttura del passante ferroviario che poi sarà solo in parte realizzato, con grandi operazioni che genereranno un forte mutamento diffuso e non controllato. In quest'ottica il Documento Direttore del progetto del passante affida all'area un posto assolutamente rilevante, individuando in essa un nuovo centro finanziario, amministrativo e culturale. Fu chiaro dunque che proprio su questa area si sarebbe in parte giocata la possibilità di costruire un'immagine convincente della città in relazione alla rete di interconnessione locale ed extralocale. Tutto ciò è stato poi formalmente precisato nel Progetto

d'Area Garibaldi Repubblica del 1984 e nella variante adottata nel marzo del 1985. Le numerose critiche formulate allo strumento presentato tendono a osservare, in genere, l'eccessiva rigidità per quanto riguarda il mix funzionale, il peso insediativo e lo schema ordinatore del nuovo impianto che la variante individua in una "piastra tridimensionale" che integra pedonalità, viabilità e parcheggi.

Residuo delle fabbriche attive fino alla fine degli anni '50, l'area industriale occupata dagli edifici industriali ormai dismessi dove precedentemente trovavano posto le storiche fabbriche della Tecnomasio Italiano Brown Boveri, della Janecke e del saponificio Heimann, sono rimaste abbandonate dalla metà degli anni Sessanta sino a metà degli anni Ottanta, quando è stata rilevata dal comune di Milano, che ha deciso di inserirvi le attività artigianali, dopo aver ristrutturato e diviso gli edifici rimasti in diversi laboratori per artigiani, provenienti dall'Isola, contribuendo a fare nascere una realtà importante del quartiere ovvero la "stecca degli artigiani".

4.7 Il progetto per la Città della Moda, il Polo Istituzionale e il Campus.

Il Concorso di idee per la progettazione dell'area Garibaldi-Repubblica è frutto della stretta collaborazione tra Amministrazione comunale e AIM.

Il Piano Regolatore del Comune, prevedeva, per la zona Garibaldi-Repubblica, la realizzazione di un Concorso quale premessa per giungere alla definitiva progettazione, alla successiva creazione del "polo finanziario" in quest'area centrale e strategica rispetto al territorio milanese da tempo abbandonata e degradata, in attesa di una qualche definitiva sistemazione, dopo i tentativi delle numerose iniziative e proposte formulate sin dai primi anni del dopoguerra che hanno portato a una configurazione confusa dell'area.

L'offerta di collaborazione fatta dall'AIM al Comune per il lancio del Concorso è stata formalizzata in un accordo Comunale; su questa base l'AIM, i cui Soci hanno interamente finanziato il Concorso, si è fatta carico di tutta l'organizzazione, del coordinamento scientifico e operativo dell'iniziativa.

Il Bando di Concorso è stato pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 31 maggio 1991, alla data di scadenza fissata per il 21 novembre 1991 sono stati consegnati 63 progetti fra i quali la Commissione giudicatrice, che ha concluso i suoi lavori il 12 febbraio 1992, ha selezionato il vincitore del Concorso. Quattro progetti sono stati "segnalati" e diciotto progetti hanno avuto il riconoscimento del "rimborso spese".

Tra questi, la Giuria ha ritenuto di segnalare con particolare menzione cinque progetti dei seguenti concorrenti: Emilio Battisti, Alberico Belgiojoso, Pietro Derossi, Giorgio Grassi, Pierluigi Nicolin. Il progetto vincitore del Concorso, scelto fra questi cinque, è quello del Prof. Arch. Pierluigi Nicolin, per queste motivazioni: esso assicura una risposta sintetica alla complessità dei problemi funzionali e morfologici dell'area; per la relazione che istituisce tra il sistema della mobilità e la forma urbana; per la sua capacità di proporre segni di centralità

nell'area e perché consente un'attuazione articolata per fasi, anche da parte di più progettisti, sia pure nel rispetto di necessari criteri di unità formale.

Il prof. Pierluigi Nicolin (ordinario di composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano) si è avvalso della collaborazione del prof. arch. George Teyssot, esperto di sistemazione a verde degli spazi urbani e dell'arch. Fabio Casiroli, esperto nel settore traffico e mobilità. L'area del vuoto urbano Garibaldi-Repubblica si ripropone come luogo di progetto nel 2001 con la redazione finale del Masterplan Città della Moda (arch. Nicolin) e relativo Accordo di Programma. L'area compresa tra la Stazione Garibaldi e la Stazione Centrale prevedeva la progettazione di tre parti principali: il Polo Istituzionale, la Città della Moda e il Campus.

Nel 2003 queste aree sono state oggetto di concorsi internazionali e pianificazioni private: il Concorso Giardini di Porta Nuova (Campus), il Concorso per la sede della Regione (Polo Istituzionale) e il Masterplan Città della Moda affidato dalla società privata Hines all'architetto Cesar Pelli.

Altre tre aree sono parte dell'area Garibaldi-Repubblica e sottoposte ad altri piani e procedure urbanistiche: area Ex Varesine, PII Isola-De Castilla (Stecca Artigiani e giardini Via De Castilla) e PIR Isola De Castilla: sei pezzi di città, alcuni in attesa di riqualificazione, altri già in parte recuperati dalle associazioni locali, da architetti, artisti, volontari, e ridati alla città come spazi pubblici.

In particolare il programma di intervento si attua con i seguenti strumenti:

- P.I.R. Isola De Castilla (Piano Integrato di Recupero).
- P.I.I. Isola De Castilla (Piano integrato d'Intervento) con l'edificazione di nuovi edifici a uffici, residenze, parcheggi, che prevedono la demolizione Stecca degli artigiani e giardini di via Confalonieri.
- Nuova sede della Regione Lombardia, Concorso internazionale 1°classificato Pei Cobb Freed-Caputo con la demolizione del bosco di Gioia.

- Giardini di Porta Nuova, Concorso internazionale nell'anno 2003/2004, 1°classificato Inside/Outside-Mirko Zardini. I cantieri Isola e le associazioni della Stecca degli Artigiani hanno partecipato al concorso insieme all'arch. G. De Carlo.
- Città della moda con il masterplan dell' arch. Cesar Pelli.
- Area Ex-Varesine variante al P.R.G., riqualificazione d'aerea concessione accordata all'arch. B. De Mico.

Il complesso, che è attualmente in costruzione, è destinato a essere occupato da edifici con funzioni prevalentemente terziarie, ma corredato anche da spazi anche residenziali e commerciali. Il nuovo distretto finanziario, avvalendosi della progettazione di celebri architetti quali Cesar Pelli, Stefano Boeri e Nicholas Grimshaw, si caratterizza per la presenza di edifici di notevole altezza e di pregio architettonico. L'obiettivo principale del progetto è la ricomposizione del tessuto urbano e lo sviluppo dei quartieri esistenti in un'ottica moderna ed innovativa; per questo scopo è prevista anche la costruzione di un vasto sistema pedonale continuo, formato da aree verdi residenziali, piazze, ponti ciclopedonali e un parco urbano che fornirà un collegamento agevole tra i vari quartieri (i cosiddetti Giardini di Porta Nuova, estesi per circa 100 000 m²).

Il progetto dunque si articola in diversi comparti che prevedono diverse realizzazioni:

- comparto della stazione di Porta Garibaldi: Torri di Cesar Pelli, il Podio, lo spazio espositivo di Nicholas Grimshaw, il complesso misto (uffici e showroom) dello studio +Arch, il Gilli Hotel dello Studio Architetto Benati, il complesso residenziale-commerciale dello studio Munoz&Albin e il complesso residenziale dello studio Cino Zucchi Architetti.
- comparto di Porta Nuova-Varesine: Torri Porta Nuova-Solaria, Torre B "Diamante" di Kohn Pedersen Fox Architects, la Torre K Caputo Partnership, le residenze di Porta Nuova dello studio M2P Associati e il Centro Culturale Porta Nuova-Varesine di Antonio Citterio and Partners.

- comparto Via Melchiorre Gioia: Palazzo Lombardia di Pei Cobb Freed & Partners.
- comparto di Porta Nuova-Isola: Giardini di Porta Nuova di Inside Outside ,Incubatore per l'Arte di Boeri Studio, il Modam di Nicolin Studio Architettura, il Bosco Verticale di Boeri Studio, l'edificio per uffici di William McDonough & Partners, le Town Homes di Lucien Lagrange Architects e la Casa della Memoria di Baukuh Architetti.



Fig. 4.44, Render di progetto dell'area Garibaldi-Varesine.



Fig. 4.45, Render di progetto e zonizzazione funzionale.

