



ABITARE IN ALTO A MILANO 1920 - 1960

Politecnico di Milano

Scuola di Architettura e Società

Corso di Laurea Magistrale
in Progetto e Tutela del Patrimonio Costruito

Relatore
Alessandra COPPA

Tesi di Laurea di
Susanna MAGNI 786846

ANNO ACCADEMICO 2013 / 2014

INDICE

ABSTRACT	VI
INTRODUZIONE	VII
CAPITOLO PRIMO MILANO E IL DIBATTITO EUROPEO NEL DOPOGUERRA	
1.1 LE PREMESSE DEI C.I.A.M. DI FRANCOFORTE E BRUXELLES	7
1.1.1 Costruzioni basse, medie o alte	9
1.2 COSTRUIRE IN ALTEZZA A MILANO	13
1.2.1 La ricostruzione	19
1.2.2 La pianificazione	23
CAPITOLO SECONDO GLI ARCHITETTI	
2.1 LA PROFESSIONE ED IL POTERE POLITICO	26
2.2 I RAPPORTI CON LA COMMITTENZA	31
2.2.1 Il problema sociale della casa per tutti	33
2.2.1.1 Il Piano INA Casa	37
2.2.2 BORGHESIA IMPRENDITORIALE	40
CAPITOLO TERZO ABITARE IN ALTO	
3.1 <i>Diritto al cielo</i>	43
3.2 GLI INTERNI DEI MAESTRI MILANESI	49
3.3 VILLE SOVRAPPOSTE	69
Casa Rustici, P. Lingeri – G. Terragni	71
Casa Ghiringhelli, P. Lingeri – G. Terragni	75
3.4 CASA ALTA	77
Palazzo Argentina , P. Bottoni - G. Ulrich	78

Palazzo INA, P. Bottoni	81
3.5 IL CONDOMINIO MILANESE	85
Edificio per abitazioni di via Ippolito Nievo, L.C. Dominioni	87
Condominio in Piazza Carbonari , L.C. Dominioni	89
3.6 GRATTACIELO / TORRE	91
Casa - Torre Rasini, E. Lancia - G. Ponti	95
Torre Breda, L. Mattioni – Er. Soncini – Eu. Soncini	99
Torre al Parco Sempione, L. Magistretti – F. Longoni	101
Torre Galfa, M. Bega	107
3.7 CASA ALBERGO	113
Casa - albergo in via Corridoni, L. Moretti	115

SCHEDATURA DELLE OPERE

01. Edifici gemelli in P.za Piemonte, Mario Borgato, 1923	119
02. Casa della Meridiana, Giuseppe De Finetti, 1924 - 1925	121
03. Torre Littoria, Tommaso Buzzi, Gio Ponti, 1932 – 1933	125
04. Casa Toninello, Pietro Lingeri - Giuseppe Terragni, 1933 – 1934	129
05. Casa Rustici, Pietro Lingeri – Giuseppe Terragni, 1933 – 1935	133
06. Casa Ghiringhelli, Pietro Lingeri – Giuseppe Terragni, 1933 – 1935	137
07. Casa e Torre Rasini, Emilio Lancia – Gio Ponti, 1933 – 1935	141
08. Casa Lavezzari, Pietro Lingeri – Giuseppe Terragni, 1934 – 1935	145
09. Casa Comolli, Pietro Lingeri – Giuseppe Terragni, 1934 – 1937	149
10. Torre Snia Viscosa in P.za San Babila, Alessandro Rimini, 1935 – 1937	155
11. Palazzo della Toro in P.za San Babila, Emilio Lancia, 1935 – 1939	157
12. Casa albergo in via Corridoni, Luigi Moretti, 1946 – 1951	161
13. Palazzo Argentina, Piero Bottoni – Guglielmo Ulrich, 1946 – 1951	165
14. Centro Svizzero, Armin Meili, 1947 – 1951	169
15. Complesso in via M. Gioia, Pietro Lingeri, 1949 – 1951	173
16. Palazzo Montecatini, Antonio Fornaroli, Gio Ponti, 1951 – 1952	177

17. Torre della Permanente, Achille Castiglioni – Pier Giacomo Castiglioni – Luigi Fratino, 1952 – 1953	181
18. Torre Breda, Luigi Mattioni – Ermenegildo Soncini – Eugenio Soncini, 1951 - 1954	185
19. Torre al Parco Sempione in via Revere, Franco Longoni, Ludovico Magistretti, 1953 – 1956	189
20. Centro Diaz, Luigi Mattioni – Marcello Piacentini, 1953 – 1957	195
21. Torre Velasca, BBPR, 1951 – 1958	199
22. Palazzo INA, Piero Bottoni, 1953 – 1958	203
23. Edificio per abitazioni in via I. Nievo, Luigi Caccia Dominioni, 1956 – 1957	207
24. Torre Galfa, Melchiorre Bega, 1956 – 1959	211
25. Grattacielo Pirelli, Egidio Dell’Orto - Antonio Fornaroli - Gio Ponti - Alberto Rosselli – Giuseppe Valtolina, 1955 – 1960	215
26. Condominio in P.za Carbonari, Luigi Caccia Dominioni, 1960 – 1961	219
27. Torre ad appartamenti in P.zale Aquileja, Ludovico Magistretti, 1962 – 1964	223
28. Torre in via Turati, Giovanni Muzio – Lorenzo Muzio, 1966 – 1969	227
FONTI ARCHIVISTICHE	XI
BIBLIOGRAFIA	XIII
ELENCO DELLE IMMAGINI	XVII

Il presente lavoro di tesi consiste nella trattazione del tema dell'abitare in alto a Milano tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del XX secolo: come dichiarato a partire dal titolo, dunque, il contesto è quello del capoluogo lombardo in quegli anni del secolo scorso che lo hanno visto protagonista di un profondo stravolgimento sociale ed economico. Le conseguenze degli scontri mondiali hanno portato il settore edilizio a fare da traino per la ripresa del nostro Paese, di cui il nord, e nello specifico Milano, ha rappresentato il fulcro. Una volta messo a fuoco il quadro storico e culturale, riconosciuto come imprescindibile per il tema, si è cercato di individuare le dinamiche che hanno portato alla caratterizzazione di quello che a tutti gli effetti si è rivelato essere un nuovo modo di abitare; all'interno delle relative risposte che gli architetti milanesi dell'epoca hanno messo a punto con la progettazione delle loro opere, è stato possibile riconoscere delle macro tematiche comuni di base che, adottate come schema di lettura, sono servite per esemplificare con maggior chiarezza le specificità delle soluzioni adottate in risposta a quelle esigenze, sia quantitative sia qualitative, riconosciute come punto di partenza. L'inevitabile sguardo oltre oceano all'imperare del grattacielo americano, è servito a sottolineare come tanto le premesse quanto i risultati finali siano diversi nelle due realtà, a indicare ancora una volta la specificità della declinazione milanese del tema. Altro aspetto, per nulla marginale, argomentato nel secondo capitolo ed emerso al momento dell'esemplificazione di alcuni casi specifici, è quello del compromesso che di frequente si è reso necessario tra i protagonisti principali del processo di definizione di cui stiamo parlando, ovvero tra i maestri milanesi e la borghesia imprenditoriale del capoluogo lombardo, committenza su cui si è deciso di concentrare l'attenzione.

La verticalità quindi, come caratteristica ritenuta capace di soddisfare i bisogni imperanti, viene indagata nelle sue declinazioni e, insieme al verbo "abitare", qui imprescindibile, risulta essere la protagonista dell'intera trattazione. La schedatura finale di una trentina di opere che coprono il periodo temporale indagato, vuole così essere una sintetica illustrazione della complessità dei caratteri, degli atteggiamenti e delle soluzioni adottate dai diversi protagonisti riguardo l'abitare in alto a Milano, senza la pretesa di esaurire il tema nella totalità dei suoi aspetti.

INTRODUZIONE

Il seguente lavoro di tesi si inserisce in un progetto più ampio volto alla riflessione sul costruire in altezza che ha caratterizzato la città di Milano, centro dello studio condotto, fin dal secolo scorso.¹ In questa sede l'attenzione viene rivolta alla Milano alta che diventa protagonista fra gli anni Venti e gli anni Sessanta del XX secolo con particolare attenzione ai temi dell'abitare, rispetto ai quali le declinazioni di altre destinazioni, per esempio il terziario, assumono una centralità minore. La volontà di appurare se sia possibile o meno definire l'esistenza di un unico modo di "abitare in alto" per rispondere alle esigenze del cittadino, dare delle coordinate temporali sul momento in cui questo si sia affermato, ad opera di chi e soprattutto quali siano state le motivazioni che hanno spinto verso tale direzione e quali le attuazioni finali, ha accompagnato la scelta delle argomentazioni trattate.

Nel primo capitolo si è partiti dal quadro storico per appurare come l'edificio alto, testimone della grandiosità costruttiva dell'homo faber del XX secolo e da sempre simbolo della modernità, non trovi in Italia quell'entusiasmo che si vede accogliere oltre oceano il grattacielo², rispetto al quale si è voluto evidenziare come l'importanza del rapporto tra edificio e contesto e tra architettura e città radicati nel nostro Paese, abbiano portato alla definizione dell'edificio alto italiano come elemento di valore monumentale e come luogo privilegiato di osservazione del paesaggio piuttosto che emblema del potere politico o mero contenitore di qualsiasi attività svolta dall'uomo.³

Le opere di ricostruzione e di pianificazione rese necessarie dai conflitti bellici impegnano risorse come mai prima, e l'edilizia diventa il settore di traino per uscire dallo sconforto generale; a tale proposito viene fatto cenno all'importanza che l'architettura, e l'architetto, assumono, nel periodo fascista per le politiche di edilizia economica e convenzionata, ai programmi dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e al tentativo di risolvere gravi problemi sociali, quantitativi e qualitativi, legati a uno dei bisogni primari dell'uomo quale, appunto, l'abitare⁴.

Il secondo capitolo risulta quindi essere un approfondimento sulla figura professionale dell'architetto nei suoi rapporti con il potere politico⁵ e con la committenza, tanto pubblica quanto privata. Il

¹ Viene fatto specifico riferimento alla mostra "Grattanuvole, un secolo di grattacieli a Milano" patrocinata dal Politecnico di Milano che si terrà dal 6 novembre 2014 al 6 dicembre 2014 in Fondazione Catella a Milano.

² Nel nostro Paese viene preferita la denominazione "Torre"; tuttavia, il primo grattacielo milanese sarà l'edificio Snia Viscosa progettato da Alessandro Rimini in Piazza San Babila, con una definizione che non fa riferimento alla composizione architettonica dello stabile, ma piuttosto alla destinazione d'uso che unisce residenza e terziario ed al suo carattere simbolico per l'impresa committente. I primi edifici di P.za Piemonte del 1923, due grattacieli gemelli progettati da Mario Borgato, sono considerati i precursori di quella che sarà la nuova era dell'architettura milanese.

³ BOSELLI D.D., *Abitare in alto, studio di una residenza temporanea a Milano*, tesi di laurea in Architettura, relatore M.G. Folli, Politecnico di Milano, AA 2006 – 2007.

⁴ Sul numero 5 di *Metron*, pubblicato nel dicembre del 1945, Piero Bottoni esprime in questi termini il suo pensiero a riguardo: «Il tema della casa e dell'abitazione per tutti, su un piano di giustizia sociale e di collaborazione nazionale può essere, ad esempio, in questo momento il tema attorno al quale si rende possibile polarizzare la funzione politica della categoria, che più di ogni altra, o meglio in modo quasi esclusivo rispetto ad ogni altra, deve far propria, interpretare e risolvere questa essenziale necessità del Paese».

⁵ Da qui il dibattito sull'architettura come arte di stato e sull'affermazione da parte di Gustavo Giovannoni della necessità della figura dell'architetto integrale, cioè del vero architetto che è insieme artista, tecnico e persona colta. Il pensiero di Giovannoni parte da alcune considerazioni sulle circostanze economiche e sull'utilitarismo che caratterizza il periodo storico: le richieste di comodità, di igiene, della dotazione dei servizi, nonché i progressi di tecnica e tecnologia con il rapido avanzamento di nuovi materiali e procedimenti, rende necessaria da parte del progettista una base di studio e di cultura che sia il più ampia possibile. L'edilizia non è più un'arida composizione, un esercizio fine a se stesso, ma diventa sempre più espressione di arte e tecnica insieme.

problema delle abitazioni, con l'aumento dei prezzi e degli affitti, diventa un'emergenza nazionale dalle dimensioni sempre maggiori, fino ad assumere i caratteri di una vera e propria lotta per la casa⁶, per la quale si chiede che l'affitto sia equamente rapportato al salario dei lavoratori.⁷ L'impostazione dell'edilizia aperta e dell'orientamento predeterminato, così come il ridotto numero di vani, le dimensioni minime ed i criteri di economicità che bandiscono ogni inutile decoro, sono caratteri immediatamente riconducibili all'architettura *razionalista* che, appena nata in Italia, entra presto in contatto con l'attività degli ICP.

È sulla domanda dei privati, tuttavia, che si è deciso di concentrare l'attenzione e di indagare le logiche che i maestri milanesi seguono, a partire da bisogni largamente condivisi, con approcci progettuali e con risultati differenti per definire i caratteri del nuovo modo di abitare.⁸

La borghesia milanese, promotrice della residenza a sviluppo in altezza, è la stessa che impiega il suo patrimonio per l'affermazione del proprio potere imprenditoriale nella costruzione di nuove sedi per le proprie industrie: si diffondono così, in parallelo, le torri destinate alle attività del terziario quali segni emblematici della potenza economica della stessa imprenditoria che richiede soluzioni originali e personalizzate per le proprie residenze, spesso collocate ai piani alti dei nuovi edifici plurifamiliari. De Finetti, nella realizzazione della Casa della Meridiana del 1925, si ispira alla tipologia della villa e l'edificio diventa emblema dello studio dell'abitazione nella declinazione "a ville sovrapposte".

La ricerca mette in evidenza come, nel periodo che intercorre tra le due guerre mondiali, le case propongano un uso sostanzialmente equivalente dei livelli che viene ripetuto nella parte centrale dell'edificio fino a costituirne il "piano tipo"; l'abilità consiste allora nel suddividere un unico edificio di molti piani in unità abitative che prevedano la concentrazione di persone con abitudini ed interessi differenti, con una progettazione che, considerate le metrature ridotte, sia la più funzionale possibile.

I migliori architetti sono chiamati a sviluppare quelle tematiche che di volta in volta riterranno essere le più adatte alle esigenze, al contesto e agli interessi del committente per garantire alla costruzione quei caratteri di ricercatezza, originalità e singolarità propri della declinazione milanese del tema dell'abitare in alto. L'attacco a terra con la galleria e l'atrio d'ingresso, gli elementi di connessione verticale così come i percorsi distributivi orizzontali, l'innovazione tecnologica, l'importanza di piante e prospetti⁹, la declinazione di terrazze, logge, passerelle e coperture piane come garanti del tanto perseguito rapporto tra esterno e interno, lo studio dell'organizzazione degli interni, caratterizzati da una flessibilità del tutto nuova, con gli elementi d'arredo che esprimono quella progettazione integrale tanto caldeggiata, le finiture come importante campo di applicazione, diventano le tematiche principali su cui i progettisti si

⁶ *Sciopero generale per la casa. Si discute per i metalmeccanici* in Corriere della sera, Roma, 16 novembre 1969.

⁷ L'impegno ad investire i fondi pubblici destinati all'edilizia abitativa e ad incrementare il contributo delle regioni nella programmazione degli interventi, riceverà una forte spinta con la Riforma della casa (Legge n. 865, 1971).

⁸ Uno su tutti, il pensiero di Gio Ponti riguardo al tema dell'edificare in verticale viene esemplificato in maniera chiara in queste sue parole: «La costruzione in altezza ha la sua giustificazione formale e urbanistica quando l'edificio a torre, concentrando in sé i volumi costruibili, si arretra dai margini dell'area su cui sorge e cede spazio alla circolazione e al parcheggio. Non più strade trincee. [...] cedere spazio irregolare e concentrare i volumi in un solo edificio di forma esatta, dettata dalla ragione, significa anche ritornare alla intelligenza del costruire e determinare finalmente agli edifici una figura senza vizi, totalmente risolta.» in D. GUARNATI (a cura di), *Espressione di Gio Ponti*, Aria d'Italia, VIII 1954. Ora in L. L. PONTI, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p.186

⁹ Molto spesso la facciata si connota di caratteri del tutto diversi dal prospetto retrostante che, se pure non dia più sulla corte come luogo semi pubblico, è spesso ancora espressione di quella vitalità che gli ambienti di servizio, più che le zone giorno rappresentative sul fronte, sono in grado di comunicare.

sono concentrati e che sono quindi diventati gli elementi caratterizzanti il nuovo modo di abitare: questi aspetti vengono indagati principalmente nel terzo capitolo e impiegati come livelli di lettura sulla base dei quali organizzare le considerazioni sul tema. La pubblicistica del tempo è la prima testimone di una nuova concezione degli interni residenziali in cui si stanno affermando una nuova spazialità ed un'attenzione sempre maggiore all'uso dei materiali e degli elementi d'arredo, volta a comporre soluzioni individuali e specifiche per una committenza sempre più esigente; quella del designer è la figura professionale che si afferma in questo contesto.¹⁰ Un breve excursus, inevitabile nel momento in cui viene chiamato in causa Ponti, riguardo il terziario come settore altrettanto importante per la definizione dei caratteri relativi alla verticalità, e non solo, e dunque bisognoso di una trattazione specifica.

Con la citazione del *Diritto al cielo* di Piero Bottoni si arriva all'enunciazione di quelli che sono i principi, anche sociali, che sottendono all'importanza della maniera di abitare che è oggetto di questo studio e alla forza propositiva con cui alcune scelte sono state portate avanti dai protagonisti. Pensando alla vita dell'uomo in città e al suo modo, nuovo, di abitare, l'architettura moderna pone come necessità quella di considerare l'ambiente naturale, aspetto che ritorna spesso per caratterizzare in maniera forte gli edifici alti. Riflettendo sull'elemento che Bottoni considera fondamentale per garantire anche nella metropoli il contatto con la natura, cioè il cielo, viene messo l'accento sul termine "diritto", scelto non a caso dall'architetto: la doppia accezione, infatti, di sostantivo che esprime ciò che spetta e quindi il bisogno di qualcuno, e di aggettivo qualificativo, racchiude già in sé il valore dello studio condotto.¹¹ Alla "bottoniana", finestra messa a punto quale strumento per raggiungere l'obiettivo prefissato, l'architetto affida uno scopo che è essenzialmente di natura sociale, cioè quello di un diritto al cielo inteso come raggiungimento di una qualità di vita superiore.

Il rapporto con l'ambiente e la ricerca del comfort, - una volta appurata la predilezione dei piani alti per i proprietari degli edifici o in ogni caso per gli appartamenti dalle dimensioni maggiori -, sono tra le motivazioni che hanno fatto la fortuna di questo modo di abitare in città, e se comuni sono i punti di partenza delle riflessioni sul tema, alla base delle quali vi sono sempre l'emergenza abitativa che caratterizza il periodo della ricostruzione in Italia ed il massimo sfruttamento possibile del suolo da parte della committenza immobiliare, diversi risultano essere gli arrivi finali, ad espressione di quella

¹⁰ Ettore Sottsass e Gio Ponti sono due esempi di come gli architetti – designers del tempo interpretano la progettazione degli spazi interni. Uno stralcio dell'intervista al primo, riportata all'interno del numero 403 della rivista *Domus*, esemplifica in maniera sintetica il suo atteggiamento: «Io non accetto il design sotto questo aspetto cioè non accetto il design come lo studio di una forma che violenti la gente perché comperi un prodotto. Io vorrei che il designer fosse una persona che dà un prodotto che abbia un senso [...] per la persona che lo ha, lo tocca, lo usa. Insomma tra il designer che lavora per una industria americana e me, c'è la stessa differenza che fra un giovanotto che scrive poesie e uno scrittore che scrive, che so io, per *l'Esquire*. C'è una bella differenza. [...] Se poi mi chiedono di fare un mobile che possa essere riprodotto, allora lo faccio in modo che non sembri affatto un mobile in serie». Ponti, protagonista di spessore internazionale, crede fermamente nell'idea globale di ambiente e dunque nell'architettura da leggere insieme all'arredamento: nei suoi schizzi e nei disegni esecutivi delle piante, vengono sempre indicati gli arredi, segno evidente dell'interesse per una progettazione che sia il più possibile unitaria e dalla quale emerga il rapporto che lega la funzione prestabilita dei locali con le attrezzature domestiche di cui vengono dotati: "pareti mobili" e "finestre attrezzate", insieme all'enorme produzione di arredo, sono forse le sue applicazioni più conosciute rispetto al tema.

¹¹ I motivi per i quali il cielo nelle città è andato perduto sono individuati da Bottoni nel fatto che ai piani bassi delle case l'atmosfera è meno trasparente e che la finestra, in particolare l'architrave, sia un ostacolo per la visuale verso l'esterno. L'impellente necessità è allora quella di inventare, ovvero restituire, alla città, non solo il verde ma anche e soprattutto il cielo in quanto parte integrante dell'ambiente naturale.

ricerca di individualità propria degli architetti del Movimento Moderno italiano; ecco allora che la raccolta sistematica, in ordine cronologico, delle opere che nel contesto milanese degli anni presi in esame, sono state ritenute le più significative per i diversi aspetti presi in esame, è stata ritenuta necessaria per ricomporre il quadro generale: i dati brevemente evidenziati riguardano tanto le vicende progettuali quanto le specificità realizzative dei casi studio.

Gli strumenti utilizzati durante la ricerca sono stati di natura per lo più bibliografica ed archivistica: se, infatti, è stato possibile trovare parecchie informazioni su libri che anche in passato hanno affrontato, spesso parzialmente o con sfumature specifiche, l'argomento presentato, il recupero di materiale d'archivio è stato necessario per comprendere meglio la natura dei temi e dei progetti analizzati, così come per completare la compilazione della schedatura. In particolare, la disponibilità dell'Archivio Piero Bottoni, della Fondazione Vico Magistretti e dello studio Bega di Milano, è stata fondamentale per raccogliere quelle informazioni che hanno reso la trattazione più completa.

CAPITOLO PRIMO

MILANO E IL DIBATTITO EUROPEO NEL DOPOGUERRA

1. LE PREMESSE DEI C.I.A.M. DI FRANCOFORTE E BRUXELLES

I Congressi Internazionali di Architettura Moderna occupano circa un trentennio del XX secolo, dal primo svoltosi nel 1928 in Svizzera, all'ultimo del 1959 ad Otterlo.¹ Si tratta di occasioni di confronto tra i principali esponenti dell'architettura europea su temi proposti di volta in volta tra quelli centrali del dibattito internazionale. Gli esponenti del Movimento Moderno, da Le Corbusier a Gropiu, da Rogers a De Carlo, sono coloro che animano le discussioni, non sempre portate a conclusione con comunanza di intenti e volontà condivise.

Prima di soffermarmi sui due Congressi Internazionali di Architettura Moderna che più interessano per le tematiche affrontate in questa sede, ovvero quelli di Francoforte e di Bruxelles², ritengo opportuno contestualizzare brevemente la vicenda con tre esperienze che vi hanno contribuito maggiormente: quella viennese, quella berlinese e quella sovietica.

In un quadro in cui Friedrich Engels nel suo saggio del 1872 sulla «questione delle abitazioni»³ afferma che tale problema si può risolvere attraverso l'equilibrio economico che va stabilendosi a poco a poco tra l'offerta e la domanda secondo una «utilizzazione razionale»⁴ di tutto il patrimonio edilizio, è il pensiero comunista che più si dilunga sul tema, senza tuttavia apportarvi un contributo specifico.

Gli alloggi realizzati dalla municipalità di Vienna non hanno la pretesa di essere soluzioni universali per l'alloggio economico, modelli in grado di rispondere a quesiti sociologici ed economici. Il tipico appartamento dell'operaio viennese, derivato dall'alta percentuale di sfruttamento edilizio concessa per i fabbricati, consisteva solitamente in una stanza di circa 4 / 5 mq con cucina, con affaccio sulla corte interna della casa su di uno stretto ballatoio coperto, lungo cui vi erano i gabinetti in numero corrispondente a due o più unità, che serviva da 10 a 15 appartamenti analoghi.⁵

«L'alloggio è soltanto un riparo contro le intemperie, un posto dove avere per la notte un giaciglio che – in uno spazio ridotto, senza aria né pulizia né pace, in cui la gente è stipata –

¹ La cadenza dei C.I.A.M. non è annuale: 1928 Svizzera, 1929 Germania, 1930 Belgio, 1933 Grecia, 1937 Francia - Parigi, 1947 Inghilterra - Bridgwater, 1949 Italia, 1951 Inghilterra - Hoddesdon, 1953 Francia – Aix en provence, 1956 Jugoslavia, 1959 Olanda.

² Alla prima riunione tenutasi a La Sarraz, in Svizzera, nel 1928, seguono gli incontri del 1929 a Francoforte e del 1930 a Bruxelles sui temi rispettivamente dell'alloggio minimo e del quartiere. Gli incontri internazionali tra gli esponenti del Movimento Moderno con lo scopo di affrontare tematiche riguardanti un'architettura e un'urbanistica funzionali, seguirono fino al 1959.

³ Il saggio compare sotto forma di tre articoli pubblicati nel Volksstaat, in *Zur Wohnungsfrage*, trad. it. *La questione delle abitazioni*, Roma 1950.

⁴ *Ibidem*

⁵ AYMOMINO C., "Introduzione" in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, pp. 9 – 87.

permette un po' di riposo soltanto a un corpo completamente esausto».⁶

Sarà Otto Bauer che nel suo programma⁷ di socializzazione del 1919 porterà un'importanza particolare al diritto alla casa.

Altra figura importante è quella di Adolf Loos che nel 1920 diventa architetto capo del settore per le abitazioni del Comune di Vienna; egli è però contrario a quella crescita della città per aggiunte successive determinate dal massimo sfruttamento del suolo edificabile e di conseguenza indifferenziate.

Parlando di Berlino non si può non dire di come essa sia il frutto di ampliamenti successivi del nucleo storico da intendersi come aggiunte e dunque di come la città sia strutturata per parti. Ciò ha permesso all'ideologia funzionalista di proporre numerose se pure parziali ipotesi anche qualitativamente valide, sulla base del riconoscimento di destinazioni differenti.

Per quanto riguarda il problema delle abitazioni, Bruno Taut sottolinea come «il problema della forma con cui si dovranno creare gli alloggi di massa rappresenta uno dei più importanti aspetti futuri della civiltà tedesca»⁸; e ancora: «L'attuale tipo di casa d'abitazione potrebbe costituire una caratteristica pedana di lancio per i grandi progetti costruttivi che saranno necessari più tardi»⁹.

Molti esempi intermedi manifestano il tentativo di rispondere alla questione della socializzazione¹⁰ e degli alloggi sulla base del riconoscimento dell'importanza del rapporto tra questi e la città; nel 1927 iniziano i lavori della Siemensstadt, insediamento che rappresenta la completa coerenza tra impostazione urbanistica, singoli edifici e tipologie degli alloggi.

In generale si può affermare che la sperimentazione tedesca dei nuovi insediamenti mantiene un atteggiamento realistico rispetto al problema delle grandi città, senza visioni utopistiche di soluzioni improbabili.¹¹

Nelle condizioni del tutto eccezionali dell'URRS del dopoguerra viene istituito, nel maggio del 1918, un Servizio per la pianificazione delle città e dei centri abitati: «Il nostro primo compito deve essere quello di dare una soluzione pianificata al problema degli alloggi. In ogni caso, le soluzioni devono essere poste in relazione con le possibilità e le risorse esistenti. Il nostro secondo compito è la costruzione della città e lo sviluppo delle sue diverse parti come un tutto organico»¹².

Nel 1920 ci fu una dichiarazione governativa in cui si afferma che «tutte le famiglie di lavoratori devono disporre di un appartamento separato di non meno di 50 mq di superficie abitabile».¹³ La questione viene di fatto affrontata utilizzando il patrimonio edilizio esistente con l'aumento della coabitazione negli alloggi disponibili; la direzione è quella delle Comuni, che di fatto privano l'operaio della superficie

⁶ Cit. da un'inchiesta condotta dall'economista Eugen Philippovic, oggi in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 17.

⁷ OTTO B., *Der Weg zum Sozialismus*, Vienna, 1919.

⁸ TAUT B., *Bauen der neue Wohnbau*, cit. oggi in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 45.

⁹ Il concetto verrà ripreso da W. Gropius nella sua relazione per il congresso CIAM di Bruxelles del 1930, in cui egli afferma anche «la necessità di un tipo di abitazione adatta alla vita cittadina, che offra un massimo di aria, di luce solare e di vegetazione con un minimo di traffico e di spese di esercizio», verso una periferia che sia autonoma ma non autosufficiente.

¹⁰ Nel 1918 viene fondato il Consiglio del Lavoro per l'Arte, che considera la socializzazione come strumento per una nuova idea di architettura in cui l'artista abbia una significativa libertà d'intervento nella vita della città.

¹¹ AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 63.

¹² QUILICI V., *Architettura sovietica contemporanea*, Bologna 1965, p. 30.

¹³ CECCARELLI P. (a cura di), *La costruzione della città sovietica 1929 – 31*, Padova, 1970, p. XIII.

abitabile alla quale ha diritto per la necessità di corridoi e passaggi coperti in una progressiva scomparsa dell'abitazione privata individuale. Il tema principale diviene quello della standardizzazione della cellula abitativa e del calcolo ottimale dello spazio economicamente sufficiente a uno standard di vita medio¹⁴. E' in questo contesto socio – culturale che nel CIAM che si tiene a Francoforte nel 1929 si discute dell'abitazione per il livello minimo di esistenza¹⁵ dove il minimo è inteso sì come una questione dimensionale, ma non come valore assoluto bensì relativo al rapporto tra il numero di letti che un alloggio può contenere e le dimensioni di quest'ultimo: il letto più i servizi famigliari in comune diventano dunque il metro di riferimento delle soluzioni architettoniche. Lo standard da considerare diventa la «razione di abitazione» che va intesa tenendo conto del parametro fondamentale del nucleo famigliare, ovvero del numero di letti necessari. Mediante un processo che procede per sommatoria, più letti formano un alloggio, più alloggi formano un'unità tipologica, più unità tipologiche formano un insediamento e più insediamenti sono una città.¹⁶

Al Congresso di Bruxelles del 1930 si considerano quelli che sono i metodi della costruzione razionale, non tanto per quanto riguarda il singolo edificio ma quanto per i dati tecnici ed economici sui nuovi insediamenti. L'identità che era stata fatta in un primo tempo tra tipo edilizio e tipo di alloggio, secondo cui non era contemplato avere tagli differenti in un unico complesso, scompare; inoltre, in una visione speculativa dell'abitazione come merce, era considerato sbagliato prevedere e dimensionare razionalmente l'alloggio.

1.2 Costruzioni basse, medie e alte

Riflettendo sui complessi edificati, il dibattito è teso alla definizione delle tipologie fino alla negazione dei vincoli stabiliti nei regolamenti edilizi, con speciale riferimento alle altezze¹⁷ massime degli edifici. A riguardo, Böhm e Kaufmann concludono sostenendo che «saranno considerazioni diverse da quelle economiche a decidere se in futuro dovremo passare a costruire in misura maggiore o no abitazioni con molti piani».

Se è vero che non vi è stata la realizzazione su larga scala di prototipi ottimali o di modelli di prefabbricazione, si è assistito invece alla diffusione della soluzione media, cioè di case a 4 o 5 piani con due appartamenti per ogni scala, che era stata per altro la più criticata nei due Congressi.

Un cambiamento sociologico che ha influito sulla maggior diffusione di tipologie piuttosto che altre, è stato la progressiva riduzione dell'importanza della famiglia nella sua coesione e nei suoi rapporti

¹⁴ DAL CO' F., *Architettura sovietica e stalinismo*, in *Contropiano* n. 3, 1969, pp. 553, oggi in AYMOMINO C., "Introduzione" in AYMOMINO C. (a cura di) *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 76.

¹⁵ Si può parlare anche di «abitazione minima» o di «Existenzminimum».

¹⁶ AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, pp. 79 - 82.

¹⁷ Gropius, più che alla limitazione delle altezze guarda alla limitazione della densità di popolazione su una determinata area; tale approccio consentirebbe la composizione urbana per tipi edilizi differenti a discrezione del progettista e in base allo sviluppo ideologico e politico.

patriarcali. La casa familiare viene soppiantata dall'abitazione d'affitto e le antiche funzioni familiari di carattere educativo, sociale ed economico assumono una progressiva socializzazione: diventa così necessario raccogliere una serie di abitazioni in modo da accentrare i servizi domestici.

Il caseggiato a molti piani e ben sviluppato tecnicamente diventa la soluzione che più corrisponde alle esigenze sociali della moderna popolazione urbana industriale e dopo le considerazioni¹⁸ di Böhm e Kaufmann, di Gropius e di Le Corbusier, «il Congresso ammette che la casa alta non è la sola forma possibile di abitazione, ma rileva che questa forma può portare a una soluzione del livello minimo di vita. Perciò è necessario che si analizzi la sua efficacia sulla base di esempi concreti».¹⁹

In occasione del Congresso viene poi effettuata un'analisi²⁰ comparativa dei costi di edifici da 2 a 12 piani basata su calcoli precisi e completi, al fine di contribuire alla soluzione del problema: case basse o case alte, di cui di seguito sintetizziamo parte dei risultati:

«[...] complessivamente, con l'aumento da 2 a 12 piani, si ottiene una riduzione dei costi per il terreno e per le strade del 27% con case costruite su singola fila, e del 36% con quelle costruite su doppia fila. Le curve cadono dapprima quasi in verticale, si avvicinano poi sempre più all'orizzontale. Non procedono costanti ma con alcuni movimenti a onda, fatto dovuto al brusco aumento della larghezza delle strade, dei costi aggiuntivi per la distribuzione dell'acqua a partire dal sesto piano, al maggior consumo di corrente dovuto agli ascensori e alle pompe e alle strade di accesso rese carrabili [...]. Le costruzioni su fila singola sono più vantaggiose da un punto di vista economico solo fino al quarto piano, però si può aumentare il limite della convenienza economica all'incirca fino all'ottavo piano. [...]»²¹

Si fa poi riferimento specifico ai costi per scale, ascensori, per le cantine e per tutti i servizi collettivi. Numerose sono, inoltre, le considerazioni che riguardano le rendite fondiarie per arrivare poi a dire che:

«E' significativo che i prezzi più favorevoli siano quelli della casa a cinque piani in mattoni con riscaldamento a stufa, non solo per ogni unità di abitazione ma anche per ogni unità di superficie abitabile.

[...] il risultato di tutta la ricerca comparativa ha dunque dimostrato che partendo da un punto di vista meramente economico non si può considerare la costruzione di case alte sempre e comunque vantaggiosa. Al contrario, si sono dimostrati aumenti di costi che però a partire dal sesto piano non sono più considerevoli. Saranno quindi considerazioni diverse da quelle economiche a decidere se in futuro dovremo passare a costruire in misura maggiore o no abitazioni con molti piani.»²²

¹⁸Gli atti del Congresso furono pubblicati nel 1931 dalla Julius Hoffmann Verlag – Stuttgart.

¹⁹Cit. dagli atti del III Congresso Internazionale di Architettura Moderna, Bruxelles, 1930, oggi in GIEDION S., "Introduzione" in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 157.

²⁰ Lo studio è stato sollecitato dall'Istituto Statale di Ricerca di Berlino e condotta d'intesa con gli Uffici Tecnici del Comune di Francoforte; due importanti imprese edili e numerose ditte specializzate in costruzioni in ferro, riscaldamento e ascensori hanno collaborato a fornire i dati necessari. L'analisi presuppone che si mettano a confronto abitazioni di uguale qualità per quanto riguarda la superficie abitabile e per quanto riguarda l'esposizione al sole e la distribuzione delle aree libere. Cfr.: *Analisi dei costi complessivi per la costruzione di edifici da 2 a 12 piani*, in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, pp. 162 – 177.

²¹ Cit. da *Analisi dei costi complessivi per la costruzione di edifici da 2 a 12 piani*, in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, p. 167.

²² Ivi, pp. 176 – 177.

Walter Gropius è colui che ha espresso, in maniera più esaustiva di altri, il suo pensiero sul dibattito “costruzioni basse, medie o alte”. Di seguono vengono riportati dei passaggi del suo discorso tenuto sempre in occasione del Congresso di Bruxelles sul tema.

In una prima parte egli riflette sugli aspetti sociologici che condizionano gli stili di vita e le necessità dettate dai nuovi insediamenti, e di come il cambiamento verificatosi nella concezione della famiglia porti con sé il bisogno di servizi centralizzati in edifici residenziali a molti piani. Sulla base di queste premesse la casa unifamiliare viene messa a confronto con il complesso multipiano:

«Stando alle attuali condizioni, l'idea di sistemare la maggior parte della popolazione in case di proprietà è certamente un'utopia economica; ma, peraltro, l'obiettivo è giusto? [...] Fattori imprescindibili per un sano sviluppo dell'uomo, oltre a nutrizione e riscaldamento sufficienti, sono: luce, aria e possibilità di movimento. Senza dubbio queste tre condizioni fondamentali per un'abitazione confortevole vengono soddisfatte in modo migliore nella casa unifamiliare [...] però il caseggiato progettato con responsabilità e posto su ampie superfici verdi, con larghi spazi, può soddisfare anche le necessità di luce, aria e movimento e in più offrire al cittadino una serie di altri vantaggi»²³ con riferimento alla maggior brevità dei tragitti.

«Così risulterebbe che unica tipologia adeguata alle metropoli sia il caseggiato con superfici verdi, possibilmente numerose, nelle immediate vicinanze. I misfatti del sistema edilizio, e soprattutto la *speculazione edilizia*, al tempo dello sviluppo delle nostre metropoli, sono responsabili del fatto che il tipo di costruzione, che è l'unico ad essere adatto per le metropoli, si è meritato una fama così cattiva.»²⁴

Con le premesse di buone condizioni di illuminazione e di aerazione, si può persino ribattere agli igienisti con dimostrazioni del caseggiato come forma di abitazione ineccepibile anche da un punto di vista igienico.

Appurata dunque la validità del caseggiato come *unica tipologia adeguata*, lo stesso Gropius affronta ancor più nello specifico la questione dell'altezza più adatta.

«Qual è dunque l'altezza ottimale del caseggiato: tre, quattro, cinque, dieci o cinquanta piani? L'altezza ottimale della casa a più piani è, secondo la mia opinione, esclusivamente un problema economico»²⁵ [...] Pianificando la costruzione del caseggiato a molti piani e migliorando le norme per esempio in materia di ascensori e servizi, il prezzo di produzione salirà, con l'aumentare del numero di piani, specialmente per la maggior quantità di ascensori necessari, ma contemporaneamente si ridurranno i costi per il terreno e quelli di urbanizzazione. L'altezza ottimale dipende di volta in volta dal valore del terreno!»²⁶

²³ Cit. “Costruzioni basse, medie o alte?” di Walter Gropius, dagli atti del III Congresso Internazionale di Architettura Moderna, Bruxelles, 1930, oggi in GIEDION S., “Introduzione” in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, pp. 178 - 190.

²⁴ *Ibidem*. In questi concetti lo stesso Gropius cita le considerazioni fatte dal professor Friedberger.

²⁵ Gropius sostiene inoltre che «Il limite della convenienza economica sta nel punto in cui l'eccedenza di costi costruttivi non viene più compensata dal risparmio nei costi per il terreno e per l'urbanizzazione»

²⁶ Cit. “Costruzioni basse, medie o alte?” di Walter Gropius, dagli atti del III Congresso Internazionale di Architettura Moderna, Bruxelles, 1930, oggi in GIEDION S., “Introduzione” in AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971, pp. 178 - 190.

La conclusione a cui arriva l'architetto è che costruzioni alte e basse devono convivere e svilupparsi a seconda delle esigenze necessarie. Per quanto riguarda la casa alta si considera che l'altezza razionale²⁷ sia tra i dieci e i dodici piani, mentre si ritiene che la casa di media altezza non presenti alcun vantaggio.

Queste dunque le premesse che il contesto europeo pone al tema dell'edilizia alta. L'Italia, che come per altri aspetti si presenta in ritardo di fronte alla questione, si troverà ad affrontarla nei tempi e nei luoghi più inclini, con gli esponenti di cui parleremo in seguito e con le implicazioni proprie della sua realtà sociale ed economica.

²⁷ Con il termine «razionale» si fa riferimento a ciò che è conforme alla ragione e che quindi comprende implicazioni insieme economiche, psicologiche e sociali.

2. COSTRUIRE IN ALTEZZA A MILANO

Molte città del nord Italia, in special modo in Lombardia, sono state al centro di importanti sperimentazioni sia per le esperienze in ambito di edilizia economica sia per attività connesse all'emergente disciplina urbanistica: gli Istituti per le Case Popolari²⁸ hanno avuto un ampio sviluppo da Bologna a Varese, da Lecco a Como, e significativi approcci urbanistici sono stati tentati ad esempio in Valle d'Aosta. Le città italiane dove il fermento architettonico appare più acceso risultano essere Roma, Torino e Milano, quest'ultima ancor più vivace culturalmente e politicamente delle altre. L'industria da poco tempo protagonista e la crescita demografica stravolgono e condizionano gli equilibri della città, rendendo ancor più necessario il raggiungimento di equilibrio tra urbanistica ed architettura.²⁹

In quella che sta diventando una nuova metropoli sorgono nuove esigenze di abitazioni, stabilimenti industriali e di edifici pubblici, e in pochi anni il suo peso economico cresce anche in virtù della sempre maggior importanza come centro direzionale e finanziario.

Durante la trasformazione di Milano tra le due guerre, la città storica viene considerata esclusivamente come un ostacolo alla libera ricostruzione: quello che si verifica è la demolizione dell'antico tessuto ed una radicale conversione d'uso delle aree centrali per le nuove funzioni direzionali e terziarie, in sostituzione alle abitazioni operaie e piccolo borghesi. Gli allineamenti stradali e la forma urbana sono le uniche preesistenze che vengono mantenute.³⁰ L'armonia che ha caratterizzato la Milano del '700 e '800, nel dopo guerra non esiste più.

Le aree edificabili, in particolare i fronti stradali, acquistano valore sempre maggiore; la necessità di costruire porta sempre di più ad un uso dello spazio in verticale e gli interessi relativi allo sfruttamento del suolo fanno sì che tutti gli spazi liberi si saturino man mano. La prassi diventa spesso quella del superamento degli indici stabiliti dai regolamenti edilizi e di igiene in un'ottica della maggiore occupazione possibile delle aree, come segno del potere delle immobiliari e dei costruttori; in non poche occasioni i progettisti si trovano a dover fare i conti con gli interessi speculativi della committenza e per questo a dover aumentare il numero dei piani e le metrature occupate.

La città italiana è caratterizzata da una struttura organica e compatta tale per cui ogni edificio deve necessariamente confrontarsi con essa senza infrangerne la scala e, dunque, senza introdurre note particolarmente dissonanti. L'edificio alto, testimone della grandiosità costruttiva dell'homo faber del XX secolo, è da sempre il simbolo della modernità, di una tensione verso il cielo che trova però in Italia una certa riluttanza ad affermarsi, in virtù di quella costante ambiguità tra recupero della tradizione e rottura verso il nuovo che caratterizza il pensiero del nostro Paese. Milano stessa non si è mai mostrata del tutto convinta davanti all'opportunità di diffondere in città la tipologia del grattacielo americano, tanto che con una legge fascista si limitava l'altezza possibile degli edifici a 108 metri, ossia all'altezza della Madonnina del Duomo di Milano.

La denominazione "torre" per identificare gli edifici alti in città ricorrerà molto più spesso del termine "grattacielo", non tanto per quei fattori dimensionali che pure differenziavano le realizzazioni italiane

²⁸ Si veda il capitolo 2.

²⁹ Dagli appunti "Inchiesta e critica sulla città di Milano" del corso tenuto da Bottoni alla facoltà di Architettura di Milano dal 1953 al 1956, oggi in TONON G. (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995, pp. 289 – 315.

³⁰ CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1997.

da quelle oltre-oceano, quanto soprattutto per gli aspetti formali.³¹ A tal proposito ricordiamo che il primo grattacielo milanese sarà l'edificio Snia Viscosa progettato da Alessandro Rimini in Piazza San Babila nel 1935 – 1937.

Tale definizione non fa riferimento alla composizione architettonica dello stabile, ma piuttosto alla destinazione d'uso che unisce residenza e terziario ed al suo carattere simbolico: verrà fatto realizzare, infatti, per affermare il prestigio dell'impresa leader nel settore tessile.

Ripercorrendo le vicende del secolo scorso è possibile notare come l'importanza del rapporto tra edificio e contesto e tra architettura e città abbiano portato alla definizione dell'edificio alto «italiano» come elemento di valore iconico - monumentale e come luogo privilegiato di osservazione del paesaggio, e non emblema del potere politico quale era il significato dell'antica torre medievale.³²

Dagli anni Venti e durante gli anni Trenta del Novecento si va definendo a Milano il tipo della casa d'abitazione plurifamiliare a più piani che, in risposta alle grandi trasformazioni politiche e sociali, nonché al sistema immobiliare speculativo e alle mutate esigenze abitative, tende a riassumere la vastità dei tipi edilizi precedenti per un'utenza specifica che è quella degli strati alto, medio e piccolo borghesi. In questo periodo storico la casa a più piani diviene l'immagine collettiva stessa della casa, la casa per eccellenza.³³

La Cà Brutta di via Moscova, progettata da Muzio nel 1923, pur ricevendo diverse critiche si presenta come soluzione tipo simbolo della modernità novecentista. L'alta qualità è data dalla dotazione impiantistica molto avanzata riscontrabile nell'impianto centrale a gasolio per il riscaldamento e la distribuzione di acqua calda, ascensori e pedane rotanti per le manovre delle auto nei garage. Il condominio prevede una moderna suddivisione della pianta per zone funzionali e condizioni di illuminazione e di aerazione favorevoli in tutti i locali; considerata la committenza borghese, i piani più alti presentano grandi terrazze.

Del 1923 è anche la progettazione da parte di Giovanni Greppi e di Mario Borgato, architetto estraneo alla dialettica del periodo e di cui si è scritto poco, di Piazza Piemonte, luogo strategico della città perché vicino al quartiere a sviluppo residenziale borghese Magenta. Se i primi edifici di Borgato esprimono ancora i canoni del tardo eclettismo, si assiste man mano all'affermazione di un nuovo modo di fare architettura, precursore di quella che sarà la nuova era dell'architettura milanese. La riorganizzazione della Piazza prevede la realizzazione in diversi anni di un Teatro nazionale, un palazzo, due case d'affitto dai caratteri tipicamente borghesi e due grattacieli gemelli di quarantasei metri di altezza collocati in testa di via Washington e definiti i primi grattacieli di Milano; uno di questi verrà realizzato dall'impresa dello stesso Borgato. La costruzione della Piazza viene realizzata secondo le nuove regole di pianificazione dettate dal Piano Beruto; in un'ottica nuova, le vecchie pratiche di allineamento e riempimento vengono sostituite da edifici alti, realizzati come alternativa del villino con giardino, in previsione di un maggior sfruttamento del suolo urbano e pensati per soddisfare la

³¹FERRARI F., saggio introduttivo all'itinerario milanese *Milano alta*, in www.ordinearchitetti.mi.it.

³²BOSELLI D. D., *Abitare in alto, studio di una residenza temporanea a Milano*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, aprile 2008.

³³CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1997.

domanda del ceto borghese, già insediatosi nella zona vicina. Negli anni gli edifici che costituiscono la Piazza hanno subito modifiche, quasi sempre consistite in una sopraelevazione, o distruzioni a causa di bombardamenti con successive ricostruzioni.³⁴

De Finetti, nella realizzazione della Casa della Meridiana del 1925, si ispira alla tipologia della villa e l'edificio diventa emblema dello studio dell'abitazione nella declinazione a ville sovrapposte. Il controllato ingombro volumetrico, l'organizzazione delle aperture sul giardino, i loggiati e le colonne in facciata e la zoccolatura della parte bassa sono le caratteristiche che rimandano al tipo unifamiliare.³⁵ Nella Casa della Meridiana il variare delle murature interne o il rotare delle terrazze conferiscono identità ai diversi appartamenti che risultano diversificati per dimensioni, distribuzione e articolazione spaziale.

Scriva Muzio:

«La posizione felice e la sapiente distribuzione degli ambienti e della vista dalle finestre fanno di ciascuna abitazione una villa di particolare carattere ad ogni piano [...] ,un esempio notevole di ville multiple che offre agi, quiete e gradevole soggiorno anche nel cuore di una città.»³⁶

De Finetti vuole introdurre questa tipologia nella nuova edilizia milanese per ottenere un tipo di residenza in grado di fondere l'apparato urbano costruito in serie con il palazzo di città indipendente o la villa di campagna. Nella seconda casa che costruirà sempre sull'area del Giardino d'Arcadia, egli svilupperà ulteriormente l'idea di villa sovrapposta che con la ripetizione di un piano tipo nasconde all'esterno le singole planimetrie.

I caratteri compositivi della villa vengono quindi applicati alla tipologia dell'edificio alto che, per il suo sviluppo verticale, non sembrerebbe riconducibile all'edificio unifamiliare; ciò nonostante, la torre Rasini costruita da Gio Ponti ed Emilio Lancia nel 1934 è un esempio di quel trattamento architettonico che tende a mitigare quella funzionalità organizzativa e meccanicità costruttiva proprie del condominio come tipo edilizio. La rigida stereometria del grattacielo è scomposta mediante l'articolazione dei volumi minori in modo che la torre Rasini riesce ad unire l'innovativa sagoma della casa a torre ai più tradizionali caratteri dell'abitazione monofamiliare.³⁷

Altri importanti esponenti della ricerca si soluzioni abitative in altezza sono i milanesi Luigi Figini e Gino Pollini, protagonisti di una valida e duratura collaborazione che ha portato alla realizzazione di edifici diversi per destinazione, ubicazione e dimensione ma accomunati dalla stessa volontà di metodo, in equilibrio tra ortodossia del Movimento Moderno e sensibilità storicista. Un esempio del loro lavoro è il progetto del 1932 dell'edificio alto di via dell'Annunciata. L'ipotesi di villette signorili viene scartata per il conseguente consumo di suolo eccessivo e abbattimento di piante, così che, per ridurre l'ingombro di base salvaguardando gli spazi a verde in orizzontale, si decide di salire in altezza, secondo quella che è ormai la consuetudine della nuova architettura milanese. Chiamata casa a ville sovrapposte

³⁴DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi : Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, ottobre 1995.

³⁵FOLLI M.G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991, p. 42.

³⁶ Cit. MUZIO G., *La Casa della Meridiana in Milano dell'architetto G. de Finetti*, prefazione alla relazione tecnica, in *Architettura e Arti decorative, 1926 – 1927*, p. 373. Ora in DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi : Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, ottobre 1995.

³⁷FOLLI M.G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991, pp. 42 – 43.

perché poteva godere della vista sulle alberature da tre lati, si tratta in realtà di un palazzo signorile ad appartamenti, con uno o due alloggi per piano e con servizi generali e giardino in comune.

Lingeri e Terragni rappresentano un altro sodalizio importante che finirà tuttavia con l'interrompersi. Della vasta produzione dei due architetti, ci concentriamo sulle cinque case milanesi realizzate per famiglie borghesi della città tra il 1933 e il 1934. Anche in questo caso il tema sviluppato è quello della casa a ville sovrapposte, come sperimentazione a Milano della casa alta residenziale. Si tratta di residenze plurifamiliari per la classe borghesi in cui, a seconda della forma del lotto, dei regolamenti edilizi e delle risorse a disposizione, sono state brillantemente affrontate le tematiche sull'organizzazione dei volumi, sulla distribuzione, sulla facciata come tratto distintivo, sull'innovazione e sulle finiture.

A partire dagli anni cinquanta, Lingeri verrà chiamato a progettare un importante numero di condomini residenziali multipiano realizzati sia nell'ambito della gestione Ina casa sia su incarico di imprese e società immobiliari.³⁸

Il gruppo condominiale di via Ampère, progettato da G. Muzio nel 1934, viene realizzato con quella capacità di manovrare le imposizioni di piano ormai diffusa: due dei quattro edifici vengono collocati all'interno del lotto con un certo arretramento dal fronte stradale, così da poterne aumentare lo sviluppo in altezza. Oltre a riassume le novità che la tipologia condominiale sta assumendo, quali la centralizzazione sociale dei servizi, la copertura terrazzata per i bagni di sole dei condomini, pergole, serre e giardini per il piacere della committenza borghese ed il perfetto controllo tecnologico ed impiantistico che garantiscono l'elevato standard della residenza medio borghese di Milano, il complesso propone il tema dell'ambientamento urbano. La presenza di un terrazzo per ogni appartamento, la cura delle serre e del giardino e la tendenza a cercare un certo rapporto e dialogo con la strada, esprimono la tendenza dell'architetto a creare dei frammenti di paesaggio.³⁹ Vengono dunque sintetizzati tutti gli aspetti cercati dalla modernità, che raggiunge il punto finale di un nuovo modello abitativo. L'apprezzamento di Ponti è riscontrabile nella pubblicazione sulla sua rivista *Domus*, dove si esaltano le qualità del condominio di via Ampere e le comodità garantite, con riferimento alla volontà dell'uomo di avere una casa «comoda come un albergo»⁴⁰. I costi, tuttavia, impediscono per il momento a questa realizzazione di essere un modello applicabile su vasta scala.

Nel periodo che intercorre tra le due guerre mondiali, le case propongono un uso dei piani sostanzialmente equivalente che viene ripetuto nella parte centrale dell'edificio. Spesso la distribuzione interna ed il taglio stesso degli alloggi si ripetono uguali, anche per eliminare la frammistione sociale

³⁸ SAVORRA M., *Lingeri e la professione a Milano negli anni cinquanta*, in BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004, p. 127.

³⁹ IRACE F., *Giovanni Muzio 1893-1982 opere*, Electa, Milano 1994, pp. 180 – 183.

⁴⁰ Coi cambi di città sempre più frequenti, l'inquilino cerca un'abitazione attrezzata e funzionale da subito e senza spese; così Muzio propone per i suoi alloggi la dotazione di cucine e bagni arredati. La tipologia alberghiera, libera dai vincoli della tradizione, diventa punto di partenza dell'edilizia abitativa e luogo di sperimentazione. Cfr. DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi: Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, ottobre 1995.

nell'edificio, e con l'adozione di questa soluzione viene introdotto il concetto di «Piano Tipo» che diventa la regola della nuova casa e che risulta riscontrabile per prima cosa in facciata.⁴¹

«Si tratta di un'interpretazione moderna dell'abitazione [...] d'ordine artistico, tecnico, economico, sociale ed etico: si tratta, in fondo, di una reale interpretazione della nostra vita e della nostra civiltà vista attraverso il pensiero ed il temperamento di diversi architetti.»⁴²

La questione sta nel suddividere un unico edificio in unità abitative che prevedano la concentrazione di persone con abitudini ed interessi differenti. Lo spazio ridotto deve essere progettato nella maniera più funzionale possibile, motivo per il quale si procede verso la suddivisione delle metrature in zona giorno, zona notte, servizi e disimpegno: non è il concetto di appartamento ad essere rivoluzionato, ma l'organizzazione interna dei suoi spazi che dalla rigidità iniziale procede verso una sempre maggiore libertà. Le novità più significative riguardano l'accorpamento delle zone sala, salotto e pranzo fino a diventare a volte tutt'uno con la cucinola, la progressiva riduzione degli spazi di disimpegno e l'importanza sempre maggiore assunta dai servizi igienici. Altra novità è la sostituzione di soffitte e abbaini con coperture piane:

«con tetto a terrazza per i bagni di sole della signora e del signore⁴³, che aspiravano già da tempo, per quanto invano, sia lei che lui, all'abbronzatura permanente (delle meningi) oggi così di moda.»⁴⁴

Nella tensione comune verso ricerche formali e tipologiche, diversi sono gli approcci progettuali dei migliori architetti che in questi anni operano a Milano cercando di salvaguardare le loro differenti concezioni.⁴⁵ Lo sforzo verso l'individualità, necessario per lo sviluppo di una grande pluralità tipologica, si esprime con forza nel generale quadro di una moderna standardizzazione.

Marco Zanuso, architetto e designer degli anni '40, è solito concepire la cellula abitativa con un impianto tipologico libero, in modo da offrire infinite possibilità di articolazione al futuro fruitore. Angelo Mangiarotti interpreta la cellula come un vuoto volumetrico da suddividere in base alle funzioni richieste: elementi modulari standardizzati si combinano in un'assoluta libertà tipologica.

La figura di Luigi Caccia Dominioni offre un importante contributo allo sviluppo di una nuova idea di intendere la spazialità dell'abitazione: con particolare riguardo per i percorsi interni all'alloggio, si configura uno spazio planimetrico che rifiuta la rigidità di facciata con soluzioni a volte spregiudicate. Caccia non considera il condominio come sommatoria di cellule standard sovrapposte ma come organismo complesso, composto da case configurate in modo diverso a seconda delle esigenze del fruitore. Egli dunque privilegia la combinazione variabile del piano abitativo rispetto alla ripetizione normalizzata della cellula tipo; la flessibilità degli alloggi deriva dalla volontà di evitare ogni ordinamento a priori⁴⁶.

⁴¹CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1997.

⁴² Cit. Gio Ponti, *Interpretazione moderna della vita*, in *Domus* n. 65, marzo 1934.

⁴³ La committenza privata, qui costituita da una coppia borghese, viene apostrofata con un'ironia nemmeno troppo velata per le sue richieste modaiole.

⁴⁴ Cit. GADDA C.E., *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1978.

⁴⁵ DE CARO M., LAVARINI G.M.J. (a cura di), *Il condominio a Milano*, Di Baio Editore, Milano 1987, p. 4.

⁴⁶ IRACE F., *Milano Moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, F. Motta, Milano 1996, p. 51.

«Così nel progettare un condominio cerco di dare un carattere particolare ad ogni alloggio, disegnando soluzioni diverse piano per piano a seconda delle esigenze.»⁴⁷

La distinzione tra le abitazioni avviene anzitutto nello sviluppo planimetrico, individuato quale punto di partenza da cui deriva l'intera composizione e distinguibile dai prospetti che ne offrono una fedele restituzione. Come accennato, grande importanza viene data ai percorsi, per i quali l'architetto cerca la distanza minima per i collegamenti strettamente funzionali quali i passaggi tra cucina e zona pranzo, e di contro il massimo sviluppo per i percorsi di rappresentanza, ad esempio dall'ingresso al soggiorno, in maniera tale da aumentare le metrature percepite tanto dall'inquilino quanto dall'eventuale ospite.

L'aspirazione finale è quella di creare organismi complessi che durino il più possibile e siano rispondenti alle esigenze dell'uomo del tempo ma anche del futuro, con attenzione alle necessità psicologiche prima che fisiche, in un rispetto quasi religioso delle tradizioni.

Quella di M. Asnago e C. Vender può essere considerata un'esperienza autonoma in quella che è la produzione milanese della prima metà del Novecento, caratterizzata da una ricerca costante ed una sperimentazione architettonica volte ad una semplificazione del linguaggio compositivo ed all'uso di tecnologie moderne per il comfort abitativo. Gli anni della ricostruzione li hanno visti protagonisti con le loro opere dove particolare attenzione è riservata ai materiali e al dettaglio anche decorativo, in una ricerca volta ad una nuova tipizzazione della casa d'appartamenti; la loro nuova architettura si riflette dunque nell'abitazione multipiano "a blocco chiuso", dove la facciata, secondo l'affermazione che l'urbanistica si costruisce insieme all'architettura, diventa oggetto di sperimentazione e innovazione e principale elemento iconologico del programma abitativo⁴⁸. Importanti studi vengono fatti riguardo i livelli più alti delle abitazioni e le coperture, alla ricerca di una mediazione tra il tetto praticabile e le falde tipiche del nord Europa. Ponti apprezza la modernità di Asnago e Vender, e anzi la considera portatrice di un ordine salvifico contro la pericolosa retorica⁴⁹.

Queste parole di Gio Ponti esprimono chiaramente il suo pensiero riguardo al tema dell'edificare in verticale:

«La costruzione in altezza ha la sua giustificazione formale e urbanistica quando l'edificio a torre, concentrando in sé i volumi costruibili, si arretra dai margini dell'area su cui sorge e cede spazio alla circolazione e al parcheggio. Non più strade trinnee. [...] cedere spazio irregolare e concentrare i volumi in un solo edificio di forma esatta, dettata dalla ragione, significa anche ritornare alla intelligenza del costruire e determinare finalmente agli edifici una figura senza vizi, totalmente risolta.»⁵⁰

L'attenzione dell'architetto è già rivolta non solo all'edificio ma anche al suo intorno, alla conformazione spaziale dei parcheggi e della circolazione. Non vengono fatti riferimenti alle mire finanziarie ma al contrario si sottolineano le motivazioni razionali e di buona edilizia che portano a preferire la costruzione in altezza.

⁴⁷ Cit. L. C. DOMINIONI in GENTILI E., *Alcune recenti opere dell'architetto L. C. Dominioni*, in *Abitare* n. 13, 1963, p.3.

⁴⁸ F. IRACE, *Milano Moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, F. Motta, Milano 1996, p. 118.

⁴⁹ *Ivi*, p. 119.

⁵⁰ Cit. G. PONTI, in GUARNATI D. (a cura di), *Espressione di Gio Ponti*, *Aria d'Italia*, VIII 1954. Ora in L. L. PONTI, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p.186.

Il blocco a torre è la risposta più radicale e funzionale per il Novecento milanese, coerente peraltro con quanto aveva sostenuto Pagano a proposito della scarsa salubrità di un'edilizia organizzata attorno ai cortili chiusi ed agli altissimi indici di densità previsti dai piani urbanistici degli anni Cinquanta. Il piano tipo e la modularità diventano l'occasione per sperimentare su larga scala i sistemi di prefabbricazione, ed è l'ambito residenziale a costituire un ulteriore campo di riflessione attorno al tema dell'edificio alto. Negli anni Cinquanta il tentativo di arricchire lo skyline di Milano, secondo quell'andamento frastagliato tipico delle metropoli contemporanee, si arricchisce di numerosi esempi, in una ricerca che il professionismo milanese ha saputo declinare in innumerevoli modalità così che i grattacieli, come tipologia rappresentativa del miracolo economico, si addensano nelle aree terziarie come segnali urbani che caratterizzano importanti snodi viabilistici.

I numerosi cambiamenti introdotti in questo periodo di evoluzioni contribuisce a modificare l'immagine urbana di Milano: l'aumento dell'altezza degli stabili e lo studio delle planimetrie, il superamento del tipo a corte chiusa, segno dell' intoversione cittadina del secolo precedente, l'introduzione degli impianti tecnologici e ancor più l'industrializzazione della produzione costituiscono il nuovo carattere della città.

2.1 La ricostruzione

L'Italia, come ogni paese uscito dalla guerra, si trova ad affrontare una situazione di profondo disagio e di necessario cambiamento. Dal dopoguerra fino agli anni Settanta, per comprendere le vicende del nostro Paese è necessario considerare il ruolo del settore edilizio nella strategia economica adottata, ritenendolo elemento fondamentale di quel passaggio che si dava ormai come necessario da un'economia di tipo rurale, ancora prevalente, ad una industriale assai debole. Negli anni Cinquanta l'agricoltura subì una crisi senza precedenti che unita ad un aumento di popolazione di oltre sei milioni di persone ed ai conseguenti flussi migratori verso le aree industrializzate del Nord, caricò l'Italia di emergenze che non era forse in grado di affrontare e che la colpirono in maniera più repentina rispetto ad altri paesi d'Europa.

L'evidente necessità di ricostruire⁵¹ le città rase al suolo e l'assoluto bisogno di lavoro sono i principali fattori che hanno contribuito a far assumere all'edilizia il ruolo di traino per la rinascita del Paese. La mano d'opera non specializzata che proveniva dal mondo agricolo non avrebbe avuto particolari problemi ad applicarsi in un settore ancora privo di competenze specifiche.

Tuttavia, la macchina della pianificazione risultava del tutto impreparata al ruolo che avrebbe dovuto rivestire e, non di meno, una corretta gestione dell'urbanistica veniva considerata un ostacolo allo sviluppo: agli impedimenti burocratici ed ai ritardi si preferiva l'approssimazione di specifici piani di

⁵¹ «La dura realtà economica del dopo guerra impone a tutti i paesi europei di orientare ogni attività verso la ricostruzione, intesa non solo nel senso di nuove costruzioni di quanto, già esistente, merita di essere ricostruito, ma essenzialmente di costruzione nuova di quanto prima era solo parzialmente attuato o non esisteva affatto.» P. BOTTIONI, in *Metron* a. I, n. 3, ottobre 1945, pp. 39 – 43. Oggi in TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, p. 246.

ricostruzione adottati ad hoc come fonte di vantaggi politici certi. Per questi motivi, la legge urbanistica che era stata approvata nel 1942 venne temporaneamente sospesa e sostituita, come detto, dai piani di ricostruzione.⁵² Le rendite fondiarie che l'urbanizzazione rapida e poco controllata permetteva ed anzi amplificava, significavano interessi tali da voler procrastinare l'adeguamento degli strumenti urbanistici.

