

GRATTANUOVE MILANO

Alessandra Coppa
Giuseppe Marinoni
Lucia Tenconi

introduzione Gabriele Pasqui

Alessandra Coppa, Giuseppe Marinoni, Lucia Tenconi

GRATTANUVOLE. MILANO

UUID: 9788899165000

This ebook was created with BackTypo (<http://backtypo.com>)
by Simplicissimus Book Farm

StudioMarinoni
SMOwnPublishing
© Copyright 2014
by StudioMarinoni OwnPublishing
Corso Sempione 36
20154 Milano
www.smownpublishing.com
www.studiomarinoni.com
studio@studiomarinoni.com

Collana UNIVERSITY PRESS

Direttore Giuseppe Marinoni

Comitato scientifico

Annegret Burg, Giovanni Chiaramonte, Kurt W. Forster, Luigi Mazza,
Giuseppe Marinoni, Luis Raúl Moysén Mason, João Nunes Ferreira,
Santiago Quesada, Pierluigi Salvadeo

Copertina Vilma Cernikyte

I curatori ringraziano Giulia Camozzi, Tecla Caroli, lo Studio Didot (Elisa Balzarotti e Marialuisa Pina) e Franco Cesare Zanetti per la preparazione delle immagini presenti nel libro

ISBN 9788899165000



UNIVERISTY PRESS / 2

INTRODUZIONE - GABRIELE PASQUI

La mostra Grattanuvole. Un secolo di grattacieli a Milano, promossa dal Politecnico di Milano, (Milano 6 novembre – 6 dicembre 2014) ha portato all'attenzione il tema degli edifici alti e propone un contributo alla necessaria riflessione pubblica sul tema delle nuove trasformazioni urbane. Guardando la forma e l'organizzazione spaziale che si è generata con la costruzione delle nuove torri si nota una indubbia rottura rispetto alla tradizione milanese. E' una rottura che merita una riflessione attenta, anche se non dobbiamo dimenticare che in passato molte opere straordinarie (a partire dalla torre Velasca) avevano generato reazioni molto forti. Il punto fondamentale è la comprensione del modo in cui le torri si collochino in un più ampio contesto, diventando parti della città. Da questo punto di vista l'attenzione deve essere dunque prestata non tanto e non solo al singolo oggetto architettonico, ma al modo in cui l'edificio si rapporta con lo spazio aperto, alle pratiche d'uso plurime che lo caratterizzano. Ogni torre si dispone a diventare cosa in rapporto allo spazio tra le cose, luogo abitato, attraversato, vissuto, praticato.

TORRI NELLA FORMA URBIS - GIUSEPPE MARINONI

La struttura urbana di Milano dall'inizio del secolo scorso a oggi rivela particolari capacità di adattarsi a quei cambiamenti che di volta in volta diverse condizioni di abitabilità e istanze di innovazione sollecitano.

Tali cambiamenti, dalle edificazioni avvenute in passato sui tracciati dei piani regolatori ai più recenti interventi di sostituzione di edifici o di parti di tessuto urbano obsoleto, si configurano prevalentemente come operazioni di collage. Veri e propri inserti architettonici, pur mantenendo una propria relativa autonomia formale, riescono al contempo a configurare nell'insieme e per successive aggiunte immagini parziali di città in continuo, provvisorio, compimento.

Tra questi incessanti mutamenti, gli alterni e controversi tentativi di conquista del cielo - rappresentati nella mostra *Grattanuvole. Un secolo di grattacieli a Milano* promossa dal Politecnico di Milano e dalla Fondazione Riccardo Catella - sono quelli che ne mettono alla prova in modo più manifesto la forma urbis. E con stimoli al cambiamento di immagine e di uso, portati dagli emergenti rituali di fruizione urbana e dai diversi modi di vivere la città e i suoi spazi aperti.

Dagli esempi qui mostrati, sul tema del grattacielo possiamo cogliere atteggiamenti ambivalenti, tra l'idea di continuità con la città esistente e l'aspirazione a un suo deciso rinnovamento.

Diversità di approcci o differenti sensibilità dei molteplici progettisti che si sono susseguiti mostrano una continua oscillazione tra il tipo di edificio alto inteso come oggetto architettonico, icona urbana stagliata nello skyline della città esistente a rappresentarne simbolicamente una discontinuità. O viceversa edificio alto concepito come parte di città, articolazione in altezza del tessuto urbano col proposito di concorrere sì all'innovazione dell'immagine della città, ma al contempo di contribuire a definire gli spazi aperti arricchendone l'offerta fruitiva.

All'apparente continuità linguistica con la città esistente di alcune di queste architetture alte, non sempre corrisponde però una continuità morfologica. Mostrati nell'insieme questi edifici rivelano infatti una realtà più complessa, talvolta contraddittoria. E allora ecco che la torre Velasca, pur 'ambientandosi' con il linguaggio dei monumenti circostanti, si rivela una forte discontinuità nel tessuto urbano, a tal punto da occupare in modo dirimpante l'interno di un isolato inaugurando modi nuovi di densificazione urbana. Per contro il grattacielo Pirelli, che con il suo minimalismo radicale sembra introdursi come corpo estraneo a simboleggiare aspirazioni di rinnovamento, appare invece un raffinato esercizio di sintassi morfologica tra edifici alti e bassi sul tema della continuità dell'isolato urbano, con l'intento di definire un lato della piazza, oltre che inaugurare nuove forme di skyline.

Ma anche i grattacieli dei nuovi interventi di riqualificazione urbana sembrano vivere tale complessa realtà. Mossi tra il desiderio di stagliarsi come icone dotate di forte identità e la volontà di interagire con gli spazi urbani esistenti, essi appaiono con evidenza sia nel nuovo profilo che nell'insieme contribuiscono a generare, sia negli spazi della città, collocandosi talvolta a fulcro prospettico proprio delle visuali urbane più significative.

GRATTANUVOLE, TORRI E NUOVI GRATTACIELI - ALESSANDRA COPPA

“Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'architettura intesa in senso classico e tradizionale...gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale...devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro... alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada”.

Antonio Sant'Elia, a soli ventisei anni, nel maggio del 1914 espose con l'amico architetto Mario Chiattone venti disegni di architetture alla mostra *Nuove Tendenze* alla Famiglia Artistica di Milano corredati da un suo testo in catalogo che un po' rimaneggiato confluirà nel *Manifesto dell'architettura futurista* pubblicato nello stesso anno, del quale ricorre quest'anno l'anniversario.

Un testo che sembra prefigurare, a distanza di un secolo, l'attuale impressionante cambiamento e sviluppo in altezza dello skyline di Milano.

Un sfida alla verticalità già anticipata dal primato di 109,50 metri della guglia maggiore del Duomo realizzata da Francesco Croce sormontata dalla statua dorata della “Madunina” completata nel 1774, e già da allora seguita dalle accese polemiche di Paolo Frisi e Pietro Verri.

Tuttavia Milano presenta fino alla prima metà del 1900 le caratteristiche di una città distribuita in larghe fasce concentriche attorno alla piazza del Duomo, una città piana dal profilo appena disegnato dalle guglie del Duomo, e dalle punte di qualche campanile il San Gottardo e quella di San Marco che emergeva da una distesa di case basse (due o tre piani le settecentesche, quattro le ottocentesche, cinque o sei quelle del novecento).

Intorno alla metà degli anni Venti - se si escludono gli edifici rimasti solo sulla carta di Achille Manfredini e di Ulisse Arata e le torri storiciste medievalescenti come quella di Adolfo Coppedè nel palazzo Viviani Cova realizzata nel 1914 (stesso anno del manifesto di Sant'Elia!) - si cominciò a parlare di “costruire in altezza” a Milano.

Addirittura sono chiamati “grattacieli” i due palazzi gemelli di nove piani in piazza Piemonte, allora periferia, realizzati da Mario Borgato in stile vagamente déco nel 1923.

Dieci anni dopo, venne la “casa rossa”, ovvero la Torre Rasini di Emilio Lancia, svetta sull'angolo dei giardini di Porta Venezia.

Ma la prima sfida della Milano moderna all'altezza è rappresentata dalla Torre Littoria, ora Torre Branca, un puro scheletro strutturale situato all'interno del Parco Sempione su progetto di Gio Ponti, Cesare Chiodi ed Ettore Ferrari costruita fra il gennaio e l'agosto del 1933 in occasione della V Triennale, che tuttavia non va oltre al sacro primato della “Madunina”.

Nel 1937 Alessandro Rimini supera la Rasini e realizza “il primo grattacielo di Milano” a quota 60 metri, la Torre Snia Viscosa in San Babila mentre Mario Bacciocchi alza due anni dopo la meno celebrata Torre Locatelli in piazza Fiume (ora piazza Repubblica).

Poi la guerra. Nonostante i bombardamenti tra il 1940 e il 1945 Milano è stata in grado di avviare un intenso processo di ricostruzione tra continuità con la tradizione e modernizzazione dimostrando come ha scritto Pierluigi Nicolini “notevoli capacità di scomposizione e ricomposizione della sua morfologia”.

La città si trasforma in fermento, la necessità di un Piano regolatore si fa impellente: nel 1953 venne approvata una formulazione definitiva.

Tra gli indirizzi del PRG c'era la nascita di un nuovo Centro Direzionale tra la Stazione

Centrale e quella nuova di Porta Garibaldi, la creazione di nuovi quartieri periferici "autosufficienti" come il QT8, l'organizzazione del sistema della viabilità, premesse necessarie per la spinta verso la verticalità.

Tanto che nel 1944 Alberto Savinio scriveva in *Ascolto il tuo cuore*: "Il grattacielo ha trasformato la vita dei milanesi. Misteriose attività si svolgono dentro queste città verticali, che la città orizzontale ignorava".

La torre di piazza della Repubblica degli architetti Luigi Mattioni nel 1952-54 inaugura la serie degli edifici altissimi, uno dei più interessanti esiti del professionismo milanese degli "office di progettazione integrata" sensibile alle sperimentazioni della prefabbricazione.

Nel 1956 si inizia la costruzione della più controversa torre milanese, la Velasca, degli architetti Lodovico Belgioioso, Enrico Peressuti ed Ernesto Nathan Rogers, poi inaugurata nel 1958.

Dal 1955 al 1960 la corsa alla verticalità culmina con il grattacielo Pirelli di Giò Ponti, Egidio dell'Orto, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, Giuseppe Valtolina, Arturo Danusso e Pierluigi Nervi.

A poca distanza, e contemporaneamente al Pirelli, sorge il secondo edificio rappresentativo del Centro Direzionale, la Torre Galfa di Melchiorre Bega.

Torri, grattacieli, grattanuvole o case alte?

Anche solo dal punto di vista semantico, nella cultura milanese, da sempre "resistente" alla tipologia dei americani dei *grattacieli*, o meglio *grattanuvole*, come erano chiamati agli esordi, si alternano i termini *grattacielo*, *torre*, *casa alta*. Decisamente ritorna con più frequenza la dicitura "torre" che esprime i caratteri formali dell'edificio alto milanese legati alla continuità con la tradizione che prediligono l'aspetto massivo e pieno della facciata preferito di gran lunga alla diafana trasparenza international style della curtain wall. Classica è la contrapposizione Pirelli-grattacielo americano e Velasca-torre-neoliberty.

Paradossalmente prima "casa alta" di Piero Bottoni in corso Buenos Aires del 1951 è detta per antonomasia "il grattacielo" anche se non ne presentava i canoni convenzionali per il suo interessante attacco a terra urbano e per la chiarezza compositiva articolata e compatta.

A questa segue il corpo a torre del quartiere QT8 del 1953, l'edificio INA in corso Sempione nel 1957, e un progetto residenziale estensibile in altezza a più piani, *Diritto a cielo* non realizzato del 1973 pensato per il concorso In-arch. Nella relazione di progetto, Bottoni riflette sul "cielo", elemento fondamentale per garantire all'uomo che vive in città un contatto con la natura. "Il cielo è una parte integrante dell'ambiente naturale ed è certamente quello che, nella più parte della città, è andato perduto... ogni cittadino dovrebbe avere coscienza dell'alternarsi delle vicende meteorologiche del cielo con le sue nuvole, con le sue luci, le sue colorazioni, con le sue nebbie...". Il progetto riserva inoltre un'attenzione particolare alla finestra, la "bottoniana".

Il contatto con il cielo, e l'intenzione di riportarlo negli interni è garantito dalla verticalità e da condizioni ottimali di illuminazione.

La ricerca progettuale dell'"abitare alto" è un'peculiarità tutta "milanese" a partire dalle ville-sovrapposte razionalista degli anni Trenta che culmina nella realizzazione della Torre al Parco di Vico Magistretti di via Revere del 1956 dove la complessa articolazione della composizione dei prospetti permette di sperimentare nuove modalità abitative. Un iter progettuale che non si esaurisce nel tempo ma che prosegue oggi nei progetti del Bosco Verticale di Boeri Studio e nella Torre Solea di Caputo Partnership che propongono una nuova espressione dell'abitare in alto in un nuovo rapporto interno-esterno prolungando lo spazio oltre i limiti della cortina con balconi, logge e spazi di mediazione.

Dopo una lunga pausa dello sviluppo verticale, oggi Milano vive una nuova geografia

urbana, un nuovo skyline che coinvolgono, in particolare, la zona Garibaldi-Repubblica e l'area dell'ex Fiera Campionaria con il progetto di CityLife.

Vedremo se in un prossimo futuro saprà confermare la sua capacità di metabolizzare i cambiamenti e i processi di trasformazione urbana in atto come è avvenuto in passato, confermando la nuova tendenza al policentrismo andando oltre ai compiacimenti della sola "morfologia" dei nuovi grattacieli.

Porta Nuova al di là dei singoli episodi architettonici dal Bosco verticale, al Diamante (Kohn Pedersen & Fox), dall'Headquarter Unicredit (Cesar Pelli) alle torri residenziali Solea, Aria e Solaria (Arquitectonica), deve essere letta in quest'ottica, ovvero in quella dell'attenzione per "l'attacco a terra" per aver generato una piazza e delle ricuciture urbane orizzontali oltre che verticali.

RICERCA E DIBATTITO SULL'EDIFICIO ALTO: NOTE METODOLOGICHE E RIFLESSIONI IN NUCE - LUCIA TENCONI

Negli ultimi anni Milano ha cambiato il suo aspetto, grazie al recupero di vasti complessi industriali dismessi, alla riconversione funzionale di intere porzioni urbane e alla riqualificazione di aree residuali. Con la sua vivacità, la città ha attirato l'interesse del pubblico mondiale e ha beneficiato degli investimenti di molteplici società e imprese. Queste condizioni hanno stimolato la progettazione e favorito la realizzazione di nuove architetture, spesso caratterizzate da un notevole sviluppo verticale. In pochi anni infatti lo skyline di Milano si è arricchito di nuove emergenze e ha spostato il suo limite oltre i 100m di quota.

Questi evidenti cambiamenti hanno aperto il fronte di una riflessione sul tema dell'edificio alto, qui condotta a partire dallo studio del patrimonio urbano costruito, per proseguire poi con il confronto tra le varie discipline in cui si specializza l'architettura.

Grazie agli studenti del corso di Storia dell'Architettura Contemporanea della Scuola di Architettura del Politecnico di Milano, tenuto dalla professoressa Alessandra Coppa, si è proceduto alla schedatura di 75 edifici alti costruiti in città a partire dal 1923 fino ad oggi. L'analisi condotta non è complessiva di tutte le torri individuabili in città, ma è piuttosto descrittiva di un campionario significativo dal punto di vista morfologico, tecnologico, funzionale e urbanistico. Per stimolare il dibattito, anche in termini di un confronto tra "vecchio" e "nuovo", il complesso degli edifici schedati è stato suddiviso tra storici e contemporanei. Al primo gruppo sono state ascritte le torri realizzate a partire dagli esordi della tipologia del grattacielo nell'ambito locale fino alle ultime opere progettate dai maestri dell'architettura milanese; al secondo invece le costruzioni più recenti, dagli anni '80 fino al cantiere ancora aperto della torre Isozaky, all'interno dell'area della ex fiera campionaria.

Questa suddivisione si ripropone nell'organizzazione dei contributi critici qui raccolti, offerti dai numerosi docenti e ricercatori del Politecnico di Milano e di altre università italiane, invitati a partecipare alla riflessione con le proprie competenze specifiche di storici, urbanisti, progettisti e tecnologi.

Il catalogo comprende ventiquattro interventi per la sezione storica. I brevi saggi si succedono narrando le vicende del grattacielo milanese, dalle sue forme primordiali nella guglia di Francesco Croce (cfr. P.L. Panza) alle polemiche sull'altezza degli esordi (cfr. G. D'Amia), dai progetti urbanistici per il Centro Direzionale (in G. Piccarolo) alle questioni del rapporto con la città storica (L. Montedoro), senza tralasciare il quadro internazionale di riferimento (M. G. Sandri). Alcuni interventi riferiscono le suggestioni americane sull'immaginario locale (F. Grassi) che suscitano reazioni contrastanti rispetto al modello straniero (come le avvertenze di Piero Portaluppi, in R. Dulio). Il cuore della sezione restituisce gli sforzi progettuali di Melchiorre Bega (cfr. A. Coppa), Gio Ponti (C. Barioglio), Luigi Mattioni (G. Calegari), dei BBPR (D. Borsa), di Vico Magistretti (M. V. Capitanucci), Piero Bottoni (S. Basile e S. Magni) e dei fratelli Soncini per costruire una tipologia di edificio alto per ufficio o residenziale veramente milanese: ne emergono interessanti questioni attorno al tema della definizione di un'iconografia caratteristica e riconoscibile, dei rapporti tra l'aspirazione alla verticalità e il disegno del tessuto urbano, del vivere in alto e delle specializzazioni tecniche e tecnologiche, che i grattacieli richiedono (come dimostrano gli studi ingegneristici di Arturo Danusso, in G. Neri).

I medesimi temi critici si ritrovano attualizzati nella seconda sezione del libro, dedicata alle torri contemporanee. Dai dodici contributi raccolti, innanzitutto, si riscontra quasi un nuovo esordio per l'edificio alto nel contesto milanese (cfr. C. Bolognesi): le realizzazioni degli ultimi anni hanno infatti rilanciato la tipologia architettonica sollecitando domande sulla reale esigenza di tali edifici e sul contributo positivo o negativo che possono offrire nella costruzione della città contemporanea (M. Biraghi). Il paragone con il contesto americano resta sempre un punto di riferimento e di confronto (A. Contin), nonostante il moltiplicarsi di edifici alti a Milano alimenti un dibattito intenso, originato proprio dalle specifiche locali, come la realizzazione del Diamante (cfr. I. Gaetani), del Bosco Verticale (in L. Gatti) o del restyling delle torri Garibaldi (B. Galli, D. Icobone). Al di là delle qualità architettoniche dei singoli edifici, tuttavia, ricorrono con forza due temi essenziali nell'affrontare una riflessione sull'edificio: il primo riguarda i suoi riflessi sul piano orizzontale, cioè le implicazioni a livello urbano dell'innesto di queste presenze "ingombranti" che con il loro volume segnano il territorio (cfr. P. Galuzzi) e che per sussistere richiedono un'adeguata configurazione degli spazi d'intorno (emblematico in questo senso si rivela il caso di Porta Nuova, in G. Marinoni); il secondo, invece, tocca la sostenibilità, da intendere sia in termini di sperimentazione ed evoluzione tecnologica, ovvero di riduzione dell'impatto ambientale da parte di edifici ad alta densità (M. Nastri), sia in termini di qualità della vita, per cui l'abitare in altezza determina una condizione privilegiata – al di là di un discorso elitario – guadagnando luce, aria e silenzio (M. Abis).

In chiusura di ognuna delle due sezioni sono proposte le schede sintetiche descrittive di una decina di torri, storiche e contemporanee, ritenute delle icone facilmente riconoscibili nel contesto urbano ed emblematiche ai fini della verificare delle questioni sollevate dal dibattito.

La raccolta è conclusa da una mappa nella quale sono individuate le 75 torri schedate dagli studenti, corredate di nomi degli autori, indirizzo e anno di realizzazione. L'affollamento di "quadratini" sulla stilizzazione grafica della città fa impressione, o forse, più semplicemente, denuncia un'innata aspirazione di Milano all'ascesa verticale, all'apertura all'intorno (alle Alpi e oltre), allo sguardo al futuro.

I PARTE: GRATTANUVOLE STORICI

LA GUGLIA DI FRANCESCO CROCE, PRIMO GRATTACIELO MILANESE - PIERLUIGI PANZA

Adagiata nella pianura e coronata dalle bianche cime delle Alpi, Milano volle edificare delle vette anche all'interno delle sue mura.

Il Duomo fu la sua montagna e per realizzarlo, nel 1386 Gian Galeazzo Visconti pensò di dotare la Fabbrica di una intera cava di marmo. La montagna di Candoglia venne scalpellata e trasportata con i barconi sino al Laghetto e da lì innalzata nuovamente per dialogare con la corona alpina. Ma come costruire la vetta più alta?

Ad occuparsi della costruzione del tiburio, Ludovico il Moro chiamò i maggiori ingegneri-architetti della sua epoca. Donato Bramante nel 1487-88 lasciò una sua "Opinio" su come fare e un altro parere fu di Leonardo da Vinci. I progetti per concludere la montagna e dargli forma continuarono anche nel XVI e XVII secolo: nel 1646 Carlo Buzzi ne predispose uno per la facciata che segnò per sempre l'immagine del "Resegone domestico". Ma restava il problema di realizzare la guglia più alta, quella in grado di nascondersi con la nebbia, in grado di parlare alle nubi e, nel caso, trafiggerle.

A questa bisogna pensò nel '700 un uomo già avanti negli anni. Aveva sessantanove anni l'architetto Francesco Croce quando salì a 64 metri di altezza per costruire la grande guglia. Il suo progetto era stato approvato nel settembre del 1764 e pochi giorni dopo, Pietro Verri scriveva al fratello Alessandro per stroncarlo: "Ciò che m'indigna è che si debba ancora ricorrere ad architetti vecchi e bacucchi e che non si possa ottenere che il Duomo trovi il suo degno coronamento grazie a un architetto moderno!".

La passione per la modernità e il nuovo stile, il classicismo, accecava il giudizio. Ma Croce continuò i lavori e nel gennaio del 1770, il bambino Mozart con il padre Leopold poterono vedere la guglia. La coppia arrivò a Milano il 23 gennaio e alloggiò nella canonica della Chiesa di San Marco. Per prima cosa andarono a vedere il *Cesare in Egitto* di Niccolò Piccinni: se non erano guglie erano obelischi! Già allora, Milano era "la città che sale".

Con la guglia voluta dall'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli il Duomo raggiunse l'altezza di 108,50 metri. Ma non era abbastanza. Su ogni vetta che si rispetti va innalzata una croce. Venne così realizzata, con il suo scheletro di ferro, la statua dell'Assunta alta 4,16 metri con lo sguardo e le braccia aperte a implorare la benedizione di Dio. La statua venne realizzata dallo scultore Giuseppe Perego e dall'orafo Giuseppe Bini. Era il 1774.

Altre cime ora bucano la pancia immateriale delle nuvole, la materia più impalpabile e, dunque, più difficile da fissare nella memoria.



La guglia più alta del Duomo e sullo sfondo la Torre Galfa, 1958 circa, Archivio Bega

CARTOLINE DA NEW YORK: LA COLLEZIONE DI ITALO ROTA

- FRANCESCA GRASSI

Walker Evans è stato il più preminente documentarista dell'America, le sue foto ed il suo lavoro erano pubblicati sulla rivista *Fortune*, le sue più celebri foto, quelle che tutti noi conosciamo, sono quelle che testimoniano la crisi economica degli Stati Uniti. Ma quello che tutti forse non conoscono è che Evans, oltre che fotografo e artista, era un collezionista di cartoline americane e in sessant'anni ha raccolto oltre 9000 carte da collezione. Evans conduce in parallelo la ricerca delle cartoline e il suo lavoro di fotografo, ma anche ha sempre difeso il valore di questa arte, spesso dal sarcasmo dei suoi colleghi che vi vedevano una forma di arte popolare e minore. Ma ciò che è ancora più sorprendente è come sia avanti la ricerca di Evans in questo campo, e come essa corrisponda esattamente alla visione contemporanea di fronte a questo tipo di immagini, al loro uso, nel cercare di rendere concettuale e ricca di contenuti e potenzialità qualcosa che allora era solo concepita come una banalità, come se la possibilità di condividere le proprie immagini causasse una perdita per il mondo dell'arte. Quello che Martin Parr definisce "*boring postcard*". Matutto questo valore deriva anche dal contenuto, da come il luogo è raffigurato: un americano comune che passa per le strade.

"La prima cartolina che ebbi tra le mani da bambino era del mio bisnonno emigrante, pittore di paesaggi, il quale per pagarsi gli studi in questa città inviava viste dei grattacieli in costruzione ai suoi concittadini nella campagna lombarda. Oggetti di meraviglia e spavento, che sembravano ancora più grandi quando si era a conoscenza che qualche parente vi lavorava al ventiduesimo piano".

Così Italo Rota descrive con quali suggestioni ha iniziato la sua vasta collezione di cartoline raccolte in oltre venti anni di ricerche, un interesse nato da bambino. Queste cartoline raccontano la storia della nascita dei grattacieli, di questa nuova tipologia architettonica. Rota come Evans raccoglie cartoline nei suoi viaggi di lavoro e le usa per la sua narrazione sulla città. Un modo per conoscere il mondo e "usarlo" per crearne una nuova immagine.

Secondo Rota - come scrive nella recensione al volume *Building*, del febbraio 2000 (Federico Motta Editore), in cui è pubblicata la sua collezione di cartoline - : "la definizione che le racchiude è la "grandiosità", citando Sullivan che può darci la possibile risposta: "è la grandiosità. Questa grandiosità è il suo aspetto palpitante a chi ha natura di artista, è la nota più profonda ed esplicita della seduzione che l'edificio a parecchi piani esercita. Deve essere a sua volta la nota dominante del modo d'esprimersi dell'artista, il vero eccitante della fantasia. L'edificio deve essere alto. Deve possedere la forza e la potenza dell'altezza, la gloria e l'orgoglio dell'esaltazione. In ogni spanna deve essere una cosa orgogliosa ed aspra, che s'innanzi nella pura esultanza di rappresentare dalla base al vertice un'unità senza linee stridenti." Annota poi Rota: "Come le cartoline raccontano, le aspirazioni sulliviane si realizzano appieno soltanto nell'idea della grandezza e della gloria, mentre restano disattese sul piano dell'unità stilistica e dell'armonia verticale: guglie, templi aztechi, torri medievali, cattedrali, rappresentano i modelli diretti di una smisurata varietà di linguaggi.". Ha prevalso infine quella che Rem Koolhaas ha definito la *bigness*, l'"architettura estrema" per dimensioni e complessità.

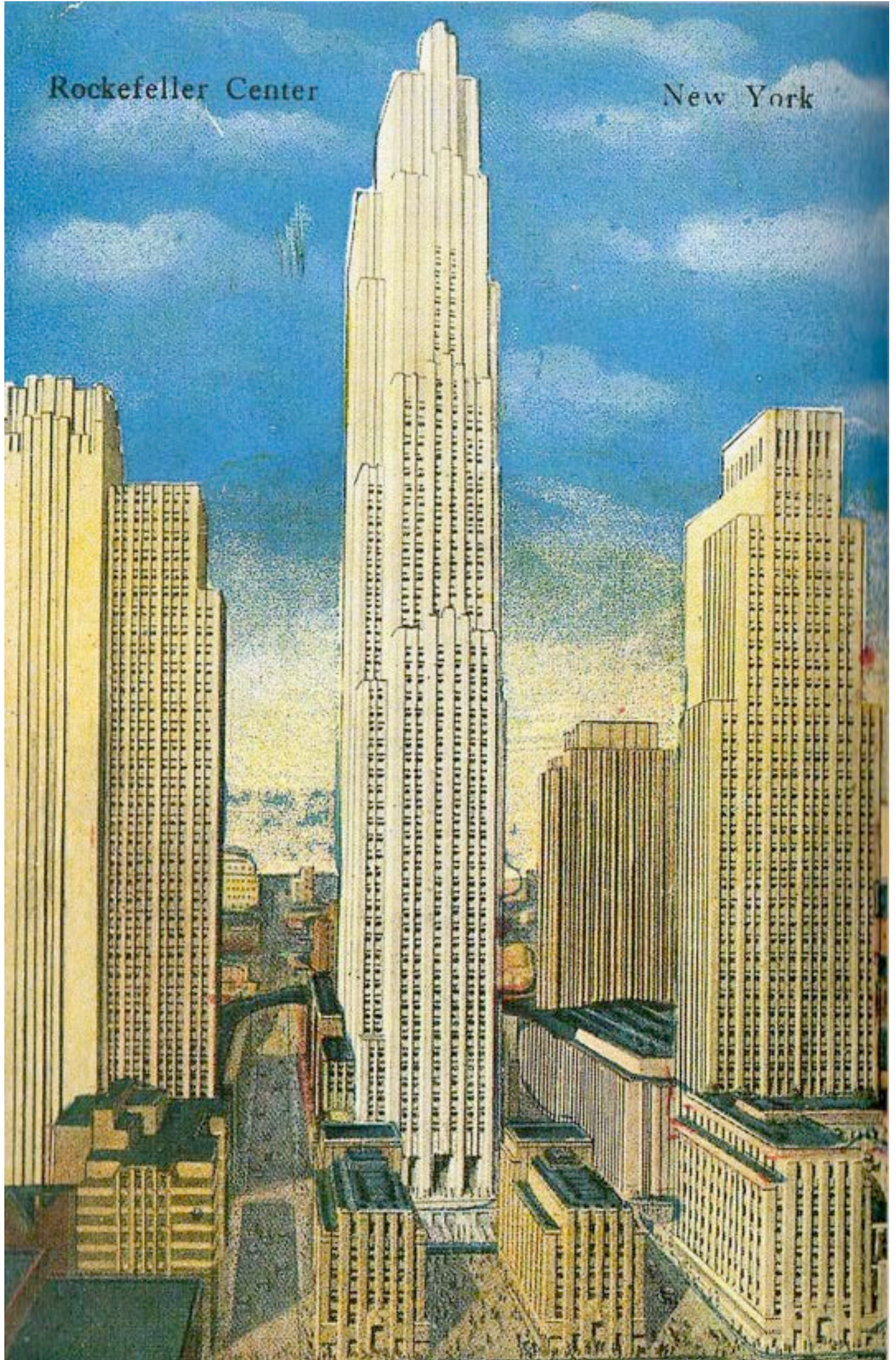
L'etimologia della parola *skyscraper* deriva da un termine inglese che veniva già utilizzato nel XVIII secolo e stava ad indicare gli altissimi alberi maestri delle navi inglesi. Queste grandi navi, ancorate nel porto di New York con i loro torreggianti alberi che intrappolavano le nuvole, iniziano così, già prima della costruzione dei grattacieli, a

delineare quella che sarà successivamente l'icona della città, una sorta di prefigurazione della sua immagine futura, come un destino già delineato. Questo fatto è già ben definito e descritto nelle prime cartoline della collezione che raffigurano il porto di New York. Le immagini fissate dagli artisti nelle cartoline andavano anche a costituire una serie di prospettive e sensazioni precise, che, in sequenza, descrivevano le visioni di chi arrivava in questa città, come a delineare un racconto, un film, la storia per immagini dei viaggiatori che qui cercavano lavoro, fortuna (e molti l'hanno trovata), avventura, nuovi stimoli e conoscenze: 1899, arrivo a NY, visione della Statua della Libertà, stazionamento forzato a Ellis Island, esperienze fisiche del viaggio arrivo a NY e visione dello *Skyline Just Arrived!*. Immaginiamo che anche Le Corbusier abbia avuto una simile esperienza e visione quando arriva a New York nel 1935, sicuramente questa prima visita non lo lasciò indifferente, restò quasi sconvolto dal crescere impetuoso e disordinato di tanti grandi edifici, poi vi tornerà nel 1946, quando era già architetto di chiara fama internazionale. E' un caso che già nella copertina di *Vers Une Architecture* del 1923 campeggia la foto di un ponte di una nave, forse ad indicare la metafora dell'architettura moderna?

Mentre si costruisce la città verticale, con i suoi grattacieli, si edifica anche quella orizzontale e la *subway* che la attraversa al di sotto, la città cresceva in altezza e sotto si costruiva tutto quello che sarebbe servito a farla funzionare. Le cartoline raccolte da Rota, per completezza di testimonianza storica e di narrazione, rappresentano anche questi fatti. Gli artisti che realizzavano le cartoline si impegnavano poi a ricercare mezzi espressivi inediti: pieghevoli di skyline e grattacieli sviluppati in altezza, cartoline con piccoli fori nelle finestre per rendere, se retroilluminate, l'effetto di un grattacielo in notturna. Non mancano in questa collezione anche quelle che testimoniano gli incendi di New York, tra cui ne emerge una molto spettacolare che immortalava un edificio in fiamme in cui l'acqua gettata per spegnere il fuoco si gelava immediatamente trasformandosi in ghiaccio, quello fu l'inverno più freddo del secolo, una cartolina del medesimo anno rappresenta le cascate del Niagara ghiacciate, a testimoniare le bassissime temperature raggiunte.

Rockefeller Center

New York



GLI ESORDI: 1910-1936 - GIOVANNA D'AMIA

Il rapporto tra Milano e i grattacieli, che nel primo '900 accompagna il processo di definizione di nuove norme edilizie per la città, è in origine conflittuale. Alle visionarie prospettive urbane di Antonio Sant'Elia (1914) si contrappongono, infatti, considerazioni di ordine igienico ed estetico che alimentano il rifiuto di una tipologia edilizia vissuta come importazione di modelli d'oltreoceano.

