



/tipi

*Forma, figura, funzione
dell'architettura*

Milano alta

Fulvio Irace,
Federico Ferrari

Itinerari di architettura milanese

L'architettura moderna come descrizione della città

“Itinerari di architettura milanese: l'architettura moderna come descrizione della città” è un progetto dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano a cura della sua Fondazione.

Coordinamento scientifico:
Maurizio Carones

Consigliere delegato:
Paolo Brambilla

Responsabili della redazione:
Alessandro Sartori, Stefano Suriano

Coordinamento attività:
Giulia Pellegrino

Ufficio Stampa:
Ferdinando Crespi

“Milano alta”
Federico Ferrari, Fulvio Irace

a cura di:
Alessandro Sartori, Stefano Suriano, Barbara Palazzi

in quarta di copertina:
Studio BBPR, *Torre Velasca, sezione longitudinale, 1951-1958*
© Archivio BBPR

La Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano rimane a disposizione per eventuali diritti sui materiali iconografici non identificati

www.ordinearchitetti.mi.it

www.fondazione.ordinearchitetti.mi.it

Milano alta

Federico Ferrari

L'edificio "alto" ha da sempre rappresentato uno dei temi per eccellenza della modernità. La suggestione esercitata dagli esempi americani è stata uno dei cavalli di battaglia del Movimento Moderno, almeno a partire dal celebre viaggio di Le Corbusier negli Stati Uniti. Inebriato dal sogno di una metropoli verticale che riscattasse l'uomo dalla soffocante densità della città tradizionale, l'architetto svizzero spronò l'umanità ad abbracciare senza riserve la tipologia del grattacielo. Rappresentazione simbolica di una "tensione verso il cielo" come prometeico sforzo per annullare i vincoli imposti dalla forza di gravità, «*il grattacielo, dunque, può essere ritenuto testimone esemplare della grandiosità costruttiva propria dell'homo faber del XX secolo*»⁽¹⁾.

La cultura italiana, che ha sicuramente in Milano la sua punta avanzata – già a partire dagli anni Venti è crogiuolo delle più aggiornate esperienze architettoniche nazionali – ha spesso mostrato una certa riluttanza, se non proprio una netta avversione, nei confronti di questa contemporaneità verticale. Se si esclude la retorica futurista di Sant'Elia, a testimonianza di un'ambiguità che ha costantemente tentato di conciliare il carattere di rottura rispetto al contesto, proprio del grattacielo classicamente inteso, con il recupero di un generico rapporto con una tradizione nei fatti ineludibile, sta anche una questione terminologica: nei casi di "edifici alti" milanesi che qui analizzeremo ricorrerà spesso la denominazione "torre". Assai più raramente quella di grattacielo. E si vedrà come tale variazione semantica sia non tanto legata a fattori dimensionali, quanto piuttosto a caratteristiche formali, che intendono mettere l'accento volta a volta sulle continuità o sulle rotture. Anche a Milano, capitale economica del paese, una sorta di timore ha sempre contraddistinto il dibattito pubblico sull'opportunità o meno di punteggiare la città di edifici alti, tanto che una legge di epoca fascista imponeva che la Madonnina

costituì il punto più elevato dell'edificato urbano. La torre Littoria – poi Branca – eretta da Gio Ponti al Parco Sempione in occasione della V Triennale del 1933, dovette attestarsi su un'altezza massima di 108 mt., mezzo metro in meno rispetto alla guglia della cattedrale. Nel 1954 la torre Breda di Luigi Mattioni, con i suoi 116 mt., contravverrà per prima a questo divieto stabilendo un nuovo record, pochi anni dopo infranto dai 127,10 mt. del Pirelli, consentiti a patto di accogliere alla sua sommità una riproduzione della Madonna.

Ufficialmente, il primo “*grattacielo*” milanese in ordine di tempo è l'edificio Snia Viscosa progettato nel 1935-1937 da Alessandro Rimini in piazza San Babila. Ad esso spetta il primato, nonostante la Casa-Torre Rasini (1933-1934) sia in verità anteriore di due anni. Se questa è a destinazione esclusivamente residenziale, l'edificio progettato da Rimini incarna, non tanto da un punto di vista architettonico, quanto per la posizione e la destinazione d'uso mista, la vera essenza degli archetipi d'oltreoceano. Merita infatti l'appellativo di grattacielo in virtù del suo carattere auto promozionale, essendo un elemento

IL COMPLESSO SNIA VISCOSA (1935-1937) DI A. RIMINI (FOTO DI ALESSANDRO SARTORI)



autoreferenziale e pubblicitario, funzionale ad esprimere i valori di potenza economica, conoscenze tecnico-scientifiche e tensione verso il futuro propri del committente.

Da un punto di vista espressivo non vi è tuttavia nessun intento di svincolarsi da una classicheggiante gravitas. Questo “grattacielo” si presenta infatti come un massiccio volume, in cui un castigato linguaggio modernista, ancora memore di stilemi novecentisti, si combina con una simmetria la cui sintassi obbedisce a principi non certo avanguardisti. Definito grattacielo dai critici dell’epoca, viene tuttavia lodato per il suo «*carattere torriforme a massa chiusa [...], senza aggiunte od affastellature utilitarie*»⁽²⁾. Ecco che l’archetipo d’oltreoceano, pur mantenendosi nella denominazione, viene immediatamente ricondotto all’interno di una tradizione, che nega quella che, almeno a partire dal progetto di Walter Gropius per il Chicago Tribune, era diventata la cifra distintiva del grattacielo *International Style*: la modularità del piano tipo, la cui iterazione, contestando la tradizionale tripartizione ancora presente, seppur

LA TORRE RASINI DI G. PONTI ED E. LANCIA (FOTO DI LUCA D’ALESSIO)



esasperata al limite delle sue possibilità, negli esempi della scuola di Chicago, simboleggiava l'aspirazione ad un'infinita progressione verso l'alto. La negazione della forma chiusa, la cui più frequente caratterizzazione formale si esplica nella serrata dialettica tra maglia strutturale e smaterializzazione della parete nel curtain wall, era infatti uno dei topos della modernità.

Nell'indagare le molteplici potenzialità espressive del telaio e della parete divenuta diaframma, la tradizione lombarda mostra sin dagli anni Trenta una spiccata ambiguità. In generale, nella cultura italiana, l'esibizione della struttura, resa possibile dall'uso del calcestruzzo armato, si colora – si pensi al caso paradigmatico della Casa del fascio di Giuseppe Terragni a Como – di dichiarate reminiscenze classiche, alla ricerca di un'espressività metafisica in cui rimane ben poco della retorica macchinista d'oltralpe. Ad esempio, la parete trasparente, lungi dal voler negare l'intimità dell'abitazione attraverso il sovvertimento delle nozioni di dentro e fuori, viene declinata da Gio Ponti secondo una personale interpretazione. La *“casa all'italiana”*, pur abbracciando senza esitazione le potenzialità offerte dalla industrializzazione, mantiene il suo carattere di *“domesticità”*: *«Oggi non v'è più facciata, l'esterno della casa è tutt'uno con l'organismo che la costruzione rappresenta, e questo organismo è tutto inteso a offrir agio e piacere all'abitazione, con verande, terrazze, con grandi vetrate. Questi elementi [...] sono la casa stessa e su questi sfoghi verso l'aria e il sole si aprono le più belle stanze [...]»*⁽³⁾. Se consideriamo il primo in ordine di tempo degli edifici qui presi in esame, la Casa-Torre Rasini ai Bastioni di Porta Venezia (1933-1934), quest'affermazione potrebbe sembrare del tutto incoerente. Ma se ci concentriamo sul carattere fondamentalmente ambiguo delle parole di Ponti, possiamo rinvenire, anche nell'esempio precoce dell'edificio di Porta Venezia, per certi aspetti eccentrico nell'ambito della produzione pontiana, quella ricerca sui *«valori di piano e il gusto grafico di superficie»*⁽⁴⁾, scevra da ogni dogmatismo formale tipico di molta produzione europea. Sia nel caso del blocco collocato a testa di ponte su corso Venezia che nell'episodio verticale della vera e propria torre affacciata sui retrostanti giardini – al di là dei dubbi e a lungo discussi contributi personali di Lancia e Ponti – la tessitura dei materiali, siano essi levigata pelle marmorea o materici corsi di clinker, dà corpo ad una composizione libera e disinvolta. Nella sua originalità Ponti intercetta comunque certe suggestioni del razionalismo – i temi della leggerezza e del disegno fra gli altri – ma li declina in modo del tutto personale, giocando sulla fondamentale ambiguità dei *«materiali di rivestimento*

esibiti come struttura dell'immagine più che come decorazione»⁽⁵⁾. Si tratta insomma di una modernità diversa, che avrà nel dopoguerra la sua più compiuta concretizzazione nell'impresa del Pirelli.