Secondo Samonà il piano di ricostruzione com'era stato avviato:

«E' stato il mezzo psicologico più efficace per moltiplicare gli impulsi, già di per sé abbastanza forti, della speculazione privata a ricostruire nelle zone distrutte, che furono, purtroppo quasi sempre le più centrali [...] I piani di ricostruzione hanno creato spesso una nuova struttura peggiorativa delle situazioni precedenti, perché più addensata, irrispettosa di configurazioni ambientali caratteristiche e fuori dal quadro generale dei problemi urbanistici del comune.»⁵³

Anche l'architetto Piero Bottoni esprime il suo parere contrario sulla ricostruzione, facendo notare come questa si sia rivelata un fallimento e come sia stata sprecata una così evidente, se pure tragica, occasione.⁵⁴

«[...] in tema di edilizia e di urbanistica non si deve tornare ad una urbanistica e ad una architettura che partano da concetti economicamente e socialmente non rispondenti alla rivoluzione sociale collettiva di cui la guerra ha rappresentato la dolorosa premessa. La guerra con le sue distruzioni ha portato in primo piano il problema della casa per tutti. Un passo enorme deve essere compiuto in campo sociale accanto a quelli della rivoluzione economica.»⁵⁵

La ricostruzione necessita di direttive e mezzi nuovi, in linea con le vicende sociali ed economiche del periodo: si afferma che il diritto all'uso della casa da parte dell'uomo che lavora è pari a quello dell'alimentazione; si punta a scongiurare la speculazione individualistica della casa, considerata un bene a servizio della collettività; si dichiara imprescindibile la realizzazione da parte di ogni impresa di lavoro (agricolo, commerciale, industriale) di un numero di alloggi bastevole agli addetti dell'impresa.⁵⁶

Il problema dell'assetto delle città non si limita più ad essere argomento di discussione per gli addetti ai lavori ma si estende a porzioni significative della pubblica opinione⁵⁷.

⁵² L'obiettivo di questi piani particolareggiati era quello di fornire ai proprietari le indicazioni necessarie per non ripetere errori già commessi in passato. Le procedure di approvazione erano più semplici e dunque più rapide rispetto che una legge urbanistica. Cfr.: *Urbanizzazione e riforma urbanistica nell'Italia del dopoguerra* in SCATTONI P., *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Newton&Compton Editori, Roma 2004.

⁵³ SAMONÀ G., *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari 1971, p. 215.

⁵⁴ «E pure la ricostruzione, basata essenzialmente su scopi speculativi, ha ripetuto, ingigantendoli, tutti gli errori delle architetture precedenti.» P. BOTTONI in *Comunità* a. III, n. 3, maggio 1949, pp. 34 – 35 ora in TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, p. 262.

⁵⁵ Cit. P. BOTTONI, *La casa a chi lavora*, Milano 1945. Ora in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.165 – 166.

⁵⁶ P. BOTTONI, *La casa a chi lavora*, in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.165 – 166.

⁵⁷ «Parlerò dell'urbanistica che non è arte e non è ancora scienza, è una dottrina [...], la dottrina dell'organizzazione della vita dell'uomo. Essa studia il modo con cui si sono venuti formando attraverso i secoli i paesi, i villaggi, le città [...]; l'urbanistica stabilisce qual è la miglior loro ubicazione, forma e dimensione dal punto di vista economico, igienico, estetico, sociale, in un determinato tempo e in relazione ad una determinata politica. Ecco perché ai problemi dell'urbanistica sono interessati tutti i membri di una società. L'urbanistica è la tecnica con la quale ogni politica ed ogni economia organizzano i luoghi e i centri

Con il 1968 le proteste prendono di mira anche l'urbanistica che in breve tempo viene messa in crisi nei suoi antichi – e precari – equilibri: viene espresso il bisogno di un risanamento urbano, politico e sociale. Il movimento sindacale impone una politica innovativa e la battaglia per il rinnovo dei contratti si concretizza nella richiesta di riforme strutturali, prima fra tutte quella per l'edilizia economica.

Ecco che il tema della «casa per tutti» diventa uno dei punti fermi della ricostruzione pianificata della città: l'architettura moderna, con l'impiego di risorse e con l'uso di nuove tecnologie, sembra poter garantire il controllo ed il coordinamento delle operazioni atte a garantire le condizioni di vivibilità necessarie e coerenti con il substrato economico e societario del tempo.⁵⁸ Quest'operazione deve essere fatta tenendo in considerazione gli aspetti sociale, tecnico, economico, igienico ed estetico della questione. Si riscontrano infatti problemi relativi ai servizi comuni, che siano per il gioco dei bambini o per le faccende domestiche; si pensa alla normalizzazione e all'industrializzazione degli elementi costruttivi e al conseguente abbassamento dei costi, così come a norme che regolino indici massimi e minimi per i rapporti spaziali, e ancora agli studi sull'orientamento, l'illuminazione e la ventilazione.⁵⁹

Un'inversione di rotta rispetto alla generale tendenza che governava i comportamenti degli anni immediatamente precedenti viene data dal Piano Fanfani del 1949: la discussione sulle operazioni da compiere per rispondere all'ingente fabbisogno di abitazioni aveva portato alla condivisione della necessità di aumentare la produttività e

di accelerare il progresso tecnologico nell'edilizia, dove lo strumento più efficace era stato individuato nella prefabbricazione.

La crisi dell'abitazione, come crisi non solo di quantità ma anche di qualità, dipende molto, dunque, dall'arretratezza dei mezzi impiegati nel settore; il costo della casa risulta paradossalmente sproporzionato rispetto a quello di altri oggetti quali radio e biciclette, prodotti con le più moderne tecniche industriali. Alcuni fattori che contribuiscono a questo particolare fenomeno sono da un lato il fatto che l'iniziativa privata si è più che altro rivolta, per quanto riguarda l'abitazione, alla domanda delle classi più abbienti per le quali la disponibilità economica non era un problema tale da invogliare ad industrializzare la produzione, dall'altro la mancanza da parte dello Stato, responsabile delle costruzioni popolari, di politiche atte alla ricerca di mezzi e tecnologie che diminuissero i costi di produzione. La diffusa convinzione che un'industrializzazione dell'industria avrebbe portato alla omologazione delle soluzioni e dunque alla progressiva negazione dell'architettura, è un altro fattore che ostacolato uno sviluppo in tal senso.⁶⁰

Anche Giovanni Muzio, nel suo discorso inaugurale dell'anno accademico al Politecnico di Torino del 1947, sottolinea la pesantezza del problema della ricostruzione edilizia per il dopoguerra italiano:

della vita umana. [...] ma l'abitazione, l'abitazione umana per tutti, sono il centro degli studi e dei fini dell'urbanistica di oggi. L'urbanistica esaminerà così la vita dell'uomo: l'uomo che lavora, l'uomo che riposa, l'uomo che si ricrea.» P. BOTTONI, conversazione tenuta a Radio Milano il 25 luglio 1945, ora in TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, pp.242 – 243.

⁵⁸ MELEGARO F., *Vico Magistretti: un architetto per la borghesia e l'industria*, Tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1999.

⁵⁹ BOTTONI P., Foglio allegato alla rivista *Costruzioni-Casabella*, a. XVI, n. 187, luglio 1943, ora in TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, pp. 231 – 234.

⁶⁰ GARDELLA I., Necessità di una evoluzione della tecnica edilizia, in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900*. *Atlante*, Electa, Milano 1990, p. 169.

«Non è un problema impreveduto ed improvviso, perché già da molti anni se ne conosceva l'urgenza. La stasi edilizia aveva già determinato in Italia prima della guerra una notevole deficienza del numero delle abitazioni, insufficienti.⁶¹ Le gravissime distruzioni belliche hanno soltanto ingigantito il bisogno⁶², resa più tragica la situazione e incombente la necessità di provvedere.»⁶³

Per evitare il rischio di una sfrenata ed incontrollabile speculazione, Muzio rivendica la necessità di una pianificazione dell'edilizia e auspica che la produzione di materiale edilizio venga organizzata e riservata alle opere per le quali sono state previste.⁶⁴ Con riferimento alla solidarietà sociale e al sentimento per cui la città dovrebbe essere considerata proprietà di tutti, riflette poi sulle condizioni di vita del cittadino in quei centri urbani i cui problemi Muzio reputa modificabili:

«è necessario ripartire organicamente nel Paese il lavoro per distribuire la popolazione, non accrescere le industrie nei grandi centri come avviene tutt'ora, anzi allontanarle e crearne nelle zone più ricche di mano d'opera esuberante. [...] Questa grande opera di semplificazione e di nuovo ordinamento della vita e della forma dell'aggregato urbano, è assolutamente necessario intraprenderla, essa è opera indispensabile di bonifica umana e premessa pregiudiziale ad ogni ricostruzione[...].»⁶⁵

Venendo alla scala dell'alloggio, l'architetto riconosce gli sforzi, gli studi ed i conseguenti risultati ottenuti nella distribuzione per soddisfare le maggiori esigenze degli abitanti e l'aumento dello standard di vita dei lavoratori, mentre evidenzia come vi sia ancora da lavorare per il raggiungimento della massima economia dei mezzi. Si cercano nuovi processi di lavorazione per razionalizzare l'industria edilizia, si propongono la prefabbricazione degli edifici e la normalizzazione degli elementi della casa.

«Ritengo la prefabbricazione totale utile soltanto nel caso di ricoveri temporanei o per case trasportabili, cioè in specialissime condizioni. Invece di molta maggior importanza è l'unificazione degli elementi, degli infissi, degli impianti e dei finimenti della casa. Non ritengo possibile una unificazione assoluta ed invariabile ma sul mercato si dovrebbero trovare varietà di tipi normalizzati e di serie di tutti gli elementi costruttivi, senza che si debba per ogni fabbricato provvedere alla fabbricazione di ogni singola fornitura.»⁶⁶

È possibile sostenere che la riforma della casa in Italia sia iniziata dall'interno ben più che dall'esterno; tuttavia l'arredamento moderno manca in realtà ancora di diffondersi nelle abitazioni del ceto popolare. Le cause di questo fenomeno possono essere identificate per esempio nel fatto che l'industria di cui si è parlato sopra, per avere garanzie di guadagno, si sia rivolta a soddisfare i bisogni delle classi più abbienti piuttosto che per quelle più povere, e le autorità statali non hanno mai da parte loro spinto in questa seconda direzione.

⁶¹ Il riferimento è rivolto sia alla domanda quantitativa dovuta ai flussi migratori ed all'aumento di popolazione, sia alla domanda qualitativa relativamente ad un tenore di vita civile.

⁶² Le parole di Giovanni Muzio hanno molto in comune con il pensiero di Piero Bottoni, per altro riportato poco sopra.

⁶³ Cit. G. MUZIO, Discorso inaugurale del LXXVIII anno accademico del Politecnico di Torino. Ora in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.169 – 171.

⁶⁴ Muzio considera indispensabile predisporre piani regolatori e programmi edilizi che regolino, a seconda dei bisogni e dei mezzi a disposizione, l'attuazione degli interventi nei diversi centri.

⁶⁵ Cit. G. MUZIO, Discorso inaugurale del LXXVIII anno accademico del Politecnico di Torino. Ora in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.169 – 171.

⁶⁶ *Ibidem*

L'arredamento per le abitazioni, ad esempio, è stato creato per soddisfare i bisogni materiali e spirituali di una minoranza di precursori; la domanda minima di alcuni prodotti non permetteva di ammortizzare i costi generali dovuti agli esperimenti materiali e alle rielaborazioni necessarie, motivo per il quale la loro applicazione negli alloggi economici dovette aspettare altro tempo. Riproporre le soluzioni pensate per la borghesia in versione solo meno costosa si era rivelata un'operazione priva di senso e in contrasto con i principi di funzionalità tanto cercati; inoltre, chi si occupava della realizzazione degli alloggi popolari si limitava alla loro costruzione, dotandoli al massimo di quegli arredi fondamentali di bagni e cucina. Bisogna anche considerare che le stanze non avevano una destinazione prestabilita, per cui in realtà una dotazione di arredo irrazionale e poco pensata, risultava inadatta e fastidiosa più di quanto potesse essere utile.

L'obiettivo che viene fissato con il tempo sarà quello di realizzare la casa popolare totalitaria, ossia dotata di un mobilio particolare e studiato appositamente: si pensa in particolare alle armadiature, che avrebbero dovuto essere costituite da armadi a muro con misure standardizzate, forme semplici e funzionali agli spazi, realizzati dall'industria italiana e pagabili con l'aiuto di sussidi statali.⁶⁷

2.2 La pianificazione

L'urbanistica moderna si è costituita sulla base della dicotomia pubblico/privato, e l'obiettivo del «bene comune» ha fatto sì che essa la sfruttasse attraverso teorie e tecniche che conducessero alla definizione dello spazio fisico, economico e sociale. Quella che poi diventerà una disciplina a tutti gli effetti, nasce dall'analisi delle condizioni per la produzione dei beni pubblici, il perseguimento dei quali è avvenuto grazie alla continua evoluzione degli strumenti normativi: dal piano di allineamento al piano di zonizzazione, fino al progetto per la costruzione di intere parti di città. L'urbanistica fa dunque parte del grande disegno di politica sociale ed economica proprio del mondo occidentale, con la convinzione che i beni pubblici abbiano un ruolo fondamentale nella definizione della forma urbana, soprattutto per le relazioni che tra essi si generano. Fin dal XIX secolo l'urbanistica si è proposta come rappresentazione dei bisogni fondamentali dell'uomo, di quei bisogni che non potevano trovare risposta entro una sfera individuale e privata, ma che necessitavano di un intervento pubblico che, in definitiva, oltre a contribuire alla definizione dell'urbanistica moderna, ha anche assunto un ruolo di primo piano nella costruzione delle città del novecento.⁶⁸

La «città moderna» che si sta configurando in Italia sembra essere una città «milanese», non tanto perché le maggiori figure degli architetti operanti sono praticamente tutti attivi a Milano, ma perché è in quella città che sembrano esserci le condizioni per realizzare un'urbanistica moderna.⁶⁹ Come scrive Pagano, il tema della casa popolare è strettamente legato all'architettura milanese:

⁶⁷ Con questa iniziativa e con altre di premi di nuzialità o di merito demografico consistenti in arredamenti parziali o completi per l'alloggio, il programma tecnico e soprattutto sociale degli Istituti per le case popolari trovava possibile attuazione.

⁶⁸ DI BIAGI P. a cura di, *La grande ricostruzione, il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2001.

⁶⁹ CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo, architettura e città 1922-1944*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002.

«E' a Milano che si sono realizzati gli esperimenti più riusciti [...] che si stanno per varare quattro grandi quartieri operai, non più fatti di case sopportate ai margini della maglia cittadina ma veri quartieri organici e completi [...] Queste sono le vere grandi strade dell'architettura di domani: la concezione unitaria della città: come fenomeno di architettura e di organizzazione sociale, come contributo effettivo dell'arte moderna a quel mondo contemporaneo che il fascismo potenzia: il mondo industriale e operaio!»⁷⁰

Pagano affronta anche la questione terminologica sostenendo che come per i termini *razionale*, *città fascista* e *architettura moderna*, emerge anche per l'urbanistica la necessità di chiarire il significato del termine con il fine di definire una legislazione urbanistica aggiornata, secondo il concetto che:

«non è soltanto necessaria l'esistenza di tecnici dell'urbanistica [...], ma è necessaria la diffusione di una coscienza urbanistica affinché quanto progettano, sognano o domandano i tecnici sia compreso, realizzato e perfezionato»⁷¹

assumendo l'urbanistica come scienza fondata su indagini, statistiche, analisi e diagrammi nel tentativo di trovare una soluzione per il riequilibrio sociale delle città e del territorio.

Con il I Congresso nazionale di urbanistica, 5 - 7 aprile 1937 al Palazzo della Sapienza, si mettono a confronto le diverse idee e posizioni sulla funzione dell'urbanistica, con al centro la questione dei vantaggi economici derivanti dai piani regolatori usati per accrescere le rendite fondiari ma privi della capacità di controllare lo sviluppo delle città. Sull'esempio del piano regolatore di Roma del 1931, il Congresso mira a suddividere le procedure dei piani regolatori in due fasi successive, con la formazione di un *piano di massima* e di successivi *piani particolareggiati* per i nuovi quartieri, con una gradualità che ben si integra con le proposte dei *piani regionali*, chiedendo un valido controllo da parte di organismi che siano «urbanisticamente attrezzati».

Nell'immediato dopo guerra si decise di sospendere temporaneamente la Legge urbanistica del 1942 in quanto, ad una corretta gestione dell'urbanistica, fu preferita la rapidità di azione e nel 1945 venne emanato un decreto⁷² con l'obiettivo di guidare i proprietari nell'evitare di ripetere errori strutturali o di localizzazione.

Vale la pena in questo contesto accennare alla figura di Adriano Olivetti, industriale a cui si deve il rilancio, nel 1948, dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e della sua rivista, dove teorizzava una sorta di stato federale formato da comunità in cui le trasformazioni fisiche e quelle sociali fossero in relazione. La sua idea era quella di un'urbanistica come disciplina che mettesse in atto una certa organizzazione sociale:

«L'urbanistica è ad un tempo programmazione di vasto respiro e realistica, tempistica moderazione; concentrazione delle energie e razionalizzazione degli sforzi; per essa il piano è concepito come organismo, è studiato con un'ampia visione d'insieme [...] suoi postulati, un

⁷⁰ PAGANO G., *Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna*, conferenza al Centro per le arti, Milano dicembre 1940, oggi in PAGANO, *Architettura e città* cit., pp. 115-28.

⁷¹ PAGANO G., "Prefazione" a P. BOTTONI, *Urbanistica*, «Quaderni della Triennale», Milano 1938, pp. 6-7.

⁷² Decreto luogotenenziale 154 che introduceva i piani di ricostruzione, ovvero piani particolareggiati. Cfr.: SCATTONI P., *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Newton&Compton Editori, Roma 2004.

freno efficiente e permanente della recalcitrante attività individuale ed agli egoismi singoli [...]»⁷³

E fu proprio all'interno dell'Inu di Olivetti che si formò quella generazione di tecnici e di studiosi che terrà in mano l'urbanistica italiana per quasi trent'anni e riuscirà ad allargare il dibattito sull'assetto delle città a segmenti importanti dell'opinione pubblica. Ed è a questo allargamento del dibattito che si deve il tema della riforma urbanistica e del regime dei suoli.⁷⁴ Anche il problema della casa, così come la lotta alla speculazione e alla rendita fondiaria diventano un obiettivo prioritario delle forze politiche e nel 1962, con Fiorentino Sullo, la questione urbanistica assume un ruolo centrale per la modernizzazione del Paese: viene istituita una commissione per lo studio della nuova legge urbanistica con il fine di abbattere la speculazione, in linea con le proposte del resto d'Europa, ma il progetto non arriverà mai in Parlamento.

Gli interventi di edilizia popolare vengono inquadrati all'interno dei piani urbanistici e con i Piani per l'edilizia economica e popolare (PEEP) del 1962 si prevede per ogni comune la dotazione di piani decennali per l'edilizia economica. Con la Legge Ponte del 1967 e le successive normative si introducono gli standard urbanistici che hanno a volte portato ad una sorta di banalizzazione della pianificazione urbanistica, trasformandola in esercizi quantitativi che hanno forse determinato un'eccessiva omogeneizzazione degli strumenti, dove sarebbe invece stato necessario produrre una pianificazione più vicina alle esigenze locali. Negli anni successivi si assiste ad una progressiva eliminazione dei controlli, operazione considerata progressista e rispettosa delle autonomie locali.⁷⁵

⁷³ OLIVETTI A., *Relazione introduttiva al piano regolatore della Valle d'Aosta*, Ivrea, Nuove Edizioni Ivrea, 1943.

⁷⁴ Dopo la raccomandazione di revisionare la legge del 1942, nel 1960 si mise a punto il *Codice dell'Urbanistica*, un documento che chiedeva la rapida istituzione dei governi regionali ed un adeguato sistema di tassazione della rendita urbana. Cfr.: SCATTONI P., *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Newton&Compton Editori, Roma 2004.

⁷⁵ SCATTONI P., *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Newton&Compton Editori, Roma 2004.

CAPITOLO SECONDO GLI ARCHITETTI

1. LA PROFESSIONE ED IL POTERE POLITICO

«Voglio annunciarvi che anche il 1928 sarà un anno denso di opere, secondo il piano di azione già preordinato. La patria fascista farà un altro balzo innanzi e il regime pianterà ancora più profonde le radici nella coscienza del popolo italiano.»¹

Queste parole di Mussolini accompagnano la definitiva fascistizzazione della gestione amministrativa urbana e dei prefetti: si mettono in cantiere nuove iniziative, si richiedono a tutti sforzi per l'affermazione definitiva del regime, in una politica definitivamente nazionale. La riorganizzazione del Paese che intende Mussolini, vede tre aspetti principali: l'urbanesimo, con i problemi di occupazione del territorio; l'assetto amministrativo, con questioni sulla gestione del territorio; le direttive di sviluppo politico, relativamente al controllo del territorio. Le conseguenze a cui si mirava erano il porre un limite allo sviluppo urbano incontrollato, il controllo della ripartizione della popolazione nelle provincie e la realizzazione di una rete di servizi a carattere territoriale: in breve, il riassetto fisico e amministrativo del territorio in funzione della riorganizzazione industriale ed agricola, con l'uso del settore edile.² Per condurre la riorganizzazione della città e del territorio in maniera funzionale allo sviluppo economico e sociale, si rende necessario definire una «scienza urbana» con cui mettere a punto una prassi di intervento.

Da qui il dibattito sull'architettura come arte di stato e sull'affermazione da parte di Gustavo Giovannoni della necessità della figura dell'architetto integrale, cioè del «vero architetto che è insieme artista, tecnico e persona colta»³. Il pensiero di Giovannoni parte da alcune considerazioni sulle circostanze economiche e sull'utilitarismo che caratterizza il periodo storico: le richieste di comodità, di igiene, della dotazione dei servizi, nonché i progressi di tecnica e tecnologia con il rapido avanzamento di nuovi materiali e procedimenti, rende necessaria da parte del progettista una base di studio e di cultura che sia il più ampia possibile. L'edilizia non è più un'arida composizione, un esercizio fine a se stesso, ma diventa sempre più espressione di arte e tecnica insieme; ecco perché diventa necessaria una nuova e severa preparazione.⁴

«Due figure sono quindi ormai fuori del nostro tempo: quella dell'ingegnere che coltiva l'Architettura come una dei tanti rami della costruzione e progetta indifferentemente una chiesa od un porto [...] e quella dell'artista della cravatta svolazzante e dal cappello a larghe tese che

¹ MUSSOLINI B., *Gli auguri ai deputati*, in Opera Omnia di Benito Mussolini, a cura di E. e D. Susmel, Firenze 1957, vol. XXIII, p. 87.

² CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo, architettura e città 1922-1944*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002.

³ GIOVANNONI G., *Gli architetti e gli studi di Architettura in Italia*, Roma 1916, p. 12.

⁴ CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990.

schizza alla brava monumenti che non si reggerebbero in piedi, o villini entro cui non si potrebbe abitare!»⁵

Giovannoni prosegue con quelle che a suo parere sono le «cinque valigie»⁶ che occorrono ad un architetto per essere completo: la prima è una cultura generale vasta e varia, che lo renda capace di saper studiare in autonomia; la seconda è una preparazione artistica completa che inizi dall'adolescenza e che gli faccia apprendere i mezzi di rappresentazione e gli faccia conoscere a fondo gli elementi di decorazione; una preparazione scientifica e tecnica paragonabile a quella di un ingegnere; una conoscenza approfondita della Storia dell'Arte e dell'Architettura per aver conoscenza dei periodi precedenti; l'esperienza dei problemi riguardanti la costruzione, l'amministrazione e non solo della vita reale.

«E' inutile, chi ha le qualità di un buon tecnico, ma non può essere insieme un buon artista, faccia l'ingegnere civile od industriale; chi è artista pieno di fantasia e di slancio, ma incapace di adattare la sua mente e di far servire la sua arte ai problemi positivi, faccia il pittore o lo scultore. Nè l'uno nè l'altro saranno mai il vero architetto, che è insieme artista e tecnico e persona colta, e che deve avere acquisito queste qualità varie [...] come armoniche manifestazioni di un unico pensiero.»⁷

L'architetto, scienziato e insieme urbanista, deve dunque avere la capacità di comprendere le nuove esigenze rappresentative del fascismo e di coordinarle alle politiche economiche, divenendo così il massimo artefice della «città moderna»; si carica del compito di impostare i problemi emergenti della città, non limitandosi al tema dell'edilizia cittadina ma avviandosi verso la ricerca delle tecniche di analisi e gestione del territorio come espressione di scelte politiche.

Il crollo del regime travolgerà anche la figura professionale dell'architetto, la cui posizione di prestigio raggiunta alla fine del Ventennio viene condannata insieme alla condanna politica contro il fascismo: oltre all'organizzazione sindacale, è coinvolta anche la scuola, cui spetta il compito di educare allo stile i futuri professionisti, e per la quale si propone di ripensarne radicalmente il ruolo.

L'episodio decisivo della rinascita della professione saranno il piano Fanfani ed in particolare la politica della Gestione Ina Casa con a capo Arnaldo Foschini, il traghettatore degli architetti dalla caduta del fascismo ad un nuovo prestigio; grazie all'esperienza dell'Ina Casa, infatti, gli architetti hanno nuovamente assunto un ruolo centrale nella ricostruzione del paese, e si sono rivelati determinanti accanto al potere politico, in quelle politiche statali di forte intervento a sostegno del settore edilizio.

Senza dubbio colpisce la disinvoltura con cui gli architetti mutano la loro offerta collaborativa verso sistemi politici avversi, una dittatura prima, una democrazia poi, aspetto che può tuttavia essere compreso se si considera il professionista non per il suo ruolo fine a se stesso, ma per la funzione di pubblico servizio che è chiamato a svolgere. Ecco allora che, come il fascismo si era servito di questa figura professionale per sostenere la propria politica del consenso, ora, nel dopoguerra, il pubblico servizio viene riproposto a sostegno delle ideologie del sociale.

⁵ Cit. GIOVANNONI G. in "Rivista d'Italia", XIX, vol.I, fasc. II, febbraio 1916, ora in G. GIOVANNONI, *Gli architetti e gli studi dell'architettura*, in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.85 - 87.

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

Di seguito si fa riferimento ad alcune vicende che più nello specifico mostrano il reale coinvolgimento, anche politico, di alcuni architetti che si sono esposti sulle questioni sociali ed economiche del periodo in esame.

Amintore Fanfani, ministro del Lavoro e previdenza sociale del governo del 1948, compie una serie di analisi sul fenomeno della disoccupazione, a seguito delle quali verrà approvato il disegno di legge sull'occupazione operaia, ricetta per rilanciare l'economia e per ridurre in modo significativo il fabbisogno di case degli italiani. La prima bozza del decreto viene elaborata da Annetto Puggioni, direttore dell'Istituto Nazionale di Assicurazioni che, a seguito dell'analisi di dati statistici e finanziari, prevede il concorso dell'Ina nella costruzione di case per lavoratori secondo un progetto così delineato: l'importo ricavato dalle obbligazioni emesse dall'Ina sarebbe stato destinato alla costruzione di case per lavoratori e l'assegnatario, in parte aiutato dallo Stato nel pagamento delle rate, avrebbe pagato la casa entro venticinque anni con una polizza assicurativa. Esiste dunque un progetto Puggioni che anticipa il disegno di legge di Fanfani.

L'architetto Piero Bottoni, venuto a conoscenza del disegno di legge presentato da Fanfani, riconosce in esso delle similitudini con una proposta da lui pubblicata nel 1945 con il titolo *La casa a chi lavora* e ne sottolinea "aspetti che in parte somigliano a quelli da me prospettati"⁸ e che erano stati già presentati in un articolo comparso nel 1941 sulla rivista "Domus", diretta da Giuseppe Pagano.⁹ Proprio Pagano è una delle figure più attive nel dibattito sull'abitazione popolare, da lui considerata una "vera necessità statale per la difesa della produzione, del lavoro e della razza", con una critica che mette in discussione la politica edilizia italiana nel suo complesso.¹⁰ In linea con la richiesta di nazionalizzazione dell'abitazione avanzata da Pagano risulta dunque essere l'idea di Bottoni di affidare la costruzione all'Istituto nazionale di assicurazione sociale per la casa, progetto che egli cerca di far conoscere anche alle gerarchie del partito ma che, pur se entrato a far parte di un comitato tecnico apposito, non vedrà realizzazione.

Mentre il disegno di legge approda al Senato, Gio Ponti fa uscire sul "Corriere della Sera" un articolo intitolato *Finestre tutte uguali nelle case del piano Fanfani*¹¹ in cui sostiene la necessità di introdurre anche nel settore dell'edilizia popolare la produzione in serie. Questa, vista da lui come l'unica impostazione possibile, richiede l'affidamento del piano a figure competenti, aggiornate e responsabili necessarie a produrre un miglioramento della qualità dell'architettura. Il pensiero di Ponti non si ferma alla sola sfera edilizia ma investe questioni sociali molto ampie fino ad individuare nella famiglia il perno della società e dunque nella casa per la famiglia il centro della ricostruzione; contrariamente a Bottoni, che propone la casa in affitto, egli difende la casa di proprietà¹². Dalla casa all'italiana per una ristretta fascia di borghesia abbiente, si passa alla «casa esatta» e per tutti. Tuttavia, l'appello di Ponti ai valori della civiltà

⁸ Cit. "[...] se credi opportuno potrai rivendicare a noi di avere impostato il problema in modo conforme agli interessi dei lavoratori, dimostrando così che ci occupammo di questo angoscioso problema quando ancora nessuno neppure ci pensava". Lettera di Piero Bottoni a Giuseppe Di Vittorio del 24 luglio 1948, in P. Bottoni, *Una nuova antichissima bellezza*, a cura di G. Tonon, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 203. Ancora nel 1958, in una lettera a Renato Bonelli, Bottoni rivendica la paternità del piano Fanfani.

⁹ P. BOTTONI, *Una Nuova previdenza sociale: l'assicurazione sociale per la casa*, in *Domus*, 1941, n. 154, pp. 1-6.

¹⁰ G. Pagano punta l'indice contro il mondo accademico ostile ad accettare l'industrializzazione dell'edilizia. Egli individua nella speculazione edilizia il maggior ostacolo alla soluzione del problema della casa e suggerisce proposte radicali quali la distinzione tra proprietà fondiaria e proprietà della casa.

¹¹ G. PONTI, *Finestre tutte uguali nelle case del piano Fanfani*, in *Corriere della Sera*, 25 agosto 1948.

¹² "Noi [...] dobbiamo creare nove milioni di proprietari". V. Bini, G. Ponti, *Cifre parlanti*, Vesta, Milano 1944, p. 79.

italiana non regge più e la riconversione tecnologica dell'industria edilizia può a fatica coincidere con l'obiettivo della piena occupazione.

Un ruolo di primo piano per la cultura architettonica del dopoguerra viene esercitato, come emerso nelle stesse vicende appena citate, dalla pubblicistica specializzata che rende possibile ed alimenta il dibattito sui temi di volta in volta affrontati. Nell'architettura italiana, infatti, viene valorizzato il ruolo centrale dell'architetto intellettuale impegnato tanto nella professione quanto nella riflessione critica. Oltre alle testate più importanti quali *Domus*, *Casabella*, *L'Architettura*, *Urbanistica*, ecc., è *Metron* a catalizzare spesso l'attenzione sui temi più vivaci; De Carlo, Gregotti, Zanuso, Magistretti partecipano dall'interno alla dialettica della redazione, fino a piegarne spesso gli indirizzi culturali. Gio Ponti, con *Domus*, si fa invece interprete di un modo di esercitare la professione che prende le distanze dal dibattito, estraniandosi progressivamente da qualsiasi implicazione ideologica.

All'interno del processo di definizione dei mezzi da adottare per la ricostruzione, la figura dell'architetto assume un ruolo centrale.

La perdita del reale contatto con la massa e con le sue problematiche caratterizzava, come noto, le politiche fasciste, e la centralizzazione a Roma delle attività direttive delle singole professioni contribuì a far decadere la vitalità degli organismi periferici; inoltre, il divismo e l'individualismo che erano l'espressione del regime, generavano corruzione in tutti i campi e ad ogni livello. Tali tendenze portavano a trascurare le questioni di interesse nazionale che non venivano mai affrontate fino in fondo, se non per ricavare un qualche vantaggio personale.

In ambito architettonico la situazione non era diversa e le masse, che avrebbero dovuto farsi promotrici della lotta per l'architettura «sociale» insieme ai professionisti, li consideravano in realtà come estranei artefici di un'architettura che definivano «spoglia» e «antidecorativa».

Questa che era stata una delle cause della morte sociale della figura dell'architetto, sarà la stessa che gli permetterà di intervenire poi in maniera rappresentativa nella vita del Paese, interpretando la libera professione come forma di collaborazione comune.

Nel momento in cui la missione verso la società prevarrà sulla difesa degli interessi della categoria, l'architetto potrà essere l'artefice della ricostruzione dell'Italia.¹³

Come altri, Giuseppe Pagano si trova a riflettere sulla posizione dell'architetto di fronte ai nuovi compiti che le condizioni dell'edilizia italiana e le necessità degli uomini italiani richiedono. Egli sostiene la necessità di un cambiamento di tendenza e auspica che la dignità della professione venga difesa di fronte al rischio di una servile rinuncia al rispetto dell'uomo e della professione stessa. Dopo che:

«[...] la degenerazione del sistema e degli uomini aveva trascinato a poco a poco il nostro paese al livello di una caserma di pappagalli comandati da gente impreparata, incontrollata e superficiale¹⁴ [...], io invito i colleghi e gli amici, per essere pronti alla vita di domani e a quell'azione pratica e personale che si svolgerà in circostanze certamente eccezionali e che

¹³ TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995

¹⁴ Il riferimento di Pagano è al potere fascista degli anni immediatamente precedenti, ed al controllo che questo esercitava su ogni scelta non solo sociale ma anche architettonica.

richiederà ad ognuno di noi un impegno morale elevatissimo, un'obbedienza assoluta alla voce della coscienza, una coerenza rigorosa con la missione che ognuno di noi si è prescelta.»¹⁵

Nello stesso articolo di «Casabella», Pagano cerca di giustificare il comportamento della sua categoria in quanto costretta alla

«sopportazione di compromessi odiosissimi, mescolanza con persone, cose e atteggiamenti non certo esemplari, pur di difendere qualche brandello delle nostre speranze e salvare, in qualche modo, la nostra libertà di artisti e riuscire a tradurre in realtà almeno qualche frammento dei nostri sogni.»¹⁶

Riferendosi alla dignità morale, sociale e politica, auspica che questa venga raggiunta con serietà di collaborazione professionale tra la gente del mestiere, mossa da ragioni pratiche e da motivazioni sociali.

Un altro importante pensatore, Alberto Sartoris, sostiene che la nuova architettura debba essere circoscritta dai bisogni sociali dell'era novecentista e che l'artista e l'architetto abbiano una responsabilità che forse mai in passato avevano conosciuto.

«La formula è chiara: servire l'uomo al di sopra di ogni contrasto. L'architetto d'oggi deve servire l'uomo, servendo l'arte e l'architettura; non servirsi dell'architettura. [...] Realizzando la casa moderna, si definisce, in certo qual modo, l'uomo moderno.»¹⁷

Ecco allora che, come dice Bottoni:

«Il tema della casa e dell'abitazione per tutti, su un piano di giustizia sociale e di collaborazione nazionale può essere, ad esempio, in questo momento il tema attorno al quale si rende possibile polarizzare la funzione politica della categoria, che più di ogni altra, o meglio in modo quasi esclusivo rispetto ad ogni altra, deve far propria, interpretare e risolvere questa essenziale necessità del Paese.»¹⁸

Bisogna dire che dopo l'esperienza dell'Ina Casa gli architetti non avranno più occasione di riproporsi in maniera così esplicita e corposa come protagonisti della storia della nazione, motivo per il quale è possibile affermare che con tale progetto si sia pressoché concluso il periodo eroico della figura dell'architetto.

¹⁵ Cit. PAGANO G., in Casabella n. 188, agosto 1943. Ora in CIUCCI G., DAL CO F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.157 – 158.

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Cit. SARTORIS A., in Gli elementi dell'architettura funzionale, Milano 1932. Ora in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.114 – 116.

¹⁸ Cit. BOTTONI P., in *Metron* a. I, n. 5, dicembre 1945, pp. 93 – 97. Ora in TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in Bottoni. *Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, pp. 253 - 258.

2. I RAPPORTI CON LA COMMITTENZA

La domanda relativa agli alloggi popolari viene interamente demandata agli Istituti di Case Popolari all'interno dei quali la figura dell'architetto assume un ruolo sociale rilevante, se pure spesso debba fare i conti con il condizionamento politico. Come vedremo nel corso del capitolo, l'economicità ed i requisiti igienici sono il punto fermo dell'evoluzione delle case popolari, per le quali architetti come Giovanni Broglio cercano di proporre soluzioni all'avanguardia; l'architettura razionalista trova in questa specifica committenza la possibilità di esprimere i principi di *existence minimum* e di sobrietà. In genere, oltre ai Comuni dei paesi in cui gli ICP venivano costituiti, i finanziatori di questi «enti morali» erano spesso le banche, Camere di Commercio ed altri soci privati che andavano ad integrare i contributi statali.¹⁹ Tutte le costruzioni diventavano di proprietà dell'Istituto nazionale per la casa, e spesso si lasciava ai gruppi di imprese di lavoro che promuovevano le costruzioni, la priorità per la destinazione degli alloggi ai propri dipendenti.²⁰

Dall'altra parte vi è la committenza privata cui si rivolgono gli architetti professionisti, costituita all'alta borghesia, dal ceto medio e dall'imprenditoria, cioè quelle classi in grado di garantire alle grosse immobiliari e ai costruttori privati, che sappiamo avere l'egemonia del comparto edile del tempo, un elevato profitto.

Alcuni approcci e scelte progettuali sono stati forse troppo spesso dettati dalle volontà della committenza e dai suoi intenti celebrativi²¹, segno di un rapporto che vedeva prevalere gli interessi per lo più economici e la ricerca di prestigio di questa, a scapito dei ragionamenti dei professionisti. Dopo il conflitto mondiale gli imprenditori cercano un nuovo e veloce sbocco per gli investimenti, e la costruzione di impianti industriali, alloggi per impiegati e operai si presenta come risorsa per garantire lavoro a quella manodopera poco qualificata dei reduci di guerra e contadini.²² La riorganizzazione del territorio, l'architettura con la definizione delle sue nuove tipologie ed il design, saranno campi di applicazione e di sviluppo privilegiati per gli intenti rappresentativi della borghesia industriale milanese. La borghesia riuscirà a commissionare a professionisti di fiducia la propria ricerca di uno stile di rappresentanza, anche se le soluzioni adottate dipendono via via dalle singole personalità e dal legame con la tradizione e la modernità, e non da ultimo dal rapporto specifico con la committenza.

De Finetti, Lancia, Greppi, Magistretti, Muzio e Ponti sono solo alcuni nomi degli architetti milanesi impegnati in queste logiche di definizione della Milano moderna.

Possiamo dire che Pietro Lingeri si colloca in una posizione intermedia, avendo egli realizzato edifici residenziali multipiano tanto per la gestione Ina-Casa quanto per società immobiliari di privati; in questo secondo caso, Lingeri lavora per quei committenti che si sono affermati economicamente grazie

¹⁹ A. COPPA, *Breve storia dell'Istituto Autonomo delle Case Popolari in Lombardia*, in R. PUGLIESE (a cura di), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Edizioni Unicopli, Milano 2005.

²⁰ P. BOTTONI, *La casa a chi lavora*, in CIUCCI G., DAL CO F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990, pp.165 – 166.

²¹ Borghesia e industria esauriscono praticamente il mercato privato dell'architettura, ponendosi come punto di riferimento obbligato per gli architetti. Cfr. F. IRACE, *Milano Moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, F. Motta, Milano 1996, p. 51.

²² M. CANELLA, *La nozione della necessità*, in M. NEGRI, S. REBORA (a cura di), *La città borghese. Milano 1880-1968*, Skira Editore, Milano, 2002, p. 74.

alla velocità del ciclo investimento – costruzione – vendita, operazione particolarmente redditizia grazie anche alle agevolazioni fiscali sulle aree edificabili. Per andare incontro alle esigenze degli acquirenti si propongono in genere tipologie flessibili e di piccolo taglio, e la produzione edilizia risulta dominata dai principi della replicazione, se pure i condomini di Lingeri e di molti altri presentino delle invarianze personali.²³

I progettisti sperimentano nuove soluzioni miste che vengono generalmente erette in alti blocchi a torre. La ripetizione per varianti e modifiche risulta dettata da situazioni contingenti e da alcuni principi regolatori, ma soprattutto dai committenti. La modulazione di corpi di diverse dimensioni rispondono da un lato al tentativo di adattarsi all'edilizia della città circostante attraverso la riproduzione di edifici di media altezza, dall'altro alle richieste di blocchi alti per necessità commerciali ed immobiliari. A volte si ritrova applicata la teoria dei corpi isolati differenziati per altezza e finiture, spesso atti ad accogliere funzioni differenti – quali l'accoglienza e lo smistamento oppure i servizi comuni -, articolati in maniera tale da ricreare un unico complesso dalla forma aperta e dai ricercati caratteri di signorilità.²⁴

La committenza privata che si fa promotrice della residenza a sviluppo in altezza, è la stessa che impiega il suo patrimonio per l'affermazione del proprio potere imprenditoriale nella costruzione di nuove sedi per le proprie industrie: si diffondono così, in parallelo, le torri destinate alle attività del terziario quali segni emblematici della potenza economica della stessa imprenditoria che richiede soluzioni originali e personalizzate per le proprie residenze, spesso collocate ai piani alti dei nuovi edifici plurifamiliari.

L'ascesa dei capimastri imprenditori, agevolati dai piani finanziari e dalla possibilità di manodopera a basso costo, segnerà un periodo di eccezionale crescita edilizia da inserire nel più generale contesto del boom economico.²⁵

²³ SAVORRA M., *Lingeri e la professione a Milano negli anni cinquanta*, in BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004, pp. 127 – 137.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*

2.1 Il problema sociale della casa per tutti

Sul finire del XIX secolo, se pure in notevole ritardo rispetto agli altri paesi d'Europa, l'Italia si prepara al passaggio da un regime in prevalenza agricolo ad uno di tipo agricolo – industriale: con l'affermarsi della struttura produttiva industriale la questione delle abitazioni operaie, fino ad ora risolto grazie all'iniziativa privata, diviene di fondamentale importanza. La Legge Luzzatti del 1903, con le successive modifiche, sottolinea come l'intervento pubblico, nonostante venga limitato alla concessione di agevolazioni dirette o indirette, sia imprescindibile. Nel 1906 l'architetto Giovanni Broglio costruisce per la Società Umanitaria²⁶ le prime case operaie che per la loro linea innovativa riceveranno il primo premio all'Esposizione internazionale del 1906: si tratta di case su tre o quattro piani disposte intorno a grandi cortili interni quadrati, uno dei quali attrezzato con bagni e docce comuni, collegate fra loro da terrazzini.

Nello stesso anno viene fondato a Bergamo il primo Istituto Case Popolari della Lombardia, mentre è del 1908 la costituzione dell'Istituto per le Case Popolari ed Economiche di Milano²⁷, il cui unico fine è quello di provvedere alla realizzazione di alloggi igienici e a buon mercato per le classi meno abbienti. Si tratta del primo esempio di municipalizzazione in materia di edilizia popolare del Comune di Milano, con un'impostazione edilizia che prevede ampi locali con servizi interni e acqua corrente, la rinuncia dell'impiego del ballatoio e una tipologia complessiva con una diversa struttura del corpo dei fabbricati, alcuni dei quali con appositi servizi comuni igienici e di assistenza all'infanzia, oltre che per la socializzazione. I quartieri realizzati costituiscono un modello per i numerosi interventi successivi, considerato il fatto che per tutti gli anni Venti lo sviluppo industriale continua a richiamare in città un flusso continuo di manodopera accompagnato dalle prime rivendicazioni sociali che obbligano l'Istituto per le Case Popolari²⁸ ad affrontare il tema della funzione abitativa nella totalità dei suoi aspetti sociali, economici, tecnici, estetici e di igiene, sotto l'urgenza della crescita della popolazione e in un quadro generale di diffusa speculazione edilizia.

Dal 1926 al 1931 vengono realizzati 20 quartieri, e le costruzioni realizzate in questo periodo possono essere divise in tre tipologie, ciascuna destinata a ceti differenti:

1. le case *a riscatto*, destinate ai ceti borghesi;
2. le case *popolari* di tipo comune, destinate ai ceti più eterogenei;
3. le case *ultrapopolari*, destinate ai ceti più poveri.

Un contributo al cambiamento delle politiche e degli orientamenti della cultura architettonica che caratterizza il nostro Paese dalla seconda metà degli anni Venti, deriva dal confronto tra la generale arretratezza dello sviluppo economico e sociale italiano, in particolar modo nel settore edilizio, con quanto avviene nel resto dell'Europa. Molte famiglie povere della Milano del dopoguerra, impossibilitate ad avere un'abitazione, occupano porzioni di terreni liberi ai margini della città e vi

²⁶ La Società Umanitaria, fondata nel 1893 in seguito al lascito del banchiere Prospero Moisè Loria, aveva potuto iniziare effettivamente le sue attività in favore dei ceti popolari milanesi solo dopo il 1898. Essa si distingueva dalle consuete istituzioni filantropiche in quanto rivolta "a mettere i diseredati senza distinzione in condizione di rilevarsi da sé medesimi, procurando loro appoggio, lavoro e istruzione" (Art. 2 dello Statuto). Sulla sua attività cfr.: *L'Umanitaria e la sua opera*, Cooperativa grafica degli operai, Milano 1922.

²⁷ L'Istituto per le Case Popolari ed Economiche di Milano viene fondato con Regio Decreto di Vittorio Emanuele III, eretto in Ente Morale col concorso in capitali, oltre che del Comune, della Cassa di Risparmio, di altri istituti di credito e di azionisti privati.

²⁸ L'aggettivo "economiche" sparisce in quanto si era stabilito che le case popolari dovessero essere inalienabili.

costruiscono numerose baracche in condizioni igieniche e morali del tutto inadeguate; il Congresso internazionale delle case popolari e dei piani regolatori che si tiene a Parigi nel 1928 serve per riflettere e per rispondere al problema.

Come dice Giuseppe Gorla, rappresentante al Congresso, è necessario, accanto alle case popolari, «provvedere anche ai poverissimi, studiare, creare la loro casa, quella riservata esclusivamente a loro, che abbia tutti i requisiti per essere adatta alle loro necessità materiali ed economiche, che non possa essere loro strappata da coloro che hanno maggiori mezzi. La casa [...] come scuola dal punto di vista igienico, dal punto di vista economico, dal punto di vista sociale.»²⁹

Il tipo ultrapopolare di base prevede la disponibilità di un ampio locale che funga da disimpegno e da luogo di riunione per la famiglia e la collocazione dei locali di servizio, quali cucina, latrina, terrazzino e condotti per la spazzatura, in un'intercapedine posta verso l'esterno e resa possibile dall'utilizzo del cemento armato. Nonostante lo sforzo verso una ricerca innovativa, bisogna sottolineare la regressione degli standard abitativi e la mancata risposta, da parte del mondo immobiliare, a quelle che sono le esigenze economiche e sociali nei primi anni Trenta, con la conseguente necessità di studiare nuove soluzioni derivanti dall'integrazione di aspetti tecnici, economici e sociali: il locale omnibus non risponde più alle esigenze della vita familiare, ma si rende necessario uno spazio funzionale per ognuna delle attività che scandiscono la giornata degli occupanti della casa. L'aspetto economico fa sì che la dimensione dei locali sia ridotta al minimo, aspetto che porta all'incontro tra casa «ultrapopolare» e casa «minimum», ossia quella tipologia che pur mirando alla semplificazione e riduzione delle dimensioni, permetta di soddisfare il minimo di comodità necessaria.

Un curioso ma efficace metodo di ricerca sul campo viene sperimentato nel 1930 da un gruppo di studenti di economia dell'Università Cattolica di Milano che visitano e svolgono un'indagine questionaria accurata sugli alloggi dei poveri assistiti da una comunità, da cui emerge che

«causa principale dell'affollamento è la miseria, la quale deriva dalla sproporzione tra entrate familiari ed uscite, sulle quali non poco gravano la pigione di casa e le malattie.»³⁰

Lo studio si colloca all'interno di quello che è il dibattito degli anni trenta sulla casa economica e le politiche sociali, dove la questione abitativa è intesa come momento di riconoscimento del nucleo familiare, di un luogo di letizia che a causa della miseria può con poco diventare focolaio di malattie e immoralità. Amintore Fanfani, professore universitario, propone ripetute riflessioni sul tema della povertà e della carità cristiana, alcune pubblicate in un volumetto in cui a riguardo afferma:

«Quando osservo le belle case moderne tutte dotate di servizi meravigliosi [...], non posso restare dal domandarmi se chi ha pensato tanto bene ai propri comodi [...] ha in parte provveduto alle necessità di chi non ha casa.»³¹

L'attività dell'Istituto Case Popolari, nel periodo successivo all'ascesa al potere del fascismo, si caratterizza a Milano per le profonde trasformazioni in materia di igiene, viabilità e decoro urbano

²⁹ GORLA G., discorso per il Congresso internazionale delle case popolari e dei piani regolatori, Parigi, 1928.

³⁰ FANFANI A., *Sulla composizione e sulle condizioni di abitazione di un gruppo di famiglie povere a Milano e in alcune minori città italiane*, in Atti del Congresso Internazionale per gli studi sulla popolazione, Roma 7-10 settembre 1931.

³¹ FANFANI A., *Colloqui sui poveri*, Vita e pensiero, Milano 1942, p. 90.

riguardanti il centro storico dove le zone abitate da operai o piccolo-borghesi vengono riedificate per essere adibite a residenze di qualità o a funzioni commerciali e direzionali; la destinazione residenziale del ceto operaio viene legata alla localizzazione delle aree industriali, mentre alla tipologia semintensiva del villino viene affidato il carattere rappresentativo della città.³² Nel 1930 la popolazione aumenta considerevolmente, e i ceti popolari si allontanano dalle zone centrali per l'aumento degli affitti.

L'impostazione dell'edilizia aperta e dell'orientamento predeterminato, così come il ridotto numero di vani, le dimensioni minime ed i criteri di economicità che bandiscono ogni inutile decoro, sono caratteri immediatamente riconducibili all'architettura *razionalista* che, appena nata in Italia, entra presto in contatto con l'attività degli ICP.

Quei criteri di semplicità ed economia, principi del linguaggio razionalista, trovano la loro prima realizzazione nel quartiere Francesco Baracca a San Siro e nei successivi quartieri milanesi Fabio Filzi, Ettore Ponti e Gabriele D'Annunzio dove i corpi di fabbrica, seguendo l'orientamento elio termico, assecondano quei principi di igiene e di ordine propri della funzione anche educatrice di cui la casa popolare deve farsi carico.

Occasione di confronto sul tema della casa popolare diventa il Congresso Lombardo per la Casa Popolare tenutosi a Milano nel 1936, che conferma l'orientamento generale, dovuto all'intento di svuotare i centri urbani, verso la «città dispersa»: a metà degli anni Trenta l'idea di casa popolare contiene i caratteri propri degli architetti-urbanisti e della città razionale.³³

I quattro quartieri satellite progettati da Albini, Bottoni, Camus, Cerutti, Fabbri, C. e M. Mazzocchi, Minoletti, Palanti, Pucci e Putelli per la periferia di Milano, proponendosi come organismi unitari sono espressione di un corretto modo di intendere lo sviluppo della città, fatto di parti compiute che vanno a costituire il tessuto urbano e fanno da ponte tra città e campagna, inserendosi in un quadro generale che tuttavia colpisce per la totale mancanza di un piano urbano e territoriale.

Il tema della casa popolare è ancora al centro del dibattito del Convegno nazionale sulla ricostruzione edilizia del 1945, visto come l'intreccio tra l'arretratezza del settore edilizio, la stasi della produzione, la carenza di materia prima e la crisi economica. Nell'immediato dopoguerra le distruzioni belliche e la disoccupazione portano i governi a convogliare tutte le risorse disponibili nell'opera di ricostruzione, avviando anche la costruzione di alloggi di fortuna per i casi più urgenti, e gli anni successivi vedono l'emanazione di leggi di grande importanza per la ricostruzione edilizia ed in particolare quella popolare. Nel 1948 Amintore Fanfani, confermato ministro del Lavoro nel terzo governo De Gasperi, presenta i *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per i lavoratori*, un programma settennale di interventi volti ad alleviare la crisi degli alloggi insieme all'intero sistema economico nazionale; dopo l'approvazione avvenuta nel febbraio del 1949, si costituiscono gli enti deliberante e operativo e si emanano i regolamenti.

Nei primi anni Sessanta a Milano il 23% delle abitazioni è senza servizi interni e senza acqua potabile, ed il forte disagio per la propria condizione sociale viene espresso dai lavoratori nel primo sciopero generale per la casa dell'autunno 1968: solo lo Stato può ora farsi garante della gestione della domanda abitativa. Il piano decennale Gescal (Gestione Case Lavoratori) programma gli interventi necessari ad «assicurare ai lavoratori ed alle loro famiglie alloggi inseriti in quartieri» dotati di «spazi verdi e ogni altra

³² COPPA A., *Breve storia dell'Istituto Autonomo delle Case Popolari in Lombardia*, in PUGLIESE R. (a cura di), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Edizioni Unicopli, Milano 2005.

³³ BERGO G., *La casa ultrapopolare: dall'imitazione della casa borghese al razionalismo*, in PUGLIESE R. (a cura di), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Edizioni Unicopli, Milano 2005.

provvidenza che sia ritenuta necessaria ad assicurare approvvigionamenti, attività spirituali, ricreative e sociali»³⁴.

I piani per l'edilizia economica e popolare (PEEP) propongono per i nuovi quartieri il tema della micro città autosufficiente con il rilancio della grande dimensione: accanto agli schemi più tradizionali compaiono elementi a torre, e i primi studi sulla prefabbricazione preparano ad una svolta verso il predominio della quantità sulla qualità; nel quinquennio 1975-1980 l'IACP di Milano realizza una serie di torri tipo da 30 fino a 60 metri di altezza, con in genere 4 o 5 alloggi per piano.

E' però necessario fare i conti con la rigidità del sistema normativo imposta dai regolamenti costruttivi, conseguenza dell'assoluta carenza di un'idea urbanistica e della pressione esercitata dal mercato abitativo con la pratica del condominio borghese.

Il problema delle abitazioni, con l'aumento dei prezzi e degli affitti, diventa un'emergenza nazionale dalle dimensioni sempre maggiori, fino ad assumere i caratteri di una vera e propria lotta per la casa³⁵, per la quale si chiede che l'affitto sia equamente rapportato al salario dei lavoratori. L'impegno ad impiegare i fondi pubblici destinati all'edilizia abitativa e ad incrementare il contributo delle regioni nella programmazione degli interventi, riceve una forte spinta con la Riforma della casa (legge n. 865, 1971) e la legge n. 10 per l'edificabilità dei suoli.³⁶ La Legge Regionale n. 13 del 1996 istituisce in Lombardia le Aler³⁷, enti economici che privilegiano la qualità del servizio ed il rapporto con l'utenza, in un segnale di avvicinamento alle esigenze dei diretti interessati.

Quello della «casa come diritto» è un concetto che a partire dagli anni Cinquanta trova spazio all'interno della produzione cinematografica italiana, che diventa strumento di grande utilità per comprendere gli umori e le aspettative sia sociali sia politiche degli spettatori. La messa in scena di una delle politiche pubbliche più significative, quella della casa, appunto, deve essere da noi oggi considerata per quello che è, ovvero documentazione di propaganda politica dettata dal bisogno di testare in anticipo le reazioni dell'opinione pubblica, più che specchio dell'effettiva realtà; tuttavia, si riconosce a tali filmati la capacità di restituire il generale quadro sociale e culturale del tempo.

Il tema della comunicazione diretta alle masse popolari attraverso il cinema segna l'avvio da parte del governo di un dialogo non passivo con la popolazione, e la realizzazione di documentari che rappresentino la positività dell'azione di governo diventa un veicolo di propaganda tenuto sempre più in conto da parte dello Stato, che riserverà al cinema d'informazione un sistema di finanziamenti pubblici³⁸.

L'importanza sociale della casa come concretizzazione del sogno familiare e non solo, diventa sempre più spesso l'oggetto delle pellicole cinematografiche³⁹ di cui non si devono però trascurare i messaggi più o meno espliciti inseriti dal governo per far risaltare la propria opera e per condizionare l'opinione pubblica. Lo stesso cinema non documentario, così detto di finzione o ancor meglio definito

³⁴ Cit. dal piano Gescal (Gestione Case Lavoratori), che trasforma il precedente istituto per l'incremento dell'occupazione operaia in Ente per lo sviluppo pianificato dell'edilizia economica residenziale.

³⁵ *Sciopero generale per la casa. Si discute per i metalmeccanici* in Corriere della sera, Roma, 16 novembre 1969.

³⁶ In maniera sempre più evidente si manifestano pesanti squilibri negli affitti di case costruite con differenti metodi di finanziamento. Il diritto alla casa per tutti diventa il grande tema dello scontro sociale, accompagnato da frequenti occupazioni delle case di proprietà pubblica. Cfr.: *La stagione della grande speranza: una nuova dimensione per la casa quartiere* in PUGLIESE R.(a cura di), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Edizioni Unicopli, Milano 2005.

³⁷ Aziende Lombarde di Edilizia Residenziale.

³⁸ Si manifesta, in questo, l'interesse da parte del Governo di assumere il controllo delle produzioni.

³⁹ Per citarne alcune: *Auguri e figli maschi*, Italia 1951. *Braccia lavoro*, prod. Istituto nazionale Luce, Italia 1952. *045 Ricostruzione edilizia*, prod. Istituto nazionale Luce, Italia 1952. *Il tetto*, prod. Titanus - Vittorio De Sica, Italia 1956. La trilogia: *Cronache dell'urbanistica italiana*, *La città degli uomini*, *La lezione di urbanistica*, prod. La Meridiana film, Italia 1954. *Una casa per tutti*, prod. Istituto nazionale Luce, Italia 1962.

«commedia all'italiana», si occupa spesso dell'emergenza casa che viene spesso presentata con ironia e leggerezza.

Grazie alla produzione cinematografica, lo Stato riesce a trasformare uno dei bisogni più sentiti da parte della popolazione, la casa, in veicolo di diffusione di una nuova idea di diritto che sia democraticamente esteso a tutti i lavoratori ed in qualsiasi parte d'Italia.⁴⁰

2.1.1 Il Piano Ina-Casa

Il 6 luglio 1948 Amintore Fanfani presenta il disegno di legge «per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori» e nel febbraio del 1949 la Legge n.43 «Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori» viene firmata dal Presidente della Repubblica.

Il primo aprile ha inizio il primo settennato del Piano Ina-Casa, il più significativo programma di edilizia pubblica fino ad allora conosciuto in Italia.

La legge stabilisce che i finanziamenti all'attività avvengano con un sistema misto a cui partecipino lo Stato, i datori di lavoro ed i lavoratori dipendenti con una trattenuta sul salario mensile; gli organi che assumono la direzione del piano sono il Comitato di attuazione, organo normativo e deliberante, e la Gestione Ina-Casa, che si occupa degli aspetti amministrativi, architettonici ed urbanistici. Nel 1954 verrà istituito anche l'Ente gestione servizio sociale per coordinare gli assistenti sociali e promuovere inchieste sugli abitanti dei nuovi quartieri.

«La concezione del piano è partita dalla visione del disagio di tante migliaia di disoccupati colpiti, non solo nel fisico per la mancanza di pane quotidiano, ma anche nello spirito perché privati del lavoro come completamento della propria personalità. Questa visione ha ispirato [...] l'idea di fare appello alla solidarietà di tutti i lavoratori [...] di ritornare a produrre ed a guadagnare.»⁴¹

L'ideale di «umana solidarietà» e di «giustizia sociale» sono i sentimenti che stanno alla base dell'intervento previsto:

«La casa ha rappresentato e rappresenterà sempre, in ogni luogo e in tutti i tempi, l'anima di ogni famiglia, il centro motore di ogni attività, il mondo in cui sono racchiuse tutte le aspirazioni, i dolori, le gioie di ogni essere umano.»⁴²

L'esperienza Ina-Casa ha avuto quindi inizio nel momento in cui l'emergenza era tale da richiedere il repentino passaggio dalle polemiche all'azione. Partito dall'esigenza di alleviare i bisogni più elementari

⁴⁰ CIACCI L., *Una casa per tutti* in DI BIAGI P. (a cura di) *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2001 pp. 223 – 242.

⁴¹ GUALA F., *Impostazione e caratteristiche funzionali del piano Fanfani*, in *Civitas* n. 9, 1951, pp. 27-35.

⁴² ROSSETTI C., *Evoluzione dell'edilizia popolare*, in "Edilizia popolare" n.6, settembre 1955.

dell'uomo, quali casa e lavoro, il Piano si è trovato ad affrontare temi ben più complessi quali gli spostamenti della popolazione, l'amministrazione di un ingente patrimonio immobiliare ed un vasto programma di opere distribuite in tutto il paese.

Lo stesso A. Fanfani afferma che il Piano sia stato messo in atto per contribuire al riassorbimento del troppo elevato numero di disoccupati, problema per il quale «reputai utile rivolgere il mio sguardo alle costruzioni edilizie, visto che [...] esse sono le più capaci a fungere da volano nel sistema economico.»⁴³

L'avvio è caratterizzato da una grande rapidità e gli obiettivi primari paiono ben sintetizzati da colui che fu per diversi anni il presidente della Gestione Ina-Casa, Arnaldo Foschini:

«la vastità del programma edilizio di questo Piano richiede un particolare senso di responsabilità [...] Si tratta di evitare qualsiasi spesa superflua pensando che ogni vano che si riesca a costruire in più del previsto andrà ad alleviare il disagio di un lavoratore privo di abitazione; si tratta di studiare gli ambienti e gli spazi in maniera di non far risultare la preoccupazione economica del progettista e di riuscire nello stesso tempo a dare all'abitazione un aspetto lieto ed accogliente, oltre ad una perfetta funzionalità; si tratta infine di contribuire con i complessi edilizi che verranno creati a raggiungere quell'armonia architettonico-urbanistica che è sempre stata vanto del nostro Paese [...]»⁴⁴

Non bisogna dimenticare che l'Ina-Casa nasce alla fine degli anni Quaranta in un paese sconvolto dalla guerra e alle prese con i problemi della ricostruzione di posti di lavoro, di ricchezza e di case.

Il Piano, infatti, individua nella costruzione di case per i lavoratori, prima ancora che l'obiettivo di soddisfare il fabbisogno di case per i lavoratori, il mezzo per incrementare l'occupazione operaia. Da qui la necessità di imporre un modo di costruire case che sia a bassa meccanizzazione e ad alto impiego di mano d'opera, di fatto accantonando ogni prospettiva di innovazione tecnologica: si tratta di una soluzione di blocco singolare, lontana da quelle assunte dal resto d'Europa per la ricostruzione del dopoguerra.⁴⁵

Il tipo di costruzione indicato al momento del Piano Ina-Casa è un modello determinato con precisione nel capitolato generale ed applicato in maniera puntuale nelle realizzazioni: si tratta di un sistema in cui vengono combinati elementi murari ed elementi in cemento armato, in prevalenza realizzati in opera⁴⁶.

Nonostante le differenze tra le aree geografiche ed i tempi di realizzazione, si riconosce una certa omogeneità nel processo di costruzione che è semplicemente il modo di procedere disponibile in Italia all'indomani della guerra; parliamo di un modello in apparenza semplice e ordinario, che è il frutto del connubio tra il tradizionale impianto murario e le parti in cemento armato.

Pur ponendo un freno al progresso tecnologico, la sperimentazione che viene messa in atto si esplica in

⁴³ Da un'intervista a Fanfani in "Architettura-Cantiere" n. 12, 1957, p. 3.

⁴⁴ Intervista di Arnaldo Foschini in "Piano Marshall", 23 ottobre 1949. Sulla figura di Foschini si veda *Arnaldo Foschini. Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del novecento*, a cura di PIRAZZOLI N., Faenza Editore, Faenza 1979.

⁴⁵ Tale strategia può sembrare perfino anacronistica in quanto nel secondo dopoguerra si affida al settore edilizio quel ruolo di motore dell'economia che era già stato assunto negli altri paesi europei all'inizio dell'industrializzazione. Ma bisogna riconoscere che il generale ritardo del nostro Paese è tale da poter dire che solo ora si può parlare di prima vera rivoluzione industriale.

⁴⁶ Sul ruolo strutturale di elementi murari ed in cemento armato, occorre distinguere tra case basse e case alte. Negli edifici di 2 o 3 piani si è soliti affidare la funzione portante a pareti di mattoni o blocchi lapidei, se pure si riconosce ai solai in laterocemento la funzione di controventamento. Diversamente nelle case alte la stabilità viene affidata ad una struttura a scheletro indipendente in cemento armato.

un lavoro di perfezionamento di quelli che sono gli aspetti artigianali e più precisamente dei particolari costruttivi, fino ad arrivare ad un buon livello qualitativo dei dettagli realizzati. Il sistema dei valori da rappresentare è diverso dal passato, e per questo viene assunto una sorta di nuovo realismo⁴⁷, un linguaggio che da spontaneo deve divenire colto.