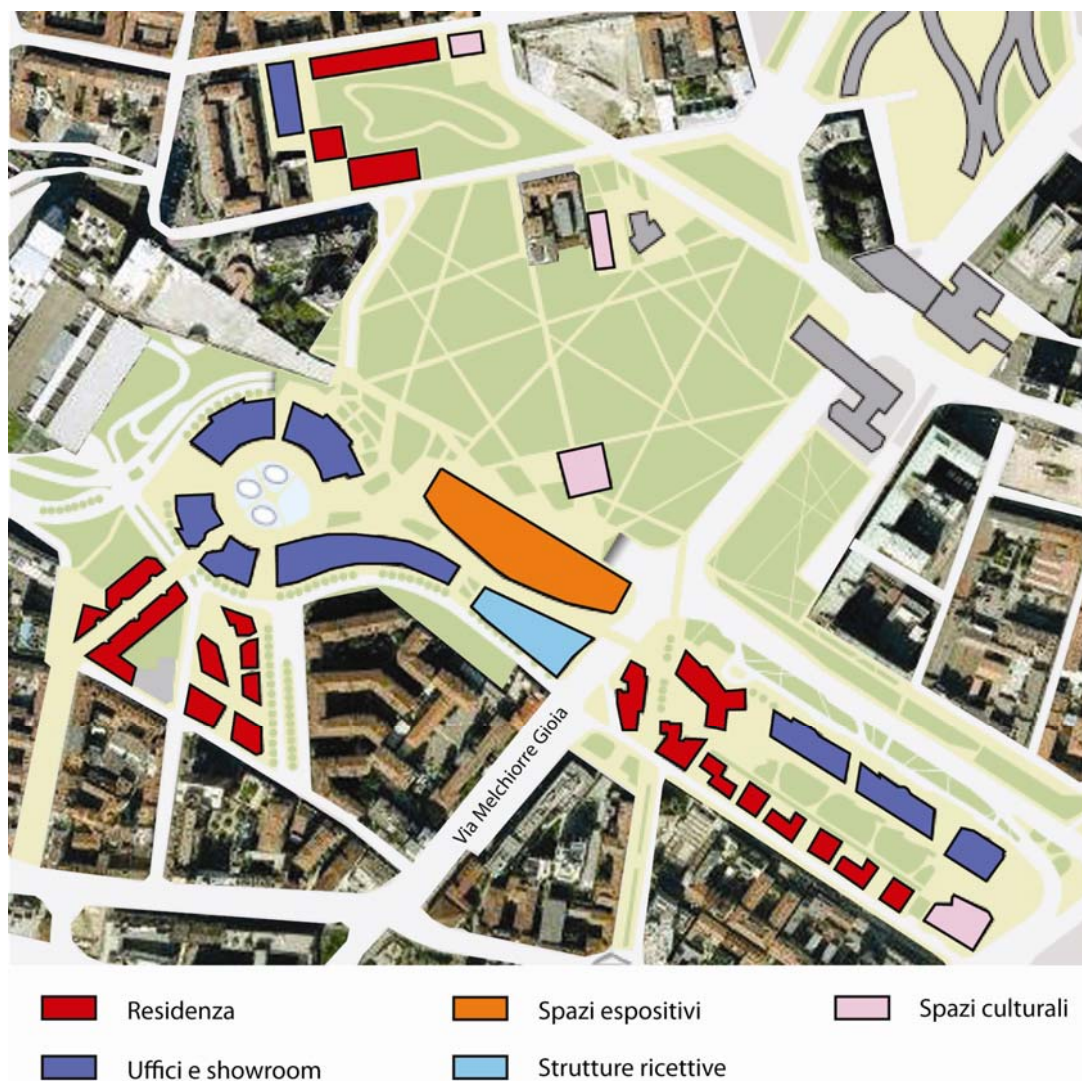


Fig. 4.46, Masterplan e zonizzazione funzionale.



Fig. 4.47, Vista di Via Paolo Sarpi e dei grattacieli, 2006.



Fig. 4.48, Vista di Via Paolo Sarpi e dei grattacieli con i nuovi edifici, fotomontaggio.



Fig. 4.49, Vista Area Varesine, 2011.



Fig. 4,50, Vista area Varesine con nuovi edifici.



Fig. 4.51, Vista dall'alto, 2009.



Fig. 4.52, Vista dall'alto con i nuovi edifici, fotomontaggio.

4.7.1 Il progetto per le torri e il podio di Cesar Pelli.



Fig. 4.53, Masterplan: torri e il podio di Cesar Pelli.

Concepito da Pelli come quartiere interamente pedonale, il progetto nasce attorno ad un “podio”, una piazza di 100 metri di diametro rialzata di sei metri rispetto al livello della strada.

L’idea di un’isola pedonale dalle straordinarie dimensioni è nata dall’esigenza di creare un piano di continuità tra il parco e la cittadella della moda: un’area pedonale circondata da negozi, uffici e una strada che passa sotto la piattaforma.

Sotto il podio saranno realizzati anche dei parcheggi per una superficie di oltre quaranta mila metri quadrati.

Attorno al “Podio” sorgeranno tre palazzi in vetro e ferro: la Torre Hines Cesar Pelli A, che è l’edificio più alto in quanto raggiungerà i 145 metri (per un’altezza complessiva di oltre 200 metri considerando anche l’antenna), la Torre B e la Torre C, che ospiteranno residenze e uffici, nonché spazi dedicati alla moda, alla creatività, alla comunicazione e alla produzione. Un grande albergo con 300 camere chiuderà la piazza sulla quale si affacceranno ristoranti, caffetterie, negozi, luoghi per la cultura e la musica.



Fig. 4.54, Particolare del progetto di Cesar Pelli: è possibile notare le torri e la piazza centrale rialzata. In alto a sinistra è visibile la stazione di Porta Garibaldi.