Più in generale, il tema dell' *“architettura ascensionale”* si presta dunque ad essere metafora di una modernità alla ricerca continua e affannosa delle proprie radici, nella consapevolezza di una continuità storica che assumerà via via diverse declinazioni. La cultura milanese si è infatti *«tenuta distante dalla decisa frattura tra passato e presente che, nell'operato degli artisti e degli architetti europei, aveva prodotto inedite forme espressive e configurazioni abitative del tutto diverse dal contesto urbano preesistente»⁽⁶⁾.*

Dopo i tentativi anteguerra, sovente ancora impregnati di certo monumentalismo, ma anche contenenti in nuce una sensibilità peculiare che avrà modo di esplicitarsi alla caduta del regime fascista, è solo negli anni Cinquanta che vediamo espresso il carattere più specificamente *“meditativo”* di questa reinterpretazione della modernità. Borghesia e industria assorbono quasi totalmente il mercato edilizio privato. La ricerca di un'identità nuova ed aggiornata trova nell'architettura il suo momento più rappresentativo: *«americanismo [...] e milanesità sono le due complementari facce di una modernità che chiede il massimo delle prestazioni tecnologiche e funzionali, ma che presenta anche un acuto desiderio di decoro, esperimentesi in una cauta pretesa di “nobiltà psicologica e di decoro” in tutte le possibili gamme della sua estensione, dalla casa per abitazione all'oggetto d'uso»⁽⁷⁾.*

È dunque solo negli anni del miracolo economico che, sulla scorta dell'entusiasmo di una società desiderosa di identificarsi in nuovi e più aggiornati immaginari, vedono la luce la maggior parte dei “grattacieli” milanesi: del 1947-1951 è la casa albergo di Luigi Moretti in via Corridoni; del 1947-1952 la torre dell'Istituto Svizzero di Armin Meili in piazza Cavour; del 1951-1953 il complesso per abitazioni, negozi ed uffici per la Società Palmolive sempre di Moretti in corso Italia; del 1955-1957 la Torre Tirrena di Eugenio ed Ermenegildo Soncini in piazza Liberty; del 1951-1958 la Torre Velasca dei BBPR; del 1950-1955 la Torre Breda di Luigi Mattioni in piazza Repubblica; del 1953-56 la torre ad appartamenti di Vico Magistretti in via Revere; del 1956-1960 il grattacielo Pirelli di Gio Ponti in piazza Duca d'Aosta; del 1956-1959 la Torre Galfa di Melchiorre Bega in via Fara; del 1962-1963 la Torre per abitazioni di Paolo Chiolini in Porta Romana; del 1963-1967 la Torre di Giovanni e Lorenzo Muzio in piazza Repubblica. Ovvio e naturale è la preponderanza di tipologie destinate a funzioni

terziarie, nell'ottica di una nuova rappresentatività urbana cui le maggiori aziende affidano un fondamentale compito promozionale. Ma è piuttosto frequente anche la destinazione mista, che nelle aree centrali di maggior pregio unisce residenza alto borghese e uffici. La destinazione esclusivamente residenziale è ovviamente più rara. Ma sorprende, soprattutto in confronto all'oggi, che in un ambito come quello abitativo caratterizzato sovente da modelli inerziali, il numero di “torri ad appartamenti” sia relativamente alto. Una “predisposizione alla modernità” tipica della borghesia milanese, sicuramente condizionata da una tradizione professionale che aveva già indagato a partire dagli anni Trenta un tema come quello della “villa sospesa” o delle “ville sovrapposte”.

Le due possibili ed emblematiche declinazioni dell'edificio alto nell'epoca del miracolo economico sono ovviamente rappresentate

LA TORRE VELASCA (1951-1958) DEI BBPR CON A. DANUSSO
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



dal Pirelli e dalla Velasca. Le figure di Gio Ponti ed Ernesto Nathan Rogers incarnano meglio di tante altre due atteggiamenti progettuali peculiari spesso giudicati antitetici. Nel primo caso viene perentoriamente affermata, nel tour de force ideativo che porta a sintesi arditezza strutturale e politezza figurativa, la natura precipua del grattacielo come forma isolata dal contesto, altera e scintillante nella sua modernità esibita. Nel secondo caso, la “torre”, sin dalla sua denominazione, fa delle forme tormentate e corrugate l’esito di un iter progettuale che si mostra estraneo alla ricerca di “*immagini forti*” date a priori. Ne sono testimonianza le numerose ipotesi preliminari, attraverso le quali è possibile leggere un’evoluzione da primigenie forme aderenti ad un’estetica genericamente International Style sino ad arrivare, per variazioni successive, a proposte che progressivamente abbandonano il curtain wall, optando per un’architettura di “*pieni*”

IL GRATTACIELO PIRELLI (1952-1961) DI G. PONTI CON A. FORNAROLI, A. ROSSELLI, G. VALTOLINA, E. DELL'ORTO, P. NERVI E A. DANUSSO (FOTO DI SIMONE SIMONE)



piuttosto che di “vuoti”. La dicotomia fra questi due modelli ha da sempre costituito un topos della critica architettonica, in ciò rafforzata dal ruolo da protagonisti del dibattito teorico che Rogers e Ponti incarnarono rispettivamente dalle pagine di Casabella e di Domus. Tuttavia, proprio in quanto edifici carichi di interpretazioni che ne hanno negli anni oscurato la reale consistenza, una contrapposizione manichea non giova certo ad una loro vera comprensione.

Il Pirelli come emblema di una modernità esibita, oltre ad essere il punto d'arrivo del tutto personale di molte delle riflessioni pontiane attorno al tema della forma pura e “*cristallina*”, la cui tappa intermedia è rappresentata dalla «*superficie artica*»⁽⁸⁾ del primo palazzo Montecatini (1936), a uno sguardo non superficiale si caratterizza per essere molto più che un semplice «*oggetto di design alla scala urbana*», espressione con cui molta parte della critica ha inteso ridimensionarne nel dopoguerra l'effettivo valore. Esso è un grattacielo il cui rapporto col suolo è paradossalmente molto più articolato rispetto alla “*neogotica*” Torre Velasca. Il sistema di piani inclinati che ne costituiscono l'accesso cela il corpo basamentale, espanso in diverse direzioni a saturare il lotto poligonale, su cui svetta la sottile lama trasparente del grattacielo. Un radicamento estraneo al per altri versi ricercato rapporto con l'intorno tipico della Velasca. Tema, questo del rapporto con l'urbano, che vedremo diversamente declinato in molti esempi milanesi, sovente attraverso la bipartizione fra piastra in fregio all'isolato e fusto sovrastante, come è evidente nella già citata Torre Breda di Luigi Mattioni in piazza della Repubblica (1950-1955). Tornando all'esempio pontiano, le sottili costolonature complanari, che la sapienza ingegneristica di Nervi assottiglia progressivamente verso la sommità, ne denunciano il carattere di forma conclusa, ulteriormente ribadito dall' “*aureola*” che protegge il piano attico configurato come un aereo belvedere sulla città. Anche il curtain wall viene reinterpretato originalmente: pur nella bidimensionale complanarietà rispetto ad esso, le due fasce opache che lo inquadrano instaurano un rapporto dialettico fra superfici piene – strutturali – e settori trasparenti, vanificando in gran parte il carattere di pelle applicata ed avvolgente tipico della parete vetrata. Ancora una volta uno degli stilemi tipici dell'internazionalismo modernista viene reinterpretato e variato, configurando un edificio che ha più della lanterna magica che dell'algido palazzo per uffici.