Adeguate l'edilizia alle necessità sociali significa procedere nei termini di una economia che sfrutti il contributo di tutta la società ed eviti gli sprechi. Per questo, una certa normalizzazione ed unificazione dei processi produttivi sono tappe che vanno considerate necessarie, ed il problema sociale della casa intesa come servizio della vita collettiva, come diritto base dell'uomo, non può essere risolto che attraverso questa evoluzione dell'architettura.

Il concetto di standardizzazione edilizia ha visto nelle operazioni del Piano Ina-Casa un raffronto solo parziale che ha riguardato gli elementi costruttivi prima che le misure dello spazio: questo perché le necessità di economia ha portato alla naturale ricerca di elementi il più possibile unificati.⁴⁸ Solo successivamente, in un obiettivo che va al di là di quelli previsti dal Piano, si arriverà ad applicare i metodi della standardizzazione alle dimensioni degli alloggi, agli elementi costruttivi tipo ed agli stessi mobili da impiegare.

Per tornare all'impatto generale che un'iniziativa tanto significativa come lo era quella dell'Ina-Casa avrebbe provocato, si cerca di convogliare le abitudini e le tendenze di ciascuno verso una ricerca di forma e caratteristiche che rispecchino e rispettino la tradizione del Paese ed il paesaggio, in modo che sia la casa isolata sia il grande complesso risultino ben integrati con il contesto.

Tutto questo avviene nel rispetto dei fascicoli normativi prodotti dalla Gestione Ina-Casa che definiscono le regole grammaticali e di sintassi fondamentali per orientare i comportamenti progettuali. Si arriva fino alla definizione dei così detti «idealtipi»⁴⁹ che lasciano alla responsabilità dei progettisti l'adattamento dello schema alla situazione specifica ed al contesto particolare, mantenendo però i principi di esposizione, di rapporti spaziali tra i diversi reparti dell'alloggio ecc. Con altre regole prestazionali⁵⁰ specifiche si cerca di trattare secondo normativa le questioni relative alla composizione urbanistica dove si ricorre d esempi per ovviare alla inevitabile vaghezza delle soluzioni indicate.⁵¹

⁴⁷ In Italia il processo di modernizzazione non si è mai interrotto ma ha seguito un filo continuo, che continua nel dopoguerra. Il progetto Ina-Casa, forse proprio per la sua programmatica arretratezza, diventa uno dei più importanti del neorealismo. Cfr.: DI BIAGI P. (a cura di), *La grande ricostruzione, il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2001.

⁴⁸ TONON G. (a cura di), *Premesse alla standardizzazione della casa popolare*, in *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Università Laterza Architettura, Bari 1995, pp.177 – 180.

⁴⁹ Nel primo fascicolo del 1949 viene raccolto un repertorio di 81 idealtipi che sono il frutto di studi messi al vaglio per essere adattati al problema delle case per lavoratori. Si tratta di schemi raggruppati per i 4 tipi edilizi ammessi (casa multipla continua e isolata, casa a schiera a uno o due piani), in base al taglio degli alloggi e alle abitudini dei residenti. Ciascuno schema prevede una didascalia di commento che attribuisce un giudizio alla soluzione indicata riducendo, in concreto, le scelte del progettista che risultano in tal modo non poco condizionate. Cfr.: Piano incremento occupazione operaia case per lavoratori, 1. Suggestioni, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti.

⁵⁰ Ogni regola si riferisce ad un requisito qualificante dell'urbanistica organica: l'attenzione per i caratteri dei centri esistenti; la valorizzazione del paesaggio, dei pregi storici e artistici; la creazione di scorci prospettici gradevoli; la cura per il verde ecc. Gli esempi riportati rendono necessario da parte del progettista un processo induttivo di interpretazione che di volta in volta segua il particolare contesto in cui va ad operare. Cfr.: Piano incremento occupazione operaia case per lavoratori, 2. Suggestioni, esempi e norme per la progettazione urbanistica.

⁵¹ GABELLINI P., *I manuali: una strategia normativa*, in DI BIAGI P. a cura di, *La grande ricostruzione, il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2001, pp. 99 – 111.

A conclusione dell'argomento, riporto questa citazione del Ministro del lavoro e della previdenza sociale che, se pure con toni eccessivamente favorevoli, dimostra l'importanza degli impegni presi e la serietà con cui è stata affrontata l'operazione Ina-Casa.

«Quest'opera di fraternità svolta dal Piano con ritmo serrato e costante, questa grandiosa impresa di perfezione tecnica ed organizzativa, questo ardito esperimento sociale ed economico che ha ridato lavoro e casa a tanti cittadini, è una delle più splendide realizzazioni del nostro tempo.»⁵²

2.2 Borghesia imprenditoriale

Oltre all'edilizia economica, che resta il centro della cultura architettonica più progressista del dopo guerra fino alla crisi dei tardi anni Settanta, si affiancano altri temi di riflessione e sperimentazione. L'oggetto di questi studi deriva dalla domanda di un altro tipo di committenza, rappresentata dal mercato dei privati, per il quale la ricerca della qualità segue processi differenti, dettati in particolare da richieste più esigenti e da disponibilità economiche molto diverse. Si tratta per lo più di interventi nelle aree centrali delle città industriali, in particolare del Nord e ancor meglio a Milano, dove gli interessi fondiari risultano maggiori ed il cui valore immobiliare riceve valore aggiunto da un intervento architettonico di prestigio.

Milano è il soggetto attivo di uno sviluppo economico che la rende la più importante città italiana, togliendo il primato demografico a Napoli, il primato finanziario a Genova e quello etico-politico a Roma. Il motore di questa crescita è la borghesia imprenditoriale, capace di innescare un tale processo di modernizzazione economica, tecnologica e anche sociale, per il fatto che questi imprenditori sono presenti in tutti i settori della vita cittadina.⁵³ Accanto ad un tipo di monumentalità civile e religiosa, se ne afferma una di tipo economico, simbolo del primato dell'imprenditoria; l'avvento del fascismo interrompe l'iniziativa borghese nell'ambito strettamente politico, motivo per il quale le esigenze rappresentative si concentrano ancora di più sulla dimensione economica e tecnologica. Si procede poi con l'affermazione del suo ruolo di indirizzo anche nell'amministrazione del territorio e nella crescita architettonica della città come organismo complesso, con la partecipazione alla determinazione dell'assetto urbanistico della Milano moderna. L'auspicio è quello di una riappropriazione popolare della città nella convinzione, da parte della committenza borghese, che Milano dovesse assumere l'aspetto e le dimensioni di capitale.⁵⁴

L'evoluzione demografica ed economica milanese dimostrano il forte legame tra urbanizzazione ed industrializzazione, ed il mercato edilizio, con la speculazione delle aree edificabili, è accompagnato

⁵² RUBINACCI L. (Ministro del lavoro e della previdenza sociale), *Aspetti e incrementi del Piano Incremento occupazione operaia – case per i lavoratori*, al IV Congresso Nazionale di Urbanistica a Venezia, ottobre 1952.

⁵³ SAPELLI G., La città borghese e il suo 'ethos', in NEGRI M., REBORA S. (a cura di), *La città borghese. Milano 1880-1968*, Skira Editore, Milano, 2002, p. 19.

⁵⁴ CANELLA M., *La nozione di necessità*, in NEGRI M., REBORA S. (a cura di), *La città borghese. Milano 1880-1968*, Skira Editore, Milano, 2002, p. 71.

dall'intervento delle società finanziarie. La borghesia è stata capace di condizionare scelte morfologiche che l'hanno resa protagonista nel meccanismo speculativo edilizio con i risanamenti che hanno ristrutturato il centro per la propria residenza e la nascente periferia alle classi intermedie ed operaie. Il potere politico ha dato l'avvio alla trasformazione della città.⁵⁵

Sui casi più emblematici legati all'imprenditoria milanese si possono fare alcuni esempi.

Fu la Snia Viscosa, impresa leader nel settore tessile, ad indire nel 1935 un concorso per la realizzazione della nuova sede rappresentativa della società: acquistati due lotti sulla Piazza San Babila in formazione, la volontà era quella di affermare il proprio prestigio. I trenta metri di sviluppo previsti dal regolamento edilizio non vennero rispettati e la torre venne elevata fino a sessanta metri. Il presidente della Montecatini, Società Generale per l'Industria Mineraria e Chimica, chiese nel 1935 il progetto per una sede di ampliamento in zona Moscova, su un lotto in posizione strategica per l'ingresso in città. Luigi Mattioni venne scelto nel 1950 dal gruppo di imprenditori della società di scopo Grattacielo di Milano Spa, tra cui anche i proprietari di una società produttrice di cemento e componenti per l'edilizia, per realizzare la Torre Breda, primo edificio che con i suoi 117 metri supera la Madonnina del Duomo di Milano; l'ingegnere della società riuscì a far modificare i parametri urbanistici per apportare le modifiche volute al progetto, chiaro esempio del peso che all'epoca era riservato agli interessi finanziari⁵⁶. Nel 1956 la Torre Galfa, il cui nome deriva dall'unione delle due vie su cui si trova ad insistere, Galvani e Fara, era stata costruita per accogliere gli uffici di Attilio Monti, imprenditore proprietario della società di raffinazione Sarom. Come non citare poi il grattacielo Pirelli, edificato tra il 1955 e il 1960 per ospitare gli uffici della Pirelli, famosa industria di pneumatici.

Gli architetti più illustri sono dunque chiamati a rispondere alle esigenze della committenza privata ed impegnati nel dare forma ai bisogni della sempre più influente borghesia, alla ricerca di mezzi celebrativi ed auto rappresentativi.⁵⁷

Milano si può considerare il centro dinamico del capitalismo italiano, dove più intensa è la trasformazione della città. Qui più che altrove la classe dirigente, rappresentata da imprenditori e industriali, sembra affermare la propria egemonia nella ricostruzione della città.⁵⁸

La borghesia, pur non essendo la classe fondamentale, è il ceto detentore dei mezzi di produzione e del nuovo che avanza, possiede i mezzi per permettere lo sviluppo dei settori di cui si interessa, architettura compresa, in una concezione di sé che la spinge a scelte autoreferenziali: si tratta di intellettuali, imprenditori e nuovi professionisti che puntano sull'affermazione di sé e della loro condizione. Il boom economico aumenta ancora di più la spinta delle famiglie borghesi verso immaginari più alti, nell'ottica di una nuova rappresentatività urbana. A volte questo atteggiamento ha portato ad una sorta di appiattimento delle critica progettuale, accantonata per aderire alle richieste della committenza.

⁵⁵ FIOCCA G. (a cura di), *Borghesi e imprenditori a Milano dall'unità alla prima guerra mondiale*, Laterza, Bari, 1984, p. 355.

⁵⁶ Estremizzando si può parlare di asservimento delle politiche comunali in materia edilizia a quelle che sono le pretese dei costruttori e delle immobiliari, nell'ottica diffusa del maggior sfruttamento di suolo possibile.

⁵⁷ MELEGARO F., *Vico Magistretti: un architetto per la borghesia e l'industria*, Tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1999.

⁵⁸ DE SETA C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998.

Accanto allo sviluppo tecnologico e alla modernizzazione del ciclo edilizio nelle sue prestazioni funzionali, si riprende una sorta di sintesi delle arti, in un connubio tra le arti visive, il disegno d'architettura e disegno dell'oggetto d'arredo⁵⁹; l'apertura verso nuove forme artistiche si esprime nella progettazione di interni e del design, in un'affermazione della famiglia borghese del suo «essere per sé». L'arte e l'architettura diventano lo strumento di identificazione e riscatto personale dell'intera classe, di promozione sociale e di affermazione del proprio status symbol. L'attenzione allo spazio dell'alloggio, insieme alle esigenze rappresentative della committenza, portano ad una sempre maggiore ricerca del dettaglio e cura dei particolari, espressioni della cultura del design. La caratterizzazione del mobile trova così corrispondenza nell'idea di varietà edilizia propria del periodo ed una rinnovata concezione produttivistica dell'industria si trova ad auspicare il lavoro artigiano.

«Sembra che il costruirsi del mito di Milano come capitale italiana dell'economia, della finanza, del lavoro fino all'adozione del termine di capitale morale vada di pari passo con il definirsi di una dimensione mitica della borghesia milanese che trova nei suoi riti la sua più evidente manifestazione.»⁶⁰

⁵⁹ IRACE F., *Milano Moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, F. Motta, Milano 1996, p. 54.

⁶⁰ Cit. in NEGRI M., REBORA S. (a cura di), *La città borghese. Milano 1880-1968*, Skira Editore, Milano, 2002, p. 86.

CAPITOLO TERZO ABITARE IN ALTO

1. *Diritto al cielo*

«Questa è l'illustrazione di un progetto mentale che tenta di trasferire una motivazione umana nella realtà costruttiva architettonica. Da tempo, da mesi, sto pensando a descrivere questo pensiero che si lega alla situazione dell'uomo nella città, nella metropoli, nella megalopoli in diversi paesi. Sono stato insieme a molti altri, ma uno dei primi, difensore dei valori naturali della vita, ricercatore della esaltazione dei valori ambientali. E ciò per l'origine mia che, pur cittadino, ho conosciuto le condizioni ideali della vita a contatto con la natura perché da anni, e fin dalla nascita, vivevo, di tempo in tempo, in campagna nella casa dei nonni. [...] sono stato convinto assertore della necessità che l'architettura trovasse nell'ambiente naturale il suo complemento e il suo inserimento logico e razionale, per tutte queste ragioni ho immaginato di portare nell'ambiente urbano un po' di quell'ambiente naturale che la campagna dà.»¹

Con tale riferimento personale, Piero Bottoni apre quel suo ultimo scritto che fa da premessa generale alla relazione del progetto di unità d'abitazione «Diritto al cielo»², pensato per il Concorso "In-arch" del 1973, dove riflette sull'elemento che egli considera fondamentale per garantire all'uomo che vive in città un contatto con la natura, cioè il cielo. Pensando alla vita dell'uomo in città e al suo modo, nuovo, di abitare, l'architettura moderna pone come necessità quella di considerare l'ambiente naturale: spesso, tuttavia, i valori della natura e del vivere in campagna vengono ridotti in maniera banale a «qualche fazzoletto verde», e se è vero che gli alberi sono di per sé un elemento molto valido per migliorare le condizioni di vita ed influire piacevolmente sulla psicologia del cittadino, essi non bastano a garantire il contatto con la natura.

«La prospettiva visuale per l'uomo che cammina in campagna, è una prospettiva che si può misurare sul modulo dell'occhio umano. Abbraccia per una altezza relativamente piccola l'orizzonte verde ed è occupata, almeno per l'80%, dal cielo. Il confronto della campagna, cioè, non è nell'essere davanti ad un albero, ma nel godere di questo rapporto tra il verde della campagna e il cielo. Il cielo, cioè, è una parte integrante dell'ambiente naturale ed è certamente

¹ Cit. BOTTONI P., *Diritto al cielo*, relazione di Piero Bottoni, DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982, pp. 350 – 353. Anche in TONON G. (a cura di) *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995, pp.542 – 546 e in CONSONNI G, MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p. 412.

² Lo scritto viene pubblicato postumo con immagini del progetto. Il progetto otterrà una menzione speciale da parte della giuria (composta tra gli altri da B. Zevi, L.B. di Belgiojoso e da due rappresentanti del Consiglio nazionale degli architetti e degli ingegneri). L'idea di introdurre il cielo negli interni era già stata applicata nel progetto per l'edificio dei servizi integrativi dell'università e il museo di arte moderna di Ferrara, così come lo si ritrova nel Palazzo comunale di Sesto San Giovanni e negli studi di due case a Bologna e Sesto.

quello che, nella più parte delle città, è andato perduto.»³

I motivi per i quali il cielo nelle città è andato perduto sono individuati da Bottoni nel fatto che ai piani bassi delle case l'atmosfera è meno trasparente e che la finestra, in particolare l'architrave, sia un ostacolo per la visuale verso l'esterno: si può dunque affermare che, con questi impedimenti, le situazioni meteorologiche vengano precluse al cittadino, spesso costretto a guardare pareti di cemento. L'impellente necessità è allora quella di inventare, ovvero restituire, alla città, non solo il verde ma anche e soprattutto il cielo ⁴ in quanto parte integrante dell'ambiente naturale.

«La soluzione tecnica del problema architettonico è espressa da un progetto edilizio studiato in tutti gli aspetti di un caso reale; esso può essere assunto come modello, sia per le dimensioni dell'alloggio, sia per il soddisfacimento di richieste funzionali standard di massa, sia per la semplicità della tecnica da impiegare, sia, infine, per i materiali e i costi.»⁵

Bottoni propone dunque un progetto edilizio reale⁶, pensato in tutti i suoi aspetti ed assumibile come modello in grado di soddisfare tutte le esigenze abitative e di raggiungere quella finalità sociale di mettere l'individuo in condizione di vedere il cielo e di conquistare in questo modo il suo "diritto all'infinito". (Fig.1a)

Vale la pena sottolineare, a questo punto, la scelta che Bottoni compie di utilizzare la parola "diritto" nel suo duplice significato, e di come essa venga messa al centro della sua idea di abitare: la riflessione sul bisogno dell'uomo di un rapporto fisico con la natura e la presa di coscienza che la maniera moderna di edificare le città non muove in questa direzione, lo portano a richiamare, infatti, quel diritto di cui ogni cittadino dovrebbe godere di avere:

«conoscenza e coscienza dell'alternarsi delle vicende meteorologiche del cielo con le sue nuvole, con le sue luci, le sue colorazioni, con le sue nebbie. [...] Cioè dare questo spazio infinito a disposizione di chiunque abiti in una casa, cioè interpretare l'architettura della casa anche in funzione della sua disponibilità a concedere la vista dell'infinito del cielo.»⁷

Come l'altro significato del termine, nell'accezione di aggettivo, lascia intendere, per garantire questo è necessario che le case si elevino in altezza e che, al tempo stesso, si riservi attenzione specifica alla finestra: verticalità e condizioni di illuminazione ottimali sono dunque il requisito necessario per raggiungere lo scopo. Potremmo quindi dire: un edificio alto e diritto per garantire il diritto al cielo di ognuno. (Fig.1b)

³ Cit. BOTTONI P., *Diritto al cielo*, relazione di Piero Bottoni, DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982, pp. 350 – 353. Anche in TONON G. (a cura di) *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995, pp.542 – 546 e in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p. 412.

⁴ Ibidem «Questa considerazione mi ha indotto a pensare che veramente uno dei problemi urgenti da risolvere per l'architettura della città sia quello di inventare (cioè in senso latino, ritrovare) non solo il verde, ma anche il cielo. Cioè dare questo spazio infinito a disposizione di chiunque abiti in una casa, interpretare l'architettura della casa anche in funzione della sua disponibilità a concedere la vista dell'infinito del cielo [...]».

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem «Il p. terra è a completa disposizione dei servizi della casa. Nei p. 1 e 3 e nei p. 2 e 4 la disposizione planimetrica si alterna pur restando fondamentalmente costante. L'edificio ha un orientamento secondo l'asse elio termico. Gli ingressi agli alloggi, le camere da letto, i servizi sono sul lato est, i soggiorni e le camere danno sul fronte ovest. Gli alloggi sono due o più per piano e sono costituiti da: ingresso, due camere da letto con servizi cucina, soggiorno-pranzo e terrazzo aperto-coperto per ogni alloggio [...]».

⁷ Ibidem

«La finestra speciale, che chiameremo convenzionalmente “bottoniana”⁸ di misure cm 300 per cm 120 (di cui cm 110 x 120 in anta mobile, contrappesata e con chiusura stagna a formaggera) domina dall’alto il soggiorno. Essa è accessibile da una scaletta ed apribile senza sforzo dall’interno e dall’esterno e pulibile infine con altrettanta facilità con lavatura automatica. Le finestre, proporzionate all’esigenza dei locali cui servono, sono più ridotte in corrispondenza dei locali di uso riservato e in tutta altezza nel locale pranzo. Oscuramenti, là dove occorrono, sono con tende alla veneziana. [...] Tutti i serramenti esterni sono profilati di alluminio anodizzato, quelli interni in legno.»⁹

Attraverso l’inclinazione verso l’esterno delle pareti dal basso verso l’alto, è dunque possibile ottenere questa speciale finestra con cui Bottoni cerca di migliorare l’abitabilità degli alloggi in città garantendo le migliori condizioni di illuminazione possibili.

Alla “bottoniana”, dunque, il progettista affida uno scopo che è essenzialmente di natura sociale, cioè quello di un diritto al cielo inteso come raggiungimento di una qualità di vita superiore.

Se pure l’architetto puntasse ad un suo principale utilizzo nella residenza, per riportare il cielo negli interni, le prime applicazioni risalgono a due edifici pubblici mai realizzati¹⁰ e poi riprese nel grattacielo sede degli uffici comunali di Sesto San Giovanni.

La soluzione definitiva viene ancora una volta disegnata in occasione del Concorso “In-arch” per tipologie residenziali del 1973 come completamento di quel modello di abitazione da lui presentato: questa nuova finestratura domina il soggiorno dall’alto, è accessibile tramite una scaletta e possiede accorgimenti tecnici che ne semplificano l’utilizzo. (Fig.2a;2b)

In riferimento scrive:

«Era necessario inventare una struttura architettonica che, mirando al fine proposto, astraesse aprioristicamente e spregiudicatamente dall’aspetto esterno della casa. Ne è derivata una soluzione architettonica che interviene con tale intensità formale di trasformazione dell’estetica urbana da poter essere paragonata soltanto a quella che il celebre architetto Monsard portò con la «mansarda» nella struttura delle case di Parigi [...]»¹¹

L’architettura moderna delle case alte propone un uso dei piani sostanzialmente equivalente che viene ripetuto nella parte centrale dell’edificio, cioè nel corpo vero e proprio. Spesso la distribuzione interna ed il taglio stesso degli alloggi si ripetono uguali anche per eliminare la frammistione sociale

⁸ «Bottoniana = struttura per l’illuminazione dall’alto di locali in appartamenti sovrapposti per un numero infinito di piani. [...] è una finestra a soffitto che è a un tempo finestra e porta. Essa è accessibile con una scaletta di n. 10 scalini ed è apribile senza sforzo verso l’alto essendo contrappesata. È pulibile dall’interno e dall’esterno con lavatura automatica.» Arch. P. Bottoni, *Documenti scritti-oggetto: deposito di progetto a norma della legge*, opera 480, busta 98, fascicolo 3, Archivio Piero Bottoni.

⁹ Cit. BOTTONI P., *Diritto al cielo*, relazione di Piero Bottoni, DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982, pp. 350 – 353. Anche in TONON G. (a cura di) *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995, pp.542 – 546 e in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p. 412.

¹⁰ Si tratta dell’edificio dei servizi integrativi dell’Università ed il Museo d’arte moderna a Ferrara.

¹¹ Cit. BOTTONI P., *Diritto al cielo*, relazione di Piero Bottoni, DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982, pp. 350 – 353. Anche in TONON G. (a cura di) *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995, pp.542 – 546 e in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p. 412.

nell'edificio, e con l'adozione di questa soluzione viene introdotto il concetto di «Piano Tipo» che diventa la regola della nuova casa e che risulta riscontrabile per prima cosa in facciata.¹²

«Si tratta di un'interpretazione moderna dell'abitazione [...] d'ordine artistico, tecnico, economico, sociale ed etico: si tratta, in fondo, di una reale interpretazione della nostra vita e della nostra civiltà vista attraverso il pensiero ed il temperamento di diversi architetti.»¹³

La parte bassa, il punto di contatto con l'immediato intorno e quindi con l'ambiente, così come punto di partenza ineliminabile di quell'elevazione in verticale tanto ricercata che riconduce ancora ad un altro fondamentale elemento ambientale, assume anch'esso un'importanza significativa. L'atrio d'ingresso risulta essere il biglietto da visita da mostrare a colui che si introduce nello stabile, sia che si tratti di un edificio residenziale sia di uno per il terziario; tanto nel primo quanto nel secondo caso, infatti, si manifesta la volontà di esprimere il prestigio dell'architettura e del proprietario, con forza ancora maggiore nel caso di enti pubblici. Se all'inizio era concepito come primo spazio quasi privato per gli impiegati dello stabile, l'atrio assume l'importanza di essere il primo ambiente di accoglienza di un eventuale cliente, ed in quanto tale viene studiato in ogni dettaglio per rappresentare al meglio lo status della società: piccoli salotti con comodi divani e posaceneri, tavolini per riviste, guardaroba e cabine telefoniche vanno a comporre lo spazio, ulteriormente arricchito da arredi su misura, sculture, arazzi e murali, rivestimenti in materiali pregiati e spesso d'importazione, illuminazione artificiale e altri segni dello sviluppo tecnologico. L'atrio viene spesso utilizzato come spazio espositivo per mostre d'arte e aziendali, oppure entra a far parte di una sorta di galleria commerciale con negozi che generano un flusso continuo di persone; queste gallerie assumono a volte i caratteri di vie interne alternative ai percorsi su strada, dei cuori pulsanti del mondo degli affari e del commercio.¹⁴

Alcuni esempi si ritrovano nella galleria Ciarpaglini del palazzo della Toro Assicurazioni di E. Lancia in piazza San Babila (Fig.3): si tratta di un attraversamento a tre sbocchi le cui pareti sono illuminate (Fig.4) e arricchite con dei mosaici e un toro bronzeo come simbolo ben evidente della proprietà dello stabile (Fig.5); i negozi possono così avvalersi del doppio affaccio e godere di questo ulteriore spazio pubblico (Fig.6). Anche il progetto per il Palazzo Argentina di Bottoni prevede una galleria a crociera (Fig.7) che favorisca la circolazione al piano terra tra i due edifici, uno basso ed una torre alta, che compongono l'architettura; in una seconda fase progettuale viene eliminato il braccio parallelo al corso Buenos Aires, ma rimane l'attraversamento trasversale che funge da ingresso per gli uffici e le residenze dei piani superiori. Il piano terra di Palazzo INA (Fig.8), sempre di Bottoni, si rapporta a corso Sempione con un una strada porticata che, rivestita in ceramica rosa e azzurra e con il pavimento in marmo bianco ed il soffitto di stucco lucido color salmone, percorre l'intero livello. (Fig.9;10;11)

Per quanto riguarda gli edifici residenziali non occupati da negozi al piano terra, l'atrio diventa il primo luogo semi privato della casa, più o meno aperto all'esterno o introverso che sia. Le finiture, i materiali

¹² CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1997.

¹³ Cit. Gio Ponti, *Interpretazione moderna della vita*, in *Domus* n. 65, marzo 1934.

¹⁴ Sulla rivista *Architectural Forum* del 1956 questi spazi vengono definiti come delle «nuvole rosa di felicità», dove anche coloro che abbiano ricevuto risposte negative possano trovare momentanea consolazione nei valori consumistici. Cfr. FORINO I., *Ambienti pubblici e privati* in *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, pp. 175 – 180.

ed i colori impiegati sono anche in questo caso volti ad esprimere il prestigio della committenza e la funzione di accoglienza e di smistamento propri di tale spazio vengono garantiti da corpi scala spesso imponenti e rivestiti con materiali di pregio. Un esempio significativo si ritrova nella Torre di Alessandro Rimini in San Babila, dove la grandiosità del portale d'ingresso (Fig.12), le decorazioni sopra agli ascensori (Fig.13), la forma elicoidale della scala con il motivo raffinato del parapetto (Fig.14) e la scelta dei materiali rendono grandioso un ambiente che pure non le è dal punto di vista dimensionale. A volte si ricorre ad un rivestimento a specchio per dare profondità ad ingressi che altrimenti risulterebbero poco ampi.

Casa Rustici, la più costosa delle case milanesi della coppia Terragni – Lingeri, è caratterizzata da un ampio atrio aperto all'esterno che sottolinea la geometria della costruzione e della facciata: si tratta infatti di un nucleo passante che disimpegna i due edifici paralleli tra loro, un ingresso imponente che sottolinea il prestigio dell'architettura a cui non è richiesto di badare a vincoli dimensionali (Fig.15;16a;16b). Ai materiali tradizionali quali marmo e intonaco vengono affiancati l'acciaio, vetro e vetrocemento delle porte e delle pareti dei vani scala. Nella maggior parte dei casi, invece, l'atrio si mostra sulla strada solo con il portone da cui si accede, spesso in cima ad una breve rampa di scale che fa superare il livello d'imposta dell'edificio.

2. GLI INTERNI DEI MAESTRI MILANESI

Quel “laboratorio della modernità” sviluppatosi nel contesto milanese a partire dagli anni Trenta con gli allestimenti per le varie Triennali e gli interventi negli spazi museali, fino al lavoro più minuto sugli spazi dell’abitare e degli uffici, sono esperienze che hanno costituito un campo decisivo per la verifica dei principi spaziali messi a punto dalla generazione dei maestri del Movimento Moderno italiano, giunto spesso a fondere in un’unica sintesi gli elementi funzionali e quelli formali.¹⁵

La questione principale per l’architettura degli interni del Movimento Moderno sta nel suddividere un unico edificio in unità abitative che prevedano la concentrazione di persone con abitudini ed interessi differenti. Lo spazio ridotto deve essere progettato nella maniera più funzionale possibile, motivo per il quale si procede verso la suddivisione delle metrature in zona giorno, zona notte, servizi e disimpegno: non è il concetto di appartamento ad essere rivoluzionato, ma l’organizzazione interna dei suoi spazi che dalla rigidità iniziale procede verso una sempre maggiore libertà. Gli studi internazionali sui requisiti e sulle dimensioni minime sono serviti ma, nell’edilizia privata, quello che si cerca adesso sono la qualità, il comfort, la ricercatezza fino all’unicità. Le novità più significative riguardano l’accorpamento delle zone sala, salotto e pranzo fino a diventare a volte tutt’uno con la cucina, la progressiva riduzione degli spazi di disimpegno e l’importanza sempre maggiore assunta dai servizi igienici.

Nella tensione comune verso ricerche formali e tipologiche, diversi sono gli approcci progettuali dei migliori architetti italiani che in questi anni operano a Milano cercando di salvaguardare l’individualità delle loro differenti concezioni.¹⁶

Come altri Marco Zanuso, architetto e designer degli anni ‘40, è solito dotare la cellula abitativa di un impianto tipologico libero in modo da offrire infinite possibilità di articolazione al futuro fruitore. Angelo Mangiarotti interpreta la cellula come un vuoto volumetrico da suddividere in base alle funzioni richieste: gli sviluppi nel campo dell’industrializzazione edilizia permettono di usare elementi modulari standardizzati e di combinarli in un’assoluta libertà tipologica. L’aggregazione e l’articolazione interna della cellula abitativa di Vittorio Gregotti, protagonista di livello internazionale, tendono univocamente ad una definizione logica ed essenziale dello spazio.¹⁷

«La nuova architettura parte dall’interno verso l’esterno, perché deve servire, innanzi ad ogni altro scopo, per abitazione. È il rapporto tra le diverse parti interne dell’edificio che rivela il buon architetto moderno. Dalla distribuzione sulla pianta nasce l’armonia tra i volumi, il ritmo di spazi che darà poi all’esterno quell’aspetto artistico che può essere soltanto in merito ad una perfetta distribuzione degli interni.»¹⁸

In un limite esterno che è quello della geometria regolare di quasi tutti gli edifici alti, la personalizzazione del modo di vivere e l’affermazione del gusto di una classe sociale che mira ad essere dirigente si concentra nella sistemazione degli alloggi, dove memoria e moderno cercano la forma migliore di fusione per esprimersi. Il comfort diventa l’obbiettivo da perseguire, ma come spiegato nelle parole di Ponti, si tratta per l’Italia di una nuova idea di comfort:

¹⁵ SALVIETTI M., *C'erano una volta gli interni milanesi. La fragilità del moderno*, Fondazione dell’ordine degli architetti, 2014.

¹⁶ DE CARO M., LAVARINI G.M.J. (a cura di), *Il condominio a Milano*, Di Baio Editore, Milano 1987, p. 4.

¹⁷ *Ivi*, pp. 12 – 13.

¹⁸ Cit. Fillia, *La nuova architettura*, Milano 1931. Ora in CIUCCI G., DAL CO’ F., *Architettura italiana del ‘900. Atlante*, Electa, Milano 1990, p. 107.

«[...] la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra; con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni. [...] Codesto suo comfort è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa [...] la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il CONFORTO.»¹⁹

È con tali premesse, la ricerca del conforto della propria casa ma anche l'esibizione del proprio agio da parte della classe borghese, che si diffonde l'interesse per il design che può contare sull'artigianalità creativa della nostra cultura da un lato e sulla produttività in serie dall'altro che, unite, faranno la fortuna dei migliori rappresentanti italiani. La ricercatezza e l'originalità, la tensione al moderno e alla novità sono le caratteristiche che muovono le ricerche di elementi d'arredo dalla sedia alla libreria al piano da lavoro per gli uffici.

La libreria quale elemento messo spesso in evidenza nella zona giorno per caratterizzarla e per creare dei sotto ambienti diventa oggetto studiato e declinato in diversi modi; la tendenza generale di distinguere lo spazio giorno dallo spazio notte e non più di separare in maniera rigida e definitiva l'ambiente a seconda delle diverse funzioni, rende necessario ricorrere ad elementi divisori leggeri e funzionali per consentire l'organizzazione interna: nella casa al Parco di Ignazio Gardella, ad esempio, vi è una parete libreria molto particolare in cui un'anta sagomata a libro permette di dividere lo studio dal soggiorno (Fig.17a;17b). Il "veliero", progettato da Franco Albini per la sua casa di via De Togni, è una famosa libreria dal fascino particolare per il suo essere congegno studiato per sospendere nel vuoto un blocco di libri: il rigore logico e allo stesso tempo l'intensità poetica dell'architetto Albini, espressi nelle sue architetture ma pienamente riconoscibili anche nel veliero stesso, esprimono una sorta di «razionalismo artistico»²⁰. Il nome richiama nella forma e nella struttura stralli e velature di un'imbarcazione velica: si tratta di due aste in legno di frassino su cui si trovano sospesi, attraverso un sistema di tiranti in acciaio, i ripiani in vetro stratificato (Fig.18;19). Un altro importante architetto e designer, Vico Magistretti, disegna una libreria pieghevole in faggio (Fig.20) la cui struttura non ha elementi verticali ma un semplice gioco di controventature che permettono di piegarla fino ad un minimo ingombro.²¹ Ancora oggi alcuni di questi progetti vengono realizzati da importanti case produttrici di design come Cassina, segno evidente di quell'attenzione rivolta dai maestri alla produzione in serie già nel XIX secolo. Altri personaggi come Gio Ponti, Caccia Dominioni e Luigi Moretti, per citarne solo alcuni, hanno fatto la storia del design italiano ed internazionale.

Un articolo di "Domus" del giugno 1963 riporta gli interni di un piano alto di una torre del centro di Milano:

«Non solo il modo ma il criterio con cui esso è arredato, sono interessanti: i mobili – divani, poltrone, tavoli bassi quadrati – sono tutti elementi uguali e ripetuti, adatti a comporsi insieme in raggruppamenti variabili, indipendenti dalle pareti. [...] i sedili, in qualunque modo accostati

¹⁹ Cit. PONTI G., *La casa all'italiana* in Domus n. 1, gennaio 1928. Ora in CIUCCI G., DAL CO' F., *Architettura italiana del '900*. Atlante, Electa, Milano 1990, pp. 129, 130.

²⁰ Cit. PERSICO E., *Un interno a Milano*, in La Casa Bella n. 6, giugno 1932. Ora in LISINI C., *Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli*, in *Firenze architettura 1.2012. interiors*, p. 70.

²¹ IRACE F., PASCA V., *Vico Magistretti Architetto e Designer*, Electa, Milano 1999, p. 149.

fra loro, occupano con libertà lo spazio dell'ambiente, senza posizioni obbligate [...] e tuttavia con un ordine costante.»²²

I mobili, progettati da M. Zanuso con la collaborazione di C. Boeri, vengono prodotti dalla Techniferm e sono appunto studiati per potersi combinare fra loro in diversi modi²³; gli stessi sono impiegati anche negli interni di altri appartamenti, di dimensioni minori, progettati dagli stessi architetti con unità e chiarezza (Fig.21a;21b). In questo caso, oltre al tipo unico di poltrone e tavoli si ritrova in tutto lo spazio lo stesso pavimento, le stesse lampade disegnate da Zanuso e lo stesso legno chiaro per porte, pareti, armadi ed infissi.

«Che vi siano molte o poche persone, l'ambiente appare sempre abitato, animato e vivo: e quando si voglia renderlo più grande si aprono le due pareti dello studio con un'apertura [...] che crea fra i due locali, uno dentro l'altro, una fusione più completa.»²⁴

Ecco tornare l'idea di pareti leggere, più o meno attrezzate che siano, per la divisione anche temporanea delle diverse zone funzionali: è impressionante notare come tale soluzione si ritrovi ad oggi così diffusa nella concezione dell'*open space* moderno.

Quasi in contemporanea, su "Abitare" vengono pubblicate due soluzioni interne di case milanesi ammodernate da Ettore Sottsass jr.. Nel primo caso, nella casa C. (Fig.22;23), gli arredi, le porte e la piccola biblioteca del soggiorno sono tutti in legno chiaro realizzati su disegno da Renzo Brugola di Lissone: il colore, così come la ceramica e le finestre dei disimpegni, tendono a conferire luminosità e trasparenza agli spazi. Altro elemento caratterizzante sono le pareti attrezzate con mobili a ribalta o ad antine con ripiani fissi da utilizzare come ulteriori piani d'appoggio nella zona giorno: la concezione di base del progetto viene dichiarata dall'architetto stesso:

«[...] i mobili non sono dei volumi ma dei segni raggruppati secondo combinazioni cromatiche. In fondo questo è il senso di tutto l'arredamento. Anche le finestre tra il soggiorno e il corridoio hanno più un significato di segni o simboli che non di "meccanismi per illuminare", al punto che i vetri sono di perspex rosa.»²⁵

L'idea dei mobili come segno viene riproposta anche in Casa T. (Fig.24;25), commissionata a Sottsass da un cliente di origine cinese:

«[...] così come ho detto questo arredamento va guardato come gruppo di segni o simboli che raggiungono – se riescono qualche volta – la stessa bellezza e lo stesso ritmo di una scrittura cinese o la stessa suspense di una pittura Zen con grandi spazi di vuoto e centri di significanti.»²⁶

Anche in questo caso i legni impiegati sono chiari e la pavimentazione è uniforme in marmo giallo. La divisione delle stanze e del corridoio, modificata durante l'intervento del 1963, è ottenuta con mobili o pareti in legno per dare la possibilità, mai sfruttata, di modificarne la disposizione interna. Il soggiorno è un grande spazio articolato, aperto e luminoso, caratterizzato da un'attrezzatura fissa appositamente studiata e composta da piani orizzontali in legno chiaro su cui disporre anche oggetti d'arte; sgabelli e

²² Cit. *Milano, un appartamento al diciottesimo piano*, in *Domus* n. 403, giugno 1963, pp. 29 – 32.

²³ I divani sono della misura doppia e tripla delle poltrone, quadrate; i tavoli, quadrati, hanno le stesse dimensioni di pianta delle poltrone e si possono allineare fra loro. Cfr. *Milano, un appartamento al diciottesimo piano*, in *Domus* n. 403, giugno 1963, p. 29.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Cit. *Due arredamenti a Milano. Casa C. Casa T.*, in *Abitare* n. 18, luglio 1963, p. 2.

²⁶ *Ivi*, p. 10.

divani fissi sono disegnati da Sottsass per la Poltronova. La separazione fra il soggiorno e lo studio di pittura è data da una porta scorrevole caratterizzata da oblò non vetrati che sottolineano la comunicabilità tra gli ambienti.²⁷

Queste pubblicazioni sono il segno di una nuova concezione degli interni residenziali in cui si stanno affermando una nuova spazialità ed un'attenzione sempre maggiore all'uso dei materiali e degli elementi d'arredo, volta a comporre soluzioni individuali e specifiche per una committenza sempre più esigente; quella del designer è la figura professionale che si afferma in questo contesto e della quale l'intervista riportata a Ettore Sottsass nel n. 18 di "Abitare" offre una delle possibili declinazioni.

«[...] Poi c'è da tener conto della disastrosa situazione di partenza: della casa come appartamento, come disposizione dei muri, distribuzione delle stanze. Perché la casa ce la dà l'industria edile, che è prima di tutto sottoposta a una legge economica: tre mq in più in un alloggio mandano in malora l'impresario, tutte le finestre devono essere fatte in un certo modo, i gabinetti anche e così via. Agli architetti la casa la danno già pronta.[...] Una casa è quello che abbiamo: questi strani ammassi di cubetti, che sono le stanze, dove la luce arriva come può, anonima, da finestre anonime, affacciate su vedute anonime. Comunque, stabilito che le case ce le danno così, bisogna poi arredarle. [...] quando faccio uno dei miei arredamenti tengo innanzitutto conto di come sono le persone che abiteranno nella casa. Se è per della gente giovane, la faccio in un certo modo; se è per un ingegnere funzionario di industria, in un altro; se per un pittore in un altro ancora. La casa è come i vestiti, bisogna starci comodi; e deve esprimere quello che uno è. Scegliendo una casa, automaticamente ci si dichiara e così, in fondo, a me non importa che una casa sia antica o moderna, in ordine o no. Quello che mi importa, di una casa, è che quando ci entro io trovi una persona, della gente.[...] In altre parole, non mi interessano le forme ma quello che significano nel contesto di una certa cultura o tradizione.»²⁸

E ancora, con riferimento alla committenza, Sottsass afferma:

«[...] è questo, veramente, il problema dell'arredatore. In un arredamento si trovano due personalità: quella del cliente e quella dell'architetto. L'architetto arriva con un certo bagaglio di cultura professionale, l'altro con un certo bagaglio di cultura sua, o per lo meno di fatti sentimentali e psichici. La prima cosa che dovrebbe fare l'architetto è di risolvere quei problemi per i quali ci sono risposte razionali. Tutte le cose che si possono sapere con una inchiesta più o meno approfondita. [...] è a questo punto che comincia il problema di creare il paesaggio più consono alla struttura razionale e no del cliente.[...] dal momento che le cosse son fatte sono anche un po' morte e allora si spera che il cliente le tiri su con la sua vita. Il mestiere dell'arredatore è un po' come quello di uno che getta un seme e spera che questo seme faccia un figlio; il figlio dovrebbe farlo la gente che abita la casa, che dovrebbe saper comprare i fiori giusti o che so io tirare giù le persiane al momento giusto. Ma questo non capita mai: tutto finisce sempre per essere approssimato se non un disastro completo.»²⁹

²⁷ *Ivi*, p. 16.

²⁸ Cit. *Conversazione con Sottsass*, in *Domus* n. 403, giugno 1963.

²⁹ *Ibidem*

Parlando poi dell'industria:

«[...] Per esempio la posizione del design in America è una posizione di completo asservimento all'industria e noi europei non l'accettiamo: io forse l'accetto meno di tanti altri. Io non accetto il design sotto questo aspetto cioè non accetto il design come lo studio di una forma che violenti la gente perché comperi un prodotto. Io vorrei che il designer fosse una persona che dà un prodotto che abbia un senso [...] per la persona che lo ha, lo tocca, lo usa. Insomma tra il designer che lavora per una industria americana e me, c'è la stessa differenza che fra un giovanotto che scrive poesie e uno scrittore che scrive, che so io, per l'Esquire. C'è una bella differenza. [...] Se poi mi chiedono di fare un mobile che possa essere riprodotto, allora lo faccio in modo che non sembri affatto un mobile in serie.»³⁰

E a conclusione:

«[...] Quello che io desidero, per la gente, è che sia contenta, non che abbia delle forme corrette. E come si fa a fare contenta la gente? Che cosa vuole la gente? Vuole serenità [...] Io vorrei che la gente non fosse assoggettata a uno stato di cose che preme dall'esterno; vorrei che vivesse dall'interno.»³¹

L'architetto e designer Gio Ponti, altro protagonista di spessore internazionale, crede fermamente nell'idea globale di ambiente e dunque nell'architettura da leggere insieme all'arredamento: nei suoi schizzi e nei disegni esecutivi delle piante, vengono sempre indicati gli arredi, segno evidente dell'interesse di Ponti per una progettazione che sia il più possibile unitaria³² e dalla quale emerga il rapporto che lega la funzione prestabilita dei locali con le attrezzature domestiche di cui vengono dotati. Alcuni punti fondamentali su cui egli insiste per la progettazione d'interni sono il superamento dell'allineamento delle stanze lungo un corridoio rettilineo, una distribuzione degli ambienti che segua il principio della semplificazione delle funzioni domestiche ed una distribuzione dei mobili in asimmetrie composte; librerie e pareti attrezzate (Fig.26a;26b) devono essere previste durante la costruzione ed inserite nella zona giorno, ambiente di ampio respiro se pure suddiviso in diversi spazi, che a volte richiede un sacrificio degli ambienti più intimi della casa. Nei suoi incarichi Ponti non rifiuta né il lusso né la serie, in quanto crede che la qualità risieda nella forma e possa essere diffusa in entrambi i casi; così, i mobili d'eccezione da lui disegnati sono paralleli ai suoi mobili in serie prodotti dal grande magazzino La Rinascente.

Dalla fine degli anni Quaranta in poi, Ponti adotterà sempre nei suoi arredi il principio della "parete organizzata" (Fig.27a;27b), cioè del pannello a parete che raccoglie un insieme di piani e di oggetti.³³

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem. Con queste parole il pensiero di Sottsass si accomuna a quello di molti altri designer dell'epoca, Ponti e Gregotti per fare dei nomi, che sottolineano l'importanza fondamentale dell'interno vissuto e dal modo con cui questo influenza le persone.

³² «La progettazione per Ponti deve essere globale, non solo deve superare l'accademica distinzione tra "arti maggiori" e "arti minori", ma anche quella tra le diverse discipline; l'attività di Ponti architetto deve essere integrata con quella di Ponti designer, grafico, realizzatore di allestimenti. Il suo lavoro è esempio di organica cultura: Ponti è un progettista in senso totale, formato ad un modello globale di esperienza, che interessa profondamente il rapporto tra le arti e la definizione dell'ambiente.» Cit. *Gio Ponti architetto degli anni Trenta*, in MIODINI L., *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001, p. 72.

³³ È l'idea del comporre e alleggerire che si ritrova nella "tastiera cruscotto" per il letto, ovvero un pannello a parete che raccoglie tutte le attrezzature utili a chi sta a letto, elemento che sarà invece leggero ed indipendente perché spostabile su

Il progetto di finestra arredata (Fig.28) è una delle sue più chiare manifestazioni di intenti, di cui Ponti stesso parla in questi termini:

«Un ambiente ha, per natura, quattro pareti. L'ambiente con una finestra totale in vetro ha invece tre pareti e un vuoto. L'ambiente con la “finestra arredata” ha di nuovo quattro pareti, di cui una trasparente. E su questa parete continua il disegno compositivo che è sulle altre pareti.»³⁴

La sua produzione sembra illimitata, dai mosaici al servizio di posate (Fig.33), dalle sedie agli apparecchi sanitari, dagli interni per navi alle camere d'albergo, dalla casa unifamiliare alla torre per il terziario.

Il divertimento e la fantasia di Ponti terminerà nell'eccesso e nella teatralità di alcuni oggetti resi inutili, di quei mobili a sorpresa di cui un esempio è l'armadio con all'interno un caminetto (Fig.34), realizzato nel 1948.³⁵

La concezione degli interni di Ponti si ritrova nelle dieci case ad appartamenti in Milano, le così dette “case tipiche” (Fig.29;30), e nella casa di via Dezza (Fig.31) in cui compaiono appunto le innovazioni in pianta dei servizi concentrati e ridotti nelle dimensioni per aumentare la metratura del soggiorno, di armadiature ed attrezzature costruite in opera per liberare lo spazio dai mobili, di vetrine e scaffali fissi che diventano elementi dell'abitazione stessa (Fig.35) e dei diaframmi centrali o mobili bassi che vadano a creare una divisione leggera tra gli ambienti, il cui esito finale sarà quello degli alloggi uni ambientali a pareti mobili progettati nel 1956. (Fig.36)

Nel caso dell'appartamento Sandoz, al piano tipo di una casa di abitazione popolare situata in via G. Washington e realizzata da un altro architetto, Ponti studia l'arredamento per un alloggio di tre locali più servizi: la scelta di colori diversi per i pavimenti e di essenze di legno differenti per gli arredi risolvono il problema di un arredamento di tipo economico. Da segnalare è il divano – libreria del soggiorno, esempio di quei mobili composti che l'architetto progetta per risolvere il problema degli spazi.³⁶

Il terziario, settore che con l'affermarsi della tipologia edilizia a sviluppo verticale, torre o grattacielo nello specifico, e con il definirsi di una nuova società lavorativa assume sempre più importanza nella metropoli italiana, diventa anch'esso oggetto di studio da parte dei maestri milanesi. Abbiamo già parlato della cura rivolta all'arredo dell'atrio d'ingresso come forma necessaria alla definizione del prestigio dell'imprenditoria borghese milanese; salendo i livelli vale la pena soffermarsi sul come si sia diffusa l'attenzione all'arredo delle postazioni degli impiegati negli uffici, in un discorso anche più ampio che porta ad un confronto di tali spazi con il modello americano. L'arredo inizia a svincolarsi dalla supremazia domestico per trovare una ben specifica declinazione in questo nuovo ambiente; partendo dall'*office room* e dalla standardizzazione della cellula individuale dell'impiegato/a, ci si concentra sulla definizione del piano di lavoro (Fig.37;38;39) e della sedia (Fig.40), che già

ruote. Altro esempio dello stesso principio è il “pannello cruscotto” per la scrivania. Cfr. *Comporre e alleggerire*, 1948 – 1950, in PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 132.

³⁴ Cit. GIO PONTI, *Finestra arredata*, 1954. Ora in PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 166.

³⁵ Cfr. *Il divertimento e l'inquietudine della fantasia*, 1948 – 1950, in PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 136.

³⁶ Cfr. *Arredamento appartamento Santos*, in MIODINI L., *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001, p. 120.

nell'Ottocento avevano visto importanti novità³⁷. Gli arredi di produzione, per lo più in legno e ingombranti, sono gli elementi che definiscono le aree di lavoro dei dipendenti; con la diffusione dell'*open space* americano, lo scrittoio a tamburo chiudibile rimane solo per i dirigenti, mentre viene sostituito dalla scrivania piana per il personale, che risulta in tal modo meglio controllabile.

La linea generale seguita è dunque quella di un progressivo alleggerimento e semplificazione degli elementi, che rimangono l'unità di misura su cui organizzare lo spazio. Molti sono i modelli messi a punto, con soluzioni metalliche che vanno a sostituire le precedenti in legno; la riduzione dei cassetti del piano di lavoro (in genere due, a destra per la cartoleria e a sinistra per le pratiche), rende necessario lo studio di contenitori per l'archiviazione dei dati³⁸. Nonostante si preferisca una certa omologazione degli spazi e dei mobili, non è sempre possibile fare a meno di alcune distinzioni tra quelli destinati ai dipendenti e ai supervisori: anzi, lo status gerarchico viene mantenuto anche nelle apparenze e la visione «oggettocentrica» dell'ambiente di lavoro, visto come la sommatoria degli oggetti e delle macchine che contiene, influisce ulteriormente sul contributo del designer nell'affermazione del prestigio dell'ambiente. Il comfort borghese viene garantito con arredi che tuttavia non vogliono discostarsi dalla linea del gusto di tutti gli altri ambienti. La sperimentazione con i tubi di precisione Mannesmann, con la definizione della poltrona Wassily, insieme alle esperienze sviluppatesi al Bauhaus, introducono il tubo metallico, materiale simbolo dell'idea di modernità, nella produzione di arredi adatti anche come mobili da ufficio. In Italia il merito della prima vera produzione seriale di mobili metallici per uffici è da riconoscere alla Olivetti che nel 1930 fonda la Synthesis come branca dedicata agli arredi: l'idea di realizzare mobili in metallo, tubolari e non più con pesanti ferri piatti, affascina i progettisti italiani. L'arredo per uffici è visto dagli italiani come occasione per coniugare le esigenze funzionali con i requisiti di efficienza, produttività e modernità. (Fig.41)

Gio Ponti definisce il mobile metallico da lavoro come un'attrezzatura dei luoghi collettivi e nel 1933 Figini e Pollini espongono nella galleria Il Milione uno studio trasformabile per un professionista: la struttura metallica e l'idea di scomponibilità per elementi sono le basi della scrivania in legno, cristallo e parti metalliche.³⁹ Gli stessi vinceranno il concorso per un mobile scrivania per un ufficio della VI Triennale di Milano.

La progressiva leggerezza e definizione di gusto, la possibilità di adoperare materiali più innovativi e lavorabili, segnano la definizione progressiva di un arredo per uffici che si definisce rispecchiando l'evolversi della concezione dello spazio interno e dell'organizzazione gerarchica. Gli obiettivi del comfort borghese, così come i criteri di efficienza e le esigenze funzionali incanalano le ricerche dei designer, impegnati nella progettazione integrale. (Fig.42)

³⁷ Un esempio è rappresentato dal tavolo e dalla sedia «dattilo», pensati per la novità del lavoro di dattilografia alla metà degli anni '80.

³⁸ Lo schedario verticale è un'innovazione fondamentale per l'organizzazione dei documenti, che va a sostituire i precedenti scrittoi a casellari. Per quanto riguarda la cancelleria, la penna a sfera messa a punto negli anni Trenta dai fratelli ungheresi Bíró e brevettata nel 1943, contribuisce alla resa degli addetti ed all'auspicata uniformità.

³⁹ FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, p. 133.



Fig.3



Fig.4



Fig.5

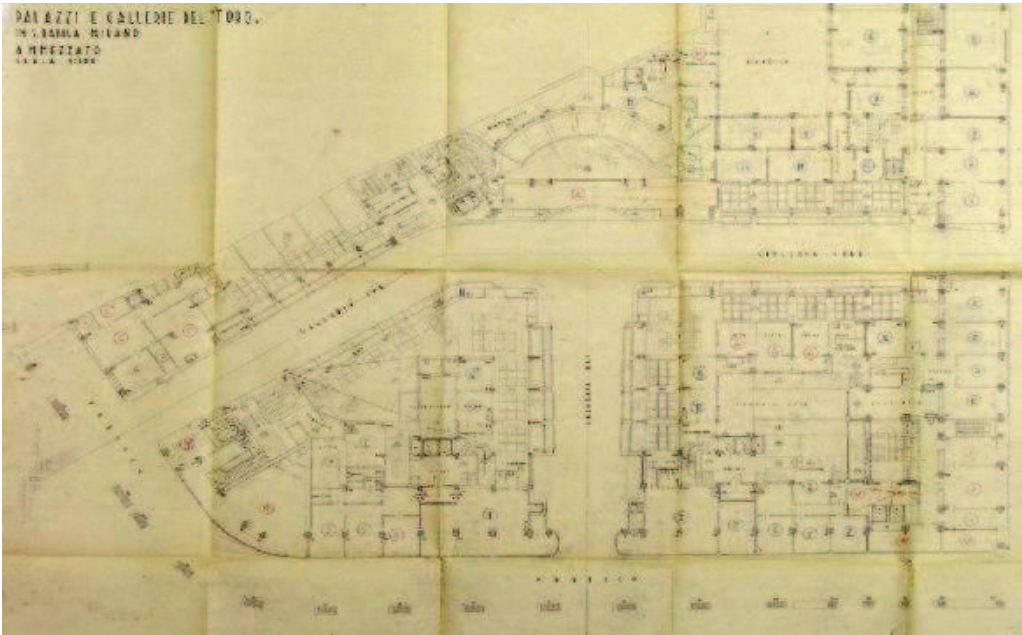


Fig.6



Fig.9

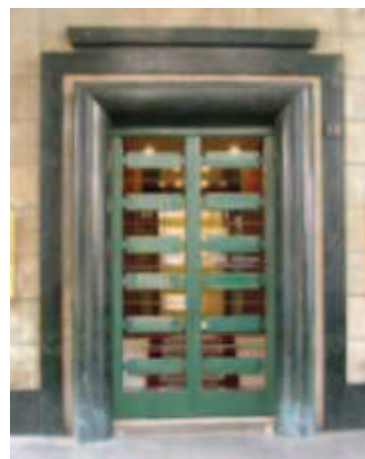


Fig.12



Fig.10

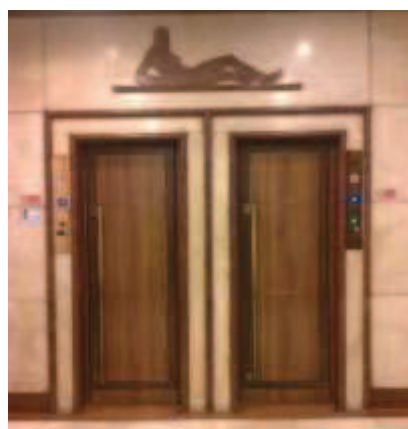


Fig.13



Fig.11

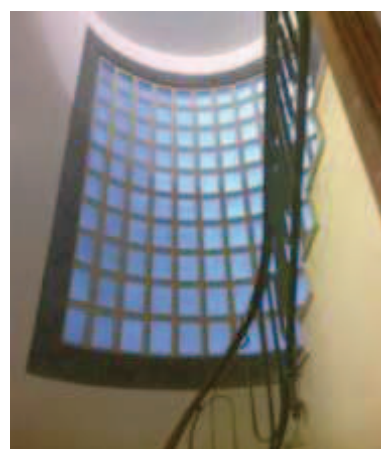


Fig.14

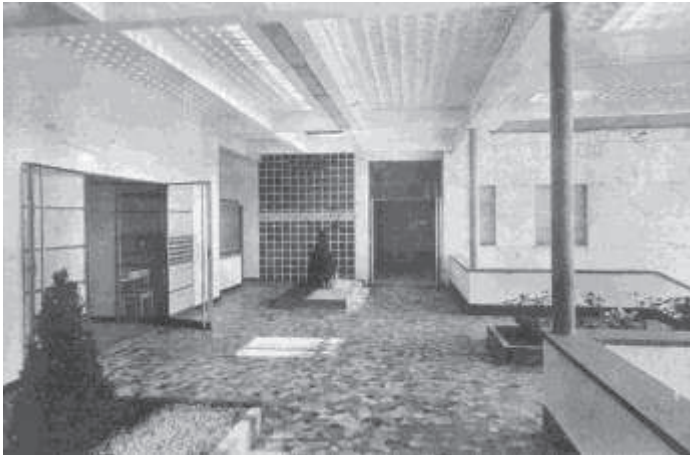


Fig.15



Fig.16a



Fig.16b



Fig.17a



Fig.17b



Fig.18

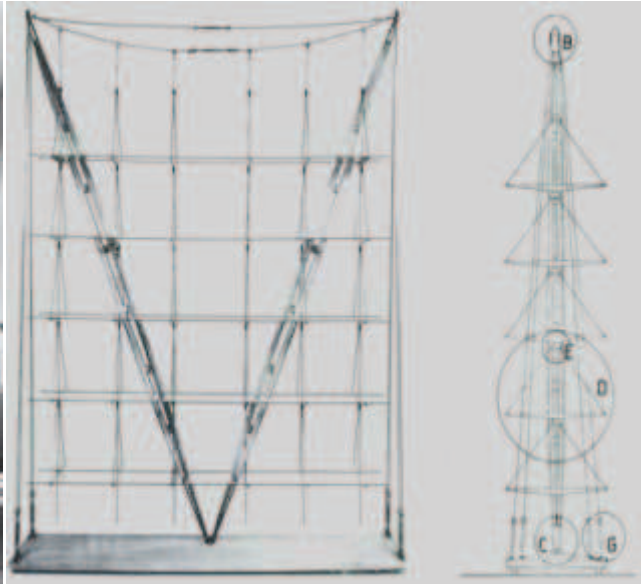


Fig.19

SPECIALE

COSA C'E' DIETRO L'ANGOLO DEL «DESIGN»?

Cinque famosi architetti milanesi, con i loro prodotti più significativi, rispondono a questa domanda così di moda.

VICO MAGISTRETTI

Vico Magistretti, architetto, è uno dei personaggi più in vista nel campo internazionale del design. «Mi sono sempre piaciuti gli oggetti fatti di niente, quasi dei concetti espressi nello spazio col minimo dei materiali e col minimo sforzo apparente. Penso infatti che un oggetto di buon disegno debba durare sempre, al di fuori di ogni moda, moda che riportata nella produzione degli oggetti è il sistema migliore per uccidere l'immagine del "disegno italiano". A distanza di tempo, malgrado ogni critica sul piano ideologico, possiamo infatti affermare che il "disegno italiano" ha una sua immagine ben precisa, forte e diffusa nel mondo. Certo che "dietro l'angolo" c'è una modificazione profonda di tutto: dei consumi, della produzione, della distribuzione, delle parole stesse. Bisogna ora disegnare per un mondo che è cambiato, che rifiuta il provvisorio e il throw-away, che è più informato e più colto e che vuole identificarsi in quello che è, in un mondo più duro, più autentico. Il famoso "industrial design" non è quasi mai esistito. Il mondo ha sempre più bisogno di una presa dell'autenticità: prima pensavamo che è bello ciò che è utile, ora sappiamo che è utile ciò che è bello». Qui a destra l'ultimo prodotto disegnato da Magistretti: la libreria smontabile Nuovola Rossa.

Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27a



Fig.27b



Fig.28



Fig.29

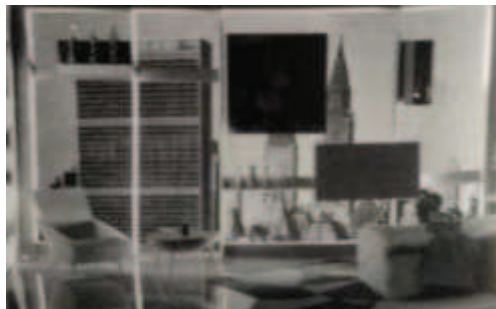


Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.34

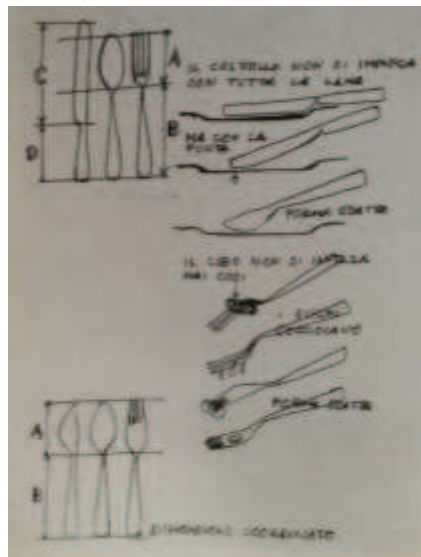


Fig.33



Fig.35

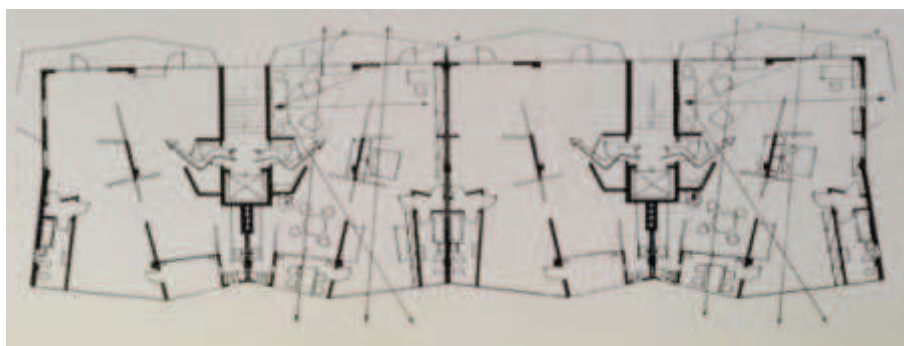


Fig.36



Fig.37

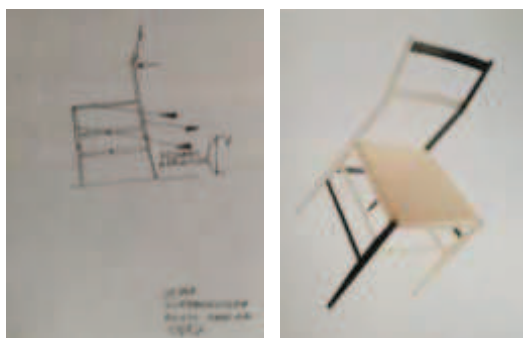


Fig.40



Fig.38



Fig.41

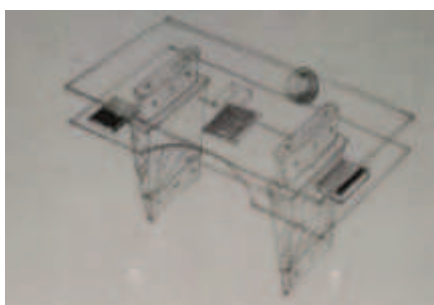


Fig.39



Fig.42

3. VILLE SOVRAPPOSTE

L'edilizia abitativa, con la sua progressiva raffinatezza, trova un ulteriore terreno di sviluppo nell'architettura della villa; le riflessioni sulla qualità spaziale e sulla funzionalità dell'abitare che caratterizzano il Novecento italiano, sono di aiuto al rinnovamento di questa tipologia ad al suo sviluppo verso la modernità.