Il "grattanuovo" di Achille Manfredini (1910), presentato in conformità al Regolamento Edilizio che determinava l'altezza degli edifici in base alla larghezza delle strade (fino a un rapporto di 5/4 per le zone centrali), innesca la polemica avviando una revisione delle norme sull'altezza massima dei fabbricati, che nel 1920 è fissata a 24 metri in tutto il territorio comunale, con l'eccezione degli edifici di particolare "importanza artistica". La possibilità di deroga sollecita la presentazione di nuovi progetti – da quello, iperbolico ma realistico, di Giulio Ulisse Arata per Palazzo Körner (1923) all'ironica provocazione del grattacielo per la S.K.N.E. Company di Piero Portaluppi (1920 ca.) –, così come autorizza la costruzione degli edifici "gemelli" di piazza Piemonte (1922-1926), la cui cupola si eleva alla quota di 44 metri. Sulla spinta delle dinamiche immobiliari che investono alcuni quartieri della città – e soprattutto l'area compresa tra piazza Fiume e la nuova Stazione Centrale – negli anni successivi il limite di altezza dei fabbricati viene portato a 28 e poi a 30 metri, mentre sono concesse alcune autorizzazioni in deroga di cui si avvale, in particolare, la Casa-Torre Rasini di Gio Ponti ed Emilio Lancia ai bastioni di Porta Venezia (1933-34).

Le ultime resistenze cadono sulla spinta di forti interessi economici per le aree centrali, che consentono alla Torre Snia di Alessandro Rimini in piazza San Babila (1935-37) di sfiorare l'altezza di 60 metri presentandosi come il primo, vero, grattacielo della città.

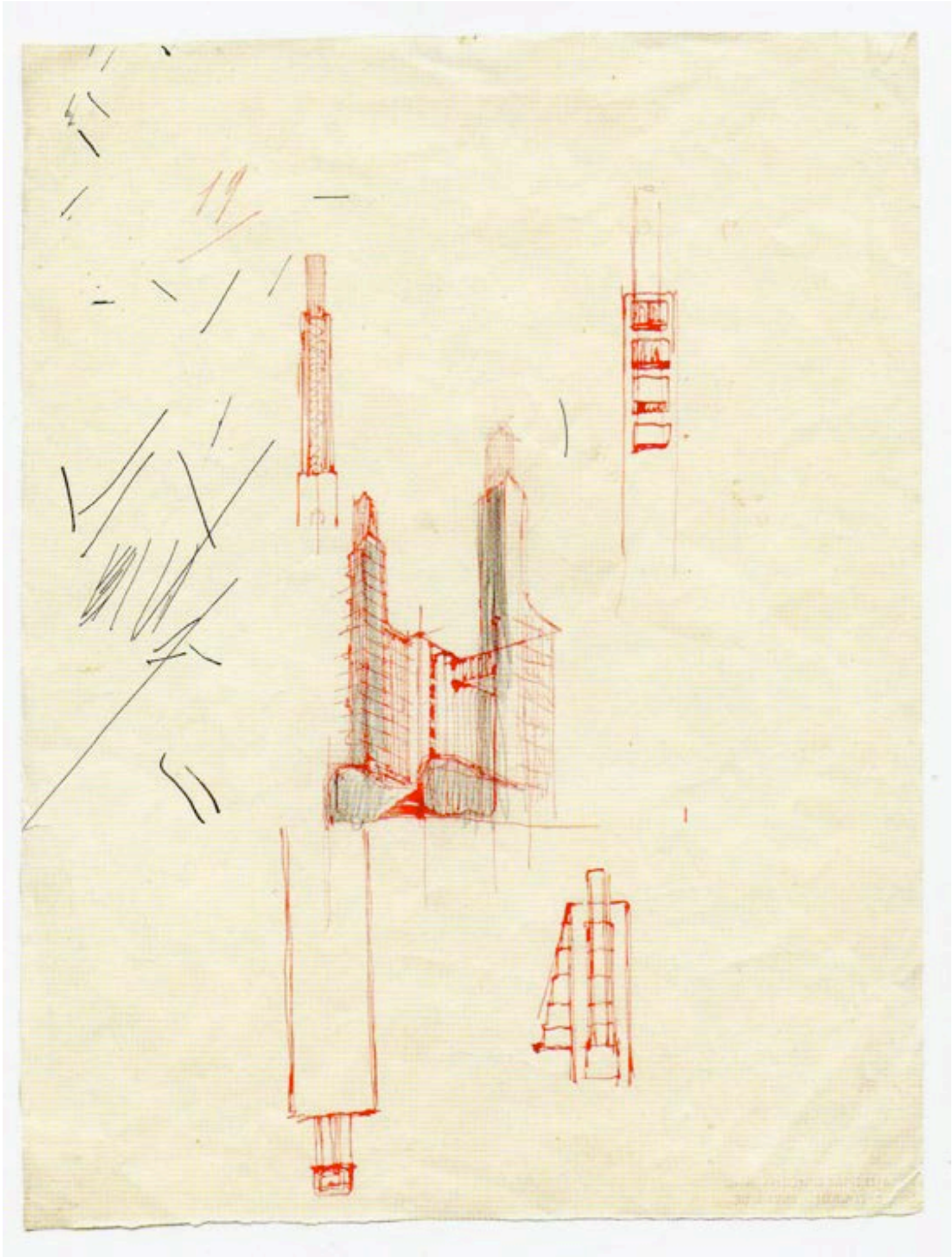


Achille Manfredini, Progetto di grattacielo a uso commerciale, 1910, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano

CITTÀ FUTURISTA - ALBERTO LONGATTI

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, salutato con grandi aspettative come il secolo del progresso tecnologico e dell'innovazione industriale, le città in espansione ipotizzano un riordino urbanistico in grado di regolare il continuo aumento degli abitanti e nello stesso tempo consenta un migliore assetto sociale. I modelli più accreditati sono la *Garden City* dell'inglese Ebenezer Howard e la *Cité Industrielle* del francese Tony Garnier. La prima si proponeva di decongestionare le città storiche decentrando la popolazione in nuclei di nuova formazione circondati dal verde; la seconda elaborava un progetto integrale dell'agglomerato urbano inserendo accanto alle zone abitate le attrezzature produttive dell'industria. Ambedue, anziché affrontare il problema della dilatazione metropolitana, indirizzavano la propria scelta sulla frammentazione in un'ampia scacchiera territoriale di diverse entità urbane autonome.

E' invece sulla concentrazione che si basa l'idea di una nuova città del futuro il venticinquenne Antonio Sant'Elia. La sua megalopoli, disegnata in una serie di tavole esposte in una mostra accanto ad altri esponenti dell'Avanguardia associati nel Gruppo Nuove Tendenze, ha una struttura multipiano che separa l'intenso traffico veicolare da quello pedonale, esaltando la velocità e la luce. Tutto è mosso dall'energia elettrica, anche gli ascensori che s'arrampicano sul dorso delle case a gradinata "come serpenti di ferro e di vetro" e una colossale stazione dove atterrano aerei, si muovono treni e si diramano tram per tutte le direzioni. Nell'insieme, è un "immenso cantiere", come è scritto nel Manifesto dell'Architettura Futurista del luglio 1914 con il testo riveduto e corretto da Marinetti, che subisce certo la suggestione dei nascenti grattacieli di Manhattan, ma ha sotto gli occhi la febbrile crescita di Milano, proiettata nel sogno di espandersi in una attiva periferia adatta alle funzioni della civiltà industriale. In tale contesto, le case d'abitazione, "straordinariamente brutte nella loro semplicità", si elevano fino a tredici piani, sfruttando tutte le risorse di cemento armato, ferro e vetro e si moltiplicano in ordinati allineamenti come massicce catene montane. Sotto di loro ribolle il traffico quotidiano che non ha soste, un "abisso tumultuante" nato sulle macerie dei vetusti "bussolotti passatisti di mattone e di pietra" impietosamente sventrati per lasciare il passo alla modernità.



Antonio Sant'Elia, *La Nuova Città*, studi architettonici, 1914, collezione privata

LA CITTÀ SALE. L'IMMAGINARIO E LA REALTÀ DEL GRATTACIELO NEI PITTORI DI INIZIO SECOLO - ELENA DI RADDO

All'inizio del XX secolo i pittori si confrontano con una nuova immagine della città, scandita dalle inedite altezze degli edifici, dai suoi cantieri, dalla luminosità trasfigurante della luce elettrica. Questi aspetti urbani innestano una diversa dimensione percettiva negli artisti, che adattano la loro pittura al nuovo modo di vedere la realtà. In Italia i futuristi, nel loro slancio verso la modernità, interpretano la città verticale come la realizzazione dello spirito, lo "slancio vitale" bergsoniano, dell'uomo moderno.

La vertigine dell'altezza è evidente sia nelle opere di Boccioni, che mostrano il brulicare dei cantieri dei nuovi edifici della periferia di Milano, sia nelle visioni aeree di Tato e Tullio Crali, che si lanciano in picchiata con i loro velivoli tra i palazzi della metropoli del futuro. Tali opere si confrontano inevitabilmente con lo spirito americano dei dipinti e delle fotografie di Stieglitz, Steichen, Coburn e soprattutto di Joseph Stella, che recuperando lo spirito futurista, immortalava nei suoi dipinti i grattacieli di New York.

L'ottimismo futurista della modernità si scontrerà però presto con la prima guerra mondiale. Ciò porterà inevitabilmente a un cambiamento di visione della realtà urbana e i suoi alti palazzi si configureranno come il simbolo di un sogno perduto. Lo si coglie in Italia nei dipinti metafisici di Carlo Carrà e nelle periferie milanesi di Mario Sironi.

Il grattacielo assume ancora in questi anni il valore di metafora dell'uomo moderno, ma non rappresenta più la sfida dell'uomo alla gravità, bensì il rifugio grigio e silenzioso della sua solitudine.

IL DISEGNO DEL GRATTACIELO S.K.N.E. DI PIERO PORTALUPPI - ROBERTO DULIO

Il grande disegno acquerellato del Grattacielo SKNE, eseguito e datato al 1920 da Piero Portaluppi, solitamente definito "progetto" non è affatto tale. Si tratta invece di una ironica critica all'immagine - e alla sostanza - delle metropoli d'oltreoceano, che di lì a poco avrebbero solleticato l'immaginario dell'avanguardia architettonica europea. La città fantastica - nella quale si riconoscono allusioni a noti edifici, come il Flatiron Building (1902) di Daniel Burnham - rappresenta, secondo Portaluppi, un luogo inadatto alla vita della società; SKNE, il nome del grattacielo, non è l'acronimo della società committente, bensì una sorta di acrostico dal significato perentorio: S Kappa N E, scappane! Tali *divertissement* enigmistici erano costantemente praticati dall'architetto milanese, che ne temperava l'estro col carattere ironico e graffiante delle caricature e vignette disegnate in gioventù per alcuni giornali satirici milanesi, tra i quali il "Babau" e il "Guerin Meschino".

Il monito assertivo dell'acrostico è poi enfatizzato, a ben osservare il disegno, anche dal paradosso del grattacielo sospeso sul nulla, visto che il corpo principale dell'edificio poggia su quattro più piccoli elementi angolari, secondo uno schema straordinariamente simile a quello dell'artificio barocco della Fontana dei Fiumi (1648-1651) di Gian Lorenzo Bernini in piazza Navona a Roma, con l'obelisco sospeso sulla roccia cava. Anche la nuvola che vela parzialmente il grattacielo, potrebbe essere in realtà, per i suoi riflessi scuri, il fumo di un incendio all'interno dello stesso edificio. Del resto il rapporto e il confronto, ironico, tra quelli che erano ormai due differenti mondi, sulle opposte sponde dell'oceano, ritorna anche in un'opera di un artista milanese, Gianfilippo Usellini (1903-1971), che nel 1926 dipinge *La nonna delle case*, pure espressivamente assai simile al disegno portaluppiano.

Sempre nel 1920 Portaluppi disegna un'altra città immaginaria, o meglio un'idea per il suo piano regolatore, il cui nome "Allabanuel" rivela, se letto al contrario, il senso di questa proposta urbanistica. Nel 1926 è la volta di "Hellytown" - la cui straordinaria somiglianza con alcuni progetti attuali dovrebbe farci riflettere - che ancora una volta cela, ma non troppo, il carattere - Hell - sotteso alla sua ideazione.



Piero Portaluppi, Grattacielo S.K.N.E., 1920, Fondazione Piero Portaluppi, Milano

CESARE CHIODI E IL DIBATTITO EUROPEO SUL GRATTACIELO - MARIA GRAZIA SANDRI

Scrivendo Alberto Savinio in *Ascolta il tuo cuore città*: "Nel film *Metropolis*, gli eletti stranamente vestiti da schermatori vivono su terrazze di grattacieli, in giardini aerei, tra pavoni e uccelli lira, perfettamente ignari dell'inferno che brulica sotto i loro piedi leggermente calzati di bianco, nei sottosuoli di quei medesimi grattacieli che reggono il loro benessere immobile e indifferente, nei sottosuoli in cui un nero popolo di schiavi suda sulle macchine, muore nelle ruote dentate, crolla bocconi nella polvere di carbone...".

Una chiara metafora dei contrasti della modernità, non nuova, ma ancora sufficientemente rappresentativa dei contrasti con cui "la casa alta" (Hochhaus) o il "grattanuvole" veniva vissuto nella scena urbana a Milano.

Vent'anni prima, nel gennaio 1924 Theodor Veil, ordinario di Architettura e Urbanistica del Politecnico di Aquisgrana, successore di Karl Henrici, scriveva all'Ufficio Tecnico di Milano, pregando di compilare un formulario teso a verificare quanto nei paesi europei la costruzione di grattacieli venisse contrastata o salutata come segno di modernità. Era Cesare Chiodi a rispondere citando i fabbricati di via Sardegna (Piazza Piemonte), il fabbricato della Galleria del Corso Vittorio Emanuele, quello di corso Venezia 34-36, di via Principe Umberto, ricordando infine la mancata esecuzione del progetto di Arata per via Leopardi, il più alto.

L'osservazione forse per noi più rilevante della risposta è: "Per quanto riguarda l'effetto delle case alte sul lato estetico della città, si osserva che esso dipende essenzialmente dalla loro ubicazione...".

Questa tiepida rassegna di case alte accompagna nella memoria visuale i disegni di Sant'Elia delineati fra il 1912 e il 1914, di poco posteriori al rifiutato progetto per piazza Missori di Manfredini, e contemporanei all'album *Das groessere Berlin* di Andrae; più vicini alla data della lettera sono i progetti di Mies per la Friedrichstrasse di Berlino, figli sia della cultura visuale espressionista del vetro e del cristallo, sia della voglia di modernità "statunitense", sia le risposte progettuali degli "europei" al concorso per il Chicago Tribune del 1922.

La voglia di americanismo si intreccia con la voglia o la velleità di internazionalismo, sia nei progetti, più o meno utopici o addirittura ironici, sia nella critica, come in Giolli e Persico, attraversando la cultura architettonica ed urbana in tutta Europa con esiti contrastati sinonimo o metafora di una modernità tutt'altro che uniformemente intesa. Nel 1940 Cesare Chiodi mandava al Podestà una lettera illustrata da cartoline per l'esecuzione di un grattacielo in simmetria con quello Bacciocchi sul grande viale verso la nuova Stazione Centrale di Milano.



IL SOGNO DEL CENTRO DIREZIONALE - GAIA PICCAROLO

L'esigenza di alleggerire il centro storico di parte delle attività direzionali, volta a contrastare la logica monocentrica dello sviluppo urbano e a proiettare la pianificazione sull'orizzonte teorico della città-territorio, è precocemente posta dal piano A.R. (1944-1946, elaborato da un gruppo di architetti moderni decisi a contribuire alla ricostruzione), che destina a "quartiere degli uffici" l'area dell'ex scalo Sempione, scelto come punto di incrocio di due assi attrezzati di penetrazione a scala regionale. La sollecitazione è accolta dal nuovo PRG adottato nel 1948 e approvato nel 1953, che colloca però il "Centro Direzionale" in un'area prossima alla Stazione Centrale compresa fra viale Zara, via Galilei e gli ex bastioni e dotata di vuoti urbani in parte di proprietà comunale e demaniale, prevedendovi l'incrocio dei due assi attrezzati rimasti poi sostanzialmente irrealizzati. La realizzazione del nuovo Centro Direzionale resterà a lungo vincolata al difficile accordo con le Ferrovie dello Stato sull'arretramento dello scalo delle Varesine, risoltosi solo negli anni '60 con il completamento della Stazione Garibaldi. Prima ancora della messa a punto dei Piani Particolareggiati (1955, variante del 1962), cominciano a sorgere ai margini dell'area edifici alti a destinazione terziaria (Palazzo SIRTÌ, Grattacielo Pirelli, Torre Galfa, Palazzo per Uffici Galbani, ecc.) dovuti a singole iniziative private. La loro collocazione obbedisce per lo più a un disegno spontaneo, attestandosi lungo gli assi di connessione fra il centro storico e la Stazione Centrale e avviando quella saldatura fra vecchio e nuovo centro spesso attribuita all'inadeguatezza dell'area destinata al Centro Direzionale, sottodimensionata e troppo contigua al centro storico per non costituirne una semplice estensione. Il PRG del 1976, accogliendo le rivendicazioni degli abitanti del quartiere Isola e i nuovi orientamenti della cultura urbanistica, ne ridimensionerà la vocazione terziaria, riproposta poi negli anni '80 in connessione coi grandi progetti di trasformazione del sistema dei trasporti (Passante Ferroviario).



Piazza della Repubblica prima della costruzione dei grattacieli, 1935 circa, Archivio ATM, Milano

IL GRATTACIELO A MILANO: ANTIURBANO, SUPERURBANO

- LAURA MONTEDORO

In piazza San Babila, una targa apposta sulla parete della Torre Snia Viscosa recita "questo è il primo grattacielo di Milano". L'edificio, costruito nel 1937 su disegno di Alessandro Rimini coerentemente con le previsioni del Piano Albertini (1928-34) per la risistemazione del centro cittadino nel progetto noto come "Racchetta", è alto 60 metri. Fino ad allora, la guglia maggiore del Duomo, assieme alla Madonnina che lì fu posata nel 1774, svettava come unico inconfondibile *landmark* con i suoi 108,5 metri nel cuore della città, a cui rispondevano, poco distanti, i numerosi campanili che punteggiavano il compatto tessuto urbano.

L'altezza consentita per l'elevazione degli edifici a Milano è stata oggetto di speciali regolamenti e norme urbanistiche già quando, alla fine del XIX secolo, la pressione della rendita fondiaria tendeva ad alterare quella misura che era (e per certi versi ancora è) propria della città. Si ricorda, ad esempio, la prescrizione di non superare i quattro piani per le costruzioni nella lottizzazione dell'area del Lazzaretto a Porta Venezia (a partire dal 1881), al fine di non compromettere la relazione con il Resegone che era ben visibile dalla passeggiata delle carrozze sui bastioni dei Giardini pubblici. Ma gli appetiti e gli interessi dei promotori della prima vera operazione di intensa speculazione edilizia su suolo ambrosiano riuscirono ad eludere questa indicazione. Non di torri si trattava, ma di isolati più alti e più densi sulla griglia del Piano Beruto; la vicenda rileva però la sensibilità del tema alla scala urbana.

Oltre alle influenze e alle suggestioni provenienti da oltre oceano, con le ricerche europee del Movimento Moderno - la tentazione della densità di matrice lecorbuseriana per "conquistare il cielo e liberare il suolo" - negli anni '30 i progetti degli architetti razionalisti lombardi si esercitano sul tema con progetti non realizzati.

Ma è la Ricostruzione post bellica che pone le condizioni per un'operante sperimentazione sul tema, come nel caso del Concorso di idee bandito nel 1948 dal Comune di Milano per il Centro Direzionale che fa aperto riferimento al tipo del grattacielo, così come era d'altra parte previsto dal Piano AR (1944-45), sebbene in altro luogo. Di lì a poco, Luigi Moretti con le sue case albergo (1946-51), i BBPR con la Torre Velasca (1952-57), Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Pier Luigi Nervi, Alberto Rosselli con il Pirelli (1956-61), incideranno profondamente sull'immaginario urbano e concorreranno a definire il grattacielo, per potenza iconica e memorabilità, come emblema e sintesi (forse provinciale) della città moderna, aprendo la strada ai molti "grattanuvole" successivi.



La Nuova Sede della Regione Lombardia, il Galfa e il Pirelli, foto Marco Garofalo

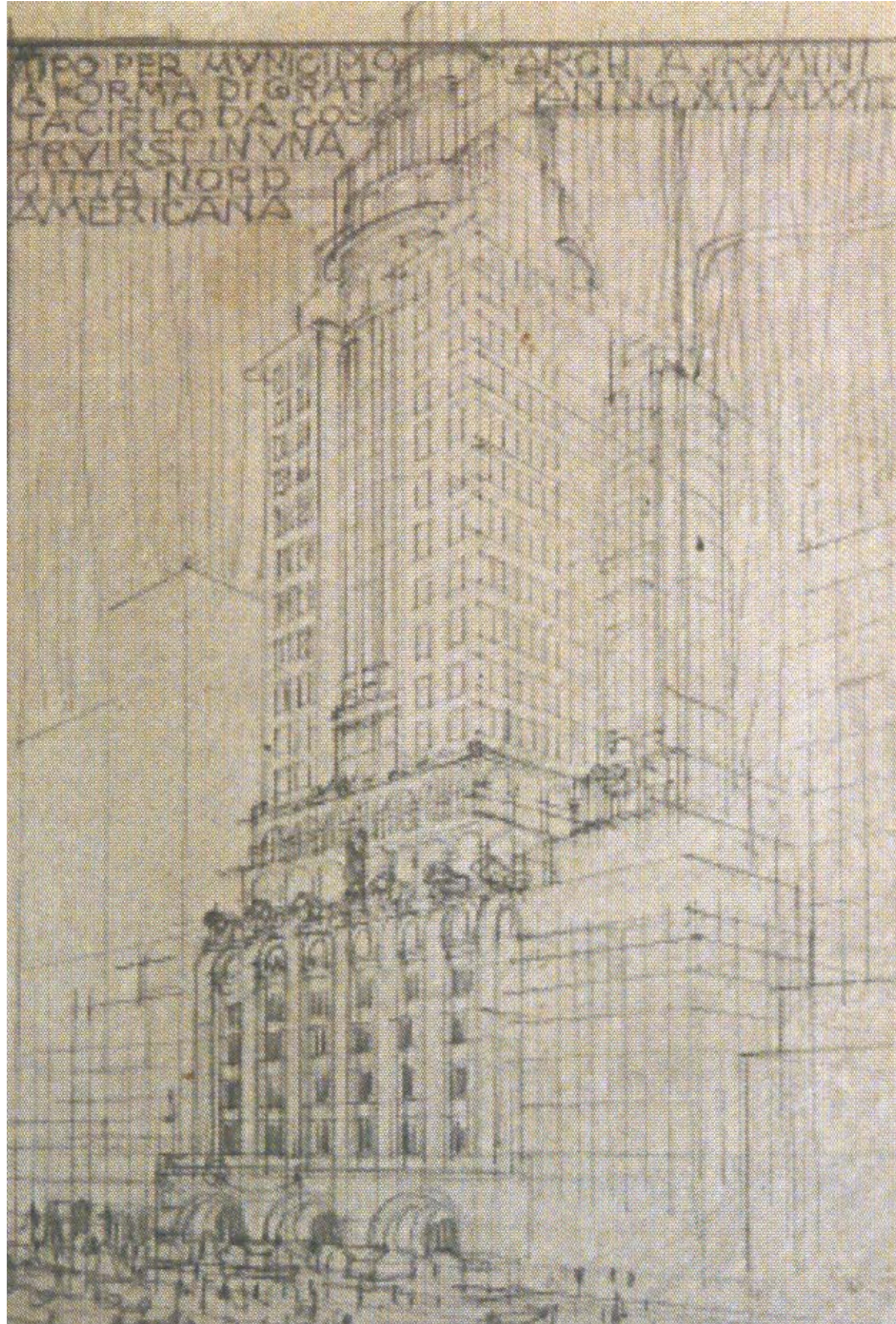
QUALE TRADIZIONE? MITO AMERICANO E MILANESITÀ - LUCIA TENCONI

All'inizio del XX secolo, la circolazione delle immagini delle grandi metropoli d'Oltreoceano, attraverso le riviste internazionali o le cartoline inviate dai migranti alle loro famiglie, e i racconti dei viaggiatori alimentano fantasie e astratte visioni del "mito americano", a cui gli architetti non restano immuni. I tecnici infatti guardano alle città americane con criticità, assumendo nel dibattito disciplinare posizioni contrastanti. Ambiscono allo stesso tempo a confrontarsi con il tema dell'edificio alto, come dimostra l'abbondante partecipazione di architetti europei al concorso per il grattacielo del "Chicago Tribune" (1922) e i progetti per edifici alti stesi in quegli stessi, anni pur senza inviarli alla competizione. Nell'ambito milanese ne sono dimostrazione il polemico progetto di Piero Portaluppi *S.K.N.E.*, disegnato nel 1921, o il *Tipo per un municipio a forma di grattacielo da costruirsi in una città nord americana* studiato da Alessandro Rimini, autore del primo grattacielo della città. Al di là di ipotizzare grattacieli per le metropoli americane, i progettisti del vecchio continente cercano di calare il modello statunitense nel contesto urbano europeo, riducendolo nelle dimensioni e mantenendo il sullivaniano schema tripartito o facendolo reagire con le ricerche di tendenza locali.

Nel dopoguerra, la questione identitaria rientra tra le urgenze della ricostruzione delle città, distrutte dal conflitto, tra cui la stessa Milano. Oltre alla necessità di ricostruire monumenti ed edifici pubblici, nei quali la popolazione si riconosce in maniera immediata e nei quali facilmente si raduna per riaggregarsi, si esprime uno slancio fiducioso verso il futuro attraverso nuovi elementi emblematici, tra cui certamente il grattacielo. Ciò lascia intuire che nell'immaginario comune il modello di riferimento è ancora quello americano - divenuto ora quello dei liberatori - anche se il mito assume caratteri meno enfatici ed espliciti. La tipologia architettonica del grattacielo, tuttavia, è geneticamente evocativa di un contesto ulteriore e di modernità. La difficoltà progettuale è quella di renderla un'icona, ovvero un elemento proprio e qualificante del paesaggio urbano. Per i professionisti milanesi ciò significa rendere un modello generico, importato dall'estero, conforme al luogo, inteso come risultato della convergenza tra la stratificazione storica e la componente sociale. Si pone dunque il problema di un confronto con la tradizione locale, la cui definizione non è tuttavia univoca. La tradizione, la milanesità - in riferimento diretto al luogo -, può riferirsi alla storia, come si vuole interpretata dai BBPR in una diffusa lettura critica della Torre Velasca, oppure richiamare qualità ricorrenti nel contesto, tra cui, a Milano, la capacità imprenditoriale della città che evidenzia Gio Ponti nel progetto del Pirelli.

TIPO PER UN CIMITO
A FORMA DI GRAT
TACIFLO DA COS
TRVIRSI IN VNA
CITTA NORD
AMERICANA

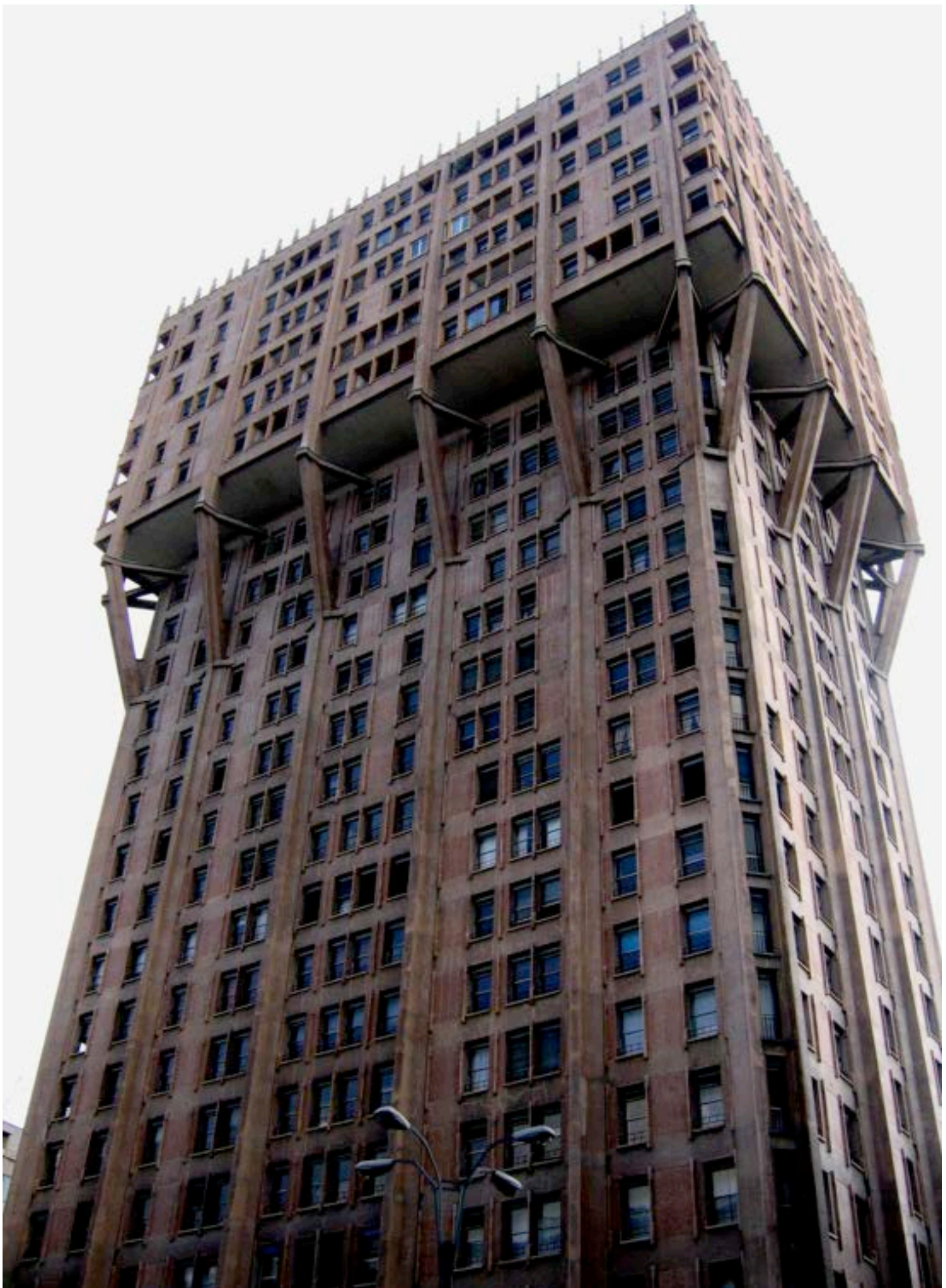
ARCH. A. TRVIRSI
ANNO 1907



*Alessandro Rimini, Tipo per un municipio a forma di grattacielo da costruirsi in una città nord americana, 1921,
Archivio Rimini*

IL MONUMENTO PATOLOGICO. OVVERO, STORIA NATURALE DI EVENTI INNATURALI - DAVIDE BORSA

La deviazione rispetto al principio, storicamente dominante, di organizzazione orizzontale della città e del suo centro, vede la Torre Velasca come paradigmatica di un nuovo e forse definitivo scostamento dello sviluppo urbano dalla matrice della città storica. In questa prospettiva il delicato compromesso politico/formale tra il principio dell'identità del contesto creato attraverso densità e uniformità morfologica e l'affermazione di un cambiamento che non sia negazione storica viene riconquistato attraverso l'anelito al sublime. Ma la possibilità di neutralizzare la dialettica tra la permanenza (il lungo periodo della matrice genetica medioevale della città europea) e l'innovazione attraverso nuovi stili di vita e organizzazioni della produzione deve ancora essere guidato da una intenzionale continuità con la storicità dell'abitare? Può ancora essere risolto attraverso l'espressione dell'architettura nella forma monumentale, nella sua accezione di unicum non riproducibile, ibrido incontro e punto di equilibrio tra culture differenti e antagoniste? Può il sublime sedimentare in modalità empatica, diventando patrimonio accolto nella comunità, memoria collettiva? La Velasca viene qui analizzata come esempio interlocutorio della sfida posta dalla critica poststrutturalista: lo stile contemporaneo può superare l'incompatibilità abitazione/monumento attraverso una proliferazione di paradigmi, ipostasi dell'idea di "manufatto individuale che resiste nella città"? L'architettura è ancora elemento che va "naturalmente" incorporandosi nella sua struttura profonda, nel suo scheletro, ispirando una storia naturale di eventi innaturali? Ancora una volta solo il progetto è chiamato a rispondere al potenziale dramma di una improrogabile archeologia del moderno: corpo imbalsamato, vivo solo in apparenza, sospeso nell'eterno presente dell'iconostasi o momento di una sintassi che si dispiega in continua evoluzione relazionandosi col luogo? La storia dell'uso, sempre provvisoria, la genesi e il vortice di narrazioni e leggende che ispira, suggeriscono che questo scheletro si sottrae sempre alla sua figura/funzione di permanenza, con il suo perenne accrescimento rizomatico, mettendoci contemporaneamente di fronte alla crisi delle nostre responsabilità civili, attraverso l'impossibilità, al di fuori del nascondimento della colpa e della menzogna, di una plausibile e innocente rappresentazione. Possiamo ancora dirci convinti, come voleva Rogers, "dell'unità morale della persona uomo-cittadino-architetto che, anzitutto, dev'essere uomo, poi cittadino, poi architetto, per poter compiere la sintesi inalienabile nel suo corpo stesso"?