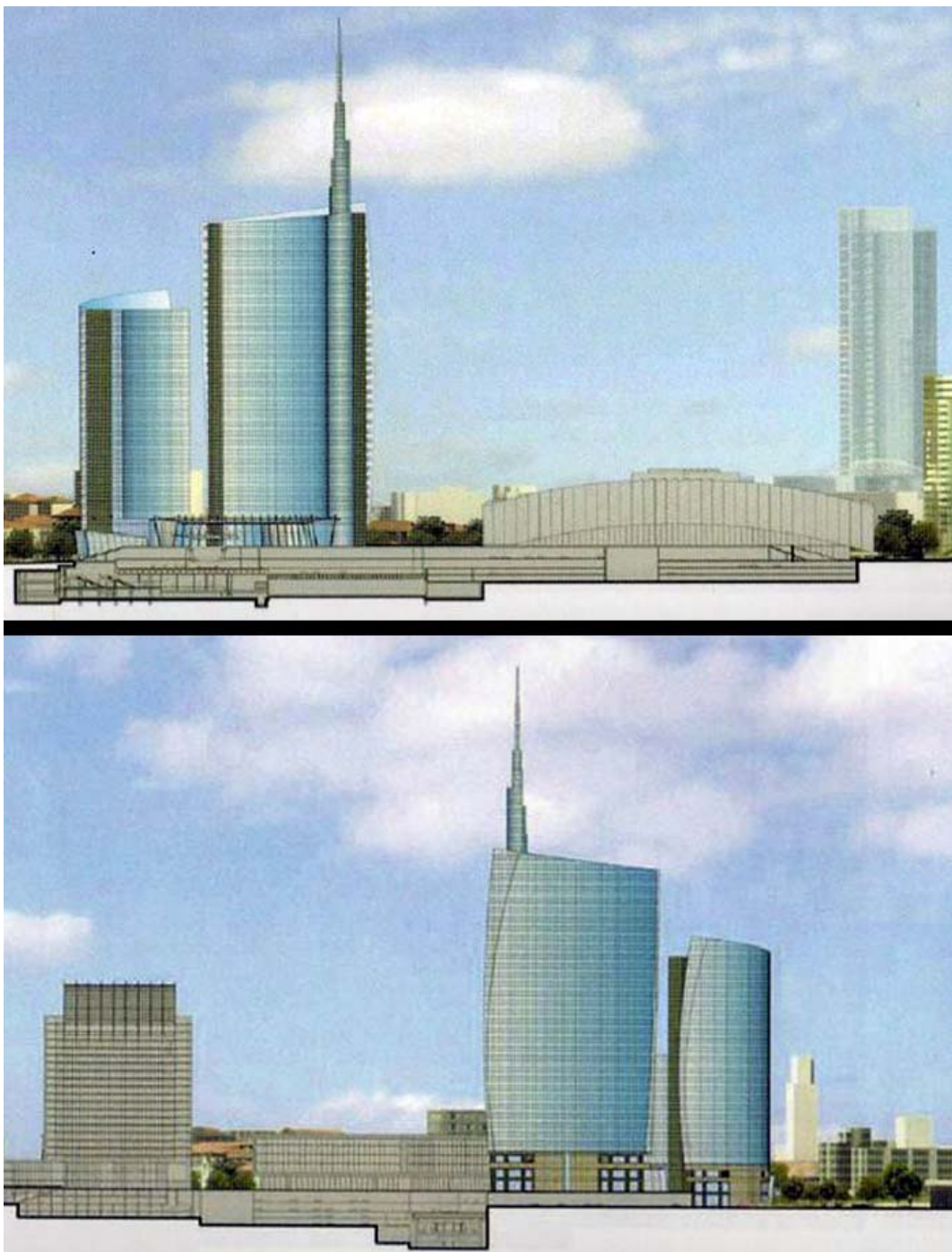
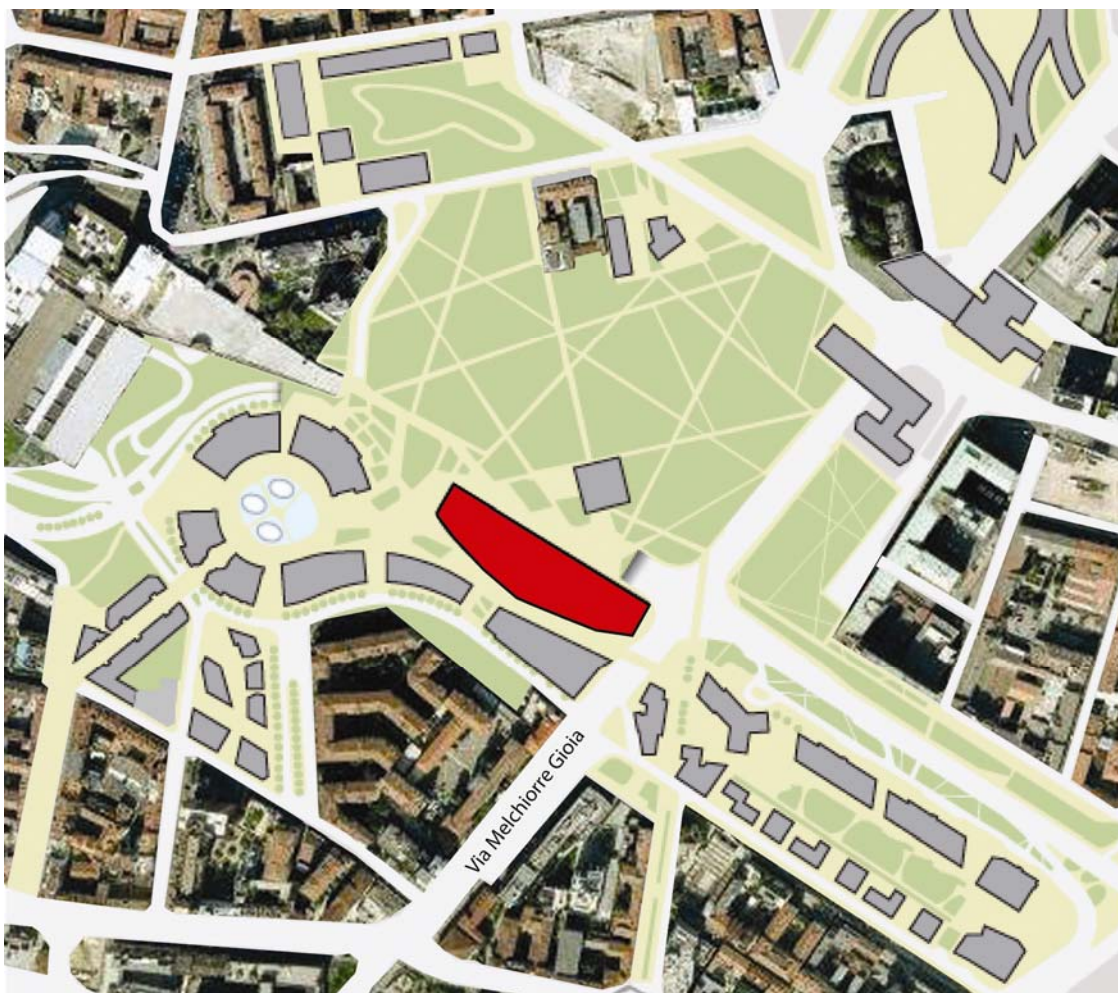


Fig. 4.55, Sezioni trasversali di progetto.

4.7.2 Lo spazio espositivo di Nicholas Grimshaw.



4.56, Masterplan: lo spazio espositivo di Grimshaw.

Uno degli edifici che sorgeranno attorno alle tre torri disegnate da Cesar Pelli per la futura area Garibaldi del progetto Porta Nuova è lo Spazio Espositivo firmato dallo studio inglese Grimshaw. Il progetto di Grimshaw vincitore del concorso di architettura per il centro espositivo Fashion e Design, rientra nel masterplan di Cesar Pelli. L'edificio fisserà il margine est dell'area Garibaldi Repubblica, riequilibrando la via di accesso primaria di Via Melchiorre Gioia con la nuova via

verso Sud, la Piazza verso Ovest e il parco pubblico verso Nord. Sorgendo su un podio, l'edificio crea piazze rialzate lungo le tre facciate. Al livello delle piazze l'edificio è trasparente: una vetrata continua consente al pubblico una connessione immediata con l'interno del centro espositivo. L'esperienza del visitatore durante il percorso che lo conduce dalla piazza ai livelli superiori dell'edificio, cambia secondo le diverse dinamiche create dalle fasce intrecciate dell'involucro esterno.

Tale nucleo funzionale è rivestito di una pelle metallica che segue la geometria del sito, dando forma a una sorta di scultura urbana. Poiché il profilo del sito va oltre le pareti ortogonali, tra la "scatola" e l'involucro esterno si aprono interessanti spazi.

La struttura esterna è tagliata in tutta la sua lunghezza in modo da ottenere delle strisce che consentono la penetrazione della luce naturale, creando all'interno una varietà di condizioni. Si tratta di fasce contorte per creare delle aperture, che si intrecciano man mano che si allontanano dal cuore dell'edificio. In tal modo sono consentite ulteriori anche se deboli visuali all'interno.

La struttura offre tre accessi, di cui uno a livello della strada sulla facciata est e due al livello della piazza, verso ovest e sud. Sulle facciate est e ovest, protette dalla sporgenza della pelle esterna dell'edificio, trovano spazio olografici schermi sospesi per esposizioni pubblicitarie. Al livello della piazza, l'edificio è trasparente: una vetrata a tutt'altezza permette al pubblico un legame immediato con l'interno.

Attualmente però la società che gestisce il "Piano di Intervento Integrato Porta Nuova" ha richiesto di modificare la destinazione d'uso dell'edificio, non è ancora noto il destino del progetto, che è attualmente sospeso.

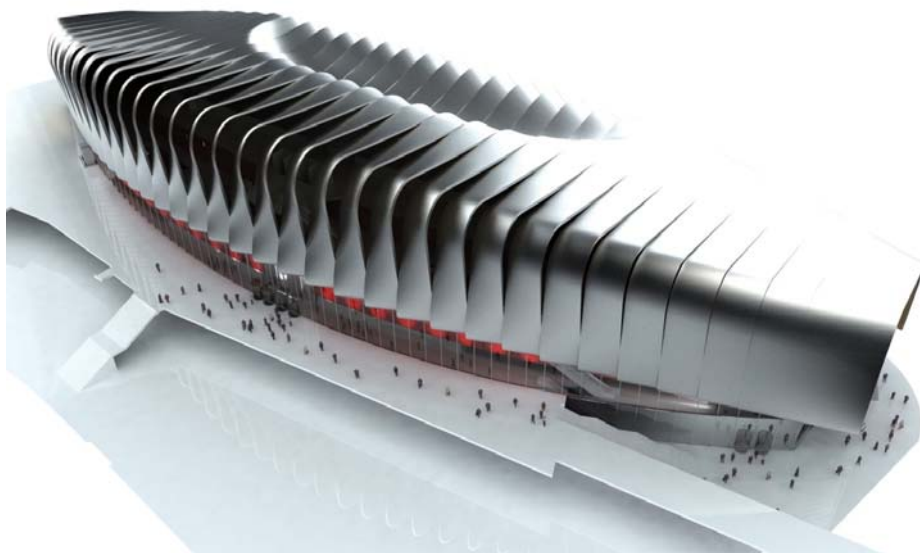


Fig. 4.57, L'edificio progettato da Grimshaw.