Nel caso della Velasca la banalizzazione della sua immagine, secondo una lettura che ne ha ridotto la reale complessità, ha inteso presentarla come il frutto di una malintesa interpretazione formale

del carattere storico dell'intorno. La più vera lezione della torre dei BBPR è invece un'altra, per certi versi non dissimile dall'esempio pontiano del Pirelli, pur nei rispettivi e differenti orizzonti espressivi: il tentativo di declinare una tipologia, per eccellenza moderna, come quella dell'edificio alto, senza darne per scontata una caratterizzazione formale ormai globalizzata, nell'obiettivo di affermare la propria individualità creatrice. E il rapporto con la storia non è in nessun modo in contraddizione con questo assunto. Anzi, come afferma Rogers, «[...] *il presente è, a sua volta, una creazione originale; ciò, invece che disintegrare la storia, la unifica in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti. Essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia [...]. Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità*»⁽⁹⁾. Al di là delle generiche e approssimative definizioni con cui si è tentato di etichettare la Velasca – neogotica, neoliberty, neomedievale – queste parole chiariscono in che senso andrebbe interpretata la tanto celebre, quanto spesso travisata, teoria rogersiana delle “*preesistenze ambientali*”. Essa è piuttosto l'affermazione di un'estetica del tutto individuale, per certi versi brutale e “*antigradosa*”, paradossalmente ben più spuria rispetto al contesto di quanto lo siano le algide forme del Pirelli.

Il tentativo di arricchire lo skyline di Milano, secondo quell'andamento frastagliato tipico delle metropoli contemporanee, negli anni Cinquanta si arricchisce dei numerosi esempi già citati. Velasca e Pirelli possono essere considerati casi emblematici, proprio in virtù della loro alterità formale, ma certamente non esauriscono una ricerca che il professionismo milanese ha saputo declinare in innumerevoli modalità. Come tipologia rappresentativa per eccellenza del tumultuoso boom economico, i grattacieli si addensano nelle aree terziarie, spesso caratterizzando come segnali urbani, non alieni da intenti monumentali, snodi viabilistici importanti. È il caso di piazza Repubblica, punteggiata, sui quattro vertici, da altrettante torri. L'idea, ancora debitrice di una cultura urbana di matrice beaux-arts, era già stata adombrata negli anni Venti. L'impianto planimetrico del piazzale, informato infatti ad una rigida simmetria, intendeva marcare via Turati come monumentale ingresso al cuore della città per chi provenisse dalla neonata – e arretrata – nuova Stazione Centrale. Nei fatti, queste torri saranno tuttavia realizzate in un arco di tempo

molto lungo. Ad eccezione della torre di Mario Baccocchi (1936-1939), le rimanenti saranno edificate tutte nel dopoguerra, con un'adesione più esplicita al carattere modernista proprio di una zona eletta a city finanziaria della città. È il caso della Torre Breda di Luigi Mattioni (1950-1955) e, ultima in ordine di tempo, della torre di Giovanni e Lorenzo Muzio (1963-1967). Poco distante, in piazza Cavour, troverà posto l'Istituto Svizzero di Armin Meili (1947-1952). Un volume basso continuo sormontato da un corpo a torre: uno schema consueto, rinvenibile, oltre che nella Torre Breda, anche nell'edificio a destinazione

CASA-ALBERGO DI VIA CORRIDONI (1946-1951) DI L. MORETTI
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



mista di Piero Bottoni in corso Buenos Aires (1947-1949) e nella casa-albergo di via Corridoni di Luigi Moretti (1946-1951). Quest'ultima – fra le tre case – albergo realizzate da Moretti, assieme alle altre di via Bassini e di via Zarotto, forse la meglio riuscita – condivide con Meili un'estetica asciutta ed un'espressività concisa. Anche se in entrambi i casi le peculiari sensibilità dei rispettivi progettisti garantiscono un'adesione tutt'altro che acritica ai formalismi International Style, esse rappresentano pregevoli esempi dell'assimilazione in ambito milanese di stili schiettamente internazionali.

LA TORRE BREDA (1951-1955) DI L. MATTIONI CON I FRATELLI SONCINI
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



La figura di Luigi Mattioni rappresenta invece un caso emblematico: formatosi negli anni immediatamente a ridosso della seconda guerra mondiale, laureatosi con Piero Portaluppi, partecipa da protagonista alla VIII Triennale del 1948. Egli è insomma pienamente immerso in quell' "ambiente milanese" che univa pratica professionale e impegno culturale⁽¹⁰⁾. Ma, sul finire degli anni Quaranta, Mattioni imbocca decisamente la strada della professione a tempo pieno. Fra i suoi edifici più emblematici troviamo proprio due "grattacieli": la già citata torre Breda e il centro Diaz (1953-1957), con l'alta torre posta ad ideale punto di fuga della Galleria. Egli è inoltre progettista di una serie di "Case alte", riproduzione del modello sperimentato del grattacielo Breda, destinato ad un'utenza ad alto reddito, nella variante di torri residenziali per un'utenza media. Ne saranno realizzate diverse: il complesso Pollux in via De Amicis-via Caminadella (1952-1955), il complesso Elios in piazza Amendola (1952-1954), la torre Domus in viale Zara (1954), le torri in largo V Alpini (1960). In tutti questi casi «*il linguaggio scarnificato dell'International Style serve a ridurre ulteriormente il costo di costruzione*»⁽¹¹⁾. Nel momento in cui Mattioni sceglie di buttarsi a capofitto nel turbinio della frenetica attività edilizia caratterizzante il capoluogo lombardo, la sua figura tenderà a scomparire dal novero dei protagonisti della ricostruzione. La sua presenza sulla pubblicitaria è scarsa, per non parlare dell'oblio a lui destinato dalle storie dell'architettura. Un destino curioso, se si pensa che «*per quantità e per dimensione, i progetti elaborati dallo studio Mattioni tra il 1950 e il 1960 non troveranno alcun paragone nel panorama professionale di Milano*». Il paradosso è a questo punto evidente: questa sorta di ostracismo da parte del professionismo impegnato avviene nei confronti di chi non aveva mostrato alcuna incertezza nel concepire la sobrietà formale del modernismo come fondamentale presupposto per un'architettura che fosse veramente "per tutti". Il blocco a torre era la risposta più radicale e funzionale, coerente peraltro con quanto Pagano aveva sostenuto a proposito della scarsa salubrità di un'edilizia organizzata attorno a cortili chiusi e chiostrini, agli altissimi indici di densità previsti dai piani urbanistici degli anni Cinquanta. Mattioni aderisce senza riserve a tale modello, portando agli estremi la retorica della modernità che lo contraddistingueva: piano tipo e modularità diventano l'occasione per sperimentare su larga scala i sistemi di prefabbricazione. Sono dunque figure come quella di Mattioni a incarnare l'ortodossia modernista, sia nei suoi esiti migliori che nelle inevitabili degenerazioni speculative. Ed è

l'ambito residenziale a costituire un ulteriore campo di riflessione attorno al tema dell'edificio alto.

Se il ruolo di Mattioni è importante nel configurare il condominio modernamente inteso, il tema residenziale costituisce comunque un campo d'applicazione per diversi professionisti milanesi. Anche Piero Bottoni, pur nell'ambito di un esplicito impegno politico e sociale di tutt'altro segno rispetto alla frenetica attività professionale di Mattioni, aveva indagato le possibilità offerte da volumi a sviluppo verticale. Già nel QT8 (1947-1953) il corpo a torre o la stecca isolati erano stati ampiamente sperimentati, rappresentando la tipologia più adatta a evidenziare le potenzialità della *"vita immersa nel verde"*.