Studio BBPR, Torre Velasca, foto attuale

GIO PONTI IN AMERICA - CRISTINA BARIOGLIO

La dialettica “torre o grattacielo” che ricorre come atteggiamento della critica italiana intorno al grattanuvole milanese a partire dalla fine degli anni ‘50, invita ad approfondire una ricerca, non solo terminologica, per definire i margini del confronto con i paradigmi della produzione americana dell'*high rise*.

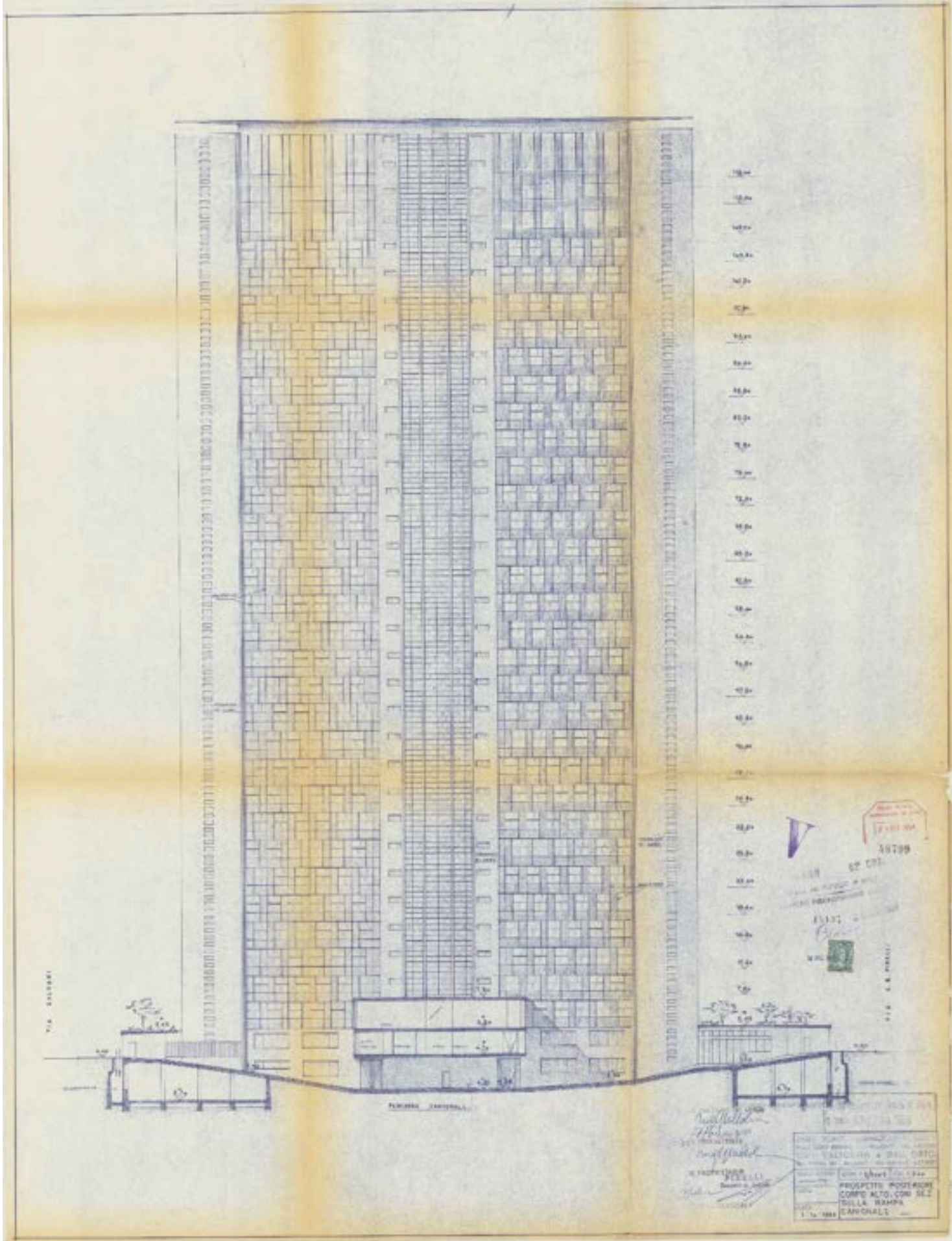
I disegni di Alessandro Rimini e Piero Portaluppi, le commesse americane di Melchiorre Bega, l'organizzazione del lavoro di progettazione nello studio Mattioni, sono solo alcune esperienze che dimostrano quel “fragile dialogo” di cui racconta Paolo Scrivano, fatto di un complesso sistema di resistenze e reciproche diffidenze, ma anche di intensi scambi e forme produttive di collaborazione. L'“affinità” di Gio Ponti con la città di New York e la sua esperienza lavorativa in territorio americano risultano in questo senso emblematiche per comprendere alcuni processi di ricezione, interpretazione e scambio di modelli architettonici e culturali tra Italia e America.

La stampa specialistica risulta in tal senso uno strumento privilegiato per la diffusione delle idee e la costruzione di contatti oltreoceano, come dimostrano il ruolo di “Domus” e lo straordinario pionierismo dei primi numeri di “Pencil Points”, dove Ponti viene incluso da George Nelson nel novero dei maggiori architetti europei.

Nella produzione americana di Ponti, oltre i diversi incarichi per la progettazione di interni e di arredo che contribuiscono alla diffusione della cultura del design italiano in contesto statunitense, è la commessa affidata dalla Rock Time Inc. nel 1957 a segnare un'occasione unica di collaborazione con una committenza d'eccezione: la *joint venture* tra una delle più influenti famiglie americane, i Rockefeller e la “dinastia intelligente” dei Luce.

Il progetto di Ponti per l'elegante padiglione sul *roof garden* all'ottavo piano del Time & Life building sulla 6th Avenue, contribuisce alla definizione dell'immagine - anche pubblicitaria - dell'edificio, con uno spazio intimo, quasi domestico che si confronta con la grandiosa torre per uffici della firma Harrison, Abramovitz e Harris, inserendosi con un'“entente cordiale”, per citare Daniel Sherer, nell'emergente *business district* di Midtown.

La partecipazione al cantiere per il Time & Life, anche se con un intervento di piccole dimensioni, va contestualizzato nell'intensa produzione dello studio Ponti alla fine degli anni '50, tra cui si inserisce, quasi contemporaneo, il progetto per il grattacielo Pirelli. Il contributo di Ponti alla circolazione delle idee e il confronto dell'architetto con il *milieu* professionale negli *States*, contribuiscono a ricollocare l'esperienza dello studio anche in ambiente milanese, in un profilo di circolazione di modelli di più ampio respiro all'interno del dibattito internazionale sull'edificio in altezza.



Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, Arturo Danusso, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Valtolina, Egidio Dell'Orto, Grattaciello Pirelli, 1953-1960, Archivio Civico Amministrativo Comune di Milano

LA TORRE GALFA E L'APPROCCIO CRITICO ALL'ADAPTIVE REUSE - DAVIDE DEL CURTO

Questo torracchione è alto esattamente 112 metri. Mq. abitabili: 21.500. 6.750 tonnellate di cemento e acciaio. 21.000 mq di cristalli. Vi siete mai chiesti quanto tritolo ci vorrebbe per farlo saltare in aria? (La vita agra, Carlo Lizzani, 1964)

La Torre Galfa sorse per iniziativa del petroliere Attilio Monti tra il 1956 e il 1959, quasi contemporaneamente al vicino grattacielo Pirelli. Progetta da Melchiorre Bega e Arturo Danusso, la torre seguì le sorti del suo fondatore e fu ceduta alla Banca Popolare di Milano, dopo lo shock petrolifero del 1973. Nel 2006 passò a Immobiliare Lombarda di Fondiaria SAI, rimanendo vuota, finché l'occupazione da parte del collettivo Macao l'ha riportata all'attenzione della città nel 2012.

Concepita agli albori del boom economico, la Torre Galfa ha percorso il secondo Novecento fino alla crisi di fine millennio e si presenta oggi nella sua imponente consistenza di rudere. Il *curtain wall* di alluminio e vetro riveste oggi la sola struttura di calcestruzzo, dopo che gli interni sono stati completamente demoliti con il pretesto della bonifica da amianto

La faticosa vicenda della proprietà e il recente sviluppo dell'area Garibaldi - Repubblica ha certamente favorito l'attuale condizione di abbandono, ma le ipotesi di recupero e riuso devono confrontarsi anche con caratteristiche tipologiche e costruttive strettamente commisurate all'originaria mono-destinazione a ufficio.

La conoscenza diretta dell'edificio e la precisa valutazione del suo stato di conservazione sono la base dei progetti di recupero della torre Galfa sviluppati dagli studenti del Laboratorio di Progettazione Tematico della Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano. L'esercitazione si è svolta nell'ambito del progetto didattico Ri-Formare Milano che, in collaborazione con il Comune, ha operato su aree ed edifici abbandonati nella città, e grazie alla disponibilità di Unipol-Sai.

Nel caso della Galfa, l'approccio critico all'*adaptive reuse* ha permesso di declinare i temi della progettazione, della tutela e della costruzione nei confronti di un edificio che pare interrogarci sul corso della nostra storia recente. Forse più di un'area dismessa o di un residuo industriale, il suo imponente volume vuoto pone con urgenza il tema dello sviluppo urbano sostenibile.

LA TORRE GALFA: ARCHITETTURA E STRUTTURA - ALESSANDRA COPPA, ARCHIVIO GALFA

"Raggiunge il grattacielo Galfa una bellezza che è da subito compresa ed amata perchè è la forma (tecnica, estetica e rappresentativa) di una verità. La torre di Bega è in questo contesto un elemento inappuntabile, il che è già dire moltissimo: ma si deve aggiungere che, per la particolarità della sua struttura, per la perfezione del suo finimento, per la presenza di un architetto espertissimo all'altezza del compito e degli impegni moderni, di questa nostra stupenda professione, la torre Galfa mostra in ogni elemento un raggiungimento particolare di venustà architettonica" (Gio Ponti, *Le torri di Milano: la torre Galfa, "Domus"*, anno 1961, n. 377, p.3).

Il Galfa è il grattacielo milanese che tra il 1956 e il 1961 gareggia in altezza e si confronta con il cantiere dell'antistante Pirelli.

L'architetto "espertissimo" è Melchiorre Bega: di origini bolognesi, trapiantato nella Milano moderna dal 1976. Legato da stretta amicizia a Gio Ponti dirige Domus dal 1941-43.

Nuovi documenti, disegni di progetto e foto d'epoca ritrovati presso l'archivio privato degli eredi di Bega hanno permesso di gettare nuova luce sulle vicende progettuali della torre Galfa, che prende il nome dalle sillabe iniziali delle vie Galvani e Fara nell'angolo dove sorge il più "casto dei grattacielimilanesi, che non vuole esibire trovate o invenzioni, ne mira a stupire" (Giuseppe Vaccaro, *Il Grattacielo Galfa a Milano, "L'Architettura"*, n.48, 1959).

Storia ed architettura del Galfa

La torre Galfa risponde alle strategie urbanistiche del Piano Regolatore Generale del 1953 che prevedeva la creazione di un centro direzionale tra le vie Bordoni, Galvani, Fara, Cardano.

Il 4 maggio 1950 nasce la S.A.R.O.M., Società Anonima Raffinazione Oli Minerali di Rimini ad opera dell'ing. Attilio Monti che nel 1956 commissiona a Bega la progettazione di una torre a Milano per la sede della sua società. In seguito diventa sede della B.P. (British Petroleum) che rileva la S.A.R.O.M e il Galfa. Dalla metà degli anni '70 l'edificio diventa di proprietà della Banca Popolare di Milano fino alla recente acquisizione da parte Unipol Fondiaria Sai.

Nella prima ipotesi progettuale viene contemplata la possibilità di realizzare la costruzione di un edificio in acciaio, ma poi la scelta definitiva ricade sul calcestruzzo armato.

Da 80 metri di altezza il Galfa, viene portato ad un'altezza di 96.44 m. Raggiunto questo impalcato, si parte con la realizzazione dei volumi tecnici per questo nei cartigli il grattacielo è chiamato Galfa 99). Il 15 gennaio del 1959 vengono tolti i ponteggi e il grattacielo si mostra alla città. Anche i serramenti subiscono delle modifiche durante la realizzazione dell'opera.

Bega desiderava dei serramenti molto più alti e dal disegno molto meno articolato di quelli effettivamente realizzati. Le capacità tecniche dell'epoca impediscono però la realizzazione di un serramento secondo i desideri del progettista. I f.lli Greppi, la ditta che realizza i serramenti, propongono una soluzione che spingesse al massimo consentito delle possibilità tecniche l'ampiezza del serramento. Rispetto all'idea originale, vengono però costretti a inserire un'ulteriore partizione orizzontale nello schema di facciata, con il risultato finale che vediamo noi oggi.

Gli angoli dell'edificio sono liberi da pilastrate e realizzati tramite una superficie vetrata continua.

Neutra parla di "*tanta pulizia architettonica*" e Benevolo rileva come Bega con questo edificio si inserisca nella ricerca europea e mondiale sul curtain wall.

Infatti il Galfa è particolarmente interessante per gli aspetti tecnici e risultati compositivi poiché presenta una peculiare struttura, che prevede l'utilizzo del cemento armato a sbalzo e del curtain wall, rappresentandone uno dei primi esempi applicativi in Italia.

Il sistema strutturale

Il Galfa è costituito: da un edificio a T composto da un corpo alto di 31 piani fuori terra e altezza pari a 102,5 m; da due corpi bassi laterali alti 7.20 m; e da due piani interrati per un totale di 2.687 mq destinati ad autorimessa, centrali di impianti e servizi.

La struttura è in cemento armato composta da sei setti, diversamente orientati che si assottigliano e si biforcano verso l'alto e dal complesso delle pareti verticali portanti in corrispondenza di scale e degli ascensori.

I due prospetti lunghi hanno caratteristiche profondamente diverse: uno è completamente vetrato e l'altro evidenzia la struttura in facciata, ricoprendola di piastrelle in gres porcellana.



Il Galfa e il Pirelli, foto, d'epoca, Archivio Bega

I PROGETTI PER IL GALFA - SIMONE BEGA

L'edificio fu progettato da mio nonno Melchiorre Bega nel '56 e completato nel '59, era ed è un edificio assolutamente innovativo sia per le sue proporzioni, la leggerezza e la trasparenza architettonica che per gli aspetti puramente strutturali ed impiantistici; pertanto oggi il suo rinnovamento non può che interessare solo gli aspetti puramente tecnologici lasciando inalterato il suo disegno e le sue proporzioni.

Negli anni la proprietà della Torre passò dalla famiglia Monti alla BP (British Petroleum) e successivamente alla BPM (Banca Popolare di Milano) che a partire dal 2000 decise di metterlo in vendita. Da qui in avanti vennero fatti numerosi studi di fattibilità tecnico-economica da alcuni gruppi di investitori immobiliari, al fine di riqualificarla per renderla nuovamente funzionante ed efficiente in linea con i tempi e le nuove esigenze del mercato.

In particolare nel 2000 venne fatto un primo studio di riqualificazione direttamente dallo Studio Bega Architetti Associati, richiesto da Hines Italia, mirato proprio alla formulazione di un'offerta da parte della società americana in risposta al bando proposto dalla BPM; tuttavia poco dopo la BPM decise di ritirarlo dal mercato senza dare seguito alle offerte ricevute. Successivamente intorno al 2003 venne acquisito direttamente dal Gruppo Ligresti per trasformarlo nella sua nuova sede operativa.

Da lì in avanti in accordo con la nuova proprietà, lo Studio Bega in collaborazione con General Planning svilupparono un progetto di riqualificazione generale, mettendo a sistema le tecnologie innovative disponibili sugli impianti con le nuove facciate altamente performanti. Il tutto per ottimizzare le performance energetiche e l'abitabilità della Torre. L'obbiettivo così raggiunto fu presentato e approvato dalla Commissione Edilizia di allora, era il 2007.

Il Comune di Milano rilasciò il titolo abilitativo che prevedeva anche una nuova Hall di ingresso aggiornata con le attuali esigenze funzionali oltre a nuovi sistemi di distribuzione verticale e ottimizzazione degli spazi interni. Il risultato era un progetto integrato, ritenuto estremamente interessante e volto alla conservazione delle proporzioni e del disegno originale della Torre di Melchiorre Bega.

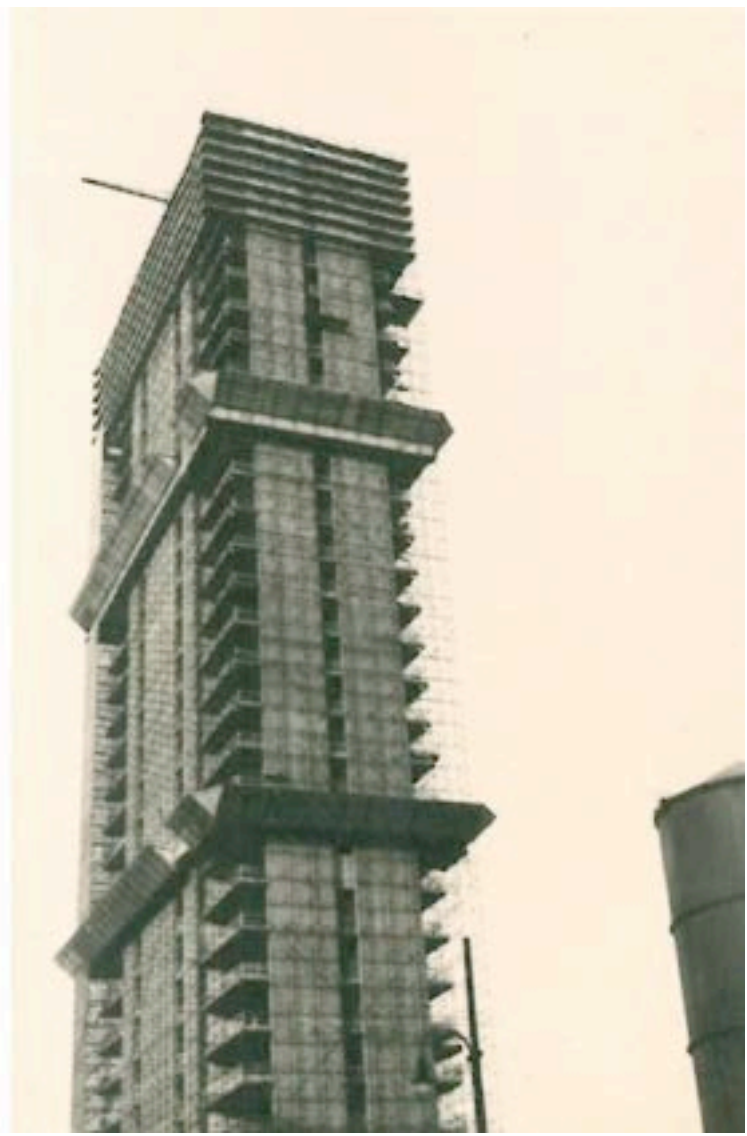
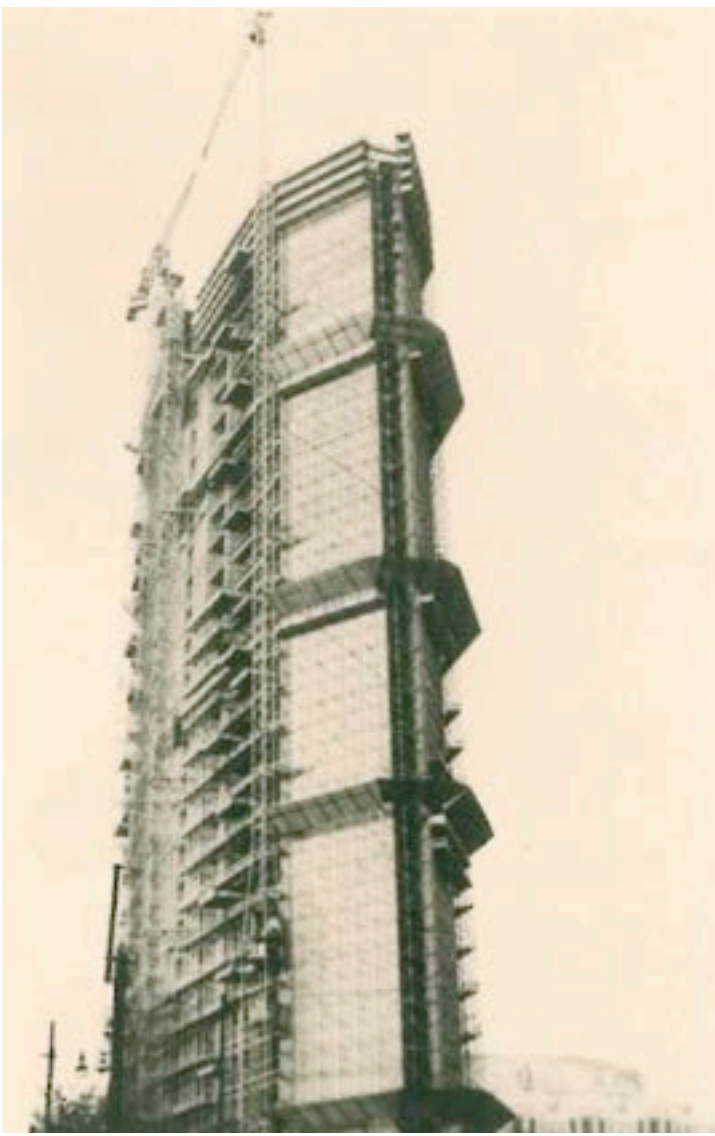
Purtroppo il gruppo Ligresti non diede mai seguito ai lavori di riqualificazione della Torre e fece scadere il titolo abilitativo, oggi quindi uno degli edifici più rappresentativi e significativi del nostro paese è sì oggetto di numerose tesi e studi di fattibilità senza tuttavia mai trovare la strada per poterlo rigenerare, rilanciandolo così nel moderno panorama immobiliare italiano.

IL GRATTACIELO IN UNA STANZA. ARTURO DANUSSO E I MODELLI IN SCALA RIDOTTA DELLE TORRI MILANESI - GABRIELE NERI

La "corsa verso l'alto" dell'architettura milanese degli anni '50, caratterizzata da una peculiare ricerca tipologica e strutturale relativa alla forma dell'edificio a torre, ebbe dalla sua parte un ingegnere fuori dal comune. A garantire sulla stabilità del grattacielo Pirelli, della Torre Velasca, della Torre Galfa e della torre di piazza della Repubblica troviamo infatti Arturo Danusso (1880-1968), uno dei più importanti strutturisti italiani del '900. Docente al Politecnico di Milano dal 1915, Danusso si era distinto fin dall'inizio del secolo nel campo della sismica e aveva collaborato a progetti di ogni sorta: dal risanamento di fabbriche del passato alle dighe, dai grattacieli (a Savona, Palermo e Brescia) agli elettrodotti.

Il suo grado di coinvolgimento nel progetto dei grattacieli citati fu diverso tipo: consulente per quello di Mattioni-Soncini e per il Galfa, Danusso firmò il progetto strutturale della Torre Velasca e contribuì - con Pier Luigi Nervi - a quello del Pirelli. Per questi ultimi tre edifici, in particolare, l'ingegnere si avalse di un metodo sperimentale all'avanguardia che fiorì in Italia proprio grazie alle sue ricerche, basato sull'utilizzo di sofisticati modelli in scala ridotta che riproducevano una struttura (o parte di essa) e ne verificavano empiricamente la stabilità. Tale prassi rispecchiava una vera e propria "filosofia delle strutture": per Danusso infatti l'utilizzo del modello consentiva di comprendere la statica di un edificio - e più in generale il comportamento della natura - in maniera più completa rispetto a un approccio esclusivamente teorico.

Presso l'ISMES di Bergamo, Istituto da lui fondato nel 1951, furono dunque realizzati numerosi modelli di diverse parti della Torre Velasca e della Torre Galfa, ma soprattutto il gigantesco modello in scala 1:15 del Pirelli, fatto di cemento e alto circa 9 metri, le cui fotografie stupiscono ancora oggi per la sua mole. È anche grazie a questi "modellini", frutto di scienza e alto artigianato, che i tre grattacieli milanesi hanno conquistato un posto di rilievo nella storia dell'architettura e dell'ingegneria italiana.



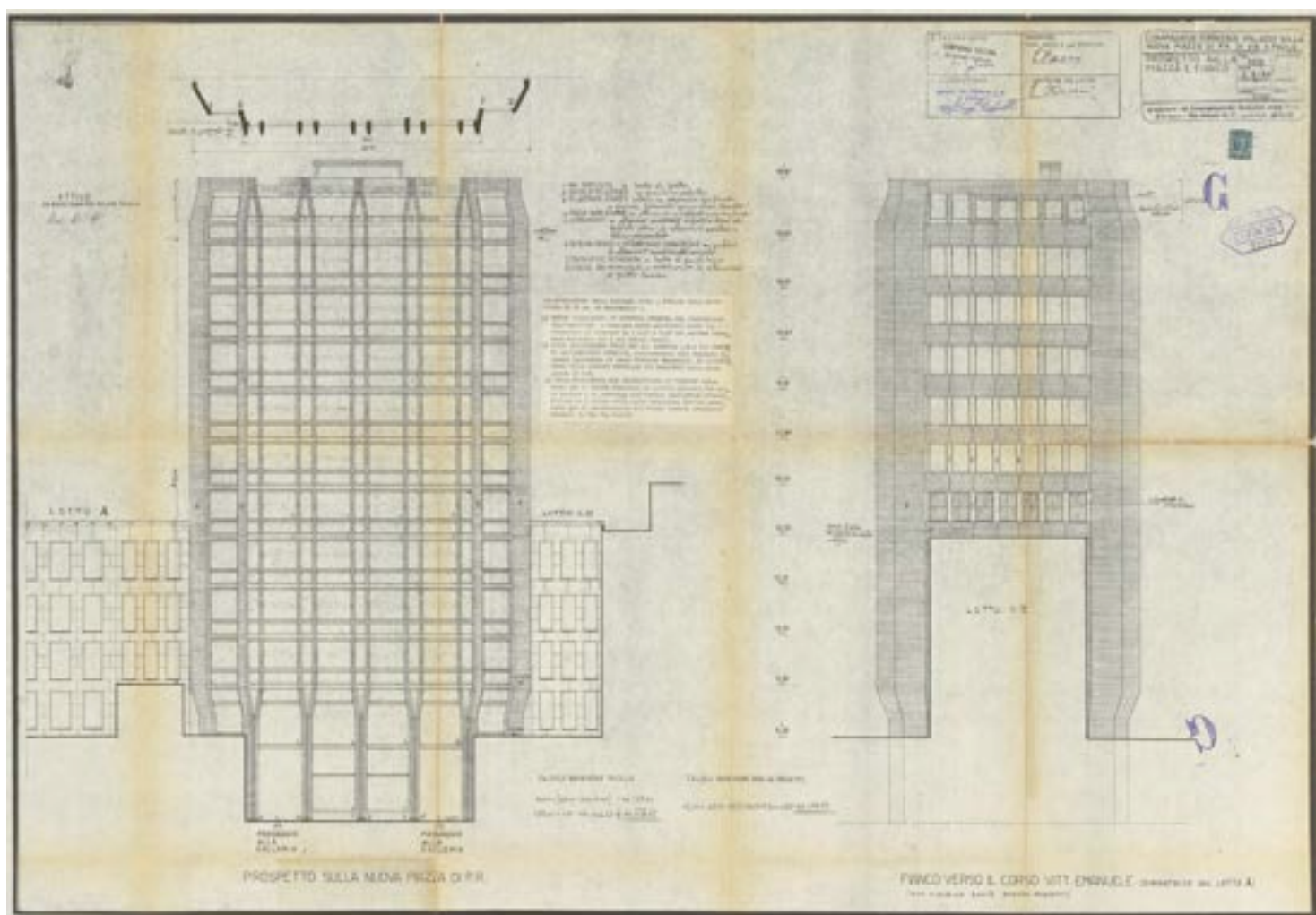
Il Grattacielo Pirelli e la Torre Galfa in costruzione, 1955 circa, Archivio Bega

EUGENIO ED ERMENEGILDO SONCINI LA CITTÀ MODERNA TRA ARCHITETTURA E INGEGNERIA - MARIA VITTORIA CAPITANUCCI

A Milano tra i battitori liberi di difficile collocazione quanto a scelte linguistiche, ma in linea con tutto un universo che ridisegnò lo skyline della città e il tessuto ferito dai bombardamenti, certamente ci furono i fratelli Soncini. La coppia di professionisti, dopo un esordio individuale (Eugenio, ingegnere, dopo aver collaborato con Emilio Lancia, sarà socio di Ponti e Fornaroli nello studio P.F.S. tra il 1933 e il 1945 realizzando tra l'altro le 'verticali' torre Rasini nel 1934 e la sede della Montecatini nel 1937), procedette simbioticamente nel mondo della progettazione (dal 1947) e si distinse per la capacità di assorbire l'esperienza dei contemporanei - milanesi, italiani e del panorama internazionale - coniugandola ad una passione tutta personale per la ricerca strutturale e per l'innovazione impiantistica, alla collaborazione con l'ambiente artistico, assieme ad una costante attenzione alla distribuzione e alla flessibilità interna degli spazi sia che fossero destinati a residenza o a terziario passando per i complessi ospedalieri privati e gli edifici per l'industria. Naturalmente giungendo, fin dagli esordi, a confrontarsi con l'appassionante tema della verticalità espresso con slancio in tre occasioni emblematiche tra il 1955 e il 1959.

Risale infatti al 1955 il Grattacielo Milano, simbolo della 'città che sale' nella ripresa post bellica e ideato con un altro grande protagonista di quegli anni, Mattioni, a chiusura di Piazza della Repubblica all'angolo tra via Vittori Pisani e viale Tunisia. Un portale moderno aperto verso il viale che conduce alla Stazione Centrale e assecondato dalla presenza della casa-torre di Mario Baciocchi con cui instaura un evidente dialogo. Una torre 'urbana', per abitazioni ed uffici, pensata anche per essere attraversata e usata anche grazie alla presenza di inusuali funzioni interne come un bar, un giornalaio e persino l'affaccio della farmacia posta anche su strada, alla maniera statunitense. L'anno successivo sarà la volta dello scatto nervoso della Torre Tirrenia (1956-59) con le sue costolature che riportano a certe espressività strutturali comuni a molte opere coeve nonché ad un certo gusto 'brutalista' declinato con eleganza da professionisti come BBPR o i fratelli Latis. Voluta dall'Istituto assicurativo nel cuore della città, in quella piazza Liberty a ridosso di corso Vittorio Emanuele e piazza Meda dove qualche anno dopo sarebbe sorta la iconica (e per nulla verticale Chase Manhattan Bank dei BBPR), questo edificio polifunzionale di 12 piani (con i primi quattro piani ad uffici e gli ultimi ad appartamenti), contenuto in altezza ma svettante, conclude la piazza dedicata ad Arturo Toscanini raccordando con decisione ed eleganza il sistema di *passages* che dal Corso si insinuano ripiegandosi verso via San Pietro all'Orto. Questa relazione con le attività e lo spazio pubblico è stata enfatizzata dai Soncini attraverso la trasparenza del piano terreno destinato al commercio, all'accesso alla grande sala cinematografica prevista nel sotterraneo nonché all'atrio della torre decorato dallo scultore Romano Rui. Ritroviamo nella 'Tirrenia' il tema della struttura visibile portata in facciata come una nervatura contemporanea (pilastri binati come partitura verticale dei fronti), così come quello della 'pelle' di rivestimento, qui in clinker verde e lucido, elemento che accomuna la ricerca di molti dei protagonisti di quel momento a partire certamente anche dallo stesso Gio Ponti che concluderà nel 1967 la sede della Ina proprio sul fronte opposto della piazza. Scriveva Carlo De Carli a proposito di questi due 'grattacieli': "esprimono due impostazioni differenti: la ripetizione continua di uno schema lineare senza fine in piazza Repubblica; la

ricerca di una forma chiusa in questa torre di piazza Liberty (...), le loro soluzioni, derivanti da una lunga analisi, appaiono assolutamente finite, (...) esposte coraggiosamente alla critica di tutti" ("L'architettura" n. 35, 1958). Nel 1959 sarà la volta del volume nitido (non a caso i calcoli strutturali sono di Nervi) della sede Galbani in via Fabio Filzi, un complesso composto da una torre di 12 piani fuori terra affiancata da due corpi più bassi (di due piani ciascuno) a chiudere posti ai lati nord e sud dell'insieme, in una composizione attenta, raccordata da un sistema di camminamenti e spazi pubblici al piano terreno dove sono state introdotte anche le lamiere artistiche del pittore Enrico Ciuti. La torre 'prismatica e asimmetrica' come richiedeva la committenza si staglia con slancio nella via 'del terziario milanese' dialogando con i precedenti edifici come la beherensiana sede della Siemens e con i coevi Pirelli di Ponti e Nervi e torre Galfa di Melchiorre Bega che avrebbero dovuto definire di lì a poco il nuovo Centro direzionale milanese, invece mai veramente concluso fino a tempi recentissimi.