Gio Ponti, insieme ad Emilio Lancia e Tommaso Buzzi, per citarne alcuni, ha dato molta importanza alle qualità abitative ed al tema della villa; nel primo numero della rivista «Domus», per fare un esempio, compare a riguardo un intervento di T. Buzzi:

«Italianissima creazione, geniale forma di architettura domestica è la villa. Innata nella nostra razza, la villa italiana è in così perfetta armonia con la dolcezza del clima e l'amenità del paesaggio, da sembrare essa non solo sia già cosa murata, ma veramente nata.»⁴⁰

Si tratta di una tipologia che ha da sempre rappresentato il bisogno da parte dell'uomo di uno stretto legame con l'ambiente naturale e che dagli anni '20, con le mutate condizioni sociali ed economiche del periodo, inurbamento ed industrializzazione compresi, necessita di nuove forme. La tipologia a ville sovrapposte rappresenta una soluzione possibile, che conferma la linea generale delle planimetrie di qualità ripetute in serie, ma non rinuncia e anzi cerca di esaltare l'introduzione di varianti; in contrapposizione al razionalismo internazionale, il ramo italiano trova infatti nell'individualità architettonica una cifra caratterizzante.⁴¹

Le mire economiche della borghesia spingono in questa direzione, con lo sviluppo di una tipologia che garantisce allo stesso tempo comfort abitativo, guadagno e prestigio. Infatti, se i piani inferiori diventano fonte di guadagno per i proprietari dello stabile, l'ultimo livello, l'attico, viene riservato all'alloggio della committenza che può dunque godere di una posizione privilegiata sull'intorno urbano con condizioni di luminosità ed areazione ottime, con una dotazione di verde spesso molto ricca e di metrature importanti. È come se, rispetto alla villa tradizionale, ne venisse traslato in alto il livello in modo da rendere possibile una fruizione dello spazio esterno di qualità anche nel contesto urbano e da garantire una qualità abitativa in grado di soddisfare quel bisogno dell'uomo di cui si è parlato poco sopra, con un avvicinamento. Il tutto, per forza di cose, vale per un numero limitato di persone, corrispondente a quell'emergente borghesia industriale che sta facendo di tutto per elevarsi in altezza tanto nel lavoro, nel guadagno e nel dominio sociale, quanto nell'abitazione, espressione immediata della propria condizione.

La casa a ville sovrapposte di Figini e Pollini in via dell'Annunciata n.23, si pone come esempio di quello schema ricorrente nella moderna architettura degli anni Trenta: si tratta, in apparenza, di un banale edificio multipiano collocato in un'area verde del centro di Milano, caratterizzato da uno o due appartamenti per piano, con servizi collettivi comuni ed un giardino. In realtà, lo stabile viene progettato con una particolare cura nel rapporto con il verde, con la luce, l'aria e il sole, libero dalla struttura tradizionale dell'urbanizzazione⁴²; le facciate dei sei piani sono aperte da ampie finestrate soprattutto a sud, verso i giardini, e balconi e terrazzi in aggetto rendono più ampi i soggiorni che

⁴⁰ Cit. BUZZI T., *Invito ad un viaggio*, in Domus n. 1, 1928.

⁴¹ CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, marzo 1997.

⁴² FOLLI M.G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991, p. 51.

possono così godere di un rapporto privilegiato con le alberature circostanti, con l'illusione per l'inquilino di abitare in una villa in città. Gli ambienti di servizio sono invece collocati a nord, e danno sulla strada pubblica. (Fig.43)

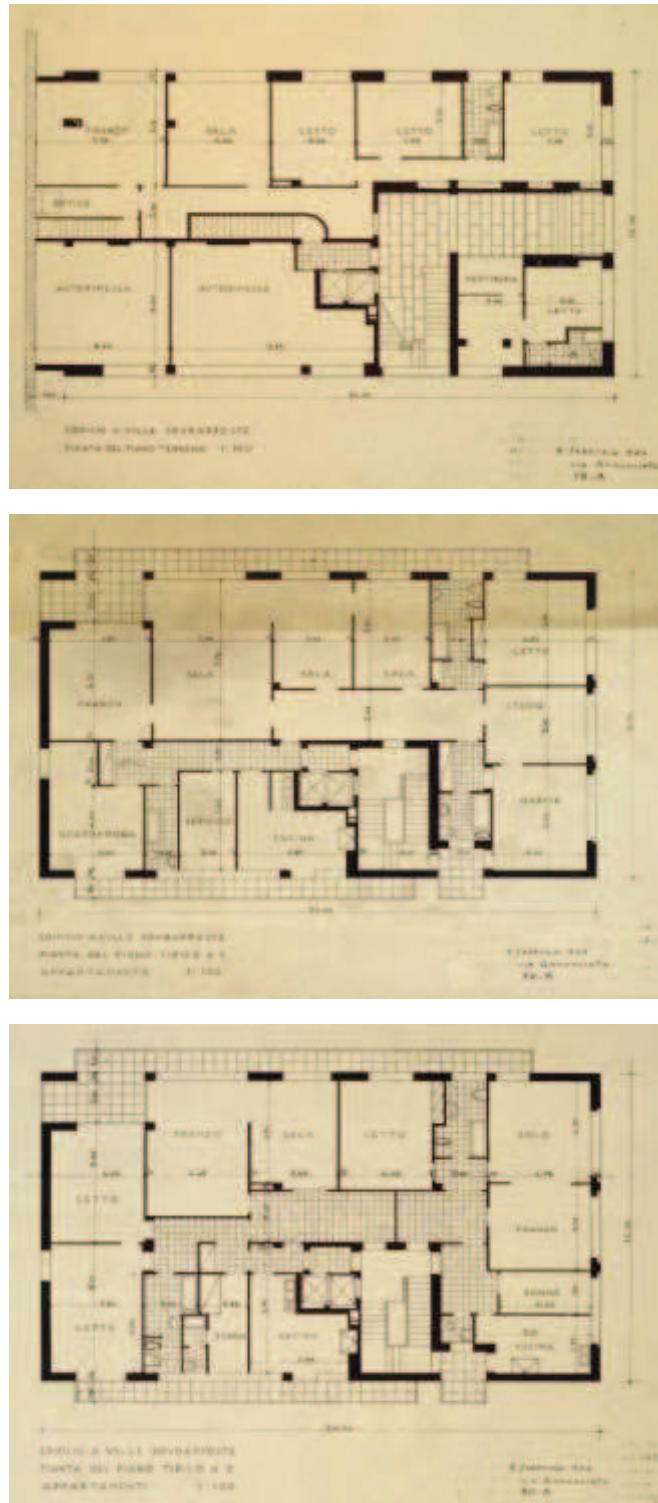


Fig.43

Casa Rustici, P. Lingeri – G. Terragni

Al numero civico 36 di corso Sempione si trova uno degli edifici più significativi del Movimento Moderno a Milano, espressione di quell'ambito rinnovamento dei rapporti tra architettura e città. La galleria d'arte Il Milione, fondata nel quartiere di Brera, è uno dei luoghi promotori di una nuova arte ed è l'ambiente da cui derivano le principali commesse delle «cinque case milanesi» progettate dai due architetti comaschi Terragni e Lingeri negli anni Trenta.

La prima di questa serie è Casa Rustici, commissionata da Vittorio Rustici nel 1933; il progetto originario era quello di costruire nel lotto trapezoidale di proprietà una villa unifamiliare a due piani, ma la possibilità di un cospicuo guadagno⁴³ fece optare per una casa d'affitto con una villa all'ultimo piano, coerentemente con le soluzioni che si stavano diffondendo tra le abitazioni borghesi.

«Una delle prime affermazioni dell'architettura razionale a Milano, è anche storicamente una delle più importanti per il complesso dei problemi affrontati e risolti nell'ambito dell'architettura moderna. Innanzitutto l'impostazione urbanistica con la libertà di pianta e l'apertura dei corpi e della costruzione; in secondo luogo il conforto naturalistico dell'abitazione, con la creazione dei giardini pensili in fronte e in arretrato, e il corpo attraverso il cortile; in terzo luogo l'architettura, con la precisa messa in rilievo dell'elemento strutturale portante e di quello di chiusura, infine la nuova plastica, aerea e a un tempo equilibrata e classica, tipica della scuola italiana razionale nel quadro dell'architettura moderna mondiale.»⁴⁴

Queste le parole con cui Bottoni si riferisce all'edificio sottolineando quegli aspetti che lui stesso toccherà nella progettazione del Palazzo Ina, poco distante.

La Casa Rustici è in realtà costituita da due corpi in linea paralleli tra loro ed ortogonali al Corso, separati da un cortile ma ricomposti grazie ad un sistema di balconate continue sul filo stradale⁴⁵; una lettura meramente tipologica condurrebbe alla definizione di due case in linea che compongono un'unica casa a corte, a sua volta sormontata da una villa, a conferma della complessità dell'edificio e delle soluzioni adottate dai progettisti per raggiungere quel rinnovamento insediativo.

Una scelta significativa è quella di non far insistere l'edificio sull'intero perimetro del lotto, ma di risolvere il lato obliquo con un piccolo volume a torre che, mantenendo la pulizia dello schema razionale, consente di usufruire di un vano in più. I due corpi di fabbrica, l'uno rettangolare e l'altro con forma a T, occupano dunque un'area di 662 m², con un volume complessivo di circa 20.000 m³ distribuiti su sette livelli fuori terra per un'altezza complessiva di circa 25 metri. Al piano rialzato, cui si accede dalla scala a doppia rampa del grande atrio con copertura in vetrocemento, si trovano la portineria, l'alloggio del custode ed altri uffici, con uno spazio comune molto ampio le cui pareti

⁴³ La proprietà si trova in un quartiere che «che, ancora nel '38, il nuovo podestà Gallarati Scotti poteva definire un vero salvadanaio». Cit. REGGIORI F., *Un quartiere residenziale sull'area dello scalo Sempione e della Fiera, in Milano 1800 – 1943, Itinerario urbanistico edilizio*, Edizioni del Milione, Milano 1992, pp. 99, 100. Ora in MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004, p. 7.

⁴⁴ Cit. BOTTONI P., *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano 1954, pp. 133 – 136. Ora in MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004, p. 6.

⁴⁵ L'edificio deriva da progressive scomposizioni volumetriche che vengono ricomposte da una rete costituita da balconi, cornici ecc. è questa tessitura del prospetto che conferisce alla casa l'appellativo di «gabbia di merli».

risultano in parte in vetrocemento; al piano seminterrato si trovano i locali accessori, uffici e l'autorimessa.

Il piano tipo è organizzato con due gruppi di tre alloggi di diversa dimensione, da tre a sette locali. Al livello più alto si trova la villa monofamiliare per il committente che, occupando solo una porzione dei corpi di fabbrica, da una parte con la zona giorno e dall'altra con la zona notte messe in comunicazione dalla passerella in facciata e da un corridoio sospeso sulla corte, può godere di un'ampia terrazza e giardino. I flussi verticali sono garantiti da due blocchi scala – ascensore – montacarichi collocati simmetricamente rispetto all'atrio centrale.

Le possibilità economiche della famiglia fanno di Casa Rustici la più ricca delle cinque case milanesi e permettono ricercate scelte cromatiche e soprattutto materiche: ai materiali della tradizione quali pietra naturale e marmo vengono accostati il ferro ed il vetrocemento, segni del perseguimento della modernità; l'intonaco aranciato della facciata rimanda alla sperimentazione cromatica del Novocomum.⁴⁶ Con l'ampio atrio d'ingresso si prosegue quella manifestazione di moderno e di innovazione già espressa in facciata, si mettono in risalto i materiali innovativi e si sottolineano le geometrie dell'edificio e la maglia strutturale. Se pure Pagano accusa⁴⁷ Terragni di decorativismo nella sua denuncia strutturale delle griglie e della trama in prospetto, non è possibile non riconoscere all'edificio, con la sua razionalità nel gioco dei volumi e con l'accuratezza delle scelte compositive, il contributo innovativo dato dai progettisti alla tipologia della casa d'investimento a ville sovrapposte e all'abitazione Moderna in generale.



Fig.44

⁴⁶ MONTEDORO I, *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004, pp. 6 – 9.

⁴⁷ Il rimando è evidente in uno scritto di Pagano del 1937 su «La Casa bella».



Fig.45



Fig.46

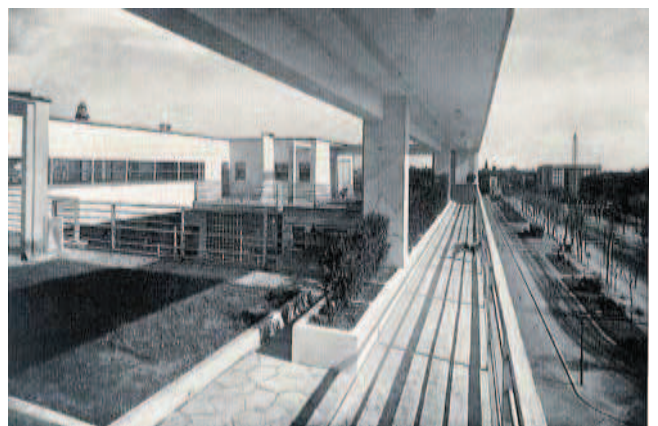


Fig.47



Fig.48



Fig.49



Fig.50

Casa Ghiringhelli, P. Lingeri – G. Terragni

L'edificio, progettato dalla coppia di architetti Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri tra il 1933 e il 1935 per i fratelli artisti Ghiringhelli⁴⁸, rientra tra le così dette “cinque case milanesi”⁴⁹ realizzate negli anni Trenta dalla coppia nel capoluogo lombardo. Fondale dell'asse stradale di viale Zara, che dal piazzale si origina e 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.

Edificato in Piazzale Lagosta n. 2, il progetto viene presentato in Comune nel dicembre del 1933 da Pietro Lingeri, il quale assume anche la direzione dei lavori, e se si può dire che le scelte riguardanti i volumi e le planimetrie sono già definite allora, differenze sostanziali al momento della realizzazione riguarderanno alcuni aspetti compositivi: modifiche compaiono infatti in alcuni disegni del gennaio 1934, poco prima dell'avvio del cantiere, mentre una variante verrà presentata al Comune nel giugno dello stesso anno per un maggiore sfruttamento della superficie.

La prescrizione delle altezze massime consentite dai regolamenti, rispettivamente trenta metri su Piazzale Lagosta e diciotto metri per i fronti sulle strade ai lati, viene risolta con un conguaglio: rinunciando alla massima altezza consentita sul fronte principale, si acconsente ad aumentare quella delle facciate laterali.⁵⁰

Nato come casa d'investimento e di famiglia, il palazzo rappresenta il tema dell'edificio alto misto, con quattro negozi al piano terra e ventiquattro appartamenti d'affitto, da due a cinque locali. All'ultimo piano sono poi collocati l'appartamento di quattro locali per Livio Ghiringhelli, l'abitazione – studio di Gino Ghiringhelli, di quattro stanze più cucinino, e un bilocale⁵¹: questo insieme permette di identificare l'edificio come tipologia “a ville sovrapposte”.

La casa insiste su un lotto dalla profondità molto contenuta, delimitato su tre fronti dallo spazio pubblico: l'edificio segue una forma ad U che va a configurare un cortile interno. Ortogonale a viale Zara, il lotto trapezoidale forma con le due strade laterali convergenti angoli diversi: è per risolvere questa difficoltà che viene studiato lo sbalzo sul fronte principale, che diventa un basamento di raccordo per tutti e tre i prospetti.

Come per le altre case dei due architetti, anche qui le soluzioni adottate per i prospetti si differenziano le une dalle altre: il disegno della facciata principale su piazzale Lagosta si caratterizza per i bow-window e le logge centrali che, con un'alternata esposizione alla luce, accentuano la tridimensionalità della composizione, che assume quasi dei caratteri pittorici. Notevole è anche il ruolo dei diversi materiali e

⁴⁸ Nel 1930 l'architetto Lingeri aveva già progettato per i fratelli Ghiringhelli l'arredamento della galleria “Il Milione”, luogo focale a Milano per artisti ed architetti.

⁴⁹ Si tratta di casa Rustici, casa Comolli, casa Toninello, casa Lavezzari e casa Ghiringhelli. «[...] ci appaiono come una ricerca unitaria non solo perché vi ricorrono gli stessi elementi architettonici, ma perché affrontano complessivamente la casistica della morfologia indicata dal piano regolatore, in un'interpretazione delle possibilità concesse dal regolamento edilizio[...]» cit. PALETTA L., *Le cinque case di Milano*, in *Lotus international* n. 20, 1978, pp. 32-35.

⁵⁰ Tale procedura viene ben accolta dalla commissione edilizia, divenendo poi vincolante per le successive edificazioni sul piazzale.

⁵¹ BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004, p. 192.

del conseguente contrasto di colore sulle facciate: alla netta evidenza della pietra serpentina nera, che riveste l'intero piano terra, viene abbinato l'intonaco tinteggiato in colore beige - avana chiaro; quale matrice della composizione in prospetto ricompare la soluzione d'angolo, curvilinea al piano terreno e ortogonale a livello superiore per accentuarne il profilo tagliente.

Anche in questo edificio è ampio l'uso del vetrocemento che, con le soluzioni architettoniche adottate, riconduce a soluzioni già sperimentate a Como nella Casa del fascio e nel Novocomun.

Un atrio centrale a piano terra distribuisce i flussi sui due lati corti del volume dove i corpi scala, ciascuno affiancato da un ascensore, risultano riconoscibili con chiarezza per la forma arrotondata del volume da cui sono contenute. Gli autori dell'apparato pittorico ad affresco dell'atrio, già caratterizzato dalle finiture in marmo rosso Alpi e nero del Belgio e da una statua di Lucio Fontana, sono i committenti stessi.



Fig.51

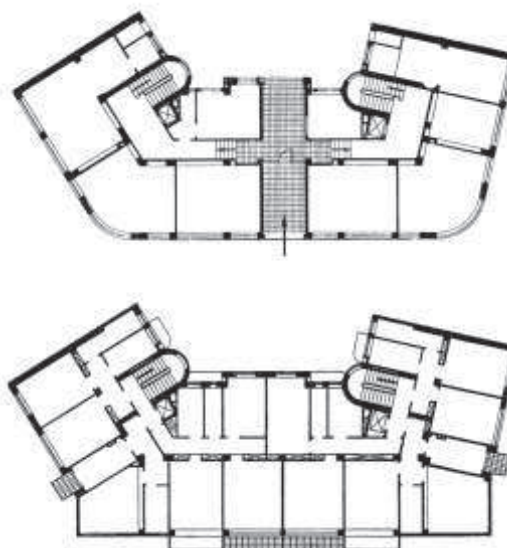


Fig.52



Fig.53

4. CASA ALTA

Costruire in altezza è la soluzione che molti committenti richiedono e che molti progettisti adottano per sfruttare al massimo il suolo edificabile e ricavarne il maggior guadagno possibile. L'architettura moderna concentra le sue risorse per trovare le migliori soluzioni funzionali ed organizzative che garantiscano una qualità sempre maggiore dell'abitare nelle nuove metropoli. La compresenza di un numero elevato di inquilini con esigenze diverse e l'ottimizzazione degli spazi di distribuzione sono i principali elementi su cui lavorare per definire le soluzioni migliori. I flussi verticali vengono solitamente garantiti da blocchi che raggruppano scale ed ascensori in posizioni strategiche per la distribuzione interna: a seconda degli schemi planimetrici se ne possono trovare in corrispondenza dei nodi tra i corpi di fabbrica o in modo da creare simmetrie tra le diverse parti che vengono servite. I percorsi di servizio vengono in genere differenziati dai principali con elementi più ridotti. I piani, che spesso si ripropongono uguali per la parte centrale dell'altezza dell'edificio⁵², ospitano alloggi dai tagli differenti così da facilitarne il mercato.

Le tipologie sono generalmente miste, con una predilezione dei piani alti per i proprietari degli edifici o in ogni caso per gli appartamenti dalle dimensioni maggiori. La ricerca del comfort e del contatto con la natura sono una delle motivazioni che fanno la fortuna di questo tipo edilizio. Tuttavia, se comuni sono i punti di partenza delle riflessioni sul tema, diversi risultano essere gli arrivi finali, ad espressione di quella ricerca di individualità propria degli architetti del Movimento Moderno italiano; alla base vi sono sempre l'emergenza abitativa che caratterizza il periodo della ricostruzione in Italia ed il massimo sfruttamento possibile del suolo da parte della committenza immobiliare.

E come auspica Belgiojoso, l'edificio alto verrà utilizzato anche nel contesto della città storica, quale strumento della sua trasformazione:

«[...] il continuo crescere in altezza dell'edilizia corrente dagli inizi del secolo aveva appiattito il profilo dell'orizzonte cittadino, sommergendone quasi le emergenze tradizionali come le torri, le cupole, i campanili, i fastigi dei palazzi. Il creare nuovi episodi di rilievo qualificati architettonicamente, anche nel centro, a noi è sembrata una tesi sostenibile, anzi auspicabile.»⁵³

⁵² Cfr *Costruire in altezza a Milano*. In Capitolo primo. Milano ed il dibattito europeo nel dopoguerra.

⁵³ Cit. BELGIOJOSO L., *Intervista sulla Torre Velasca*, in FIORI F., PRIZZON M. (a cura di), BBPR La Torre Velasca, Abitare Segesta, Milano 1982. Ora in MAFFIOLETTI S., *La città verticale. Il grattacielo, ruolo urbano e composizione*, Cluva Editrice, Venezia 1990, p. 68.

Palazzo Argentina, P. Bottoni - G. Ulrich

La Lombarda Finanziaria Edilizia commissiona nel 1946 la progettazione di un edificio polifunzionale in corso Buenos Aires n. 36 all'architetto Piero Bottoni, per la cui realizzazione egli si avvarrà dell'impresa dell'ingegnere Sante Comolli, direttore dei lavori.

Nel progetto iniziale, firmato con l'architetto Pucci e datato 1946, Bottoni si oppone al blocco chiuso e alto 30 metri previsto dal regolamento edilizio e propone una soluzione che, pur conguagliando la cubatura richiesta, rivoluziona l'impostazione tradizionale ponendosi quale atto dimostrativo di come sarebbe potuto diventare l'intero fronte orientale di corso Buenos Aires. La scelta della casa⁵⁴ alta non è nuova per Bottoni, che la considera elemento ordinatore della morfologia urbana soprattutto per la possibilità di sfruttare aree libere a verde: il lotto di corso Buenos Aires, con le ridotte dimensioni di 40 x 40 metri, non consente di godere di un'ampia zona a verde, ma la piazza che si viene a creare sull'incrocio tra via Spallanzani e via Broggi garantisce aria e luce a tutti gli edifici intorno.⁵⁵

La prima versione prevede una galleria a forma di croce che attraversando a piano terra il volume basso funge da secondo ingresso per i negozi del corso e che, ricollegandosi con una seconda galleria ad esso parallela, costituisca una zona pedonale coperta; tale percorso esterno viene però bocciato dalla committenza, mentre la galleria interna, con copertura in vetro cemento che ne garantisce l'illuminazione, funge da filtro e da accesso coperto ai piani superiori tramite l'uso degli ascensori e dei corpi scale. Per quanto riguarda il corpo alto, il committente impone l'aggiunta di altri due piani e una copertura a falde, superando così l'altezza precedentemente accordata. I Vigili del Fuoco, che in un primo momento avevano accolto il progetto, impongono modifiche in merito alla collocazione dei vani scala sulla base di nuove prescrizioni anti incendio⁵⁶.

Nel 1947 Pucci, spesso assente⁵⁷ nel corso dei lavori, viene sostituito dall'architetto Ulrich che insieme a Bottoni va a delineare il progetto definitivo. Le variazioni sostanziali sono quattro: l'annullamento della galleria parallela a corso Buenos Aires per aumentare la superficie commerciale; l'avvicinamento dei blocchi di distribuzione verticale che, in tal modo, peggiorano la distribuzione interna degli alloggi laterali; l'aggiunta di un piano arretrato dotato di pensilina per nascondere il tetto a falde; il disegno

⁵⁴ Secondo il Decreto Legislativo del 17.04.1948 n. 740: «Allo scopo di alleviare la crisi degli alloggi nei Comuni maggiormente danneggiati dalla guerra[...]il Ministro per i lavori pubblici, su richiesta motivata delle Amministrazioni comunali, può, previo parere favorevole[...]consentire che gli edifici ad uso abitazione abbiano altezze maggiori di quelle prescritte dai regolamenti edilizi locali [...]. La deroga può essere ammessa in via eccezionale anche per costruzioni eseguite oltre i limiti regolamentali anteriormente all'emanazione del presente decreto [...]» in Archivio Piero Bottoni, documenti dell'opera 246/2, busta 53 – fascicolo 5.

⁵⁵ CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, pp. 337 – 340.

⁵⁶ Gli eventi si riferiscono al 1948, anno in cui tra l'impresa edile dell'ing. S. Comolli ed il comune di Milano si verifica la diatriba sull'altezza massima consentita per la realizzazione della torre; tra i documenti conservati in Archivio Piero Bottoni relativamente all'opera 246/2 nella busta 53 - fascicolo 5, compare il ricorso S.A.I.B.A.R. vs Comune di Milano con le obiezioni e le controobiezioni presentate.

⁵⁷ «[...] da solo ho dovuto affrontare assumendomi responsabilità e colpe, e subendo danni e umiliazioni che da solo non meritavo. A tale proposito ti basti sapere che dopo una serie di incidenti di vario genere, abbiamo praticamente perduto la conduzione nello studio del lavoro di corso Buenos Aires ed io ho dovuto adattarmi, per salvare il salvabile, a rifare il progetto in collaborazione con Ulrich [...]» cit. BOTTONI P. in *lettera di P. Bottoni a M. Pucci*, 21.08.1947, copia in APB, Corrispondenza. Ora in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p. 339.

delle facciate del corpo alto con il ripetersi di finestre molto ravvicinate per rispondere all'esigenza di totale flessibilità degli appartamenti.⁵⁸

Durante l'esecuzione, ad insaputa degli architetti, viene inserito a pian terreno un cinematografo, le facciate dell'edificio alto vengono rifinite con semplice intonaco anziché ceramica bianca e si aumenta significativamente la pendenza delle falde della copertura. L'edificio finale occupa dunque un'area di 1.480 mq con un volume di 48.800 m³, e le molteplici destinazioni d'uso inserite si distinguono grazie all'articolazione dei volumi e alla composizione delle facciate⁵⁹: i serramenti si differenziano a seconda della destinazione della porzione dell'edificio, con speciali infissi continui in metallo per i negozi a piano terra le cui iscrizioni, lasciate alla decisione dei singoli commercianti, creano un generale disordine. Oggi la progressiva mancanza di cura dello stabile ha portato all'apposizione di grandi pannelli pubblicitari sulle pareti cieche del cinema in disuso e la trasformazione in terrazzo praticabile del tetto basso.

Gli appartamenti, tutti di taglio differente, sono sei per ogni piano e godono di un doppio affaccio: a sud i soggiorni e le camere da letto, a nord le cucine; la profondità dell'edificio è rotta da un cavedio che consente di aerare i servizi igienici.

Tre ascensori padronali collegano direttamente l'atrio centrale con i singoli alloggi, e due ascensori di servizio portano dalla strada agli ambienti di servizio degli appartamenti; altri due ascensori servono invece i magazzini di vendita. Sono presenti una centrale elettrica di servizio azionata con motori diesel e nafta, pompe dell'acqua e pozzi, mentre il riscaldamento ad acqua calda prevede una caldaia a nafta e termoconvettori. Un impianto di condizionamento raffresca l'aria nel cinematografo.

Pochi sono gli esempi di edifici polifunzionali costruiti in quegli anni a Milano e Palazzo Argentina si presenta in tal senso quale tipico caso di razionalismo italiano del dopoguerra a Milano. Il complesso processo di definizione progettuale che è stato illustrato mette in luce le frequenti difficoltà che i progettisti si trovavano ad affrontare nel rapportarsi con la committenza, costituita da un'imprenditoria borghese troppo spesso condizionata da finalità speculative.



Fig.54



Fig.55

⁵⁸ CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, pp. 337 – 340.

⁵⁹ Dalla documentazione d'archivio è possibile stabilire che alla data del 13.03.1948 molti materiali erano ancora in via di definizione: si parla, per l'appunto, delle facciate con relativi balconi e serramenti multipli.



Fig.56

Palazzo INA, P. Bottoni

Nel 1963 l'istituto Ina, nella figura dell'ingegnere Cipriani, affida all'architetto Bottoni il compito di realizzare un complesso per abitazioni ed uffici in un lotto di sua proprietà lungo Corso Sempione: si tratta di un'area sottoposta al piano particolareggiato del Piano Regolatore del 1953 per la quale si prevede una sistemazione viaria tale da connettere corso Sempione con la zona del parco retrostante, non consentendo così uno sfruttamento adeguato del suolo per l'edificazione.⁶⁰ È con queste premesse che il progettista è chiamato a studiare una soluzione in grado di conciliare le imposizioni di piano con gli interessi della committenza. Dopo una prima fase di ipotesi bocciate dal Comune, si giunge ad un accordo che riduce di molto l'area a verde per permettere alla vicina Rai di ampliare la propria sede: su una superficie totale rimasta di poco più di 3.000 mq, l'edificio costruito occupa un'area di circa 1.300 mq.

Le decisioni più importanti in materia di definizione dei caratteri dell'edificio sono state prese in base alle mire di profitto dell'ente committente. Il primo progetto di Bottoni, del 1953, prevedeva un imponente edificio di 19 piani disposto perpendicolarmente a corso Sempione e composto da tre elementi uguali ed allineati a pettine, ciascuno servito da un blocco di risalita⁶¹. Il piano tipo era organizzato con due appartamenti per ogni corpo scala di sei vani ciascuno, dotati di doppio ingresso e doppio affaccio; uno sfruttamento maggiore delle metrature viene però richiesto dall'Ina che vuole portare da sei a sette il numero degli alloggi per piano: tre da sei locali, tre da tre ed uno da quattro locali, per un totale di 119 alloggi di taglio differente. Questa esigenza costringe l'architetto a ribaltare la distribuzione interna e a collocare sul fronte sud – est, verso la città, le zone giorno che ora rispettavano la rigida ortogonalità dell'impianto generale, perdendo l'affaccio privilegiato verso le alpi piemontesi ma conservando tuttavia una loggia continua affacciata sul parco Sempione e sul castello sforzesco, e sul lato nord – ovest gli ambienti di servizio con il ballatoio di distribuzione secondaria: il fronte verso la periferia denuncia dunque l'organizzazione spaziale interna, con una scansione in facciata che fa apparire l'edificio come l'accostamento di quattro torri.

Per i pavimenti l'architetto sceglie quasi sempre il marmo, che troviamo sia nei negozi sia negli appartamenti, per gli atri ed i pianerottoli, mentre al livello delle autorimesse e nei locali tecnici viene usato il gres rosso. Le pareti sono finite a intonaco civile nei garages⁶² e nei magazzini, a intonaco rustico nelle cantine e lungo i corridoi del piano negozi. Per il piano tipo ingressi, corridoi, camere e soggiorni hanno pareti lisciate a gesso, mentre nelle cucine e nelle camere di servizio si trova l'intonaco civile; se nelle cucine e nei bagni di servizio si è deciso per un rivestimento in maioliche bianche o avorio fino ad un'altezza di 1.58 m, nei bagni padronali la scelta cade su tessere di ceramica 2 x 4 fino a 1.80 metri. I serramenti, di legno nelle cantine ed alluminio negli uffici, negli alloggi presentano

⁶⁰ Viene fatto qui riferimento alla proposta di piano "Milano Verde" del 1938, di cui è stato rilevato che «rimangono alcune interessanti conseguenze architettoniche, ossia alcuni edifici progettati da altri architetti ma che mostrano singolari continuità con il progetto urbanistico. Il caso più esemplare è costituito dal Palazzo Ina che riprende alla lettera la volumetria e la collocazione del primo degli edifici alti lamellari disposti a pettine sull'asse del Sempione.» Cit. GUIDARINI S., *La tradizione razionalista italiana: ortodossia, contaminazione, invenzione*, in MONTEDORO L. (a cura di), *La città razionalista: modelli e frammenti*, Rfm Panini, Modena 2004. Ora in MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004, p. 10.

⁶¹ In totale quattro blocchi di risalita, ciascuno composto da una scala, un montacarichi e una coppia di ascensori padronali, coprono l'intera lunghezza del corpo di fabbrica.

⁶² Vengono progettati n. 2 garages sovrapposti per moto e scooters e n. 40 box singoli.

avvolgibili in legno senza apparecchio a sporgere su tutte le facciate, controtelai in abete e manigliame in ottone cromato. Le cabine degli ascensori sono in alluminio, e le scale principali, con pareti finite a rustico e chiusura a piano terra in vetrocemento, presentano pedate in marmo di Carrara bianco spesse 3 cm, sottogradini sempre in marmo di 2 cm, zoccolino e pianerottoli anch'essi in marmo; i parapetti e le balaustre, come i cancelli e le recinzioni, sono in ferro.

Per quanto riguarda le finiture esterne, le scelte dei progettisti sono sobrie e non si spingono a cromatismi accesi o inediti, per una complessiva semplicità e misura dei prospetti: il corpo basso viene progettato con un rivestimento in marmo per la parte dei negozi, in intonaco swocen verso il giardino; per le facciate del corpo a torre è previsto l'uso dell'intonaco swocen e di marmo di Carrara per i contorni delle finestre, i davanzali e le soglie.⁶³

In corrispondenza del decimo piano avrebbe dovuto inserirsi uno spazio collettivo aperto, visibile in facciata con un taglio orizzontale, immaginato da Bottoni come una moderna risposta all'esigenza di aggregazione un tempo soddisfatta dalla corte comune:

«un progetto importante [...] di chiara matrice razionalista e lecorbuseriana, che riesce a ricondurre a unità del tipo edilizio e della forma urbanistica lo scopo di assicurare agli utenti il godimento di un ambiente naturale nella dimensione sia della parte di quartiere, sia dell'edificio, sia dell'alloggio.»⁶⁴

La tipologia residenziale scelta da Bottoni è in linea con la sua mira ad un nuovo modo di abitare, secondo una maggior integrazione tra interno ed esterno così come tra spazio pubblico e privato.

L'architetto, infatti, assegnava a palazzo INA un significato di natura civile:

«a me non interessa costruire una casa, bensì quella data casa che possa costituire [...] un fatto sociale oltre che estetico; quella data casa che nella impostazione strutturale e formale interpreti schiettamente un determinato momento della vita e della cultura.»⁶⁵

La carica utopica che questa scelta, insieme alla terrazza dell'ultimo piano, avrebbe significato per l'edificio viene bocciata dalla committenza, che reclama con forza la disponibilità commerciale anche del decimo livello. Le stesse ragioni economiche stanno alla base delle rinunce che l'architetto deve fare riguardo ai materiali da adottare: le tesserine di ceramica bianca previste come rivestimento dell'intero edificio, per esempio, vengono in definitiva applicate solamente sui fronti lunghi.

Nonostante i compromessi a cui Bottoni si deve piegare nella realizzazione e che in parte snaturano la sua idea originaria, non negano all'edificio alcuni dei suoi caratteri peculiari quali la radicale rinuncia alla tradizione tipologica della casa a corte – di cui tuttavia viene mantenuto il ballatoio di distribuzione –, la rilevanza data ai principi di igiene e di elio termia e l'attenzione riservata al verde pubblico. Inoltre, come avviene per l'edificio polifunzionale di corso Buenos Aires, l'architetto milanese si concentra nel

⁶³ Tutti questi dati sono contenuti nel fascicolo 4 della busta n. 53 relativa al Palazzo Ina di Corso Sempione, consultato presso l'Archivio Piero Bottoni di Milano.

⁶⁴ Cit. MENEGHETTI L., *Modernità e storia. 1945 – 1973*, in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G. (a cura di), Piero Bottoni opera completa, Fabbri Editori, 1990, p. 123.

⁶⁵ Cit. BOTTONI P., citato da VERONESI G. in Palazzo I.N.A. in corso Sempione a Milano, in *L'Architettura cronache e storia*, a. V, n.7, novembre 1959, p. 447. Ora in CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990, p.128.

proprio progetto sulla ricerca di un dialogo con la città storica, di un rapporto mai banale con l'immediato intorno.⁶⁶



Fig.63



Fig.64a



Fig.64b

⁶⁶MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004, p. 12.



Fig.65

5. IL CONDOMINIO MILANESE

Le condizioni sociali ed economiche del periodo tra le due guerre, così come la necessaria ricostruzione, pongono l'emergenza abitativa al centro del dibattito architettonico e non solo: la tipologia edilizia a sviluppo verticale si pone da prima come risposta ai problemi quantitativi, per poi trovare soluzioni adeguate anche dal punto di vista del comfort abitativo. Le applicazioni del tipo del condominio, infatti, riguardano sia l'edilizia economica sia l'edilizia da reddito della Milano moderna, dove le richieste della committenza accelerano la definizione di soluzioni di pregio. Partendo dal rapporto con l'urbanizzato, aspetto che per necessità o per scelta che sia, ha sempre caratterizzato l'architettura milanese, si può evidenziare il carattere peculiare del prospetto retrostante che a differenza della facciata, molte volte poco espressiva, diventa il vero luogo in cui si esprime l'autenticità della vita condominiale con l'affaccio dei locali di servizio e dei disimpegni. L'abitazione plurifamiliare richiede uno studio ed una divisione razionale degli spazi, con grande attenzione alla distribuzione tanto verticale quanto orizzontale, sia negli ambienti semi comuni sia in quelli privati. A riguardo è già stato presentato il lavoro di Caccia Dominioni sullo studio del corridoio come elemento distributivo capace di condizionare la maniera di percepire e di vivere gli spazi. Gio Ponti è un altro protagonista del progressivo rinnovamento del condominio milanese con la definizione della casa all'italiana, declinata nella serie delle così definite case tipiche realizzate in città. Le geometrie, i materiali e a volte i colori sono gli elementi che caratterizzano gli esterni degli edifici, con soluzioni a volte sorprendenti per la composizione delle bucatore, dei serramenti e non solo, per evidenziare la specificità del progettista e della realizzazione (Fig.51).

Nella sezione dedicata ai Progetti di edifici tipici della V Triennale di Milano, compaiono dei disegni di Case in condominio realizzati da Ponti (Fig.52); lo scopo dei curatori è quello di presentare progetti modello che, tenendo conto del rinnovamento edilizio e dei nuovi piani regolatori, fungano da esempio per le realizzazioni future. Ad ogni edificio tipo corrispondono una serie di norme che riguardano per lo più i caratteri distributivi della costruzione, per offrire una guida a costruttori e committenti. Tuttavia, la casa di abitazione presentata da Ponti è l'unico caso per il quale non vengono redatte norme ma solo fornite indicazioni: i problemi tecnici e distributivi non sono affrontati, e l'architetto si limita a proporre quelle idee che egli stesso continua a divulgare sull'editoriale *Domus* in quegli stessi anni. Il progettista sceglie un edificio isolato, lungo e stretto, per il quale la divisione dei locali ed il loro orientamento avviene secondo il modo "tipico".⁶⁷

Negli anni Cinquanta Pietro Lingeri realizza condomini residenziali multipiano tanto su incarico di imprese immobiliari quanto nell'ambito della gestione Ina-Casa. Dal 1945 si procede verso una codificazione esatta delle abitazioni, da considerarsi come mezzi indispensabili per la produttività del Paese.⁶⁸

La stagione del condominio milanese termina negli anni Settanta, quando al centro della metropoli si preferisce la tranquilla periferia con i suoi quartieri satellite; un nuovo modello residenziale è

⁶⁷ Cfr. *Progetto di case in condominio, 1933*. In MIODINI L., *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001, pp. 121, 122.

⁶⁸ SAVORRA M., *Lingeri e la professione a Milano negli anni cinquanta*, in BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004, pp. 127 – 137.

esemplificato dal quartiere San Felice (Fig.53;54), progettato da Caccia e da Magistretti nella cintura verde di Milano.⁶⁹ Accanto all'attività edilizia, all'attenzione dell'inserimento nel contesto e al rapporto con la città, viene affrontato il nuovo campo dell'industrial design: la modularità ma anche il gusto e la ricerca del dettaglio riaprono la strada a quell'artigianato che sembrava destinato a sparire ma che in un Paese come il nostro non avrebbe potuto non essere protagonista.



Fig.74



Fig.75

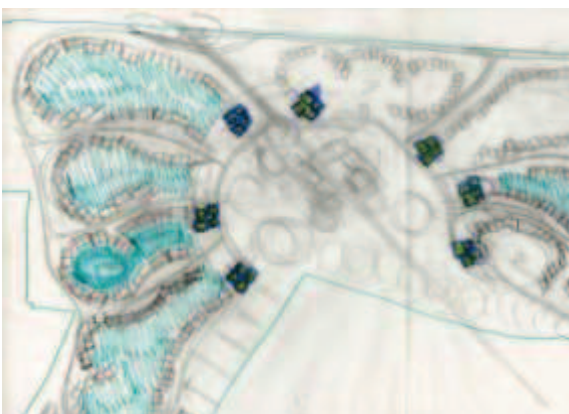


Fig.76



Fig.77

⁶⁹ BRAMBILLA P. (a cura di), *Itinerari di architettura milanese. Il condominio milanese*, 2004.

Edificio per abitazioni di Via Ippolito Nievo, L.C. Dominioni

L'edificio, di nove piani fuori terra ciascuno con quattro appartamenti, rientra in un piano di lottizzazione della zona della fiera campionaria di Milano del 1956, al civico 28 di Via Ippolito Nievo, e si presenta libero sui quattro lati: su una superficie totale a disposizione di 2500 mq, l'area coperta risulta essere di 750 mq. Il condominio rispecchia la concezione del suo progettista, Luigi Caccia Dominioni, di non ripetere i livelli come banale sommatoria di cellule standard ma di andare a costituire un organismo complesso che sia composto da ville configurate in vario modo e messe in connessione tra loro, espressione di un'architettura che ricerca soluzioni adatte ad esigenze differenti. La dignità che l'architetto riesce a conferire ad un tipo edilizio che non risulta certo tra i più nobili parte dall'esterno, dalla sua capacità di addolcire quell'aspetto prismatico e quella regolarità geometrica propri del volume in questione con la raffinata tessitura in clinker del rivestimento utilizzato.

La libera combinazione di differenti tipologie di serramenti realizzati in profili metallici a filo facciata, di bow – window che sul lato nord ospitano le stanze da lavoro, di logge e di verande che suppliscono alla mancanza di balconi e che vengono collocate a seconda della distribuzione interna degli appartamenti, contribuisce a muovere i prospetti che saranno infine sapientemente ricomposti in un unico blocco compatto e ben riconoscibile. Gli accessi all'edificio si distinguono in un ingresso carrabile posto sul retro che conduce ai garage e uno principale sul fronte opposto: questi sono i primi percorsi che l'architetto mette a punto secondo quella concezione che li vede principi generativi del suo progetto. Una volta arrivati nella proprietà ed entrati al piano terra⁷⁰ attraverso i due ingressi, la distribuzione verticale avviene tramite i due montacarichi di servizio, l'ascensore padronale e le due scale elicoidali alle quali corrispondono, in facciata, le feritoie da cui prendono luce i vani; si tratta di dispositivi funzionale che, come dimostrano le pavimentazioni arricchite dai mosaici di Somaini e le pareti a stucco lucido veneziano, diventano anche occasione di sperimentazione del dettaglio.⁷¹

Ciascun piano è composto da un numero di quattro appartamenti distribuiti dai due scaloni centrali, dotati di doppio affaccio ed organizzati secondo la moderna distinzione tra zona giorno e zona notte e tuttavia ancora caratterizzati da una suddivisione abbastanza netta degli spazi, con un disimpegno centrale.

La configurazione degli ambienti interni a ciascun alloggio risulta essere particolarmente curata specialmente negli aspetti ancora una volta distributivi: l'importanza fondamentale data da Caccia alla pianta quale elemento generatore dell'intero progetto, si rivela anche nella definizione dei percorsi e dello spazio dinamico da cui dipendono i movimenti dell'uomo. Alcuni accorgimenti vengono utilizzati dal progettista per generare nel fruitore la percezione di uno spazio più esteso di quello effettivo: il soggiorno viene posizionato il più lontano possibile dall'ingresso, che viene a sua volta allargato ed accorpato al corridoio che diventa così una sorta di galleria di distribuzione interna su cui si aprono i locali; il sacrificio reso necessario è quello di metrature più ridotte per le parti più intime della casa – la zona notte – e di possibili incroci tra i percorsi.

⁷⁰ Al piano terra si collocano la portineria con il custode ed alcuni uffici.

⁷¹ GHILOTTI M., *Itinerari di architettura milanese. Luigi Caccia Dominioni*, www.ordinearchitetti.mi.it



Fig.78

Condominio in Piazza Carbonari, L.C. Dominioni

Piazza Carbonari si colloca in una zona periferica di Milano, a destinazione mista, isolata e libera da riferimenti tradizionali, storici e culturali, anche se sottoposta alle ristrettezze dei regolamenti edilizi. L'edificio che Luigi Caccia Dominioni fa costruire al centro di un lotto rettangolare di quest'area nel 1960 è un condominio che abbandona l'idea del piano tipo e che, emergendo dal contesto di villette economiche basse, si pone in contrasto con la desolazione dello sfondo e risulta visibile da diversi punti di vista. L'idea dell'architetto è dunque quella di sfruttare la zona, al tempo priva di una propria fisionomia definita, in vista di un insediamento residenziale futuro per il quale sceglie una costruzione eccezionale quale esempio pilota che conferisca identità alla piazza.

Si tratta, come abbiamo detto, di una casa del tutto isolata la cui altezza viene concordata essere superiore a quella stabilita dal Comune di Milano a patto di una maggiore area lasciata a verde, pari infine a mille mq. L'edificio risulta compatto, totalmente rivestito con piastrelle riflettenti in litoceramica smaltata color ruggine della Piccinelli disposte in modo da aumentare la verticalità dello stabile e caratterizzato da una ricerca asimmetrica sui quattro lati, ottenuta in primo luogo dalla variazione data dalle aperture, segno della spinta variazione interna che caratterizza gli appartamenti dei sei piani fuori terra e del sistema strutturale: sugli angoli non vi sono pilastri in quanto i solai ed il tetto sono sostenuti dai muri del vano scala e dell'ascensore e da due altri pilastri al centro, mentre i parapetti fungono da travi che uscendo dallo spessore dei solai vengono usate in base alla logica funzionale degli ambienti. Questa tipologia strutturale permette una libertà tale da facilitare l'architetto nella sua opera di variazione compositiva tanto interna quanto esterna: gli angoli liberi permettono di realizzare finestre a nastro angolari e la mancata corrispondenza degli ambienti tra un piano e l'altro amplifica il movimento delle aperture in facciata, caratterizzate a nord-est dai *bow – window* del quinto e sesto piano a cui si accede direttamente dall'ascensore di servizio⁷² e che contengono gli *offices* ed i disimpegni tra cucina e zona pranzo. La dimensione degli appartamenti è di poco inferiore ai cento mq e alcuni di questi vengono progettati su misura per esigenze particolari, aspetto che sottolinea l'eccezionalità dello stabile, difficilmente ripetibile su vasta scala. La libertà della pianta permette un'articolazione degli spazi priva di limitazioni e caratterizzata dall'elemento distributivo, tanto caro a Caccia Dominioni per i suoi studi compositivi.

Un esempio del suo lavoro è riscontrabile nell'appartamento Mondelli – Quaglia, al penultimo piano dell'edificio di piazza Carbonari: l'interno, in perfetta coerenza con l'esterno corrispondente, non presenta simmetria né frontalità, ed il percorso interno che collega la cucina con l'*office* diventa il segno più incisivo del prospetto. Gli arredi, su disegno dell'architetto e prodotti da Azucena, sottolineano l'eccezionalità della realizzazione, a cui si aggiungono due camini progettati da Somaini e le ante su misura delle porte in legno che separano la zona pranzo dalla zona giorno. I serramenti interni sono di due tipi, uno costituito da un pannello in tamburato di legno montato senza stipiti, l'altro costituito da porte trattate a poliestere lucido segna il passaggio tra gli ambienti, il cui movimento semicircolare è dato dal caratteristico *bow-window*; i pavimenti hanno una decorazione a mosaico disegnata da Somaini che, presente in tutti i locali, conferisce continuità agli spazi.⁷³

⁷² L'ascensore di servizio corre all'interno di una fessura verticale a filo facciata che ne rende visibile dall'esterno il movimento. Cfr. *A Milano, in una zona che si sta trasformando*, in *Domus* n. 403, giugno 1963, p. 10.

⁷³ MONETTI F., *Luigi Caccia Dominioni : teoria e progetti di una poesia figurativa : interni abitativi milanesi e il disegno del prodotto d'arredo*, tesi di dottorato in architettura degli interni, Politecnico di Milano, 2004.



Fig.79

6. GRATTACIELO / TORRE

Dai primi due grattacieli progettati da Mario Borgato in Piazza Piemonte (Fig.80) negli anni venti sono andate definendosi soluzioni sempre più rispondenti alle esigenze funzionali e di comfort: l'industria edilizia con le sue operazioni di standardizzazione e normalizzazione degli elementi, lo sviluppo tecnologico ed impiantistico e le ricerche di materiali innovativi, hanno consentito l'evoluzione di questa tipologia, impiegata non solo per la residenza ma anche e per l'emergente settore terziario.

Secondo il pensiero di Alberto Savinio:

«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.»⁷⁴

L'importanza di questa tipologia e la sua influenza sulla maniera di vivere in città, è dunque un punto largamente condiviso. Tuttavia, gli inizi non sono stati altrettanto caldeggiati e Milano, così come tutto il nostro Paese, ha mostrato una certa ostilità rispetto a quel tipo proveniente da oltre oceano: ci sono voluti anni perché l'italianità elaborasse un suo modo di intendere quella che sarà una forma fortunata di edificare. In Italia il termine "torre" viene quasi sempre preferito al più americano "grattacielo", marcando una differenza piuttosto formale che dimensionale. Le mire dell'imprenditoria borghese con i suoi intenti celebrativi hanno contribuito all'affermazione di una tipologia che permetteva di distinguersi dall'intorno uniforme del tessuto urbano e che, manifestando la modernità architettonica, rispecchiasse le nuove capacità dell'uomo moderno. La qualità garantita dalla tecnica e insieme la capacità artigianale sono le due componenti che arricchiscono e conferiscono identità alle soluzioni trovate e che caratterizzano la specificità italiana e ancora di più quella di singoli progettisti quali Alessandro Rimini, Gio Ponti ed Emilio Lancia, Vico Magistretti e Luigi Mattioni. La metropoli americana si presentava senza dubbio come una forte suggestione per l'Europa, che tuttavia ne ripropone l'elevazione in altezza con significati diversi. Mentre in America il tipo edilizio a sviluppo verticale viene definito come soluzione alla concentrazione terziaria e ripetuto all'infinito nella maglia illimitata del suolo, l'Europa riconosce al grattacielo la possibilità sia di generalizzazione contro la dispersione della città, sia di eccezionalità contro la dissoluzione dello sviluppo urbano. Nelle metropoli americane il grattacielo, unico tipo edilizio, si trova ad ospitare ogni funzione della città, con la conseguenza di inevitabili variazioni; il tipo viene dunque inteso come contenitore, quando invece la città italiana considera prioritario il rapporto tra l'edificio ed il contorno urbano: nel rapporto tra altezza dell'edificio ed estensione urbana, il grattacielo assume la funzione di emergenza architettonica nella permanenza di un'idea unitaria di città, nella quale va ad individuare luoghi prioritari.⁷⁵

Strumento di conservazione della città storica, l'edificio alto si pone come soluzione all'emergenza abitativa e nello stesso tempo alla ricerca di monumentalità moderna:

«[...] costruendo in altezza, risparmiando sull'area coperta, vasti spazi liberi potrebbero essere adibiti a giardini, mantenendo tra gli edifici grandi spazi aperti. La vecchia città-giardino viene

⁷⁴ Cit. SAVINIO A., *Ascolto il tuo cuore, città*, p.98. Ora in FOLLI M.G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991, p. 43.

⁷⁵ MAFFIOLETTI S., *La città verticale. Il grattacielo, ruolo urbano e composizione*, Cluva Editrice, Venezia 1990, pp. 10, 11.

concentrata, sviluppata in altezza, e quindi più adeguata alle attuali condizioni economiche.»⁷⁶

Vale la pena soffermarsi sulla declinazione per uffici del tipo, di cui verrà in seguito riportato il caso specifico della Torre Galfa di Melchiorre Bega, esempio milanese degli anni cinquanta che trova largo consenso tra gli addetti ai lavori e non solo.

Durante il Novecento lo spazio di lavoro, che nasce in concomitanza con il palazzo per uffici, si connota come luogo individuale all'interno della grande macchina produttiva dell'ufficio, con gradi di privatezza diversi in base alla gerarchia interna. Gli uffici, da prima collocati in edifici per appartamenti e arredati con un'impronta domestica, vengono fatti trasmigrare in costruzioni più adeguate ed autonome, dove è possibile un'organizzazione lineare del lavoro per settori con il corridoio servente quale elemento spaziale ed insieme coordinatore principale. A differenza degli *office buildings* europei, i grattacieli americani si caratterizzano, come già detto, per le dimensioni più imponenti e per un'architettura meno attenta al contesto urbano in cui vanno ad inserirsi. Bisogna dire che l'invenzione dell'ascensore rivoluziona il valore immobiliare dei diversi livelli dell'edificio, per cui, mentre il piano terra è assegnato a negozi o a locali di rappresentanza ed i livelli successivi sono gli uni uguali agli altri da suddividere in uffici, sono i piani superiori ad ospitare gli ambienti più prestigiosi.

«Il grattacielo assolve perfettamente alla sua funzione simbolica. In esso conta solo chi sta sopra di te, i superiori, mentre gli inferiori diventano trascurabili. Se dalla finestra il tuo sguardo scivola giù, le tue aspirazioni vanno su. C'è una lotta verso l'alto, tanto più aspra dove molti grattacieli si ergono in competizione tra di loro[...]»⁷⁷

In America è l'intento economico⁷⁸ a dettare legge, e gli architetti vi si adeguano: la facile ripetitività è la migliore promozione degli edifici per uffici e degli arredi che li completano. Le torri si dispongono intorno ad un nucleo centrale di scale, servizi ed ascensori, mentre gli spazi del lavoro sono distribuiti lungo il perimetro. Ogni piano, di norma uguale al precedente e al successivo, viene organizzato sulla base dell'unità minima della stanza da lavoro che per molti anni, se pure possa crescere il numero dei locali in comunicazione, resta la misura di riferimento per la parcellizzazione dello spazio. Il modello americano e l'impostazione fordista si diffondono e vanno a coinvolgere anche il piano sociale: l'individuo viene inteso come oggetto produttivo e la disciplina impone la massima efficienza. È in quest'ottica che il panottico viene adottato come mezzo per incrementare la produzione: svolgere i propri compiti sotto l'occhio dei colleghi, e ancor più ai supervisori di settore o dell'intera azienda, sembra un deterrente alle distrazioni: da qui nasce l'ambiente unico e aperto dell'ufficio novecentesco americano, un vero e proprio campo di visibilità definito *pool*, vasca.⁷⁹

In Italia la razionalizzazione tayloristica rimane più teorica che concretamente applicata, o comunque

⁷⁶ Scritto di Lurçat del 1925, che riassume le motivazioni di base che hanno determinato la diffusione e la fortuna del tipo edilizio a sviluppo verticale.

⁷⁷ Cit. D'ERAMO 1995, p. 50. Ora in FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, p.73.

⁷⁸ Lo sfruttamento massimo della superficie edificabile corrisponde alla brutale estrusione verso il cielo di un qualunque lotto di cui l'imprenditore immobiliare sia proprietario.

⁷⁹ In ogni organismo aziendale ai dirigenti spettano gli uffici privati, solitamente posti ai piani più alti o lungo il perimetro dei livelli, mentre gli impiegati lavorano allineati in file parallele nelle *pools*: un'organizzazione, questa, che ben si presta alla vigilanza degli impieganti e alla conseguente garanzia di produttività del sistema americano. Cfr. FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011.

non prescinde da una certa tradizione spaziale; ai livelli superiori si trovano sì gli uffici dirigenziali⁸⁰, con finestre più ampie e logge vetrate, ma all'interno degli *open space* che pure si diffondono anche nel nostro Paese, lo spazio individuale è maggiore che in America, secondo l'idea che un ambiente di lavoro debba privilegiare il benessere psicologico della persona, ancor prima di quello fisiologico. A questo concorre la definizione estetica degli ambienti da diversificare a seconda dei destinatari in un complesso progetto spaziale integrale, dove la scrivania diventa il centro vitale dell'ufficio e dunque il nucleo principale del progetto.

Il palazzo per uffici della Montecatini (Fig.81) degli anni 1935 – 1938, viene riconosciuto quale emblema del progetto integrato della modernità milanese:

«i progettisti hanno misurato la scrivania, che è il mobile dominante dell'ambiente dell'ufficio, e su questa misura hanno cercato di trovare il modulo di tutta la costruzione. Il funzionamento di ogni ufficio è legato alla dimensione costante delle scrivanie; gli assi di luce sono determinati dalla posizione di questi mobili; l'altezza dei davanzali è determinata dall'altezza degli scaffali. Ogni ufficio diventa uno spazio-modulo: nella addizione di questi elementi è immaginato tutto l'organismo [...] Si è distrutto automaticamente ogni senso delle antiche piante cellulari, aprendo gli uffici a più elementi del lavoro e a ogni modo sempre dividendoli con pareti trasparenti a settori mobili che in breve tempo possono essere facilmente spostati, ampliando o restringendo i diversi settori di lavoro.»⁸¹

Nella seconda metà del novecento Guido Canella introdurrà il tema del grattacielo riconoscendolo come caposaldo funzionale e visivo, come centro gravitazionale ed emergenza espressiva del consolidamento dell'integrazione tra molteplici funzioni: contrario alla fruizione separata dei tipi, Canella vede nella costruzione in altezza la possibilità di creare l'interrelazione dei servizi, considerando il grattacielo una sorta di palinsesto collettivo. Quella proposta è dunque una riabilitazione del tipo: da simbolo di massima privatizzazione e teatro di comportamenti totalmente individualizzati, a simbolo di massima pubblicizzazione e condensatore di comportamenti collettivi.⁸²

⁸⁰ «Ma lo studio del presidente supera di gran lunga tutto il resto. La sensazione che si ha entrandovi è indimenticabile. Isolato all'ultimo piano, lontano dai rumori della strada, è il più raffinato e comodo ambiente di lavoro che il più esigente signore possa immaginare.» Queste le parole di Gigi Chessa in riferimento agli uffici Gualino. Ora in FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, p. 128.

⁸¹ Cit. PAGANI in Casabella. Ora in FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, p. 138.

⁸² CANELLA G. in L'edificio pubblico per la città, pp. 77 – 80. Ora in MAFFIOLETTI S., *La città verticale. Il grattacielo, ruolo urbano e composizione*, Cluva Editrice, Venezia, 1990, pp. 17, 18.



Fig.80

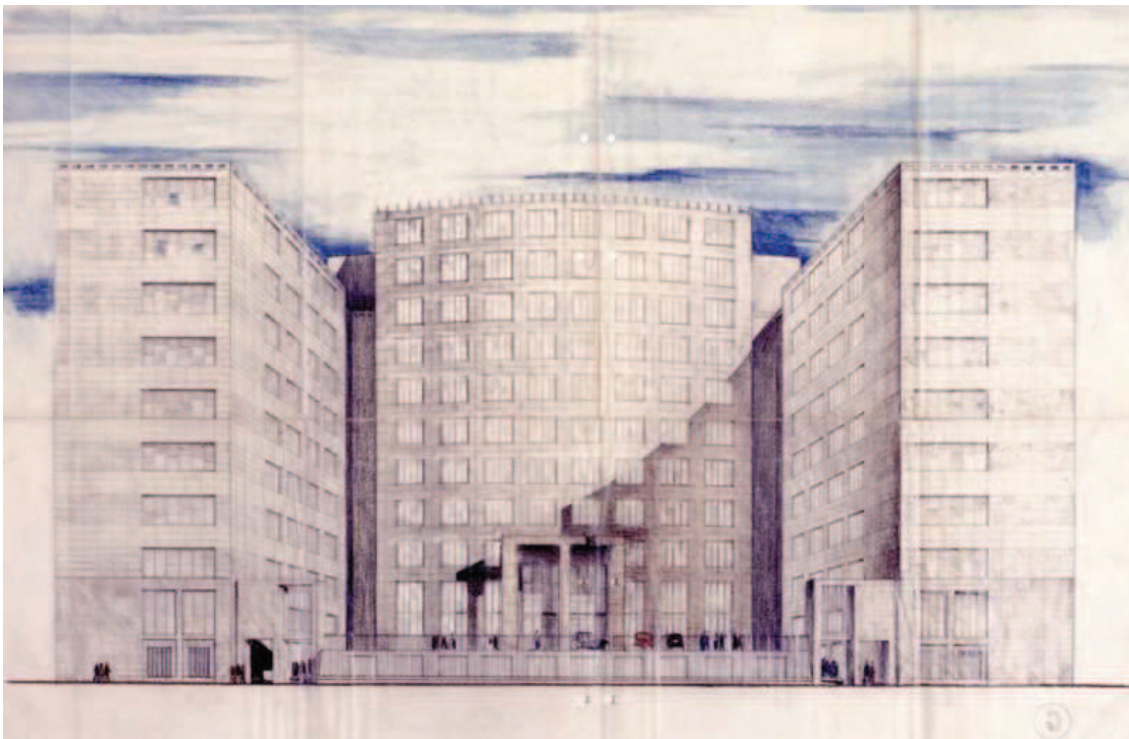


Fig.81

Casa - Torre Rasini, E. Lancia – G. Ponti

All'inizio dell'Ottocento il borgo di Porta Orientale, ormai divenuto Corso della Riconoscenza, presentava alcuni palazzi di grande pregio artistico ed un tessuto esteso quanto minuto di case ad uno o due piani, particolarmente addensato sul lato dei giardini pubblici. Alla fine del secolo viene messa in atto una progressiva sostituzione con i lussuosi palazzi della borghesia che andava sempre più affermandosi. In quel contesto si situa la costruzione del palazzo di Gio Ponti progettato con Emilio Lancia, al vertice del corso Venezia, dove l'ampia area dei giardini si addossa ai bastioni recuperati con l'abbattimento delle mura spagnole.

Nel 1923, infatti, i fratelli Giovanni e Mario Rasini, proprietari della casa situata all'angolo tra corso Venezia ed i bastioni, siglano una convenzione con il Comune di Milano per la demolizione e la ricostruzione della casa, affidandone lo studio agli architetti Gio Ponti ed Emilio Lancia, che collaborano qui per l'ultima volta. Nel 1933 il progetto per la costruzione di un fabbricato ad uso abitazione di lusso è presentato al Comune che poco dopo ne autorizza la costruzione, della quale viene incaricata l'impresa dell'ingegner Gadda.

I due elementi imprescindibili per il lotto dall'alto valore immobiliare di proprietà della famiglia Rasini, sono corso Venezia ed i giardini pubblici retrostanti; l'alto grado di rappresentatività che la committenza alto borghese e che il sito storico impongono, è un altro requisito progettuale da dover garantire.

Una sintetica formulazione del valore dell'edificio viene riportata in uno dei tanti libri monografici su Gio Ponti:

«[...] Questo “gruppo di case”, come Ponti lo chiamò, è diventato in questi anni un simbolo dell'architettura milanese anni Trenta, quasi un piccolo pezzo di città in cui le opposte tendenze di allora (al “novecento”, al “razionale”) si aggregano.»⁸³

A differenza di una prima ipotesi di progetto che prevedeva una torre inglobata in un isolato con cortina chiusa, i due architetti decidono di realizzare due corpi autonomi ma uniti fisicamente: si tratta di un corpo basso che, allineandosi alla linea di gronda dei palazzi di corso Venezia, ne reinterpreta i caratteri adottando un linguaggio sobrio e misurato, con una compattezza geometrica che viene sottolineata dalle lastre marmoree scelte come nobile rivestimento, e di un corpo a torre ad esso affiancato, che libero verso i giardini retrostanti, si impone come segnale urbano riconoscibile. I lavori iniziano con il corpo basso affacciato al corso Venezia e un mese dopo prendono il via le opere per la torre sui bastioni di Porta Venezia che verrà terminata l'anno successivo.