IL PALAZZO INA CASA (1953-1958) IN CORSO SEMPIONE DI PIERO BOTTONI
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



Ma anche nel caso del blocco urbano Bottoni non rinuncia all'idea che lo sviluppo in altezza costituisca la risoluzione a molti dei mali della metropoli contemporanea: anche se caratterizzate da altri mondi espressivi e altri intenti rispetto ai casi sin qui esaminati, sono diverse le occasioni in cui Piero Bottoni si cimenta con il “*grattaciolo*”. Fra i due più importanti occorre menzionare l'alta stecca in corso Sempione (1955-1957) e il blocco in corso Buenos Aires, progettato con Guglielmo Ulrich (1947-1949). Se la prima, ad esclusiva destinazione residenziale, solcata dalle lunghe balconature da un lato e inflessa e incisa dall'altro, conferisce al tema strutturale maggior importanza, la seconda è in linea con la compattezza geometrica di molti altri edifici di Bottoni. La torre di corso Buenos Aires, afferma il suo carattere di edificio a destinazione mista attraverso una chiara e compatta articolazione compositiva. Il consueto “*piede*” come espediente di mediazione con l'intorno urbano – la torre Breda di Mattioni, il Centro Svizzero di Meili e le case albergo di Moretti ne declinano in diverse forme le innumerevoli potenzialità – contiene un cinema, esercizi commerciali e uffici, mentre il volume sovrastante, pur ospitando anch'esso uffici, è destinato in gran parte ad appartamenti.

Per quanto riguarda una pratica dell'architettura piuttosto allergica alle declamazioni, oltre alla figura di Mattioni e di tanti altri professionisti, è scontato richiamare, come esponente di un understatement tipicamente milanese, la figura di Vico Magistretti. Il suo è un caso ancora diverso, concentrato su un segmento di clientela alto-borghese, anche se non bisogna dimenticare le numerose sperimentazioni nel campo dell'edilizia sovvenzionata svolte nel corso degli anni cinquanta. Per quanto riguarda l'edificio alto, Magistretti ha lasciato poche ma pregevoli realizzazioni. Se negli anni Settanta, ormai spiccato il volo come architetto di riferimento della borghesia, egli ha potuto sperimentare fra i primi, in collaborazione con Caccia Dominioni, il nuovo tema della torre inserita nel quartiere suburbano di pregio come Milano San Felice, già dagli anni Cinquanta la sua ricerca aveva avuto modo di applicarsi alla “*torre ad appartamenti*”. In un rapporto molto simile a quello instaurato dalla già citata Torre Rasini con i Giardini di Porta Venezia, la Torre di via Revere (1953-1956) assume come dato progettuale imprescindibile il nesso visivo con il Parco Sempione. In tal modo il tema dell'edificio esclusivamente residenziale si presta a diventare strumento per reinterpretare la tipologia del grattaciolo. Ed è ancora una volta l'intento, tipicamente milanese, di scongiurare la serialità del piano tipo, a riverberarsi sulla variata composizione dei prospetti. In questo caso, il già menzionato vincolo panoramico con il

verde circostante, suggerisce ai progettisti di conferire alle logge un ruolo decisivo nella disarticolazione di un organismo altrimenti compatto in virtù delle sue stesse dimensioni. L'arcigna matericità della Velasca, la cui disposizione delle aperture risponde al medesimo tentativo di rendere leggibile la flessibilità interna della zona residenziale, anche se in modo meno esplicito a causa del preponderante effetto espressivo e "regolatore" dei costoloni verticali, cede il passo a una dialettica quasi paritaria fra pieni e vuoti. Ma l'obiettivo è chiaro: i vuoti, le aeree logge, le finestre di varie dimensioni, le squillanti tende rosse, i serramenti volutamente evidenziati, rubano la scena ai pieni, che nella loro levigata semplicità si ritraggono a sottolineare il carattere "abitato", e dunque vitalmente variabile, di questa architettura. La Torre al Parco è dunque caso emblematico di come ancora una volta un tema "di rottura", come quello del grattacielo, diventi occasione per sperimentare nuove modalità abitative, intrecciandosi però con una tradizione locale consolidata. Si tratta del noto e fecondo tema delle "logge" o "ville sovrapposte": dall'archetipo della Casa alla Meridiana di Giuseppe de Finetti (1925), alle decisive sperimentazioni di Terragni e Lingeri con i condomini milanesi degli anni Trenta – fra gli altri, Rustici, Rustici-Comolli, Ghiringhelli – sino ad arrivare alle sofisticate variazioni sul tema di Ignazio Gardella, che negli anni Cinquanta saprà, con la casa di via Marchiondi (1951-1953) conferire un ulteriore grado di complessità al tema della residenza collettiva borghese.

FEDERICO FERRARI

- (1) Maria Antonietta Crippa, Il grattacielo dal secondo dopoguerra ad oggi, in Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera, Milano si alza. Torri, campanili e grattacieli in città, Istituto Gaetano Pini, Milano 2004, pp. 49-59.
- (2) Ferdinando Reggiori, La casa-torre in piazza San Babila a Milano, in "Rassegna d'architettura" n. 5, 1937.
- (3) Gio Ponti, La casa all'italiana, Milano 1933, pp. 42-43.
- (4) Fulvio Irace, La casa sospesa, in Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, (catalogo della mostra 27 gennaio-30 aprile 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 217-221.
- (5) Ibidem.
- (6) Maria Antonietta Crippa, Il problema..., in Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera, op. cit., 2004, pp. 8-12.
- (7) Fulvio Irace, Condominio milanese, in Fulvio Irace, Milano Moderna. Città, critica, architettura negli anni '50-'60, Federico Motta, Milano 1996, pp. 50-58.
- (8) Alberto Savinio, Ascolto il tuo cuore, città, Bompiani, Milano 1944, p. 166.
- (9) Ernesto Nathan Rogers, Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, in «Casabella - Continuità», n. 204, febbraio-marzo 1945, ora in Ernesto Nathan Rogers, Esperienza dell'architettura, Einaudi, Torino 1958.
- (10) cfr. Guido Zucconi, L'opera di Mattioni nella Milano della ricostruzione, in Giovanna Alfonsi, Guido Zucconi (a c.d.), Luigi Mattioni. Architetto della ricostruzione, Electa, Milano, 1985, pp. 7-26.
- (11) Ibidem.



Casa-Torre Rasini / 1933-1934 / Emilio Lancia, Gio Ponti

corso Venezia 61, Milano

Il complesso d'abitazione ai Bastioni di Porta Venezia costituisce l'ultimo risultato del sodalizio fra Gio Ponti ed Emilio Lancia. Dopo di esso le strade dei due architetti milanesi si divideranno e compiranno percorsi differenti. Se i rispettivi apporti al progetto non sono mai stati del tutto chiariti, il complesso di Porta Venezia si caratterizza per un'evidente stratificazione di temi e suggestioni.

Collocato su un lotto dall'alto valore immobiliare, ai margini della cinta dei demoliti bastioni, il nuovo edificio è costretto a confrontarsi con due elementi imprescindibili: corso Venezia e i Giardini pubblici retrostanti. Altro dato di partenza fondamentale è l'alto grado di rappresentatività del complesso, imposto al programma progettuale da una committenza alto borghese e dal posizionamento a ingresso del nucleo storico urbano, dirimpetto ai neoclassici caselli daziari.

Ponti e Lancia decidono dunque di accentuare al massimo questa molteplicità di riferimenti. A differenza di una prima ipotesi progettuale, che prevedeva la presenza della "torre" inglobata all'interno dell'isolato a cortina, la soluzione poi realizzata esaspera sotto tutti i punti di vista la dicotomia fra i due blocchi. Il primo, su corso Venezia, reinterpretava la classica

tipologia del terminale sul corso: si adegua alle linee di gronda degli edifici circostanti, adotta per il rivestimento un materiale nobile come il marmo e si mantiene su un linguaggio sobrio, condizionato in modo evidente dalla "misura" dell'architettura neoclassica. Una compattezza geometrica la cui orizzontalità viene sottolineata dai ricorsi delle balconature

I DUE EDIFICI DEL COMPLESSO VISTI DAI BASTIONI DI PORTA VENEZIA (FOTO DI LUCA D'ALESSIO)



e dalla giacitura delle lastre marmoree di rivestimento.