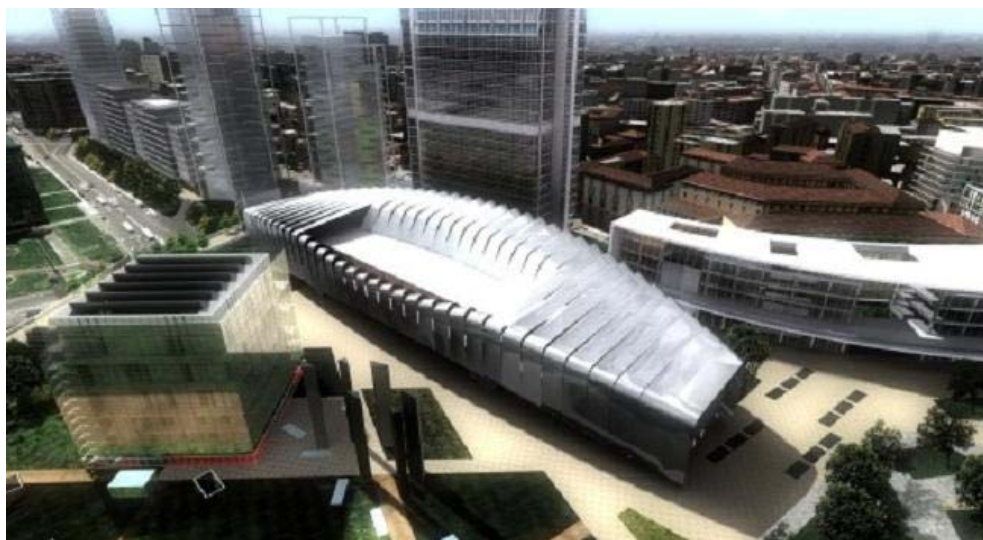


Fig. 4.58, Render di progetto. In primo piano si nota il Modam progettato da Nicolin.

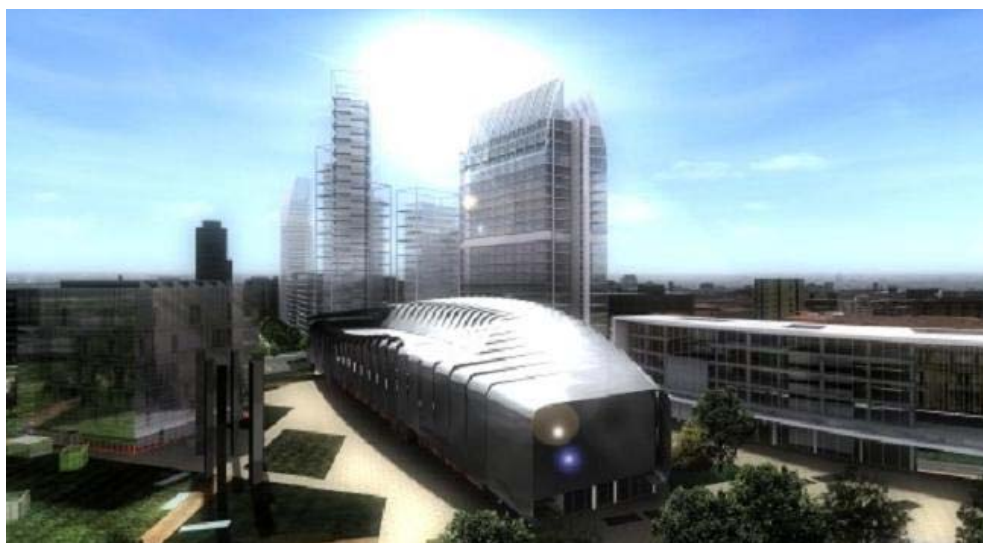


Fig. 4.59, Render di progetto.



Fig. 4.60, Render di progetto.

4.7.3 Il complesso misto (uffici e showroom) dello studio +Arch.



Fig. 4.61, Masterplan: il complesso misto dello studio +Arch.

L'intervento si colloca al margine con l'edificato esistente che si appoggia su Via Melchiorre Gioia, Via Francesco Viganò e Via Carlo de Cristoforis.

Ridistribuendo la slp, pur rimanendo nei limiti di sagoma indicati dal master plan si è portata l'altezza dei due edifici a circa 30 m., rispetto alla quota della città, per un totale di 5 livelli fuori terra rispetto alla quota della piazza circolare. Con questa nuova altezza si allineano gli edifici E1/E2, con gli edifici limitrofi esistenti lungo la Strada del Sud, che hanno un'altezza media di circa 30 metri.

In questo modo si riesce (a parità di superficie) a differenziare ulteriormente l'altezza tra i vari edifici del master plan di Garibaldi Repubblica, riaffermando per ciascuno il proprio carattere tipologico: nel caso degli edifici E1/E2 il riferimento sono stati gli edifici urbani di cinque piani comuni nel tessuto urbano milanese.

Il fronte esposto a sud accompagna con la sua forma curva il tracciato dell'isolato esistente. L'immagine dell'edificio risulta compiuta da un affaccio continuo (che risponde alle esigenze funzionali degli edifici destinati ad attività espositive / show room) chiusa però da un sistema di bris soleil che scandiscono verticalmente il fronte. Il nuovo intervento riesce a mediare tra il tessuto storico a sud e il complesso urbano del master plan Garibaldi Repubblica.

La continuità della facciata è articolata da un sistema di corti interne con finestrate colorate, che scavano a vari livelli l'edificio, portando la luce ai diversi piani che rendono vario e ricco il prospetto di circa 140 metri.

Il fronte dei due edifici diviene una grande quinta con un carattere di grande omogeneità e rigore, rendendola al contempo leggera e trasparente attraverso un'ampia facciata vetrata. Ne risulta un grande fronte aperto e luminoso affacciato sulla piazza attraversato al centro dal grande vuoto, che separa i due corpi E1/E2 in corrispondenza del collegamento con la Strada del Sud.

Il lungo zoccolo che delimita la Strada del Sud viene reinterpretato attraverso un rivestimento a fasce tra loro non parallele, che rendono vivo questo bordo alto 6 metri.

Qui si affacciano alcune risalite ai negozi posti alla quota della piazza circolare, le uscite dei parcheggi, le vie di fuga dei corpi scala nonché gli spazi di deposito e i locali tecnici. Questo zoccolo diviene un fronte urbano vario, con risalite verso la piazza pedonale, dove il verde e l'illuminazione diventano elementi compositivi. Una serie di panche scavate nel basamento offrono l'occasione di sosta.

Il nuovo corpo appoggia su un piano interamente vetrato che ospita le attività commerciali e gli ingressi ai singoli edifici. Si definisce così un basamento alto 6

metri che si apre sulla piazza pedonale con un effetto di grande trasparenza e permeabilità.

La superficie commerciale di circa 2000 mq è distribuita al piano terra e al piano mezzanino a quota + 3.00 offrendo un affaccio sui quattro lati. Il piano sovrastante forma un porticato continuo lungo tutto il fronte verso la piazza proseguendo anche verso la Strada Sud, creando un affaccio e un percorso pedonale in quota.

Dalla piazza pedonale si accede agli atri in corrispondenza dei quattro corpi scala, che con accessi riservati possono collegare i parcheggi e servire i piani superiori. I quattro atri permettono di suddividere funzionalmente l'edificio consentendo un utilizzo flessibile e un frazionamento in multi tenancy; al tempo stesso la posizione dei corpi scala, baricentrica e regolare, permette di ricomporre le funzioni ai vari piani. Ne deriva sostanzialmente la possibilità di utilizzare in modo distinto le due unità edilizie E1 ed E2, le quali potranno essere, mediante collegamenti che attraversano il grande vuoto centrale, composte in un unico organismo. Al tempo stesso i collegamenti verticali permettono un frazionamento del sistema edilizio sino a un massimo di sedici unità indipendenti (8 unità per piano).

Il portico e il piano di copertura sono due elementi continui che incorniciano chiaramente il corpo principale dando un effetto di unitarietà all'intervento, il quale mantiene comunque un alto grado di flessibilità funzionale.

L'architettura dell'edificio permette di ricomporre i diversi elementi (basamento, porticato, copertura) in modo unitario. Il porticato poggia sullo zoccolo vetrato e permette attraverso lo sbalzo un percorso coperto lungo l'intero edificio.

Al grande vuoto centrale corrisponde lo scalone che mette in collegamento la Strada del Sud con la piazza pedonale. Mentre lo sbalzo di copertura chiude il volume vetrato e definisce chiaramente la sagoma dell'edificio.

I patii che attraversano gli edifici ai vari piani, disegnano la copertura che vista dall'alto ha una composizione formale compiuta, come fosse un ulteriore

prospetto. Il piano orizzontale di copertura si articola attraverso tagli che corrispondono ai patii che scavano il corpo principale, come pozzi di luce che portano l'illuminazione naturale all'interno del corpo di fabbrica. I patii sono rivestiti con vetrate colorate che danno ai prospetti un'articolazione cromatica e con tagli di luce.