Il volume basso, dalla massa equilibrata, rispecchia il pensiero dell'architetto Ponti: lo sviluppo regolare di una pianta ad L si ripete per un'altezza di sei piani e la facciata sul corso, che presenta due ingressi affiancati, uno per la casa ed uno per il cortile, è caratterizzata da balconate centrali accessibili da cinque porte finestrate alternate a finestre. La regola del primo edificio viene abbandonata nel secondo, progettato prevalentemente da Lancia, dove un'articolazione volumetrica più audace si avvale di un bow – window semicircolare che al primo piano si apre su tre ingressi strombo lati per poi percorrere la

⁸³ Cit. da PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 63.

facciata fino a metà altezza, e di una serie di logge ad arco che, libere, completano la copertura.⁸⁴ L'articolazione della struttura a travi e pilastri in cemento armato, adottata per entrambe le costruzioni, è leggibile nella sporgenza verso i bastioni dei bow-window della torre e nelle sue finestre d'angolo.⁸⁵ Dal lato dei bastioni, invece, l'edificio esprime la sua unicità grazie all'andamento a gradoni digradanti verso i giardini sul lato lungo che contribuiscono a smorzare la verticalità del volume alto. Ulteriore differenza rispetto alla "casa" al suo fianco è rappresentata dal rivestimento meno aulico in laterizio a ricorsi orizzontali policromi e pochi inserti in materiali lapidei che sono usati per sottolineare finestre e marcapiani.⁸⁶

Il "dentro" celato alla vista e riservato alla dimensione privata si palesa anche all'esterno, da una parte attraverso le logge, di cui si è appena parlato, sul parco retrostante, dall'altra mediante il tetto abitato sulla sommità del corpo d'angolo: in questo caso il tema del telaio libero diventa *leit motif* per caratterizzare un aereo giardino punteggiato da archi, pergole, verande e persino una piscina.⁸⁷

«Questo modello di città è però anche l'espressione più viva della casa all'italiana, in cui "non vi è grande distinzione fra esterno e interno; [...] da noi l'architettura di fuori penetra all'interno [...]. Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge e i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui" (PONTI 1928). La terrazza, vero e proprio ambiente all'aperto, si trasforma quindi nel punto di contatto tra interno ed esterno, anche dove le circostanze costringono ad adottare un linguaggio più tradizionale. Lo dimostra il belvedere (attrezzato con giardini pensili, archi, pergole, verande e una piscina) che Ponti e Lancia disegnano sul tetto del corpo basso, protetto da una balaustra trasformata in fioriera.»⁸⁸

⁸⁴ Questi stessi pergolati architettonici definiti "deserti" dalla critica – cfr. SAVINIO, 1944, *Quassù c'è aria da dei* -, erano voluti da Ponti quali espressione di una popolosità mediterranea, e dunque abitati da parasoli, tende, fiori, alberi ecc. Cfr. PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 63.

⁸⁵ LEONI M., *Itinerari di architettura milanese. Gio Ponti*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2014.

⁸⁶ FERRARI F., *Itinerari di architettura milanese. Gio Ponti*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2014. In www.ordinearchitetti.mi.it

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Cit. LEONI M., *Itinerari di architettura milanese. Gio Ponti*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2014. In www.ordinearchitetti.mi.it



Fig.82



Fig.83



Fig.84



Fig.85



Fig.86



Fig.87

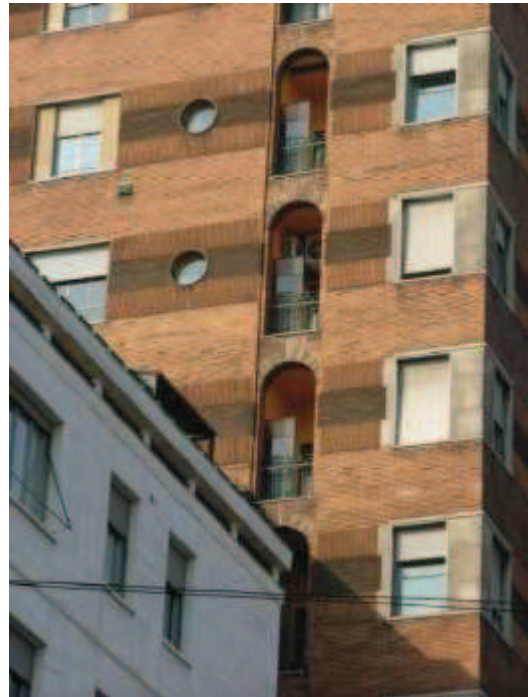


Fig.88

Torre Breda, L. Mattioni – Er. Soncini – Eu. Soncini

“Il Grattacielo di Milano” si trova in via Vittor Pisani n. 2, progettato tra il 1951 ed il 1954 da Luigi Mattioni, Eugenio ed Ermenegildo Soncini, tre architetti all’epoca poco più che trentenni.

L’edificio è costituito da un corpo basso formato da due piani interrati di cantine e garage e da otto piani di uffici fuori terra, la torre vera e propria che si innalza dal nono al ventinovesimo piano e che ha destinazione residenziale, ed infine un ulteriore volume di forma ovale che ospita un appartamento di due piani e un ultimo piano destinato agli impianti: in questa complessità, negozi, uffici e abitazioni vivono contigui e sovrapposti eppure autonomi, con ingressi⁸⁹, portinerie, ascensori ed impianti esclusivi.⁹⁰ Inaugurato dal Presidente della Repubblica Gronchi, è il primo edificio milanese che con i suoi 117 metri d’altezza supera la Madonnina del Duomo, motivo per il quale sulla sua sommità viene posta un’altra Madonnina, ora nascosta dalle imponenti antenne. La torre, costruita lungo l’asse monumentale che collega la Stazione Centrale con Piazza della Repubblica, emerge da un contesto urbano contenuto nelle dimensioni degli edifici, se pure di qualità, e con il suo ordine e pulizia, con la sua verticalità, sembra un segno di riconoscimento e di benvenuto per chi proviene da fuori città.

Gli alloggi del corpo a torre coprono una superficie rettangolare pari a 730 mq, più piccola rispetto al basamento di 1.300 mq, e la distribuzione interna prevede due appartamenti per piano per un totale di ventidue locali, simmetrici attorno al vano degli ascensori, con un grande soggiorno a nord o a sud ed una zona notte e bagni ad est o ad ovest che sono serviti da un atrio posizionato a cerniera tra la parte padronale e l’ala di servizio con ingresso indipendente, con un orientamento elio-termico che suggerisce ampie aperture nelle facciate lunghe.

La struttura verticale in cemento armato è costituita da muri trasversali legati tra loro da altri muri che fungono da controventamento, in modo da costituire un unico elemento rigido e resistente anche alla spinta del vento. La struttura portante, arretrata rispetto al filo facciata, consente la libertà di collocazione delle vetrate sia sul filo esterno sia su quello interno. Gli orizzontamenti sono formati da solette nervate in cemento armato gettato in opera, ed una piastra alveolata costituisce la fondazione dell’edificio.

Il basamento è rivestito con serizzo dubino lucidato, mentre la torre residenziale viene rivestita con piccole tessere in gres ceramico di color grigio-azzurro digradante verso l’alto.

Con la ristrutturazione avvenuta nel 2009 le tessere in gres, caratterizzate da problemi di distacco, sono state sostituite da una pelle esterna in lastre color grigio chiaro che ha appiattito la griglia modulare e reso freddi e meno eleganti i prospetti.

I rivestimenti interni sono in alluminio anodizzato nell’atrio su Piazza Repubblica, e di legno con guarnizione di metallo su via Vittor Pisani; per le scale è stato usato un intonaco a stucco lucido, mentre i locali sono levigati a gesso tinteggiato. Le pavimentazioni risultano in lastre di marmo nell’atrio e sui pianerottoli, in legno, marmo, linoleum e in gomma per quanto riguarda i locali.

⁸⁹ Gli uffici da viale Tunisia, le residenze da via Pisani mentre i box da via Casati.

⁹⁰MATTIONI L., *L’inedito grattacielo di Milano*, Scotti, Milano 1955.

Gli impianti e le tecnologie impiegati, assai moderni per l'epoca, confermano la fama della torre Breda quale di un edificio dichiaratamente di lusso. Basti infatti pensare che nelle cantine erano presenti celle frigorifere per la conservazione delle pellicce durante l'estate e che per gli appartamenti erano previste vasche da bagno con riscaldamento inserito nel marmo, cellule fotoelettriche per l'apertura automatica delle porte e un sistema di posta pneumatica collegato con gli appartamenti e servito dall'ufficio postale al piano terra.



Fig.89a



Fig.89b

Torre al Parco Sempione, L. Magistretti – F. Longoni

Per la progettazione della Torre al Parco di via Revere n. 2, viene chiamato nel 1953 l'architetto Ludovico Magistretti, incaricato dalla società Liquigas di costruire una torre residenziale alta 20 piani in una zona ad elevato valore fondiario, nei pressi di Parco del Sempione.

L'architetto, con la collaborazione di F. Longoni, si trova così ad operare in quegli anni caratterizzati, specialmente a Milano, da un diffuso entusiasmo per le torri ad appartamenti, tipologia che inizia ed essere ricorrente sia per interventi puntuali sia per quelli di edilizia popolare, secondo il desiderio di prestigio di architetti e committenti. Discostandosi dal primo progetto di un blocco di edifici a corte di trenta metri di altezza, gli architetti propongono all'amministrazione comunale di sviluppare la stessa cubatura con un edificio a torre di venti piani, in maniera tale da utilizzare una parte molto più ridotta della superficie disponibile e da poter realizzare tre livelli interrati per le autorimesse private: la soluzione in altezza consente di occupare un'area totale di 450 mq sugli oltre 1.200 disponibili e di stabilire una relazione panoramica di ampio respiro con la natura circostante e con il paesaggio della città.

Il piano terra è occupato dall'atrio principale con l'arrivo degli ascensori e gli ingressi di servizio e dall'alloggio del portiere, il primo piano è interamente destinato a uffici, mentre tutti i piani superiori, fino al ventesimo, ospitano ciascuno due alloggi che vengono disposti in maniera ortogonale intorno ad un nucleo di risalita inserito all'incrocio delle due ali della L planimetrica. I tagli dei due appartamenti sono rispettivamente di sei e di nove locali, ciascuno dotato di un ampio soggiorno con annessa terrazza panoramica e di due vani che all'occorrenza possono essere aggregati all'uno o all'altro appartamento, la cui individualità è garantita dalla predisposizione ad essere accorpato verticalmente a formare dei duplex.

La sovrapposizione irregolare di due schemi planimetrici tipo, con l'esposizione alternata delle terrazze d'angolo sui fronti, genera una variabilità tale da conferire all'edificio una volumetria che si discosta dall'idea del grattacielo inteso come mera sovrapposizione di livelli identici, per restituire autonomia ed individualità ai singoli appartamenti.⁹¹

Il movimento dei prospetti è inoltre garantito dalle tre differenti tipologie di aperture, utilizzate come accorgimento per ottenere dei giochi chiaroscurali: la leggera rientranza o l'aggetto delle finestre⁹² e portefinestre di camere e bagni oscurate con antoni interni in legno e con tende in canapa color arancio – ruggine, i profondi solchi d'ombra scavati dai balconi e dalle logge delle stanze di servizio, l'aggetto delle solette delle terrazze dei soggiorni a sbalzo sugli spigoli, comportano infatti dei vivaci movimenti di luci ed ombre.

Sui colori adottati per i rivestimenti in facciata, atti anch'essi a caratterizzare la specificità dell'edificio,

⁹¹ «Sulla variata disposizione delle terrazze e dei soggiorni, si imposta la soluzione adottata, che prevedendo la possibilità di appartamenti su due piani e più semplicemente ritenendo di poter dare ai diversi appartamenti spazi e viste diverse di soggiorno e di terrazza, conferisce un'espressione volumetrica che vuole distaccarsi dallo spirito del grattacielo inteso come algebrica moltiplicazione di piani troncata ad una certa altezza dai regolamenti, per restituire e per esprimere, per quanto è possibile, una individualità di singole dimore, anche se determinate circostanze ambientali, economiche ed urbanistiche consigliarono una continuità organizzata sulla verticale.» Cit. MAGISTRETTI V., *Torre al Parco – Milano. Relazione*, in Casabella n. 217, 1957, pp. 37, 38.

⁹² I serramenti esterni dello stabile sono in legno Douglas a doppio vetro (nei locali padronali) o a vetro semplice (nei locali di servizio), mentre i serramenti dei bow – window sono del tipo brevettato Zolith in ghisa.

parla in questi termini lo stesso Vico Magistretti:

«I progettisti ritengono indispensabile, ai fini di una più chiara ed esauriente comprensione del loro lavoro, informare che al rivestimento esterno in graniglia di porfido su due toni di colore rosso e bruno scuro, previsto in progetto e poi realizzato, è stato sostituito ad opere quasi terminate, per imposizione della Società proprietaria e con grave loro rammarico, l'intonaco grigio ora in opera, che, a loro avviso, altera profondamente il previsto gioco cromatico, toglie gran parte del desiderato movimento volumetrico e modifica sensibilmente il carattere originario del progetto anche in relazione all'ambiente circostante.»⁹³

Il coronamento dell'edificio è costituito da una copertura/terrazza suddivisa in una parte comune ed una di pertinenza dell'appartamento più grande dell'ultimo livello, collegati con una scaletta elicoidale in facciata, coperta da una pensilina a T. La copertura del volume tecnico del locale ascensore costituisce un piccolo belvedere comune da cui la vista sulla sottostante terrazza privata viene interdetta da un particolare parapetto svasato verso l'alto, che non impedisce tuttavia di godere del panorama cittadino. Per quanto riguarda i rivestimenti interni, le pareti dell'atrio ed i pilastri centrale sono rivestiti in "Pagholz" di faggio naturale, mentre l'involucro perimetrale è formato da una cortina continua in cristallo di sicurezza senza né zoccolatura né telaio e l'illuminazione avviene grazie a lampade a incandescenza in diffusori Fidenza; la pavimentazione è in serizzo grigio chiaro all'interno ed in cubetti di porfido nei parcheggi all'esterno. Per le scale ed i servizi sono state scelte per i rivestimenti delle tessere in ceramica. Le finiture interne delle singole unità immobiliari sono descritte con precisione nella relazione di capitolato⁹⁴. Oltre alle indicazioni relative agli isolamenti, all'impianto elettrico, a pareti e soffitti, vengono descritte con precisione le dotazioni dei bagni:

«Gli apparecchi saranno in porcellana vetrificata della "Standard" e muniti di rubinetteria pesante in ottoneria cremata del miglior tipo in commercio. L'impianto sarà munito di ventilazione secondaria. I bagni saranno dotati di: n.1 vasca rettangolare in ghisa smaltata da 1.70 x 0.70; n.1 wc con sedile e coperchio nero; n.1 bidet; n.1 lavabo con gruppo a miscela. I bagni di servizio saranno dotati di: n.1 vasca a sedere da 1.05 x 0.70 in ghisa smaltata; n.1 wc con rubinetto a passo rapido e sedile con coperchio in faggio lucidato; n.1 lavabo con gruppo a miscela.»⁹⁵

I rivestimenti dei bagni padronali sono in marmo verde per i pavimenti e le pareti, in gres e piastrelle bianche fino a 160 cm in quelli di servizio. Per anticamere e disimpegno si scelgono pavimenti in lastre di marmo calacatta o bottivino e pietra di Trani con zoccolino alto 8 cm. Nei locali padronali i pavimenti sono in legno di rovere o noce a quadrotti lastronati con isolante in sughero, mentre nei locali di servizio si trovano pavimenti chiari e lucidi mosaicati. Le pareti delle cucine sono piastrellate fino a 160 cm, mentre il pavimento è a mosaico in marmo chiaro lucidato a piombo o gres o in plastica tipo Florbest.⁹⁶

Ulteriori indicazioni sono fornite riguardo ai serramenti ed alle vernici impiegate.

⁹³ Cit. MAGISTRETTI V., *Una torre per abitazioni al Parco di Milano. Relazione*, Fondazione Vico Magistretti. Relazione di progetto stesa dall'architetto alcuni anni dopo la realizzazione dell'opera.

⁹⁴ Fondazione Vico Magistretti

⁹⁵ Cit. *Relazione Revere Petrarca, Costruzioni Edili S.p.A. Milano*, pp. 10,11, Fondazione Vico Magistretti.

⁹⁶ *Ivi*, p.12.



Fig.90

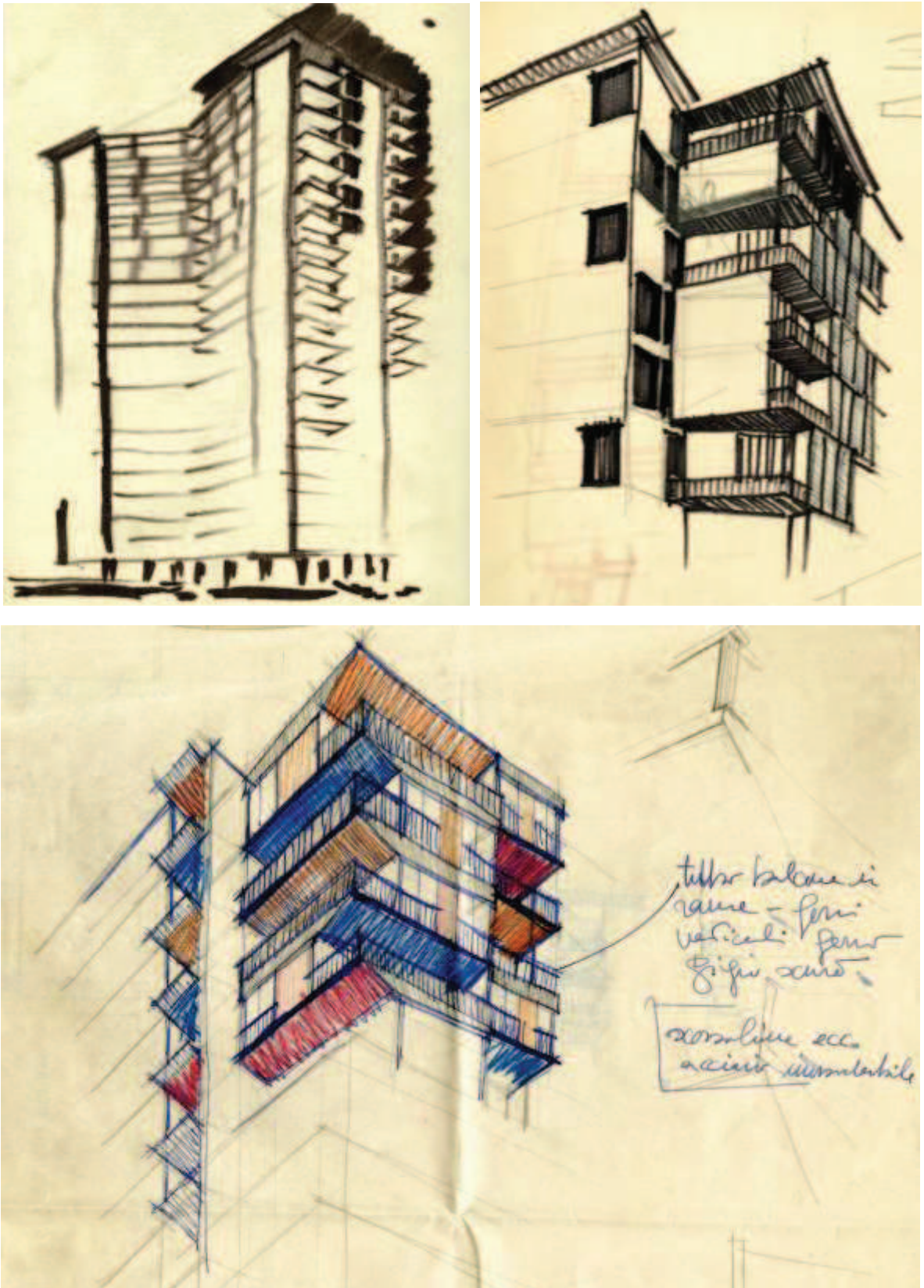


Fig.91



Fig.92

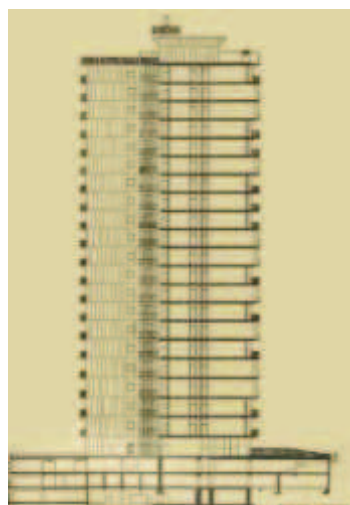


Fig.93



Fig.94



Fig.95



Fig.96

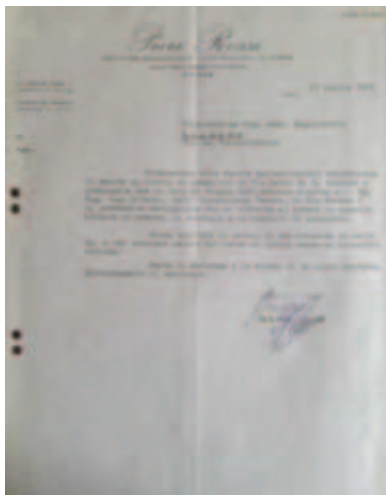


Fig.97



Nella impossibilità di incontrarLa nel suo ufficio, siamo a chiederLe se Ella ritenga venuto il momento di trattare per la fornitura pavimenti in legno grattaciolo Via Revere. La preghiamo, in caso affermativo, di convocarci nel luogo e nel giorno a Lei comodo.

... siamo spiacenti comunicarTi che, data l'entità dell'ordinazione e le continue modifiche apportate alla stessa, circa i particolari esecutivi, fino a pochi giorni fa, saremo in grado di consegnarTi il materiale non prima del 15 settembre prossimo.



... abbiamo spedito un preventivo dettagliato che si riferiva al lavoro in oggetto citando il prezzo, la consegna e le modalità di pagamento. Siamo tutt'ora in attesa di una risposta in merito, e non possiamo perciò dar corso al lavoro senza un riscontro scritto.

Non siamo purtroppo ancora a conoscenza del tono di colore che avete scelto per la pittura delle porte automatiche al vano ... ci permettiamo quindi sottometerVi un campione delle tinte, pregandoVi un riscontro entro i prossimi 10 giorni.



Fig.98

Torre Galfa, M. Bega

«Dei grattacieli di Milano questo è il più casto. Non vuole esibire invenzioni o trovate, né mira a sbalordire [...] l'autore ha saputo concentrare il proprio impegno nella ricerca dei valori più essenziali, trascurando ogni compiacimento superfluo, ogni esercitazione.»⁹⁷

Queste sono le parole che Vaccaro usa in riferimento all'edificio progettato da Melchiorre Bega tra il 1956 ed il 1959, Torre Galfa. Si tratta, appunto, di un edificio a torre per il terziario commissionato all'architetto dal finanziere Attilio Monti in origine quale sede della società petrolifera SAROM⁹⁸, successivamente della British Petroleum e dopo ancora, dagli anni Settanta, della Banca Popolare di Milano; prima che l'edificio, ormai in disuso, venisse occupato dal collettivo milanese Macao nel 2012, era stato acquistato dalla Fondiaria Sai.

Un corpo basso di due piani ed uno alto oltre cento metri occupano l'intera area di circa 2700 mq prevista dal Piano di Ricostruzione del 1949 per la creazione di un Centro Direzionale tra le vie Bordini, Cardano, Galvani e Fara – da cui il nome GalFa -. Tuttavia, la crescita del Centro Direzionale, già rallentata in precedenza, venne definitivamente bloccata dal Comune per le proteste degli abitanti che si sentivano esclusi dal centro per l'avanzamento del terziario; le conseguenze di questo sono i pochi edifici alti quali il grattacielo Pirelli, il palazzo del Comune e la torre Galfa, in un intorno di blocchi di media altezza giustapposti in modo irregolare.

Gli studi della struttura in cemento armato vengono svolti dal giovane strutturista Luigi Antonietti, che consiglia il c.a. invece della prima ipotesi dell'acciaio, materiale ancora costoso e poco studiato per la realizzazione di edifici di tali dimensioni.

«Nell'uso dell'acciaio non eravamo così avanti come con l'utilizzo del cemento armato, veniva studiato poco, c'erano pochi esempi. A quell'epoca l'acciaio era vietato, non c'era o non si sapeva lavorarlo. Di conseguenza c'erano poche aziende in grado di soddisfare la domanda di mercato. [...] Un giorno Monti ci riunì e ci disse "saliamo fino a trenta piani", noi gelammo. Va bene, dissi, saliamo. Non avevamo idea a cosa saremmo andati incontro, ma sapevamo che ce la potevamo fare.»⁹⁹

I serramenti che caratterizzano la facciata sono realizzati dalla ditta dei fratelli Greppi che vogliono spingerne l'ampiezza al massimo consentito delle possibilità tecniche, ma l'idea originale viene modificata con l'inserimento di un ulteriore partizione orizzontale. L'altro prospetto lungo risulta diverso, con piastrelle in gres porcellanato che rivestono la struttura costituita da sei setti¹⁰⁰ in cemento

⁹⁷ Cit. VACCARO G. in FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011, p. 210.

⁹⁸ Società Anonima Raffinazione Oli Minerali di Rimini, poi rilevata dalla British Petroleum.

⁹⁹ Cit. ANTONIETTI L., intervista.

¹⁰⁰ I sei setti strutturali diversamente orientati e che sorreggono l'intero edificio prendono il nome di piloni – quinta e presentano una sezione che salendo verso l'alto si riduce per migliorare la distribuzione dei carichi. Il gruppo delle pareti verticali che costituiscono i blocchi scale e ascensori, insieme all'utilizzo di solette a mensola, completano l'impianto strutturale in modo da garantire una suggestiva continuità della facciata vetrata tale da comunicare un'assoluta leggerezza della torre. Lo studio di elementi prefabbricati da utilizzare in facciata, lo sviluppo delle tecnologie e dell'industria degli infissi metallici per una miglior tenuta del serramento, l'interesse per i profilati e per i sistemi di ancoraggio, così come nuovi sistemi di verniciatura per ridurre l'ossidazione del ferro sono strumenti che si sviluppano proprio in questi anni e che renderanno più agevoli le realizzazioni future. Altro punto sia quantitativamente sia qualitativamente notevole del Galfa riguarda il sistema impiantistico, a cui viene dedicato un intero piano interrato: tubazioni di andata e di ritorno dei circuiti d'acqua e apparecchi di condizionamento ad induzione dotati di raccoglitori dell'eventuale condensa sono contenuti in uno spazio ricavato tra il serramento continuo della facciata e la soletta.

armato che lasciano liberi gli angoli dell'edificio, interamente vetrati anch'essi. I due prospetti corti sono uguali e opposti, con parti finestrate e parti piastrellate in modo complementare. Una copertura piana e sottile in c.a. si stacca dall'ultimo piano, in cui alloggiavano i vani tecnici degli impianti ed il binario della navetta per la pulizia delle vetrate.

La leggerezza e trasparenza della facciata vetrata lasciano intravedere la spazialità interna, pensata e organizzata per la funzione cui erano destinati i ventinove piani tipo: grazie alla modulazione e alla flessibilità con cui è stata pensata la distribuzione, gli spazi si susseguono in modo chiaro intorno ai pilastri – quinta senza quella tradizionale ripartizione in cellule stagne in modo che l'architettura interna si trova ad essere del tutto coerente con quella esterna.

Il modello americano dell'*open space* trova forse in questo edificio la migliore corrispondenza italiana del tema e gli studi tipologici sulla spazialità degli uffici, basati sui concetti di modularità e flessibilità, vengono ottenuti grazie all'utilizzo di diaframmi divisorii mobili. L'obiettivo principale è quello di creare ambienti che garantiscano le migliori condizioni di lavoro possibili, ed in questa ottica lo studio degli elementi d'arredo diventa fondamentale: ogni piacevolezza gratuita viene rifiutata in favore di un apparente anonimato che avvantaggi la durevolezza dell'opera architettonica; nelle sue scelte l'architetto rifiuta l'utilizzo di elementi presenti in commercio in favore di una progettazione ad hoc dalla grande alla piccola scala, dalla totalità dell'edificio al singolo elemento d'arredo. L'attenzione si spinge anche in questo caso fino ai rivestimenti, con l'uso di intonaco e marmo per le scale in cemento armato, ceramica per le scale di servizio; i pavimenti del piano terra sono in marmo beige, quelli della Sala del Consiglio in moquettes color bruno scuro e quelli dei locali, in gomma e linoleum¹⁰¹ fino all'arrivo della Banca Popolare, sono stati coperti con una pavimentazione sospesa per il passaggio degli impianti.

La luce è uno degli elementi che più emerge del progetto: il particolare orientamento della torre e le ampie superfici vetrate consentono un grado di illuminazione degli ambienti sufficientemente intenso durante tutto l'arco della giornata, garantendo un comfort lavorativo di alto profilo.

La dotazione impiantistica e lo sviluppo tecnologico sono i caratteri peculiari di questa torre milanese degli anni Cinquanta, definita come esemplare modello di leggerezza e purezza costruttiva.

¹⁰¹ L'architettura industrializzata si basa essenzialmente sulla prefabbricazione, la standardizzazione, la modulazione e la meccanizzazione del cantiere. Gli elementi prefabbricati verticali richiedono rivestimenti resistenti ma leggeri per l'economia delle strutture e per un facile trasporto; i pavimenti resilienti pesano molto meno dei tradizionali rivestimenti lapidei e sono in grado di assorbire tutte le eventuali vibrazioni ed è per questi motivi che il linoleum ha grande fortuna in Italia in quegli anni.



Fig.99



Fig.100a



Fig.100b

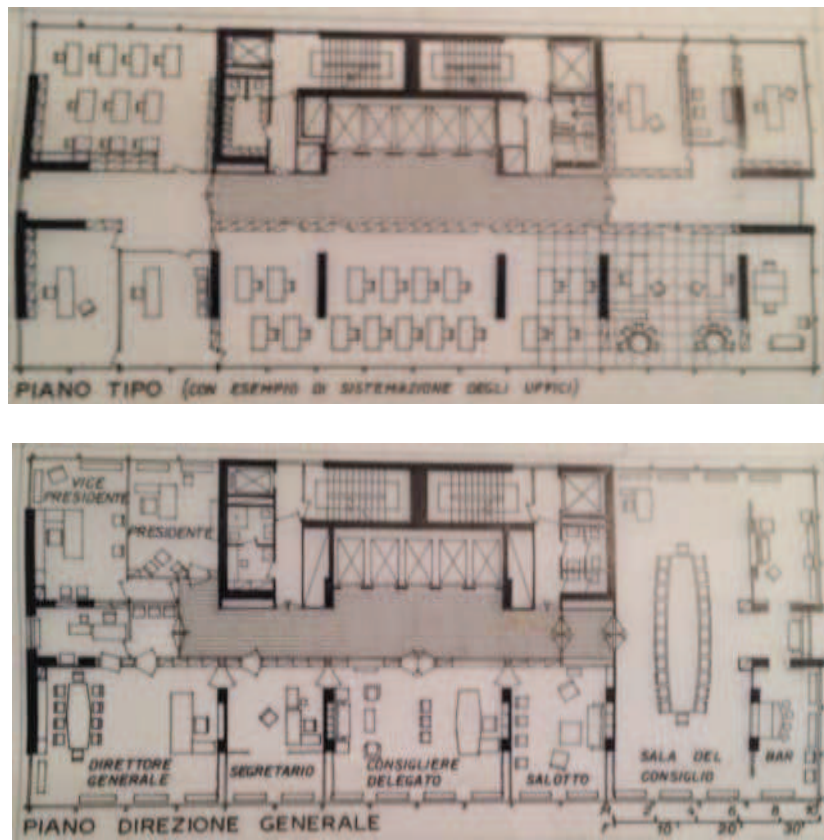


Fig.101

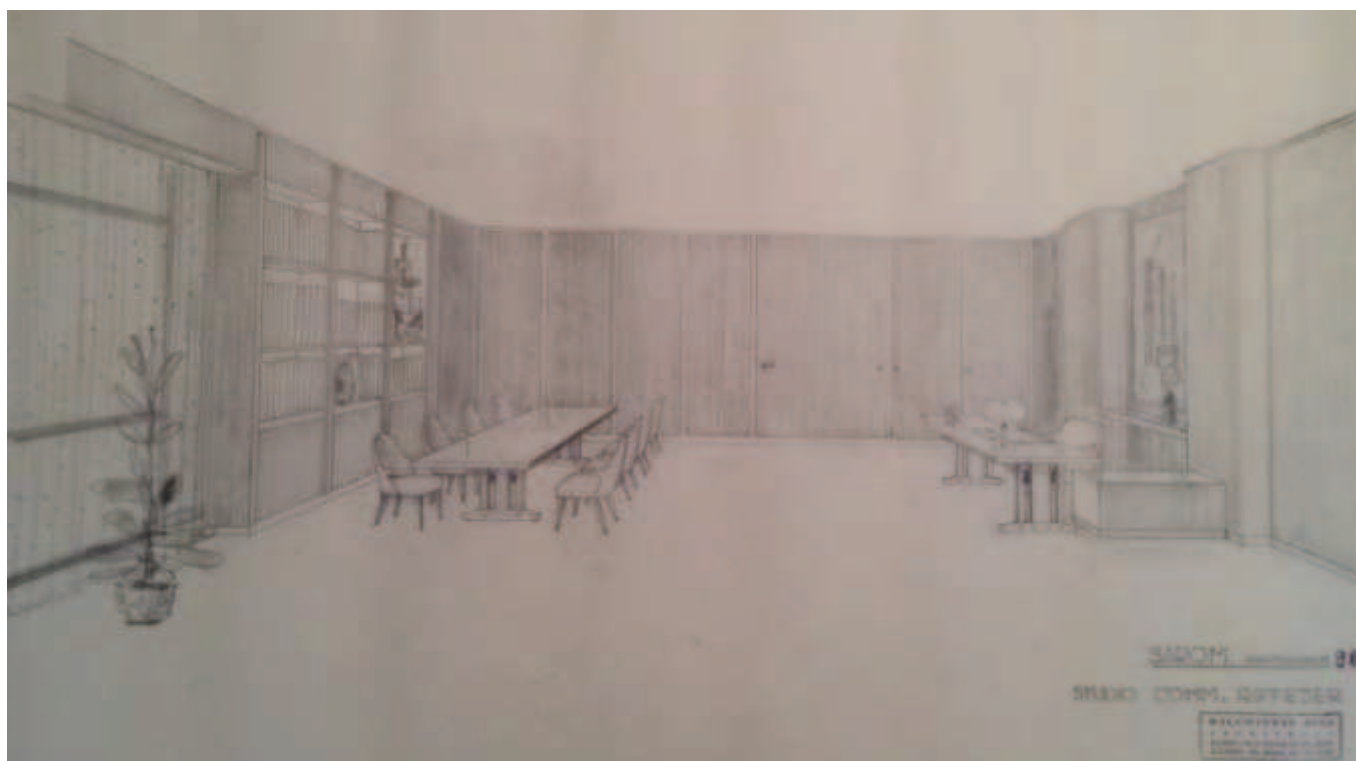


Fig.102



Fig.103



Fig.104



Fig.105

7. CASA ALBERGO

Una tipologia particolare è rappresentata dalla casa albergo: si tratta di una forma di residenza temporanea, di cui troviamo alcune applicazioni nella prima parte del XX secolo.

Il comune di Milano sostiene, nel 1946, un progetto per la costruzione di alcune case albergo che contribuiscano ad alleviare la pressione data dalla necessità di abitazioni a basso costo, nel tentativo di creare delle linee guida per la ricostruzione della città. Le aspettative vengono tuttavia disattese, e degli originari ventidue edifici previsti se ne portano a compimento soltanto tre, in via Bassini, via Lazzaretto e via Corridoni, tutti realizzati da Moretti e Rossi con lavori di cinque anni e per un costo complessivo di tre miliardi, ben lontani dai preventivati diciotto mesi e dalla spesa di un miliardo.¹⁰² Il modello tipologico studiato da Moretti è quello costituito da un massimo di quattro corpi che si sviluppano in altezza, ciascuno pensato per almeno cento alloggi minimi da riservare a senzatetto, persone sole, lavoratori, studenti e piccole famiglie. Le case albergo seguono uno schema di grande chiarezza, economia e funzionalità, ed un lungo corridoio che permette di accedere ai monolocali prende luce da profondi tagli verticali. La forma del lotto avrebbe poi determinato la giacitura dei diversi blocchi, completati da volumi che fungessero da accoglienza, smistamento e collegamento, e dove si sarebbero dovuti concentrare i sistemi di servizio collettivi quali biblioteca, ristorante ecc.¹⁰³

In un articolo riportato su Casabella n.243 del 1960, si parla dell'arredamento di una casa – albergo del centro urbano (Fig.106), tipologia considerata per un destinatario bisognoso soprattutto in prossimità dei centri direzionali delle grandi città:

«La soluzione proposta vuole essere qualcosa di più di ciò che viene solitamente definito: un appartamento di albergo. I servizi generali adempiono una funzione simile a quella di un albergo, ma per le sue attrezzature, e principalmente per il tono dell'ambiente, l'alloggio vuole avere un carattere più vivo. Si noti la ricerca di un valore ambientale attraverso il ritmo dei livelli che definisce i diversi spazi (il soggiorno, il pranzo, il letto): ci troviamo di fronte a una cellula la cui caratterizzazione non vuole predeterminare l'ambiente, ma lasciare molteplici possibilità di interpretazione mediante suggerimenti latenti [...] La cellula ha una sua continuità che vuole essere un elemento di libertà per chi la abita.»¹⁰⁴

Lo stesso Gio Ponti, in occasione della IX Triennale di Milano del 1951, propone una camera tipo (Fig.107) di 4 x 3 metri, organizzata con un unico pannello che corre lungo due delle quattro pareti della stanza: tutte le attrezzature necessarie, lampade, ripiani e cassetti, pulsantiere ecc. vengono qui concentrate in modo da non avere bisogno di mobili ingombranti sparsi per la camera.¹⁰⁵

Emilio Lancia partecipa insieme a De Finetti alla stesura di un manuale progettuale per l'edilizia più propriamente alberghiera¹⁰⁶, i cui capitoli relativi alla costruzione, ai materiali, all'impiantistica ed alle finiture affrontano il tema in maniera completa, fino a delineare i canoni teorici e pratici di questo tipo di architettura. Il punto di contatto tra albergo e residenza viene individuato nella ricerca di comfort ed

¹⁰² SANTUCCIO S. (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli Editore Bologna, Bologna 1986, p. 70.

¹⁰³ POLI S., scheda dell'Itinerario milanese *Milano alta*, in www.ordinearchitetti.mi.it.

¹⁰⁴ Cit. RABONI F., RABONI R., *Arredamento in una casa albergo del centro urbano*, in Casabella n. 243, 1960, p. 35.

¹⁰⁵ Autore: Gio Ponti con la collaborazione di Aldo De Ambrosis. Cfr. PONTI L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 151.

¹⁰⁶ Si fa riferimento al *Manuale dell'industria alberghiera*, Touring Club Italiano, Milano 1923.

il primo, privo dei vincoli della tradizione, si presenta come punto di partenza per il rinnovamento dell'idea di abitare e come luogo di sperimentazione anche delle soluzioni d'arredo.



Fig.106



Fig.107

Casa – albergo in Via Corridoni, L. Moretti

Alla proposta presentata nel 1947 dal comune di Milano per un complesso di ventidue case - albergo da realizzare ad anello intorno alla città in autonomia tecnica, progettuale e finanziaria, l'architetto Luigi Moretti partecipa in prima persona. Del totale di edifici con miniappartamenti affittabili per brevi periodi a persone sole, se ne realizzeranno in definitiva solo tre, dei quali quello in via Corridoni rappresenta un modello tipologico ripetibile: il progetto presentato da Moretti prevede un gruppo di edifici composto dai due ai quattro corpi di fabbrica a seconda della grandezza e della conformazione del lotto a disposizione, con un centinaio o più di alloggi ciascuno che, distribuiti in ugual modo ad ogni piano, siano dotati di uno o due letti, servizi igienico-sanitari propri ed un arredamento essenziale¹⁰⁷ oltre ad acqua corrente calda e fredda con boiler a contatore individuale; ambienti comuni, spazi di soggiorno e sale lettura sono invece previsti a piano terra, meglio ancora se in un volume apposito, generalmente più basso delle torri con gli alloggi e in posizione strategica rispetto ad esse.¹⁰⁸

La costruzione di via Corridoni, portata a compimento nel 1950, è composta da due volumi alti rispettivamente nove e dodici piani, affiancati lungo l'asse nord – sud: il primo, allineato al filo strada, è destinato ad ospiti femminili, in origine “donne laureate”, l'altro, per soli uomini, risulta invece arretrato; un corpo basso, aperto sulla via ad ospitare le funzioni di accoglienza, fa da giunzione tra le due torri, ruotate l'una rispetto all'altra¹⁰⁹. La distribuzione verticale avviene a partire dal volume di smistamento centrale tramite quattro ascensori, due per ogni corpo scale di ciascuno degli edifici alti.

Il complesso contiene dunque un numero di alloggi vicino alle cinquecento unità ed una dotazione di attrezzature comuni paragonabile ad un intero quartiere cittadino: bar, ristorante, biblioteca, sala lettura e sale soggiorno, posta, telefono, sartoria, camiceria e addirittura sauna, bagni termali e palestra.¹¹⁰

Gli impianti tecnologici voluti dall'architetto sono i più moderni, e lo studio dell'organizzazione del cantiere ne consente la perfetta ripetibilità: l'impianto di riscaldamento è a termosifoni con termoconvettori e la centrale termica è localizzata in un locale sotto l'atrio principale. Vi è poi un impianto idraulico munito di autoclave che permette ad ogni unità di disporre di acqua corrente calda e fredda con boiler a contatore individuale.

La semplicità e la decisione di rinunciare a qualsiasi elemento che non sia strettamente funzionale, caratterizzano anche l'aspetto estetico dell'architettura: mentre il volume basso è segnato soltanto dalla finestratura abbinata delle camere, i fronti dei corpi alti risultano segnati da una fenditura in corrispondenza dei giunti dei pilastri, mentre i lati corti da un taglio a tutta altezza che permette al corridoio di distribuzione centrale di godere di ricambio d'aria e luce naturale ad ogni livello.

¹⁰⁷ Ciascun alloggio misura una superficie media di 16 mq ed è composto da uno spazio d'ingresso, servizio privato, stanza per soggiorno e letto, cucinetta minima, un armadio, un tavolo e due sedie. Cfr. ROSTAGNI C., *Luigi Moretti: 1907 – 1973*, Electa, Milano 2008.

¹⁰⁸ SANTUCCIO S. (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli Editore Bologna, Bologna 1986.

¹⁰⁹ Il progetto definito da Moretti e presentato in un numero monografico della Mostra Permanente della costruzione, del 1946, viene di volta in volta adattato dal progettista sulla base delle specificità del lotto. Pur mantenendo la stessa impostazione generale, infatti, la configurazione dei diversi casi risulta sempre differente e pensata ad hoc dall'architetto. Cfr. FINELLI L., *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926 – 1973*, Officina Edizioni, Roma 1989, p. 224.

¹¹⁰ FINELLI L., *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926 – 1973*, Officina Edizioni, Roma 1989, p. 224.

Rivestiti interamente in mosaico bianco vetroso con lame in aggetto in tessere grigie, i volumi sono trattati in modo da accentuarne i giochi chiaroscurali con gli architravi delle finestre, delle testate degli edifici e delle scale in tessere vetrose miscelate in pasta di colore verde e nero. Il basamento dei due edifici è rivestito in pietra di ceppo, mentre le pareti del corpo basso della hall sono in intonaco terranova e pietra di ceppo. I serramenti sono in legno verniciato, tranne quelli delle testate e della hall che sono in ferro verniciato. I pavimenti dei piani residenziali sono in seminato alla veneziana di tonalità differente per ogni piano, mentre al piano rialzato i pavimenti sono in palladiana di differenti mescole di colore o in lastre di marmo bardiglio bianco o comunque chiaro. Nel grande atrio, le boiserie sono realizzate in legno di castagno.

L'opera è considerata bene artistico di particolare interesse e dal 1998 sottoposta a tutela da parte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Oggi la residenza, gestita dal Politecnico, è occupata solo in una parte del corpo più alto, la cosiddetta Torre A, da studenti Erasmus e da docenti universitari stranieri.



Fig.108

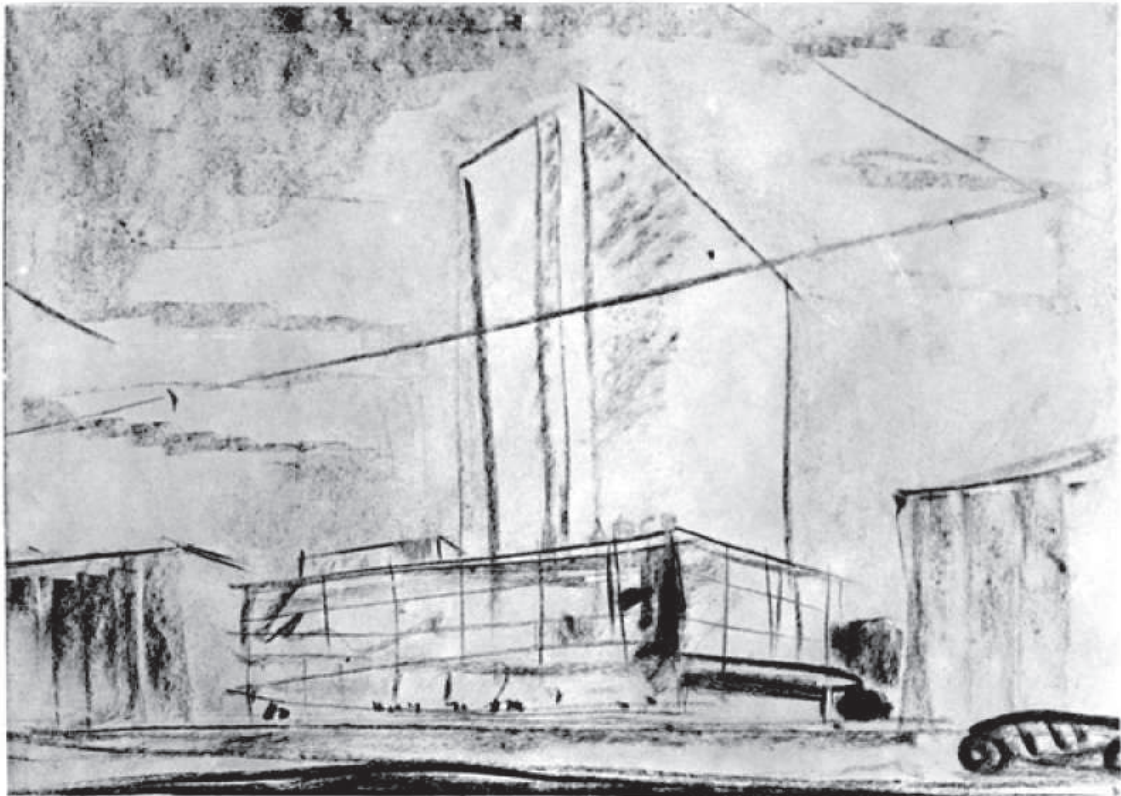


Fig.109



Fig.110



Fig.111



Fig.112

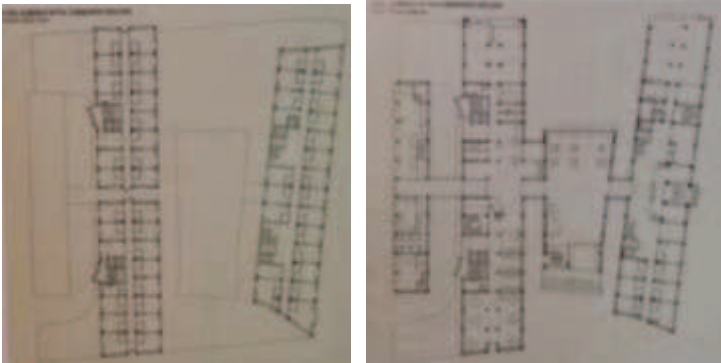


Fig.113

SCHEMATURA DELLE OPERE

EDIFICI GEMELLI PER ABITAZIONI .01

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Washington 1-2

Anno

1923

Progettisti

Mario Borgato

Impresa

Impresa Borgato

Tipologia

Edificio alto

Generalità

Degli anni Venti, in particolare a partire dal 1923, è la progettazione da parte di Giovanni Greppi e di Mario Borgato, architetto estraneo alla dialettica del periodo e di cui si è scritto poco, di Piazza Piemonte, luogo strategico della città perché vicino al quartiere a sviluppo residenziale borghese Magenta.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Se i primi edifici di Borgato esprimono ancora i canoni del tardo eclettismo, si assiste man mano all'affermazione di un nuovo modo di fare architettura, precursore di quella che sarà la nuova era dell'architettura milanese. La riorganizzazione della Piazza prevede la realizzazione in diversi anni di un Teatro nazionale, un palazzo, due case d'affitto dai caratteri tipicamente borghesi e due grattacieli gemelli di quarantasei metri di altezza collocati in testa di via Washington e definiti i primi grattacieli di Milano; uno di questi verrà realizzato dall'impresa dello stesso Borgato. La costruzione della Piazza viene realizzata secondo le nuove regole di pianificazione dettate dal Piano Beruto; in un'ottica nuova, le vecchie pratiche di allineamento e riempimento vengono sostituite da edifici alti, realizzati come alternativa del villino con giardino, in previsione di un maggior sfruttamento del suolo urbano e pensati per soddisfare la domanda del ceto borghese, già insediatosi nella zona vicina.

Modifiche e restauri

Negli anni gli edifici che costituiscono la Piazza hanno subito modifiche, quasi sempre consistite in una sopraelevazione, o distruzioni a causa di bombardamenti con successive ricostruzioni.

Destinazione d'uso

Originaria: residenza Attuale: residenza

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

46 metri

N. piani

9

Schema di progetto

Si tratta dei primi edifici della storia di Milano ad esprimere la tensione per il massimo sfruttamento possibile del suolo urbano. L'imponenza dei due volumi, ancora in stile eclettico, segna con forza l'ingresso alla via Washington. Alte 46 metri, all'epoca della costruzione richiesero una deroga alla legge che prevedeva un limite di 28 metri per tutte le costruzioni della città e vennero, infatti, chiamate grattacieli.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

I due edifici gemelli progettati da Muzio sono considerati i primi grattacieli milanesi in assoluto. Già nel 1923 i motivi che stanno alla base della fortuna di questa tipologia edilizia erano dunque chiari, se pure le soluzioni formali adottate vedranno una radicale trasformazione.

Fonti archivistiche

Archivio Civico Milano, Piazza Castello, Milano

Bibliografia

DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi : Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, ottobre 1995.

Iconografia



Due grattacieli di piazza Piemonte, immagine storica, 1924

CASA DELLA MERIDIANA .02

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Marchiondi 3

Anno

1924 - 1925

Progettisti

Giuseppe De Finetti

Tipologia

Edificio multipiano a ville sovrapposte

Generalità

De Finetti, nella realizzazione delle Casa della Meridiana del 1925, trova ispirazione nella tipologia della villa e l'edificio diventa presto emblema degli studi sull'abitazione declinato nella forma delle ville sovrapposte. Il controllato ingombro volumetrico, l'organizzazione delle aperture sul giardino, i loggiati e le colonne in facciata e la zoccolatura della parte bassa sono le caratteristiche che rimandano al tipo unifamiliare. De Finetti vuole introdurre questa tipologia nella nuova edilizia milanese per ottenere un tipo di residenza in grado di fondere l'apparato urbano costruito in serie con il palazzo di città indipendente o la villa di campagna.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Giuseppe De Finetti acquista, nel 1934, un terreno vicino all'antico Giardino d'Arcadia dalla famiglia Melzi d'Eril; il lotto, in prossimità del centro città, rientra nelle previsioni del piano regolatore Pavia – Masera del 1912, con la relativa riduzione dell'edificazione prevista e la conseguente salvaguardia dell'antico giardino. Il progetto di edificazione, con anche la previsione di un condominio su via San Calimero, viene presentato nel 1924, e la Casa della Meridiana viene completata l'anno seguente.

Destinazione d'uso

Originaria: residenza Attuale: residenza

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

18

N. piani

5

Schema di progetto

Si tratta di un edificio a cinque piani organizzati secondo uno schema di terrazze degradanti e ampie terrazze aperte sul giardino. Nella Casa della Meridiana il variare delle murature interne o il rotare delle terrazze conferiscono identità a ciascun appartamento che risulta così diversificato per dimensioni, distribuzione e articolazione spaziale.

Materiali e finiture per esterni

L'edificio è caratterizzato dalla Meridiana disegnata sulla facciata nel 1925 dal pittore e architetto Giorgiotti Zanini con delle decorazioni a forma di strumenti musicali sopra il quadrante. Lo gnomone, a sottile lastra metallica a forma di triangolo rettangolo, con il lato maggiore diretto verso la Stella Polare, indica sul quadro le ore vere solari locali e le linee diurne, andando a disegnare le ombre che permettono la lettura delle ore del giorno. Le decorazioni sono ridotte al minimo.

Flussi verticali

Non è presente alcuno scalone centrale ma un ascensore che, fermandosi ad ogni piano, distribuisce gli appartamenti ad ogni livello.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Riguardo questa architettura, G. Muzio usa le seguenti parole: “La posizione felice e la sapiente distribuzione degli ambienti e della vista dalle finestre fanno di ciascuna abitazione una villa di particolare carattere ad ogni piano [...] ,un esempio notevole di ville multiple che offre agi, quiete e gradevole soggiorno anche nel cuore di una città”, ad indicare la buona riuscita della progettazione.

Bibliografia

FOLLI M.G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991, p. 42

DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi : Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, Politecnico di Milano, ottobre 1995

Iconografia



La Casa della Meridiana, immagine storica, 1925



La Casa della Meridiana, i livelli terrazzati



La Casa della Meridiana, gli interni

TORRE LITTORIA .03

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Parco Sempione

Anno

1932-1933

Progettisti

Gio Ponti, Tommaso Buzzi; direzione dei lavori Cesare Chiodi; progetto strutturale Ettore Ferrari

Committente

Comune di Milano

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

Progettata dall'architetto Gio Ponti e costruita negli anni '30, si tratta di una torre belvedere in tubolari di acciaio che allora si chiamava "Torre Littoria". Chiusa nel dopoguerra, venne riaperta al pubblico nel 1997 dopo i lavori di restauro sponsorizzati dai fratelli Branca, da cui oggi prende il nome di "Torre Branca".

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Dopo la V Triennale del 1933, Ponti riceve l'incarico dal Comune di Milano per il progetto di una torre da costruire accanto al Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio. L'altezza è indicata dal Duce: il 28 ottobre 1932, sostenendo che "non si può superare il divino con l'umano" la fissa a 108,6 metri, poco meno di un metro al di sotto della soglia della Madonnina del Duomo. Nel giugno del 1933 il faro entra in funzione e tutti gli impianti, le finiture ed i servizi sono portati a compimento: al momento dell'inaugurazione la torre rappresenta il più avanzato livello tecnologico applicato all'architettura, ma almeno fino a tutti gli anni Sessanta rimarrà inutilizzata. Nel 1972 la Torre Littoria è dichiarata inagibile, non per rischi connessi alla struttura portante, ma per i livelli di accelerazione dell'impianto dell'ascensore che conduce alla sommità. Nel 1985 il Comune di Milano indice una scrupolosa indagine sullo stato di conservazione della struttura portante della torre, allo scopo di avviare un programma di pieno recupero della sua funzionalità. Dopo il restauro, le norme igienico-sanitarie non hanno consentito il recupero alla sua funzione del bar ristorante posto in cima alla torre, per cui il progetto ha previsto la costruzione del nuovo locale caffè ristorante Just Cavalli ai piedi della torre, costruito con ampio ricorso a strutture metalliche in qualche modo ossequiose alla struttura originaria.

Modifiche e restauri

Nel 1988 sono avviati i lavori di restauro ed il lavoro della società “distilleria fratelli Branca”, di cui ora porta il nome, ne permette la riapertura al pubblico nel 1997. Con il restauro si è proceduto alla sostituzione di componenti ammalorate con materiali che offrono maggiori garanzie di tenuta all'azione degli agenti atmosferici e con lo scopo di adeguare il manufatto alle vigenti normative antincendio: è il caso, ad esempio, della scala elicoidale, il cui sviluppo è interrotto ogni 10 metri da nuovi pianerottoli di servizio. Da sottolineare poi l'opera di tinteggiatura della struttura, basata sulla stesura di due strati di pittura a base di resine poliuretatiche a basso contenuto di solventi, in grado di garantire la massima resistenza chimica all'azione degli agenti atmosferici.

Destinazione d'uso

Originaria: torre belvedere Attuale: torre belvedere

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

108,60 metri

Struttura

Torre a struttura portante metallica di forma esagonale con sviluppo verticale a tronco di piramide, con gabbia interna per l'ascensore, avvolta da una scala elicoidale. Sviluppata in altezza per oltre 108 metri, la torre ospita un ristorante, posto a quota 97, e il belvedere a 100 metri.

Schema di progetto

La torre belvedere presenta una struttura portante di tubi d'acciaio Dalmine assemblati su una pianta di forma esagonale con sviluppo verticale a tronco di piramide che va rastremandosi verso l'alto sino a quasi 109 metri. La gabbia, strutturata da controventature reticolari, è ancorata alla piastra di fondazione in cemento armato con otto tiranti per ciascuno dei sei punti di appoggio. A 97 metri di altezza si trova la cabina che ospita un bar ristorante con 48 posti a sedere e, poco più su, il belvedere.

Materiali e finiture per esterni

Tubolare in acciaio Dalmine.

Impianti

La struttura portante in tubi d'acciaio racchiude una seconda gabbia interna per l'ascensore, una sorta di altra torre avvolta da una scala elicoidale. A livello del piano interrato è collocata la cabina di trasformazione elettrica per l'alimentazione degli impianti, compreso anche un faro che originariamente svettava alla sommità.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Si tratta di una costruzione del tutto insolita, con una storia particolare e affascinante. È senza dubbio uno degli elementi che per la sua particolarità caratterizza da sempre lo skyline milanese.

Fonti archivistiche

Archivio Gio Ponti, Via Dezza N. 49, Milano

Bibliografia

IRACE F., *Gio Ponti*, Electa, Milano 1988

PONTI L. L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990

La Torre Littoria, Milano 1933, in "Casabella" anno VI n. 8-9 pp. 18-21

Iconografia



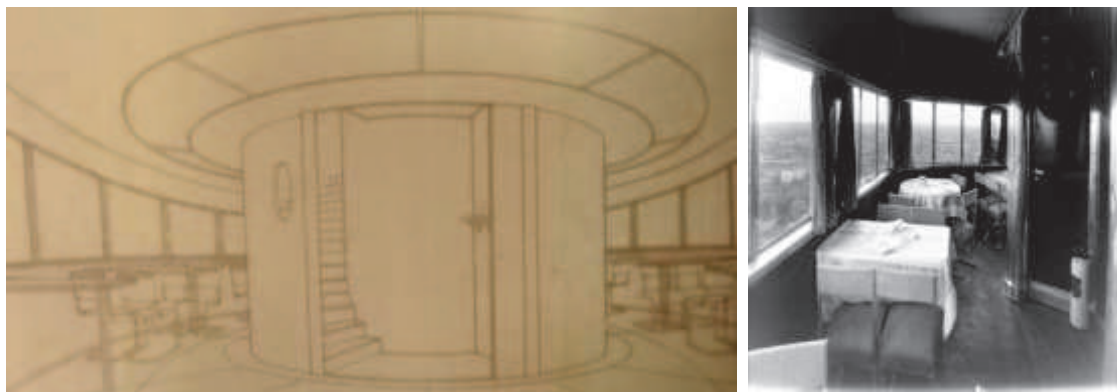
Torre Littoria inserita nello skyline di Milano, anni '30



Torre Littoria, veduta dello skyline milanese dalla terrazza, anni '30



Torre Littoria, veduta dagli archi di Sironi alla V Triennale 1933



Torre Littoria, gli interni del ristorante progettato da T. Buzzi, 1933

CASA TONINELLO .04

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Perasto, 3

Anno

1933-1934

Progettisti

Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri

Committente

Cesare Toninello

Tipologia

Edificio a blocco

Generalità

E' la più piccola delle cinque case milanesi di Terragni e Lingeri, collocata in un lotto di soli 12 metri di larghezza, compreso fra due proprietà, che impone uno schema a C. Il collegamento tra i due corpi di fabbrica, l'uno di cinque piani, l'altro di quattro, è risolto con un corpo scale e uno stretto passaggio. L'edificio è descritto come il primo esempio in Italia di casa economica in cui la distribuzione degli appartamenti è stata risolta senza ballatoi e sovrabbondanza di scale.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Commissionata a Lingeri da Cesare Toninello nel 1933, Casa Toninello si eleva su un lotto la cui conformazione suggerisce un tipo di abitazione che si ritrova spesso nell'edilizia residenziale milanese degli anni '30. La volontà dei progettisti di articolare la composizione attraverso moduli ripetibili, vede l'utilizzo del prospetto come principio ordinatore. Le scelte distributive adottate dai progettisti, risultano essere la principale caratterizzazione dell'edificio. La realizzazione risulta ultimata nel 1935.

Modifiche e restauri

L'arretramento al quinto piano previsto nel progetto originario è stato oggi modificato con un volume posticcio.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

18 metri

N. piani

5

Struttura

L'edificio è riconducibile ad uno schema a C, con pilastri a getto in calcestruzzo armato e pareti in muratura a corsi regolari in laterizio; i solai sono in laterocemento e la copertura è a due falde interamente ricoperta in tegole.

Schema di progetto

L'organizzazione planimetrica a C si riflette nella facciata principale, dove risulta evidente una tripartizione verticale: i due blocchi residenziali si distinguono chiaramente dal corpo centrale di raccordo, in aggetto rispetto ai primi, dove sono ricavate le scale e gli spazi di distribuzione agli accessi posti alle due estremità. Il cortile centrale risulta così essere uno spazio necessario alla aerazione ed illuminazione di tutti gli ambienti che vi si affacciano. Ai cinque piani del corpo attestato sulla via Perasto si contrappone il blocco interno a quattro piani, per un totale di quindici alloggi, ciascuno composto da due vani più i relativi servizi e caratterizzato dalle abbondanti finestrate. L'arretramento all'ultimo piano del progetto originario riprende lo sfondato al piano terra, come modesto riferimento alla soluzione "a ville sovrapposte".

Materiali e finiture per esterni

Allo zoccolo di base in pietra serpentina nera si affianca la finitura in colore naturale dell'intonaco per i piani superiori.

Impianti

Una scala di accesso esterna ad una rampa, e una scala principale di distribuzione verticale.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione è concentrato nel volume centrale in aggetto, dove si colloca un corpo scale principale di distribuzione.

Le finiture

L'atrio a pian terreno presenta una pavimentazione in marmo con disegno a commettitura.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Fa parte delle cinque case milanesi progettate dagli architetti Terragni e Lingeri, di cui è considerata un'esperienza di routine un po' sottotono. Il prospetto su strada appare simmetrico, con un basamento di colore scuro che si distingue immediatamente dal resto della facciata e che, con la fascia intermedia e l'arretramento dell'ultimo livello, rimanda al tema del palazzo.

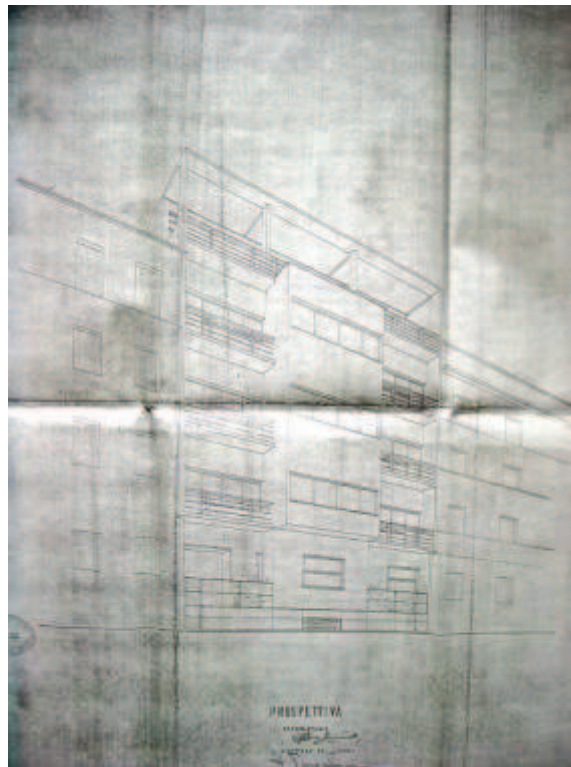
Bibliografia

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004

FOLLI M. G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991

PATETTA L., *Le cinque case di Milano*, in "Lotus International" n. 20, 1978, pp. 32-35

Iconografia



Casa Toninello, prospettiva, 1934

CASA RUSTICI .05

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Corso Sempione, 36

Anno

1933-1935

Progettisti

Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri

Committente

Vittorio Rustici

Tipologia

Edificio in linea

Generalità

Insieme alle altre quattro case milanesi di Lingeri e Terragni, casa Rustici appartiene al genere di casa d'investimento che andava affermandosi a Milano nelle operazioni speculative: il lotto sul quale è prevista la costruzione dell'edificio si trova infatti lungo l'asse di corso Sempione, zona ai margini del parco e garanzia per un investimento immobiliare. Numerose testimonianze affermano che la collaborazione alla redazione e realizzazione del progetto da parte dei due architetti fu totale. Dalle logge che collegano le testate dei due volumi deriva il soprannome dato alla casa di "gabbia del merlo".

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Commissionata da Vittorio Rustici nel 1933, casa Rustici si proponeva come una lussuosa casa di abitazione, caratterizzata dall'ampia superficie degli alloggi e dalle finiture di pregio. Se l'idea iniziale del proprietario era quella di costruire una villa a due piani, per ragioni economiche venne preferita la soluzione di un blocco d'appartamenti, con un attico per uso personale: la villa venne infatti realizzata all'ultimo livello, sopra i due corpi di fabbrica a sei piani. Il progetto, prima di trovare attuazione, venne respinto nove volte dalla Commissione Edilizia di Milano, soprattutto per la presenza delle logge passerella che venivano ritenute un limite sia estetico sia per l'apertura del cortile, e si dice che la realizzazione fu consentita solo per il prestigio di Terragni a Milano.