L'affusolata sagoma della torre si staglia invece libera e senza timidezze sulla parte rimanente del lotto, ponendosi a segnale urbano di confine della città murata. Marca la sua differenza con un rivestimento meno aulico rispetto al blocco a cortina, laterizio a ricorsi orizzontali policromi e pochi inserti in materiali lapidei a sottolineare finestre e marcapiani. E presenta un'articolazione

volumetrica più audace, con l'affusolato bow window semicircolare, aperto al primo piano da tre ingressi strombati, che percorre sino a metà altezza il prospetto, culminante con una serie di logge ad arco libere.

Il riferimento visivo al parco retrostante costituisce però un'ulteriore suggestione. Il fronte posteriore del corpo a torre si anima infatti con una serie di terrazze sovrapposte, il cui andamento scalare smorza la verticalità dell'alta volumetria.

Diversamente dall'astratta e "igienista" declinazione razionalista, Ponti tenta di configurare la sua architettura reinterpretando la modernità secondo un codice intimista. Il "dentro" celato alla vista e riservato alla dimensione privata si palesa anche all'esterno: da una parte attraverso le già citate logge a traguardare il 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 vuoti, pergole, verande e persino una piscina.

FEDERICO FERRARI

VISTA FRONTALE DELLA TORRE CON IL SISTEMA DI BOW-WINDOW SEMICIRCOLARI (FOTO DI JESSICA MEDICI)





Torre Snia Viscosa / 1935-1937 / Alessandro Rimini, Guido Mettler

piazza San Babila, corso Matteotti 11, Milano

Con i suoi 60 mt. la torre costruita per la Snia Viscosa fra il 1935 e il 1937 era all'epoca l'edificio più alto di Milano. Gli sventramenti, programmati sin dal 1934 dal Piano Regolatore di Cesare Albertini, prevedevano la creazione dell'odierna piazza San Babila. E con essa la riorganizzazione della viabilità, attraverso la riconfigurazione di via Borgogna, l'apertura di un'asse di connessione con piazza della Scala, denominato all'epoca corso del Littorio – l'odierno corso Giacomo Matteotti – e della cosiddetta "racchetta", corrispondente all'attuale corso Europa. Rimini risultò vincitore di un concorso indetto dalla Snia, importante gruppo industriale desideroso di dotarsi di un'adeguata sede di rappresentanza, affacciata su quello che di lì a poco sarebbe diventato il cuore pulsante della nuova città degli affari.

Una prima proposta prevedeva un unico edificio insistente sui due lotti di proprietà dell'azienda. Un passaggio ad arco avrebbe scavalcato via Bagutta, consentendo la creazione di una cortina compatta in fregio al lato minore della nuova piazza. Abbandonata questa prima soluzione si optò per l'erezione di due blocchi distinti, di cui uno a torre. Fu proprio a causa di quest'ultimo che l'iter progettuale si complicò, poiché l'altezza limite prevista

dal Regolamento Edilizio comunale si attestava a 30 mt. Il valore monumentale e rappresentativo del grattacielo convinse tuttavia, dopo lunghe trattative, gli uffici comunali a consentire un'edificazione in deroga. Concepito come corpo di cerniera, esso avrebbe riconfigurato un isolato

VISTA DELLA TORRE DA PIAZZA SAN BABILA
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



slabbrato dalle demolizioni, mediando con il suo volume le altezze difformi dei diversi fronti stradali. Il progetto definitivo prevedeva dunque un volume di quindici piani per un'altezza complessiva di 59,25 mt. e un corpo curvo che risvoltava verso via Montenapoleone.

Nel panorama italiano, il grattacielo Snia rappresenta un'importante tappa

VISTA DELLA TORRE DA CORSO MATTEOTTI
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



nella sperimentazione dell'uso del cemento armato. La sua considerevole altezza comportò infatti la risoluzione di notevoli difficoltà statiche, per le quali ci si avvalse dell'esperienza dell'ing. Guido Mettler.

Le fondazioni furono pensate come una platea assimilabile ad un solaio con nervature portanti, al fine di scaricare uniformemente sul terreno il carico sovrastante. Esternamente i prospetti si presentano rivestiti da lastre di trachite gialla, impreziositi dalle cornici delle finestre in serpentino verde, materiale analogo a quello del portico al piano terreno. L'orizzontalità e l'importanza del basamento viene così sottolineata, mentre la fascia balconata sul lato corto contribuisce ad esaltare la verticalità del volume sovrastante, i cui ultimi due piani arretrati conferiscono all'edificio il caratteristico coronamento "torriforme". Uno scarno partito architettonico giocato su semplici contrasti cromatici caratterizza entrambi gli alzati della torre, impostati su una generale simmetria compositiva.

Al terzo piano del grattacielo ebbe sede dal 1937 lo studio di progettazione di Alessandro Rimini, la cui attività fu cospicua anche nel periodo della ricostruzione postbellica.

FEDERICO FERRARI



Casa albergo / 1946-1951 / Luigi Moretti, Giulio Borelli

via Corridoni 22, Milano

Nel novembre 1946 il comune di Milano elabora il progetto preliminare per la costruzione di numerose case albergo che, oltre a fornire un primo contributo alla riduzione della disoccupazione, avrebbero dovuto sopperire alla forte richiesta di abitazioni a basso costo e indirizzare la ricostruzione postbellica secondo alcuni principi guida, poi ampiamente disattesi. Infatti, degli originari ventidue edifici previsti su terreni di proprietà comunale nel cuore e attorno alla città, soltanto tre (via Bassini, via Lazzaretto, via Corridoni) furono realizzati a partire dal 1947 dalla

Cofimprese, per la quale Moretti rivestì il duplice ruolo di imprenditore e di progettista.

L'architetto romano studiò per l'occasione un modello tipologico ripetibile, composto da un minimo di due fino a un massimo di quattro corpi di fabbrica sviluppati in altezza, ciascuno in grado di contenere oltre cento alloggi minimi da concedere in locazione a senzatetto, persone sole, piccole famiglie, lavoratori e studenti. I diversi blocchi erano completati da volumi a piastra con funzione di accoglienza, collegamento e smistamento dei percorsi,

VISTA DEL CORPO ALTO DA VIA CONSERVATORIO
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



IL CORPO BASSO LUNGO VIA RESPIGHI
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



articolati in un sistema dotato di un atrio principale, di ristorante, biblioteca e ambienti collettivi, suscettibile di differenti declinazioni per assecondare la forma del lotto e la giacitura delle vie limitrofe.

Il complesso di via Corridoni è composto da due volumi a stecca, rispettivamente di sei e quattordici piani, interconnessi da un corpo centrale a piastra secondo un'articolazione planimetrica che descrive una H divaricata. L'accesso principale è situato sul lato nord, mentre il blocco minore, destinato ad alloggi per giovani laureate, segue l'andamento della via e converge verso l'ingresso infrangendo l'ortogonalità dell'insieme. Innervato da

un corridoio centrale ininterrotto, ai lati del quale si susseguono le stanze dotate di bagno ad uso esclusivo, è percorso da due blocchi scale e ascensori, coperto da tetto piano e chiuso sui lati minori da pareti concave che ne assecondano lo scarto planimetrico. Il corpo maggiore, di notevole altezza e maggior estensione planimetrica, era destinato agli uomini e ripete lo schema simmetrico e bipartito della pianta tipo, ma è spezzato in due parallelepipedi simmetrici da una fenditura trasversale passante.

La monoliticità del volume è di nuovo attenuata dal vistoso taglio verticale che proietta i corridoi sulle facciate minori e drammatizza con ombre e cavità la superficie esterna dell'edificio, secondo un procedimento che Moretti dichiarava di mutuare dai principi compositivi dell'architettura e dell'arte figurativa barocca e classica.

Entrambi i volumi sono rivestiti in tessere vetrificate bianche e rivolgono alla città prospetti scanditi da finestre raggruppate secondo un ritmo binario, che riflette la disposizione simmetrica e alternata dei bagni e delle camere. Al piano terreno e nel seminterrato negozi e palestra con sauna completavano la dotazione di servizi comuni che rendeva l'edificio un brano autonomo di città, studiato per assecondare nuovi assetti sociali.