Questi elementi rendono vari gli spazi interni, dove la continuità spaziale è interrotta dalle eccezioni dei patii, da spazi a doppia altezza. Gli spazi open space si aprono attraverso le ampie vetrate verso gli spazi aperti. Ne deriva una tipologia flessibile, che permette una divisione tradizionale ma che al tempo stesso si presta a un utilizzo in spazi open space e di esposizione.

Il progetto, più che un'omogeneità stilistica che non appartiene alla città europea, cerca la definizione di un'architettura come parte di un complesso. Al contempo, vengono mantenuti i requisiti di flessibilità e frazionabilità dell'immobile. La forma continua ricompone i due edifici in un unico corpo che appoggia su un piano interamente vetrato, con le attività commerciali e gli ingressi ai singoli edifici.

Si definiscono così dei basamenti alti 6 metri che si apre sulla piazza pedonale con un effetto di trasparenza e permeabilità.



Fig. 4.62, Render di progetto.



Fig. 4.63, Render di progetto.



Fig. 4.64, Render di progetto.



Fig. 4.64, Fotomontaggio.

4.7.4 Il Gilli Hotel dello Studio Architetto Benati.



Nelle linee direttrici del piano urbanistico, l'edificio a destinazione alberghiera si pone come terminale del segno urbano delineato dal masterplan dello studio Cesar Pelli. Progettato dall'architetto Valentino Benati con gli architetti Federico Colletta e Fabio Gobbin, è un edificio articolato di venticinque piani fuori terra contenente un albergo di 180 camere e suites di alta categoria, due ristoranti, un belvedere, una spa dedicata e altre attrezzature generali. Le pareti trasparenti, schermate da grandi serre, rendono percepibile dai percorsi pedonali la complessità degli spazi interni, integrando l'edificio con l'esterno già reso vivo

dalla presenza al piede degli altri edifici di funzione commerciale ed espositiva. Sul volume orizzontale di base si innestano i due corpi principali verticali con due orientamenti divergenti. Tali corpi, che compongono il corpo principale dell'albergo, si configurano come due lastre trasparenti incurvate alla sommità per attenuare l'effetto d'incombenza in relazione alla vista vicina dei percorsi pedonali.

Particolare attenzione è stata posta nella progettazione, sia in relazione al risparmio energetico sia nella produzione di energia alternativa, grazie all'utilizzo di pannelli fotovoltaici capaci di produrre energia per una potenza di circa 200MWh l'anno.

Un elemento a piastra, occupa interamente l'area di pertinenza e si confronta direttamente con l'edificio esistente e con l'edificio espositivo previsto in corrispondenza del percorso pedonale del "podio". A livello dei percorsi stradali e pedonali si viene così a creare una cortina visuale di altezza contenuta nella percezione immediata. Tale impianto volumetrico permette di inserire le principali funzioni connesse con il pubblico, in un contesto a diretto contatto con i percorsi di base.

L'elemento portante di questo volume orizzontale, infatti, è un grande atrio centrale coperto in trasparenza, che attraversa tutti i cinque piani della piastra, connettendo direttamente l'accesso a via M. Gioia con i percorsi pedonali (podio) e con le varie funzioni legate alla fruizione diretta aperta alla città: la hall, il ristorante, il bar, le sale riunioni, gli spazi adibiti a esposizioni temporanee. A questo livello è prevista l'accessibilità agli ascensori dedicati che raggiungono gli ultimi piani adibiti a ulteriori funzioni d'interesse generale quali piscina, palestra e ristorante.



Fig. 4.66, Render di progetto in rapporto con le torri di Pelli e il contesto urbano.

4.7.5 Porta Nuova - Residenze Rosales Viganò di Cino Zucchi.



Fig. 4.67, Masterplan: Residenze di Cino Zucchi.

Il progetto per il lotto residenziale tra via Viganò e via Rosales interpreta il rapporto tra il tessuto urbano esistente a sud e il nuovo intervento di fronte alla stazione Garibaldi. La matrice dell'isolato storico, diventa un basamento verde sul quale due corpi edilizi di diversa altezza si fronteggiano a formare una corte centrale di alta qualità ambientale.

L'articolazione a gradoni degli edifici, le profonde terrazze interne, gli accenti sugli angoli ottenuti per "sezionamento" dei volumi, vogliono sottolineare la

transizione tra la dimensione locale e quella metropolitana. Le partiture architettoniche e l'uso dei materiali dei fronti esterni (cotto decolorato, pietra chiara, pannelli scorrevoli in alluminio a vari colori) ricercano un "lessico urbano" contemporaneo, capace di innestarsi con sensibilità sulla città esistente. Il motivo razionalista del telaio a vista è deformato per seguire le spezzate del fronte edilizio, che assecondano i percorsi tra corso Como e la nuova piazza circolare sul podio. Lo studio del percorso del sole e dell'umidità relativa nelle varie stagioni ha permesso di generare spazi di transizione dal microclima controllato tra ambienti interni ed esterni, "reinventando" la tradizione delle corti e delle terrazze verdi di cui è ricca la Milano storica (in parte proprietà e sviluppo della società Isola Otto srl).



Fig. 4.68, Fotomontaggio.

4.7.6 Il complesso residenziale-commerciale dello studio Munoz&Albin.



Fig. 4.69, Masterplan: il complesso residenziale dello studio Munoz&Albin.

Si tratta di due edifici che collegheranno corso Como con la nuova piazza sopraelevata delle torri Pelli. Il progetto svilupperà 9.800 m² di residenze e negozi e 15.000 m² di parcheggi e depositi.

Il progetto di Corso Como è costituito a livello geografico da due edifici a uso misto che ridefiniscono un percorso pedonale, il quale collega il livello di Corso Como alla Piazza Circolare sopraelevata di 6 metri. Il progetto comprende un

livello di negozi che segue la via pedonale in pendenza, al di sopra del quale ci saranno tre o quattro piani a uso residenziale.

Il progetto propone un piano volumetrico che rispetta le proporzioni tra gli edifici esistenti, posti all'angolo tra Corso Como e via Carlo de Cristoforis, ed è proporzionato alla scala generale che Corso Como presenta a quest'angolo. Nel rispetto della geometria di questo luogo, l'angolo a ovest di fronte a Corso Como lascia un angolo acuto visibile da Corso Como, permettendo una visuale forte dalla strada.

Come la via pedonale si alza, gli edifici la seguono con volumi articolati di transizione verso un volume più verticale. Questa transizione volumetrica per quanto riguarda dimensione e altezza, dialoga con il progetto Garibaldi di Pelli.

Il pedone avrà la chiara percezione di passare da un quartiere commerciale e residenziale tipico milanese a uno molto moderno e di grande scala quale il progetto di Garibaldi-Repubblica.

Il progetto dispone le aree dei negozi al piano terra, alternate ai sei accessi residenziali. Gli elementi commerciali sono concepiti come volumi vetrati che fuoriescono da una costruzione che ospita le unità residenziali. Sopra i volumi vetrati, le unità residenziali sono articolate con volumi, che permettono di progettare terrazze e giardini sopraelevati in diverse forme e configurazioni, diventando l'elemento centrale del concetto.



Fig. 4.70, Render di progetto. Vista da Corso Como.



Fig. 4.71, Fotomontaggio. Vista da Corso Como.

4.7.7 Porta Nuova - Solaria e Solea.



Fig. 4.72, Masterplan: Torri Solaria e Solea.

Con i suoi 143 metri di altezza e i 37 piani fuori terra, situato in posizione strategica nel centro di Milano e affacciato sul grande parco de I Giardini di Porta Nuova, Solaria sarà l'edificio residenziale più alto di Milano, capace di regalare ai suoi residenti uno spettacolare panorama che spazia dalle guglie del Duomo sino alle Alpi. La progettazione di Solaria è stata sviluppata dallo Studio Architectonica di Miami, affermato a livello mondiale per la realizzazione di torri residenziali, in collaborazione con lo studio milanese Caputo Partnership.

L'architettura esterna si compone di tre ali distinte che si ricongiungono in un nucleo centrale dal quale penetra la luce naturale. Questa scelta architettonica garantisce a ogni residenza una tripla esposizione verso l'esterno e contemporaneamente, grazie alla disposizione irregolare degli appartamenti, regala un assoluto senso di privacy. L'edificio è inoltre dotato di spazi multiuso riservati ai residenti e ai loro ospiti: sala per feste private, sala home theatre con maxischermo, sala biliardo, sala lettura, area gioco bimbi, area per la pratica dello yoga e area attrezzata per meeting di lavoro. Le aree comuni, progettate da Dolce Vita Homes, comprendono inoltre: conciergerie diurna e notturna con sistemi di sicurezza di ultima generazione, area carico/scarico per auto con accesso diretto all'ingresso dell'edificio, area riservata per la posta, area di comodità per appoggio passeggeri, area parcheggio biciclette, area accoglienza e attesa ospiti. Tutte le aree comuni sono dotate di pavimenti in gres porcellanato laminato di grande formato, rivestimenti in resina, bancone centrale reception rivestito in gres con piano in cuoio, lobbies ai piani con foro scenografico sui piani inferiori e vetrate panoramiche sull'esterno.