Modifiche e restauri

Da quando è stata dichiarata monumento nazionale si è risvegliata una consapevolezza orientata alla tutela, tanto da sollecitarne un'attenta opera di restauro iniziata nel 2011. I marmi delle facciate, le pietre dei pavimenti e le pareti di vetromattone sono stati ripristinati, e accurate stratigrafie hanno permesso di ristabilire materiali e colori. StudioMarinoni ha contribuito all'opera di restauro anche ripristinando gli interni di appartamenti e uffici dell'ala sud, mentre al piano seminterrato e rialzato si trova proprio la sede di StudioMarinoni, concepita con l'intento di ristabilire le spazialità da 'atelier' pensati da Lingeri e Terragni.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: abitazioni, uffici

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

25 metri

N. piani

7

Struttura

L'edificio può essere ricondotto allo schema a H, con struttura portante costituita da una griglia di pilastri in calcestruzzo armato e muratura di riempimento in pannelli di pomice con camera d'aria; solaio in latero cemento; copertura piana.

Schema di progetto

L'edificio risulta costituito da due corpi di fabbrica di sette piani fuori terra, l'uno rettangolare, l'altro con forma a T, collegati tra loro da ballatoi allineati lungo la facciata principale. L'area occupata è di 662 m², con un volume complessivo di circa 20.000 m³, distribuiti su sette livelli fuori terra. Al piano rialzato si trovano l'atrio, la portineria, l'alloggio del custode ed altri uffici, con uno spazio comune molto ampio con porzioni di pareti in vetrocemento. Al piano seminterrato si trovano locali accessori, uffici e l'autorimessa.

Il piano tipo è organizzato con due gruppi di tre alloggi di diversa dimensione, da tre a sette locali. Al livello più alto si trova la villa monofamiliare che, occupando solo una porzione dei corpi di fabbrica, da una parte con la zona giorno e dall'altra con la zona notte, può godere di un'ampia terrazza e giardino.

Materiali e finiture per esterni

I due diversi tipi di rivestimento, lastre di marmo Lasa bianco ed intonaco in colore arancio chiaro, evidenziano sui prospetti la griglia strutturale, con specchiature contenute in una trama ortogonale in leggero rilievo.

Impianti

Due blocchi scale ed ascensori costituiscono l'impianto di risalita.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Una scala esterna, doppia e centrale, porta all'atrio d'ingresso dello stabile, da cui partono i due blocchi simmetrici di scale ed ascensori, collegati ai vari piani dal sistema dei ballatoi.

Le finiture

Le possibilità economiche della committenza consentono di optare per soluzioni dalla qualità elevata. Ai materiali della tradizione quali pietra naturale e marmo vengono accostati il ferro ed il vetrocemento, usato in special modo in corrispondenza dei corpi scale, segni del perseguimento della modernità; l'intonaco aranciato della facciata rimanda alla sperimentazione cromatica del Novocomum.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Casa Rustici viene oggi considerata come una delle opere migliori del razionalismo milanese. Con la sua opera di smaterializzazione dei segni architettonici, Terragni giunge ad una sorta di astrazione dei prospetti, con l'orizzontalità sottolineata dalla sottrazione di balconi e passerelle.

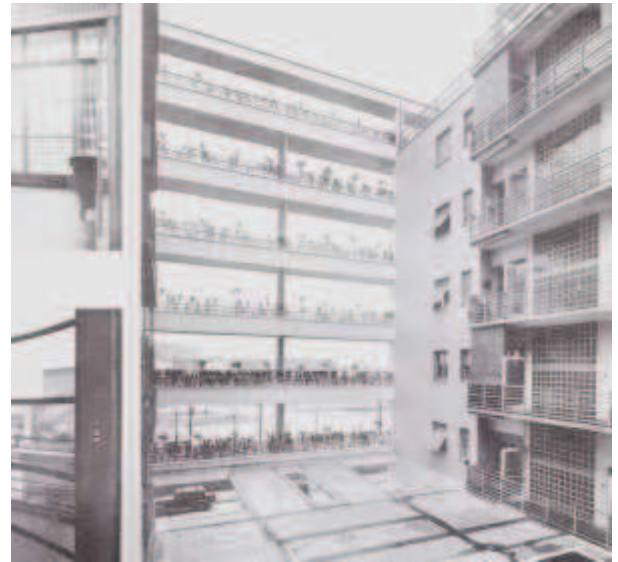
Bibliografia

FOLLI M. G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991

MONTEDORO I., *Lingerì, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004

PATETTA L., *Le cinque case di Milano*, in *Lotus international* n. 20, 1978, pp. 32-35

Iconografia



Casa Rustici, la “gabbia del merlo” in fotografie d’epoca, 1936



Casa Rustici, l’ingresso e la terrazza in fotografie d’epoca, 1936

CASA GHIRINGHELLI .06

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Lagosta, 2

Anno

1933-1935

Progettisti

Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri

Committente

Fratelli Ghiringhelli

Tipologia

Edificio in linea

Generalità

Nato come 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, ed un ultimo alloggio, più grande, con sette locali, per l'atelier d'artista del proprietario Gino Ghiringhelli. Come per casa Toninello e casa Comolli-Rustici, il lotto si trova a ridosso del quartiere Isola.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Il progetto viene presentato in Comune nel dicembre del 1933 da Pietro Lingeri, il quale assume anche la direzione dei lavori; se le scelte riguardanti i volumi e le planimetrie sono già definite, differenze sostanziali al momento della realizzazione riguarderanno aspetti compositivi. Alcune modifiche compaiono in alcuni disegni del gennaio 1934, poco prima dell'avvio del cantiere, mentre una variante verrà presentata al Comune nel giugno dello stesso anno per un maggiore sfruttamento della superficie. La prescrizione delle altezze massime consentite dai regolamenti di 30 m su piazzale Lagosta e 18 metri per i fronti sulle strade ai lati, fu risolta con una mediazione: rinunciando alla massima altezza consentita sul fronte principale venne aumentata quella delle facciate laterali (procedura indicata vincolante per le successive edificazioni sul piazzale).

Modifiche e restauri

Ad un intervento del 1949 si deve la chiusura di una delle due terrazze all'ultimo piano.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

26 metri

N. piani

8

Struttura

Lo schema dell'edificio è riconducibile ad una U sostenuta da una griglia di pilastri in calcestruzzo armato e muri di tamponamento in laterizio; i solai sono in laterocemento e la copertura è piana.

Schema di progetto

Casa Ghiringhelli insiste su un lotto dalla profondità molto contenuta, delimitato su tre fronti dallo spazio pubblico; si tratta di un edificio a U che crea un cortile interno. Come per le altre case dei due architetti, anche qui le soluzioni adottate per i prospetti si differenziano le une dalle altre: il disegno della facciata principale su piazzale Lagosta, si caratterizza per i bow-window e le logge centrali che, con un'alternata esposizione alla luce, accentuano la tridimensionalità della composizione. Un atrio centrale a piano terra distribuisce i flussi sui due lati corti del volume.

Materiali e finiture per esterni

Le facciate sono caratterizzate dal netto contrasto di colori e materiali del basamento in pietra serpentina nera del piano terra con l'intonaco tinteggiato in colore beige del resto dell'edificio.

Impianti

Un ascensore affianca ognuno dei corpi scala che collegano i livelli sui lati corti del complesso.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Due corpi scala sono collocati nelle ali corte del complesso e sono chiaramente riconoscibili per la forma arrotondata del volume da cui sono contenute.

Le finiture

I committenti sono gli autori dell'apparato pittorico ad affresco dell'atrio, già caratterizzato dalle finiture in marmo rosso Alpi e nero del Belgio, e da una statua di Lucio Fontana.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Al momento della definizione delle altezze dei volumi, viene adottata la modalità del conguaglio, ovvero della mediazione tra le altezze massime previste per i diversi affacci; questo sistema verrà più volte impiegato dalla Commissione Edilizia nelle successive decisioni, in linea con la politica del maggior sfruttamento di suolo possibile.

Bibliografia

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004

PATETTA L., *Le cinque case di Milano*, in *Lotus international* n. 20, 1978, pp. 32-35

Iconografia



Casa Ghiringhelli, foto storica, 1935



Casa Ghiringhelli, planimetria p. VII e variante, 1934



Casa Ghiringhelli, foto storiche del terrazzo e di un interno,

CASA E TORRE RASINI .07

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Bastioni di Porta Venezia, 1

Anno

1933-1935

Progettisti

Gio Ponti, Emilio Lancia

Impresa

Ingenier Gadda

Committente

Fratelli Giovanni e Mario Rasini

Tipologia

Palazzo

Generalità

L'edificio presenta due corpi autonomi ma uniti fisicamente, due volumi distinti: un corpo basso, su sei piani, squadrato nella bianca facciata, e la torre, affacciata ai bastioni e caratterizzata dalla tessitura del mattone che la riveste, dalle terrazze e dai giardini pensili. Il primo è espressione di Giò Ponti, mentre la seconda risulta più vicina ai modelli stilistici dell'architetto Lancia.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Nel 1923 Rasini Giovanni e Mario, proprietari della casa situata all'angolo tra corso Venezia ed i bastioni, siglano una convenzione con il Comune per la demolizione e la ricostruzione della casa, affidandone lo studio agli architetti Ponti e Lancia. Nel 1933 il progetto per la costruzione di un fabbricato ad uso abitazione di lusso è presentato al Comune, che poco dopo ne autorizza la costruzione.

I lavori iniziano con il corpo basso affacciato al corso Venezia e un mese dopo iniziano le opere per il corpo a torre sui bastioni di Porta Venezia, che verrà terminato l'anno successivo. Alcune varianti vengono apportate in corso d'opera: la facciata sui bastioni, in origine asimmetrica, viene ricondotta ad un aspetto ordinato.

Modifiche e restauri

Nell'agosto 1935 alcune lastre di marmo del rivestimento si staccano crollando sul marciapiede sia per l'assestamento dell'edificio, sia per le vibrazioni determinate dal traffico; si interviene sulle facciate sovrapponendo sottili fasciature di metallo in corrispondenza dei giunti. Ponti e Lancia, interpellati, approvano la soluzione e suggeriscono l'impiego di metallo argentato in superficie.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

65 metri

N. piani

6 e 12

Struttura

Struttura portante in cemento armato su fondazioni a plinto e murature di chiusura e partizione interna in laterizio forato; uno scalone principale interno con forma elicoidale collocato ad angolo; copertura piana atterrazza.

Schema di progetto

Il volume basso, dalla massa equilibrata, rispecchia la tipologia del palazzo in sintonia con il tessuto edilizio circostante: si sviluppa su sei piani ed ha pianta ad L, con la facciata sul corso che presenta due ingressi affiancati, alla casa e al cortile, balconate centrali accessibili da cinque porte finestrate alternate a finestre. Il corpo più alto, la cui facciata principale, con finestre d'angolo, presenta al piede tre portali d'accesso contrapposti, sale per 12 piani; se osservato dai Bastioni, questo secondo volume appare come una vera e propria torre, celando in realtà l'effettivo sviluppo allungato della pianta e del prospetto sul lato lungo, caratterizzato dall'andamento digradante verso i giardini.

Materiali e finiture per esterni

Il rivestimento dell'intero edificio, tanto nella combinazione cromatica tra il bianco del marmo e il marrone del cotto ceramico, quanto nel disporsi alternato della tessitura del mattone e nelle venature del marmo, risulta molto curato. Il corpo alto presenta un rivestimento in laterizio a grana fine distribuito su fasce che facendo da marcapiano rimarcano l'altezza dei vari piani.

Impianti

Il corpo basso presenta uno scalone con annesso ascensore padronale, e scala e scensore di servizio all'angolo della L. La torre presenta una scala padronale con i due ascensori di risalita, e un altro blocco scala e ascensore di servizio.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Si tratta dell'ultima collaborazione dei due architetti. La torre, con il volume semicilindrico della testata, la tessitura del mattone, le terrazze ed i giardini pensili, rimanda all'architettura degli anni '20, mentre il corpo basso esprime i caratteri tipici del palazzo di Ponti.

Fonti archivistiche

Archivio Gio Ponti, Via Dezza N. 49, Milano

Bibliografia

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

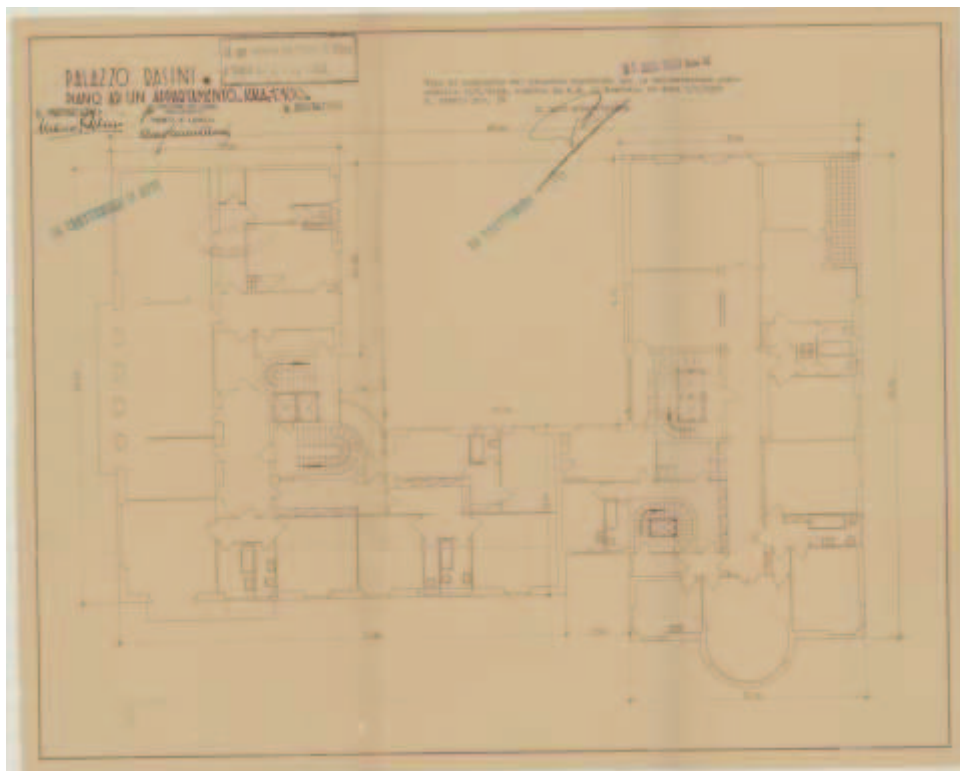
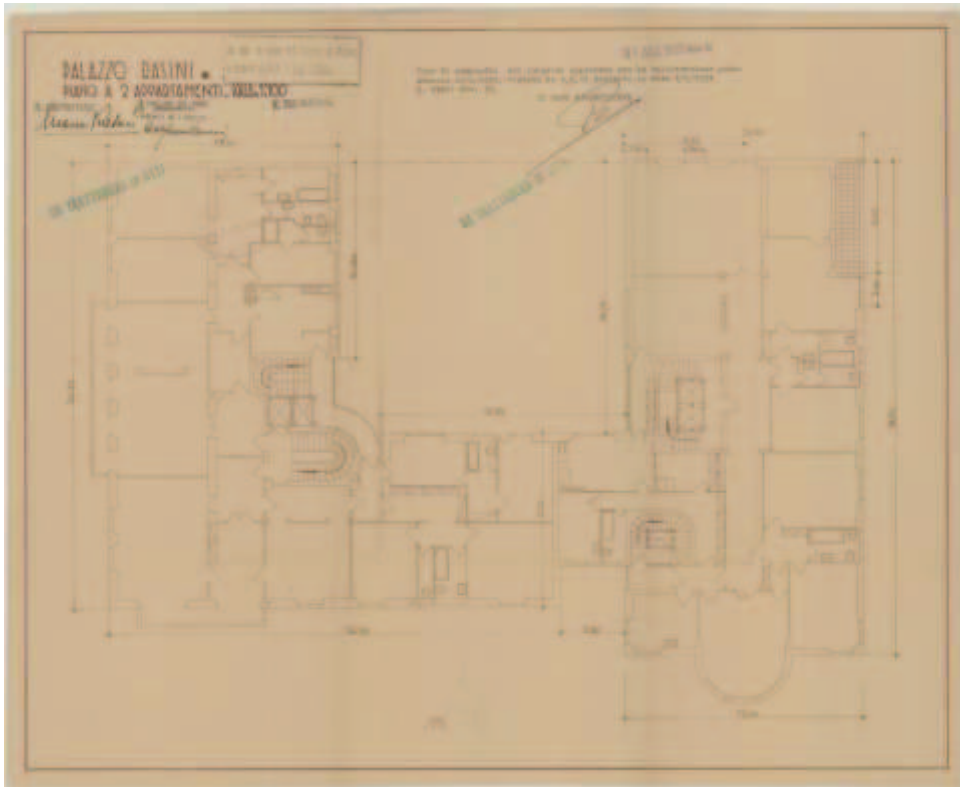
IRACE F., *Gio Ponti*, Electa, Milano 1988

IRACE F., *Milano. Guida d'architettura*, Electa, Torino 1999

Iconografia



Casa – Torre Rasini, immagine storica dei bastioni di p.ta Venezia, anni '30



Casa – Torre Rasini, planimetrie piano tipo a uno e due appartamenti, 1933

CASA LAVEZZARI .08

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Morbegno, 3

Anno

1934-1935

Progettisti

Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri; decoratore Cristoforo De Amicis

Committente

Pietro Lavezzari

Tipologia

Edificio a blocco

Generalità

Si tratta, in ordine temporale, della terza casa milanese realizzata dai due architetti. Il lotto trapezoidale molto acuto non avrebbe forse permesso forme diverse da quella a V adottata dai due progettisti, che nella realizzazione di casa Lavezzari si avvalsero della consulenza del pittore Cristoforo De Amicis, già contattato per opere precedenti. Il volume risulta composto da due porzioni la cui differente altezza viene sottolineata dall'aggetto del corpo dei bow-window.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Commissionato all'architetto Lingeri da Pietro Lavezzari, industriale, il nuovo edificio sarebbe sorto a seguito della demolizione della vecchia casa di famiglia. Alcuni anni dopo la realizzazione, l'edificio fu messo in vendita e acquistato da Antonio Clementi, nel 1939, quando avviò anche la pratica per la sopraelevazione di un piano in copertura: l'intervento venne realizzato nel 1947 senza la partecipazione di Lingeri.

Modifiche e restauri

La scelta di lastre di cemento levigato, indicata nella relazione tecnica di progetto e in diverse riviste, sembra un trattamento mai eseguito ma sostituito in corso d'opera con un rivestimento in calcare di botticino. Alcune fotografie d'epoca rappresentano l'edificio con le facciate regolarmente punteggiate da borchie di fissaggio, applicate per consolidare il rivestimento lapideo già compromesso dalla corrosione prodotta dagli agenti atmosferici.

Destinazione d'uso

Originaria: negozi, abitazioni Attuale: negozi, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

17 metri

N. piani

5

Struttura

L'edificio è riconducibile ad uno schema a V, su griglia di pilastri in calcestruzzo armato e muri di tamponamento in laterizio; i solai sono in latero-cemento; la copertura a tetto semplice a falde, con una porzione interna a terrazzo.

Schema di progetto

Il lotto su cui sorge l'edificio è il risultato dell'innesto ad angolo acuto delle vie Oxilia e Varanini sulla piazza Morbegno: un cuneo che porta con sé un'indubbia complessità planimetrica che viene risolta dagli architetti Lingeri e Terragni grazie alla scomposizione dei volumi. La nuova costruzione è così articolata in due corpi semplici e concatenati a V, allineati in modo speculare alle due strade, che convergono verso la punta dove è collocato l'ingresso all'edificio ed i corpi di risalita per i diciotto appartamenti di grandezza variabile dai tre ai cinque locali, disposti sui cinque livelli.

Materiali e finiture per esterni

Non è ben chiaro se la scelta di lastre di cemento levigato, indicata nella relazione tecnica di progetto e in diverse riviste, sia stata realizzata o sostituito in corso d'opera con un rivestimento in calcare di botticino. Ad oggi le superfici esterne sono trattate ad intonaco colorato .

Impianti

Un ascensore.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale è concentrato nel punto di contatto dei due volumi disposti ad angolo acuto, dove un grande scalone e un ascensore permettono di raggiungere tutti gli appartamenti.

NOTE CRITICHE

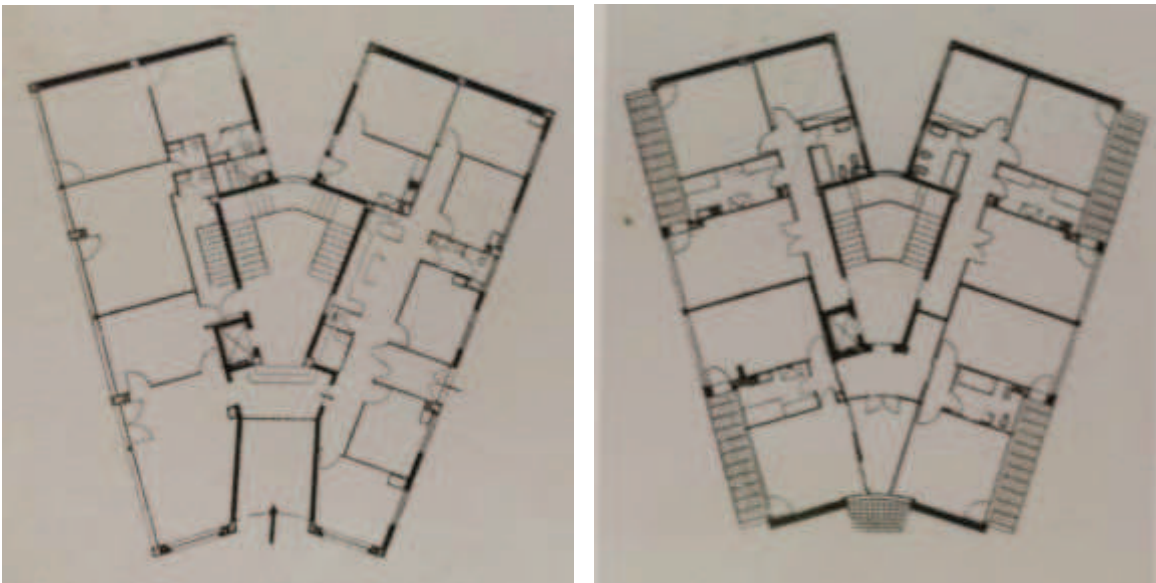
Osservazioni

Si tratta della terza casa, in ordine di realizzazione, delle cinque di Milano frutto del sodalizio tra Terragni e Lingeri. Ancora una volta il progetto risulta essere un esercizio per risolvere la particolare forma del lotto, risolta con due corpi trapezoidali a formare una V.

Bibliografia

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004

FOLLI M. G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991

Iconografia

Casa Ghiringhelli, planimetrie, 1934



Casa Ghiringhelli, fotografie storiche su p.za Morbegno prima e dopo la sopraelevazione e l'applicazione delle borchie di fissaggio

CASA COMOLLI-RUSTICI .09

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Cola Montano, 1

Via G. Pepe, 32

Anno

1934-1937

Progettisti

Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri

Committente

Cesare Toninello

Tipologia

Edificio in linea

Generalità

Si tratta della seconda casa Rustici, realizzata con soluzioni molto più economiche rispetto alla prima, ma non per questo espressione di minor capacità compositiva ed espressiva. La scomposizione dei volumi e la chiarezza della distribuzione interna, esprimono infatti ancora una volta la totale padronanza degli elementi da parte dei suoi progettisti. Si tratta di un volume al L spezzato in due parti indipendenti per i quali sono garantiti accessi autonomi; la profonda fenditura corrisponde allo spazio della piccola loggia, prolungato all'esterno da balconi in forte aggetto.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Il progetto fu commissionato nel 1934 a Lingeri e Terragni dai coniugi Comolli Rustici, già proprietari del più lussuoso condominio di corso Sempione. Il lotto, occupato da un fabbricato degli stessi proprietari e demolito apposta, è un angolo compreso tra due edifici esistenti, per il quale i due progettisti hanno pensato ad una combinazione sperimentale costituita da un corpo alto e compatto su via Pepe ed un blocco basso e più complesso su via Cola Montano. Tre sono le diverse versioni - la prima comprendeva anche un piccolo giardino ricavato dall'arretramento del corpo alto dal filo strada - che testimoniano la difficile definizione dell'edificio, per la quale si è messo anche in discussione il contributo di Terragni; tuttavia, se è vero che i disegni ufficiali sono firmati solo da Lingeri, è vero anche che questo vale per tutte le cinque case milanesi.

Modifiche e restauri

Gli originari serramenti in legno sono oggi in parte sostituiti da profilati in metallo che riprendono però lo stesso disegno.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

27 metri

N. piani

10

Struttura

L'edificio è riconducibile allo schema a C , su una griglia di pilastri in calcestruzzo armato e muri di tamponamento in laterizio; i solai sono in latero-cemento; la copertura è in parte piana, in parte a falde a padiglione.

Schema di progetto

La complessità dei volumi di differenti altezze, che genera un cortile interno, sottolinea l'autonomia del blocco affacciato sullo scalo ferroviario rispetto al basso volume su via Cola Montano; la soluzione d'angolo evidenzia tuttavia la volontà di un collegamento tra i due, che con le passerelle e gli arretramenti rappresenta la caratteristica principale dello schema di progetto complessivo. Le soluzioni formali adottate per i due fronti sono molto differenti: dalla semplicità e compattezza verso la ferrovia, si passa alla complessità dei serramenti, dei bow-windows e dei balconi dell'altro versante. Secondo un modello abitativo ad alta densità, pensato per un quartiere dalla marcata connotazione popolare operaia, i tagli degli alloggi, sette per piano, serviti da due impianti di collegamento verticale, sono molto modesti, se pure la loro distribuzione risulti particolarmente funzionale.

Materiali e finiture per esterni

Tutte le facciate sono rivestite con intonaco comune.

Impianti

Due differenti accessi con i rispettivi impianti di risalita servono i due volumi ortogonali.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Nella sua maggior semplicità, la seconda casa dei coniugi Rustici affronta il tema delle passerelle con maggior compiutezza; significative sono poi le operazioni di sottrazione della materia e di arretramento che caratterizzano i fronti dell'edificio. Le soluzioni distributive degli alloggi seguono criteri funzionali molto razionali.

Bibliografia

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004.

FOLLI M. G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991

PATETTA L., *Le cinque case di Milano*, in *Lotus international n. 20*, 1978, pp. 32-35

Iconografia



Casa Comolli – Rustici, planimetria tipo, 1937



Casa Comolli – Rustici, fotografia storica, 1940



Casa Comolli – Rustici, la facciata, 1940

TORRE SNIA VISCOSA .10

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Corso Giacomo Matteotti, 11

Anno

1935-1937

Progettisti

Alessandro Rimini

Progettista strutturale Mettler

Impresa

Ingegnere Lucca

Committente

Franco Marinotti (amministratore Snia Viscosa)

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

Si tratta di un'architettura sobria, con una notevole cura dei particolari e realizzata con materiali di alta qualità, definita come il primo grattacielo di Milano. L'edificio è costituito da un corpo poligonale di 4 piani che fa da base ad una torre a pianta rettangolare che si eleva per altri 11 livelli. Il seminterrato, il piano terreno e il mezzanino sono occupati da negozi e magazzini; agli uffici sono riservati i primi piani mentre la torre vera e propria è destinata alla residenza, con un grande appartamento di undici locali per piano.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Fu la Snia Viscosa, impresa leader nel settore tessile, a indire un concorso per la realizzazione della nuova sede rappresentativa della società: acquistati due lotti sulla piazza in formazione per affermare il proprio prestigio, si diede il via ai lavori. Il primo progetto di un unico grande palazzo, fu sostituito da due edifici distinti. I trenta metri di sviluppo in altezza previsti dal regolamento edilizio non vennero rispettati e la torre prevista si innalzava a quasi 60 metri. Lo studio dell'edificio, con la collaborazione di professionisti, si protrasse a lungo ma la realizzazione venne completata in un paio d'anni. Mutati gli

assetto della Snia Viscosa, con la sede rappresentativa trasferita nel palazzo di corso di Porta Nuova, l'edificio è stato acquistato dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

Modifiche e restauri

Negli ultimi anni del Novecento gli ambienti interni comuni quali atrii e disimpegni, scale e ascensori, sono stati restaurati: l'operazione ha riportato alla luce l'originaria bellezza dei rivestimenti in marmo e radica, gli elementi in ottone e le decorazioni. Oltre al generale stato di cattiva conservazione, le problematiche riscontrate hanno riguardato le ridotte dimensioni della guardiola a p. terreno, sacrificata e priva di servizio igienico riservato, lo stoccaggio dei rifiuti, spesso accatastati nel cortile interno e il casellario postale troppo piccolo.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

60 metri

N. piani

15

Struttura

Il progettista strutturale G. Mettler dovette affrontare le problematiche relative al primo edificio così alto costruito in cemento armato a Milano. Si tratta di una struttura sorretta da una platea le cui nervature portanti sono tali da distribuire a terra il pesante carico complessivo; pilastri, travi e solai sono stati dimensionati con grande prudenza e precisione. Alcuni pilastri nascondono avvolgimenti a spirale per sopportare l'ingente carico cui sono soggetti. La copertura ospita un solarium circondato da una pensilina/balconata e locali accessori chiusi.

Schema di progetto

L'edificio occupa un volume complessivo di 25.000 m³. Le piante rivelano il pieno sfruttamento dello stabile: un parallelepipedo scandito dal ritmo modulare delle finestre e dei balconi, ad esaltarne la verticalità. L'ingresso è rappresentato da un imponente portone a cui si accede dal porticato di corso Matteotti, con una scalinata che porta all'atrio principale, oltre il quale partono lo scalone e gli ascensori. Seminterrato, piano terreno e mezzanino del primo corpo sono occupati dagli uffici, così come il 3° piano che era occupato dallo studio di A. Rimini e dell'impresa Lucca; oltre il 4° piano, è possibile individuare la torre vera e propria, un volume destinato alle residenze che si riduce in pianta rispetto al sottostante, ancora di più agli ultimi due piani. Gli alloggi signorili occupano un livello ciascuno, e comprendono ampie zone di servizio.

Materiali e finiture per esterni

Coerentemente alle strutture e alla distribuzione interna degli ambienti, i prospetti presentano un rivestimento murario in marmo limitato a due tipi, uno chiaro e uno scuro, risultato di un approfondito studio degli effetti cromatici: così al verde serpentino del porticato si aggiunge la trachite gialla di Montegrotto della restante superficie, con la ripresa del serpentino nei contorni delle finestre, nei balconi a parapetto pieno e nelle facciate dell'ultimo piano. Il portale d'ingresso è in marmo scuro.

Impianti

2 ascensori padronali e uno di servizio distribuiscono verticalmente tutti i piani.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Essendoci un solo appartamento per piano, i collegamenti verticali non presentano particolari problematiche distributive. Lo scalone principale semicircolare, assume già dal secondo livello un andamento a doppia rampa.

Le finiture

Androne, atrio e guardiola rivestiti in marmo e ottone con controsoffitto in riquadri di radica. Il pavimento degli ascensori è in marmo Cristallino con cornice in Rosso Verona, mentre le porte a pian terreno sono sormontate da un bassorilievo in marmo che rappresenta la moglie Olga alla quale l'architetto era molto legato. Alzate, pedate e battiscopa della scala sono in marmo. I ballatoi di servizio sono pavimentati con grés di colore rosso.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Chiamata il "grattanuvole", la casa torre di piazza San Babila è nata come manifesto della potenza dell'impresa Snia Viscosa: un parallelepipedo che con la sua essenzialità e modularità conserva ancora oggi la sua bellezza e risulta uno dei più apprezzati di Milano.

Bibliografia

DISERTORI A., LAGONIGRO L., MANDEL G., PONTI F., SELVAFOLTA O., TAGLIALATELA E. (testi di), *Il primo grattacielo di Milano. La casa torre di piazza San Babila di Alessandro Rimini*, Silvana Editoriale, Milano 2002

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

Iconografia



Torre Snia Viscosa, fasi costruttive, 1936



Torre Snia Viscosa, 1940

PALAZZO DELLA TORO .11

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza S. Babila, 1-3

Anno

1935-1939

Progettisti

Emilio Lancia, Ingegnere Merendi

Committente

Compagnia Anonima di Assicurazioni di Torino e "La Vittoria" Assicurazioni Generali

Tipologia

Palazzo

Generalità

Il complesso è stato costruito per ospitare le sedi di due importanti compagnie assicurative ed un alto numero di uffici di varie dimensioni, oltre che per accogliere, in parte dei sotterranei, un cineteatro accessibile dalla nuova Galleria Ciarpaglini, il cui tracciato riprendeva in parte quello della precedente prima via commerciale coperta di Milano, rendendo possibile il raddoppiarsi degli affacci dei negozi..

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Si tratta di un'iniziativa immobiliare impegnativa da erigersi all'intersezione tra piazza San Babila, corso Vittorio Emanuele e corso del Littorio. I progettisti del nuovo Piano Regolatore affrontano il nodo dello sbocco del corso del Littorio verso San Babila, convenendo sulla soluzione di aprire una piazza demolendo una porzione dell'isolato tra via Montenapoleone e via Bagutta; una volta approvato il piano di riassetto urbanistico della zona, il 7 maggio 1931, possono prendere il via le demolizioni delle vecchie case per far spazio alla nuova piazza e al prolungamento del corso. Nel 1935 iniziano i lavori sul lato ovest della piazza e a seguito dell'acquisizione della Galleria De Cristoforis e degli edifici contigui da parte della Società di Assicurazioni del Toro, tutto l'edificato storico è demolito e sostituito dal palazzo per uffici, negozi e abitazioni, al cui interno è aperta la nuova Galleria Ciarpaglini, comunemente chiamata del Toro, mentre nel piano sotterraneo sono allestite le sale del Teatro Nuovo. Il complesso viene edificato in quattro anni, dal 1935 al 1939. Rimasto alla Compagnia di Assicurazioni sino alla fine del Novecento, il Palazzo del Toro è ceduto nel settembre del 1999 e conosce nel giro di pochi anni una lunga serie di passaggi di proprietà.

Destinazione d'uso

Originaria: residenza, terziario, servizi Attuale: residenza, terziario, servizi

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

42 metri

N. piani

8-10-14

Struttura

Per ottenere la pianta libera necessaria alla resa funzionale della galleria e del Teatro Nuovo, si rese necessario adottare per la torre un sistema costruttivo a portali in cemento armato di dimensioni inusuali per l'epoca, per i primi tre piani del fabbricato.

Schema di progetto

Si tratta di un edificio ad uso abitazioni, studi e negozi che si sviluppa su 8, 10 e 14 piani per un totale di 730 locali, sopra un'area coperta di circa 4.000 mq. L'impianto è determinato da due edifici, uno perimetrale allungato al margine dello spazio pubblico e l'altro con una maggiore elevazione in verticale che si va ad inserire sul cortile interno. Queste due parti prevedono una specificità architettonica derivante dalle differenti destinazioni d'uso. Il corpo con funzioni terziarie si affaccia alla piazza con un prospetto principale più alto e rappresentativo, che si apre con un porticato fino al corso Vittorio Emanuele, dove la sagoma dell'edificio si allunga con andamento curvilineo. L'elemento più caratterizzante risulta essere la galleria che attraversa il piano terra, dove i tre sbocchi su piazza San Babila, corso Vittorio Emanuele e corso Matteotti, la rendono una strada interna dall'assetto prettamente commerciale, verso cui i negozi affacciano con vetrine secondarie.

Materiali e finiture per esterni

La facciata concava, dominata da una fascia vetrata continua che si sviluppa su tre piani ed è evidenziata dall'uso del colore rosso per i serramenti, arretra con un andamento a gradoni fino alla torre di 42 metri nel cortile al piano terra, mentre il fronte su piazza San Babila, innalzato sopra un portico continuo, e quello su corso Matteotti si fermano rispettivamente a 38 e 27 metri. La facciata principale termina verso il corso Matteotti con una testata d'angolo diversamente trattata nella composizione e nel rivestimento lapideo, nella quale trova spazio un altorilievo di Gigi Supino raffigurante le Allegorie del Lavoro e dell'Assistenza. L'attico e il cortile presentano fronti in mattoni, mentre le facciate su strada sono in pietra chiara imperiale di Finale, in contrasto con il porfido Predazzo utilizzato per rivestire i pilastri doppi del portico.

GLI INTERNI

Le finiture

La galleria è un attraversamento a tre sbocchi le cui pareti sono arricchite con dei mosaici ed un toro bronzeo come simbolo ben evidente della proprietà dello stabile; i negozi possono così avvalersi del doppio affaccio e godere di questo ulteriore spazio pubblico.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Si tratta di un complesso imponente a cui si deve il disegno di un intero lato di piazza San Babila e di parte importante dei due corsi che ad essa convergono. La scelta dei materiali dei prospetti conferisce immediato valore alla costruzione.

Fonti archivistiche

Archivio Civico Milano, Piazza Castello, Milano

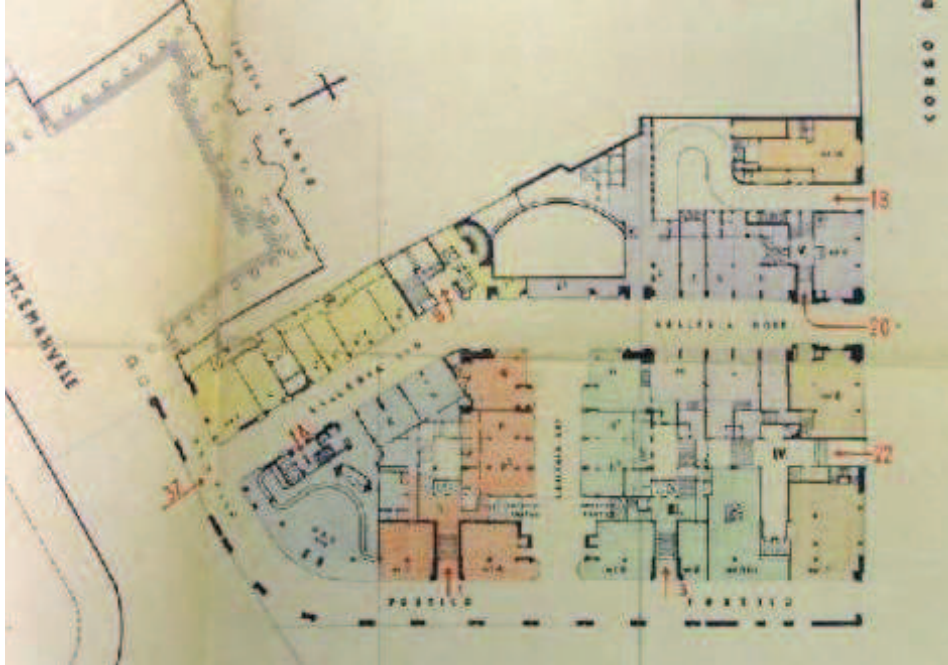
Bibliografia

Edilizia Moderna, Un monumentale palazzo per uffici nella nuova piazza San Babila a Milano, Milano 1939, n. 30, pp. 32-35

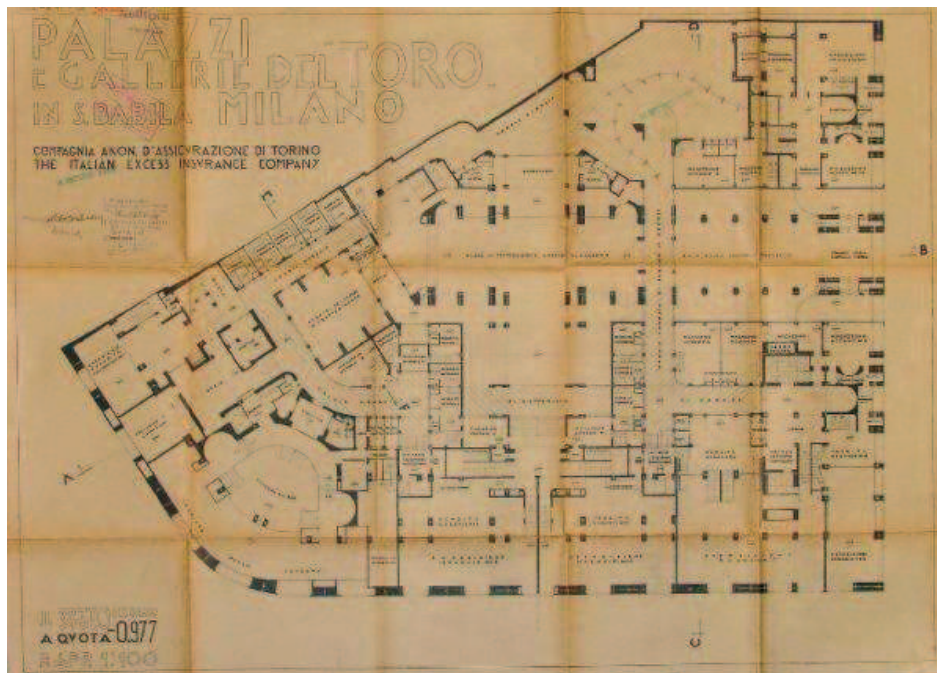
Grandi M., Pracchi A., *Milano. Guida all'architettura moderna, Architettura, città e regime*, Bologna 1980, pp. 217, 226

Iconografia

Palazzo del Toro, immagini d'epoca da piazza San Babila



Palazzo del Toro, impianto planimetrico, Archivio Civico Milano



Palazzo del Toro, planimetria a quota -0.977, Archivio Civico Milano

CASA ALBERGO .12

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Corridoni, 22

Anno

1946-1951

Progettisti

Luigi Moretti; Ingegnere Borelli; direttore dei lavori Ghiringhelli

Impresa

Cofimprese

Committente

Comune di Milano

Tipologia

Palazzo

Generalità

Tra le opere che il Comune di Milano programma per la ricostruzione della città, l'edificio, costruito come residenza transitoria per inquilini singoli, ha una pianta ad H costituita da due corpi principali che si elevano su sei e dodici piani. Il primo si allinea al bordo stradale ed è destinato ad ospiti femminili, originariamente per "donne laureate", mentre quello alto, riservato ai maschi, è molto arretrato dal bordo del lotto; un terzo volume, basso, fa da collegamento fra i due.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Il Comune di Milano, tra il 1947 e il 1956, prevede un ampio complesso di opere pubbliche per case popolari, case unifamiliari a schiera, case I.N.A., scuole ed asili, opere di fognatura e canalizzazioni. Con l'acquisto di terreni di proprietà pubblica da destinare in affitto a basso canone a piccoli nuclei familiari, a scapoli e nubili, a impiegati, operai e a studenti, si procede con la costruzione delle case albergo previste, sei in tutto. I lavori sono conclusi tra la fine del 1950, con il corpo su sei piani, e l'inizio del 1951, quando si completa anche l'edificio di dodici piani. L'opera è considerata bene artistico di particolare interesse e dal 1998 sottoposta a tutela da parte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Oggi la residenza, gestita dal Politecnico, è occupata solo in una parte del corpo più alto, la cosiddetta Torre A, da studenti Erasmus e da docenti stranieri.

Modifiche e restauri

Con alcuni interventi di adeguamento, il complesso ha mantenuto nel tempo la destinazione alberghiera originaria.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: residenza per studenti

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

47.50 metri

N. piani

12

Struttura

La struttura portante è in cemento armato, con fondazioni a travi rovesce, pilastri su tre navate con travi longitudinali continue e solai in laterocemento. Le pareti esterne hanno un doppio tavolato di 12 cm con camera d'aria di 16 cm. La copertura è una terrazza piana con strati isolanti in cretonato di pomice, asfalto e sabbia. Le scale sono in cemento armato.

Schema di progetto

Il complesso, che occupa un'area totale di 1.650 m², è composto da due corpi doppi di 12x60 mt, uno di sei e uno di dodici piani, alti rispettivamente 21.50 e 47.50 mt, disposti parallelamente tra loro secondo l'asse nord-sud. I due corpi hanno in comune il grande atrio di ricevimento a p. terra, una sorta di terzo volume di collegamento. Le unità alloggio presenti sono 122 nel corpo basso e 286 in quello alto, per un totale di 408 alloggi, con una superficie media di 16 m²; ognuno è composto da uno spazio d'ingresso, servizio privato, stanza per soggiorno e letto, cucinetta minima ed armadio. I servizi generali facoltativi, bar, sala lettura, biblioteca, palestra, sartoria ecc. sono concentrati nel piano rialzato e seminterrato.

Materiali e finiture per esterni

Le facciate sono rivestite in tessere vetrose bianche, con lame in aggetto in tessere grigie. Il basamento dei due edifici è rivestito in pietra di ceppo, mentre le pareti del corpo basso della hall sono in intonaco terranova e pietra di ceppo. Gli architravi delle finestre, delle testate degli edifici e delle scale sono in tessere vetrose miscelate in pasta di colore verde e nero.

Impianti

Quattro ascensori, due per ogni corpo scale, nell'edificio alto; tre, di cui due per un corpo scale e uno per l'altro, nel corpo basso. L'impianto di riscaldamento è a termosifoni con termoconvettori. La

centrale termica è localizzata in un locale sotto l'atrio principale. L'impianto idraulico è munito di autoclave. Ogni unità dispone di acqua corrente calda e fredda con boiler a contatore individuale.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale si sdoppia nelle due ali dell'H per gli alloggi maschili e femminili.

Le finiture

I serramenti sono in legno verniciato, tranne quelli delle testate e della hall che sono in ferro verniciato. I pavimenti dei piani residenziali sono in seminato alla veneziana di tonalità differente per ogni piano; a piano rialzato i pavimenti sono in palladiana di differenti mescole di colore, o in lastre di marmo bardiglio bianco o chiaro. Nel grande atrio, le boiserie sono realizzate in legno di castagno.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Si tratta di un complesso di grande funzionalità e di notevole interesse estetico per la composizione e per la semplicità dei mezzi impiegati. Esemplifica l'idea modello a cui Moretti aveva pensato per la realizzazione di questa tipologia edilizia.

Bibliografia

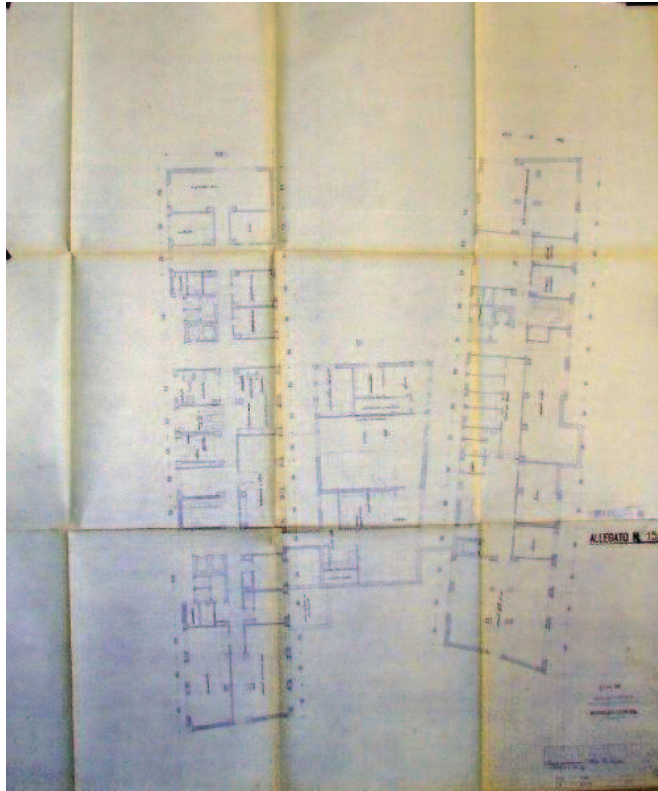
BOTTONI P., *Edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano 1954

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

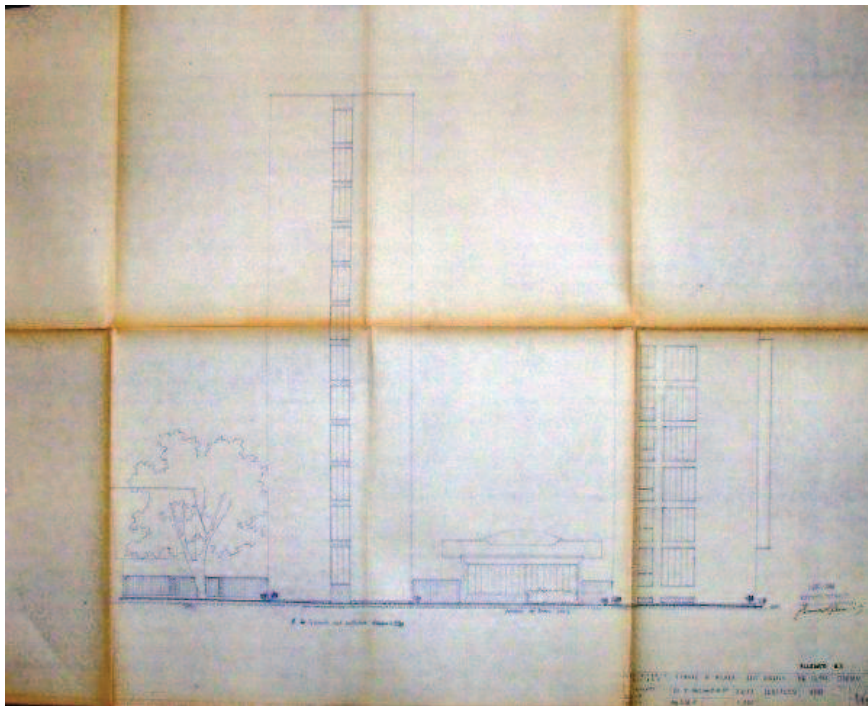
Iconografia



Casa albergo di via Corridoni, disegni di progetto, 1948 c.ca



Casa albergo di via Corridoni, planimetria, anni '40



Casa albergo di via Corridoni, prospetto trasversale, anni '40

PALAZZO ARGENTINA .13

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Corso Buenos Aires, 36

Anno

1946-1951

Progettisti

Piero Bottoni, Piero Pucci, Guglielmo Ulrich;

Mario Cavallè per gli interni del cinematografo

Impresa

Impresa dell'ingegnere Sante Comolli, direttore dei lavori

Committente

Lombarda Finanziaria Edilizia

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

Si tratta di un edificio polifunzionale, raro esempio nel contesto milanese, che risulta composto da due volumi complementari: un blocco basso di 40 x 40 metri che accoglie diverse attività commerciali, funzionali e un cinematografo si affaccia sul corso confermandone l'allineamento storico e un secondo, alto, ortogonale e arretrato su 3 fronti rispetto al precedente in modo da consentire un'ampia visuale e illuminazione alla zona circostante, ospita la funzione residenziale. E' come se la lama della torre andasse ad incastrarsi ortogonalmente sulla piastra a filo strada. Secondo le richieste della committenza, i tagli degli alloggi offrono soluzioni differenti: il numero di locali di cui si compongono gli appartamenti, infatti, varia da cinque a dieci più servizi, e risultano distribuiti da cinque a due unità per piano.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Nel progetto iniziale, firmato con l'architetto Pucci e datato 1946, Bottoni si oppone al blocco chiuso e alto 30 metri previsto dal regolamento edilizio e propone una soluzione che, pur conguagliando la cubatura richiesta, rivoluziona l'impostazione tradizionale ponendosi quale atto dimostrativo di come sarebbe potuto diventare l'intero fronte orientale di corso Buenos Aires. La prima versione prevede una

galleria a forma di croce che attraversando a piano terra il volume basso fungesse da secondo ingresso per i negozi del corso e che, ricollegandosi con una seconda galleria parallela ad esso, costituisse una zona pedonale coperta; tale percorso esterno venne bocciato dalla committenza, mentre la galleria interna, con copertura in vetro cemento che ne garantiva l'illuminazione, fungeva da filtro e da accesso coperto ai piani superiori tramite l'uso degli ascensori e dei corpi scale. Per quanto riguarda il corpo alto, il committente impone l'aggiunta di altri due piani e una copertura a falde, superando così la volumetria regolamentare. I Vigili del Fuoco, che in un primo momento avevano accolto il progetto, impongono, sulla base di nuove prescrizioni antincendio, modifiche sulla collocazione dei vani scala. Nel 1947 Pucci, spesso assente nel corso dei lavori, viene sostituito dall'architetto Ulrich che insieme a Bottoni delinea il progetto definitivo; le variazioni sostanziali sono quattro: l'annullamento della galleria parallela a corso Buenos Aires per aumentare la superficie commerciale; l'avvicinamento dei blocchi di distribuzione verticale che, in tal modo, peggiorano la distribuzione interna degli alloggi laterali; l'aggiunta di un piano arretrato dotato di pensilina per nascondere il tetto a falde; il disegno delle facciate del corpo alto con il ripetersi di finestre molto ravvicinate per rispondere all'esigenza di totale flessibilità degli appartamenti. Durante l'esecuzione, ad insaputa degli architetti, viene inserito a pian terreno un cinematografo, le facciate dell'edificio alto vengono rifinite con semplice intonaco anziché ceramica bianca e si aumenta significativamente la pendenza delle falde della copertura. Oggi la progressiva mancanza di cura dello stabile ha portato all'apposizione di grandi pannelli pubblicitari sulle pareti cieche del cinema in disuso e la trasformazione in terrazzo praticabile del tetto basso.

Modifiche e restauri

Per economia i costruttori sostituirono il rivestimento in facciata che avrebbe dovuto essere in grés o tessere di ceramica lucida, con cemento e graniglia e limitarono alla parte bassa la spuntatura a punta di martello che era stata prevista per l'intero edificio.

Destinazione d'uso

Originaria: negozi, uffici, abitazioni, cinematografo Attuale: uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

48 metri

N. piani

14

Struttura

Si tratta di un edificio a pianta rettangolare, costituito da un basamento e da una torre, con struttura portante a pilastri in cemento armato su fondazioni a plinto e murature di chiusura e partizione interna in laterizio forato. Le fondazioni sono travi rovesce su gruppi di pali in c.a. Le scale sono in cemento armato con struttura continua antincendio. La copertura è a falde a padiglione.

Schema di progetto

L'edificio occupa un'area di 1.480 m² con un volume di 48.800 m³. E' costituito da un fabbricato di base, con due livelli interrati e tre piani fuori terra, di 40 metri di lato e caratterizzato da una galleria pedonale coperta, ed una torre residenziale di undici piani ortogonale al corso. Le destinazioni d'uso, ognuna con i suoi accessi preferenziali, si distinguono grazie all'articolazione dei volumi e alla composizione delle facciate; l'arretramento del corpo alto consente maggior respiro.

Materiali e finiture per esterni

Le facciate avrebbero dovuto essere rivestite in tesserine di ceramica o in grés, ma per economia i costruttori adottarono un rivestimento in cemento e graniglia. La parte bassa dell'edificio presenta una spuntatura a punta di martello. I serramenti si differenziano a seconda della destinazione della porzione dell'edificio, con speciali serramenti continui in metallo per i negozi a piano terra. Le iscrizioni dei negozi sono state lasciate alla decisione dei singoli commercianti, con un generale disordine.

Impianti

Tre ascensori padronali collegano direttamente l'atrio centrale con i singoli alloggi, e due ascensori di servizio portano dalla strada agli ambienti di servizio degli appartamenti; sono presenti due ascensori per i magazzini di vendita. Sono presenti una centrale elettrica di servizio azionata con motori diesel e nafta, pompe dell'acqua e pozzi; il riscaldamento ad acqua calda con caldaia a nafta e termoconvettori. E' presente un impianto di condizionamento per il cinematografo.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema degli accessi è differenziato per ogni destinazione d'uso. I corpi scale per gli appartamenti della torre sono stati spostati rispetto al progetto originario per esigenze di sicurezza anti incendio.

Le finiture

I pavimenti sono in cemento e graniglia, in marmo in lastre e alla veneziana e in rovere.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Tipico caso di razionalismo italiano del dopoguerra a Milano, l'edificio è un raro esempio di una simile commistione di destinazioni d'uso. Il complesso processo di definizione progettuale evidenzia le difficoltà di un rapporto con la committenza e le finalità speculative di parte dell'imprenditoria milanese dell'epoca.

Fonti archivistiche

Archivio Piero Bottoni, Via Durando N. 38/A, Milano

Bibliografia

TONON G. (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995

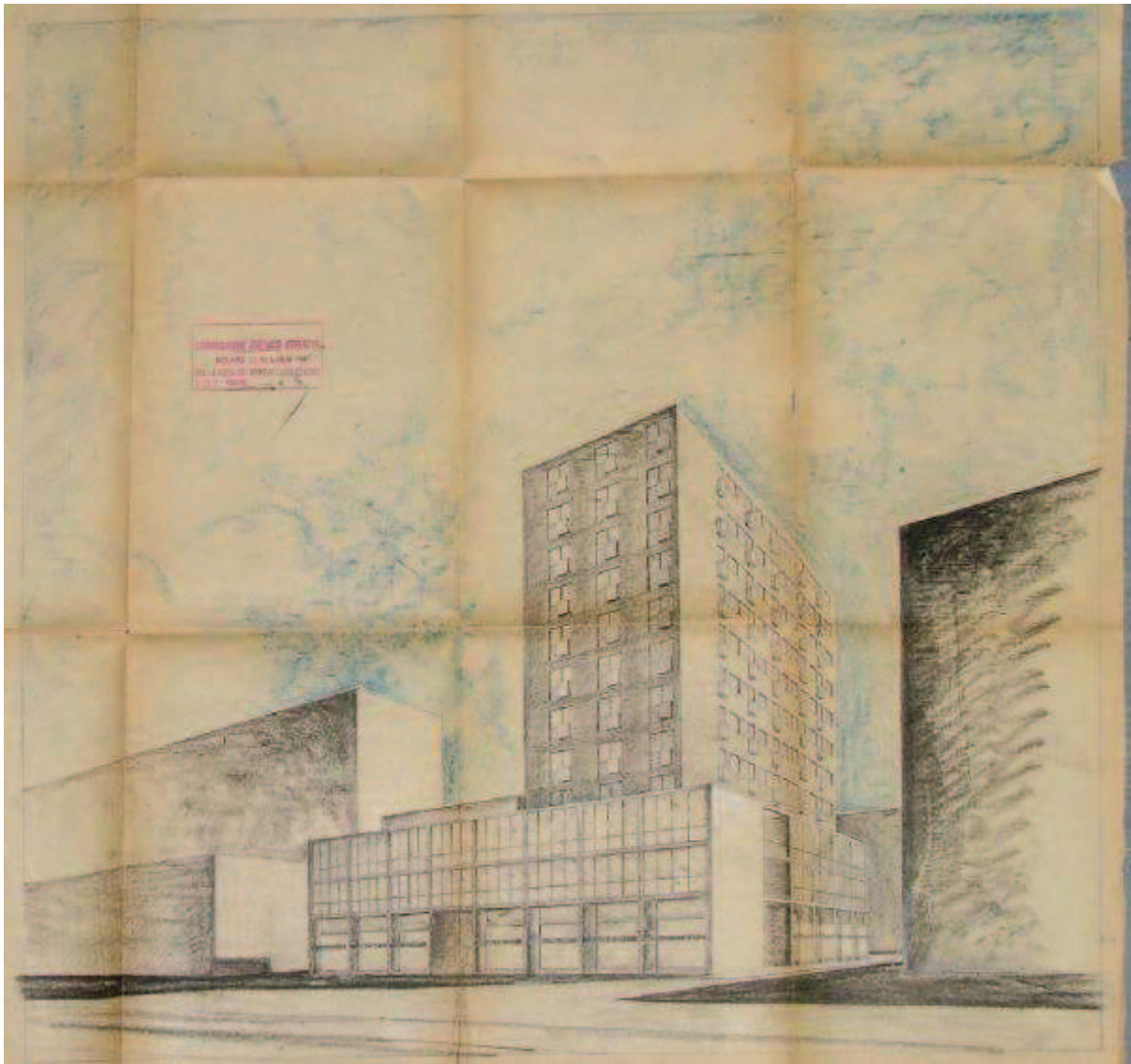
CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

ZILIOLI A., *Piero Bottoni. Edificio polifunzionale a Milano*, Alinea, Firenze 1994

MANTERO E., *Città e architettura nel razionalismo italiano*, in "Casabella Continuità" n. 463-464, 1980, pp. 74-80

Iconografia



Palazzo Argentina, disegno prospettico, anni '40

CENTRO SVIZZERO .14

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Palestro, 2

Anno

1947-1952

Progettisti

Armin Meili; direttore lavori Giovanni Romano

Impresa

Gadola

Committente

Società Svizzera

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

Il centro, costruito nei pressi dei giardini pubblici di via Palestro per sostituire la sede della Società Svizzera distrutta durante la guerra coi fondi della Confederazione Elvetica, ospita il consolato, uffici del turismo concessi in locazione e ampi spazi per la comunità svizzera milanese. Due edifici, uno basso lungo il fronte strada e uno alto 21 piani a pianta rettangolare, separato dal precedente e affacciato su una corte privata, si affiancano alle case albergo promosse dal comune e a una serie di edifici alti per abitazioni ed uffici della zona.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Opera di Armin Meili, fu costruito dall'impresa Gadola sotto la direzione ai lavori di Giovanni Romano: entrambi avevano partecipato nel 1947 ad un concorso bandito dalla Società Svizzera, dove presentarono più varianti. Accanto ad una prima proposta, che rispettava le prescrizioni del piano regolatore vigente, l'architetto Meili presentò alla commissione urbanistica una soluzione articolata in un corpo basso continuo e un blocco a torre: una volta approvato dal Comune, questo progetto venne realizzato senza intoppi dall'impresa. Alla fine del 1949 iniziarono i lavori per il corpo basso che finirono nel 1951 e l'anno successivo venne inaugurata la Torre.

Modifiche e restauri

Al momento della realizzazione la committenza ha preferito sostituire il rivestimento di graniglia rossa e bruna con un più semplice intonaco grigio. Il centro è stato ristrutturato nel 1995 e nel 2000 per poterlo adeguare agli elevati standard tecnologici con il commissionamento di lavori a giovani artisti elvetici.

Destinazione d'uso

Originaria: centro direzionale, uffici Attuale: uffici

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

78.60 metri

N. piani

20

Struttura

Entrambi gli edifici presentano l'ossatura portante, i vani scale e i vani ascensori in cemento armato. Le fondazioni del corpo basso sono a travi rovesce continue per i pilastri perimetrali, a plinti isolati per quelli interni, mentre per la torre vi è una platea unica. Le pareti dei due corpi hanno riempimenti in mattoni forati.

Schema di progetto

L'edificio basso copre un'area di 1.090 m² e si eleva su 4 livelli a cui si somma un piano interrato: ospitava un caffè con annessa sala da bowling, gli archivi, i locali per gli impianti di riscaldamento e una serie di magazzini, mentre sotto la corte centrale vi è una autorimessa per trenta vetture. L'ingresso principale affaccia su via Palestro e immette nella hall attraverso la quale si accede agli uffici, distribuiti da un corridoio centrale; nell'ala rivolta su piazza Cavour si trovavano una banca e altri uffici. Il corpo alto si estende su una superficie di 488 m²: i piani dal secondo al diciottesimo risultano identici, occupati da sei uffici ciascuno e distribuiti da un corridoio centrale. Il diciannovesimo e il ventesimo piano, con ampie vetrate, ospitavano invece un ristorante collegato con il tetto terrazza affacciato a 360 gradi sul panorama della città; l'interrato accoglie i magazzini, le celle frigorifere e i locali per il personale del ristorante, oltre alle cantine degli uffici, due serbatoi idrici alimentati con acqua di falda e ai vani per i macchinari che garantivano autonomia elettrica all'edificio.

Materiali e finiture per esterni

L'intero edificio è rivestito con tessere rettangolari di marmo di Carrara e zoccolini in granito nero, mentre le coperture, terrazze comprese, sono in rame. I serramenti esterni sono in alluminio anodizzato, a doppio vetro, con tendoni, tende alla veneziana e tapparelle; al 19° e 20° piano le grandi vetrate sono completamente apribili. La pavimentazione del cortile è fatta a mosaico di cubetti di pietra multicolore, ad opera dello scultore Alberto Salvioni, così come il mosaico della terrazza panoramica.

Impianti

Nel corpo basso: 2 ascensori di portata 900 kg e velocità 18.32 m/s; 2 montavivande elettrici dalla cucina ristorante al salone eventi. Nella torre: 5 ascensori, di cui, uno con fermate a tutti i piani, due uguali per i piani pari e due per i piani dispari con portata variabile da 750 kg a 900 kg; un piccolo montacarichi elettrico per uffici. Sistema di riscaldamento a pannelli sistema Sulzer Cristal; impianto di condizionamento e ventilazione. L'edificio alto concentra i servizi di risalita e i canali tecnici lungo i lati minori in quanto privi di aperture.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Nell'edificio a torre il sistema di distribuzione verticale è concentrato lungo i lati minori, mentre nel corpo basso vi sono due vani scala, l'uno posto all'intersezione delle due ali, l'altro sul fondo del corridoio degli uffici.

Le finiture

Al suo interno è stata progettato un luogo di ritrovo per i soci Stube in stile settecentesco per poter dare loro un forte senso di patria, nel quale venne installata una stufa Steckborn in maiolica del 1736 ornata con stemmi araldici, versetti e salmi della Bibbia molto preziosa e simbolica. Notevole è il mosaico moderno opera dell'artista Salvioni che richiama motivi araldici dei cantoni e forma la pavimentazione di ingresso agli stabili. I pavimenti di tutti gli uffici sono in gomma, quelli della Società Svizzera in parquet e marmo, mentre quelli del bar e ristorante sono in granulato di marmo nero e verde maremma.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Il Centro Svizzero si eleva con un'architettura che è segno di rinnovamento, di scambi, di attività commerciali, culturali e sociali, e che s'inserisce in quell'innovativa strategia di sviluppo urbanistico della città, svincolata dalle consuetudini e dalle regole di stampo ottocentesco.