STEFANO POLI

L'EDIFICIO NEL RAPPORTO CON LA MISURA DELL'EDIFICATO ESISTENTE (FOTO DI STEFANO SURIANO)





Centro Svizzero / 1947-1952 / Armin Meili, Giovanni Romano

piazza Cavour 4, via Palestro 2, via del Vecchio Politecnico, Milano

Situato in un'area prospiciente i giardini pubblici di via Palestro, il centro rimpiazza la sede della Società Svizzera di via dei Disciplini, distrutta durante la guerra, e ospita il consolato, l'ufficio del turismo e ampi spazi per la comunità svizzera milanese, oltre che numerosi uffici concessi in locazione.

Opera di Armin Meili fu costruito dall'impresa Gadola sotto la direzione di Giovanni Romano utilizzando fondi stanziati direttamente dalla Confederazione Elvetica. Entrambi gli architetti erano stati

invitati nel 1947 ad un concorso ristretto bandito dalla Società Svizzera, per la quale redassero più varianti di progetto. Accanto ad una prima proposta, che rispettava le prescrizioni altimetriche e volumetriche del Piano Regolatore vigente, l'architetto presentò alla commissione urbanistica presieduta da Mario Venanzi una soluzione articolata in un corpo basso continuo, dislocato lungo piazza Cavour e via Palestro e in un blocco a torre a pianta rettangolare di ventuno piani, separato dal precedente e affacciato su una corte privata aperta su

VISTA DELL'EDIFICIO ALTO DA VIA PALESTRO
(FOTO DI ALESSANDRO SARTORI)



VISTA DEL COMPLESSO DA PIAZZA CAVOUR
(FOTO DI ALESSANDRO SARTORI)



via del Politecnico, secondo uno schema confrontabile con quello utilizzato negli stessi anni da Piero Bottoni in corso Buenos Aires. Approvato dal Comune e salutato come il segnale di una innovativa strategia di sviluppo urbanistico della città, svincolata dalle consuetudini e dalle regole di stampo ottocentesco, il grattacielo del centro svizzero si affiancava alle case albergo promosse dal Comune e a una serie di edifici alti per abitazioni ed uffici che gli investitori privati si apprestavano a costruire in deroga alle vigenti norme edilizie e urbanistiche.

Il piano interrato dell'edificio basso ospitava un caffè con annessa sala da bowling, gli archivi, i locali per gli impianti di riscaldamento e una serie di magazzini. Sotto la corte centrale fu scavata una autorimessa per trenta vetture, mentre nel piano sotterraneo del grattacielo furono ricavati i magazzini, le celle frigorifere e i locali per il personale del ristorante, oltre alle cantine degli uffici, a due serbatoi idrici alimentati con acqua di falda e ai vani per i macchinari che garantivano autonomia elettrica all'edificio.

L'ingresso principale del corpo basso 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 era alloggiata una banca, mentre due vani scala, l'uno all'intersezione delle due ali, l'altro al fondo

del corridoio degli uffici, servono l'intero blocco. Al terzo piano erano collocati diversi ambienti ad uso collettivo, ora ristrutturati, e un salone delle feste a doppia altezza su cui affacciava la terrazza del bar.

L'edificio alto concentra i servizi di risalita e i canali tecnici lungo i lati minori, privi di aperture, mentre il piano terra è occupato da un'ampia hall e da un bar-ristorante aperti sulla corte interna, pavimentata con un mosaico di Alberto Salvioni, che firma anche il mosaico della terrazza panoramica. I piani dal secondo al diciottesimo si ripetevano identici, occupati da sei uffici ciascuno e distribuiti da un corridoio centrale secondo una soluzione efficiente e consueta. Il diciannovesimo e il ventesimo piano, illuminati da ampie vetrate continue, ospitavano invece un ristorante collegato con il tetto terrazza affacciato a 360 gradi sul panorama della città.

L'intero edificio è rivestito con tessere rettangolari di marmo di Carrara, mentre i serramenti sono in alluminio anodizzato. La struttura portante in c.a. della torre si avvale di due blocchi scatolari lungo i lati minori, dove corrono le scale e gli ascensori, e di tre file di sei pilastri disposte a determinare due campate longitudinali di differente luce.

STEFANO POLI



Grattacielo per uffici e abitazioni / 1950-1955 / Luigi Mattioni, con Eugenio ed Ermenegildo Soncini

piazza della Repubblica 32, Milano

Il grattacielo di Milano è situato all'incrocio tra via Vittor Pisani e viale Tunisia, lungo il monumentale asse che collega la nuova stazione centrale e la vasta area rettangolare di piazza della Repubblica.

Prima della guerra il piano Albertini (1934) era stato attuato parzialmente con la costruzione di un fronte unitario di edifici lungo il lato ovest della piazza e l'elevazione della torre attestata su via Pisani, alla quale il progetto di Luigi Mattioni e dei fratelli Soncini avrebbe dovuto adeguarsi.

Vincitori di un concorso ad inviti al quale avevano presentato progetti distinti, i giovani architetti vengono scelti dal gruppo di imprenditori che si cela dietro una società creata appositamente per l'operazione immobiliare, la S.p.A. Grattacielo di Milano. Fra i promotori spicca il gruppo dirigente della Rdb (Rizzi, Donelli, Breviglieri), impresa produttrice di cemento e componenti per l'edilizia.

I progettisti, interpreti di una tendenza all'innovazione e alla trasformazione che li accomuna ai committenti, si avvalgono della consulenza di Piero Portaluppi e di Arturo Danusso, impegnato da anni in una vasta opera di sperimentazione, modellazione e costruzione di strutture in cemento armato, mentre l'impresa costruttrice, espressione della committenza, è diretta dall'ingegnere Pio Capelli.

Mattioni ottiene la modifica dei parametri edilizi imposti dal piano e svincola il nuovo edificio dalla simmetria dell'impianto urbano originario, elevandolo sino alla quota di 116 metri, la più alta mai raggiunta in Italia e la prima a superare

VISTA DA VIA VITTOR PISANI CHE EVIDENZIA IL RAPPORTO TRA IL PROFILO SVETTANTE DEL GRATTACIELO E IL CORPO CHE ASSECONDA LA CORTINA (FOTO DI STEFANO SURIANO)



quella della statua posata sulla guglia principale del Duomo.

Costruito in cemento armato secondo un modulo di 180 cm che ne informa tanto la distribuzione planimetrica quanto le partizioni verticali, l'edificio è poggiato su una vasta struttura alveolare in c.a. gettata sul fondo di uno scavo di otto metri sotto il piano stradale, la cui stabilità fu garantita da preventive iniezioni di calcestruzzo.

Nell'interrato sono collocate le autorimesse e parte degli impianti, mentre uno zoccolo di otto piani, rivestito in serizzo dubino lucidato, asseconda la giacitura delle vie Tunisia e Pisani e alloggia negozi ed uffici.

I successivi venti piani, rivestiti da tessere in gres ceramico color turchino di tonalità digradante verso l'alto, sono destinati a residenze per la media e alta borghesia, dislocati su una superficie rettangolare ridotta e distribuita simmetricamente attorno al nocciolo centrale degli ascensori e dei servizi.

Gli appartamenti, in genere due per piano, si dispongono attorno ad un grande salone di soggiorno, affacciato a nord o a sud, accessibile direttamente da un atrio dedicato allo sbarco ascensori e posizionato a cerniera tra un'ala privata, dove sono collocate le camere e i bagni, e un'ala di servizio con ingresso indipendente, composta da cucina, locali annessi e alloggio indipendente per la servitù. Impianti tecnologici avanzati,

sistemi centralizzati di aspirazione, condizionamento, comunicazione e un blocco centrale di bagni ciechi - approvati in deroga alle vigenti norme di igiene - dotano ogni appartamento di accessori che solleticarono la pubblicistica dell'epoca, avvallando l'immagine di edificio lussuoso.