Fig. 4.73, Render di progetto.

4.7.8 Torre K Caputo Partnership.

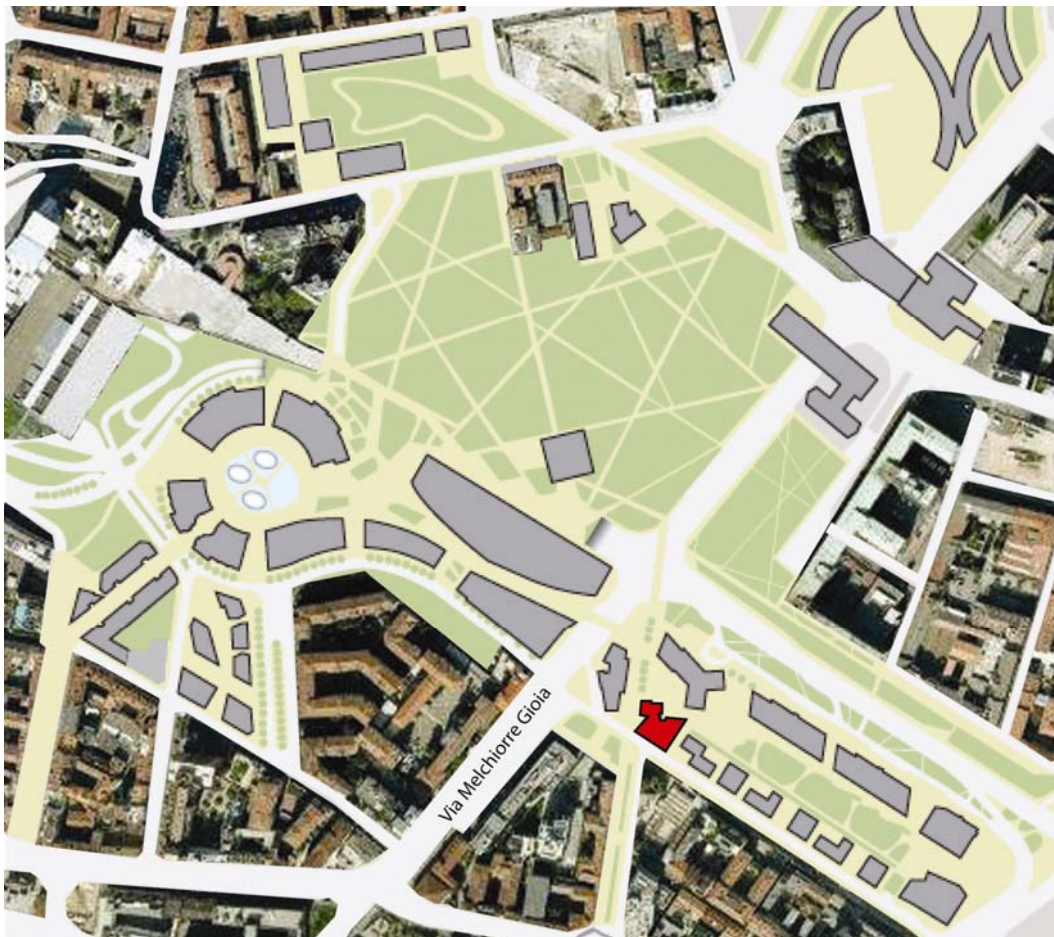


Fig 4.74, Masterplan: Torre K Caputo Partnership.

La Torre K, una delle tre torri residenziali, è la più piccola per altezza e dimensioni. Si sviluppa su 15 piani residenziali, più due piani commerciali a doppia altezza al piano terra e al piano podio. Il progetto trova la sua analogia compositiva e formale nella doppia elica del DNA attraverso una concatenazione sequenziale e ripetitiva di elementi aggettanti che ampliano gli spazi interni delle unità abitative. L'edificio ha una struttura compositivo-volumetrica molto semplice e al tempo stessa varia e articolata con un insieme di elementi volumetrici primari e secondari scanditi longitudinalmente. Il principio fondante

dello schema aggregativo dei tipi è dare la massima visibilità e vivibilità agli spazi di soggiorno, i quali per la maggior parte dei tipi sono posti negli angoli con doppia esposizione; la combinazione tra la sequenzialità degli aggetti e i diversi tipi abitativi rende ogni singola unità abitativa unica per localizzazione al piano, orientamento geo spaziale, dimensione degli spazi interni, affacci e visuali.

La struttura tipologica dell'edificio si basa su un "core" molto efficiente ed essenziale, che parte dall'interrato e arriva in copertura; dotato di tre ascensori di servizio, un montacarichi e una scala di sicurezza. La struttura di base della torre è data da un corpo principale rettangolare, da balconate perimetrali che formano anelli a ogni livello e da volumi aggettanti. La combinazione tra la staticità degli elementi edilizi di base, corpo di fabbrica, balconi e gli elementi aggettanti che seguono una propria regola danno vita a un edificio con un'immagine dinamica ma al contempo composta ed equilibrata. Il corpo di fabbrica è composto da parti cieche rivestite con lastre in vetroceramica su due toni di grigio e da parti vetrate apribili in alluminio naturale. Gli elementi aggettanti che segnano l'edificio sono composti dalle parti vetrate e parti cieche in alluminio verniciato (colore bianco) che si caratterizzano per un cromatismo particolare. I parapetti dei balconi si interrompono in corrispondenza delle intersezioni con gli aggetti che sono realizzati in vetro e acciaio color grigio. Le sistemazioni degli spazi aperti comuni saranno nella maggior parte destinate a piantumazioni a prato e di piccoli arbusti. Le parti pedonali di accesso all'edificio sono in pietra naturale e le parti di accesso carrabili in cemento colorato. Il sistema degli accessi e delle parti comuni al piano terra è caratterizzato da un'aggregazione di volumi funzionali.



Fig. 4.75, Render di progetto.

4.7.9 Residenze di Porta Nuova.



Fig. 4.76, Masterplan: Residenze di Porta Nuova.

Nei pressi del lotto dell'area delle Varesine che affaccia direttamente sugli edifici esistenti di Via Marco Polo, è stato sviluppato il progetto per la realizzazione di un comparto residenziale caratterizzato da piccoli volumi, a cura del gruppo di progettazione M2P Associati. Nascono così le ville urbane, all'apparenza sei corpi separati da ampie porzioni di verde, di fatto occupando l'intero sedime utilizzato come piastra unica (sotto la quale trovano posto le automobili) dalla quale si elevano più edifici compresi tra i 5 e i 7 piani fortemente integrati con il verde;

rappresenta quindi una porzione rilevante dello sviluppo e corre su diversi livelli creando un contorno esclusivo e riservato per ogni spazio privato. Grandi vetrate favoriscono la percezione e fruizione di questi giardini, sia tradizionali sia pensili, come estensione naturale della casa.

Seconda caratteristica di rilievo del progetto è l'elevato grado di flessibilità costruttiva: ogni edificio è, infatti, predisposto per poter essere suddiviso in più appartamenti, senza apportare modifiche strutturali o impiantistiche. Si è cercato di articolare la distribuzione limitando i vincoli sia in senso orizzontale, grazie ad una pianta libera, sia in senso verticale sfruttando la possibilità di realizzare spazi a doppia altezza e piani sfalsati. Ne conseguono piante estremamente flessibili in base alle quali, secondo le richieste del committente, ogni edificio (con slp che variano tra 700 e 1.200 mq) può diventare un'unica villa terra/cielo o essere diviso in uno, due e al limite fino a quattro appartamenti per piano. Anche con piani a doppia altezza. Non è stata trascurata la sicurezza: il piano terra di ogni edificio è "sopraelevato" rispetto al fronte strada, donando agli interni distanza e "respiro" indispensabili per abitazioni basse collocate in un contesto urbano.

Per l'involucro degli edifici è stato pensato un rivestimento in technicalstone di colore scuro e dalla struttura molto materica. Le facciate su strada sono caratterizzate dall'introduzione di grandi ingressi in pietra bianca, che tracciano una curva rientrante e tangente rispetto al filo di facciata. Ampie aperture, anch'esse rientranti, si alternano a grandi elementi vetrati che avvolgono gli angoli e specchiando il cielo rompono l'impatto monolitico del rivestimento in pietra. Al contrario delle altre residenze previste dal masterplan infine, per le ville urbane è stato affidato allo studio M2P anche il design degli interni.