Bibliografia

BOTTONI P., *Edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano 1954

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

Iconografia



Centro svizzero del turismo, immagine storica, anni '50



Centro svizzero, la pavimentazione del cortile interno e la stufa in maiolica, anni 2000

COMPLESSO IN VIA MELCHIORRE GIOIA .15

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Melchiorre Gioia, 1

Anno

1949-1951

Progettisti

Pietro Lingeri, geometra Giorgetti

Committente

Immobiliare Montodde srl, immobiliare Valneri srl, immobiliare Montelero srl.

Tipologia

Condominio e torre

Generalità

Il complesso di via Melchiorre Gioia sembra esemplificare quel programma dell'architettura moderna di case alte, medie e basse; nello stesso lotto, infatti, si trovano a coesistere tre edifici di altezza diversa: un blocco a torre, un lungo fabbricato di sette piani ed un corpo basso. Il carattere terziario della zona influisce sulla destinazione degli spazi ma soprattutto sull'esigenza che questi siano flessibili e potenzialmente trasformabili in base alle richieste del mercato.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

I lavori eseguiti in via Melchiorre Gioia rientrano nel piano particolareggiato e, data la collocazione del cantiere, l'Ufficio tecnico urbanistico richiede che il progetto sia una Edilizia Speciale e che possibilmente venga edificato nell'immediato. La conformazione deve essere in linea con la tipologia di edilizia aperta, consona alla zona del nuovo centro direzionale di cui il lotto fa parte. La struttura esistente del palazzo a corte chiusa deve dunque essere sostituita con una a cortile aperto, ritenuta più adatta per lo sviluppo futuro della zona in trasformazione. Progetto e realizzazione avvengono tra il 1949 e il 1951, e all'edificio a L più altri due volumi bassi e isolati del primo studio si sostituirà l'attuale complesso, capace di ridefinire l'incrocio tra le vie limitrofe; la soluzione definitiva, con l'arretramento del fronte su via De Cristoforis, ha portato all'individuazione della superficie scoperta in due cortili, che per la costruzione delle autorimesse sono stati ridotti ad uno. Inoltre, una prima idea progettuale era quella di coprire il naviglio, operazione che non sarà realizzata.

Modifiche e restauri

Gli anni della progettazione hanno visto il susseguirsi di soluzioni differenti per quel che concerne l'organizzazione plani-volumetrica del lotto.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni, uffici e negozi Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

N. piani

2 - 7 - 12

Struttura

Le esigenze di flessibilità influiscono sull'organizzazione strutturale degli edifici, che risulta così essere semplice e lineare ad ogni livello. Il volume più alto ed il corpo in linea adottano lo stesso linguaggio figurativo e l'elemento di raccordo tra i due, costituito da una terrazza e dal vano scale di servizio della torre, risulta poco profondo.

Schema di progetto

Si tratta di un complesso di tre volumi chiaramente individuabili per le differenti altezze: un corpo lungo a due piani ed uno a sette livelli, e un blocco a torre di dodici. La distribuzione interna è semplice e regolare in maniera tale da garantire la flessibilità richiesta: le indicazioni di inserire negozi e abitazioni nel volume basso, uffici a piano terra e residenze ai livelli superiori negli altri due corpi, sono indicazioni solo di massima e la presenza di disimpegni orizzontali e verticali ben studiati seguono l'ottica di un eventuale trasformazione degli alloggi in altri uffici. La realtà dei fatti si è poi verificata opposta, e sono stati i piani alti ad essere trasformati in residenze.

Materiali e finiture per esterni

La linearità del fronte esterno risulta movimentato dalle regolari sporgenze dei balconi.

Impianti

Nel corpo a torre i due vani scala con ascensore si individuano dagli aggetti della facciata posteriore, mentre per il corpo basso la distribuzione avviene lungo una striscia che corre sulla facciata che dà verso l'interno del complesso.

NOTE CRITICHE

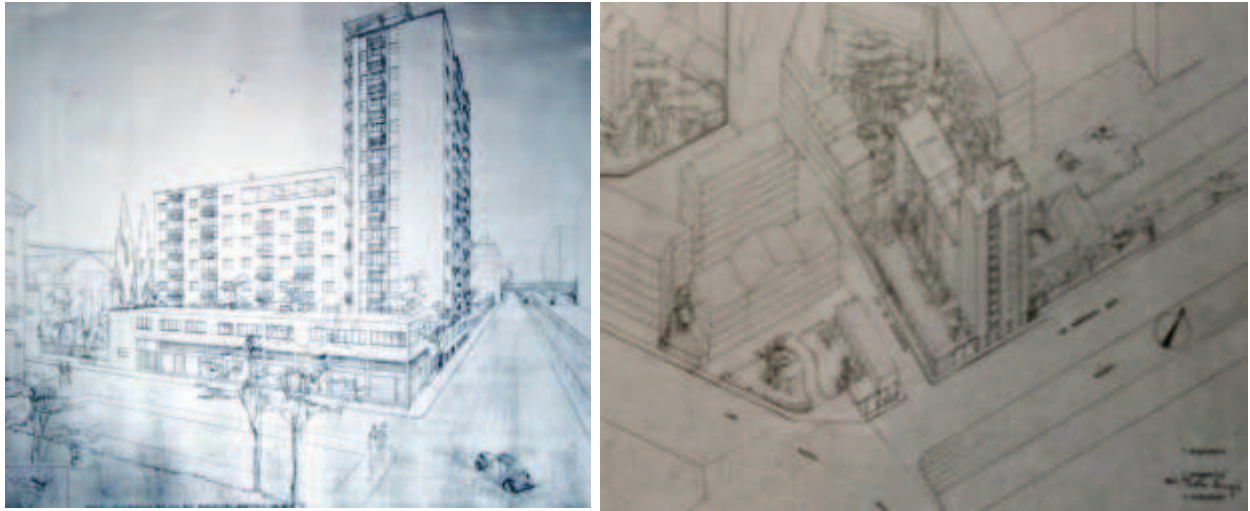
Osservazioni

Un complesso a corte aperta, in un progetto che vede l'articolazione di edifici di altezze differenti. La composizione generale risulta unitaria grazie a soluzioni formali coerenti.

Bibliografia

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004.

Iconografia



Condominio per abitazioni, uffici e negozi in via M. Gioia 1, disegni prospettici, 1950



Condominio per abitazioni, uffici e negozi in via M. Gioia 1, planimetria, 1950



Condominio per abitazioni, uffici e negozi in via M. Gioia 1, foto d'epoca, anni '50

PALAZZO MONTECATINI .16

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Largo Donegani, 1

Anno

1951-1952

Progettisti

Gio Ponti, Antonio Fornaroli

Committente

Guido Donegani, Montecatini spa

Tipologia

Palazzo per uffici

Generalità

Realizzati in tempi diversi su due lotti contigui, i palazzi per la Montecatini sono stati disegnati per ospitare in un unico e modernissimo complesso tutti gli uffici amministrativi della società milanese, produttrice di materiali come l'alluminio e il marmo che Ponti impiegherà per la costruzione concepita come modello in scala reale delle potenzialità offerte dall'industria italiana.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Guido Donegani, presidente della Montecatini Società Generale per l'Industria Minerale e Chimica, assegna nel 1935 a Ponti e Fornaroli il progetto per l'ampliamento della sede di via Turati e via Moscovia per 1500 impiegati. La posizione del lotto in questione è strategica in quanto esso si affaccia su un incrocio importante della città, che segna l'ingresso al centro per chi proviene dall'asse stazione Centrale – piazza Repubblica. Danneggiato gravemente durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, il primo palazzo Montecatini è stato parzialmente ricostruito e innalzato di un piano per volere del presidente della società, Guido Donegani, nonostante la manifesta contrarietà di Ponti. Questo secondo palazzo viene dunque fatto costruire a circa quindici anni dal primo, di cui riprende diversi aspetti: è interessante osservare gli elementi di continuità con l'esperienza precedente che si propongono di intrattenere un dialogo con l'edificio degli anni trenta, nonostante le consistenti differenze. Il lotto a disposizione prevede una configurazione del tutto diversa, che dirige il progetto verso un edificio trapezoidale a corte, confermando pienamente la logica insediativa "a blocco" ma articolando e proporzionando i volumi a seconda degli affacci. Anche in questo caso il corpo più alto,

di 13 piani, rivolto verso via Moscovia e piazza della Repubblica, collega due corpi più bassi, di 8 piani, disposti lungo il filo stradale di via Principe Amedeo e di via Turati e si offre alla città come elemento di accoglienza servendo l'edificio per l'ingresso al pubblico. L'angolo viene smussato a ricavare una piccola piazza triangolare, dove la leggera concavità del corpo principale sottolinea l'elemento di accoglienza. Il quarto lato che sulla via Montebello chiude l'isolato è più basso e con un carattere decisamente domestico: diversamente dal corpo alto, qui la partitura della facciata è spiccatamente orizzontale ed un sistema di aggetti modula la facciata.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici

Attualmente di proprietà delle Generali, l'edificio ospita il consolato degli Stati Uniti d'America.

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

39 metri

N. piani

8 - 13

Struttura

Il modulo spaziale di base è rappresentato da una cellula per quattro persone e l'ingombro delle relative postazioni. Con questa misura viene costruito l'intero edificio e si organizzano gli esterni con un ritmo delle aperture che restituisce con chiarezza la distribuzione interna.

Schema di progetto

L'occupazione scelta per il lotto a forma trapezoidale non segue uno schema che riproponga la cortina continua perimetrale su strada. Il progetto definitivo, infatti, si imposta su un impianto planimetrico ad H, aperto e un poco arretrato su via Moscovia, da cui si prevede l'accesso principale agli uffici. Il tema riproposto è quello della pianta libera e dell'accoglienza tra due fabbricati: il corpo centrale viene arretrato in modo da avere uno spiazzo frontale che introduca all'edificio, e la maggiore elevazione in verticale rispetto alle due braccia laterali segna la gerarchia organizzativa interna. La soluzione distributiva è anch'essa originale: dalle porte sulla piccola piazza si accede ad una grande galleria dove vengono esposti i prodotti della Montecatini, e da qui si passa poi ad un androne che distribuisce agli ascensori. Al piano terra dei due corpi di 8 piani si aprono grandi vetrate per negozi.

Materiali e finiture per esterni

Le superfici esterne sono trattate con un rivestimento in marmo cipollino apuano verde che risulta essere in perfetta complanarità con i serramenti in alluminio. Questo modo di trattare le facciate fa distinguere l'edificio dal contesto.

Impianti

Il complesso si caratterizza per una dotazione impiantistica all'avanguardia, con impianto di condizionamento dell'aria, rete telefonica e posta pneumatica.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Quattro sono i corpi scale principali, a cui se ne sommano altri quattro di servizio, collocati ai lati corti dei due corpi allungati. 4 ascensori sono nel corpo centrale di congiunzione, altri 6 più 2 montacarichi sono invece nelle due braccia laterali.

Le finiture

Anche negli interni i materiali utilizzati nelle finiture, negli arredi e nei serramenti confermano la forza della modernizzazione, riconosciuta già dalla critica dell'epoca.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

L'intero complesso è studiato a partire da un'attenta analisi del dimensionamento minimo dell'unità di lavoro, costituita dalle scrivania per quattro impiegati e dai suoi collegamenti con le condotte energetiche ed impiantistiche, che includono le dotazioni d'avanguardia (come la climatizzazione, la centrale telefonica o la posta pneumatica) che ne faranno un emblema della modernità milanese.

Fonti archivistiche

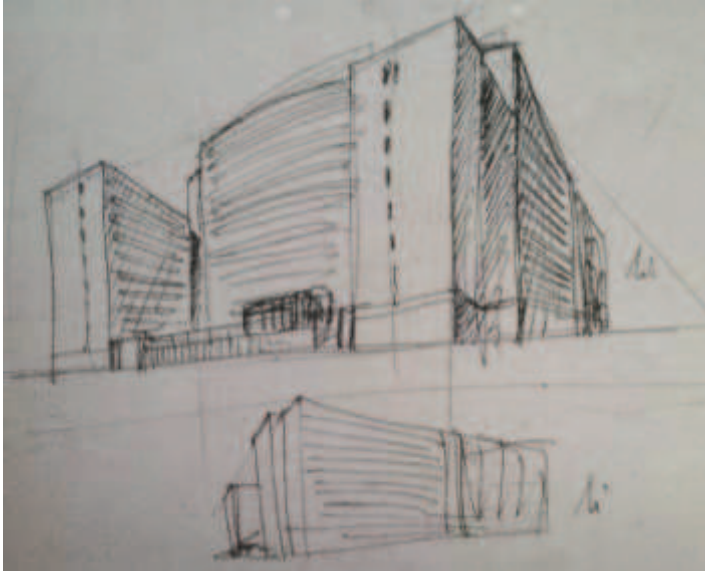
Archivio Gio Ponti, Via Dezza N. 49, Milano

Bibliografia

MIODINI L., *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001

PONTI L. L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990

Iconografia



Palazzo Montecatini, schizzi progettuali di Gio Ponti, 1951



Primo e secondo Palazzo Montecatini, fotografia storica, anni '50

TORRE DELLA PERMANENTE .17

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Turati, 34

Anno

1952-1953

Progettisti

Achille Castiglioni, Pier Giacomo Castiglioni, Luigi Fratino; calcoli statici Mario Cavallè

Committente

Comune di Milano

Tipologia

Casa a torre

Generalità

Il complesso della Permanente, posto sulla principale arteria che porta dal Duomo alla Stazione Centrale, è costituito da un corpo sviluppato orizzontalmente su tutta l'area, destinato alle mostre della Società per le Belle Arti, su cui si innesta una torre ad uffici di 53 metri.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Realizzato tra il 1883 e il 1885 da Luca Beltrami, il palazzo aveva subito ingenti danni dai bombardamenti del 1943, con la distruzione della sale espositive. Dopo oltre cinque anni di alternate vicende con l'esame di una ventina di proposte, nel 1949 si sceglie il progetto dei fratelli Castiglioni.

Modifiche e restauri

La facciata del Palazzo Beltrami risparmiata dai bombardamenti è stata conservata dall'intervento degli anni Cinquanta, così come le sale espositive con alcune preesistenze.

Destinazione d'uso

Originaria: terziario Attuale: terziario

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

53 metri

Struttura

La struttura in cemento armato, lasciato a vista nelle travi perimetrali dei solai (le fasce orizzontali), è tamponata da pareti rivestite di litoceramica alternate, ad interassi regolari, da coperture a tutta altezza. La regolarità della struttura consente di ricavare piccoli o grandi ambienti, con un'illuminazione naturale sempre ben distribuita.

Schema di progetto

La torre costruita ex novo, alta 53 m, dista una ventina di metri dal filo strada di via Turati ed è visibile solo portandosi dal lato opposto della strada. Lo snello profilo è caratterizzato dal trattamento di facciata. Le finestre in profilato metallico sono formate da tre telai, quello inferiore fisso, mentre quelli superiori sono apribili a saliscendi; una lastra di marmo serve da davanzale, mentre una tenda veneziana in alluminio anodizzato, posta a filo interno della muratura, permette al serramento di assumere contemporaneamente tutte le posizioni, senza ostacolarsi. La facciata del palazzo di Beltrami, che si è salvato dai bombardamenti, è stato conservato e accoglie tre distinti ingressi: al centro, dal portico alle sale espositive, a sinistra, ai magazzini delle opere, a destra, dalla galleria agli uffici della torre.

Le sale espositive sono state ripristinate insieme ad alcune preesistenze, mentre sono variate la distribuzione e la struttura di copertura. I grandi ambienti sono suddivisi, secondo le necessità, da pareti mobili costituite da pannelli con telaio di legno rivestito di tela, sostenuti da tiranti metallici fissati a una guida inserita nei muri perimetrali di ogni sala utilizzabile anche per la sospensione dei quadri e come base per gli eventuali punti luce locali. Per ottenere un'illuminazione diffusa e uniforme, la nuova copertura alterna i lucernari agli apparecchi illuminanti.

GLI INTERNI

I flussi verticali

La galleria di accesso alla torre porta ad un atrio vetrato, affacciato su un piccolo patio interno, dove alloggiavano scale e ascensori.

Le finiture

La galleria di accesso alla torre porta ad un atrio vetrato, affacciato su un piccolo patio interno, dove alloggiavano scale e ascensori. Pareti verticali rivestite di marmo, pavimento decorato a mosaico, soffitto a stucco, vari serramenti sono coinvolti in gioco di luci. Le porte interne a battente presentano struttura di abete a nido d'ape rivestita di lamiera in alluminio anodizzato, i pavimenti sono in mosaico vetroso, travertino, palladiana e linoleum.

NOTE CRITICHE

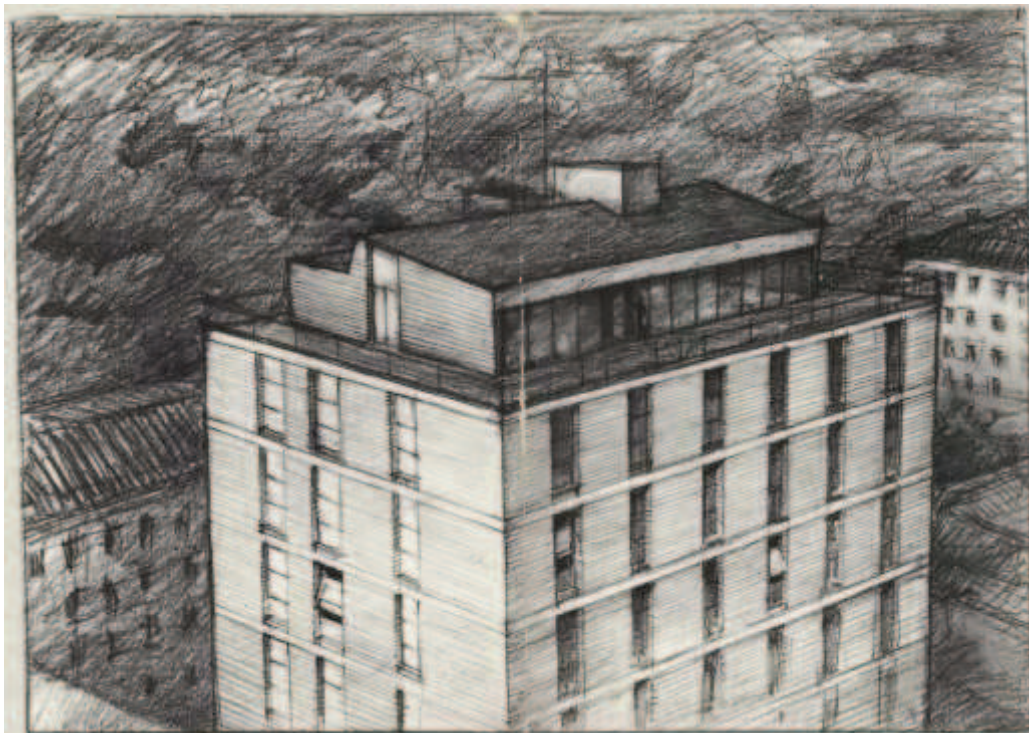
Fonti archivistiche

Archivio Civico Milano, Piazza Castello, Milano

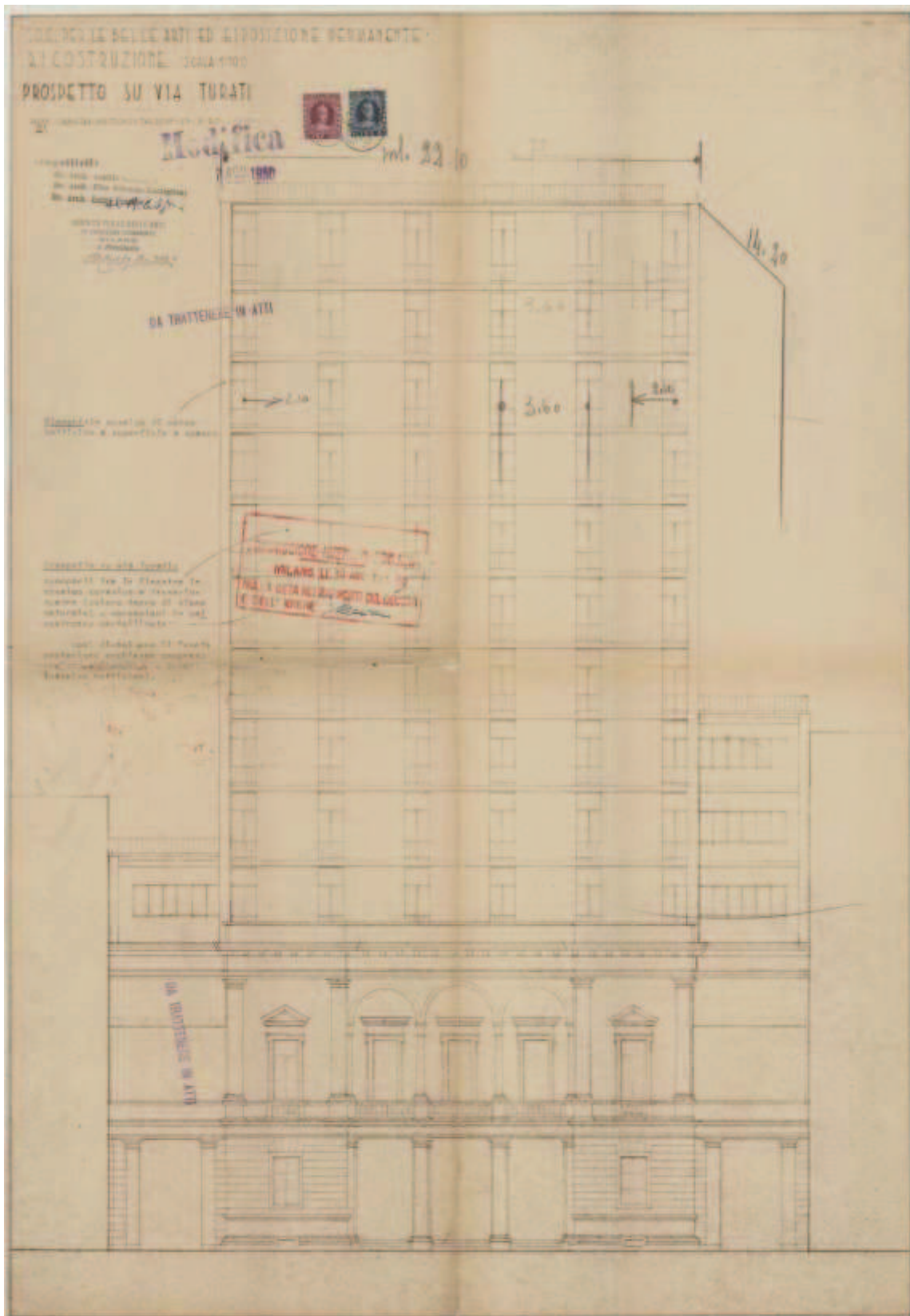
Iconografia



Torre della Permanente, disegno e fotografie storiche, anni '50



Torre della Permanente, disegno assonometrico, 1952



Torre della Permanente, prospetto su via Turati, 1952

TORRE BREDA .18

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza della Repubblica, 32

Anno

1951-1954

Progettisti

Luigi Mattioni, Ermenegildo Soncini, Eugenio Soncini

Impresa

Dell'ingegnere Pio Capelli

Committente

Società Grattacielo di Milano Spa

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

La Torre Breda, grattacielo di Luigi Mattioni, inaugurata dal Presidente della Repubblica Gronchi, è il primo edificio milanese a superare, con i suoi 117 metri d'altezza, la Madonnina del Duomo. La torre emerge da un contesto urbano contenuto nelle dimensioni degli edifici, se pure di qualità, e con il suo ordine e pulizia, con la sua verticalità, sembra un segno di riconoscimento e di benvenuto. L'edificio si compone di due volumi, un basamento di otto piani che ospita negozi ed uffici, su cui si eleva la torre residenziale di 29 piani, ciascuno organizzato in due, tre o quattro appartamenti.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Una convenzione urbanistica precedente al dopoguerra era stata in parte attuata con la costruzione di un edificio sul lato ovest della piazza. Vincitori di un concorso del 1950, i tre architetti furono scelti per il nuovo progetto e l'impresa costruttrice ottiene da parte del Comune la modifica al piano che prevedeva la realizzazione di un edificio analogo a quello già realizzato sulla piazza.

Modifiche e restauri

Con la ristrutturazione del 2009 si sono snaturati i caratteri della torre, dove le piccole tessere in grés sono state sostituite con una pelle esterna in lastre grigio chiaro.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

117 metri

N. piani

8 + 29

Struttura

La struttura verticale in cemento armato è costituita da muri trasversali legati tra loro da altri muri che fungono da controventamento, in modo da costituire un unico elemento rigido e resistente anche alla spinta del vento. La struttura portante, arretrata rispetto al filo facciata, consente la libertà di collocazione delle vetrate sia sul filo esterno sia su quello interno. Gli orizzontamenti sono formati da solette nervate in cemento armato gettato in opera. Una piastra alveolata costituisce la fondazione dell'edificio.

Schema di progetto

L'edificio occupa un'area di 1.300 m² rispetto ai 1.400 a disposizione. Il manufatto, che si sviluppa complessivamente per 31 piani di altezza, è composto da un basamento di 8 piani che ospita i negozi a p. terra e gli uffici agli altri piani, su cui si alza la torre residenziale, dove il piano tipo comprende 22 locali più servizi, articolabili in due, tre o quattro appartamenti, con un grande soggiorno a nord o a sud e con la zona notte e i bagni a est o ad ovest. Sono inoltre presenti due piani interrati per le autorimesse e parte degli impianti. Gli ingressi sono separati con specifiche portinerie.

Materiali e finiture per esterni

La parte bassa dell'edificio è rivestita in serizzo dubino lucidato, mentre la parte alta era in grés ceramico di color grigio-azzurro. I serramenti esterni sono in alluminio anodizzato a bilico orizzontale.

Impianti

9 ascensori e un montacarichi. Gli appartamenti sono dotati di condizionatori individuali, mentre per gli uffici sono stati previsti dei gruppi di condizionatori primari e secondari ad ogni piano. Il riscaldamento è permesso da pannelli radianti a soffitto. Due piani interrati accolgono le autorimesse e parte degli impianti.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il vano degli ascensori è collocato in maniera da distribuire in modo simmetrico gli appartamenti dei piani.

Le finiture

I rivestimenti interni sono in alluminio anodizzato nell'atrio su Piazza Repubblica, e di legno con guarnizione di metallo su via Vittor Pisani. Per le scale è stato usato un intonaco a stucco lucido, mentre i locali sono levigati a gesso tinteggiato. Le pavimentazioni risultano in lastre di marmo nell'atrio e sui pianerottoli, in legno, marmo, linoleum e in gomma per quanto riguarda i locali. Nelle cantine erano presenti celle frigorifere per la conservazione delle pellicce durante l'estate. Negli appartamenti vasche da bagno con riscaldamento inserito nel marmo, cellule fotoelettriche per l'apertura automatica delle porte e un sistema di posta pneumatica collegato con gli appartamenti e servito dall'ufficio postale al piano terra.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Simbolo della ricostruzione e di Milano, negli ultimi anni il Grattacielo compare spesso nelle pubblicità e nei film ambientati nel capoluogo lombardo, a rappresentazione di uno scorcio di modernità.

Bibliografia

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

MATTIONI L., *L'inedito grattacielo di Milano*, Scotti, Milano 1955

Iconografia



Torre Breda, immagini storiche della torre in piazza della Repubblica, anni '50



Torre Breda, immagini storiche, anni '50

TORRE AL PARCO SEMPIONE .19

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Giuseppe Revere, 2

Anno

1953-1956

Progettisti

Franco Longoni, Ludovico Magistretti; collaboratori Guerci, Papini, Rognoni

Impresa

Gadola

Committente

Liquigas

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

La Torre al Parco, alta 20 piani, si trova in una zona ad elevato valore fondiario, vicino al Parco del Sempione. Fatta eccezione per il primo piano, destinato a uffici, si tratta di una torre residenziale costruita nei primi anni '50. La volontà di movimento e di diversificazione dei quattro fronti è stata ottenuta con l'alternanza di terrazze e soggiorni e dalla variabilità delle aperture finestrate. Nonostante lo svuotamento degli angoli dovuto alle terrazze, l'edificio si presenta come un volume compatto e regolare grazie alla ripetizione, se pure con varianti, del piano tipo.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Gli anni Cinquanta erano caratterizzati, specialmente a Milano, da un diffuso entusiasmo per le torri ad appartamenti, tipologia che inizia ed essere ricorrente sia per interventi puntuali sia per quelli di edilizia popolare, secondo la volontà di prestigio di architetti e committenti. Discostandosi dal primo progetto di un blocco di edifici a corte di 30 metri di altezza, gli architetti proposero al Comune di sviluppare la stessa cubatura con un edificio a torre di 20 piani in modo da usare una parte molto più ridotta della superficie disponibile, potendo inoltre realizzare tre livelli interrati per le autorimesse private.

Modifiche e restauri

Al momento della realizzazione la committenza ha preferito sostituire il rivestimento di graniglia rossa e bruna con un più semplice intonaco grigio, soluzione non approvata dai progettisti.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

65 metri

N. piani

21

Struttura

L'impianto dell'edificio è a L, con una grande scala poligonale all'incrocio delle due ali che coincidono coi i due appartamenti di ogni piano. Grazie anche alla struttura in calcestruzzo armato che permette flessibilità compositiva sia in pianta sia in facciata, l'edificio offre quattro prospetti diversificati. Una scala esterna con pensilina a T permette di raggiungere dall'ultimo piano il volume macchine e la terrazza in copertura piana.

Schema di progetto

L'edificio occupa un'area di 500 m² rispetto ai 1350 disponibili, per una cubatura complessiva di 35.000 m³. Il piano terra è occupato dall'atrio principale con l'arrivo degli ascensori e gli ingressi di servizio e dall'alloggio del portiere; il 1° piano è interamente destinato a uffici, mentre tutti i piani superiori fino al 20° ospitano ciascuno due alloggi, uno di sei e uno di nove locali, con la possibilità di aggiungerne altri due all'uno o all'altro appartamento; l'individualità delle dimore è inoltre garantita dalla possibilità di sviluppo su due piani, con una differente disposizione dei soggiorni e delle terrazze.

Materiali e finiture per esterni

I progettisti avrebbero voluto che il rivestimento delle superfici esterne fosse in graniglia di porfido rosso e bruno scuro, ma i proprietari ne chiesero la sostituzione con l'attuale intonaco grigio. I parapetti dei terrazzi, il cui movimento allontana da ogni monotonia, sono di ferro laccato grigio chiaro e le tende sono di canapa color arancio ruggine. La pavimentazione esterna è in cubetti di porfido 5/6.

Impianti

4 ascensori, 2 in duplex con velocità di 2.20 m al secondo e uno di servizio con velocità 1.20 m al secondo. L'impianto di riscaldamento è a pannelli con raffreddamento estivo. L'autorimessa occupa tre piani interrati per un totale di 56 posti auto.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale costituisce il nodo di giunzione tra le due ali che formano la L della struttura compositiva, ed è composto da scale e ascensori.

Le finiture

L'atrio a piano terra è separato dall'esterno con una grande parete vetrata di cristallo di sicurezza, e le pareti interne sono completamente rivestite di faggio naturale. L'illuminazione è ottenuta da lampade a incandescenza in diffusori Fidenza. La pavimentazione dell'atrio e dei pianerottoli è in lastre di serizzo, mentre nei locali si trovano legno e marmo. I serramenti a doppio vetro sono in pitch pine naturale per le camere e in ghisa verniciata di bianco per i bow windows dei soggiorni, mentre gli oscuranti delle finestre sono antoni interni di legno. I rivestimenti dei bagni padronali sono in marmo verde per i pavimenti e le pareti, in gres e piastrelle bianche fino a 160 cm in quelli di servizio. Per anticamere e disimpegni si scelgono pavimenti in lastre di marmo calacatta o bottivino e pietra di Trani con zoccolino alto 8 cm. Nei locali padronali i pavimenti sono in legno di rovere o noce a quadrotti lastronati con isolante in sughero, mentre nei locali di servizio si trovano pavimenti chiari e lucidi mosaicati. Le pareti delle cucine sono piastrelate fino a 160 cm, mentre il pavimento è a mosaico in marmo chiaro lucidato a piombo o gres o in plastica tipo Florbest.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Molto lontana dall'idea del grattacielo come mera sovrapposizione di livelli indifferenziati, la Torre di via Revere risponde ad una ricerca di singolarità compositiva ottenuta dal gioco delle terrazze e delle aperture del soggiorno degli appartamenti.

Fonti archivistiche

Fondazione Vico Magistetti, via Conservatorio n. 20, Milano

Bibliografia

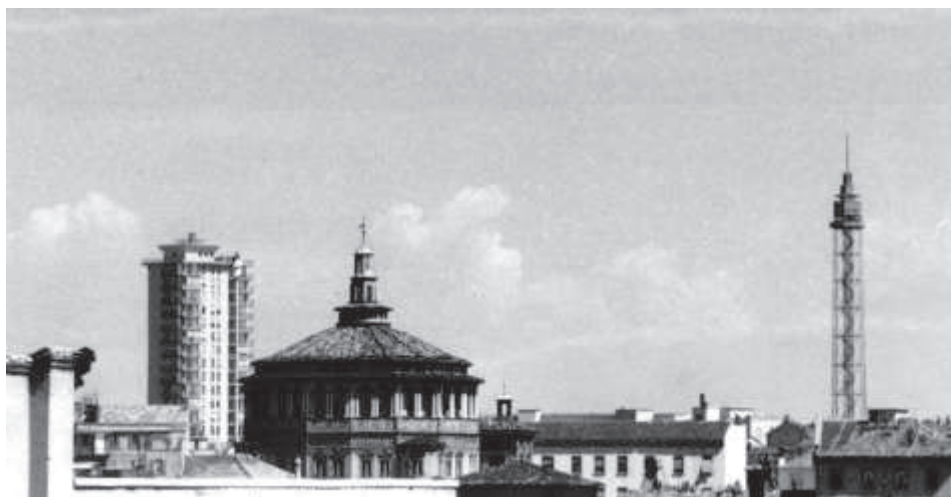
ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

IRACE F., PASCA V., *Vico Magistretti Architetto e Designer*, Electa, Milano 1999

Una torre per abitazioni al Parco di Milano, in "Casabella Continuità" n. 217, 1957, pp. 37-39

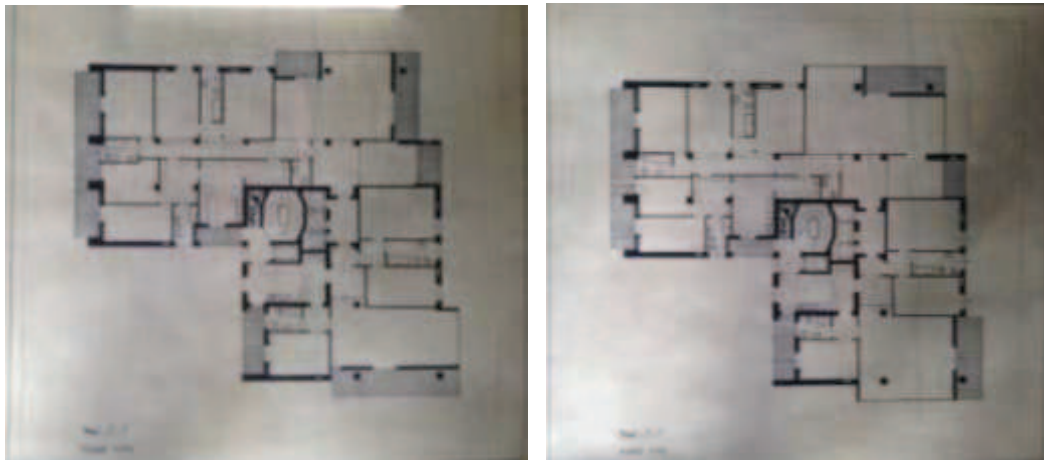
Iconografia



Torre al parco Sempione, immagine storica dello skyline milanese, anni '50



Torre al parco Sempione, fotografie storiche dell'edificio in costruzione, Fondazione Vico Magistretti SM1_6



Torre al parco Sempione, ridisegno del piano tipo con varianti, Fondazione Vico Magistretti SM1_6



Torre al parco Sempione, pubblicazione su Corriere Milanese 1954, Fondazione Vico Magistretti SM1_6

19-5-1954
Part. Edizione per architetti
dott. Lino Magistretti,
Eccomi a chiedere un nuovo piano
alle due autorit  locali, in via Sempione,
per la sede della casa per la pensione di
Lino Magistretti.
Sarei lieto, a detta dei nuovi produttori
di porche, che per il partito socialista di via
Revere L. Magistretti sia messo a punto
per questo loro servizio, come per la struttura, e
fra esse, per questo in legge.
Ho fatto sapere anche a L. Magistretti, che

Sarete per favore con me se ho deciso di
avere la mia nuova struttura?
Per favore con il vostro al servizio - in
- particolare - i fatti, e se per tutte
figure di servizio e altre figure della
struttura, anche la S. B. alla ad essere
per questo molto fatto.
La vostra sempre in attesa, e con tanto
obbligato per i servizi che mi ha
fatto. Sarei lieto di ricevere
19-5-54 Sarei lieto di ricevere

Caro Ing. Lino Magistretti
Via S. Sempione 2
10122 TORINO
Caro Magistretti,
In merito alla vostra richiesta di un piano
particolare della nuova struttura produttiva di Torre Sempione.
Cordiali saluti e buona notte.

Spetta, ditta Edizione (S.p.A.)
Via Sempione 2 - 10122 TORINO
19 aprile 1954
In riferimento al vostro cortese lettera del 10 aprile
con oggetto relativo alla struttura produttiva della casa
per il via Sempione,
Sarei lieto di ricevere

Caro architetto,
In merito al Dr. Magistretti, che a oggi di
non essere il titolare della struttura produttiva, come
chiesto, e che in merito al problema particolare della
struttura produttiva "Edizione" e in merito al problema
particolare della casa per la pensione di Lino Magistretti,
nella struttura, nel caso non sia fatta, nel caso,
noni etc.
Sarei lieto di ricevere la vostra cortese lettera
del 10 aprile che chiede la parte che non sono ancora
fatti i lavori della casa per la pensione di Lino Magistretti.
Per la parte vedere la mia lettera, anche il via Sempione
particolare.
Cordiali saluti.
Ing. Lino Magistretti
Via Sempione 2

CRISTOFORO SPADA & FIGLIO
LAVORI A LEGNO E FERRO
SPECIALISTI
IN CARREZZERIA
Via Sempione 2 - 10122 TORINO
19 aprile 1954
In merito al vostro cortese lettera del 10 aprile,
Ing. Magistretti, in merito al problema particolare della
struttura produttiva della casa per la pensione di Lino Magistretti,
Sarei lieto di ricevere la vostra cortese lettera
del 10 aprile che chiede la parte che non sono ancora
fatti i lavori della casa per la pensione di Lino Magistretti.
Per la parte vedere la mia lettera, anche il via Sempione
particolare.
Cordiali saluti.
Ing. Lino Magistretti
Via Sempione 2

Caro Magistretti,
In merito alla vostra richiesta di un piano
particolare della nuova struttura produttiva di Torre Sempione.
Cordiali saluti e buona notte.

Caro Magistretti,
In merito al vostro cortese lettera del 10 aprile,
Ing. Magistretti, in merito al problema particolare della
struttura produttiva della casa per la pensione di Lino Magistretti,
Sarei lieto di ricevere la vostra cortese lettera
del 10 aprile che chiede la parte che non sono ancora
fatti i lavori della casa per la pensione di Lino Magistretti.
Per la parte vedere la mia lettera, anche il via Sempione
particolare.
Cordiali saluti.
Ing. Lino Magistretti
Via Sempione 2

Caro Magistretti,
In merito alla vostra richiesta di un piano
particolare della nuova struttura produttiva di Torre Sempione.
Cordiali saluti e buona notte.

Torre al parco Sempione, corrispondenza con fornitori e colleghi, Fondazione Vico Magistretti SM1_6

CENTRO DIAZ .20

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Armando Diaz, 7

Anno

1953-1957

Progettisti

Luigi Mattioni, Marcello Piacentini

Impresa

Ingegnere Lucca

Committente

Marinotti (amministratore Snia Viscosa)

Tipologia

Edificio a torre

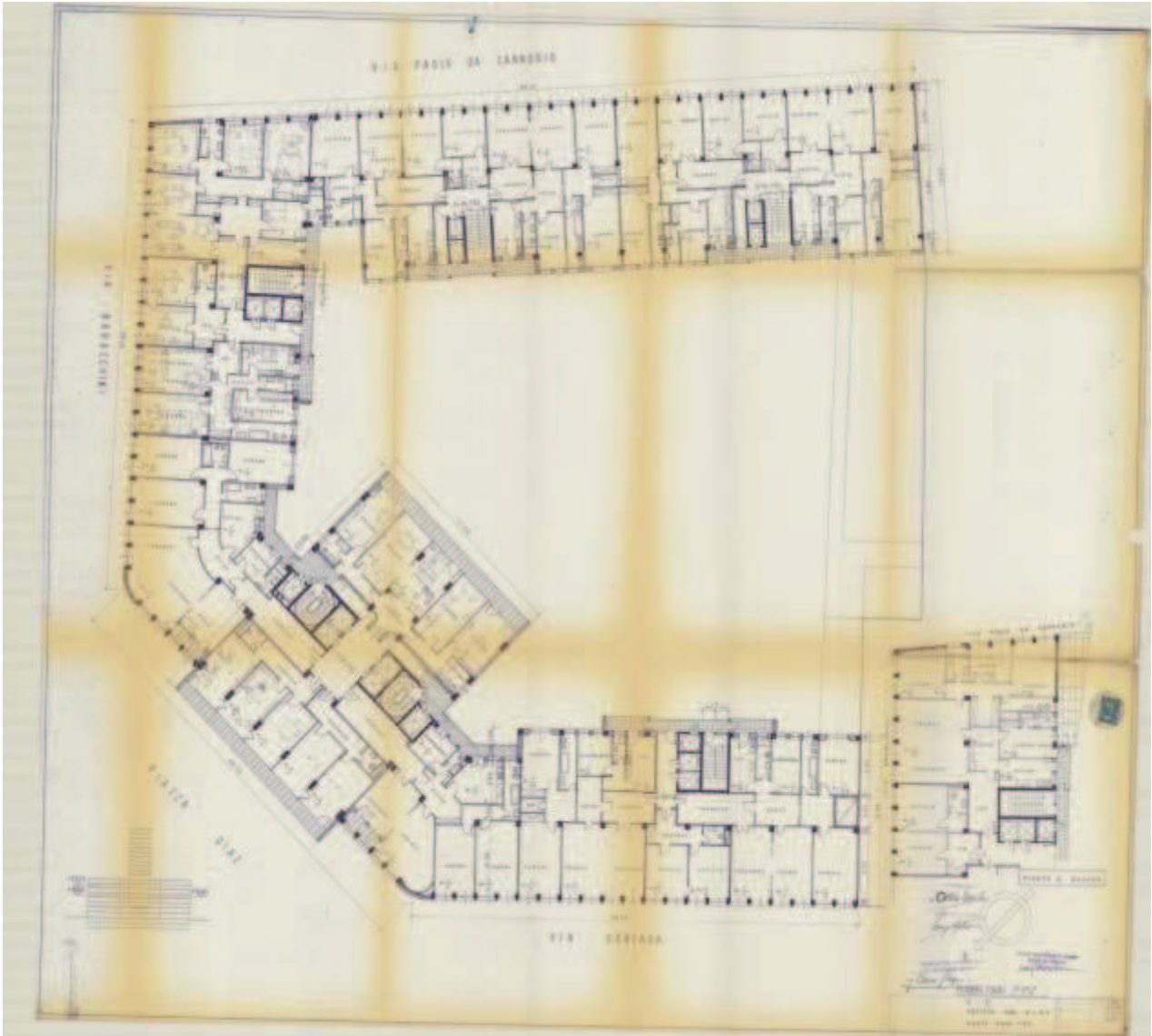
Osservazioni generali

Gli anni più recenti hanno visto l'impegno per dare valore e continuità all'edificio e alla principale attrazione costituita dalla terrazza Martini. Prosegue, innanzitutto, il rapporto con il cinema: oggi in Terrazza passa gran parte del nuovo cinema italiano, che qui si presenta alla stampa. E tuttavia, non mancano gli incontri con i grandi maestri, organizzati in collaborazione con l'amministrazione comunale e aperti al pubblico.

Schema di progetto

Al piano terra si colloca una galleria di negozi, cui vengono riservati dei locali magazzino che, insieme alle cantine e a saloni per l'organizzazione di mostre, occupano i livelli interrati. I livelli superiori ospitano appartamenti dai tagli differenti ed uffici che vengono distribuiti da un totale di sei corpi scale, ciascuno affiancato da due ascensori padronali ed uno di servizio: ogni impianto di risalita così composto, serve un ufficio e due appartamenti.

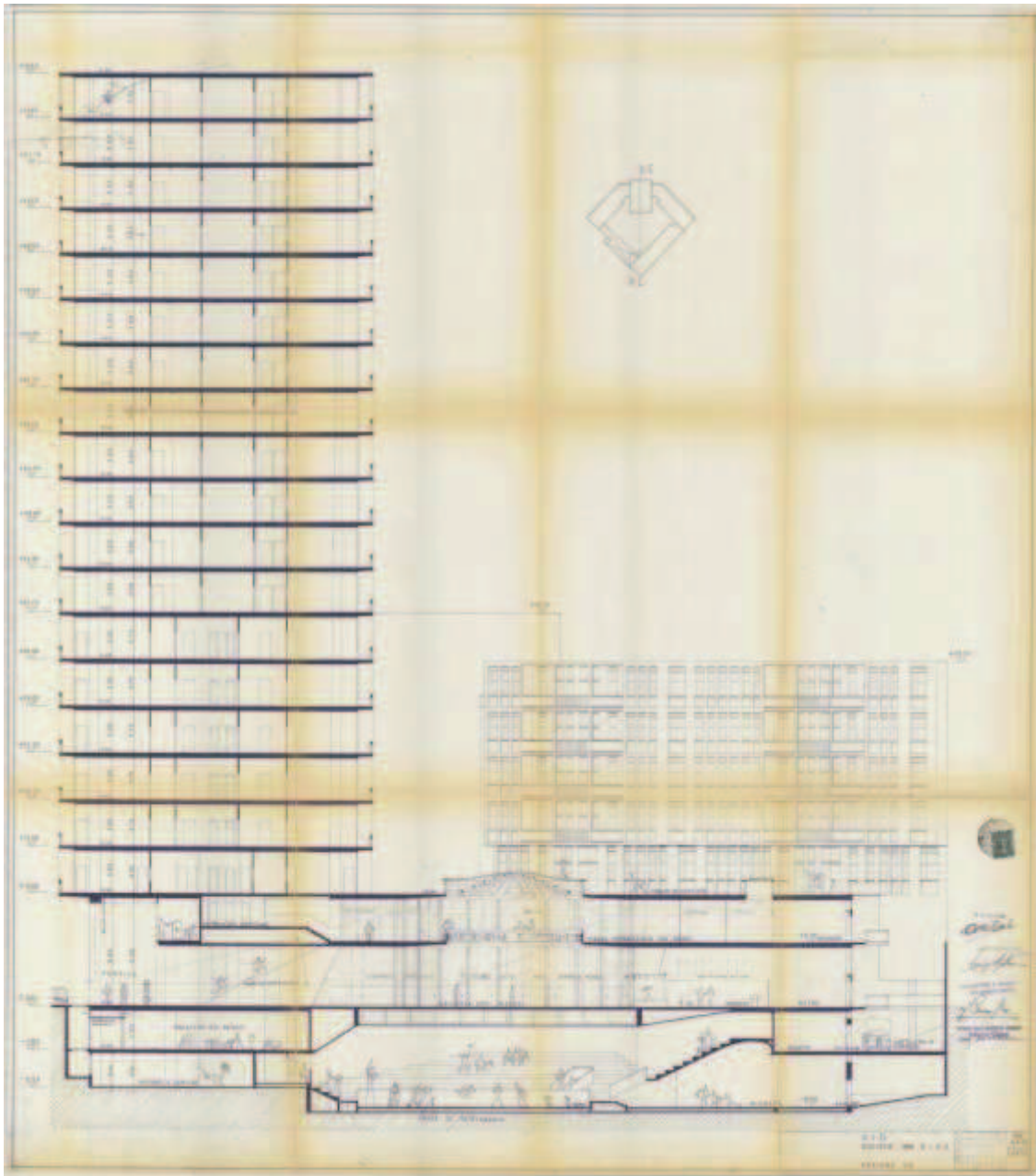
Iconografia storica



Pianta piani 3°, 4°, 5° 6.06.1953 n. CD/7.



Centro Diaz, fotografie d'epoca della piazza, anni '50



Sezione CC 6.06.1953 n. CD/12.

TORRE VELASCA .21

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Velasca, 5

Anno

1951-1958

Progettisti

Studio BBPR, Arturo Danusso

Committente

Società Generale Immobiliare di Lavori di Utilità Pubblica ed Agricola

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

L'obiettivo che i progettisti si erano prefissati durante l'iter progettuale era che l'immagine della torre richiamasse la tradizione storica, italiana e milanese, e che l'oggetto si presentasse come autonomo se pure nella ricerca di una "continuità dell'ambiente". La possente mole e il forte aggetto superiore sono i caratteri peculiari dell'edificio, la cui struttura a vista ne sottolinea ulteriormente la specificità. La suddivisione dello stabile vede un primo livello commerciale, il settore uffici dal 2° al 10° piano, il settore studi con abitazione dall'11° al 17° piano, un piano di raccordo e il settore destinato ai 72 appartamenti dal 19° al 26° piano. Il complesso è completato da un volume d'ingresso, sospeso su quattro pilastri e contenente esercizi commerciali ed uffici, e due piani interrati per complessivi 450 posti auto.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

L'area in cui sorge la **Torre Velasca**, a pochi passi dal centro storico, fu distrutta dai bombardamenti del 1943 e necessitava di una riqualificazione da attuarsi con un programma edilizio misto (terziario e residenza). Il processo di definizione progettuale ha visto susseguirsi diverse soluzioni anche per la richiesta da parte della committenza di due diverse soluzioni, a corpi di fabbrica bassi e a torre, soluzione, quest'ultima, che prevalse per interessi architettonici e di prestigio. Le prime soluzioni a paravento vennero rimpiazzate dal progetto di una torre con struttura metallica, sostituita nella realizzazione finale dal cemento armato.

Modifiche e restauri

Anno 2010 per crepe, distacco di parti di intonaco e calcestruzzo in facciata.

Destinazione d'uso

Originaria: negozi, uffici, abitazioni Attuale: negozi, uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

106 metri

N. piani

26

Struttura

Il nucleo centrale in c.a. che contiene i servizi verticali (scale, ascensori e impianti) è l'ossatura portante dell'edificio e sopporta per intero la funzione di controventamento. I pilastri, anch'essi in c.a. sono allineati all'esterno, in aggetto sulla facciata, per evitare ingombri interni. I solai sono in laterizio armato. Il tetto è a falda con orditura in c.a. e laterizi coperti in rame. Le facciate sono segnate da costoloni in calcestruzzo armato dalla geometria complessa che in corrispondenza dell'aggetto della parte terminale della torre si inflettono a mensola.

Schema di progetto

L'area coperta dall'edificio è di 810 m², con una cubatura di 88.000 m³. La torre è costituita da 29 piani suddivisibili in sette settori sovrapposti: 2 sotterranei che ospitano le centrali degli impianti tecnologici e i magazzini dei negozi; il piano terra con i negozi e gli androni d'accesso; il primo piano destinato ad uffici o altro; nove piani di uffici; sette piani destinati a studi con abitazioni; un piano per gli alloggi dei custodi e le zone tecniche necessarie ai piani superiori; otto piani in aggetto per abitazioni. Il settore uffici può contare fino a 95 unità indipendenti, mentre la parte superiore comprende 72 appartamenti di taglio variabile da 40 a 110 m², ognuno con terrazzo o veranda. L'articolazione degli appartamenti secondo diversi tagli, fra cui anche sei duplex, mira a caratterizzare in maniera differente ogni angolo del volume e a sfruttare al meglio i diversi orientamenti. Agli alloggi si ha accesso dalla colonna strutturale centrale in calcestruzzo armato, dove trovano posto quattro ascensori, due che servono i primi diciotto piani, contenenti uffici e studi con abitazioni, e due che conducono direttamente agli appartamenti distribuiti dal diciannovesimo al venticinquesimo livello.

Materiali e finiture per esterni

Le partizioni verticali esterne sono costituite da elementi prefabbricati in calcestruzzo, pilastri, travi-parapetto e pilastrini gettati fuori opera ai quali sono ancorati i serramenti delle finestre. I pilastri rompi tratta, i davanzali e le spalle delle finestre sono rivestiti con graniglia di marmi veronesi. I pannelli di chiusura sono costituiti da lastre armate dalle dimensioni di cm 40x220 formate da elementi di klinker rosso e giallo; le parti strutturali in vista sono state rivestite con intonaco di cemento e graniglia di

marmo. La copertura a quattro falde rivestita in rame fa da raccordo tra l'ultimo piano e il volume tecnico comprendente le cabine degli ascensori, i comignoli e le prese d'aria.

Impianti

Molti ascensori, di cui 4 solo per la parte uffici, 2 riservati alla parte residenziale e 2 per tutti i piani, così come un montacarichi. Impianto di aria condizionata e di riscaldamento con apparecchi di emissione posti sotto le finestre e di ripresa nei servizi. Autorimessa sotterranea sotto la piazza a due piani, con capienza di 450 automobili circa.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale è stato interamente concentrato attorno al nucleo centrale ed il problema di differenziare il traffico tra gli utenti degli uffici e delle residenze, oltre agli ambienti di servizio è stato risolto con la specializzazione di ascensori e montacarichi per le diverse esigenze distributive.

Le finiture

Lo studio delle piante è stato molto approfondito, con prove al vero delle possibili soluzioni prima della loro realizzazione. Tutti gli alloggi sono stati arredati per la parte fissa e semi fissa con armadiature nelle camere da letto, pensili da cucina con frigorifero, forno, tavolo e armadi; la cura degli interni si è spinta dalla definizione delle armadiature, studiate a seconda della varietà degli spazi predisposti, alla definizione del particolare dei posaceneri. Per la pavimentazione si sono adoperate per l'atrio lastre di granito, per i pianerottoli un mosaico alla veneziana, per le abitazioni legno e piastrelle di grès smaltate, materia plastica per gli uffici. Mentre i serramenti esterni sono in alluminio anodizzato brunito, quelli interni sono in legno; le porte interne degli alloggi sono studiate affinché la parte inferiore abbia i tagli necessari al passaggio dell'aria per il condizionamento. Lo studio dell'impianto di illuminazione si differenzia a seconda della destinazione d'uso dell'ambiente: l'atrio, per esempio, vede due grandi lampadari appesi in ottone brunito e vetro, oltre a lampade in ferro fissate a parete.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Le opere di ricostruzione che hanno caratterizzato il dopoguerra italiano si sono dovute confrontare con il problema del rapporto tra i nuovi interventi e le preesistenze; l'inconfondibile profilo della torre Velasca è il risultato di un lungo studio che ha voluto considerare tanto il riaggancio con le tradizioni locali, quanto la volontà di affermare l'unicità e l'indipendenza dell'edificio dal resto della città. I regolamenti edilizi, la particolarità del lotto e le esigenze della committenza hanno condizionato la definizione dell'edificio e la necessità di fruire dei contributi statali per la ricostruzione è stata determinante nella scelta della destinazione d'uso in quanto ha imposto un elevato numero di abitazioni.

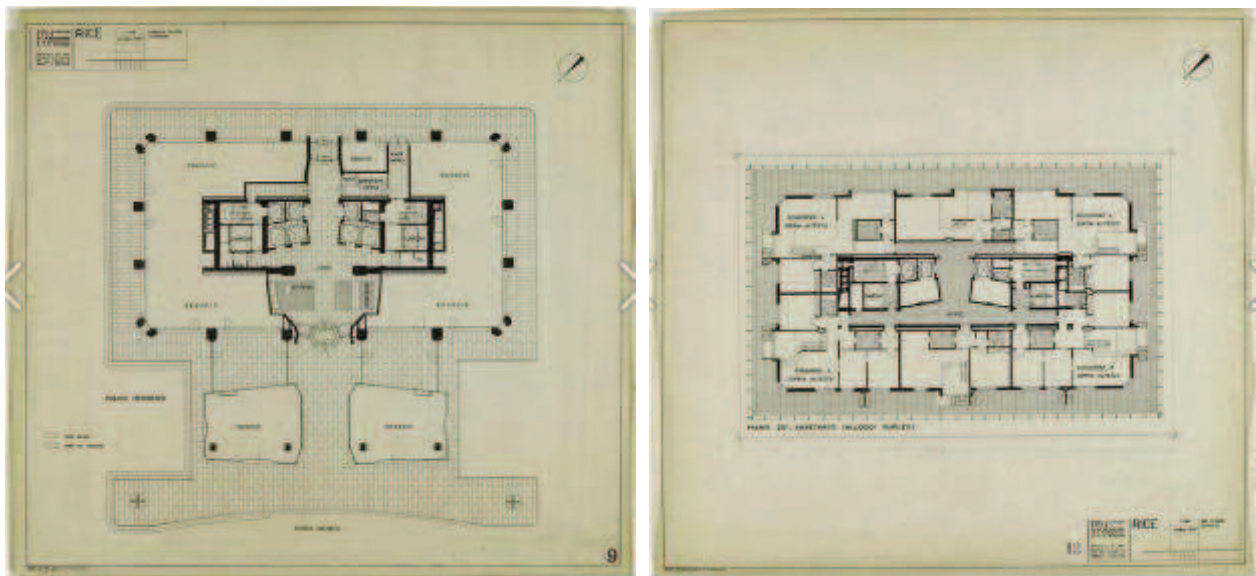
Bibliografia

FIORI L., PRIZZON M., (a cura di), *BBPR. La Torre Velasca. Disegni e progetto della Torre Velasca*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1982

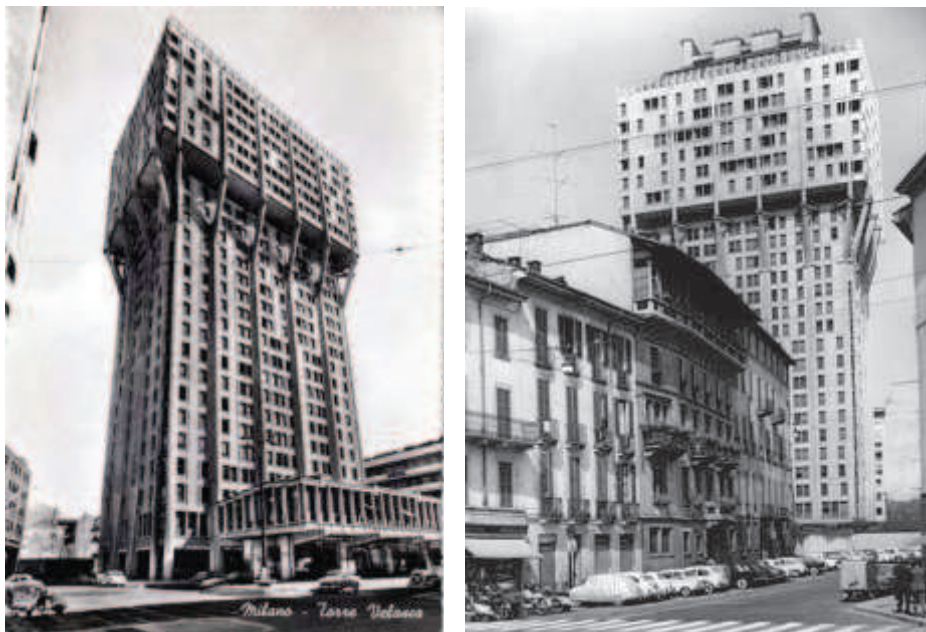
MAFFIOLETTI S. (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994

PIVA A., *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982

Iconografia



Torre Velasca, planimetrie, 1955 c.ca



Torre Velasca, immagini storiche, anni '60

PALAZZO INA .22

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Corso Sempione, 33

Anno

1953-1958

Progettisti

Piero Bottoni

Committente

Ina Assicurazioni

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

La semplicità, l'ordine ed il rigore dell'edificio vorrebbero essere trasferiti dal progettista nel generale impianto urbanistico della zona di corso Sempione di Milano. La torre prevede 19 piani fuori terra, di cui un primo livello dove sono sistemati gli uffici con vetrine ed un portico lungo tutta la facciata, un piano seminterrato con magazzini e negozi e i restanti per gli alloggi residenziali. La copertura è resa praticabile per usi ricreativi.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

La soluzione definitiva del volume è stata preceduta da molti studi e disegni, soprattutto per la volontà di cercare a piano terra un collegamento tra l'edificio, corso Sempione e le vie limitrofe in un più ampio progetto urbanistico. Gli studi preliminari del piano attuativo prevedevano, oltre all'edificio, un sistema viario che mal si combinava con un razionale sfruttamento del lotto. Bottoni, preso l'incarico nel 1953, propone diverse ipotesi che vanno da uno sdoppiamento del corpo edilizio, all'edificio unico, all'accostamento di un blocco basso e uno alto; sarà quest'ultima, con il corpo basso posto a lato del volume residenziale, la soluzione portata a compimento dopo l'approvazione del 1956. La prima proposta prevedeva per l'edificio di 19 piani una suddivisione in tre blocchi identici, ognuno con una scala centrale con blocco ascensore, due alloggi dotati di due accessi e doppio affaccio (se pure minimo a nord) composti da sei vani; la volontà della committenza di aumentare il numero degli appartamenti ha portato alla distribuzione di otto unità per piano, con la conseguente individuazione di quattro blocchi. La copertura a terrazzo praticabile e il decimo piano completamente a disposizione di spazi collettivi, che sarebbero dovuti essere le cifre caratterizzanti l'edificio, non saranno portate a termine per volere del committente. Il piano terra ospita una galleria che attraversando longitudinalmente l'edificio diventa una sorta di strada interna su cui affacciano i negozi e gli uffici del piano.

Destinazione d'uso

Originaria: negozi, uffici, abitazioni Attuale: negozi, uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

65 metri

N. piani

19

Struttura

L'edificio, con uno sviluppo in pianta che vede una dimensione molto preponderante rispetto all'altra, presenta ossatura e fondazioni in cemento armato, solai in cemento armato e cotto.

Schema di progetto

L'edificio occupa un'area di 1.290 m² su una superficie totale disponibile di 3.140 m². Si tratta di un volume con un forte sviluppo in lunghezza, 75 m, per un'altezza di 65 m. Eccetto il piano terra e il 10°, l'intero volume accoglie appartamenti ciascuno dotato di un terrazzo-loggia corrispondente alla zona giorno che guarda verso il centro e uno di servizio dal lato opposto, schermato con elementi prefabbricati di cemento.

Materiali e finiture per esterni

La balconata è schermata da liste prefabbricate in cemento alte 1.30 metri, e un pannello rivestito in ceramica bianca a tutta altezza fa da schermatura per la biancheria stesa. Sui due fronti lunghi l'edificio è rivestito in ceramica bianca 2 x 2 cm, e sugli altri due è in intonaco tinteggiato bianco con Snowcem (pittura cementizia). I serramenti sono in legno su un fronte, in alluminio sugli altri tre.

Impianti

Otto ascensori raggruppati a due a due insieme a quattro montacarichi coprono l'intera lunghezza dell'edificio. Il riscaldamento prevede dei termoconvettori. Per ogni scala è presente una gru di sollevamento dei mobili fino alla terrazza.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Quattro blocchi di risalita, ciascuno composto da una scala, un montacarichi e una coppia di ascensori padronali, coprono l'intera lunghezza del corpo di fabbrica.

Le finiture

La galleria del piano terra è rivestita in ceramica bianca, rosa e azzurra ed ha il pavimento in marmo bianco con il soffitto di stucco lucido color salmone.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Palazzo Ina segna un deciso scarto rispetto alla matrice razionalista seguita da Bottoni in altre occasioni. Il volume non si presenta imponente ma sembra una lama, una stecca che si affaccia perpendicolarmente sull'asse viario. Il piano terra dell'edificio si rapporta a corso Sempione con una strada porticata che percorre l'intero livello. La mancata realizzazione del tetto praticabile e del giardino pensile al decimo piano hanno in realtà stravolto la tipologia abitativa che l'architetto aveva scelto.