Egidio ed Ermenegildo Soncini, Torre Tirrenia, prospetto frontale e laterale, 1955, Archivio Civico Amministrativo Comune di Milano

LE TORRI DI VICO: IL TEMA DELLA VERTICALITÀ NELL'OPERA DI MAGISTRETTI - MARIA VITTORIA CAPITANUCCI

Il linguaggio internazionale, la passione per il mondo scandinavo e l'affinità con quello anglosassone che gli rese onore prima degli italiani stessi, hanno da sempre contraddistinto la ricerca del grande maestro, a lungo, ed erroneamente, più noto come designers che come architetto. Magistretti da raffinato costruttore di una città che si faceva nuova ha invece contribuito con numerose e raffinate presenze alla definizione di una modernità scevra da formalismi e virtuosismi, a volte persino non facile, come avviene nel 1964 con le torri "dal gusto brutalista" del complesso di Piazzale Aquileja - quelle all'interno del giardino condominiale - dove al cemento a vista e alla matericità della composizione affianca anche una sperimentazione complessa della sezione a duplex raccordandosi poi alla stecca continua e più orizzontale di raccordo alla città.

Nella definizione, dunque, della torre residenziale (tipologia che affronta anche nel 1958 nel quartiere INA-Casa Pirelli), e non certo del "grattacielo", Magistretti è stato senz'altro un interessante protagonista capace di una speciale attenzione nel definire dei punti cospicui nel tessuto urbano, nel caratterizzare luoghi molto diversi tra loro. Certamente in questo senso è stato emblematico, un decennio prima, il progetto per la Torre al Parco (1953-56 con Franco Longoni). Sottile, flessibile nei vari piani ed appartamenti ma soprattutto sul fronte verso il parco e verso la ferrovia, rimanendo invece domestica, introspettiva e ripiegata nel prospetto retrostante verso via Leopardi, questa torre milanese ma anche molto nordica (scandinava o inglese?) ed essenziale nel linguaggio, presenta pannelli prefabbricati e lastre di pietra di rivestimento, dettagli impeccabili nelle zone comuni, senza limiti reali tra interno ed esterno, serramenti in douglas schermati da tende in un rosso intenso (inusuali per Milano) e una speciale tridimensionalità data anche dall'alternanza costante dei pieni e dei vuoti. Sola e svettante, ancor oggi, a ridosso della linea delle ferrovie nord di cui rimane baluardo e segno, è di fatto l'elemento visivo di raccordo e connessione tra la città ottocentesca alto-borghese e la poco distante 'moderna' Triennale di Milano. Se si salta poi alla fine degli anni Sessanta e si giunge all'esperienza innovativa, coraggiosa e forse troppo precoce di Milano San Felice (1966-69) voluta dalla grande imprenditrice Anna Bonomi Bolchini e condotta in tandem con l'altro grande maestro, Luigi Caccia Dominioni, si apre un nuovo capitolo, quello cioè della costruzione dei quartieri "satelliti". Qui alla pianificazione dell'area si affianca la progettazione di tipologie differenziate e la scelta, certamente non casuale da parte di Magistretti, di dedicarsi alla serie di torri eleganti nella loro colorazione grigia bordata dal rosso dei serramenti, con gli smalti lucidi degli interni, le ampie balconature e il taglio variabile degli appartamenti che, nel sistema del nuovo quartiere, fanno da contrappunto alla trama più inglese e rassicurante delle case a schiera "basse" ideate da Caccia Dominioni. Milano San Felice più tardi - solo un decennio dopo - diverrà modello riferimento per una lunga serie di "quartieri satellite" successivi.



LUIGI MATTIONI. GRATTACIELI E CASE ALTE NELLA MILANO DEGLI ANNI '50 - GIORGIO CALEGARI

La ricerca sull'edificio alto è un tratto caratterizzante dell'architettura di Luigi Mattioni (1914-1961), che trova un ideale campo di sperimentazione nella Milano degli anni '50, città in cerca di un volto nuovo, in grado di esprimere le proprie capacità di rapido mutamento. Il Grattacielo di Milano, realizzato assieme ai fratelli Ermenegildo ed Eugenio Soncini su Piazza della Repubblica, tra il 1950 e il 1955, è il primo intervento in cui l'architetto si confronta con il tema della torre nella complessità dei suoi aspetti urbanistici, architettonici, impiantistici, tecnico-costruttivi. La sua importanza visiva e simbolica è recepita dalle immagini della stampa quotidiana, dalla televisione e persino dal cinema, che ritraggono il Grattacielo come icona dello sviluppo edilizio ed economico della Milano del boom.

Nato da una scomposizione e ricomposizione in verticale del volume prescritto dalla sua originaria convenzione - che imponeva un fabbricato analogo, per cubatura e forma, al massiccio edificio con cavedio esistente sul lato complementare della piazza - il Grattacielo si eleva, nel suo slancio asimmetrico e nel rigore formale delle sue razionali partiture, sopra i tetti di una metropoli ancora irrisolta e caratterizzata dai segni della guerra. "A dispetto di chi ama la casa supina sulla terra - osserva Mattioni - la torre sta isolata, eccelsa, appartata dai rumori, e vive tranquilla, prospettando il cielo al cospetto degli orizzonti e delle attonite muraglie urbane".

Il processo di trasformazione dell'isolato tradizionale sperimentato da Mattioni nel *Grattacielo* diviene, nel corso del decennio, una metodologia di intervento ricorrente. Riuscendo, grazie alle proprie abilità di mediatore, a rimettere in termini vincoli amministrativi stipulati nell'anteguerra, Mattioni propone in più occasioni la casa alta come cellula di una dimensione residenziale rarefatta e verdeggiante, cui corrispondono i migliori criteri di ventilazione e soleggiamento. Esempi di questo tipo sono gli edifici residenziali a torre dell'Ovest milanese, come il Complesso Elios, affacciato su Piazza Amendola (1950-53), o le torri di Largo V Alpini (1958-62) e il relativo piano di lottizzazione, rigorosamente aperto.

L'idea del grattacielo come elemento di trasformazione dell'immagine urbana si concreta parallelamente in altre significative realizzazioni sorte tra il Centro direzionale, il centro storico e la zona di sutura fra essi. Si possono in particolar modo ricordare la cosiddetta Torre della Terrazza Martini (1953-57), posta in linea al «cannocchiale» prospettico della Galleria Vittorio Emanuele II, la Torre Turati (1957-60), con la sistemazione monumentale di Piazza della Repubblica nella direzione del Duomo, e la Torre Fara (1959-1961) nel Centro Direzionale, teatro per eccellenza delle istanze di modernizzazione della Milano del dopoguerra.

Per quanto riguarda il valore visivo e simbolico del grattacielo di Mattioni, può essere interessante ricordare che è sempre la città di Milano a fare da scenario alla sua più radicale interpretazione, quella connessa alla riflessione sul possibile, o impossibile, sviluppo infrastrutturale della metropoli. Tra il 1953 e il 1955 l'architetto elabora concreti studi di fattibilità per la costruzione di tredici grattacieli-autosili di cemento armato, disposti a cerchio attorno al centro della città; sulle loro sommità si collocano le fermate di una "metropolitana" circolare aerea, trainata da cavi tesi tra grattacielo e grattacielo: un impianto di trasporto per Milano che conquista la dimensione dell'altezza e fa cenno d'inteso all'epoca della *megastruttura* prossima a venire.

* La ricerca sulla figura e l'opera di Mattioni è oggetto di uno studio che l'autore svolge

nell'ambito del Dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici del Politecnico di Milano.



Luigi Mattioni, Centro Diaz - torre della Terrazza Martini, fronte principale, 1953-57, Archivio Mattioni

RESIDENZE FRA LE NUVOLE: IL SOGNO MILANESE DI ABITARE IN ALTO - JACOPO LEVERATTO

Negli Stati Uniti, dove il grattacielo è nato, la casa alta è sempre stato un sogno più da architetti che da gente comune. A eccezione di una sottile fascia attorno al Central Park di New York, infatti, e di una ristretta porzione del *loop* di Chicago, il *tower block*, nel corso del Novecento, ha materializzato la congestione e il sovraffollamento di un'abitazione di massa, intimamente estranea al modo di vivere americano. In Italia, invece, e a Milano in particolar modo, le cose non sono mai state così; abitare in alto è sempre stata un'aspirazione diffusa e comune, indifferente a ogni distinzione di ceto, di reddito o di posizione.

Certo, la contiguità con gli ideali riformisti del razionalismo europeo ha avuto il suo peso, ma è soprattutto la varietà a contare nell'esperienza milanese; e non solo per la diversità di tipi edilizi con cui le case alte hanno preso forma, ma soprattutto per la quantità e la qualità dei modelli abitativi che hanno saputo offrire. E se nel ventennio fascista il panorama residenziale verticale era ancora dominato da quella serie di ville sovrapposte che Emilio Lancia e Alessandro Rimini avevano contribuito a definire nella Torre Rasini (1932-35) e in quella di Piazza San Babila (1935-37), già dopo la seconda guerra mondiale, la sperimentazione spaziale sembra iniziare a diversificarsi. L'accentramento dei collegamenti verticali lascia, infatti, immaginare quella flessibilità strutturale che, nei progetti di Piero Bottoni per il Palazzo Argentina (1946-51) e di Luigi Mattioni per la il Grattacielo di Milano (1951-54), aprirà a una definitiva differenziazione delle reali possibilità abitative. Fino ad arrivare alle straordinarie innovazioni spaziali di BBPR per la Torre Velasca (1951-58), con i suoi otto appartamenti per piano, e di Vico Magistretti per la Torre di Piazzale Aquileja (1961-65), con il suo articolato intreccio in sezione di possibili soluzioni alternative; senza contare, poi, quei primi interventi di edilizia economica e popolare a cui, ancora una volta, BBPR e Magistretti danno sviluppo verticale, sia al Gratosoglio (1962-72) che al Gallaratese (1969-72).

A Milano, in altre parole, abitare in alto ha sempre rappresentato un ideale di modernità ed emancipazione che, però, non ha mai rinunciato alla continuità di un modello insediativo realmente vario e personale; in una sorta di delicata ambivalenza che, in quasi ogni occasione, si è vista riflessa nella generosa attenzione mostrata dai progettisti per le preesistenze ambientali, sia fisiche che sociali.



L'incubo americano di abitare in alto. Cary Grant e Myrna Loy in 'Mr. Blandings Builds His Dream House', 1948, regia di Henry C. Potter

LE QUINTE URBANE DI LUIGI MORETTI NELLA RICOSTRUZIONE DI MILANO - LUIGI SPINELLI

Lo scorcio in fondo a via Passione della testata della casa-albergo di via Corridoni è un'immagine emblematica dell'edificio in altezza nel contesto della Milano storica alla soglia degli anni '60. Questa presenza verticale è in realtà la dimensione in profondità di una delle pareti che Luigi Moretti inserisce tra il 1948 e il 1955 nello *skyline* urbano all'interno di un programma di rinnovamento della tipologia residenziale.

Al pari delle due fronti diversamente espressive del palazzo INA eretto da Bottoni in corso Sempione tra il 1953 e il 1958, della composizione astratta dell'edificio INCIS di via Negroli, disegnato da Gandolfi, Ciribini e Montesi tra il 1950 e il 1952, della parete luminosa di ingresso in città dall'Autostrada del Sole dell'Autogrill di Metanopoli di Bacigalupo e Ratti del 1959-1961, le quinte urbane delle case-albergo e del complesso di corso Italia di Luigi Moretti acquistano nella Milano della Ricostruzione una serie di valenze bidimensionali che vanno al di là della effettiva quota in altezza. Episodi che, al di là della novità della proposta tipologica, suscitano scalpore per l'impatto dell'intervento nel paesaggio urbano.

I temi compositivi adottati da Moretti sono la ripetizione inconclusa in orizzontale e verticale dell'elemento finestra, contro la "forma finita" del Grattacielo Pirelli; un "partito architettonico" delle pareti che apre a differenti letture espressive: di Ponti e Tedeschi, di Anna Maria Ortese, di Pier Carlo Santini, fino alle più recenti di Reichlin e Viati Navone; il controllo di scala attraverso alcune soluzioni di dettaglio; l'orientamento; il gioco chiaroscurale e la tessitura delle superfici; la collocazione nelle sequenze spaziali dei percorsi urbani a velocità ed usi differenti; il montaggio di elementi permanenti ed episodi eccezionali.



Luigi Moretti, Casa albergo in via Corridoni, bozzetto, 1946-1951, Archivio Civico Amministrativo Comune di Milano

PIERO BOTTONI: DIRITTO AL CIELO - SUSANNA MAGNI

“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 quello che, nella più parte delle città, è andato perduto”.

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. L’impellente necessità che Piero Bottoni riconosce 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.

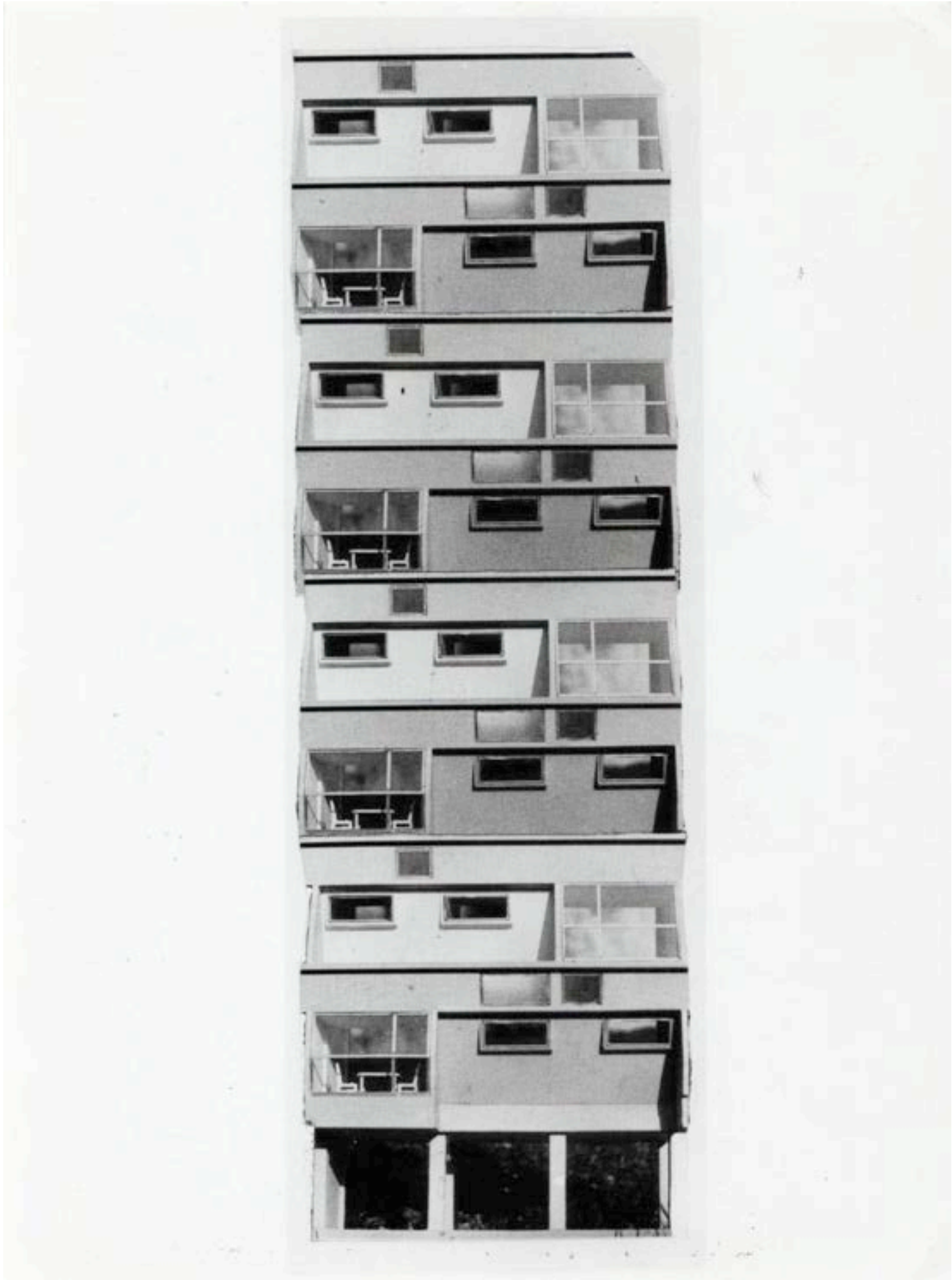
“Sono stato convinto assertore della necessità che l’architettura trovasse nell’ambiente naturale il suo complemento e il suo inserimento logico e razionale, per tutte queste ragioni ho immaginato di portare nell’ambiente urbano un po’ di quell’ambiente naturale che la campagna dà”.

In questo modo Piero Bottoni apre quel suo ultimo scritto che fa da premessa generale alla relazione del progetto di unità d’abitazione *Diritto al cielo* ideato 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 proponendo un edificio che si sviluppa all’infinito in altezza.

I motivi per i quali il cielo nelle città è andato perduto sono individuati dal progettista 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.

“La finestra speciale, che chiameremo convenzionalmente “bottoniana” 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”.

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.



Piero Bottoni, 'Diritto al cielo'. Progetto di un'unità d'abitazione, concorso, 1973. Fotomontaggio, Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano

LA RELAZIONE URBANA E L'ATTACCO A TERRA DEGLI EDIFICI DI CORSO BUENOS AIRES E DI CORSO SEMPIONE - SILVANA BASILE

Palazzo Argentina (1947-49, in corso Buenos Aires), e Palazzo I.N.A. (1955-57, in corso Sempione), esempi di ottima disposizione urbana, sono varianti di un'innovativa e interessante articolazione planivolumetrica "esempio di libera soluzione plastica ed urbanistica", frutto dell'applicazione pratica delle teorie maturate da Piero Bottoni.

Si tratta di edifici che favoriscono e integrano le attività concernenti l'abitare e il terziario, in cui Bottoni concretizza la sua idea che l'architettura deve "invadere il campo dell'urbanistica che crea una moderna estetica di assieme fra gli edifici della città e li equilibra e li spazia fra di loro, in rapporto alla loro funzione".

Egli, pur aderendo al Razionalismo, ha sempre mantenuto la propria libertà di pensiero, infatti la sua architettura sviluppa principi di composizione con i quali ricerca, attraverso un nuovo linguaggio, rapporti con l'intorno costruito. L'obiettivo è la riorganizzazione del tessuto urbano creando maggiori relazioni fra interno ed esterno, integrando spazio privato e spazio pubblico, questo senza mai tralasciare le problematiche sociali dell'abitare.

Traendo spunto dagli enunciati teorici dei CIAM, Bottoni risponde in maniera innovativa al contesto urbano rompendo con la tradizionale consuetudine del fronte stradale continuo (la "*rue corridor*" osteggiata da Le Corbusier). Inserisce un blocco basso destinato alle attività commerciali e sociali e sviluppa in altezza il volume abitativo, posizionato ortogonalmente al fronte stradale principale, dando luogo, in questo modo, a un nuovo ordine nelle costruzioni urbane. Inoltre amplia astutamente la fruibilità del piano terra attraverso la creazione di percorsi pubblici interni (gallerie) che favoriscono gli scambi sociali e commerciali.

Bottoni con questi edifici ha lasciato ancora una volta un patrimonio di idee che costituiscono una grande conquista dell'architettura e dell'urbanistica italiana del dopoguerra.



Piero Bottoni, Palazzo INA in corso Sempione, foto Lucia Tenconi

GLI UFFICI MILANESI DEL DOPOGUERRA - IMMA FORINO

Nel secondo dopoguerra Milano identifica l'immagine dell'industriosa città del nord Italia con la costruzione di alcuni edifici alti e l'ipotesi di un Centro Direzionale quale cuore pulsante delle transazioni del boom economico: se diversi sono i progetti di *grattanuvole* messi a punto fra gli anni '50 e '60, solo alcuni di essi vengono realizzati con lo spirito di rappresentare un'Italia pronta al dialogo finanziario internazionale con Milano quale ideale capoluogo.

Sin dalla seconda metà dell'Ottocento, i progettisti statunitensi avevano influenzato l'architettura e l'arredamento dei palazzi dedicati al terziario, dando vita a tipologie spaziali e organizzative precisamente connotate. Dal secondo dopoguerra, è ancora l'America a influenzare i grattacieli delle metropoli degli affari con il Corporate Style, con cui è simbolicamente identificata la rinascita economica mondiale. Sulla scorta di uno Stile Internazionale interpretato secondo modalità "standard" – che accolgono variazioni di ritmo più che di stile nelle facciate e modulano gli interni aderendo alle istanze delle Human Relations –, sottili e scintillanti *slab* punteggiano gli skyline urbani. Qui l'impiegato «eterodiretto» lavora in eleganti open space, che lo obbligano a una stretta relazione collaborativa con gli altri addetti senza sottrarlo, al contempo, alla supervisione manageriale.

A Milano il modello del luminoso landmark urbano connota alcuni *grattanuvole* per uffici: la Torre Breda, il Centro Pirelli, la Torre Galfa, l'Unilever, i Servizi tecnici comunali, il Centro Svizzero, il grattacielo di Piazza Repubblica 7, la Torre Tirrenia, l'Istituto Nazionale Assicurazioni, la Società Galbani proiettano verso l'alto le fiduciose aspirazioni di imprenditori, costruttori e architetti. Pur occhieggiando alla corrente americana del Corporate Style, non si fanno del tutto stravolgere dalla dittatura dello standard, soprattutto negli ambienti interni, che coniugano la tradizione artigianale e industriale italiana con le istanze di flessibilità ed efficienza degli spazi richiesti dalla Management Science. I grattacieli milanesi restano però episodi puntiformi, incapaci di una conversazione a più voci, collocati su una trama urbana a lungo sfilacciata e priva della necessaria accoglienza alle centinaia di impiegati che quotidianamente varcano la soglia di queste "architetture della Burocrazia". Al loro interno la massa apparentemente informe dei colletti bianchi italiani cercherà di trasformare il Paese, ferito dalla guerra, ma con lo sguardo di meravigliosa attesa sul futuro.



GRATTANUVOLE STORICI: LE ICONE

Grattacieli gemelli, M. Borgato, 1919-1923

via Washington, 1 e 2, piazza Piemonte 3

Direzione dei cantieri: M. Borgato per via Washington, 2

E. G. Macchi e C. Rusconi Clerici per via Washington, 1

Altezza: 44m

Piani fuori terra: 8

Destinazione: residenza

Committenza: Comune di Milano

Struttura: in cemento armato e mattoni; coperture a cupola

Note: Il progetto delle due torri gemelle, a "presidio" della piazza Piemonte, contribuisce ad accendere il dibattito sulla questione del limite d'altezza imposto dai regolamenti edilizi e sulle possibilità di ottenere, mediante edifici alti, migliori condizioni abitative e una decongestione del tessuto urbano. I due volumi hanno una composizione ricca di elementi rientranti e sporgenti, determinata dalle diverse soluzioni distributive studiate per ogni piano. Da un punto di vista lessicale, rispecchiano il disorientamento della ricerca architettonica e la varietà stilistica del proprio del primo '900 a Milano.

Linee ATM: M1 - Wagner, tram 16



Milano - Via Buonarroti

Mario Borgato, i Grattacieli gemelli di piazza Piemonte in una cartolina d'epoca, collezione privata



Mario Borgato, i Grattacieli gemelli di piazza Piemonte in una foto attuale

Torre Branca, G. Ponti, C. Chiodi, 1933-1934

viale Alemagna 6

Progettista strutture: Cesare Chiodi

Progetto interni: Tommaso Buzzi

Altezza: 116m (con antenna)

Destinazione: attività commerciale

Committenza: Triennale di Milano

Struttura: struttura tubolare in acciaio su fondazione in cemento armato

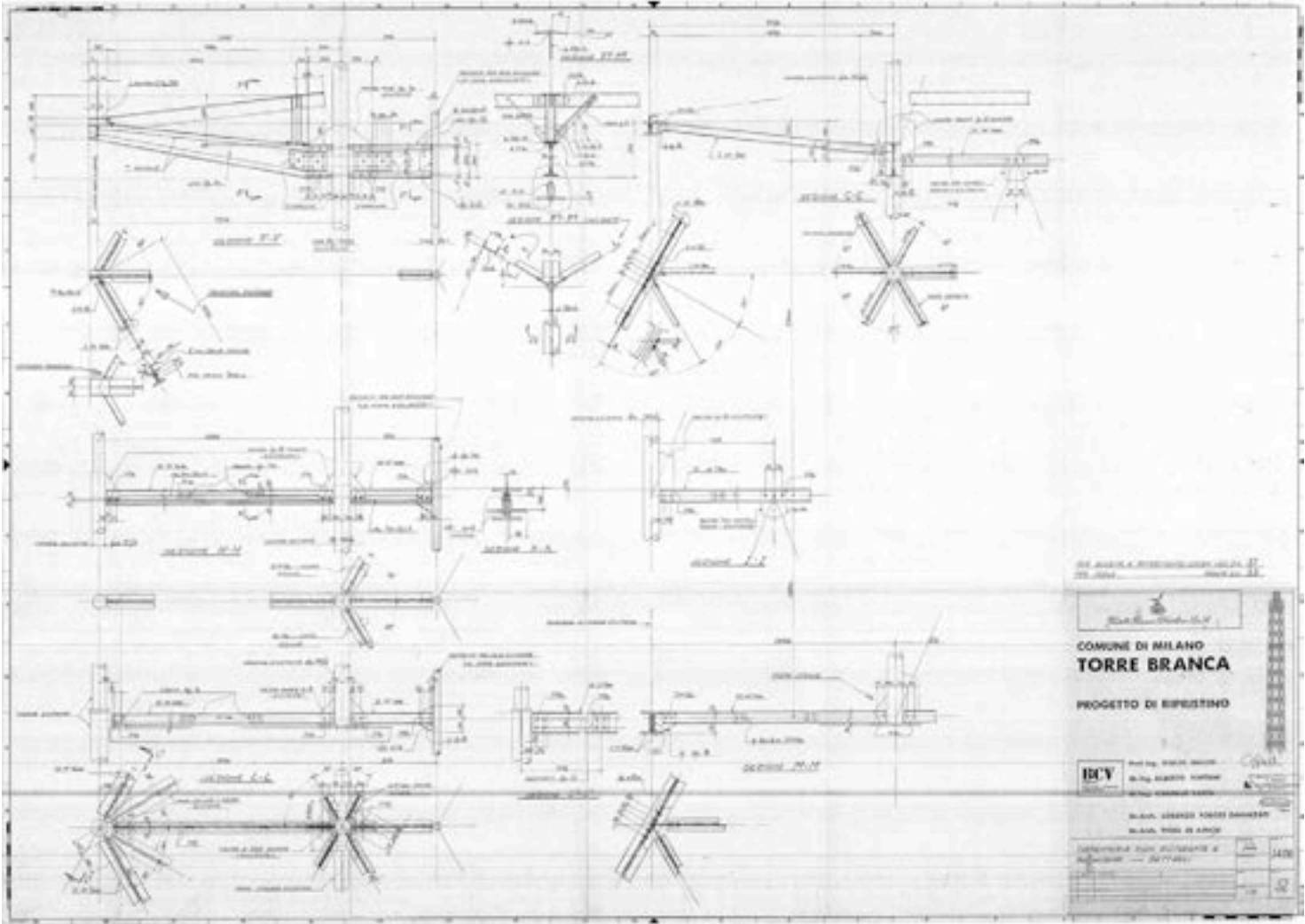
Finiture: pavimenti interni in gomma ed esterni in masonite e anticorodal; serramenti con cristalli infrangibili.

Note: la torre fu costruita in occasione della V Triennale di Milano come emblema dell'innovazione architettonica e industriale che voleva comunicare l'esposizione e che stava conoscendo la città negli anni Trenta. Ha struttura metallica realizzata con l'assemblaggio di elementi tubolari in acciaio. La costruzione si presenta come un prisma metallico, con pianta esagonale che si restringe dal basso verso l'alto. Nella porzione sommitale è collocato un volume esagonale di due piani, adibito a ristorante e a terrazza panoramica, da cui poter godere la vista a 360° della città.

Linee ATM: tram 1



Gio Ponti, Cesare Chiodi, la Torre Branca nel Parco Sempione, vista dall'Arco della Pace



Gio Ponti, Cesare Chiodi, Torre Branca, dettaglio della piattaforma di base, da "Il Politecnico" a.LXXXI, n.8

Torre Rasini, G. Ponti, E. Lancia, 1933

Corso Venezia 61

Altezza: 65m

Piani fuori terra: 12

Destinazione: residenza

Committenza: Mario e Giovanni Rasini

Struttura: telaio in cemento armato su fondazioni a travi rovesce; tamponamenti perimetrali e partizioni interne in laterizio forato; copertura piana

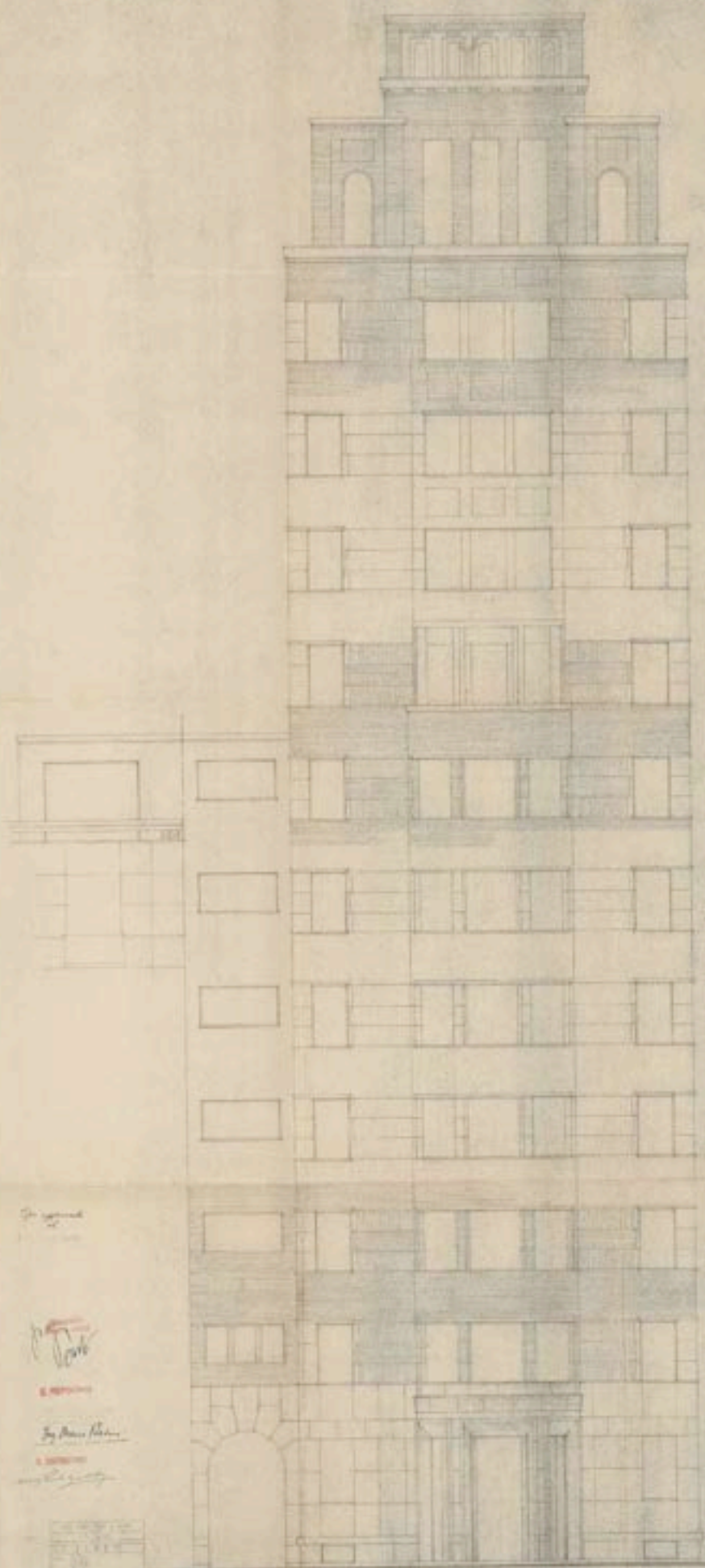
Finiture: laterizio e marmo bianco; giunti rinforzati con fasciature in metallo di superficie argentea

Note: L'area in cui si erge la torre è posta ai limiti della città storica e impone un dialogo con i caselli daziari neoclassici e il parco. I progettisti optano per la combinazione di un blocco a cortina con un edificio alto. La torre si inserisce nel contesto urbano con un prospetto rigoroso, caratterizzato dalla sporgenza per sette piani di bow window semicircolari, al di sopra di un basamento forato da tre portali di ingresso. Il coronamento arretrato ribadisce lo schema tripartito che informa la facciata, interamente rivestita in laterizio con inserti di demarcazioni ed elementi decorativi in marmo bianco. Il volume della torre si prolunga verso il parco con un corpo terrazzato che attenua la verticalità dell'edificio e ne smorza l'austerità con logge e pergolati.