L'alto grado di unificazione a cui Mattioni stava per improntare i propri metodi di progettazione non impedisce una certa flessibilità nella composizione delle planimetrie della zona giorno e delle facciate, rette da un'esile incastellatura perimetrale in c.a. indipendente dalla struttura portante arretrata. Le griglia modulare dei prospetti poteva così ospitare logge, bow-windows, o semplici vetrate scongiurando la monotonia dei fronti e salvaguardando le velleità di distinzione dei singoli proprietari.

STEFANO POLI



Torre Velasca / 1951-1958 / BBPR, Arturo Danusso

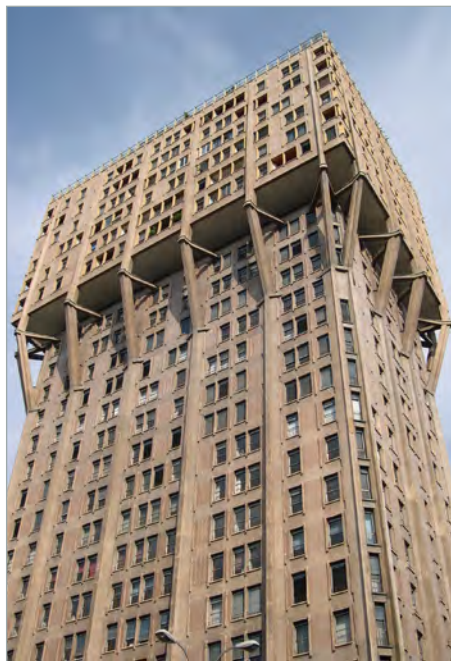
piazza Velasca 5, Milano

Progettata su incarico della Società Generale Immobiliare, la Torre Velasca viene costruita fra il 1951 e il 1958. I lavori si protraggono lungo l'arco di quasi un decennio, a testimonianza di un iter progettuale complesso e tormentato. La Società Generale Immobiliare era proprietaria dell'intero isolato fra le vie Velasca, Pantano e corso di Porta Romana, gravemente compromesso dai danni bellici. La richiesta avanzata ai BBPR è di concepire un edificio misto terziario-residenziale, nell'ambito di una più ampia riconfigurazione urbanistica dell'aerea. A partire da un'idea originaria, che prevedeva un semplice volume trasparente con curtain wall, segue un'ipotesi intermedia, che mostra un corpo tripartito e rastremato verso il basso, primo tentativo di rompere la compattezza del volume e affrancarsi dall'immagine canonica del grattacielo modernista.

Si fa strada successivamente l'idea di conferire, a quella che sempre più appare come una "torre", la caratteristica immagine "a fungo". Si consolida così la soluzione costituita da un fusto di base a sorreggere un parallelepipedo aggettante, la cui copertura è articolata da una serie di volumi accessori. Inoltre, il reticolo strutturale acquisisce il ruolo di caratterizzante elemento espressivo.

I primi diciotto piani, riservati agli uffici, e i sovrastanti sette piani aggettanti, per un'altezza complessiva di 106 mt, sono solcati da costoloni in calcestruzzo armato, da sempre citati in modo approssimativo a riprova del presunto carattere neomedievale della torre. Essi, caratterizzati da una geometria estremamente complessa, si inflettono "a mensola" in corrispondenza del volume superiore e sono composti da

VISTA DELLA TORRE DA PIAZZA VELASCA
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



graniglia di marmi veronesi semilevigata. Una qualità analoga è presente nelle solette, sottolineate da un trattamento in cemento martellinato, sulle quali poggiano i pilastri sporgenti dal filo di facciata ad inquadrare le aperture, caratterizzate da serramenti in alluminio anodizzato e brunito. Gli stessi pilastri sorreggono il tamponamento opaco, costituito da pannelli prefabbricati in graniglia di marmo con inclusione di clinker. L'apparente rigidità conferita all'intero volume dai perentori costoloni è stemperata dalla disposizione delle aperture. I vuoti aumentano progressivamente sui piani procedendo verso l'alto, sino allo svuotamento dell'angolo nel corpo superiore, dove trovano posto delle logge. Le finestrature assumono inoltre un andamento più libero, quasi volutamente casuale in corrispondenza degli appartamenti, a marcare sottilmente la differente destinazione d'uso della parte

sommitale.

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.

Completa il complesso un volume d'ingresso, sospeso su quattro pilastri e contenente esercizi commerciali ed uffici, e due piani interrati per complessivi 450 posti auto.

FEDERICO FERRARI

PIANTA-TIPO DEGLI UFFICI (DAL 2° AL 10° PIANO) E DELLE ABITAZIONI (DAL 19° AL 24° PIANO)
(IMMAGINI GENTILMENTE CONCESSE DALLO STUDIO BBPR)





Palazzo INA / 1953-1958 / Piero Bottoni

corso Sempione 33, Milano

Il complesso per abitazioni e uffici promosso dall'Ina, proprietaria di un lotto di terreno adiacente a corso Sempione, è emblematico dell'opera di Piero Bottoni e segue di pochi anni l'edificio polifunzionale di corso Buenos Aires, del quale riprende e sviluppa l'impostazione planimetrica e tipologica. Sintesi delle teorie urbanistiche propugnate da Bottoni sin dagli anni

Trenta, il progetto assume il ruolo di modello insediativo alternativo alla prassi tradizionale che, avvallata dal Piano regolatore, allineava lungo le vie bassi corpi di fabbrica con chiostrina o cortile interno.

A partire dalla proposta per il centro polifunzionale, Bottoni aveva ottenuto l'appoggio dell'Amministrazione comunale, propensa a concedere deroghe ai limiti di

IL CORPO DELL'EDIFICIO COLLOCATO TRASVERSALMENTE RISPETTO A CORSO SEMPIONE (FOTO DI BARBARA PALAZZI)



costruzione in altezza in cambio di una riduzione di cubatura e della presenza di un corpo basso che, accanto al blocco a torre, si distendesse lungo la via principale alloggiando negozi e servizi commerciali.

Mediando tra le richieste del committente e della commissione urbanistica, che si dimostrò disponibile ad assecondare i desideri dell'Istituto, l'architetto elaborò diverse ipotesi planimetriche e distributive, articolate infine in un edificio alto, ortogonale al corso, e uno basso parallelo al primo.

L'impianto planimetrico, che prevedeva l'apertura di una nuova via e armonizzava l'intervento con un parco pubblico, fu infine sacrificato alle necessità di ampliamento della vicina sede Rai, imposte dal ministero delle Poste e Telecomunicazioni. D'altro canto, la soluzione che orientava a ovest la zona giorno degli appartamenti, infrangendo l'impianto ortogonale delle zone di servizio e dei tre corpi scale, non fu accettata dal committente perché ritenuta poco remunerativa. Gli otto alloggi ricavati in luogo dei sei previsti furono il risultato di un ripensamento dello schema distributivo, che ribaltava l'esposizione degli ambienti interni, disposti ai lati di un corridoio centrale. Esposti a sud-est, i soggiorni rispettavano ora la rigida ortogonalità dell'impianto generale e perdevano l'affaccio privilegiato verso le alpi piemontesi, conservando tuttavia una loggia

continua affacciata sul parco Sempione e sul Castello Sforzesco. Dal lato opposto, un ballatoio per l'ingresso di servizio serviva anche da stenditoio, celato da un parapetto prefabbricato a lamelle orizzontali e da un pannello rivestito in ceramica.

Al piano terra era previsto un passaggio pubblico coperto con uffici e negozi, che lasciava liberi i pilastri di sostegno, ancor oggi rivestiti con tessere di ceramica rosa e azzurra impiegate anche per le pareti della portineria, mentre una strada interrata lungo il lato sud-est dava accesso alle vetrine dei negozi. Entrambe le soluzioni non furono completate dall'Ina, propensa ad escludere ogni commistione tra spazi pubblici e privati. Anche il decimo livello, che prevedeva un piano aperto occupato da un giardino pensile e da spazi comuni per il gioco dei bimbi e lo svago degli adulti, probabilmente ispirato all'Unité d'Habitation di Le Corbusier, fu sostituito in fase di esecuzione da otto appartamenti destinati, come gli altri, al ceto medio. Il rivestimento esterno in tessere di ceramica bianca che doveva rivestire i diciotto piani dell'edificio fu posato solo sulle fronti nord e sud-est.