Fig. 4.77, Render di progetto.

4.7.10 Centro Culturale Porta Nuova-Varesine.



Fig. 4.78, Masterplan: Centro culturale Porta-Nuova-Varesine.

In continuità con il sistema residenziale e nei pressi della piazza a sud dell'area Varesine è stata predisposta la realizzazione di un nuovo centro culturale per la città di Milano, che, sviluppandosi su circa 3000 m² di superficie porterà alla realizzazione di nuovi spazi dedicati alle esposizioni, a incontri e a manifestazioni.



Fig. 4.79, Render di progetto.

4.7.11 Torre B "Diamante" di Kohn Pedersen Fox Architects.

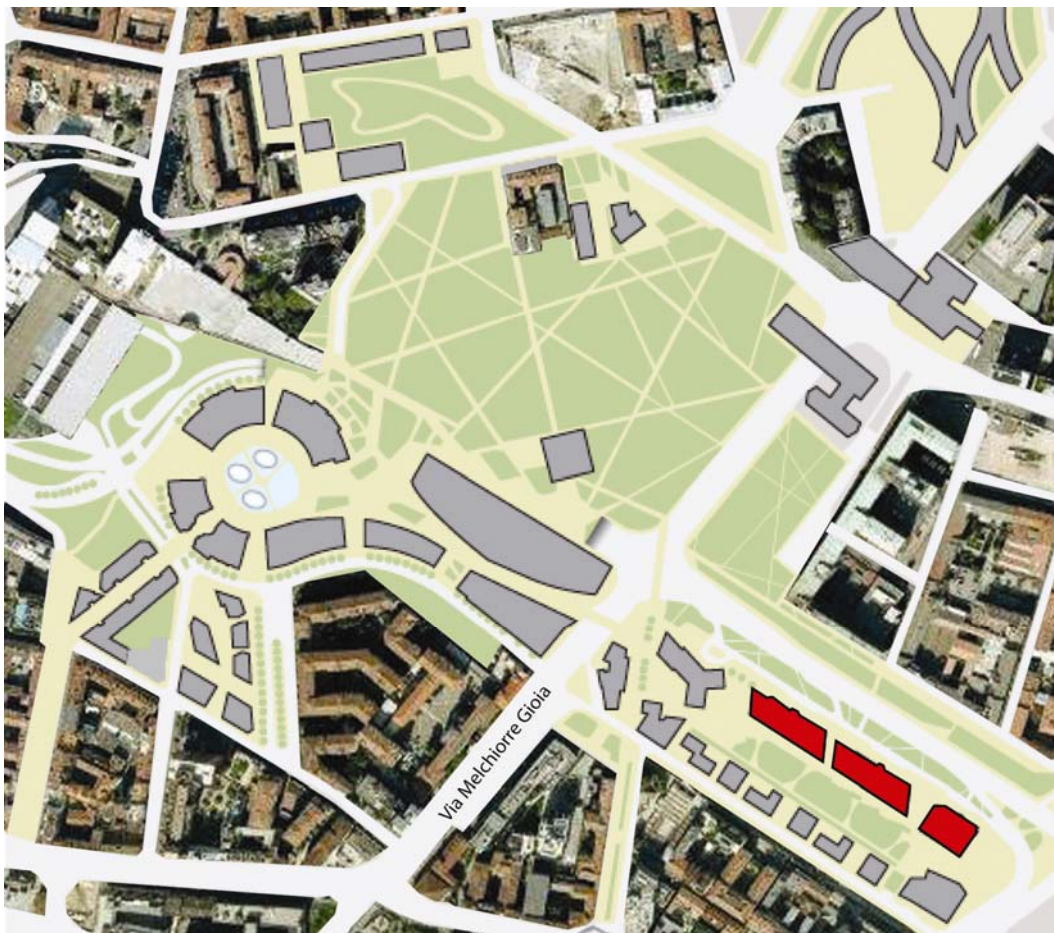


Fig 4.80, Masterplan: Torre B "Diamante".

Sempre nella zona delle ex Varesine, sta sorgendo un'altra torre, chiamata anche "Diamantone" data la sua caratteristica principale, quella di essere un prisma irregolare e trasparente che si staglia per 130 metri dal suolo, nel cielo di Milano. Studi professionali, multinazionali e marchi prestigiosi, questo è il target cui si rivolge il progetto che, sembrerà impossibile, mira al risparmio: risparmio è la parola chiave dell'intero progetto, soprattutto per quanto riguarda tre campi. In primis il risparmio energetico, per cui è già stata ottenuta la certificazione Leed

(certificazione internazionale per la sostenibilità) con rating Oro. Il risparmio economico è il secondo punto di forza di questo progetto, infatti, la razionalizzazione degli spazi e degli uffici di livello A, garantirà un risparmio economico importante. Il risparmio degli spazi è il terzo perno intorno cui ruota questo interessantissimo progetto, che mira a concentrare tutte le parti di un'azienda al suo interno, evitando così, la divisione in varie sedi disperse per svariati uffici e palazzi, abbattendo i costi di gestione dei singoli acquirenti. La commercializzazione inizierà a settembre 2011, anche se l'opera finirà nel 2012.

Esteticamente all'avanguardia e tecnologicamente molto avanzato, questo edificio "solitario" presenta una forma irregolare, dovuta a un puro motivo estetico, che, con i suoi spigoli acuminati e le sue linee molto nette e precise ricorda immediatamente la forma di un diamante. Il "Diamantone" si incastona in un'area di 82mila metri quadri, dove spicca per la sua altezza insieme a Solaria, torre residenziale.



Fig. 4.81, Render di progetto dell'area Varesine.

4.7.12 Giardini di Porta Nuova di Inside Outside.



Fig. 4.82, Masterplan: Giardini di Porta Nuova.

Gli spazi che si attraversano, a piedi o in bicicletta, influenzano gli stati d'animo delle persone. Per questo la progettazione degli spazi aperti deve puntare a ricomporre quell'unità e quell'armonia ambientale, che possono sollecitare la percezione positiva dei luoghi e degli spazi in cui si vive e si lavora. Non più quartieri divisi e separati ma Corso Como, piazza della Repubblica e il quartiere Isola vengono riconnessi preservandone le vocazioni e le esperienze individuali attraverso la riprogettazione di questi spazi.

Si è pensato a un unico piano pedonale di oltre 160.000 metri quadrati che consente di raggiungere, a piedi o attraverso le piste ciclabili, ogni quartiere senza dover mai attraversare una strada. Così "I giardini di Porta Nuova" sono collegati al giardino di quartiere dell'Isola, alla piazza circolare e ai percorsi pedonali di Garibaldi, ai ponti e al giardino lineare delle Varesine. Grande attenzione è stata

dedicata anche all'illuminazione, all'arredo urbano che sono aspetti progettuali centrali per la sicurezza e l'estetica urbana. Nell'area Porta Nuova sono stati applicati i più avanzati criteri di sostenibilità ambientale. Tutti gli edifici sono stati sottoposti alle valutazioni di uno tra i più prestigiosi sistemi di certificazione ambientale, LEED (Leadership in Energy and Environmental Design), con l'obiettivo di introdurre un modello innovativo che possa progressivamente consolidarsi e diffondersi nella realizzazione di progetti immobiliari italiani.

4.7.13 Il Modam di Pierluigi Nicolini.



Fig. 4.82, Masterplan: il Modam di Pierluigi Nicolini.

Porta la firma di Pierluigi Nicolini il progetto vincitore del concorso internazionale di progettazione per la realizzazione del Modam, situato all'interno dei Giardini di Porta Nuova, nel cuore dell'area Garibaldi-Repubblica.

In origine il progetto era destinato a ospitare il Museo della Moda e la Scuola della Moda, ma in seguito allo scarso entusiasmo raccolto tra le grandi firme della moda italiana intorno all'idea di creare un "Museo della Moda" il Comune sembra

orientato a convertire la destinazione d'uso del progetto.

Il Modam occuperà l'area che separa il Podio, la piazza rialzata della Città della Moda e il nuovo grande parco pubblico (Biblioteca degli Alberi). Il progetto si compone di due edifici distinti collegati in alcuni punti strategici. Il primo edificio sarà un "cubo" di vetro (definito da Nicolín "scatola magica") alto circa 30 metri e ruotato di 45 gradi rispetto la linea di bordo del parco. Il secondo edificio è stato concepito come una grande superficie libera, illuminata dalla luce naturale che avrà accesso attraverso cinque aperture a patio con giardini.