Linee ATM: M1 – Porta Venezia



Gio Ponti, Emilio Lancia, Torre Rasini



F. G. G. G.

F. G. G. G.

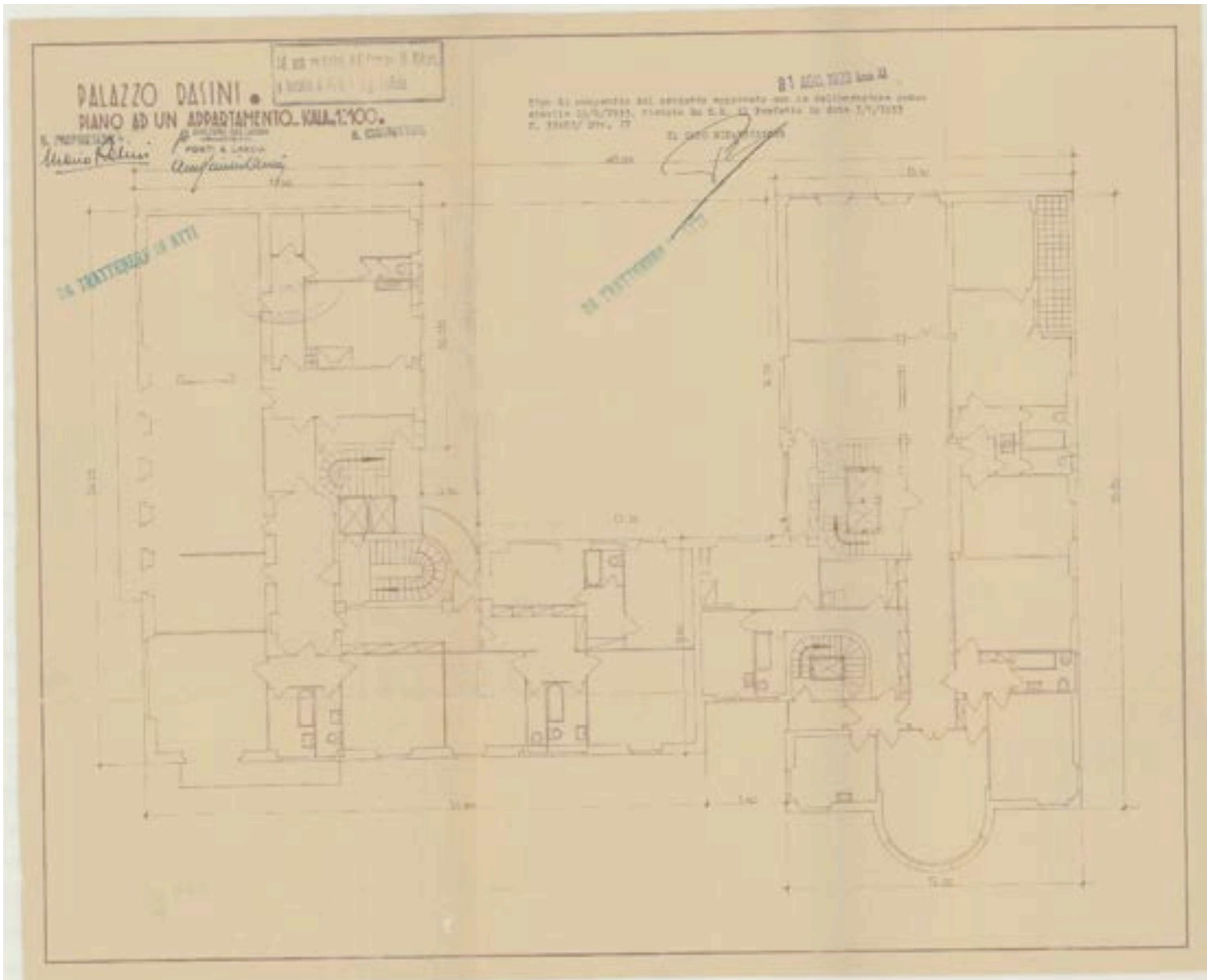
F. G. G. G.

F. G. G. G.

F. G. G. G.

F. G. G. G.

FRATELLI TASSINI
TRUSTATI VIKSH TASSINI
1887 1/2



Gio Ponti, Emilio Lancia, Torre Rasini, pianta del piano con un solo appartamento, Archivio Civico Comune di Milano

Torre SNIA Viscosa, A. Rimini, 1935-1937

Corso Matteotti, 11

Progettista struttura: Guido Mettler

Altezza: 59,25m

Piani fuori terra: 15

Destinazione: residenza, uffici e attività commerciali

Committenza: Società SNIA Viscosa

Struttura: in cemento armato; copertura piana.

Finiture: rivestimento esterno in marmo serpentino verde e trachite gialla di Montegrotto.

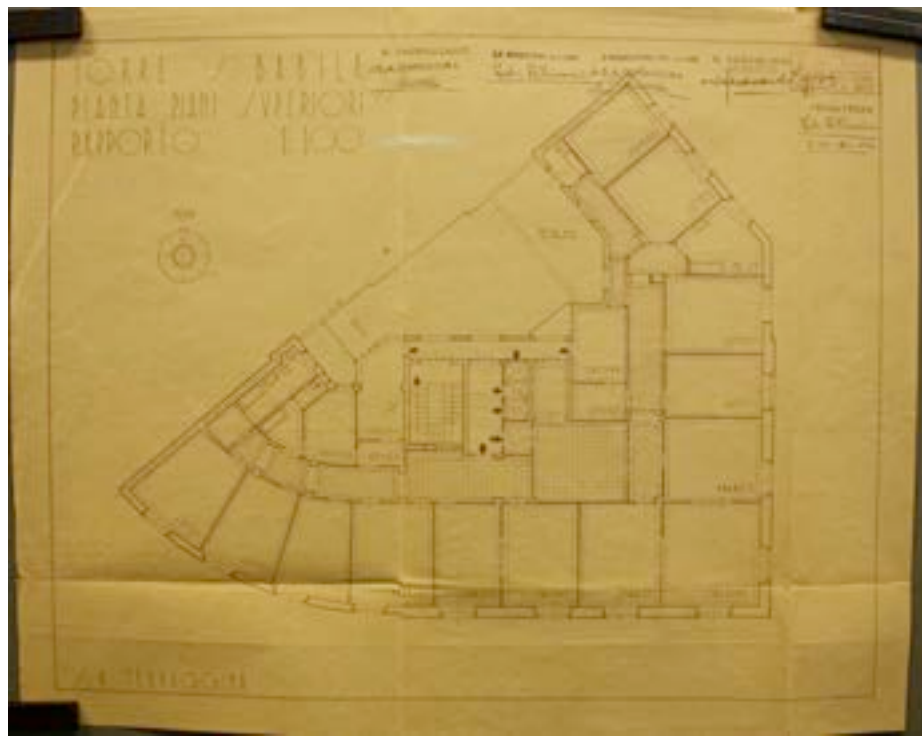
Note: gli sventramenti operati nel tessuto storico della città allo scopo di riqualificare le aree centrali liberano un lotto a ridosso della piazza San Babila, subito acquisito dalla società SNIA Viscosa per collocarci la propria sede. Ottenendo una deroga ai regolamenti edilizi, Alessandro Rimini e l'impresa Lucca realizzano il primo grattacielo di Milano. Oltre a sfruttare

intensivamente il lotto, la torre, con la sua silhouette slanciata, armonizza e media le diversità d'altezza degli edifici preesistenti e chiude scenograficamente la piazza. Si innesta inoltre su un basamento, reso con un volume curvato posteriormente per ottimizzare l'innesto della via Monte Napoleone su corso Matteotti (allora corso Littorio) e risolvere agevolmente lo snodo urbano.

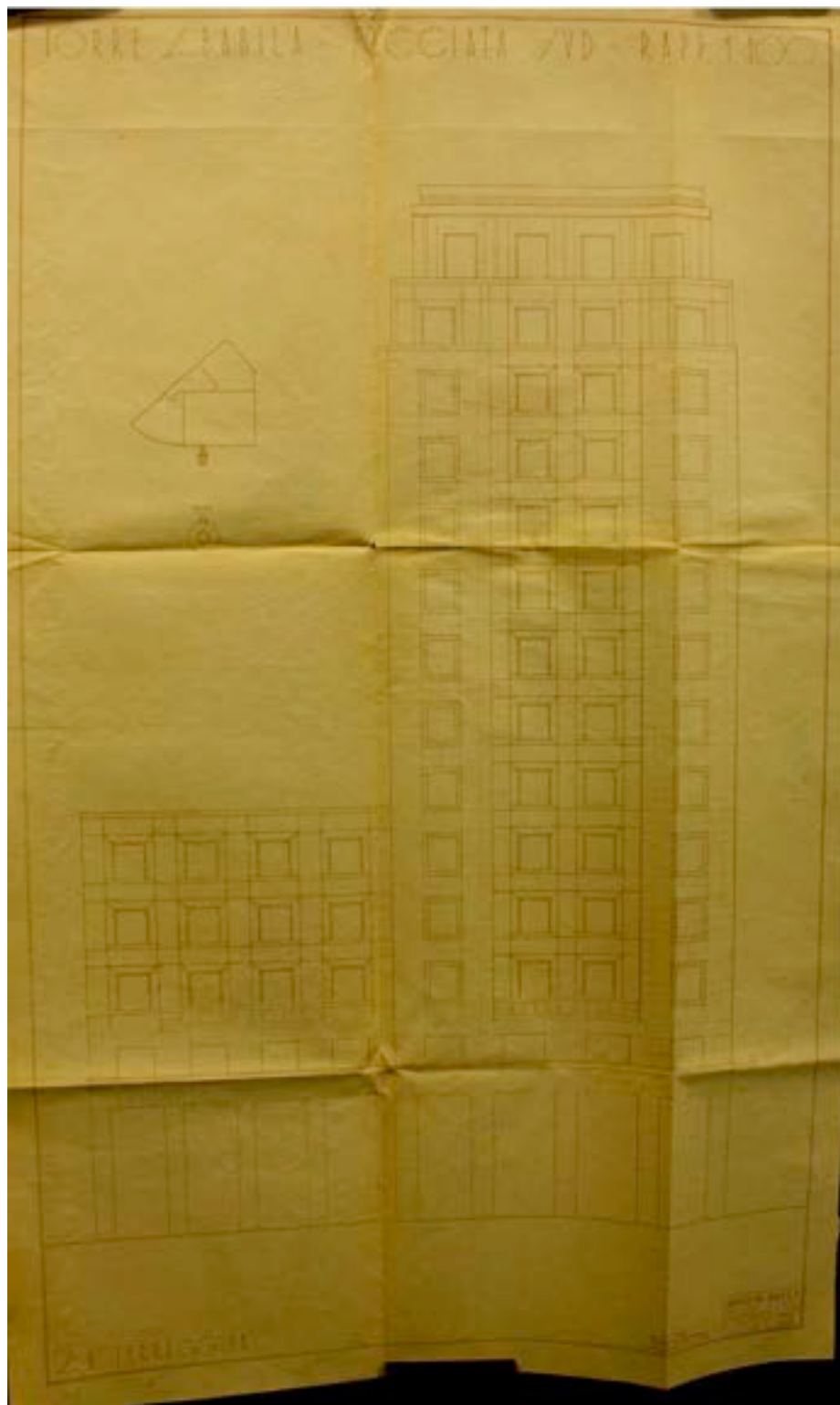
Linee ATM:M1 - San Babila



Alessandro Rimini, Torre SNIA Viscosa, 1935-1937, foto attuale



*Alessandro Rimini, Torre SNIA Viscosa, pianta del piano tipo, Archivio
Civico Amministrativo Comune di Milano*



*Alessandro Rimini, Torre SNIA Viscosa, prospetto sud, Archivio Civico
Amministrativo Comune di Milano*

Centro Svizzero, A. Meili, G. Romano, 1947-1952

Piazza Cavour 4, via Vecchio Politecnico 1,3

Direzione dei lavori: Giovanni Romano

Progettista strutture: Locatelli e Weisz

Altezza: 80m

Piani fuori terra: 20

Piani interrati: 1

Destinazione: uffici e sedi di rappresentanza

Committenza: Società Svizzera

Struttura: realizzata in cemento armato con corpi scale e ascensore sui lati.

Finiture: rivestimento esterno in marmo di Carrara; serramenti in alluminio anodizzato; corte pavimentata con un mosaico di Alberto Salvioni

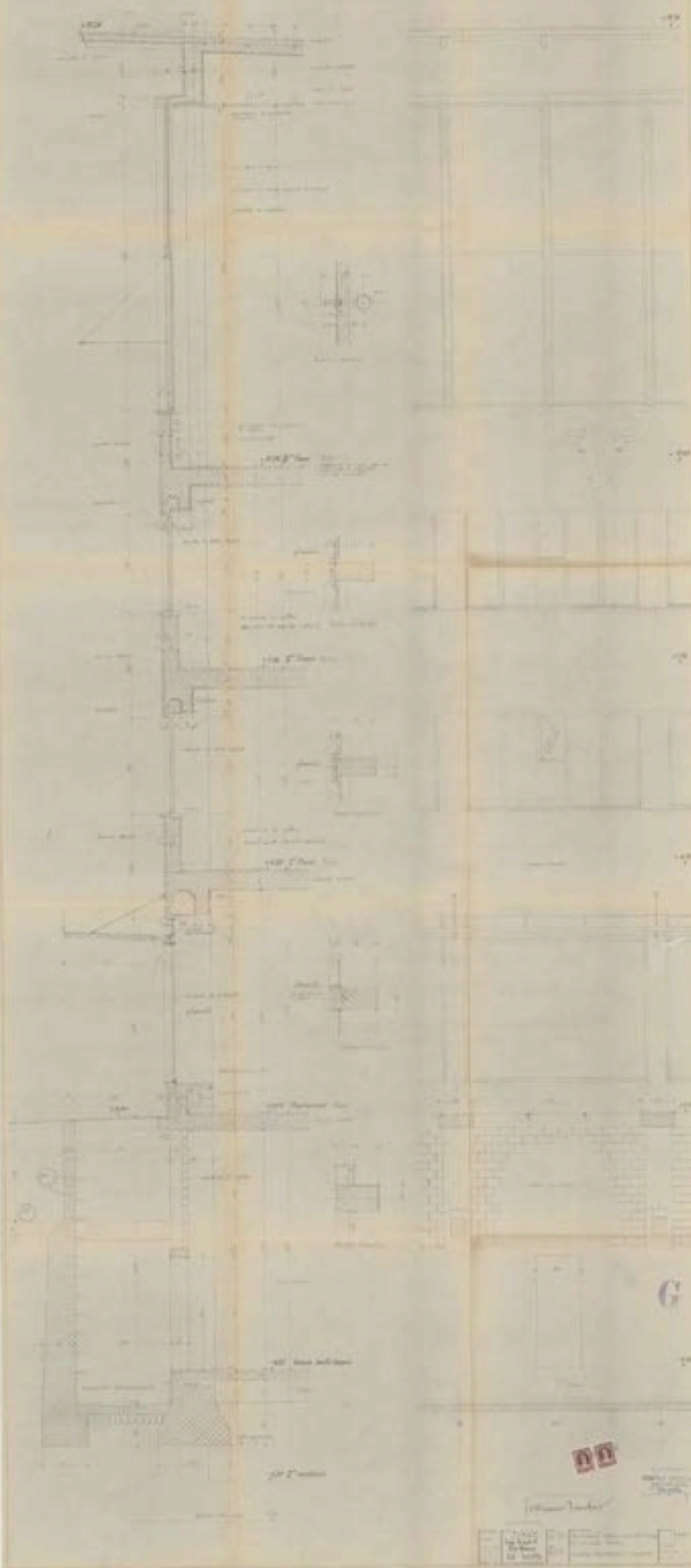
Note: Al termine della guerra, la Società Svizzera acquista un lotto di 3000mq in piazza Cavour, a ridosso del futuro Centro Direzionale. Preso l'impegno di saturare l'area con la nuova sede e di realizzare un'architettura moderna, su progetto di Armin Meili, si decide la costruzione di un corpo basso, rivolto verso il parco e la piazza, e di un'alta torre arretrata, idealmente in linea con il Duomo e la stazione Centrale. La direzione dei lavori è affidata a Giovanni Romano, che nel 1949 domanda la licenza edilizia. Il grattacielo per uffici e sedi di rappresentanza è inaugurato nel 1952. Candido esempio di International Style, la torre ha telaio in cemento armato e nuclei di servizio sui lati ed è conclusa da una cortina vetrata apribile, estesa per due piani, che crea un belvedere sulla città.

Linee ATM: tram 1

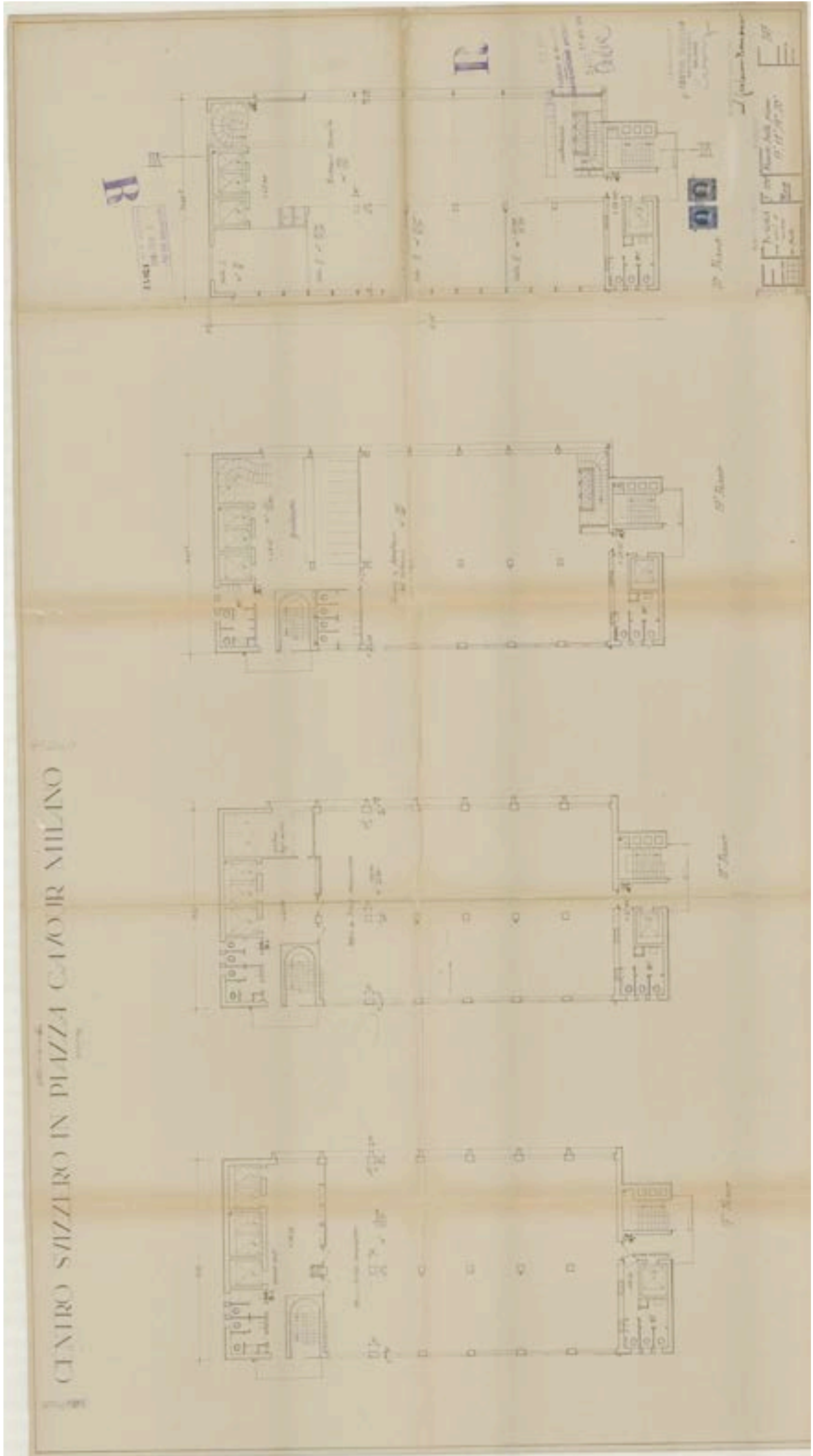


Armin Meili, Giovanni Romano, Centro Svizzero, foto attuale della torre

CENTRO SAZZERO IN PIAZZA CANTON MILANO



*Armin Meili, Giovanni Romano, Centro Svizzero, dettaglio della facciata verso piazza Cavour,
Archivio Civico Comune di Milano*



Armin Meili, Giovanni Romano, Centro Svizzero, pianta dei piani 17-18-19-20, Archivio Civico

Casa Albergo , Luigi Moretti, Ettore Rossi, 1946 – 1951

via Filippo Corridoni, 22

Progettista strutture: Giulio Borelli

Altezza: 48,12m e 22,58m

Piani fuori terra: 14 e 6

Destinazione: residenza convenzionata

Committenza: Comune di Milano e Società Cofimprese

Struttura: telaio in cemento armato su fondazioni a travi rovesce; tamponamenti perimetrali e partizioni interne in laterizio forato; copertura piana

Finiture: Rivestimento esterno in tessere vetrificate bianche; pavimenti in graniglia alla veneziana; negli atrilastre di marmo bianco.

Note: Nel 1947 il Comune di Milano sigla un accordo con Cofimprese per realizzare tre case albergo, disegnate da Luigi Moretti con l'ingegnere strutturista Giulio Borelli.

L'operazione, parte del piano di ricostruzione della città, mira a dare alloggio a studenti o piccoli nuclei familiari con basso reddito. L'edificio di via Corridoni ha pianta da H e si sviluppa in due volumi di 14 e 6 piani ciascuno, uniti da un corpo basso centrale che funge da ingresso. Sui prospetti maggiori si susseguono le finestre degli alloggi, disposti attorno a un corridoio centrale. Una scanalatura vetrata, che dà luce alle scale, incide i lati corti dell'edificio maggiore, creando una suggestiva quinta urbana. L'arretramento del volume dalla strada salda il rapporto con il contesto mediante uno spazio verde comune.

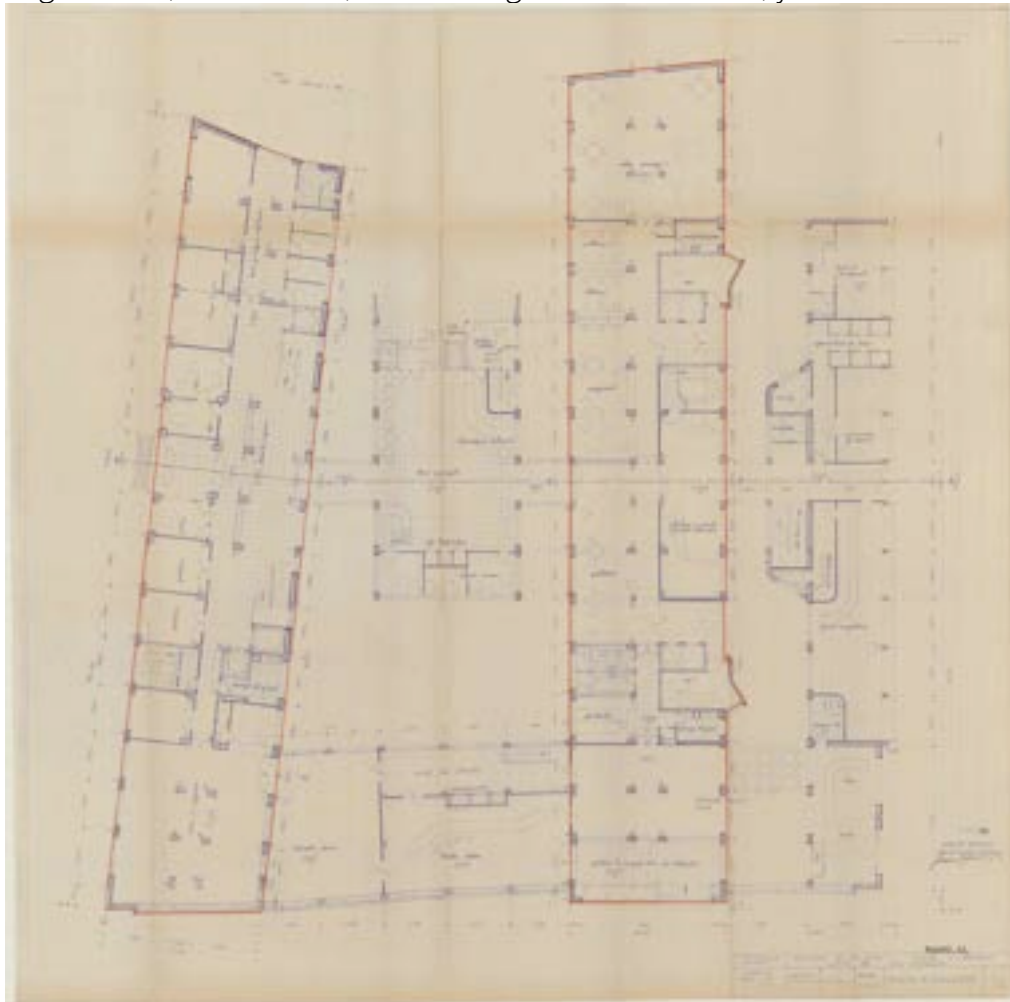
Linee ATM:MM1 – San Babila, tram 12



Luigi Moretti, Ettore Rossi, Casa Albergò di via Corridoni, foto d'epoca, Archivio Civico Comune di Milano



Luigi Moretti, Ettore Rossi, Casa Albergò di via Corridoni, foto attuale



Luigi Moretti, Ettore Rossi, Casa Albergò di via Corridoni, pianta del piano rialzato, Archivio Civico Comune di Milano

Grattacielo Pirelli, G. Ponti, A. Fornaroli, A. Rosselli, 1953-1960

Piazza Duca d'Aosta, 3

Progettista strutture: Arturo Danusso, Pier Luigi Nervi

Direttore dei lavori: Giuseppe Valtolina, Egidio Dell'Orto

Altezza: 127,1m

Piani fuori terra: 33

Piani interrati: 2

Destinazione: uffici

Committenza: Pirelli S.p.A.

Struttura: in cemento armato.

Finiture: rivestimento esterno in tessere ceramiche; serramenti in alluminio estruso e vetro Thermopane; all'interno elementi trasparenti in vetro Sicurit; pavimenti in linoleum; pareti in elementi divisorii mobili.

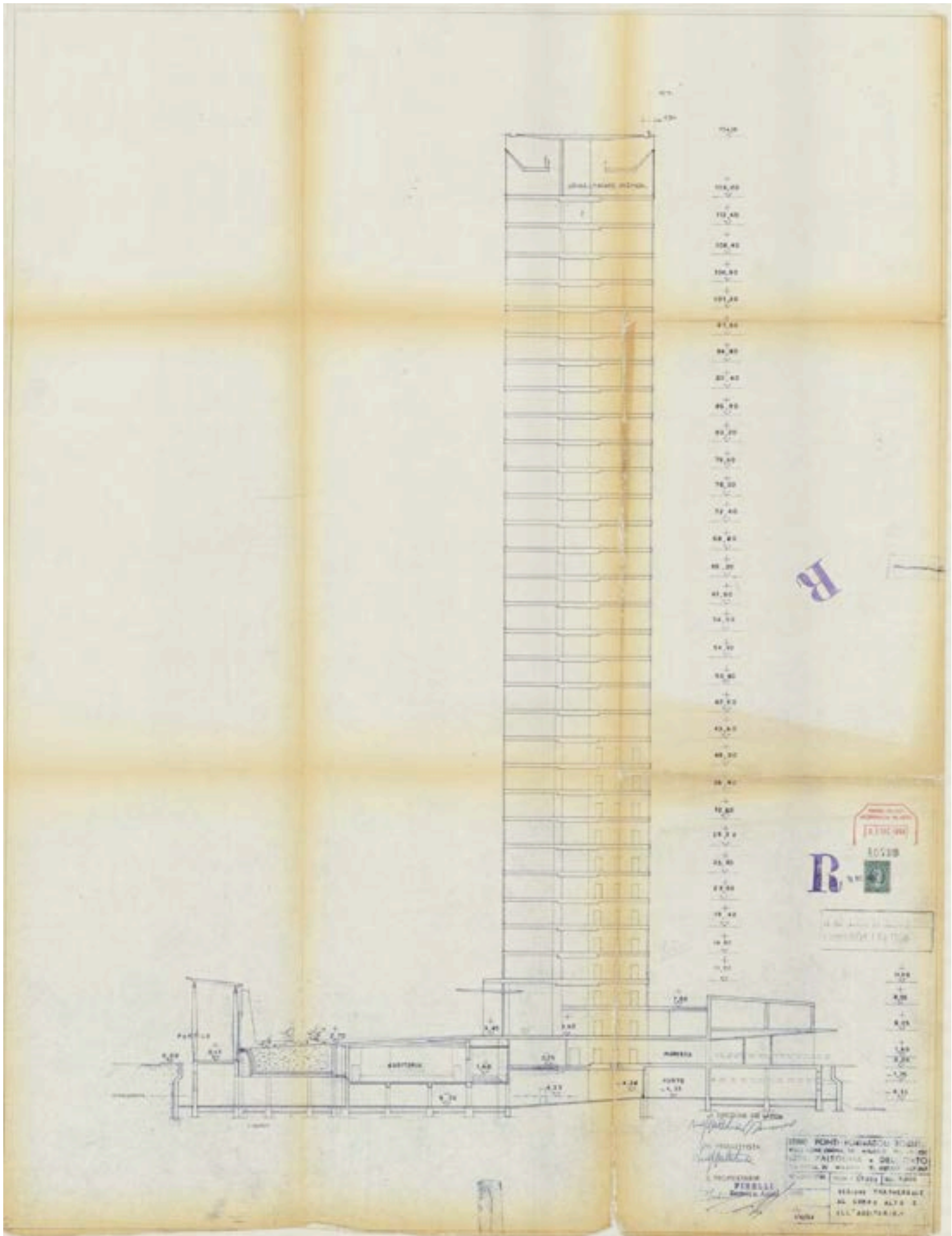
Note: La forma snella e sfaccettata ha fatto della torre un'icona, emblema della ascesa imprenditoriale della città. Lo schema strutturale è leggibile in facciata: la continuità del curtain wall, in Thermopane con telaio in alluminio estruso, è interrotta dall'ossatura in cemento armato, composta da due punte triangolari cave e quattro pilastri ad ali di farfalla rastremati verso l'alto. I solai sono retti da travi lunghe 24m, concedendo massima flessibilità nell'organizzazione degli uffici, divisi da pareti mobili e da vetrate in Sicurit. Particolare attenzione è riposta nei percorsi, a partire dal podio che rialza il grattacielo dal livello stradale, creando una piazza carrabile e l'ingresso pedonale. Nei seminterrati si trovano un elegante auditorium e l'imponente sistema degli impianti.

Linee ATM: M2 – M3 Centrale F.S.



Gio Ponti, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli, Arturo Danusso, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Valtolina, Egidio Dell'Orto,

Grattacielo Pirelli, sullo sfondo la Torre Galfa



Torre Galfa, M. Bega, 1956-1959

Progettista strutture: Luigi Antonietti, Piero Papini

Altezza: 102,37m

Piani fuori terra: 31

Piani interrati: 2

Destinazione: uffici e attività commerciali

Committenza: Società petrolifera Sarom

Struttura: setti portanti centrali in cemento armato rastremati verso l'alto e solidali al nucleo scale-ascensori; solette a sbalzo; curtain wall in alluminio estruso; copertura piana con pensilina volante.

Finiture: serramenti in duralluminio anodizzato con pannelli in cristallo.

Note: il complesso deriva il suo nome dalla sua collocazione all'incrocio tra le vie Galfagni e Fara. L'elemento a torre si combina con due corpi bassi laterali e sprofonda per due piani nel terreno. Ha una particolarissima struttura a setti portanti che si riducono di sezione crescendo in altezza. In questo modo il perimetro è sgombro da qualsiasi elemento portante e consente la realizzazione di una cortina continua in vetro completamente trasparente, ad eccezione di alcune porzioni del retro occupate dai nuclei delle scale. Il volume è chiuso superiormente da una pensilina volante in cemento armato che ricopre la terrazza panoramica.

Linee ATM: M2 – M3 Centrale F.S.



Melchiorre Bega, Torre Galfa, foto attuale



Melchiorre Bega, Torre Galfa, particolare della cortina, Archivio Bega



Melchiorre Bega, Torre Galfa, foto d'epoca di un caffè aziendale, Archivio Bega

Torre Velasca, Studio BBPR, 1956-1959

piazza Velasca 5

Progettista strutture: Arturo Danusso

Altezza: 106m

Piani fuori terra: 26

Destinazione: residenze, uffici e attività commerciali

Committenza: Società Generale Immobiliare

Struttura: pilastri perimetrali e nucleo centrale in cemento armato; copertura a falde

Finiture: pilastri rivestiti in graniglia di marmi veronesi semilevigata e solette martellinate; chiusure perimetrali in pannelli prefabbricati in calcestruzzo impastato con graniglia di marmo e Klinker.

Note: Costruita in deroga al regolamento comunale in cambio della realizzazione di una piazza alla sua base, la torre è nota per la sua forma "a fungo": l'aggetto degli ultimi sei piani sopra l'alto fusto offre alle abitazioni più profondità rispetto agli uffici sottostanti. L'aumento di sezione impone il salto ai pilastri perimetrali portanti, coesi orizzontalmente al nucleo centrale. La struttura in cemento armato gettata in opera, preferita per economia a una in acciaio con curtain-wall, è completata da pannelli prefabbricati in cemento, graniglia

di marmo rosata e klinker, serramenti in alluminio anodizzati e bruniti e da un tetto a falde che contiene il blocco dei servizi. Con il suo aspetto "medievale", il grattacielo si è distaccato dai modelli più convenzionali attirando dure critiche.

Linee ATM: M3 - Missori



Studio BBPR, la Torre Velasca svetta nel panorama di Milano in una foto d'epoca, Archivio Bega



Studio BBPR, Torre Velasca, particolare dell'aggetto dei piani superiori



Studio BBPR, Torre Velasca, dettaglio della cortina

Grattacielo di Milano, L. Mattioni, E. e E. Soncini, 1950-1955

Piazza della Repubblica, 32

Progettista strutture: Luca Papini, Antonio Rognoni, Sozzani

Altezza: 116 m

Piani fuori terra: 31

Destinazione: residenza e uffici

Committenza: S.p.a. Grattacielo di Milano (cordata di imprenditori)

Struttura: in cemento armato; attico di coronamento e copertura piana.