Fonti archivistiche

Archivio Piero Bottoni, Via Durando N. 38/A, Milano

Bibliografia

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990

MONTEDORO I., *Lingerì, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004

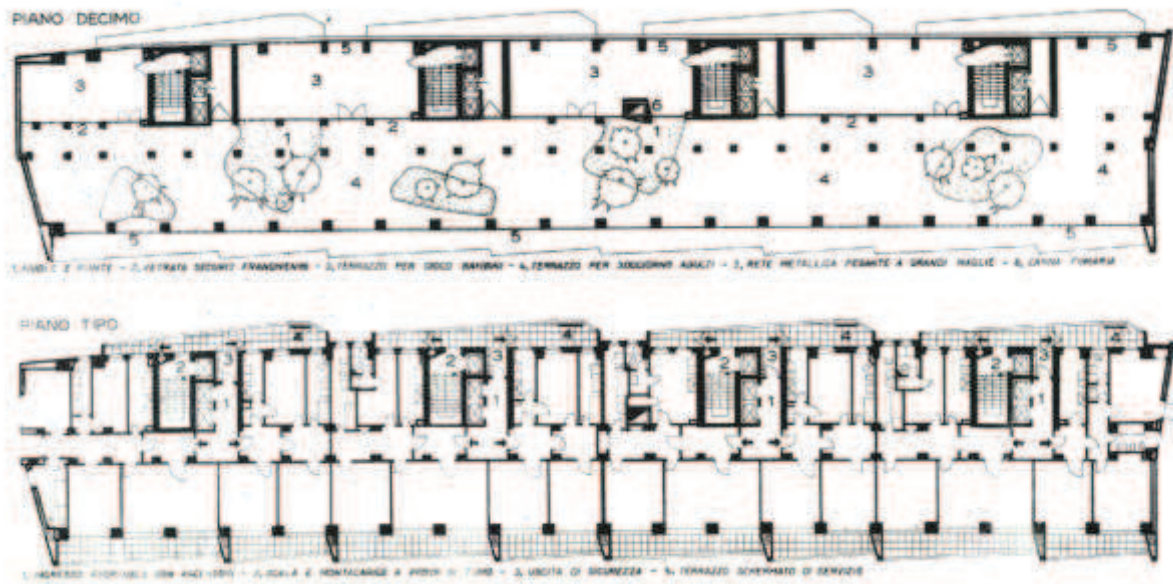
TONON G. (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

Iconografia



Palazzo Ina, immagini storiche di corso Sempione con la torre Rai, anni '60



Palazzo Ina, planimetrie piano decimo e piano tipo, 1958

EDIFICIO PER ABITAZIONI IN VIA NIEVO .23

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Via Ippolito Nievo, 28

Anno

1956 - 1957

Progettisti

Luigi Caccia Dominioni

Tipologia

Condominio

Generalità

Il condominio rispecchia la concezione del suo progettista, L. Caccia Dominioni, di non ripetere i livelli come banale sommatoria di cellule standard ma di andare a costituire un organismo complesso che sia composto da ville configurate in vario modo e messe in connessione tra loro, espressione di un'architettura che ricerca soluzioni adatte ad esigenze differenti. La dignità che l'architetto riesce a conferire ad un tipo edilizio che non risulta certo tra i più nobili parte dall'esterno, dalla sua capacità di addolcire quell'aspetto prismatico e quella regolarità geometrica propri del volume in questione con la raffinata tessitura in clinker del rivestimento utilizzato.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

La costruzione dell'edificio rientra in un piano di lottizzazione della zona della fiera campionaria di Milano del 1956, al civico 28 di Via Ippolito Nievo, e si presenta libero sui quattro lati.

Modifiche e restauri

Con alcuni interventi di adeguamento, il complesso ha mantenuto nel tempo la destinazione alberghiera originaria.

Destinazione d'uso

Originaria: abitazioni Attuale: residenza per studenti

N. piani

9

Struttura

L'edificio si colloca su una superficie totale a disposizione di 2500 mq, di cui copre 750 mq. La libera combinazione di differenti tipologie di serramenti realizzati in profili metallici a filo facciata, di bow – window che sul lato nord ospitano le stanze da lavoro, di logge e di verande che suppliscono alla mancanza di balconi e che vengono collocate a seconda della distribuzione interna degli appartamenti, contribuisce a muovere i prospetti, sapientemente ricomposti in un unico blocco compatto e ben riconoscibile.

Schema di progetto

Gli accessi all'edificio si distinguono in un ingresso carrabile posto sul retro che conduce ai garage e uno principale sul fronte opposto. Ciascun piano è composto da un numero di quattro appartamenti distribuiti dai due scaloni centrali, dotati di doppio affaccio ed organizzati secondo la moderna distinzione tra zona giorno e zona notte e tuttavia ancora caratterizzati da una suddivisione abbastanza netta degli spazi, con un disimpegno centrale. La configurazione degli ambienti interni a ciascun alloggio risulta essere particolarmente curata specialmente negli aspetti ancora una volta distributivi: l'importanza fondamentale data da Caccia alla pianta quale elemento generatore dell'intero progetto, si rivela anche nella definizione dei percorsi e dello spazio dinamico da cui dipendono i movimenti dell'uomo. Alcuni accorgimenti vengono utilizzati dal progettista per generare nel fruitore la percezione di uno spazio più esteso di quello effettivo: il soggiorno viene posizionato il più lontano possibile dall'ingresso, che viene a sua volta allargato ed accorpato al corridoio che diventa così una sorta di galleria di distribuzione interna su cui si aprono i locali; il sacrificio reso necessario è quello di metrature più ridotte per le parti più intime della casa – la zona notte – e di possibili incroci tra i percorsi.

Materiali e finiture per esterni

Le facciate prevedono un rivestimento in clinker. Le finestre sono realizzate in profili metallici a filo facciata.

GLI INTERNI

I flussi verticali

La distribuzione verticale avviene tramite i due montacarichi di servizio, l'ascensore padronale e le due scale elicoidali alle quali corrispondono, in facciata, le feritoie da cui prendono luce i vani.

Le finiture

Per i corpi scale le pavimentazioni sono arricchite dai mosaici di F. Somaini e le pareti a stucco lucido veneziano.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Esempio della qualità degli interventi di Caccia Dominioni, l'edificio presenta la sua matrice nell'organizzazione planimetrica e nel percorso, da cui dipendono le successive soluzioni in facciata. I fronti vengono incisi e mossi per spezzare la massività del volume.

Bibliografia

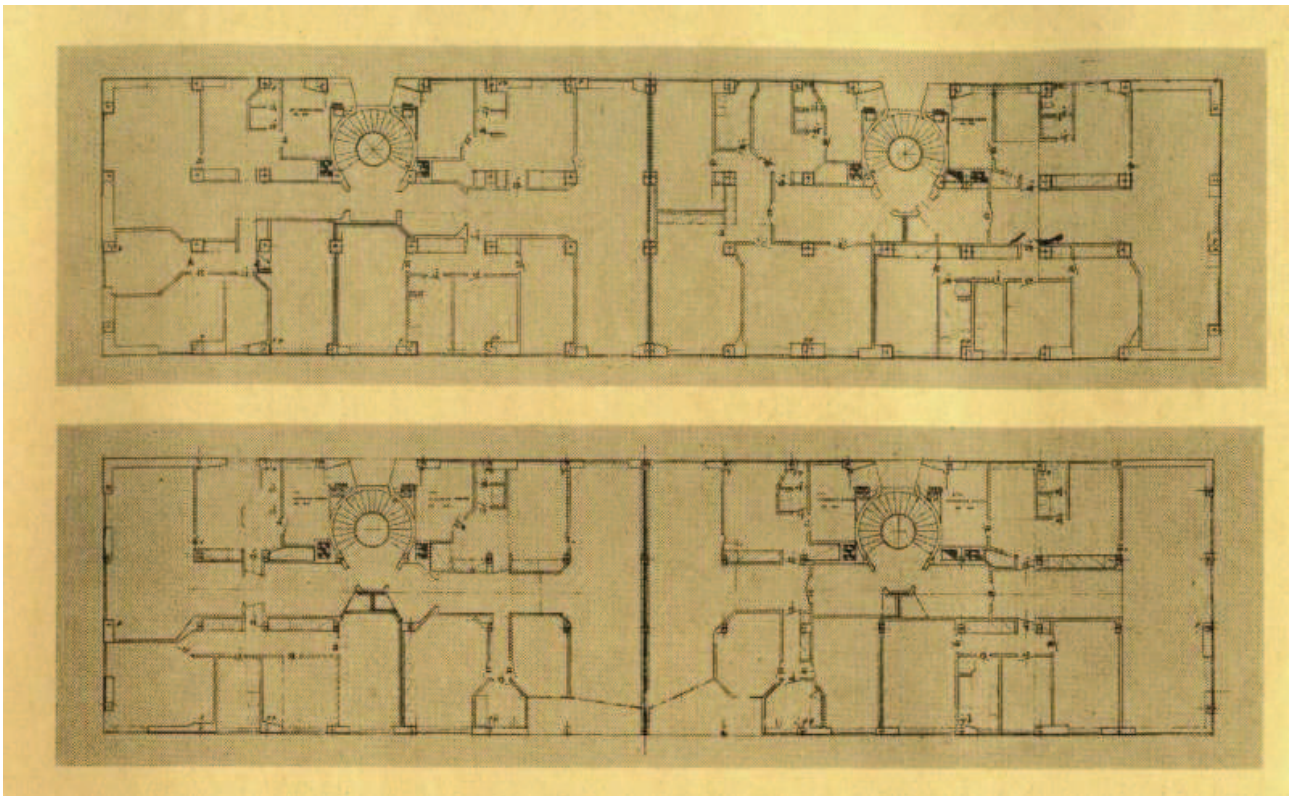
ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

GHILOTTI M. (a cura di), *Itinerari di architettura milanese. Luigi Caccia Dominioni*, Fondazione dell'ordine degli architetti, Milano

Iconografia



Edificio per abitazioni in via I. Nievo, fotografia d'epoca dell'edificio nel contesto urbano, anni '60



Edificio per abitazioni in via I. Nievo, varianti planimetriche, 1957

TORRE GALFA .24

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Angolo Via L. Galvani, via G. Fara

Anno

1956-1959

Progettisti

Melchiorre Bega

Direzione lavori: G. Casalis

Impiantistica: G. Bertolini, G. Altieri

Impresa

Gadola

Committente

Finanziere Attilio Monti

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

La previsione da parte del Piano Regolatore Generale del 1953 di un centro direzionale, viene concretizzata nella realizzazione da parte dell'architetto Melchiorre Bega nel 1956. In origine sede della società petrolifera Sarom, la torre diventerà sede della British Petroleum e successivamente, da metà degli anni '70, della Banca Popolare di Milano.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Progettata in risposta alla previsione urbanistica di un centro direzionale, dopo essere stata sede di una compagnia petrolifera e poi di una banca, la torre realizzata nel 1956 da Melchiorre Bega è stata acquistata nel 2006 da Fondiaria Sai. Oggi l'obiettivo del Comune di Milano e di Unipol è quello di ridare vita all'edificio ormai in disuso, occupato nel 2012 dal collettivo milanese Macao.

Modifiche e restauri

L'opera di riqualificazione prevista per il 2014 punta al risanamento dell'edificio e alla ripresa del suo pieno utilizzo.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici Attuale: dismesso

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

103 metri

N. piani

30

Struttura

La particolare struttura di questo edificio a pianta rettangolare, in cemento armato, è costituita da sei grandi pilastri-quinta paragonabili a delle mensole che spiccano dalle fondazioni, realizzate con una piastra a doppio solettone e con interposte travi incrociate, che salendo si assottigliano man mano. I pilastri, arretrati rispetto ai fronti di 2,5 metri, comportano un continuo sbalzo dei solai. Gli orizzontamenti sono solai a nervature con travi in spessore.

Schema di progetto

L'edificio a T risulta costituito da trenta piani fuori terra, distinti in un corpo basso di due piani e in un corpo alto di ventotto, e due piani sotterranei che con i servizi, le centrali e i garage occupano l'intera area a disposizione (2690 m²); la parte fuori terra, invece, si restringe nel centro lasciando spazio libero a giardini e parcheggio.

Materiali e finiture per esterni

Le facciate sono fortemente caratterizzate dai serramenti continui in duralluminio anodizzato, con pannelli in cristallo thermoprene. I montanti neri risaltano sulla trama argentea dei vetri con il loro gioco sfalsato evitando una rigidità eccessiva. All'interno le pavimentazioni sono in linoleum per gli uffici e in marmo per l'atrio e i pianerottoli.

Impianti

Una batteria di 5 elevatori Falconi-Westinghouse; impianto di condizionamento dell'aria; impianto idrico-sanitario; impianto elettrico con annesso gruppo elettrogeno per produrre energia per i servizi indispensabili; posta pneumatica; autosilo. Lo spazio tra serramento continuo e soletta contiene le tubazioni dell'acqua.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

La Torre Galfa, definita da alcuni “torre di cristallo”, risulta essere uno degli edifici alti più essenziali di Milano, il cui obiettivo non è di certo sbalordire o impressionare ma, come detto da Leonardo Benevolo, essere un esempio concreto e comprensibile a tutti.

Fonti archivistiche

Studio Bega, Via Benedetto Marcello N. 22, Milano

Bibliografia

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

PONTI G., *Torre Galfa: tra passato e futuro*, in “Domus” n. 339, 1958

Iconografia



Torre Galfa, skyline di Milano



Torre Galfa, cartoline degli interni, studio Melchiorre Bega



Torre Galfa, immagini degli interni, studio Melchiorre Bega

GRATTACIELO PIRELLI .25

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Duca d'Aosta, 3

Anno

1955-1960

Progettisti

Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, Giuseppe Valtolina, Egidio Dell'Orto

Struttura: Pier Luigi Nervi, Arturo Danusso

Committente

Gruppo Industriale Pirelli

Tipologia

Grattacielo

Generalità

Nei pressi della Stazione Centrale di Milano, il grattacielo è uno dei simboli di Milano e di Gio Ponti. Voluta dalla famiglia Pirelli come nuova sede per la società, il grattacielo ospitava circa 2000 persone, 1200 dipendenti dell'azienda, la restante parte occupata negli uffici e nei negozi affittati a terzi. L'edificio divenne presto il simbolo della ricostruzione e del miracolo economico in atto, e ancora oggi è uno dei maggiori della città di Milano.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Costruito alla fine degli anni '50 come nuova sede del gruppo industriale Pirelli, il grattacielo è oggi sede della giunta della regione Lombardia. I costi di gestione, infatti, si rivelarono fin da subito eccessivi per la Pirelli che nel 1978 fu costretta a cedere l'edificio alla Regione Lombardia, appunto, per un prezzo di 43 miliardi di lire. Un episodio spiacevole si verificò nel 2002, quando un piccolo aereo da turismo entrò in collisione con il grattacielo all'altezza del 26° piano.

Modifiche e restauri

Lavori di adeguamento hanno interessato l'edificio dal 1983, quando sono state rimosse tutte le pareti mobili e i rivestimenti vinilici e sostituiti da marmi e dalla moquette con il simbolo regionale della rosa camuna. Nel 1984 i corpi bassi hanno visto un intervento di adeguamento impiantistico e funzionale, con l'inserimento di ascensori. Negli anni 2000 c'è stata un'importante opera di riqualificazione tanto

delle facciate, dove si presentava il distacco della malta e del rivestimento in mosaico vetroso, tanto degli interni con il rifacimento, tra l'altro, di sottofondi e pavimentazioni.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici Attuale: uffici

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

126,20 metri

N. piani

33

Struttura

Quattro pilastri cavi a sezione triangolare disposti a coppia alle due estremità e quattro piloni mediani trasversali larghi alla base due metri e in alto solo trenta cm che, oltre ad avere funzione portante, assorbono la spinta del vento a 150 km orari, costituiscono la struttura della torre Pirelli. I pilastri cavi contengono scale e ascensori di emergenza, oltre ai condotti verticali dell'impianto elettrico e di condizionamento. Fra le strutture portanti vi sono volate libere di 13 metri agli estremi ed una centrale di 24. L'assottigliarsi della pianta agli estremi, la cui motivazione funzionale è quella di un minor flusso interno, conferisce all'edificio una forma che non ha precedenti e che lo rende immediatamente riconoscibile. Le tre piante del pian terreno, piano 15° e piano 30° evidenziano il rastremarsi dei pilastri mediani con il diminuire dei carichi ai piani. Nei punti massimi la pianta è lunga 75,5 metri e larga 20,5 metri.

Schema di progetto

L'edificio sorge su un'area di oltre 7000 m² detta della "Brusada", di cui occupa solamente 1.700 m². E' composto da un corpo basso di due piani che ospita un auditorium di 600 posti, il reparto meccanografico e la centrale degli impianti, ispezionabile anche direttamente dall'esterno, e dalla torre di 33 piani. Gli ingressi sono tre, tutti a quote differenti: uno per i dipendenti da via F. Filzi, uno per i visitatori dal piazzale della stazione Centrale, e un terzo a quota - 4 m che serve i piani interrati. Il piano terra si compone di un atrio d'ingresso, servizi e cabine telefoniche, blocco impianti di risalita e terrazza per gli impianti verticali di emergenza, spazi per fattorini e posta pneumatica ed infine sala riunioni. I piani tipo sono caratterizzati da un corridoio di distribuzione centrale che collega longitudinalmente gli spazi fino ad assottigliarsi alle estremità. Oltre alla particolare pianta rastremata agli estremi, il carattere peculiare dello schema adottato è quella della flessibilità nelle divisioni degli spazi interni che permette di non avere porzioni inutilizzate; il risultato è una lama sottile, architettonicamente compatta e slanciata, dove la struttura e le pareti esterne in cristallo ed alluminio sono gli elementi peculiari.

Materiali e finiture per esterni

Si tratta di una facciata continua in alluminio anodizzato con vetri Thermopane, collocata all'esterno dei bordi delle solette.

Impianti

Gli ascensori sono a trazione diretta, sistema Gearless, con velocità di 4 m/s. L'impianto di condizionamento è in parte a induzione e in parte con distribuzione a soffitto. L'impianto elettrico corre sotto i pavimenti permettendo il posizionamento delle prese in qualsiasi punto.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale occupa la volata libera centrale di 24 metri e si compone di sei ascensori più due scale. In esatta corrispondenza, sul retro dell'edificio, si colloca una terrazza che consente di utilizzare gli impianti di risalita di emergenza. Le due estremità dell'edificio sono anch'esse occupate da un ascensore ed un corpo scala ciascuna, a cui si somma una rampa che da piano terra conduce agli interrati.

Le finiture

L'interno è organizzato sul modulo da 95 cm di una maglia quadrata che distribuisce le pareti mobili consentendo la definizione elastica degli ambienti e che ricorre nel design delle porte e degli arredi. La scelta delle finiture risponde a ragioni di rappresentatività, e attraverso il colore vengono sottolineate continuità e discontinuità. Dal 1983 l'edificio è oggetto di lavori di adeguamento realizzati sotto la guida di Bob Noorda e Egidio Dell'Orto prima e di Vico Magistretti poi, durante i quali sono rimosse tutte le pareti mobili e i rivestimenti vinilici, alcuni dei quali appositamente realizzati dalla Pirelli, e sostituiti da marmi e dalla moquette con il simbolo regionale della rosa camuna.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Dalla forma del tutto caratteristica, si tratta di un vero e proprio simbolo dell'architettura di Giò Ponti e di Milano, in una posizione strategica per i flussi commerciali e degli affari.

Fonti archivistiche

Archivio Gio Ponti, via Dezza n. 49, Milano

Bibliografia

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982

GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980

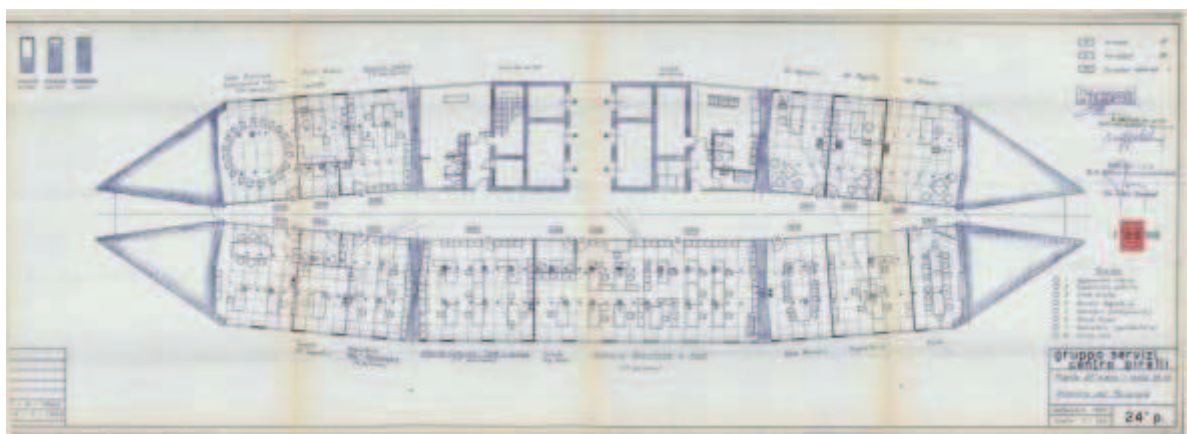
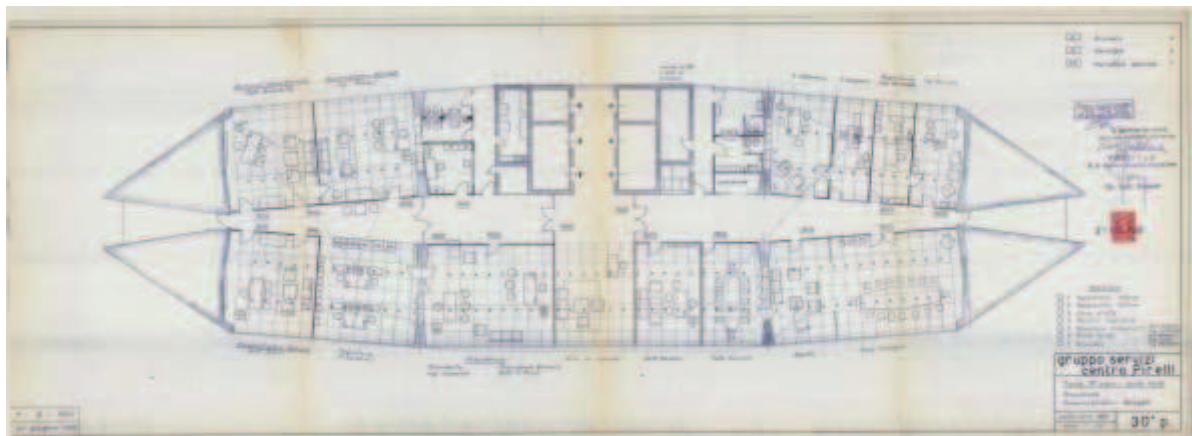
POLANO S., *Architettura italiana del '900*, Electa, Milano 1991

PONTI L. L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990

Iconografia



Grattacielo Pirelli, la torre in costruzione e completata, 1958 c.ca



Grattacielo Pirelli, planimetrie arredate del piano 24° e 30°, archivio Gio Ponti

CONDOMINIO IN P.ZA CARBONARI .26

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza Carbonari, 2

Anno

1960 - 1961

Progettisti

Luigi Caccia Dominioni

Tipologia

Condominio

Generalità

L'edificio che L. Caccia Dominioni fa costruire al centro di un lotto rettangolare di quest'area nel 1960 è un condominio che abbandona l'idea del piano tipo e che, emergendo dal contesto di villette economiche basse, si pone in contrasto con la desolazione dello sfondo e risulta visibile da diversi punti di vista. Un esempio del lavoro dell'architetto sulle spazialità interne è riscontrabile nell'appartamento Mondelli – Quaglia, al penultimo piano dell'edificio: l'interno, in perfetta coerenza con l'esterno corrispondente, non presenta simmetria né frontalità, ed il percorso interno che collega la cucina con l'*office* diventa il segno più incisivo del prospetto.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

Piazza Carbonari si colloca in una zona periferica di Milano, a destinazione mista, isolata e libera da riferimenti tradizionali, storici e culturali, anche se sottoposta alle ristrettezze dei regolamenti edilizi. Si tratta di una casa del tutto isolata la cui altezza viene concordata essere superiore a quella stabilita dal Comune di Milano a patto di una maggiore area lasciata a verde, pari infine a mille mq.

Modifiche e restauri

Nessuno

Destinazione d'uso

Originaria: residenza Attuale: residenza

N. piani

6

Struttura

La struttura è pensata in modo che sugli angoli non vi siano pilastri in quanto i solai ed il tetto sono sostenuti dai muri del vano scala e dell'ascensore e da due altri pilastri al centro, mentre i parapetti fungono da travi che uscendo dallo spessore dei solai vengono usate in base alla logica funzionale degli ambienti. Questa tipologia strutturale permette una libertà tale da facilitare l'architetto nella sua opera di variazione compositiva tanto interna quanto esterna: gli angoli liberi permettono di realizzare finestre a nastro angolari.

Schema di progetto

Si tratta di un condominio che abbandona l'idea del piano tipo e che, emergendo dal contesto di villette economiche basse, si pone in contrasto con la desolazione dello sfondo e risulta visibile da diversi punti di vista. L'idea dell'architetto è dunque quella di sfruttare la zona, al tempo priva di una propria fisionomia definita, in vista di un insediamento residenziale futuro per il quale sceglie una costruzione eccezionale quale esempio pilota che conferisca identità alla piazza. Lo stabile è caratterizzato da una ricerca asimmetrica sui quattro lati, ottenuta in primo luogo dalla variazione data dalle aperture, segno della spinta variazione interna che caratterizza gli appartamenti dei sei piani fuori terra. Le facciate sono caratterizzate a nord-est dai *bow - window* del quinto e sesto piano a cui si accede direttamente dall'ascensore di servizio e che contengono gli *offices* ed i disimpegni tra cucina e zona pranzo. La dimensione degli appartamenti è di poco inferiore ai cento mq e alcuni di questi vengono progettati su misura per esigenze particolari, aspetto che sottolinea l'eccezionalità dello stabile, difficilmente ripetibile su vasta scala.

Materiali e finiture per esterni

L'edificio risulta compatto, totalmente rivestito con piastrelle riflettenti in litoceramica smaltata color ruggine della Piccinelli disposte in modo da aumentare la verticalità dello stabile e caratterizzato da una ricerca asimmetrica sui quattro lati.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il grande corpo scale, l'ascensore padronale e quello di servizio si raccolgono nella stessa porzione del fabbricato, caratterizzata dal *bow - window dei piani alti*.

Le finiture

Gli arredi, su disegno dell'architetto e prodotti da Azucena, sottolineano l'eccezionalità della realizzazione, a cui si aggiungono due camini progettati da F. Somaini e le ante su misura delle porte in

legno che separano la zona pranzo dalla zona giorno. I serramenti interni sono di due tipi, uno costituito da un pannello in tamburato di legno montato senza stipiti, l'altro costituito da porte trattate a poliesteri lucido segna il passaggio tra gli ambienti, il cui movimento semicircolare è dato dal caratteristico *bow-window*; i pavimenti hanno una decorazione a mosaico disegnata da Somaini che, presente in tutti i locali, conferisce continuità agli spazi.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

La libertà della pianta permette un'articolazione degli spazi priva di limitazioni e caratterizzata dall'elemento distributivo, tanto caro a Caccia Dominioni per i suoi studi compositivi. Il disegno dei prospetti deriva dall'articolazione planimetrica, punto di partenza dell'organizzazione degli spazi.

Bibliografia

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

BERNASCONI G. A., in "Casabella Continuità" n. 342, 1969, pp. 22-27

GHILOTTI M. (a cura di), *Itinerari di architettura milanese. Luigi Caccia Dominioni*, Fondazione dell'ordine degli architetti, Milano

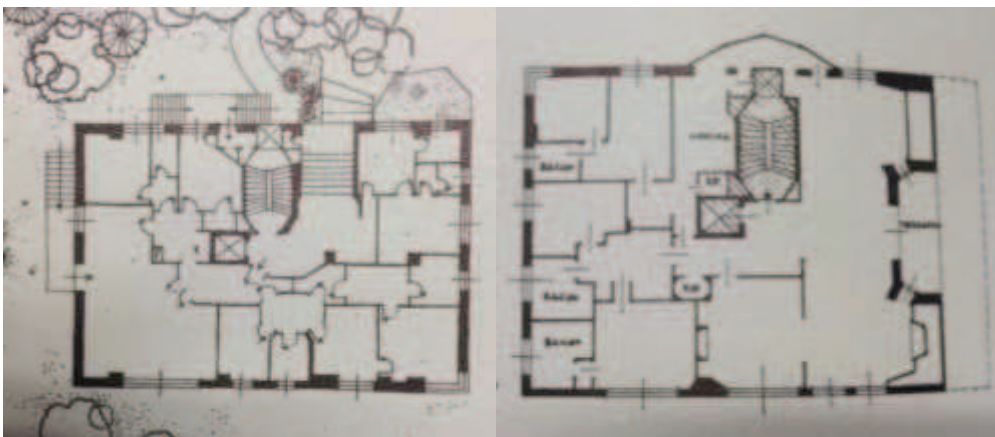
Iconografia



Condominio in Piazza Carbonari, fotografia d'epoca dell'edificio nel contesto, 1960



Condominio in Piazza Carbonari, sezione, 1961



Condominio in Piazza Carbonari, planimetrie, 1961

TORRE AD APPARTAMENTI .27

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazzale Aquileia, 8

Anno

1962-1964

Progettisti

Ludovico Magistretti; progettazione giardino Elena Balsari Berrone

Committente

Ing. Bianchi

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

L'intervento in piazzale Aquileia è costituito da due edifici: una stecca parallela al tracciato urbano e una torre più isolata all'interno a cui si accede passando per un giardino. Si tratta di un volume di 30 metri, con 10 piani progettati in modo da consentire la maggior variazione possibile del taglio degli appartamenti: i nove piani fuori terra sono raggruppati in tre blocchi di tre livelli che permettono di avere uno o due alloggi per piano o due appartamenti duplex.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

In una zona residenziale, all'angolo tra una via e una piazza dove una convenzione comunale prevedeva la costruzione di due edifici, la torre in esame si trova un po' arretrata rispetto al fronte strada occupato dal primo edificio. L'architetto Magistretti accosta elementi modernisti come il cemento a vista e le finestre a nastro ad altri come il basamento in pietra ed il segno marcato degli angoli.

Modifiche e restauri

Nessuno

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

30 metri

N. piani

10

Struttura

L'articolazione in pianta dell'edificio a L si sviluppa attorno al corpo scala circolare che racchiude l'ascensore principale come perno delle due ali del corpo di fabbrica. La struttura della torre, con pareti in cemento armato lasciato a vista, sembra creare differenti nuclei che aggregandosi e incastrandosi l'uno all'altro permettono la caratteristica flessibilità planimetrica. La copertura è piana e secondo il progetto originale vi sarebbe dovuta realizzare una piscina condominiale. L'atrio è al centro del prospetto, mentre il percorso carraio che porta ai garage e al giardino è laterale.

Schema di progetto

La torre si colloca in posizione arretrata rispetto al fronte urbano, e si sviluppa per 30 metri di altezza con una forma a L. Il perimetro dell'edificio risulta molto mosso grazie agli aggetti delle logge e dei volumi che, assemblandosi in vario modo, permettono di definire tipologie di alloggi differenti.

Materiali e finiture per esterni

Il calcestruzzo armato a vista e i fascioni di intonaco caratterizzano le facciate, segnate dalla balconatura continua delle logge che svuotano parti e angoli; i parapetti sono forati con disegni quadrettati e davanzali in cemento. I serramenti sono in legno laccato di rosso e con i doppi vetri.

Impianti

L'ascensore principale è circolare e si trova al centro del corpo scala a conchiglia in calcestruzzo armato posto all'incrocio delle due ali della pianta dell'edificio. Vi è un secondo ascensore che serve le zone di servizio di ogni appartamento.

GLI INTERNI

I flussi verticali

Il sistema di distribuzione verticale costituisce il nodo di giunzione tra le due ali che formano la L della struttura compositiva, ed è composto da scale e ascensore.

Le finiture

Gli appartamenti "signorili" prevedono, oltre ad una zona giorno e una notte, una zona di servizio nettamente differenziata dalle prime due con un ascensore riservato, un corridoio di disimpegno, la cucina, un guardaroba, un ripostiglio ed un alloggio per la servitù. I gradini della scala a conchiglia e i pianerottoli, così come la pavimentazione dell'atrio, sono in pietra d'Aurisina. I serramenti interni sono in legno laccato in rosso mentre per i cassonetti delle tapparelle è stato usato il rame.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Progettata per garantire la più ampia variazione nel taglio degli appartamenti, con soluzioni definite per un intero piano o organizzate verticalmente in duplex, la torre risulta composta da logge, terrazze e volumi ad incastro che consentono le diversificazioni interne e caratterizzano i fronti con movimento.

Fonti archivistiche

Fondazione Vico Magistretti, Via Conservatorio N.20, Milano

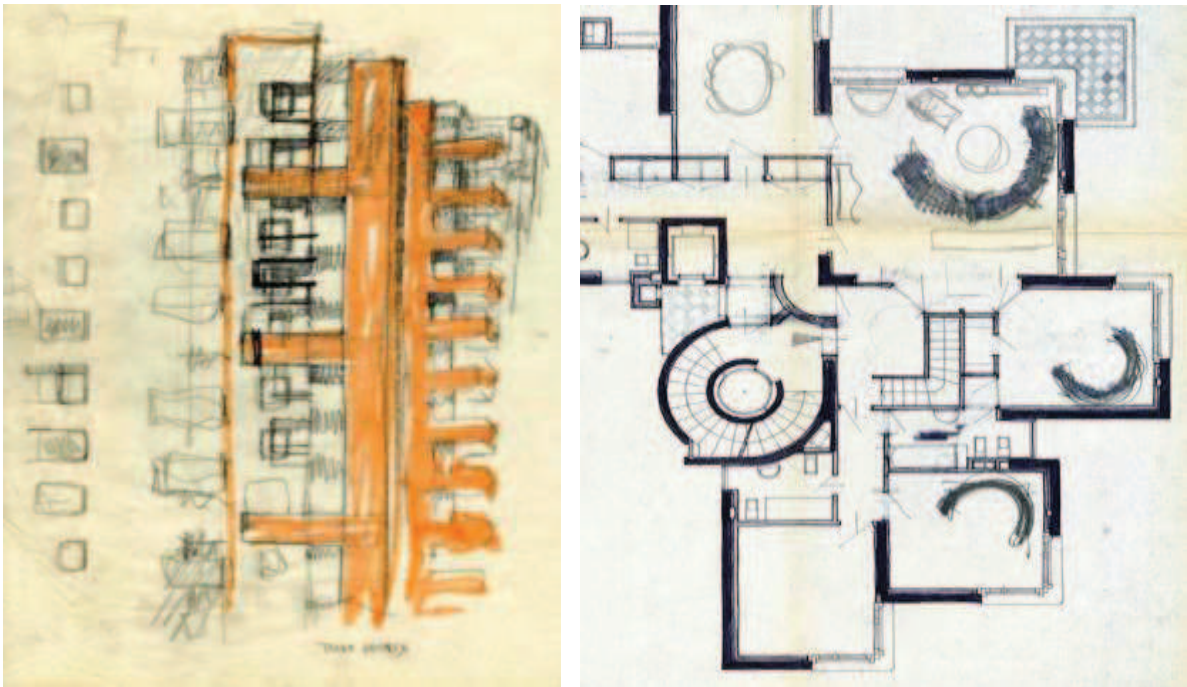
Bibliografia

CAMBI, GOBBI, STEINER, *Tipologie residenziali a torre*, BE-MA editrice, Milano 1986

IRACE F., PASCA V., *Vico Magistretti Architetto e Designer*, Electa, Milano 1999

MAGISTRETTI V., *Due case di Magistretti a Milano*, in "Domus" n. 432, novembre 1965, pp. 11-18

Iconografia



Torre in piazza Aquileia, disegni di studio, Fondazione Vico Magistretti



Torre in piazza Aquileia, fotografie d'epoca, anni '60

TORRE TURATI .28

IDENTIFICAZIONE DELL'EDIFICIO

Indirizzo

Piazza della Repubblica

Anno

1966-1969

Progettisti

Giovanni Muzio, Lorenzo Muzio

Committente

Reale Compagnia

Tipologia

Edificio a torre

Generalità

Il complesso, destinato ad uffici e abitazioni, è composto da tre volumi: un corpo di 5 piani per uffici che conclude il fronte su via Turati, il basamento della torre, sede di un'agenzia bancaria, ha due piani fuori terra e un piano interrato per il caveau; la torre vera e propria di 19 piani a gradoni, destinata ad uffici fino al 10° piano, ad abitazioni dall'11°.

DESCRIZIONE DEL PROGETTO

La storia del progetto

La vicenda progettuale di Torre Turati, portata a termine da Muzio insieme al figlio Lorenzo, è fortemente condizionata dai vincoli imposti dal Piano Particolareggiato del 1953 che prevedeva per piazza della Repubblica la disposizione simmetrica di due torri identiche; lo schema era stato però già alterato con la costruzione della torre Breda di Mattioni. I molteplici tentativi di forzare la commissione edilizia verso soluzioni più evolute, hanno portato al progetto definitivo della torre, nata per una struttura in cemento armato e sostituita poi da un'intelaiatura metallica che riducesse i tempi di esecuzione.

Modifiche e restauri

Le modifiche hanno riguardato le prime fasi dell'iter progettuale quando la prima ipotesi di una torre a pianta quadrata arretrata rispetto al filo stradale, bocciata dalla commissione edilizia, ha assunto poi i caratteri odierni.

Destinazione d'uso

Originaria: uffici, abitazioni Attuale: uffici, abitazioni

CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE

Altezza

75 metri

N. piani

2 + 19

Struttura

Se il progetto iniziale prevedeva una struttura in cemento armato, la realizzazione è stata fatta con una struttura in ferro in parte a vista, sui fronti nord e sud, in parte inglobata nei pannelli di tamponamento prefabbricati. Fatta eccezione per i pilastri centrali in ferro che partono dal primo livello sotterraneo, l'ossatura metallica poggia su di una struttura in cemento armato. Le deformazioni elastiche dell'edificio vengono assorbite dai pannelli prefabbricati in facciata, dotati di particolari giunti elastici in neoprene. Il corpo su via Turati è in cemento armato e pannelli prefabbricati. Il tetto racchiude il corpo dei volumi tecnici.

Schema di progetto

L'edificio risulta costituito da tre parti distinte: il volume alto che toccando i 75 metri d'altezza ospita uffici e residenze, il basamento d'appoggio alto due piani che accoglie un'agenzia bancaria ed il corpo di 5 piani uffici che conclude il fronte di via Turati. I livelli residenziali occupano una superficie di circa 400 m² l'uno e grazie alla disposizione dei collegamenti verticali possono risultare composti da due a quattro appartamenti ciascuno con soluzioni simmetriche.

Materiali e finiture per esterni

I rivestimenti esterni sono costituiti da pannelli prefabbricati in cemento armato e graniglia di marmo in due differenti tonalità di bruno.

Impianti

Il gruppo scale-ascensori è posto nella fascia centrale del corpo alto e affaccia sui due fronti maggiori, assicurando facile accesso agli alloggi di ciascun piano. Un impianto di condizionamento centrale funziona in tutto l'edificio tramite particolari mobiletti disposti nei singoli locali. Un garage di tre piani collegati con una rampa circolare accoglie 66 box.

NOTE CRITICHE

Osservazioni

Una collaborazione ben riuscita quella tra Muzio padre e figlio, ostacolata in parte dai vincoli imposti dal Piano Particolareggiato del 1953.

Bibliografia

BERNASCONI G. A., in “Casabella Continuità” n. 342, 1969, pp. 22-27

CAMBI, GOBBI, STEINER, *Tipologie residenziali a torre*, BE-MA editrice, Milano 1986

IRACE F., *Giovanni Muzio 1893 – 1982 opere*, Electa, Milano 1994, pp. 241-243

Iconografia



Torre Turati, fotografia d'epoca dello skyline milanese su piazza della Repubblica, anni '60

FONTI ARCHIVISTICHE

ARCHIVIO PIERO BOTTONI, MILANO

Op 480 n.1 Archivio Piero Bottoni. Planimetrie dei vari livelli del progetto edilizio presentato da P. Bottoni quale modello di un progetto edilizio reale di “Diritto al cielo”. China e retini su lucido. Scala 1:100

Op 480 n.3 Archivio Piero Bottoni. La “bottoniana” come elemento caratterizzante la struttura architettonica di un edificio residenziale. China e retini su lucido. Scala 1:20

Op 480, busta 98, fascicolo 3, Archivio Piero Bottoni. Documenti scritti-oggetto: deposito di progetto a norma della legge

Op. 343.2 n. 4 50 51 96 127 133 176 190 198 199 200 201 202 203 204 Archivio Piero Bottoni. Palazzo INA

Op 246.2 n. 7 10 11 17 21 22 24 25 26 Archivio Piero Bottoni. Palazzo Argentina

ARCHIVIO CIVICO MILANO

Piazza Piemonte, Mario Borgato, 1923

Edilizia Privata, atti n. 59107/1941 Pianta del palazzo Toro Assicurazioni di E. Lancia in piazza San Babila

Edilizia Privata, fascicolo n. 187726/1935. www.ordinearchitetti.mi.it Palazzo Rasini, piano a due appartamenti, scala 1:100. 31.08.1933

Edilizia Privata, fascicolo n. 187726/1935. www.ordinearchitetti.mi.it Palazzo Rasini, pianta del piano terrazzo

Edilizia Privata, fascicolo n. 187726/1935. www.ordinearchitetti.mi.it Palazzo Rasini, sezione sulla torre, scala 1:100

Edilizia Privata, fascicolo n. 187726/1935. www.ordinearchitetti.mi.it Torre Rasini, facciata verso il bastione di Porta Venezia

Edilizia Privata, fascicolo n. 187726/1935. www.ordinearchitetti.mi.it Torre Rasini, facciata verso corso Venezia

FONDAZIONE VICO MAGISTRETTI, MILANO

Tubo SM1_6 Planimetria generale di Torre Revere. Ridisegno a china su lucido

Tubo SM1_6 a – b Piano tipo di Torre Revere. Ridisegno a china su lucido

Tubo SM1_6 Fronte A con schemi di varianti nel ritmo volumetrico di Torre Revere

Tubo SM1_6 Locale portiere di Torre Revere. Matita su carta

Tubo SM1_6 Locale portiere, particolare cristallo di Torre Revere. Matita su lucido 25.07.1956
Tubo SM1_6 Particolare serratura di Torre Revere. Vetrate (soluzione C). Disegno su carta 8.03.1956
Tubo SM1_6 Disegno esecutivo della scala esterna di Torre Revere. Matita su lucido 13.06.1954
Cartella SM1_6 Cartolina d'epoca della Torre Revere costruita fino al sesto piano
Cartella SM1_6 Corrispondenza tra V. Magistretti e fornitori / colleghi

STUDIO BEGA, MILANO

Piano tipo con esempio di sistemazione degli uffici. Ridisegno china su lucido
Piano direzione generale. Ridisegno china su lucido
Sistemazione piano +89.88, stralcio. Matita su lucido 27.10.1958. Dis. n.160
Studio Comm. Riffeser. Matita su lucido. Dis. n.20
Studio Cav. D. L. Monti. Matita su lucido. Dis. n.23
Pianta piano terra. Ridisegno china su lucido
L'atrio d'ingresso. Cartolina
Arredo degli uffici tipo. Cartolina
Vista dallo studio del Comm. Riffeser. Cartolina
Lo studio del Cav. D. L. Monti. Cartolina

ARCHIVIO GIO PONTI, MILANO

Case Tipiche in via De Togni, 1931-1933
Torre Littoria al Parco Sempione, 1932-1933
Casa e Torre Rasini, 1933-1935
Secondo Palazzo Montecatini in Largo Donegani, 1951
Prototipo di Stanza d'Albergo per la nona Triennale di Milano, 1951
Progetto di finestra arredata, 1954
Grattacielo Pirelli in P.za Duca d'Aosta, 1956-1960
Casa in via Dezza, 1957
Sedia 699 La Superleggera per Cassina, 1957

BIBLIOGRAFIA

Testi

ALOI R., *Nuove architetture a Milano*, Hoepli, Milano 1959

AYMOMINO C. (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929 – 1930*, Marsilio Editori, Venezia 1971

BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), *Pietro Lingeri 1894 – 1968*, Electa, Milano 2004

BERIZZI C., BUGATTI A., MAGGIONI A. (a cura di), *Torri residenziali, modelli di abitazioni, modelli di paesaggi*, Edizioni Unicopli, Milano 2005

BIRAGHI M., *Guida all'architettura di Milano 1954 – 2014*, Hoepli, Milano 2013

BOTTONI P., *Edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milano 1954

BRAMBILLA P. (a cura di), *Itinerari di architettura milanese. Il condominio milanese*, 2004

BUGATTI A., BERIZZI C., MAGGIONI A. (a cura di), *Case alte. Nuove città*, Aracne, Roma aprile 2004

CAMBI, GOBBI, STEINER, *Tipologie residenziali a torre*, BE-MA editrice, Milano 1986

CAPITANUCCI M. V., *Milano. Verso l'Expo. La nuova architettura*, Skira Editore, Milano 2009

CARRANO E., *Moretti a Roma. Le opere romane*, Prospettive Edizioni, Roma luglio 2005

CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002

CIUCCI G., DAL CO F., *Architettura italiana del '900. Atlante*, Electa, Milano 1990

CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni, opera completa*, Fabbri Editori, 1990

CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., *Piero Bottoni e Milano. Case, quartieri, paesaggi 1926 – 1970. La vita felice*, Milano 2001

CROTTI S. (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli Editore Bologna, Bologna 1986

DE CARO M., LAVARINI G. M. J. (a cura di), *Il condominio a Milano*, Di Baio Editore, Milano 1987

DE CARLI C., *Architettura. Spazio primario*, Hoepli Editore, Milano 1982

DE SETA C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1998

DISERTORI A., LAGONIGRO L., MANDEL G., PONTI F., SELVAFOLTA O., TAGLIALATELA E. (testi di), *Il primo grattacielo di Milano. La casa torre di piazza San Babila di Alessandro Rimini*, Silvana Editoriale, Milano 2002

- FINELLI L., *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926 – 1973*, Officina Edizioni, Roma 1989
- FIOCCA G. (a cura di), *Borghesi e imprenditori a Milano dall'unità alla prima guerra mondiale*, Laterza, Bari 1984
- FIORI L., PRIZZON M., (a cura di), BBPR. *La Torre Velasca. Disegni e progetto della Torre Velasca*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1982
- FOLLI M. G., *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup CittàStudi, Milano 1991
- FORINO I., *Uffici. Interni arredi oggetti*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011
- GRAMIGNA G., MONETTI F., *Gianfranco Frattini. Architetto d'interni e designer*, FrancoAngeli, Milano 2007
- GRANDI M. PRACCHI A., *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980
- GRECO L., MORNATI S. (a cura di), *La Torre Galfa di Melchiorre Bega. Architettura e costruzione*, Gengemi Editore, 2012
- IRACE F., *Milano Moderna: architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, F. Motta, Milano 1996
- IRACE F., *Giovanni Muzio 1893-1982 opere*, Electa, Milano 1994
- IRACE F., PASCA V., *Vico Magistretti Architetto e Designer*, Electa, Milano 1999
- IRACE F., *Gio Ponti*, Electa, Milano 1988
- MAFFIOLETTI S., *La città verticale. Il grattacielo, ruolo urbano e composizione*, Cluva Editrice, Venezia 1990
- MATTIONI L., *L'inedito grattacielo di Milano*, Scotti, Milano 1955
- MIODINI L., *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001
- MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004
- MORETTI B., *Casa d'abitazione in Italia*, Hoepli, Milano 1947
- NEGRI M., REBORA S. (a cura di), *La città borghese. Milano 1880-1968*, Skira Editore, Milano 2002
- PONTI L. L., *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, Milano 1990
- PUGLIESE R. (a cura di), *La casa popolare in Lombardia, 1903-2003*, Edizioni Unicopli, Milano 2005
- ROSTAGNI C., *Luigi Moretti: 1907 – 1973*, Electa, Milano 2008
- SANTUCCIO S. (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli Editore Bologna, Bologna 1986
- SCATTONI P., *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Newton&Compton Editori, Roma 2004

SELVAFOLTA O. (a cura di), *Costruire in Lombardia 1880-1980. Vol. 2. Edilizia residenziale*, Electa 1985

TONON G. (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Milano 1995

TRECCANI G.P. (a cura di), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, FrancoAngeli Storia urbana, Milano 2008

ZILIOLO A., *Piero Bottoni. Edificio polifunzionale a Milano*, Alinea Editrice, Firenze 1994

Riviste

BERNASCONI G. A., in “Casabella Continuità” n. 342, 1969, pp. 22-27

CHIODI C., *La torre Littoria di Milano*, estratto dal “Politecnico” n.8 1933, editrice Vallardi, Milano 1933

“Controspazio”, luglio / agosto, 1969, p.18

GHILOTTI M. (a cura di), *Itinerari di architettura milanese. Luigi Caccia Dominioni*, Fondazione dell'ordine degli architetti, Milano

LISINI C., *Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli* in Firenze architettura. Interiors, Firenze 1.2012, periodico semestrale

MAGISTRETTI V., *Due case di Magistretti a Milano*, in “Domus” n. 432, novembre 1965, pp. 11-18

MATTIONI L., *L'inedito grattacielo di Milano*, in “Edilizia Moderna” n. 56, dicembre 1955

PATETTA L., *Le cinque case di Milano*, in “Lotus International” n. 20, 1978, pp. 32-35

RABONI E. e R., *Arredamento in una casa albergo del centro urbano*, in “Casabella Continuità” n. 243, 1960, p. 35

Una torre per abitazioni al Parco di Milano, in “Casabella Continuità” n. 217, 1957, pp. 37-39

A Milano, in una zona che si sta trasformando, in “Domus” n. 403, giugno 1963, p. 10

Milano, un appartamento al diciottesimo piano, in “Domus” n. 403, giugno 1963, p. 29

Due arredamenti a Milano. Casa C. Casa T., in “Abitare” n. 18, luglio 1963, pp. 2 – 16

Articoli

FERRARI F., *Itinerari di architettura milanese. Giò Ponti*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2014

FERRARI F. - IRACE F., *Itinerari di architettura milanese. Milano alta*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2004

SALVIETTI M., *C'erano una volta gli interni milanesi. La fragilità del moderno*, Fondazione dell'ordine degli architetti, 2014

Tesi

ALIATA E., *Luigi Caccia Dominioni. Architetto milanese*, tesi di laurea in Architettura, relatore C. Gavinelli, Politecnico di Milano, AA 1994 - 1995

BOSELLI D.D., *Abitare in alto, studio di una residenza temporanea a Milano*, tesi di laurea in Architettura, relatore M.G. Folli, Politecnico di Milano, AA 2006 - 2007

CARIMATI M., CASTELLI M., DEL CONACO R., *Emilio Lancia*, tesi di laurea in Architettura, relatore C. Baldi, Politecnico di Milano, AA 1995 - 1996

DE MARTINI D., *Mario Borgato, Rino Ferrini e Giuseppe Martinenghi : Architetti nella Milano degli Anni Trenta*, tesi di laurea in Architettura, relatore M. De Benedetti, Politecnico di Milano, AA 1994 - 1995

F. MELEGARO, *Vico Magistretti: un architetto per la borghesia e l'industria*, tesi di laurea in Architettura, relatore F. Irace, Politecnico di Milano, AA 1997 -1998

F. MONETTI, *Luigi Caccia Dominioni : teoria e progetti di una poesia figurativa : interni abitativi milanesi e il disegno del prodotto d'arredo*, tesi di dottorato in architettura degli interni, Politecnico di Milano, AA 2003 - 2004

T. TRUPPI, *L'abitazione borghese a Milano durante il periodo fascista: l'edificio multipiano negli anni Trenta: uno studio tipologico-morfologico*, tesi di laurea in Architettura, relatore M. De Benedetti, Politecnico di Milano, AA 1997 -1998

G. W. TAVELLI, *Abitare verticale*, tesi di laurea in Architettura, relatore V. Viganò, Politecnico di Milano, AA 1987 – 1988

Sitografia

www.corriere.it

www.domusweb.it

www.ilsole24ore.com

www.lombardiabeniculturali.it

www.ordinearchitetti.mi.it

www.paolorosselli.com

www.pinterest.com

www.skyscrapercity.com

www.studiomarinoni.it

www.vecchiamilano.wordpress

ELENCO DELLE IMMAGINI

Fig.1 a – b Planimetrie dei vari livelli del progetto edilizio presentato da P. Bottoni quale modello di un progetto edilizio reale di “Diritto al cielo”. China e retini su lucido. Scala 1:100

Op 480 n.1 a – b Archivio Piero Bottoni

Fig.2 a – b La “bottoniana” come elemento caratterizzante la struttura architettonica di un edificio residenziale. China e retini su lucido. Scala 1:20

Op 480 n.3 a – b Archivio Piero Bottoni

Fig.3 Galleria Ciarpaglini del palazzo Toro Assicurazioni di E. Lancia in piazza San Babila

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.4 Particolare dell’illuminazione. Galleria Toro

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.5 Particolare del toro bronzeo, simbolo della proprietà. Galleria Toro

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.6 Pianta. Palazzo Toro Assicurazioni di E. Lancia in piazza San Babila

Archivio Civico Milano, Edilizia Privata, atti n. 59107/1941 www.lombardiabeniculturali.it

Fig.7 Palazzo Argentina, pianta della galleria a crociera del piano terra

Op 246.2 n.21 Archivio Piero Bottoni

Fig.8 Palazzo INA, prospetto vetrine portico. Scala 1:100

Op. 343.2 n.127 Archivio Piero Bottoni

Fig.9 La galleria porticata. Palazzo INA

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.10 L’atrio a piano terra. Palazzo INA

www.ordinearchitetti.mi.it

Fig.11 Particolare del mosaico colorato nell’atrio d’ingresso su corso Sempione

www.ordinearchitetti.mi.it

Fig.12 Il portale d’ingresso della Torre Snia Viscosa di piazza S. Babila

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.13 Particolare degli ascensori con il bassorilievo dedicato dal progettista alla moglie

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.14 Particolare della scala elicoidale

www.lombardiabeniculturali.it

Fig.15 Immagine d’epoca dell’atrio di casa Rustici in corso Sempione

MONTEDORO I., Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58, Ronca Editore, Cremona 2004

- Fig.16 a – b L'ampio atrio d'ingresso oggi
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.17 a – b La parete libera con un'anta sagomata a libro in Casa al Parco di I. Gardella
www.domusweb.it
- Fig.18 Il “veliero” di Franco Albini per la sua casa di via De Togni
LISINI C., Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi. Una conversazione con Antonio Monestiroli in Firenze architettura. Interiors, Firenze 1.2012, periodico semestrale
- Fig.19 Particolare del “veliero” di Albini. 1938
www.domusweb.it
- Fig.20 Libreria pieghevole “Nuvola Rossa” di Vico Magistretti. 1977
Corriere della Sera n.9, 31 dicembre 1997
- Fig.21 Mobili per un interno al diciottesimo piano. Zanuso – Boeri
Domus n.403
- Fig.22 Distribuzione interna di “Casa C”. Ettore Sottsass
Abitare n.18
- Fig.23 Arredi della zona giorno di “Casa C”. Ettore Sottsass
Abitare n.18
- Fig.24 Distribuzione interna di “Casa T”. Ettore Sottsass
Abitare n.18
- Fig.25 Elementi d'arredo della zona giorno di “Casa T”. Ettore Sottsass
Abitare n.18
- Fig.26 a - b Diaframmi in muratura attrezzati
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.59
- Fig.27 a - b “Parete organizzata”.
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.132
- Fig.28 “Finestra attrezzata”, 1954
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.166
- Fig.29 Domus di via De Togni
MIODINI L., Gio Ponti. Gli anni trenta, Electa, Milano 2001, p.62
- Fig.30 Alcuni interni delle “Domus” di via De Togni
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.59
- Fig.31 Particolare dei pavimenti e soffitti rigati in diagonale di via Dezza, 1957
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.195
- Fig.32 Parete di destra del locale Fattorini
MIODINI L., Gio Ponti. Gli anni trenta, Electa, Milano 2001, p.176

- Fig.33 Posate in acciaio inossidabile per la Krupp Italiana. 1930, VI Triennale Milano
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.75
- Fig.34 “Camino nell'armadio”
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.136
- Fig.35 Abitazione dimostrativa, allestimento per VI triennale, 1936
MIODINI L., Gio Ponti. Gli anni trenta, Electa, Milano 2001, p.173
- Fig.36 Alloggi uni ambientali a pareti mobili, 1956
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.249
- Fig.37 Scrivania per impiegati di Palazzo Montecatini, 1938
MIODINI L., Gio Ponti. Gli anni trenta, Electa, Milano 2001, p.178
- Fig.38 Progetto di Ponti per il piano di lavoro di G. Mazzocchi, 1949
FORINO I., Uffici. Interni arredi oggetti, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011
- Fig.39 Disegni di scrivanie, 1930
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.99
- Fig.40 Superleggera per Cassina, Meda 1957
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990, p.174
- Fig.41 Serie “spazio”, Belgiojoso, produzione Olivetti Synthesis, 1960
FORINO I., Uffici. Interni arredi oggetti, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011
- Fig.42 Interno di un ufficio per gli impiegati di Palazzo Montecatini, 1935
FORINO I., Uffici. Interni arredi oggetti, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2011
- Fig.43 Edificio a ville sovrapposte in via dell'Annunciata n. 23, Figini – Pollini, 1932. Planimetrie
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.44 Vista d'epoca da corso Sempione
www.finanzaonline.com
- Fig.45 Vista d'epoca dalla corte interna
MONTEDORO I., Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58, Ronca Editore, Cremona 2004
- Fig.46 Immagine d'epoca dell'atrio d'ingresso
MONTEDORO I., Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58, Ronca Editore, Cremona 2004
- Fig.47 Immagine d'epoca della terrazza all'ultimo piano
MONTEDORO I., Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58, Ronca Editore, Cremona 2004.
- Fig.48 Casa Rustici. La terrazza all'ultimo piano
- Fig.49 Casa Rustici. La passerella dell'appartamento all'ultimo piano

- Fig.50 Casa Rustici. Gli interni di un bagno
- Fig.51 Vista d'epoca di Piazzale Lagosta
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.52 Casa Ghiringhelli. Planimetrie
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.53 Immagine d'epoca di un interno
BAGLIONE C., SUSANI E. (a cura di), Pietro Lingeri 1894 – 1968, Electa, Milano 2004, p. 192
- Fig.54 Vista d'epoca da corso Buenos Aires
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.55 Vista d'epoca del prospetto Sud
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.56 Veduta di corso Buenos Aires degli anni Cinquanta
- Fig.57 Corso Buenos Aires, Milano, pianta ultimo piano torre, soluzione a un appartamento, t. n.25, anno 1947 (ridisegno)
Op 246.2 n.7 Archivio Piero Bottoni
- Fig.58 Corso Buenos Aires, Milano, facciata verso via Broggi, t. 45, anno 1947 (ridisegno)
Op 246.2 n.10 Archivio Piero Bottoni
- Fig.59 Corso Buenos Aires, Milano, facciata verso via Redi, t. 46, anno 1947 (ridisegno)
Op 246.2 n.11 Archivio Piero Bottoni
- Fig.60 Corso Buenos Aires, Milano, pianta ultimo piano torre, cba 45, anno 1948 (ridisegno)
Op 246.2 n.17 Archivio Piero Bottoni
- Fig.61 Palazzo Argentina, pianta 1° piano (ridisegno)
Op 246.2 n.22 Archivio Piero Bottoni
- Fig.62 Palazzo Argentina, pianta piano tipo, soluzione a due, quattro, sei appartamenti (ridisegni)
Op 246.2 n.24-25-26 Archivio Piero Bottoni
- Fig.63 Palazzo INA, immagine d'epoca di Corso Sempione
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.64a Palazzo INA, immagine d'epoca del fronte nord-est
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.64b Palazzo INA, immagine d'epoca del fronte sud-ovest
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.65 Palazzo INA, immagini d'epoca dei percorsi / gallerie
MONTEDORO I., *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*, Ronca Editore, Cremona 2004

- Fig.66 Studi di soluzioni urbanistiche diverse per il lotto I.N.A Corso Sempione (originale 18x24)
Op 246.2 n.4 Archivio Piero Bottoni
- Fig.67 Palazzo INA, Corso Sempione, Milano, prospetto sud-est, t. 10bis (ridisegno)
Op 246.2 n.50 Archivio Piero Bottoni
- Fig.68 Palazzo INA, Corso Sempione, Milano, prospetto sud-est, t. 11 (ridisegno)
Op 246.2 n.51 Archivio Piero Bottoni
- Fig.69 Palazzo INA, studio di colori prospetto nord-ovest, t. 49 (collage tempere e matita su eliografia su carta 85x99)
Op 246.2 n.96 Archivio Piero Bottoni
- Fig.70 Palazzo INA, Corso Sempione, dettagli progettuali di balconate e finestre in vetrocemento, anno 1956 (ridisegni)
Op 246.2 n.133-176 Archivio Piero Bottoni
- Fig.71 Palazzo INA, Corso Sempione, pianta piano tipo, piano primo interrato, piano terreno, piano decimo, piano copertura (ridisegni)
Op 246.2 n.190-198-199-200-201-202 Archivio Piero Bottoni
- Fig.72 Palazzo INA, Corso Sempione, sezione trasversale (ridisegno)
Op 246.2 n.203 Archivio Piero Bottoni
- Fig.73 Palazzo INA, Corso Sempione, sezione trasversale di un piano (ridisegno)
Op 246.2 n.204 Archivio Piero Bottoni
- Fig.74 Via Dezza. Foto d'epoca
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.75 Case in condominio. Gio Ponti. Planimetrie
PONTI L. L., Gio Ponti. L'opera, Leonardo Editore, Milano 1990
- Fig.76 Quartiere San Felice, Caccia – Magistretti, disegno progettuale
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.77 Quartiere San Felice, Caccia – Magistretti, planimetria
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.78 Immagini d'epoca dell'edificio in via I. Nievo inserito nel contesto urbano
- Fig.79 Piazza Carbonari ieri e oggi
Casabella n. 243, 1960
- Fig.80 Piazza Piemonte e Teatro Nuovo. 1933
- Fig.81 Piazza Montecatini. Disegno studio
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.82 Milano, Corso Venezia.
www.vecchiamilano.wordpress.com

- Fig.83 Casa e Torre Rasini, vista prospettica
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.84 Casa e Torre Rasini, vista dei pergolati
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.85 Casa e Torre Rasini, il gioco delle rientranze sui prospetti
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.86 Casa e Torre Rasini, bow-window
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.87 Casa e Torre Rasini, facciata sui giardini pubblici
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.88 Casa e Torre Rasini, finestre d'angolo
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.89 a - b Torre Breda in un'immagine di ieri e di oggi
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.90 Vista in una foto d'epoca di Torre Galfa, Torre Littoria e villa Borletti
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.91 Schizzi progettuali
Fondazione Vico Magistretti, SM3_2057_4; SM3_2057_6; SM3_2057_10; SM3_2057_11
- Fig.92 Piano tipo di Torre Revere. Ridiseño a china su lucido
Tubo SM1_6
- Fig.93 Sezione di Torre Revere. Disegno tecnico
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.94 Scala esterna di Torre Revere. Disegno a matita su lucido
Tubo SM1_6
- Fig.95 Scala esterna di Torre Revere. Immagine
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.96 Atrio d'ingresso di Torre Revere. Immagine di ieri
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.97 Atrio d'ingresso di Torre Revere. Immagine di oggi
www.pinterest.com
- Fig.98 Corrispondenza con fornitori
Fondazione Vico Magistretti
- Fig.99 Torre Galfa e Grattacielo Pirelli. Skyline d'epoca
www.lombardiabeniculturali.it

- Fig.100 a - b Torre Galfa. Immagini d'epoca
www.lombardiabeniculturali.it
- Fig.101 Torre Galfa. Planimetrie del piano tipo e del piano direzionale. Ridisegno a china
Studio Bega, via B. Marcello 20, Milano
- Fig.102 Torre Galfa. Piano direzione generale. Studio Comm. Riffeser. Disegno a mano
Studio Bega, via B. Marcello 20, Milano
- Fig.103 Torre Galfa. Piano direzione generale. Studio Cav. Monti. Disegno a mano
Studio Bega, via B. Marcello 20, Milano
- Fig.104 Torre Galfa. Piano tipo uffici. Open space. Cartolina
Studio Bega, via B. Marcello 20, Milano
- Fig.105 Torre Galfa. Piano direzione generale. Cartolina
Studio Bega, via B. Marcello 20, Milano
- Fig.106 Arredamento in una casa albergo del centro urbano. F. e R. Raboni
Casabella n. 243, 1960
- Fig.107 Camera d'albergo alla IX triennale di Milano. Progetto di Gio Ponti
Casabella n. 243, 1960
- Fig.108 Casa albergo in via Corridoni. Immagini d'epoca
Archivio Civico Milano, Servizi e Lavori pubblici, fascicolo n. 37/1962
- Fig.109 Casa albergo in via Corridoni. Schizzo del primo progetto
CONSONNI G., MENEGHETTI L., TONON G., Piero Bottoni e Milano. Case, quartieri,
paesaggi 1926 – 1970. La vita felice, Milano 2001
- Fig.110 Casa albergo in via Corridoni. Prospettiva
Archivio Civico Milano, Servizi e Lavori pubblici, fascicolo n. 37/1962
- Fig.111 Case albergo di via Corridoni. Progetto di una prima soluzione
FINELLI L., Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926 – 1973, Officina
Edizioni, Roma 1989
- Fig.112 Case albergo di via Corridoni. Immagini
www.ordinearchitetti.mi.it
- Fig.113 Case albergo di via Corridoni. Planimetria piano terra e piano tipo
www.ordinearchitetti.mi.it