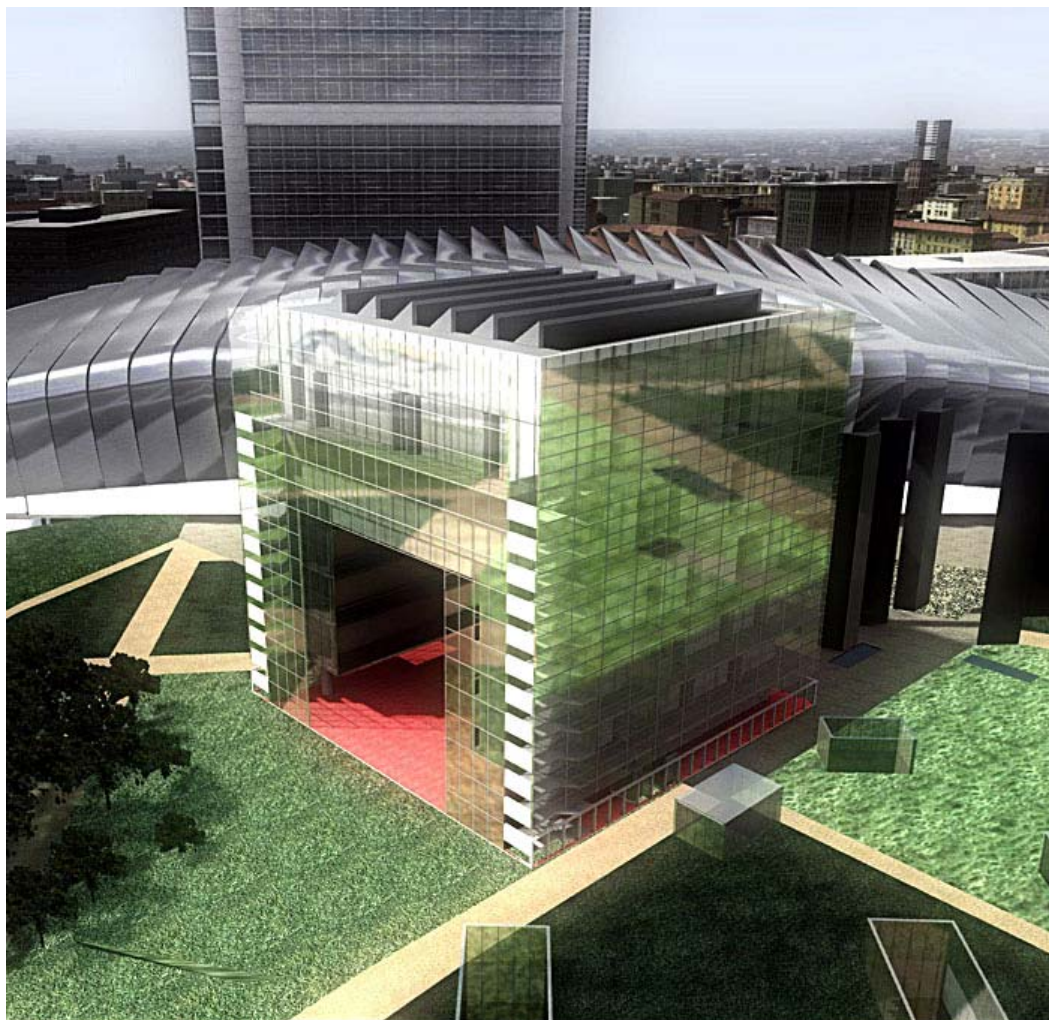


Fig. 4.83, Render di progetto.

4.7.14 L'incubatore d'Arte di Boeri Studio.



Fig. 4.84, Masterplan: il Modam di Pierluigi Nicolini.

Il progetto dell'Incubatore per l'arte si inserisce all'interno del PII Isola-De Castilla, uno dei più vasti piani di recupero di aree dismesse nel centro cittadino. L'incubatore per l'arte sarà uno dei nuovi edifici pubblici per la città di Milano, si posizionerà sui bordi del futuro Parco della Biblioteca degli alberi, in diretta relazione con la fondazione Catella e il nuovo giardino annesso, costituendo con questo un nuovo significativo spazio di socializzazione e incontro.

Il nuovo edificio, che sostituisce nella consistenza volumetrica e nel sedime un precedente edificio a carattere industriale, vuole recuperare e ricordare, nell'utilizzo di materiali semplici e relativamente economici, il carattere produttivo dell'area. Da un punto di vista volumetrico il nuovo edificio si offre come una sorta di galleria coperta, come passaggio tra la città e il nuovo parco.

Il progetto prevede la realizzazione di spazi dedicati alle attività artigianali e alle attività associative con un volume di forma rettangolare contenente due livelli, per un totale di 487 mq. Esternamente l'edificio si presenta quindi come un semplice parallelepipedo arricchito da alcuni elementi che mediano tra lo spazio interno, quello esterno e che servono ad amplificare lo spazio per le attività all'aperto anche durante le giornate di cattivo tempo; verso sud un grande spazio copre la gradinata, mentre verso est una tettoia a sbalzo ripara la parte bassa della facciata e parte dello spazio esterno pavimentato.



Fig. 4.85, Render di progetto. Sulla sinistra l'edificio della fondazione Catella.

4.7.15 Il Bosco Verticale.



Fig. 4.86, Masterplan: Il bosco verticale.

Il progetto di Stefano Boeri mira a riqualificare le aree del quartiere storico Isola di Milano tra via De Castilia e Via Confalonieri, attraverso l'individuazione di due Torri residenziali con un'altezza di 111.15 metri (chiamata Torre E) con 24 piani e un'altra di 78 metri (chiamata Torre D) con 17 piani. E' chiamato Bosco Verticale perché a ogni Torre verranno impiantati 550 arbusti tra i 3 e i 6 metri nella Torre E e 350 nella Torre D che aiuteranno ad assorbire polveri, smog e a produrre ossigeno, sviluppando un sistema unico in Italia. Nel nuovo edificio è stato eliminato il ristorante che era previsto all'ultimo piano,

mentre è stato confermato, anche se leggermente ridotto, il piano ad uso spazi collettivi, piscina, palestra.

L'edificio è poi molto alleggerito visivamente dalla permeabilità al piede, dove l'incontro dei due corpi principali determina una piazza coperta pedonale che, pur se privata, richiama alcune istanze espresse dalla zona. Il progetto prevede anche 6.300 mq di uffici.



Fig. 4.87, Render di progetto.

4.7.16 Gli Uffici di Porta Nuova.



Fig. 4.88, Masterplan: gli Uffici di Porta Nuova.

William McDonough + Partners sviluppa una parte dell'intervento che investe il quartiere Isola, attraverso un edificio da dieci piani adibito a uffici. Esso è situato in un'area critica, che media tra il contesto esistente di edifici residenziali di basse altezze con lo sviluppo dei nuovi grattacieli previsti nel progetto di Porta Nuova.



Fig. 4.89, Render di progetto.

4.7.17 Le Town Homes.



Fig. 4.90, Masterplan: le Town Homes.

Così come per il progetto degli uffici realizzato da William McDonough + Partners, l'architettura di questo comparto che affaccia direttamente su Via Confalonieri, si propone di essere una transizione tra il contesto ambientale esistente (il quartiere Isola), il Bosco Verticale e il parco. L'impronta di questo edificio lungo e stretto è composta da due edifici bassi che ospitano strutture residenziali di lusso e uno, sempre di altezza limitata che invece ospita spazi residenziali a prezzi accessibili.



Fig. 4.91, Render di progetto dai giardini interni.



Fig. 4.92, Render di progetto da Via Confalonieri.

4.7.18 La casa della memoria.



Fig. 4.93, Masterplan: La casa della memoria.

La Casa della Memoria è un piccolo edificio di forma scatolare, le cui pareti esterne saranno coperte da tessere di terracotta grandi e piccole che raccontano, come un polittico medievale, la storia della città attraverso i ritratti dei suoi grandi protagonisti. Semplice è anche l'organizzazione degli spazi interni, duemila metri quadrati, come un grande museo interattivo con terrazze che si aprono sugli archivi e che si affacciano sui giardini esterni, nel cuore del complesso di Porta Nuova.

La Casa ospiterà le Associazioni che rappresentano quanti, dall'unità d'Italia a oggi, hanno lottato per la libertà e la democrazia. Ospiterà e svilupperà, anche con la zona di decentramento e il territorio, tutte le iniziative per promuovere nel tempo il senso di appartenenza alla storia e alla cultura di Milano. Non esprime esattamente le richieste del comitato della zona 9, che aveva chiesto un centro civico, servizi ai cittadini, una biblioteca e un centro anziani per il quartiere.



Fig. 4.94, l'edificio per la casa della memoria in esposizione a piazza Duomo a Milano.