Finiture: per il basamento rivestimento in serizzo dubino; per la torre grès di color sfumato

verso l'estremità superiore; parapetti e serramenti in acciaio inox e anticordal anodizzato.

Note: La revisione della convenzione stesa negli anni '30, che prevedeva la costruzione di edifici simili sul fronte ovest della piazza, permette la realizzazione di una torre, elevata la prima volta oltre il limite simbolico della Madonnina del Duomo. L'alta silhouette in cemento armato si basa su un modulo di 1,80m che influenza la distribuzione interna e i prospetti, differenziati sui quattro fronti dal disegno del curtain wall in alluminio anodizzato. I primi otto piani della torre sono adibiti a uffici; lo stacco dai superiori, destinati alle residenze, è evidenziato da una riduzione di sezione e dalle finiture scure in serizzo dubino lucidato a contrasto con il grès turchino sfumato verso l'alto. Conclude l'edificio un attico racchiuso in un volume ellittico con una terrazza panoramica.

Linee ATM: tram 1 - M3 Repubblica



Luigi Mattioni, Eugenio Soncini, Ermenegildo Soncini, Grattacielo di Milano, foto d'epoca, Archivio Mattioni



Luigi Mattioni, Eugenio Soncini, Ermenegildo Soncini, Grattacielo di Milano, un particolare della cortina, foto attuale



Luigi Mattioni, Eugenio Soncini, Ermenegildo Soncini, Grattacielo di Milano, l'ingresso, foto attuale

Torre al Parco, V. Magistretti, F. Longoni, 1953-1956

via Revere 2

Progettisti strutture: M. Guerci, P. A. Papini, A. Rognoni

Direttore dei lavori: Gianmauro Oldrini

Altezza: 78,80m

Piani fuori terra: 21

Piani interrati: 3

Destinazione: residenza e uffici

Committenza: Liquigas S.p.a

Finiture: graniglia di porfido rossa e bruna sostituita in opera da graniglia di serizzo e granito in due toni di grigio;

Note: Un accordo con il Comune consente di sostituire il previsto blocco a cortili con una torre di pari volumetria. L'alto fusto affonda nel terreno con tre piani di autorimesse ed è conclusa da un vistoso cornicione in cemento, dal corpo macchine degli ascensori e dalla terrazza panoramica, accessibile da una scala elicoidale evidenziata dalla slanciata pensilina a T. Oltre al belvedere, il rapporto con il parco urbano dell'intorno è stabilito dalle logge, che,

con solette a sbalzo e parapetti in ferro, smaterializzano gli spigoli del volume a L. Alla dinamica successione dei balconi si accostano fasce in intonaco grigio forate dalle finestre di servizi e camere da letto. Il piano tipo prevede alloggi di due metrature diverse, variabili secondo il numero dei locali e l'ampiezza delle terrazze.

Linee ATM: tram 1



Vico Magistretti, Franco Longoni, Torre al Parco



Vico Magistretti, Franco Longoni, Torre al Parco, particolare delle logge

Torre Turati 2, G. Muzio, L. Muzio, 1963-1969

Via Turati, 40

Altezza: 75 m

Piani fuori terra: 19

Destinazione: residenza e uffici

Committenza: Reale Compagnia

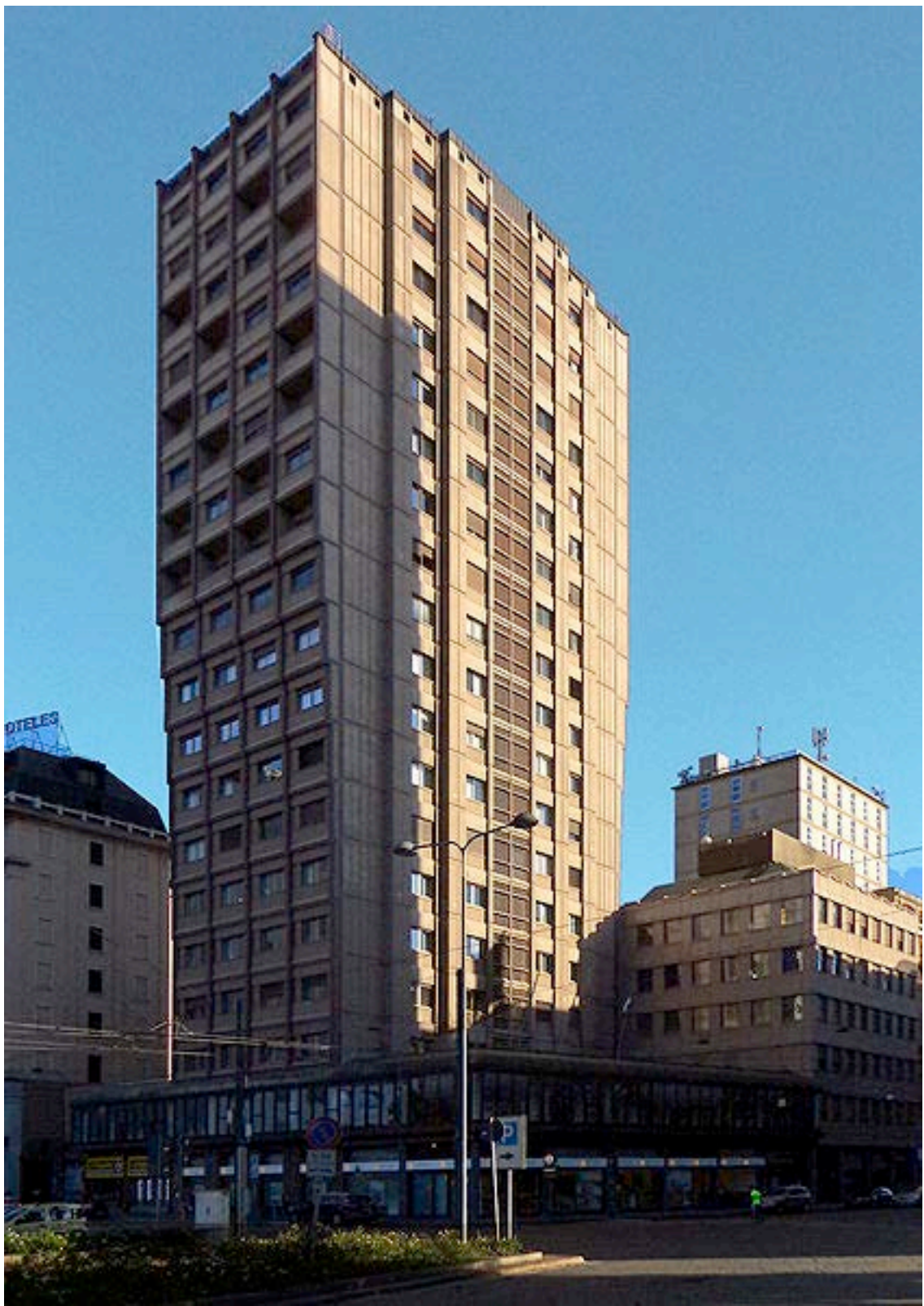
Struttura: sistema portante misto in cemento e ferro; tamponamenti perimetrali con pannelli prefabbricati; tetto a piramide con rivestimento in rame

Finiture: pannelli conglomerato cementizio armati misto a graniglia di marmo bruno

Note: Rifiutata la proposta, avanzata dai progettisti, di modifica del Piano

Particolareggiato del 1953, che prevedeva la costruzione di due torri gemelle all'imbocco di via Turati, lo Studio Muzio forza la sagoma esagonale prevista nella lottizzazione ideando una torre rettangolare a sezione crescente verso l'alto. La rastrematura accentua lo slancio verticale sopra la piastra di due piani, collegata alla porzione bassa del complesso. Il caratteristico profilo seghettato è definito dalla struttura in profilati d'acciaio, tamponata da bruni pannelli prefabbricati in conglomerato cementizio. Nella distribuzione interna, la dorsale centrale in cemento è destinata a scale, ascensori e servizi, così da lasciare spazio a uffici e soggiorni nelle mensole aggettanti, a nord e a sud, sopra la città.

Linee ATM: tram 1



Giovanni e Lorenzo Muzio, Torre Turati 2, vista d'angolo



Giovanni e Lorenzo Muzio, Torre Turati 2 a sinistra, a destra la "sorella" progettata da Luigi Mattioni



Giovanni e Lorenzo Muzio, Torre Turati 2, particolare della cortina a elementi prefabbricati (sullo sfondo la torre della Permanente)

II PARTE: GRATTANUVOLE CONTEMPORANEI

QUANDO IL GRATTACIELO ARRIVÒ A MILANO E DOPO - CECILIA BOLOGNESI

Sono i 99 metri della Torre Velasca terminata nel 1957 e i 127 del grattacielo Pirelli terminato nel 1961 a svertare nello *skyline* milanese per molti anni, due anime solitarie sopra la pianura dei tetti di quattro, cinque piani dominante in città. Il Pirelli detiene il record di grattacielo più alto in Europa e con la Velasca rappresenta l'ondata ottimistica del dopoguerra, il vento degli anni '50 e '60 che esalta a tutto campo i rapporti virtuosi tra committenza imprenditoriale, architetti, ingegneri. Milano esprimeva se stessa, la propria carica creativa e inventiva al meglio; aveva ragione Alberto Savino nel 1943 nel suo *Ascolto il tuo cuore Città* quando scriveva: "Sento che da queste rovine sorgerà una città più forte, più ricca, più bella". La città, mutilata nei suoi simboli, il bombardamento del Castello, della Villa Reale, del Museo di Storia Naturale, della Galleria di Palazzo Marino e Serbelloni e tanti altri avevano fatto una bella mattanza, nel giro di dieci anni ritorna a rappresentarsi al meglio, con la ricostruzione delle sue rovine ma anche del nuovo con due nuovi simboli degni di attenzione.

L'attenzione locale si focalizza nel dibattito architettonico su quali siano le forme proprie dell'architettura contemporanea, dove le due icone appartengono a due universi linguisticamente antitetici. Per circa cinquant'anni poi, fino agli inizi del 2000 di grattacieli a Milano non se ne sente parlare proprio più, né sulla carta, né in cantiere.

La città cresce e si espande in forme spesso libere, qualche volta sgraziate, ma non nasce nessuna necessità di rappresentanza iconica come quella che i due protagonisti sopra citati. Poi improvvisamente le due occasioni legate al compimento dell'Accordo di Programma sullo spostamento della Fiera e sulla proposta fattiva del PII di Milano Porta Nuova mettono l'amministrazione nell'urgenza di iniziare a raccogliere consensi su questo tipo che presto si sarebbe ripresentato a Milano, e sotto chissà quali forme. Il tema per nulla semplice mette tutti gli operatori fronte ad una forte carica di misoneismo milanese che sarà il primo vero ostacolo da affrontare.

Nel 2003, come prodromi dell'ottenimento di un consenso, viene organizzata la prima mostra *Skycrapers on the Skyline* nella quale il mondo delle torri contemporanee si offre alla vista e al commento dei cittadini con 80 modelli provenienti da tutto il mondo e da quel momento i dibattiti entrano nel cuore della questione.



Una vista di Viale della Liberazione con le recenti realizzazioni di Porta Nuova

EDIFICI ALTI, TORRI, GRATTACIELI. NOTE PER UNA FENOMENOLOGIA DELLO SVILUPPO IN ALTEZZA MILANESE

- MARCO BIRAGHI

I nuovi grattacieli milanesi a carattere residenziale, come quelli nell'area delle ex-Varesine e il Bosco Verticale, pongono una questione: il prestigio conferito dal lusso e l'auto-rappresentazione del privato che si manifesta nel dominio del territorio dall'alto. D'altro canto, il corpo verticale del nuovo Palazzo della Regione Lombardia non ha un vero e proprio attacco a terra, ciò che dal punto di vista simbolico lo rende debolissimo; una debolezza ribadita dalla mancanza di una fisionomia particolarmente riconoscibile. Si tratta dell'esatto contrario del grattacielo, che per sua natura deve imperiosamente prendere possesso del suolo e da lì misurare la sua distanza dalla sommità. Il grattacielo, d'altronde, una volta abbandonata la sua unicità, legata alle forze economiche che agiscono al suo interno, è spesso debole come elemento residenziale. Ne è una prova il maxi-condominio del racconto di James G. Ballard, *High-Rise*, in cui si verifica un disastro che non si svolge soltanto al suo interno ma che è letteralmente il prodotto della logica dell'edificio.

La Torre Unicredit, di più recente costruzione, è parte di un sistema che crea una piazza su un vuoto che si stacca dal tessuto circostante della città; una piazza del tutto "inventata", che non esisteva prima, e che si aggiunge all'immaginario milanese entrando a farne parte soprattutto grazie all'area pedonale che crea nuove occasioni di socialità.

Il suo carattere di torre è accentuato dalla presenza della sommità di una terminazione a forma di pinnacolo, reminiscenza forse delle guglie del Duomo o di un capriccio arabeggiante. Questo è uno dei tanti elementi del progetto che non aiutano a comprendere la relazione tra i caratteri morfologici e l'effettiva socialità che quello spazio crea. In fondo, gli ultimi grattacieli costruiti a Milano rispettano ancora la tripartizione classica del palazzo comunale italiano. In questi edifici (ma anche nei *tall buildings* che sorgevano a Chicago negli ultimi decenni dell'800), la tripartizione era costituita da una fascia di bugnato al pianterreno, da uno sviluppo finestrato più o meno ampio a seconda delle potenzialità finanziarie, e da un attico di coronamento che segnava la fine dell'edificio. Nella nuova sede dell'Unicredit è evidente la medesima partizione: al di sotto dell'alto pinnacolo, grandi e uniformi facciate vetrate, e ancora più giù, una fascia a pianterreno segnata da una pensilina sorretta da pilastri inutilmente inclinati, in cui è presente ancora tutta l'enfasi dell'ingresso monumentale. Tutte queste caratteristiche – che nei grattacieli modernisti, se c'erano, erano ridotte al minimo – fanno collocare la Torre Unicredit all'interno di una fase manierista dell'architettura moderna.

Dunque, qual è l'esigenza di costruire edifici così alti? È un impulso che parte dalla cittadinanza, dalla collettività? Oppure è qualcosa circoscritto ai soli circuiti finanziari e alle esigenze dello sviluppo economico? È interessante riprendere quanto affermato alcuni anni fa sui giornali da Stefano Boeri, secondo il quale Milano dovrebbe dotarsi di una "foresta di Boschi Verticali" da costruire ovunque ci sia spazio disponibile, persino all'interno dei più noti parchi milanesi. Quei "Boschi Verticali", secondo quanto sostenuto in quell'occasione da Boeri, non avrebbero una ragione speculativa bensì il nobile compito di aumentare la biodiversità della flora e della fauna milanese. Sarebbe ancora interessante capire se Boeri stesse cercando di occultare, più o meno abilmente, la natura finanziaria del grattacielo (come ha poi fatto nel Bosco Verticale costruito all'Isola) oppure stesse davvero pensando a una specie di Ville Radieuse lecorbusieriana del XXI

secolo. Da queste riflessioni si ritorna al discorso iniziale, in cui l'immagine del grattacielo corrisponde a quella di una "montagna incantata", una proiezione ideale, un'immagine emozionale oltreché materiale, che nel progetto di Boeri assume la maschera di grande intervento pubblico: non aumentare estensivamente la superficie del verde milanese, quanto piuttosto aumentarne l'altezza e la densità attraverso la sua accumulazione verticale. Il Bosco Verticale può essere considerato come un "cavallo di Troia": rappresenta una cruda realtà che cerca di ammantarsi di vesti utopiche. Il grattacielo viene così contrabbandato per un rimedio e un simbolo benefico, portatore di valori positivi, "naturalistici", in contrapposizione all'"altro" tipo di grattacielo, armato di curtain wall, assunto a emblema della sua natura finanziaria. Il tempo stabilirà se queste nuove costruzioni saranno accettate da un punto di vista sociale, e se subiranno quel processo di "appropriazione" dal punto di vista dell'uso che la città fa delle sue forme, secondo l'idea russiana di una città fatta di forme che possono anche cambiare funzione, ma che permangono proprio nella loro capacità di trasformarsi. Sarà il tempo a dire se questi grattacieli saranno disponibili ad accogliere tali trasformazioni.



Veduta aerea di Porta Nuova, foto Marcello Modica

“VEDERE È UNA DANZA”. L’APPROCCIO AMERICANO PRAGMATICO ALLA TECNOLOGIA E QUELLO COMPOSITIVO E SIMBOLICO DI MATRICE EUROPEA - ANTONELLA CONTIN

L’immagine della città di Kevin Lynch, uno dei testi che definiscono quel crinale della storia dell’architettura contemporanea, databile intorno agli anni 1960 del secolo scorso, in cui si mettono in discussione i principi del Movimento Moderno, tanto rispetto all’oggetto architettonico quanto in relazione alla città, muove da una posizione riformista: confrontandosi con la velocità e la vastità delle trasformazioni indotte nell’ambiente urbano dalla pluralità dei processi di espansione e di ricostruzione. L’autore si pone l’obiettivo esplicito di dotare il pianificatore degli strumenti di analisi necessari per arrivare al controllo della produzione dell’immagine urbana tramite la stesura di un piano visivo della città, che promuova il riordino delle immagini mentali pubbliche dell’ambiente urbano, in vista di una maggiore integrazione del cittadino col proprio luogo di residenza e di lavoro (A. Vezzani).

L’approccio lynchiano tende ad accentuare un possibile ordine esistente al di sotto delle apparenze caotiche della scena urbana e si propone di accentuarlo aumentandone la *figurabilità*, ovvero l’individualità ed evidenza visiva delle forme.

Lynch, del resto, in un suo testo pubblicato postumo, *The travel journals (1952-53)*, propone ancora la città italiana, Firenze, Roma e Venezia come modello urbano di figurabilità, e riconosce però allo stesso tempo anche ai segnali della comunicazione Pop un valore di strutturazione dell’immagine urbana, ad esempio nella sua analisi di Scollay Square a Boston.

Il progetto a cui punta Lynch è il progetto della figurabilità urbana, destinato a formalizzarsi in un piano visivo che l’autore non circoscrive al solo ambito estetico: Lynch mira a quel benessere e a quella sicurezza psichica degli utenti urbani (*feeling of adequacy*) che si lega alle capacità di orientamento; la figurabilità è quindi leggibilità delle matrici visive.

Il fine è quello di poter arrivare a progettare un’immagine mentale pubblica condivisa della città. Il progetto di architettura allora deve costituire un tratto saliente della città in quanto costitutivo della sua immagine mentale. Quello che Lynch chiama landmark, allora, possiamo intenderlo non solo come meta visiva, quanto piuttosto come “marchio del piede” della torre e soprattutto come costruzione di uno skyline per un *paesaggio totale reso visibile*. Firenze diventa modello di paradigma urbano che dispone le piante e prepara le scene. Torre urbana e Cattedrale sono allora marchi diversi per il flusso pedonale e sono potenti indici di posizione. La torre di Giotto, allora, danza con la cupola del Brunelleschi, perché “vedere è una danza”, ma già nella storica Firenze, quando la città salta di scala nella terza cerchia, il landmark deve assumere la funzione di marchio alla scala del paesaggio ed deve mettersi in relazione con i suoli, le reti e i paesaggi.

Oggi, infatti, il grattacielo viene inteso come elemento che costringe la tipologia a ibridarsi. Colin Rowe, quando introduce il tema del telaio del grattacielo di Chicago, distingue l’approccio pragmatico alla tecnologia, tipico della mentalità americana, da quello più compositivo e simbolico di matrice europea. E lo stesso Fenton, citato anche da Koolhaas in *Delirius New York*, introduce il tema del grattacielo come *hybrid building* e con esso, apre alla dimensione storica dell’architettura americana che significa soprattutto *bigness*: la nuova scala degli edifici del piano di New York del 1911. Il grattacielo diventa, allora, un punto di vista sulla città, che provoca rispetto ad essa uno

stupendo sentimento di relazione (*feeling of relation*), dove una città verticale guarda da sopra quella orizzontale, per alcune miglia e consente, così, la capacità di vederla e afferrarla facilmente come se fosse tutta intera un simbolo. Il grattacielo è allora, non solo una casa alta, ma un hub infrastrutturale; un simbolo di real estate development, ma soprattutto, una potente immagine pop, che offre il piacere di una familiarità con un mondo nuovo, complesso e vario, ad una scala inedita e incommensurabile.

La torre Unicredit di Pelli e lo Shard di Renzo Piano sono gli eredi contemporanei di queste visioni di inizio novecento.



Una vista urbana di Milano con la guglia del Headquarter Unicredit progettato da Cesar Pelli

LA VERTICALITÀ ALLA PROVA DELLA CITTÀ ESTESA - PAOLO GALUZZI

Milano rappresenta, forse, l'unica città italiana che ha abbracciato senza riserve la modernità cogliendo nell'arco di un secolo modi e forme diverse di innestarla su una storia urbana più ricca. Dentro questa propensione verso la modernità, l'edificio verticale ha giocato un ruolo significativo sia come tema *cult* generazionale, sia come sfida progettuale specifica in risposta ai mutamenti fisici e sociali della città, pur misurandosi costantemente con la prudenza della cultura italiana e milanese verso l'estraneità contestuale che il grattacielo incarna. Per questo, nella storia urbana di Milano la "torre" prevale sul "grattacielo" generando una fatale ambiguità tipologica e semantica: raramente nella realtà milanese si genererà quella compresenza di condizioni che dovrebbero connotare idealmente il modello dello *skyscraper*: la verticalità, la modularità del piano tipo e l'immaterialità degli involucri, la collocazione urbana, il mix di funzioni, la natura simbolica, promozionale e comunicativa.

Così, a partire dal Novecento, la verticalità parteciperà alle principali fasi di sviluppo e trasformazione della città confrontandosi con i temi urbani emergenti, rispetto ai quali queste caratteristiche saranno di volta in volta declinate e ri-combinate in modi differenti.

Fino agli anni '40 gli esperimenti di verticalità interpretano *la modernizzazione del centro*, collocandosi nei luoghi più sensibili ottenuti con gli sventramenti del tessuto storico e con le riforme viarie e spaziali conseguenti. L'immediato dopoguerra costituirà il momento "alto" della verticalità milanese, alle prese con i temi della *ricostruzione* e con il progetto di fondazione del *Centro direzionale* promosso dal nuovo piano regolatore; ma già sul finire degli anni '50, si spingerà *all'inseguimento dello sviluppo* di una città che cresce e si espande velocemente e inizia a riconoscersi dentro una dimensione metropolitana. Così, negli anni '60 e '70 *all'assopimento del tema del grattacielo*, corrisponderà una continua affermazione dell'edificio alto come risposta urbana alle esigenze abitative e rappresentative della borghesia milanese, e, contemporaneamente, come risposta periferica alla stringente questione abitativa sociale e popolare, interpretando i primi segnali del declino dell'industria e della fabbrica in città. Se gli anni '80 e '90 trascorreranno nell'elaborazione del nuovo scenario urbano di riuso delle aree industriali dismesse che investe in misura diversa l'intera città e ormai il suo territorio urbano esteso, la riorganizzazione del trasporto su ferro urbano e regionale favorito dal *Progetto passante* apre nuove possibilità di intervento e di verticalità nel cuore della città, rilanciando la vicenda interrotta del Centro direzionale; ma delinea contemporaneamente una nuova prospettiva regionale dentro la quale può essere traguardo il futuro della città, oltre i suoi confini amministrativi, oltre i labili e ormai liquidi confini metropolitani. In questi stessi anni, con occulta sistematicità, un insieme scomposto di basse torri di vetro conquisterà le porte interne di una Milano ormai estesa, lungo i principali itinerari battuti dalla nascente società dei flussi.

Alla fine degli anni Novanta, nuove condizioni offrono la concreta prospettiva di intervento sulle aree dismesse e inutilizzate: attraverso strumenti negoziali in variante alle rigide regole di un'urbanistica che si ritiene superata, la stagione neoliberista offre nuove possibilità di trasformazione e di verticalità che troveranno il sostegno nella effervescente fase finanziaria e immobiliare durata fino al 2007. E' la stagione della *bigness* milanese, in cui i grattacieli e la verticalità torneranno ad essere interpreti principali delle trasformazioni urbane centrali, periferiche, territoriali. Le alte densità

consentite dagli strumenti negoziali spingono gli interventi a considerare soluzioni verticali non solo ormai nei contesti più centrali, ma anche in quelli più marginali ed esterni. Una stagione che si apre a un mercato globale con progettisti e soluzioni urbane che riecheggiano figure e paesaggi del nuovo *international style* dominante. Negli anni, in cui matura l'elaborazione del nuovo Pgt, il pensiero dominante della *bigness* investe iniziative che si aprono anche alle zone più periferiche, fino a spingersi dentro il nuovo territorio esteso e reticolare della città contemporanea, nelle nuove centralità territoriali fecondate dal trasporto pubblico e dalle intersezioni delle principali arterie di traffico della regione urbana. La verticalità diventa ancora una volta lo strumento per generare *nuovi epicentri* e per promuovere i *landmark* della nuova dimensione urbana postmetropolitana.



Le torri dell'area ex Marelli, foto Marcello Modica

BASSO E ALTO. VERTICALE E ORIZZONTALE - GIUSEPPE MARINONI

Porta Nuova è un progetto ambizioso. Con l'intento di riqualificare una parte urbana tra le più centrali e più infrastrutturale della città, esso vuole dare forma e vita a un'area rimasta degradata e incompiuta dal dopoguerra a oggi, nonostante l'avvicinarsi di innumerevoli propositi e programmi di trasformazione. Porta Nuova può essere vista ora, a realizzazione quasi completata, come l'ibridazione dei principi di costruzione della 'città compatta europea' con la volontà di configurare gli spazi urbani, con il modello di 'metropoli globale', con edifici simbolo stagliati nello skyline della città esistente.

Tale duplicità è da ricercarsi nella sua stessa genesi. Un processo che inizia nel 1999 con il progetto urbano elaborato da Pierluigi Nicolini e Giuseppe Marinoni per il Comune di Milano. E successivamente sviluppato e proseguito a partire dal 2003 da Hines Italia con l'apporto progettuale di Cesar Pelli, KPK e Boeri Studio che hanno predisposto i masterplan rispettivamente per le parti a ridosso della stazione Garibaldi, lungo viale Liberazione, verso il quartiere Isola.

Il progetto urbano iniziale è prevalentemente impostato sulla configurazione della morfologia dello spazio aperto. Un 'giardino centrale', memore dei Giardini di Porta Venezia, è il centro insediativo che spinge il costruito lungo le parti urbane rimaste sfrangiate ancora dalle demolizioni belliche e dalle riforme dell'infrastruttura ferroviaria. Il progetto compie un lavoro di ricucitura del tessuto esistente atto a definire i bordi del nuovo giardino urbano. E di questa impostazione rimarrà traccia evidente soprattutto nella definizione degli spazi aperti: il Parco della Biblioteca degli Alberi di prossima realizzazione, i tracciati urbani, gli spazi aperti di frangia che mettono in relazione il nuovo con la città esistente.

I successivi masterplan definiscono invece i principi morfologici dei complessi edilizi, in parte concepiti con edifici bassi compiendo operazioni di ricucitura in continuità con la città storica esistente, in parte sviluppati in altezza, fruendo della nuova condizione apportata dai grandi spazi aperti, proseguendo così l'opera di innovazione dell'immagine urbana di Milano.

Ora Porta Nuova è un pezzo di città mista e vitale, che coniuga polimorfismo, con il coinvolgimento di più studi di architettura nelle realizzazioni dei singoli edifici e degli spazi aperti - Cesar Pelli, KPF, Zucchi Architetti, Arquitectonica, Boeri Studio, Caputo Partnership, Studio M2P, PiuArch per gli edifici; Land e Inside Outside per gli spazi aperti - con multifunzionalità, con la presenza di istituzioni pubbliche come il Palazzo Regione Lombardia, edifici direzionali come Unicredit o il Diamante, residenze come Solaria o il Bosco verticale, servizi come la Sede della Fondazione Catella o l'Incubatore per l'arte.

Se i suoi spazi aperti 'orizzontali', scenario per lo svolgimento dei rituali urbani contemporanei, stabiliscono una continuità fisica con strade e piazze della città attorno, gli slanci in altezza dei suoi edifici 'verticali' entrano invece in relazione simbolica con la metropoli milanese e le altre sue molteplici verticalità: tra cui le guglie del Duomo, il Grattacielo Pirelli, la torre Galfa, la torre Velasca.



Dalla Torre Velasca ai Grattacieli di Porta Nuova, foto Marco Garofalo

MILANO GREEN CITY - ANDREAS KIPAR

Porta Nuova riunisce i tre progetti Garibaldi, Varesine e Isola nella più grande operazione di riqualificazione urbana mai realizzata nel cuore di Milano: 290.000 mq di terreno lasciato in disuso da oltre 50 anni. La creazione di un grande parco, la dimensione umana, l'importanza istituzionale e sociale del sito sono tutti fattori alla base dei progetti per sviluppare la sostenibilità ambientale, urbanistica e infrastrutturale. Il progetto, a tutti i livelli della progettazione, contiene tre concetti di sostenibilità: sostenibilità urbana, infrastrutture sostenibili e sostenibilità ambientale.

La riqualificazione del quartiere di Porta Nuova è visto come la naturale evoluzione dei quartieri esistenti, ognuno con la propria storia ed identità da essere salvaguardata e rafforzata attraverso spazi pubblici di alta qualità, piazze e zone pedonali e i grandi Giardini di Porta Nuova.

L'obiettivo è di produrre non solo una zona di passaggio tra le tre parti, ma una meta a sé stante, un luogo dove gli abitanti di Milano potranno incontrarsi e socializzare. In questa prospettiva una serie di luoghi di interesse culturale incontreranno sia le esigenze locali che la volontà del comune di Milano di sviluppare una strategia urbana sostenibile per diventare attraente e competitiva su scala più ampia. Quando la densità delle città aumenta, la qualità della vita in città può essere misurata osservando i suoi vuoti.

La strategia dei "Raggi Verdi" di Milano, infatti, si basa sull'idea che la densificazione può essere lo strumento per raggiungere la sostenibilità e migliorare la qualità della vita. Come i canali che attraversano la materia solida della città, otto raggi verdi forniscono la permeabilità che è necessaria per l'attivazione dello spazio pubblico, e collegare tutti i vuoti urbani - piazze, parchi, aree verdi, parchi giochi, etc - che sono altrimenti lasciati isolati e a volte poco conosciuti dalle persone. Porta Nuova è un pezzo cruciale lungo il Raggio Verde 1: il primo di questi "canali verdi", infatti, inizia dalla Cattedrale (Duomo) e passa da qui.

Porta Nuova è sicuramente la possibilità di densificazione, di creare permeabilità e far sì che la Green City sia un futuro possibile.



Andreas Kipar, Progetto Raggi Verdi, Raggio verde 1, Studio Land

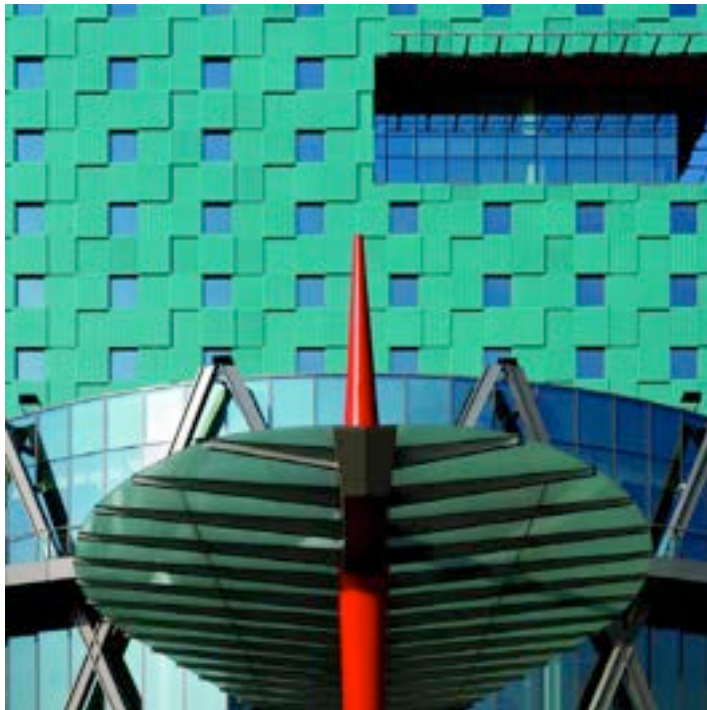
INNOVAZIONE TECNOLOGICA, RISPARMIO ENERGETICO E INVOLUCRO - MASSIMILIANO NASTRI

La progettazione e la costruzione degli edifici contemporanei nella forma *skyscraper type*, all'interno del contesto di Milano, si associa allo studio e all'applicazione di tecnologie sperimentali, di procedure di interazione ambientale (dirette alla calibrazione delle sollecitazioni climatiche, al contenimento delle dispersioni e all'ausilio delle fonti energetiche rinnovabili) e di sistemi di involucro di tipo evoluto. L'adesione dell'innovazione tecnico-esecutiva, rispetto agli interventi in forma *skyscraper type* a Milano, si concentra, in generale, sull'impiego selettivo e "customizzato" degli esiti conseguenti all'attuale offerta produttiva e prestazionale dei principali sistemi (strutturali, impiantistici e di chiusura verticale): questo considerando le opportunità di scelta e di adozione tra le soluzioni di serie e le soluzioni "prototipo", secondo il confronto mediato sia dalla possibilità di tradurre le esigenze mediante una molteplicità di combinazioni funzionali, sia dalle sinergie tra elementi tecnici e materiali di diversa origine produttiva (sostenendo i criteri di correlazione "flessibile", fino ai modi di assemblaggio).