STEFANO POLI



Torre al Parco / 1953-1956 / Vico Magistretti con Franco Longoni

via Revere 2, Milano

Nell'Italia degli anni Cinquanta, caratterizzata dall'entusiasmo per una inaspettata quanto travolgente crescita economica, la tipologia dell'«edificio alto» assume immediatamente un potente valore simbolico dalle forti valenze evocative. Specie per quanto riguarda l'ambito lombardo l'assunzione di modelli d'oltreoceano non avviene però in modo acritico, dando luogo a variazioni sul tema tanto interessanti quanto eterogenee.

Nella sua scala ridotta rispetto all'icona del grattacielo la «torre ad appartamenti», collocata perlopiù al di fuori del cuore terziario della città, si presta a diventare tipologia ricorrente sia per puntuali interventi in quartieri di pregio all'interno della città consolidata, sia per gli interventi intensivi dei numerosi quartieri di espansione più popolare.

Appartiene al primo caso la Torre al Parco che Magistretti realizza assieme a Franco Longoni, la cui massa fuori scala fa da ideale contrappunto all'aereo traliccio metallico della poco distante Torre Littoria di Gio Ponti.

La genesi del progetto è strettamente legata ad un abile sfruttamento dei regolamenti edilizi: proponendo al comune di ridurre fortemente l'indice di occupazione del suolo attraverso tre piani interrati di parcheggi e lo sviluppo in

altezza per venti piani, si ottenne di poter mantenere la stessa cubatura prevista inizialmente, sfruttando in minima parte la superficie disponibile del lotto.

L'edificio presenta una pianta ad L, che consente una notevole articolazione e differenziazione dei prospetti: ai fronti su cui si aprono le finestre degli

VISTA DELLA TORRE
(FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)



ambienti di servizio e delle camere da letto, caratterizzati da un prevalere dei pieni sui vuoti e da ampie fasce opache di colore grigio – anche se in origine il paramento avrebbe dovuto essere in graniglia di porfido rossa e bruno scura – si contrappongono quelli su cui si apre la zona giorno degli appartamenti. I due spigoli sono completamente disarticolati dalla presenza delle logge panoramiche, che

LE LOGGE E I BALCONI D'ANGOLO
(FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)



presentano parapetti in ferro laccato grigio ad accentuare l'espressività delle sottili solette parzialmente a sbalzo. Nonostante lo svuotamento dell'angolo il volume si presenta in generale piuttosto compatto e regolare, attraverso la ripetizione del piano tipo che culmina con il corpo macchine degli ascensori dall'aggettante cornicione in calcestruzzo a vista. L'accesso ad esso ed al terrazzo comune avviene tramite la scala elicoidale esterna dalla caratteristica pensilina a T, puntuale quanto espressivo episodio in un impianto altrimenti stereometrico.

Gli appartamenti si presentano tutti di dimensioni simili, abbinando per ogni piano il taglio da sei locali a quello da nove, eccezion fatta per i soggiorni che si aprono sulle terrazze panoramiche, la cui dimensione è determinata dalla variabilità delle ampie finestrature. Alla scala dall'andamento poligonale si accede dall'arioso atrio al piano terra, il cui tamponamento verso l'esterno è costituito da una parete vetrata di cristallo, mentre l'interno è impreziosito da faggio naturale alle pareti e pavimento in serizzo grigio e in porfido.

FEDERICO FERRARI



Grattaciolo Pirelli / 1956-1960 / Gio Ponti, A. Fornaroli, A. Rosselli, con P. Nervi, A. Danusso, G. Valtolina, E. Dall'Orto

piazza Duca D'Aosta 3, Milano

Inaugurato il 4 aprile 1960 su un lotto in origine occupato da stabilimenti dell'azienda distrutti dai bombardamenti del 1943, il grattaciolo Pirelli, con i suoi 127 metri, è stato per anni una delle più alte strutture in cemento armato d'Europa. Analogamente alla sede Montecatini, il processo compositivo del Pirelli è impostato sul modulo dello spazio di lavoro, coincidente con un quadrato di 95 x 95 cm.

Gli stereometrici volumi della Montecatini, dal raggelato e ambiguo rivestimento marmoreo, mutano però in una superficie sfaccettata, in cui l'ambivalenza del tamponamento è accentuata dall'adozione del curtain wall. Nella necessità di irrigidire la struttura portante, due fasce laterali opache rivestite a mosaico ceramico si contrappongono al tamponamento vetrato. Mentre le

sperimentazioni effettuate da Danusso e Nervi, direttamente su modelli in scala presso il laboratorio Prove e Modelli del Politecnico, portano alla configurazione dei quattro pilastri portanti. L'andamento rastremato di questi elementi cavi, larghi 2 mt alla base e 50 cm alla sommità, diventa uno dei principali motivi di caratterizzazione formale dei fronti. E denuncia, seppur sottilmente, una fondamentale differenza rispetto alla tipologia del grattaciolo che si andava consolidando in quegli anni grazie alla vulgata internazionalista: in questo caso non ci troviamo di fronte ad un corpo teoricamente espandibile all'infinito grazie all'iterazione del piano tipo, ma siamo in presenza di un volume chiuso. Dunque un'architettura finita, imm modificabile, risultato di un processo ideativo che,

PIANTA DI UN PIANO TIPO
(IMMAGINE GENTILMENTE CONCESSA DALL'ARCHIVIO CSAC DI PARMA)



cristallizzatosi nell'esatto punto di equilibrio tra forma e funzione, realizza il sogno pontiano della perfezione diamantina. Un effetto accentuato dalla giustapposizione del coronamento sospeso, la esile soletta in cemento armato paragonata da Ponti ad un'aureola. Il curtain wall, nella variazione della trama dei montanti in alluminio, denuncia inoltre la presenza all'ultimo piano dello spazio-belvedere sospeso sulla città, la cui configurazione originaria, compromessa dai recenti lavori, prevedeva uno spazio permeabile verso il cielo.

Il volume costituito dalle slanciate e sottili lame rastremate ha le sue radici in un basamento formato da un piano interrato, contenente gli impianti e gli ambienti di servizio, a cui si accede dall'ingresso carrabile e uno seminterrato che ospita l'auditorium. Esternamente questo corpo è articolato da una piattaforma inclinata, che da piazza Duca d'Aosta conduce all'accesso principale situato a quota + 3,60 mt. L'ingombro minimo degli elementi portanti consente una notevole libertà planimetrica del piano tipo. Le pareti mobili garantiscono la massima flessibilità e un attento uso di variazioni cromatiche sottolinea le diverse gerarchie degli spazi rimarcando continuità e discontinuità. Gli elementi di distribuzione sono accuratamente studiati: i corridoi di spina rastremati verso le estremità dove le due "valve" si sfiorano senza toccarsi, gli

ascensori in posizione baricentrica, le scale di sicurezza agli estremi, in corrispondenza dei "dannati balconcini" esterni, che Ponti rimproverò a Nervi di avergli imposto per ragioni statiche. Un elemento, questo della fenditura verticale mediana, che di notte consente di apprezzare quegli effetti luministici che Ponti indicava come dato imprescindibile dell'architettura moderna.

FEDERICO FERRARI

VISTA DEL GRATTACIELO
(FOTO DI STEFANO SURIANO)



TIPI

Forma, figura, funzione dell'architettura

altri itinerari della collana su www.ordinearchitetti.mi.it

Architetture d'acqua: le piscine milanesi

a cura di Paolo Brambilla

Chiese e modernità

a cura di Marco Borsotti

Il cimitero a Milano

a cura di Massimo Ferrari

Il sistema teatrale a Milano

a cura di Enrico Bordogna

Spazi pubblici: piazze contemporanee a Milano

a cura di Gizmo

Le università milanesi

a cura di Paolo Brambilla