Le tecnologie applicate e, in particolare, i componenti e i dispositivi dell'involucro sono assunti rispetto ai processi di *interazione ecoefficiente* e di "permeabilità" nei confronti delle sollecitazioni termo-igrometriche, luminose e aeree (determinando i criteri di controllo energetico e ambientale di tipo "selettivo" e "dinamico"), con la possibilità di regolarne i flussi e di convogliarli nel funzionamento complessivo. Pertanto, i sistemi e i dispositivi di involucro (attraverso le tipologie *unit system* o a "cellule", *structural sealant glazing* o *glass curtain wall*, ma anche a doppia parete, o *double skin façade*), nel partecipare all'assegnazione dei contenuti espressivi (per cui la composizione coincide con le soluzioni "integrate" e costruttive adottate per le chiusure verticali), si propongono:

- quali unità "specializzate", costituite in strati calibrati per "rispondere" attivamente alle sollecitazioni ambientali (in forma di *environmentally responsive wall*, attraverso il "contatto" percettivo e "organico" con le condizioni climatiche esterne);

- quali "apparecchiature regolabili" per il controllo della trasmissione del calore, della luce e della ventilazione naturale (in forma di *engineered wall*).



Giancarlo Marzorati, Hotel B4H, Milano

DIAMANTE: OLTRE L'APPARENZA - ISABELLA GAETANI

La torre Diamante è donna. All'apparenza è simile a molte altre: è alta, bella, sfaccettata. Ti lascia intravedere delle aspettative, ma è con la verità che ti stupirà. I suoi 130 m ne fanno la più alta torre in acciaio italiana. La facciata, l'uso di energie rinnovabili, la scelta dei materiali e l'attenzione all'utilizzatore finale sono le doti con cui saprà conquistarti.

La sua classe energetica è B, con un fabbisogno di energia primaria per il riscaldamento invernale di 8.6 kWh/m/anno. Ha ottenuto una certificazione LEED GOLD, ma come? Come avviene per la donna, la parte migliore non è visibile a tutti.

Si sviluppa in verticale ed in corrispondenza del nono e ventiduesimo piano (di 30 fuori terra più 4 interrati) la linearità è interrotta da un'inclinazione. Per massimizzare l'utilizzo di luce naturale e consentire il massimo apprezzamento dello skyline cittadino, lo spazio interno è organizzato intorno ad un nucleo centrale. Anche l'apparente continuità della pelle in vetro che definisce la facciata è ingannevole: le proprietà termiche cambiano a seconda della destinazione d'uso degli spazi interni, con valori di trasmittanza termica delle vetrate da 1.73 W/m²K a 1.32 W/m²K. Elementi brise-soleil di ultima generazione sono integrati nelle facciate vetrate con vetrocamera ad alta prestazione isolante, così da garantire un adeguato ombreggiamento. I serramenti sono costituiti da profili strutturali a taglio termico.

L'ambiente esterno è considerato come una possibilità, anziché un limite. Con un approccio progettuale olistico, esso è integrato nel funzionamento dell'edificio mediante impianti geotermici, pannelli solari e fotovoltaici che alimentano le pompe di calore con scambio idraulico esterno. Le pompe di calore aria/acqua soddisfano il riscaldamento e raffrescamento degli ambienti e sono progettate per assicurare il funzionamento fino ad una temperatura esterna minima di -5°C e massima 34°C. Un buon coefficiente di prestazione (COP) è garantito per un'ampia gamma di temperature. Le pompe di calore producono acqua fredda a 7° C e calda a 45° C. I fluidi sono a loro volta distribuiti mediante pompe a portata variabile con inverter per limitare i consumi elettrici.

L'acciaio è riciclabile al 100% e proviene per il 58% da materiale riciclato, ben oltre il 20% richiesto dalla certificazione; inoltre, per mantenere il carattere "regionale", il materiale selezionato proviene da un massimo di 800 km da Milano. L'utilizzo di questo materiale nella costruzione ha reso possibile un sito praticamente scevro di composti volatili organici (VOC); anche le pitture e i rivestimenti sono ecologici e biodegradabili. La scelta di un acciaio ad alta resistenza meccanica S460M offre una serie di vantaggi rispetto al tradizionale S235: il superiore costo unitario in peso è abbondantemente compensato dalla possibilità di ridurre le sezioni della struttura, il che risulta in un minor costo di trasporto e in una semplificazione delle operazioni di montaggio e assemblaggio. Data l'ubicazione centrale del sito, le questioni logistiche sono di centrale importanza per limitare l'impatto sul regolare scorrere del traffico cittadino. La miglior saldabilità del materiale consente di non preriscaldare le sezioni, ottenendo così un ulteriore risparmio di tempi e costi. L'utilizzo di acciaio S460M ha consentito un risparmio sul materiale di circa 50%.

Particolare attenzione è rivolta all'uso delle risorse naturali: l'acqua piovana è raccolta per l'irrigazione, i rifiuti sono riciclati con un sistema automatico e la scelta dei materiali da costruzione ha privilegiato fonti riciclabili.

Una sapiente distribuzione degli spazi interni permette di sfruttare l'ambiente così da garantire il massimo comfort per gli occupanti ad una minima spesa energetica:

l'illuminazione è ottimizzata per assicurare luce naturale al 75% degli spazi e vista per il 90% degli spazi; la ventilazione naturale è stata progettata per supportare in modo efficiente l'impianto di climatizzazione a fan-coils e al contempo garantire un alto livello di benessere per gli occupanti. Gli impianti innovativi a bassa emissione di CO₂ contribuiscono ad una buona qualità dell'aria interna. Il ricambio d'aria è di 11 l/sec/persona considerando una persona ogni 10 m² di uffici. Il trattamento dell'aria è affidato ad unità ventilanti a portata variabile, recuperatore entalpico ad alta efficienza ed umidificazione ad acqua nebulizzata in pressione. È presente un sofisticato sistema di monitoraggio del rendimento energetico per ottimizzare gestione e manutenzione.

L'augurio è che tu, uomo, quando guarderai la torre Diamante non ti fermerai più alla facciata. Bensì, intravedrai tra le righe (o tra le vetrate) la sua complessa bellezza – ed intelligenza – interiore.



Il Diamante a Porta Nuova, foto Lucia Tenconi

TORRI FS DI PORTA GARIBALDI - BARBARA GALLI, DAMIANO IACOBONE

Le due torri per uffici, commissionate dalle Ferrovie dello Stato allo studio associato di architettura Laura Lazzari e Giancarlo Perotta, furono realizzate tra il 1985 e il 1994.

Ciò che le distingueva rispetto agli altri grattacieli milanesi era l'adesione ad un linguaggio post-moderno, che non ha avuto molti altri riscontri in città. Per quanto sempre rifiutato dai due progettisti, il riferimento all' AT&T Building di New York, di Philip Johnson e John Burgee, era pressoché inevitabile.

I due edifici, realizzati al di sopra della stazione ferroviaria, avevano una parte basamentale in laterizio per attività di carattere culturale, per poi svilupparsi come due parallelepipedi di uguali dimensioni, fortemente evidenziati nella loro struttura dal perimetro murario, e terminavano con due timpani: uno tradizionale, l'altro rovesciato, creando così una differenziazione necessaria e dialogante. Le facciate costituivano una sorta di contrasto tra parti piene e vuote: queste ultime realizzate con un materiale estremamente leggero e versatile, il GRC (Glass Reinforced Cement). L'obiettivo dichiarato era esaltare la materia resistente rispetto all'immaterialità del vetro. La colorazione tenue: beige rosato, ocre chiaro e mattone chiarissimo, creava un collegamento con il contesto, sino ad allora costituito da residenze tradizionali.

La struttura portante, progettata dagli ingegneri Vittorio De Benedetti e Luigi Migliora, è costituita da un nucleo centrale in calcestruzzo armato, all'interno del quale erano collocati impianti, ascensori e scale, collegato alle solette e completato perifericamente da pilastri e travi in acciaio.

Dopo vari passaggi di proprietà, è stata radicalmente cambiata la loro configurazione architettonica; l'intervento, progettato dallo Studio CMR e dall'architetto M. Roj, si è concluso recentemente.



Studio Lazzari Perotta, Torri Garibaldi, 1985-1994, prima dell'attuale restyling

BOSCO VERTICALE, CONTRIBUTO ALLA BIODIVERSITÀ - LAURA GATTI

Il Bosco Verticale è un prototipo di ciò che può significare costruire in modo differente le città del futuro. L'integrazione fra verde e costruito è una delle strategie più efficaci per ridurre i costi che l'habitat urbano impone all'ambiente stesso; il cosiddetto *roofgreening* si è progressivamente evoluto trasformandosi da lusso a straordinaria occasione per migliorare le condizioni di vita delle nostre città. Da qui la necessità di trovare ogni via possibile per aggiungere una pelle 'verde' alle strutture e creare un sistema integrato e connesso di vegetazione che comprende tetti, pareti, cortili, strade e spazi verdi aperti attraverso le diverse tipologie di *green building*.

Il verde del Bosco Verticale è stato studiato per fornire un importante contributo alla conservazione della biodiversità in città ed è caratterizzato dalla presenza di alberi di 5-6 metri di altezza (oltre 700, in circa 2000 metri di sviluppo lineare di vasche in facciata, su due torri di 70 e 100 metri di altezza); oltre agli alberi, sono presenti migliaia di piante arbustive e perenni appartenenti a 100 specie diverse, sempreverdi e non. Attraverso un percorso durato anni, sono state identificate soluzioni innovative, non solo dal punto di vista tecnico - i giardini pensili non sono certo una novità - ma soprattutto in termini di *sostenibilità* del sistema e della sua gestione. Gli aspetti trattati nel processo di progettazione sono stati molteplici: l'individuazione degli scenari micrometeorologici e microclimatici; la valutazione del corretto dimensionamento dei contenitori per la coltivazione delle piante tale da garantire una adeguata possibilità di sviluppo e una adeguata stabilità meccanica degli alberi; lo studio delle caratteristiche del substrato di coltivazione in grado di fornire i requisiti necessari (ritenzione idrica, areazione, resistenza meccanica) per mantenere nel tempo la vitalità della vegetazione; il calcolo dei fabbisogni idrici necessari per l'irrigazione, che utilizza acqua di recupero, ed il mantenimento del sistema dei giardini pensili in stato di ottimale funzionalità. I *criteri di selezione delle piante* non sono basati solo sul potenziale ornamentale, ma dovevano tenere conto delle particolari condizioni di coltivazione. La *manutenzione* è centralizzata: una unica impresa è responsabile degli interventi ed agisce sulla base di un piano di intervento pluriennale. La gestione unitaria del sistema di verde consente dei risparmi rispetto alla gestione frammentata: gli interventi sono finalizzati al mantenimento in efficienza del sistema (potature, concimazioni, monitoraggi fitosanitari e dei sistemi di ancoraggio); gli eventuali attacchi parassitari vengono controllati con prodotti naturali.

Bosco Verticale è un progetto di BOERI STUDIO (Stefano Boeri, Gianandrea Barreca, Giovanni La Varra)

Consulenti per la progettazione definitiva ed esecutiva del verde: Emanuela Borio & Laura Gatti



Il Bosco Verticale in costruzione, foto Marcello Modica

RIFLETTENDO SUI GRATTACIELI - CAMILLA RAVERA

I grattacieli, cosa pensare? Facile il richiamo alla Torre di Babele, alla volontà di potenza, alla celebrazione della tecnica che si manifesta nel costruire sempre più in alto. Le nuove megalopoli soprattutto in oriente sono impegnate in questa sfida. Ancora è facile il richiamo al simbolo fallico, alla potenza cui allude. Ma è facile quanto è trito. Questo ci suggerisce la tradizione interpretativa, ma attraverso quali altri caratteri e meraviglie ci sorprende il grattacielo?

Le neuroscienze (A. Damasio, E. R. Kandel) ci spiegano che noi conosciamo il mondo, non solo tramite i sensi ma con l'interrezza del nostro corpo attraverso le modificazioni cui va incontro, momento per momento. Ci avviciniamo al grattacielo ed il nostro corpo si organizza per spingere lo sguardo in alto, fino alla sua sommità, assume un atteggiamento muscolare che viene percepito, letto dal cervello e messo a confronto con precedenti esperienze in cui quell'atteggiamento è stato riscontrato. In questo gioco di nessi si va sempre più indietro fino all'infanzia quando tutto era più grande di noi e le persone che ci circondavano ci apparivano come giganti, torri umane, grattacieli. Che tipo di esperienza emotiva si associava a quell'atteggiarsi del corpo? Ci si poteva fidare dei giganti, si poteva contare sulla loro benevolenza, si poteva contare sulla loro protezione? Oppure la loro altezza non faceva che aumentare la soggezione e la paura? Le posizioni del corpo possono rinviare alle emozioni sperimentate di cui può permanere soltanto l'eco in forma di piacere o, all'opposto, in forma di disagio. Così ci saranno persone che del grattacielo amano ed ammirano la maestosità, percepiscono con eccitazione la vertigine della fuga verso l'alto, amano pensarsi in quelle fortezze fra le nuvole, con lo sguardo lanciato intorno e lontano, in cui il grattacielo appare come promessa di un panorama sconfinato. Vedranno nelle superfici vetrate una grande onda che mai si abbatte, uno specchio di luce che moltiplica l'azzurro dell'aria regalando la suggestione di uno spazio con maggior respiro.

Altri, al contrario si sentiranno oppressi ed intimoriti da quello stagliarsi in altezza come un prepotente che alza le spalle per intimidire maggiormente. Si sentiranno deprivati della luce e dell'orizzonte e percepiranno le superfici vetrate come un'onda minacciosa che sta per abbattersi. La memoria di una cattiva esperienza con chi è più alto ed in alto si traduce in una nausea persecutoria che non tollera queste presenze. In questo caso, si preferiscono gli edifici estesi in linea orizzontale perché osservandoli il capo ruota come per dire no, forse rivelando l'attitudine preferita ma anche più difficile da praticare.

Ma c'è dell'altro. La storia muta la rappresentazione degli oggetti ed apre una crisi sull'interpretazione dei simboli. Dopo l'11 settembre delle Torri Gemelle nessuno può sottrarsi dall'idea che grattacielo significhi bersaglio vulnerabile. La tecnica ha partorito molti figli, alcuni sono capaci di costruire con un'audacia mai vista prima, ma altri hanno la potenza di distruggere ogni cosa. Oggi sappiamo che ciò che si erge in alto può essere facilmente colpito e distrutto con minore ingegnosità di quanto ne è occorsa per costruirlo. Così quella meraviglia architettonica che è il grattacielo associa ai simbolismi precedenti un nuovo senso di fragilità e caducità che lo rende più affine alla storia umana, in cui ogni individuo che voglia dare valore alla propria esistenza costruisce consapevole che la sua opera può sparire in ogni momento. Qui si assiste ad una crescita del significato già tratteggiato da Borges nella sua opera *L'Aleph*: "La morte (o la sua allusione) rende preziosi e patetici gli uomini. Questi commuovono per la loro condizione di fantasmi; ogni atto che compiono può essere l'ultimo; non c'è volto che non sia sul punto di cancellarsi come il volto di un sogno. Tutto, tra i mortali, ha il valore dell'irrecuperabile, del casuale".

Il grattacielo dell'Unicredit progettato dall'Architetto César Pelli sembra significare un abbandono della cilindrica fallacità nel suo srotolarsi e aprirsi così a nuove interpretazioni di significato. La forma cilindrica non abbraccia, offre un punto di contatto sulla tangente ma non accoglie, non protegge. Il grattacielo di Pelli invece offre spazio ad una piazza marcando con forza il suo carattere protettivo in un gesto incessante di rifiuto di chiudersi in sé come è nella natura della forma cilindrica, prototipo del contenitore che obbliga nella sua forma. La piazza ed il grattacielo offrono spazi di entrata e di uscita, il gigante lascia ad ognuno l'autonomia dei movimenti, come un buon genitore, sotto il suo sguardo benevolo.



ABITARE IN ALTO - MARIO ABIS

Il tema fondamentale del vivere in altezza nel nostro paese, nelle nostre deve considerare degli elementi importanti di percezione legati alla dimensione non abituale, o meglio non esperienziale. Quello del vivere in alto è un tema abitativo completamente nuovo sia dal punto di vista dell'opinione pubblica generale sia dal punto di vista del target.

Abitare in alto viene percepito come qualcosa di fortemente iconico e simbolico, come una dimensione spettacolare, che si riferisce all'immaginario simbolico del grattacielo americano, fotografico, pubblicitario.

Tuttavia dall'esito della ricerca è emerso un forte elemento di pregiudizio nell'abitare nel grattacielo per un senso psicologico di paura come le vertigini e quella di vivere da soli lontano dal mondo.

I valori positivi d'altra parte sono quelli della progressiva abitudine a vincere il panorama esterno del grattacielo come qualcosa di domestico e non più lontano che lo avvicina alla vita reale, l'altro è il fatto culturale in quanto il grattacielo è protagonista della sostenibilità, nel grattacielo si vive di più la luce e l'aria pulita, posso vivere di più il verde. Si riscontra dunque un aumento della fiducia.

Abbiamo notato, facendo questa ricerca, che nell'ultimo periodo le cose sono un po' cambiate. Prima di tutto perché il grattacielo è diventato elemento di presenza strutturale del panorama milanese, dello skyline milanese con Porta Nuova, CityLife. I grattacieli sono diventati non più un elemento simbolico, ma presente e reale. Quindi c'è stato un primo elemento di correzione di quel pregiudizio iniziale di cui dicevamo.

La seconda questione è più diretta e ha a che fare con la percezione dell'idea che vivere in altezza sia soprattutto legato a degli elementi di sostenibilità positivi che sono essenzialmente: il primo è un elemento di valorizzazione proprio ambientale, cioè l'aria e la luce – il tema della luce oggi è fondamentale e ritorna costantemente nelle nostre ricerche sociologiche –; il secondo è il panorama, una visione diversa della città e il poter vedere delle cose che altrimenti non si vedrebbero. C'è poi un elemento simbolico, cioè un elemento di percezione, un valore quasi di status legato allo stare in altezza, per cui dall'alto domino una situazione.

Il pregiudizio iniziale e la paura, legati anche a elementi della sicurezza, si sono sanati in questi ultimi tempi: l'elemento della sostenibilità ambientale del grattacielo legato a questo stato psicologico di dominare una situazione dall'alto, fatto salvo che la sicurezza è garantita, è un elemento di spinta psicologico per certi status sociali.

Poi l'altro elemento per i target più alti è che questo status si lega, non solo alle dimensioni storiche di bel quartiere come è sempre stato tradizionalmente, ma storia di un quartiere nuovo. Per chi ha potere economico, il mercato di riferimento, andare a stare nei luoghi dei grattacieli lega l'elemento di stato con l'elemento di innovazione, sto in una cosa che è innovativa e soprattutto è internazionale. Il grattacielo come elemento di internazionalità nel nostro Paese è un elemento di forte gratificazione.

Sul piano puramente tecnico, il target di riferimento che si sta ricomponendo ha tre dimensioni: una che vuole stare nei grattacieli, ma gli interessa stare nei piani più bassi, e sono quelli che sono nei grattacieli ma riproducono delle condizioni, dei meccanismi di tradizionali (fino al settimo, nono piano); poi c'è una forte attrazione verso i piani molto alti (se sono quaranta piani, gli ultimi dieci, gli ultimi quindici massimo); c'è una forte resistenza verso le situazioni intermedie. Questo è il dato di mercato ed è evidente è perché da una parte sto in grattacielo, quindi sto in una situazione che è caratterizzata come stato urbano, ma continuo a vivere in una condizione tradizionale, dall'altra

stressano positivamente gli elementi forti e differenziali, la condizione intermedia è una condizione ibrida.

Sul piano del riferimento sociale, le resistenze più forti le troviamo nei target più anziani, che quasi rifiutano questa idea o se non la rifiutano perché un po' hanno superato il pregiudizio, la sentono comunque molto lontana da sé e dalle proprie abitudini. Mentre questa crescita del valore attrattivo del grattacielo, coinvolge moltissimo i più giovani compresi in una fascia tra i 30-40 anni.

Intorno ai grattacieli si combinano quindi elementi culturali e psicologici diversi e stiamo andando verso un sistema abitativo molto complesso, articolato e differenziato.

Un tema importante che è emerso, nonostante la forte spinta mediatica delle archistar che disegnano i grattacieli, è che l'autore passa in secondo o terzo piano. Su cento persone, in un livello generale, soltanto il 3% è interessato al grattacielo in quanto firmato o con forma caratterizzante. L'aspetto morfologico del grattacielo interessa molto poco. L'archistar non è mai un motore fondamentale anche nella relazione d'acquisto o di utilizzo specifico. Il valore di brand del grattacielo in sé, supera il valore di brand delle archistar. In una dimensione così privata e così intima, in cui gli italiani hanno molta competenza – perché la casa per gli italiani è proprio un valore fondante, a cominciare dalla proprietà –, l'archistar diventa un elemento quasi volatile. L'ancoraggio al nome, sia dell'archistar, sia dell'oggetto, nel momento in cui tutto è brandizzato, è un'operazione complessa.

I valori positivi sono di due dimensioni: prima l'aspetto dell'abitudine, dell'abituarsi a qualcosa del proprio panorama abituale, quindi il domestico e non più lontano come era una volta e quindi avvicina il grattacielo come oggetto reale rispetto alla vita di chi ci potrebbe abitare, cioè corregge l'elemento psicologico del rifiuto; l'altra invece, la componente più strettamente culturale, è legata al fatto che il grattacielo è un protagonista della sostenibilità, cioè nel grattacielo vivo di più la luce, l'aria pulita, posso vivere magari di più il verde, quindi un elemento di allontanamento dell'inquinamento che ho sotto. Quindi un elemento psicologico e un elemento culturale che viaggiano insieme. Una terza componente, se vogliamo, comprende un dato socio-economico-culturale ed è un fatto di status, è qualcosa che intercetta la domanda di status symbol.



La Torre Solea a Porta Nuova, foto Marco Garofalo

GRATTANUVOLE CONTEMPORANEI: LE ICONE

Torri Area OM, M. e D. Fuksas, 1999-2005

via Giovanni Spadolini 9 - 11

Altezza: 51m

Piani fuori terra: 15

Destinazione: residenze

Strutture: telaio in cemento armato; copertura a terrazzo con elemento a vela.

Finiture: ardesia nera e pietra dorata; infissi color ciliegio

Nota: in un'area di trasformazione urbana (PRU 1.1 Pompeo Leoni-Pietrasanta) al posto dell'insediamento industriale OM, è attuato un programma di risistemazione che comprende le due torri residenziali, ideate come parallelepipedi scavati sui lati e fermati nello sviluppo verticale da una vela flottante in copertura. I due volumi gemelli hanno prospetti non banali, movimentati dalla distribuzione delle aperture e dalla varietà dei balconi. Ciò dipende dalla gamma di tipologie abitative presenti ai diversi piani. Attorno al blocco scale, orientato a nord, sono infatti assemblati monolocali o appartamenti di grandi dimensioni (con tre camere da letto), che presentano logge in corrispondenza delle zone giorno e ampie vetrate nella zona notte. La distinzione tra funzioni diurne e notturne è ribadita nei rivestimenti esterni, rispettivamente in pietra dorata e ardesia nera a spacco. Il contrasto dei chiari-scuri delle facciate è accentuato dalla pensilina finale che ombreggia il terrazzo comune.

Linee ATM: tram 24



Massimiliano e Doriana Fuksas, le Torri Area OM, foto Carlo Valsecchi per Studio Fuksas



Massimiliano e Doriana Fuksas, Torri Area OM, dettaglio, foto Carlo Valsecchi per Studio Fukas



Massiliano e Doriana Fuksas, Torri Area OM, sezione trasversale, Studio Fukas

Portello edilizia convenzionata, CZA Cino Zucchi Architetti, 2002-2008

via Marco Ulpio Traiano, Milano

Altezza: 26m

Numero di piani: 8

Destinazione: residenza

Committente: Auredia S.r.l. e Comune di Milano

Strutture: a telaio in cemento armato sottile; solai in elementi laterocementizi; copertura sagomata.

Finiture: tessere di cotto decolorato; inserti bianchi di pietra di Trani; infissi in alluminio e legno con persiane in legno tinto blu; tetto rivestito in zinco titanio grecato.

Nota: nell'ambito del recupero di una vasta area industriale, le due torri di edilizia convenzionata aprono il Portello e i suoi abitanti al dialogo con la città. La disposizione libera nel lotto permette innanzitutto scambi e connessioni fluide con l'intorno. Nella distribuzione interna dei piani tipo, poi, le stanze di soggiorno notturno e diurno si aprono sul parco comune, mentre i servizi affacciano su logge interne e gli spazi di collegamento sono racchiusi in un nucleo centrale cieco. Nei prospetti, infine, il rivestimento a tesserine in cotto decolorato, in contrasto cromatico con gli inserti bianchi di pietra di Trani e il blu degli oscuri scorrevoli, la disposizione delle finestre e il tetto inflesso evocano il linguaggio di alcuni importanti maestri dell'architettura moderna milanese.

Linee ATM: M1 -QT8

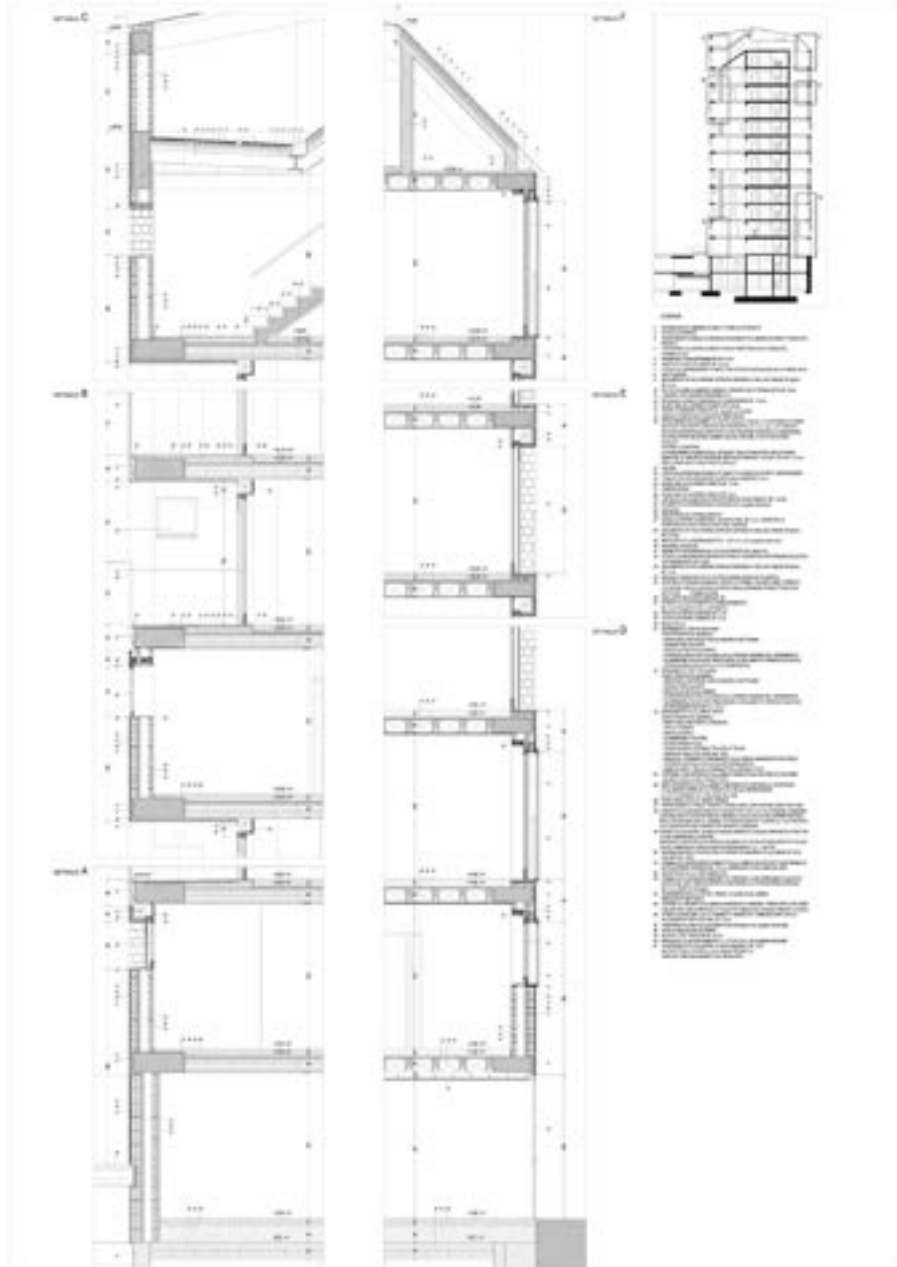


*CZA Cino Zucchi Architetti, Torre Portello
edilizia convenzionata, pianta, disegno studio
CZA Architetti*



Scala 1:100

CZA Cino Zucchi Architetti, Torre Portello edilizia convenzionata, prospetti, disegno studio CZA Architetti



CZA Cino Zucchi Architetti, Torre Portello edilizia convenzionata, sezione

Portello edilizia libera, CZA Cino Zucchi Architetti, 2002-2008

via Marco Ulpio Traiano, Milano

Altezza: 26m

Numero di piani: 8

Destinazione: residenza

Committente: Auredia S.r.l.

Strutture: a telaio in cemento armato sottile; solai in elementi laterocementizi.

Finiture: pietra grigia; serramenti in legno decolorato; vetro sabbciato e serigrafato

Nota: in un giardino privato, ricavato nel verde recuperato in una vasta area ex-industriale, si collocano liberamente tre edifici alti per la residenza, in cui è evidente l'accentuazione del rapporto tra interno ed esterno. I prospetti verso il parco sono infatti caratterizzati dalle sporgenze delle logge, che si agganciano e sfondano la compattezza dei volumi prismatici a base quadrata. Lo sguardo sulla città è invece più duro, per la scarsità dei balconi, ma ugualmente movimentato dalla colorazione del rivestimento in pietra grigia in due tonalità, dei serramenti in legno decolorato con scuri in alluminio in tre varianti e dei parapetti in vetro sabbciato e serigrafato.

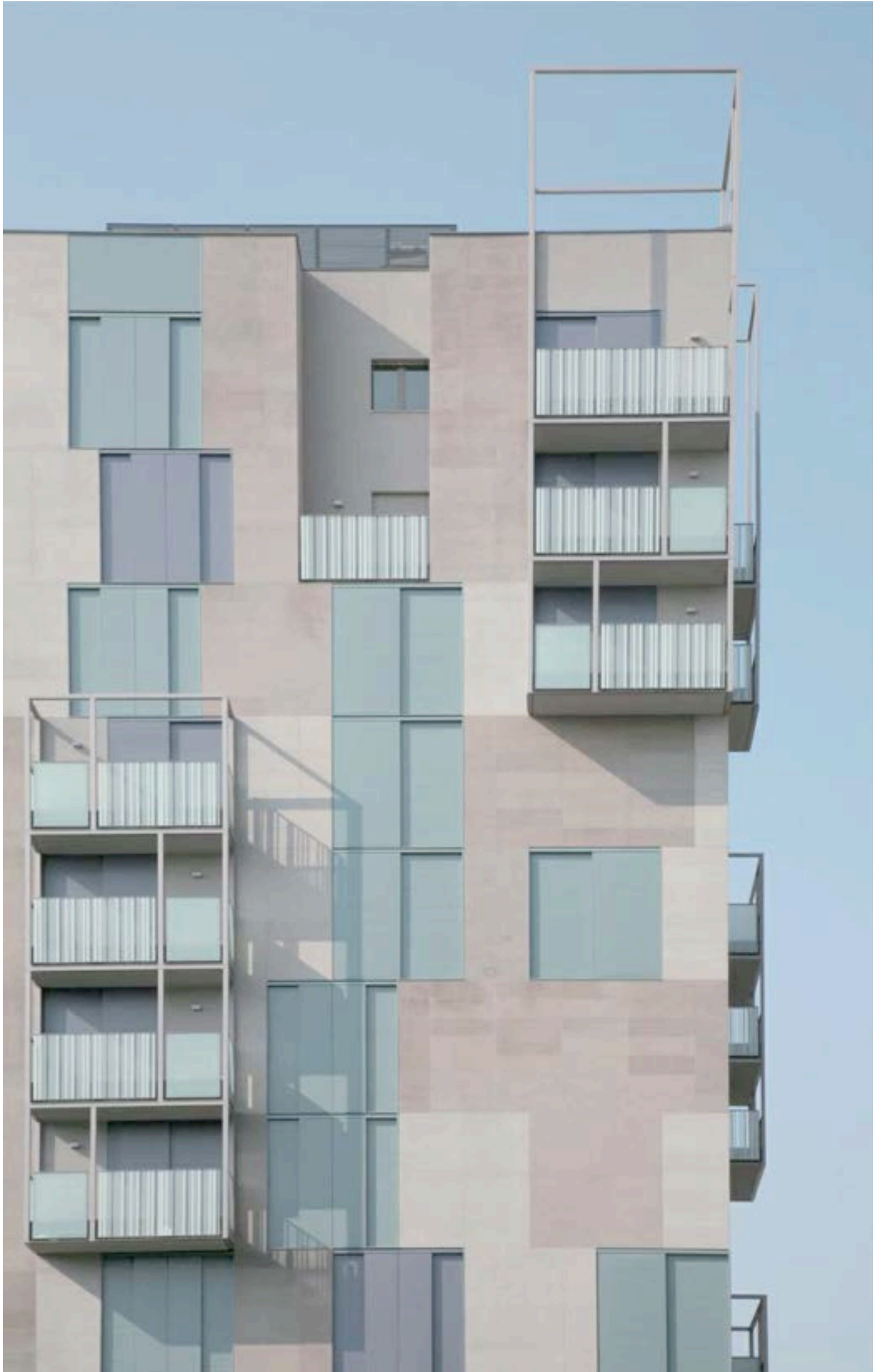
Linee ATM: M1 -QT8



CZA Cino Zucchi Architetti, Torri Portello edilizia libera, foto Cino Zucchi



CZA Cino Zucchi Architetti, Torri Portello edilizia libera, prospetti, disegno CZA Architetti



Nuova Sede Regione Lombardia, Pei Cobb Freed & Partners, Caputo Partnership, Sistema Duemila, 2003-2010

piazza Città di Lombardia, 1

Altezza: 161,3 m

Piani fuori terra: 43

Destinazione: residenza

Committenza: Infrastrutture Lombarde (Regione Lombardia)

Struttura: struttura mista con elementi portanti in cemento armato combinati a travi in cemento armato; copertura piana; tetto giardino; velario della piazza in acciaio e vetro.

Finiture: involucro a doppia pelle in vetro; sistema di brise-soleil; cellule fotovoltaiche integrate al rivestimento.

Nota: una piattaforma, svuotata all'interno da una piazza coperta e bordata da setti sinusoidali, ha al centro due torri a C, unite a realizzare solo volume. Il complesso rappresenta alcune peculiarità regionali: l'andamento dolce di fiumi, valli e montagne, la verticalità del Duomo e delle torri storiche, l'unione delle collettività. La realizzazione tecnica dell'opera ha espresso invece l'aspirazione della Lombardia alla crescita e all'innovazione. Le torri, a struttura in cemento armato e travi reticolari, presentano un moderno involucro climatico, che combina una facciata esterna continua, integrata a sud da pannelli fotovoltaici, a una interna a vetri stratificati. Per il comfort termico, inoltre, "travi fredde" usano acqua di falda e "muri climatici" raccolgono l'aria scaldata dal sole.

Linee ATM: M2 - Gioia



Pei Cobb Freed & Partners, Caputo Partnership, Sistema Duemila, Nuova Sede della Regione Lombardia



*Pei Cobb Freed & Partners, Caputo Partnership, Sistema Duemila,
Nuova Sede della Regione Lombardia, un dettaglio dell'involucro
con il sistema fotovoltaico integrato*

Bosco verticale, Stefano Boeri Architetti, 2004 – 2014

via Gaetano de Castillia

Progetto strutture: Arup Italia

Progetto esecutivo del verde: L. Gatti, E. Borio

Altezza: 112m e 80m

Piani fuori terra: 35 e 25

Destinazione: residenze

Committenza: Hines Italia

Strutture: Elementi portanti in cemento armato; vasche in calcestruzzo; copertura piana a terrazzo.

Finiture: elementi di rivestimento lastre bicolore su montanti metallici.

Nota: il progetto intende restituire il contatto con la natura nel contesto urbano, coniugando un'elevata densità abitativa alla creazione di un bosco di arbusti di medie e

grandi dimensioni. Al volume parallelepipedo delle due torri sono infatti applicati su tutti i prospetti numerosi terrazzi, in cui il tradizionale parapetto è sostituito con vasche riempite di terra per accogliere gli alberi. Le specie arboree sono state selezionate per poter resistere in ambiente urbano e per dare all'architettura un aspetto variabile nel tempo con la fioritura e la caduta delle foglie. I giardini pensili inoltre integrano idealmente il sistema del verde pubblico e contribuiscono a migliorare il microclima interno e la godibilità delle residenze.

Linee ATM: M2-Garibaldi e Gioia



Stefano Boeri Architetti, le Torri del Bosco Verticale



Stefano Boeri Architetti, le Torri del Bosco Verticale, vista di dettaglio



Stefano Boeri Architetti, Bosco verticale, dettaglio del rivestimento a lastre bicolore

Nh Hotel Fiera, Dominique Perrault, 2006-2009

viale degli alberghi

Altezza: 65m e 72m

Piani fuori terra: 19

Destinazione: servizi

Committenza: Fondazione Fiera Milano, Sviluppo Sistema Fiera

Struttura: pareti perimetrali portanti; nucleo scale e ascensori in cemento armato

Finiture: facciate ventilate rivestite in lastre in grès porcellanato.

Nota: due parallelepipedi a base quadrata pendono di 5°, uno verso il centro della città, l'altro sulla fiera, indicando i poli a cui guardare per la riqualificazione del quartiere nel quale sorge il complesso. Le torri hanno pareti perimetrali portanti che collaborano con un nucleo

centrale con scale, ascensori e servizi tecnici. Alla base sono connesse da una crociera, in cui si trovano la hall e gli spazi comuni, e da un cilindro, usato per le vie di fuga e i collegamenti con il seminterrato. Il rivestimento a lastre è reso con pannelli isolati e ventilati, agganciati a baionetta sui montanti, finiti con grès porcellanato scuro sintetizzato con graniglia vetrosa per ottenere una superficie riflettente che di giorno astrae i volumi dal contesto e di notte esalta l'irregolarità delle aperture.

Linee ATM: M1 – Rho Fiera



Dominique Perrault, NH Hotel Fiera, le due torri a inclinazione opposta



*Dominique Perrault, NH Hotel Fiera, un
dettaglio dei prospetti*



Dominique Perrault, NH Hotel Fiera, vista di dettaglio

Torre Solea, Caputo Partnership, 2006-2014

viale della Liberazione

Progetto interni: Interni Coima Image , Dolce Vita Homes

Altezza: 69m

Piani fuori terra: 15

Destinazione: residenze

Committenza: Hines Italia S.p.A.

Struttura: struttura in cemento armato; copertura piana praticabile

Finiture: vetro bianco; pietra scura per il basamento

Nota: recuperando la tradizione milanese delle ville sovrapposte, la torre combina ai diversi livelli soluzioni residenziali differenti che determinano la complessità del volume. Nel disegno degli alloggi si esalta infatti la relazione tra interno ed esterno, mediante sporgenti logge a doppia o tripla altezza, balconi e ampie segmenti trasparenti che vanno ad articolare in maniera unica ogni prospetto. La plasticità e la scomposizione del corpo a torre sono poi rimarcate dal contrasto cromatico delle finiture: lamine di vetro bianco brillante sono accostate a lastre di pietra nera opaca.



Caputo Partnership, Torre Solea, vista della torre



Caputo Partnership, Torre Solea, rendering dei terrazzi, studio Caputo Partnership



Caputo Partnership, Torre Solea, vista di un interno arredato, studio Caputo Partnership

Restyling torri Garibaldi, Studio CMR, 2008-2010

Piazza Freud

Altezza: 100m

Piani fuori terra: 25

Destinazione: uffici

Committente: Società immobiliare Beni Stabili

Struttura: struttura portante in cemento armato.

Finiture: pannelli in fibrocemento sostituiti con una doppia pelle vetrata a cellule.

Nota: evidenti problemi strutturali ed elevati consumi energetici hanno reso inutilizzabili le torri realizzate dallo studio Lazzari e Perrotta negli anni '80. Una volta svuotati, gli edifici sono stati oggetto di un progetto di riqualificazione che ha toccato la distribuzione interna e, in modo particolare, l'involucro con lo scopo di migliorare le condizioni ambientali interne. L'attuale aspetto, riportato al lessico architettonico contemporaneo con l'eliminazione dei caratteristici coronamenti concavo e convesso che qualificavano i due volumi, è dato dall'adozione di una pelle sensibile ai raggi solari, resa con cellule interattive, pannelli fotovoltaici integrati al rivestimento e il camino solare (un condotto in grado di allontanare il

calore accumulato nell'edificio). Le torri si concludono con un camminamento panoramico chiuso da vetri serigrafati.

Linee ATM: M2- M5 - Garibaldi F.S.



Progetto CMR, Restyling delle Torri Garibaldi



*Progetto CMR, Restyling delle Torri
Garibaldi, dettaglio dell'involucro*



*Progetto CMR, Restyling delle Torri
Garibaldi, dettaglio dell'involucro*

Headquarter Unicredit, Pelli Clarke Pelli Architects, 2009 – 2013

Piazza Gae Aulenti

Altezza: 219m (compresa la guglia)

Piani fuori terra: 35

Destinazione: uffici e commercio

Committenza: Unicredit

Struttura: in cemento armato e solai in laterocemento; copertura piana

Finiture: curtain wall continuo in acciaio e vetro.

Nota: è la sede di rappresentanza suddivisa in tre volumi di dimensioni decrescenti, organizzati in circolo attorno a una piazza, e funge da nodo di distribuzione per i flussi di traffico in transito tra Garibaldi e Repubblica. Saldano il rapporto con il contesto urbano le attività commerciali ospitate nei piani seminterrati e a livello dell'area pedonale. Il legame con la città è ricercato anche emblematicamente attraverso il puntale che conclude l'edificio più alto (edificio A), interpretabile come celebrazione - o riproposizione in chiave contemporanea - delle guglie del Duomo.

Il progetto presenta soluzioni tecnologiche innovative in termini di sostenibilità ambientale e risparmio energetico, come le cellule fotovoltaiche integrate alle pensiline che ombreggiano la piazza. Ulteriore elemento di riflessione progettuale è stato il disegno degli interni: uffici open space con postazioni singole sono completati da spazi collettivi con richiami al vivere nella natura.

Linee ATM: M2-M5- Garibaldi F.S.



Pelli Clarke Pelli Architects, Headquarter Unicredit, foto Marco Garofalo



Pelli Clarke Pelli Architects, Headquarter Unicredit, dalla piazza Gae Aulenti, foto Marco Garofalo

Diamante, Kohn Pedersen & Fox Associates, 2010 - 2014

Viale della Liberazione

Altezza: 137m

Piani fuori terra: 30

Piani interrati: 4

Destinazione: uffici e funzioni di rappresentanza

Committenza: Hines Italia

Struttura: pilastri e solai in acciaio con nucleo centrale in calcestruzzo armato

Finiture: involucro in vetro con pannelli fotovoltaici integrati; serramenti in alluminio a taglio termico

Nota: è, attualmente, l'edificio con struttura in acciaio più alto in Italia. E' caratterizzato da una sagoma irregolare e sfaccettata, resa con tagli netti dell'involucro cristallino, uniforme su tutti i lati. Queste qualità architettoniche rendono la torre facilmente assimilabile a un diamante. Il coronamento, in particolare, presenta un'inclinazione adatta a ottenere la migliore esposizione ai raggi solari dei pannelli fotovoltaici integrati alla pelle dell'involucro.

Al suo interno, la torre accoglie luminosi uffici e, in sommità, uno spazio panoramico per attività temporanee.

Il complesso è connesso a due corpi più bassi, disposti in linea, mediante una piastra sprofondata nel suolo e adibita a parcheggio.

Linee ATM: M3- Repubblica



Kohn Pedersen & Fox Associates, Diamante visto da Solaria, foro Marco Garofalo



Kohn Pedersen & Fox Associates, Diamante, sezione longitudinale

Solaria e Aria, Arquitectonica, Caputo Partnership, 2010-2014

viale della Liberazione

Progetto d'interni: Dolce Vita Homes, Studio Antonio Citterio Patricia Viel and Partners,
Coima Image

Altezza: 143m, 100m

Piani fuori terra: 34 (Solaria), 18 (Aria)

Piani interrati: 3

Destinazione: residenza

Committenza: Hines Italia

Struttura: struttura in cemento armato; copertura piana attrezzata.

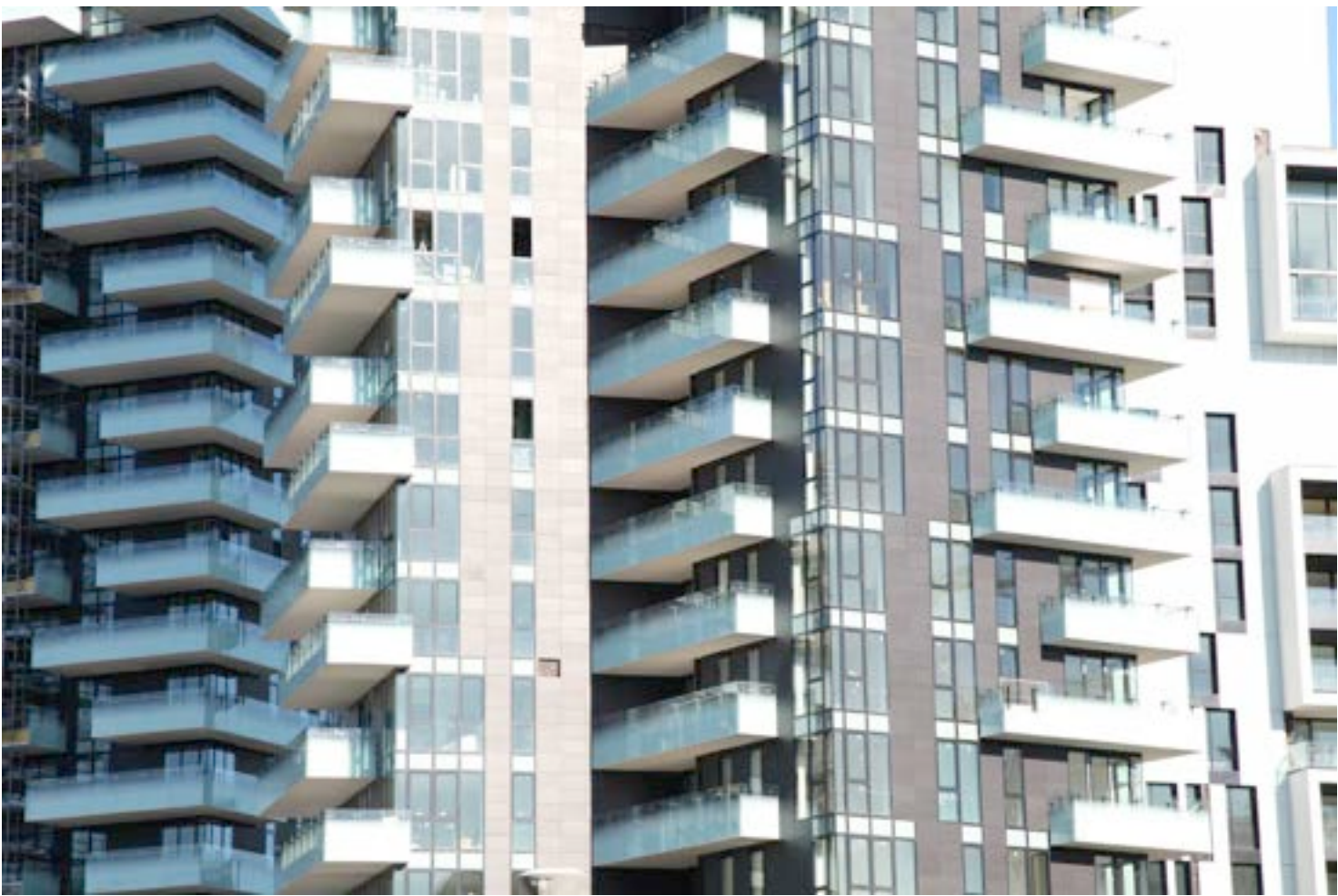
Finiture: pannelli in vetro; serramenti metallici; parapetti in vetro acidato con trasparenza progressiva.

Nota: L'architettura esterna della Solaria si compone di tre ali distinte ricongiunte in un nucleo centrale dal quale penetra la luce naturale, che si dispiega a raggiera su tutti i piani dell'immobile. Aria, s'inserisce all'interno di un complesso residenziale a torri ed è composta da due volumi indipendenti, di diverse dimensioni in pianta e altezza. Entrambe le torri offrono spazi multiuso riservati ai residenti e ai loro ospiti. Le unità residenziali, dai bilocali ai triplex, sono concepite per offrire la massima varietà tipologica. Gli spazi esterni sono stati pensati e progettati come la naturale estensione dell'appartamento. Ogni residenza è dotata di ampi balconi, a doppia altezza con una disposizione irregolare pensata per tutelare la privacy dei residenti. I parapetti sono realizzati in vetro acidato con trasparenza progressiva.

Linee ATM: tram 9, M3 - Repubblica



Arquitectonica di Miami, Caputo Partnership, Solaria e Aria, vista della piazza, foto Marco Garofalo



Arquitectonica di Miami, Caputo Partnership, Solaria e Aria, dettagli di facciata, foto Marco Garofalo

V33, Vudaferi Saverino Partners, 2011-2013

Via Volturnio 33

Altezza: 45m

Piani fuori terra: 14

Piani interrati: 3

Destinazione: residenza

Committenza: Hobag

Struttura: telaio in cemento armato e elementi aggiuntivi terminali in acciaio:solette prefabbricate in calcestruzzo; tamponamenti in blocchi di laterizio con isolante.

Finiture: cemento, klinker; alluminio anodizzato;

Nota: l'edificio rappresenta una cerniera di connessione tra la nuova città in costruzione e il tessuto storico dell'Isola. La preesistente torre (ex sede storica del PCI) è stata alzata di altri sette piani. Le scelte materiche e compositive di facciata confermano questa intenzionalità dialettica tra tradizione e contemporaneità, nell'uso del cemento, del klinker nero e nell'alluminio anodizzato lucido, elementi tipici del razionalismo milanese degli anni '50 e '60. Tuttavia il rigore della facciata si caratterizza per la presenza di bow windows in lamine di alluminio traforate a disegno; volumi virtuali riempiti di piante arrampicanti, filtri architettonici tra il "dentro" e il paesaggio urbano.

(dalla relazione di progetto)

Linee ATM: M5 - Isola



Vudaferi Saverino Partners, V33, prospetto principale, foto Filippo Romano



Vudaferi Saverino Partners, V33, particolare del prospetto principale, foto Filippo Romano



Vudaferi Saverino Partners, V33, vista di una delle terrazze degli ultimi piani della torre, foto Filippo Romano

Torre Isozaki, Arata Isozaki, Andrea Maffei, 2004 – 2015

via Ambrogio Spinola, viale Dulio 5

Progettista strutture: Arup Italia

Altezza: 207,20 m

Piani fuori terra: 50

Destinazione: uffici

Committente: CityLife S.p.a.

Struttura: struttura portante in cemento armato con pilastri perimetrali e 3 nuclei di servizio; elementi di controventatura e irrigidimento in metallo.

Finiture: rivestimento con cellule prefabbricate; ascensori panoramici.

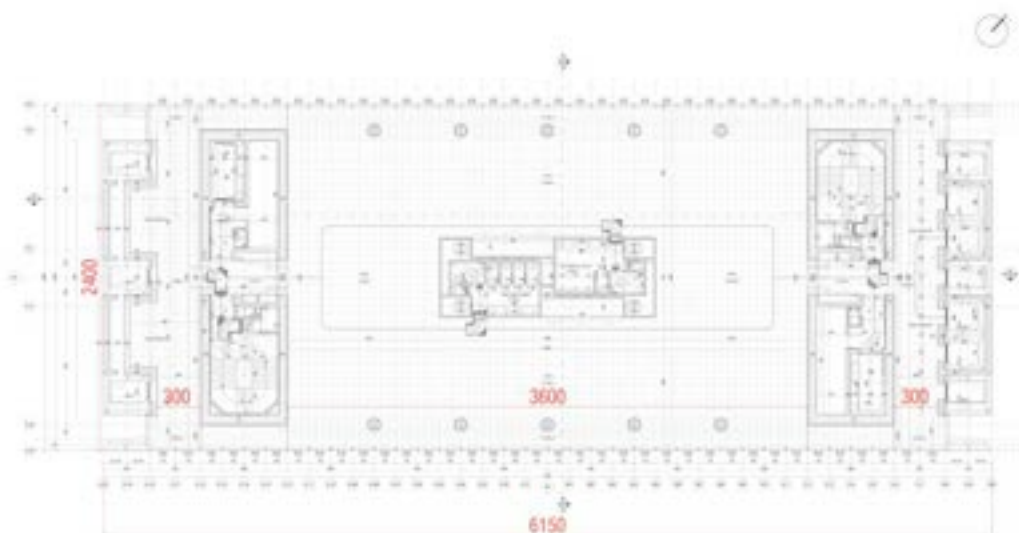
Nota: insieme a “Il Curvo” e “Lo Storto”, le torri progettate da Daniel Libeskind e Zaha Hadid, “Il Dritto” rappresenta il fulcro del piano di recupero dell’area della ex fiera ed è l’unico già in costruzione. Ispirata all’Endless Column dello scultore Constantin Brancusi, la torre utilizza un modulo costruttivo ripetibile all’infinito: una cellula di sei piani racchiusa in un guscio di vetro triplo, curvato verso l’esterno per aumentare i riflessi e le sfumature cromatiche dei prospetti. L’edificio, tra i più alti d’Italia, appoggia su un volume rettangolare di 21x58m, contenente 6 piani di uffici, ed è fissato a terra da fondazioni miste (a platea su pali) e da tiranti diagonali con funzioni di controvento. La struttura adotta cemento armato ed elementi compositi acciaio-calcestruzzo.

Linee ATM: tram 1



Arata Isozaki, Andrea Maffei, la Torre Isozaki di CityLife vista dalle residenze di Zaha Hadid

PIANTA PIANO 28° - PIANO TIPO 4 - HIGH RISE











Arata Isozaki, Andrea Maffei, Torre Isozaki , pianta del piano tipo, studio Andrea Maffei



Arata Isozaki, Andrea Maffei, Torre Isozaki in costruzione

GRATTANUVOLE MILANO

 Grattacieli gemelli	 Torre Vespa	 Nuova Sede della Regione Lombardia
 Torre Branca	 Torre al Parco	 Torre Isozaki
 Casa d'abitazione in via Carducci	 Torre Galfa	 Torri Area OM
 Torre Rasini	 Torre dei servizi tecnici comunali	 Portello edilizia convenzionata
 Complesso per abitazioni, uffici e negozi in via Montenapoleone	 Palazzo INA	 Portello edilizia libera
 Torre Snia Viscosa	 Torre Velasca	 Torri Stella
 Torre dell'Arengario	 Palazzo del Fuoco	 World Jewellery Center
 Casa albergo di via Corridoni	 Centro Diaz	 Torre RCS
 Casa albergo di via Lazzaretto	 Torri Largo V Alpini	 Torre Tirana
 Casa dello studente	 Torre Blancamano	 52 greenway
 Edificio a torre per uffici e abitazioni in piazza della Repubblica	 Torre Aquileja	 Torre Dacia
 Palazzo Argentina	 Torre Turati 1	 Torre DNA
 Centro Svizzero	 Torre Unilever	 Torre Antalya
 Torre Fara	 Edificio a torre per abitazioni	 Le vele
 Torre Donizetti	 Torre Turati 2	 NH Hotel Fiera
 Edificio per abitazioni e uffici in via Gioia	 Torre INPS	 Torre B4
 Palazzo Montecatini 2	 Torri al Gratosoglio	 Glax Tower
 Torre della Permanente	 Torri residenziali	 Headquarter Unicredit
 Complesso Elios	 Cose torri nel quartiere Gallaratese	 Bosco verticale
 Torre Monforte	 Torre Arcobaleno	 Restyling torri Garibaldi
 Torre Tirrenia	 Torre Solare	 V33
 Grattacielo di corso Genova	 Torri per abitazioni in cooperativa	 Diamante
 Grattacielo di Milano	 Torre Mediolanum farmaceutici	 Solea
 Grattacielo Pirelli	 Torri Garibaldi	 Aria e Solaria
	 Procaccini Center	
	 Torri del Naviglio Grande e via Ripamonti	
	 Gemini Center	

TORRI STORICHE

G. Borgato-Grattacieli gemelli, Via Washington, 1/2-Piazza Piemonte, 3 -1923

G. Ponti, C. Chiodi-Torre Branca-viale Alemagna-1933-34

R. Ferrini-Casa d'abitazione-Via G. Carducci,12-1933-36

G. Ponti, E. Lancia-Torre Rasini-Corso Venezia, 61-1934

E. Lancia-Complesso per abitazioni, uffici e negozi-Via Montenapoleone, 1-1935-37

A. Rimini-Torre Snia Viscosa-Corso Matteotti, 11-1936-39

E.A. Griffini, P.G. Magistretti, G.Muzio, P. Portaluppi,-Torre dell'Arengario-piazza Duomo-1936-56

L. Moretti-Casa Albergo -via F. Corridoni, 22-1946-51

L. Moretti-Casa Albergo-via Lazzaretto-1947-50

L. Moretti-Casa dello Studente-via E. Bassini, 36-38-1949-52

M. Baccocchi-Edificio a torre per uffici e abitazioni-Piazza della Repubblica, 27-1947-50

P. Bottoni, G. Ulrich-Palazzo Argentina-corso Buenos Aires, 36-1947-50

A. Meili-Centro Svizzero-piazza Cavour, 4-1950-52

A. Rimini-Torre Donizetti-via Mascagni, 24-1951

P. Lingeri-Edificio per abitazioni e uffici-via M. Gioia, 1-1951-52

G. Ponti, A. Fornaroli-Palazzo Montecatini 2-Largo Donegani, 1-1951-52

A. e P.G. Castiglioni, L. Fratino-Torre della Permanente via F. Turati, 34-1951-53

L.Mattioni-Complesso Elios-via Domenichino-1951-53
 A. Pasquali-Torre Monforte-via P. Mascagni, 36-1951-54
 E. Soncini-Torre Tirrenia-piazza del Liberty, 4-1951-58
 P. Portaluppi-Torre Biancamano-piazzale Biancamano-1952-60
 G. Ponti, A. Fornaroli, A. Rosselli, A. Danusso, P.L. Nervi, G. Valtolina, E. Dell'Orto-Grattacielo Pirelli-piazza Duca D'Aosta,3-1953-63
 M. Baccocchi(?)-Grattacielo di corso Genova-via Ariberto, 1-1953
 L. Mattioni, Eugenio Soncini, Ermenegildo Soncini-Grattacielo di Milano-piazza della Repubblica, 32-1953-56
 L.ViettiTorre Vespa-Corso Sempione, 43-1955-59
 L. Mattioni-Torri Largo V Alpini-largo V Alpini 15-1958-60
 L. Mattioni-Torre Turati 1-via Turati 29-1961
 V. Magistretti, F. Longoni-Torre al Parco-via G. Revere, 2-1953-57
 M.BegaTorre Galfa-via G.Fara, 41-1955-60
 P. Bottoni-Palazzo INA-Corso Sempione, 33-1956-57
 BBPR-Torre Velasca-piazza Velasca, 5-1956-59
 Giulio Minoletti-Palazzo del Fuoco-Piazzale Loreto-1957-63
 M. Piacentini, L. Mattioni-Centro Diaz-p.zza Diaz, 7-1958-61
 L. Mattioni-Torre Fara-via Fabio Filzi 25b-1959-61
 V. Magistretti-Torre Aquileja-piazzale Aquileja-1961-63
 R. Bazzoni, L. Fratino, V. Gandolfi-Torre dei servizi tecnici comunali-via Pirelli, 39-1962-72
 Franco, Carlo, Giuseppe Rusconi Clerici-Torre Unilever-via Bonnet, 10-1962
 P. Chiolini-Edificio a torre per abitazioni-viale Sabotino, 19/2-1963-67
 G. Muzio, L. Muzio-Torre Turati 2-piazza della Repubblica, via F.Turati, 40-1966
 Ufficio tecnico INPS-Torre INPS-via Melchiorre Gioia 22-1967
 BBPR-Torri al Gratosoglio-via dei Missaglia, via Saponaro, via Baroni-1969-72
 E. Sgrelli-Torri residenziali-viale Fulvio Testi 100-110-1971-74
 V. Magistretti-Case torri nel quartiere Gallaratese-via M. Borsa, E. Falck-1973-76

TORRI CONTEMPORANEE

D. Roggero, Studio Original Designers 6R5-Torre Arcobaleno-via C. Farini 32-1960/90
 L. Caramella-Torre Solare-via Stamira d'Ancona, 24 (Martesana)-1980-85
 R.Calamida, G. De Alessandri-Torri per abitazioni in operativa-via U. Ceva 25. 27, 29-1983-89
 Studio Dini Capelli-Torre Mediolanum Farmaceutici-via Cottelengo 15-1987-91
 Studio Lazzari-Perrotta-Torri Garibaldi-piazza S. Freud-1989-94
 R. Gantes, R. Morisi-Procaccini Center-via Messina, 38-1989-94
 Ufficio tecnico d'impresa-Torri del Naviglio Grande e via Ripamonti-viale Giulio Richard 1-3-5-7-barona ; via Ripamonti 332/6-1990-91
 R. Gantes, R. Morisi-Gemini Center-via R. Koch, 1-2°-1989 -2007
 Pei, Cobb Freed & Partners, Caputo-Nuova Sede della Regione Lombardia-Piazza Città di Lombardia, 1-2003-10
 Arata Isozaki, Andrea Maffei-Torre Isozaki-via Ambrogio Spinola, viale Dulio 5-2004-2015
 Massimiliano e Doriana Fuksas-Torri Area OM-Quartiere Ravizza-1999-2005
 CZA Cino Zucchi Architetti -Portello, edilizia convenzionata-via Ulpio Traiano-2002-08
 CZA Cino Zucchi Architetti -Portello, edilizia libera-via Ulpio Traiano-2002-08
 Architettura Associati S.r.l.-Torri Stella-via Achille Papa 24/26/28 (Portello)-2005-07
 Urbam Spa, Cerri M.-World Jewellery Center-via Achille Papa(Portello)-2005-08
 Stefano Boeri ArchitettiTorre RCS-via Rizzoli 8-2005-07
 Quattroassociati-Torre Tirana-piazza Tirana 24/5-2003-06
 Antonio Citterio, Anna Giorgi, Patricia Viel Partners-52 greenway-via Lomazzo 52-2008-10
 Caputo Partnership-Torre Dacia -aree exMarelli-2007-10
 Caputo Partnership-Torre DNA-aree ex-Marelli-2008-10

V. Benati, A. Benati, F. Colletta, M.A. Molinari-Torre Antalya-area ex-Marelli-2008-10
A. Bugatti, P. Coppi, S. Molinari-Le vele-via Savona 127/129-2003-06
D. Perrault-NH Hotel Fiera-Viale degli Alberghi-2006-09
G. Marzorati-Torre B4-via Stephenson-2010-12
De architectura, Beltrame-Gelmetti-Giax tower via Imbonati-2008-14
Pelli Clarke Pelli Architects-Headquarter Unicredit-piazza Gae Aulenti-2009-13
Stefano Boeri Architetti-Bosco Verticale-via Pepe-2006-13
CMR-Restyling Torri Garibaldi-piazza Freud-2004-14
Saverino Vudafieri-V33 via Voltornio 33-2011-13
Kohn Pederson Fox Associates Diamante-viale della Liberazione-2010-14
Caputo Partnership -Solea-viale della Liberazione, piazza Alvar Aalto-2006-14
Arquitectonica Miami, Caputo Partnership -Solaria - Aria-viale della Liberazione-2010-14

SMOwnPublishing, casa editrice fondata nel 2011 da Giuseppe Marinoni, pubblica libri di architettura, urbanistica, progetto urbano, design, paesaggio e fotografia, riservando particolare attenzione alle ricerche che indagano le contiguità e gli ambiti di contatto e sovrapposizione tra queste differenti discipline.

Nella consapevolezza di agire nelle complesse dinamiche e nelle profonde mutazioni in atto nel mondo dell'editoria, portate dalle attuali tecnologie e modalità fruibili, SMOwnPublishing segue una duplice strategia editoriale:

-pubblicare libri cartacei di alta qualità, in un numero limitato di copie e distribuite in selezionate librerie in Italia e nel mondo

-pubblicare gli stessi libri in versione ebook nei formati digitali più diffusi per una capillare distribuzione nel mondo, attraverso librerie online e piattaforme di e-commerce.

L'alta qualità culturale delle edizioni di SMOwnPublishing è garantita anche da un comitato scientifico composto da docenti universitari, presidi di facoltà, direttori di dipartimenti.

Attualmente sono due le collane editoriali di SMOwnPublishing.

Collana UNIVERSITY PRESS

Direttore Giuseppe Marinoni

La collana UNIVERSITY PRESS pubblica libri prevalentemente orientati alla formazione universitaria e post-universitaria. Docenti universitari, ricercatori, dottorati sono gli autori dei libri presenti in questa collana, interessati a rendere pubblici i propri lavori svolti con gli studenti nell'ambito dell'insegnamento o le proprie ricerche svolte in ambito accademico.

Collana EUROPEAN PRACTICE

Direttore Giuseppe Marinoni

La collana EUROPEAN PRACTICE nasce con l'obiettivo di mostrare quelle pratiche di intervento e quegli approcci tesi a trasformare o innovare le città e i paesaggi contemporanei nella concretezza dei casi e nella specificità delle situazioni. Gli autori di questa collana sono architetti, paesaggisti, fotografi e artisti che, accomunati dall'interesse ad agire nella complessità della città europea contemporanea, mostrano riflessioni avvenute in corso d'opera, mettendo alla prova i propri ferri del mestiere.

COMITATO SCIENTIFICO:

Annegret Burg, preside della Potsdam School of Architecture. Germania

Giovanni Chiaramonte, fotografo. Docente alla Scuola di Architettura di Cesena. Italia

Kurt W. Forster, professore alla Yale School of Architecture. USA

Luigi Mazza, professore di Urbanistica al Politecnico di Milano. Italia

Giuseppe Marinoni, architetto. Docente al Politecnico di Milano. Italia

João Nunes Ferreira, paesaggista. Docente all'Instituto Superior de Agronomia – Universidade Técnica de Lisboa.

Portogallo

Santiago Quesada, preside della Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga. Spagna

Luis Raúl Moysén Mason, direttore del dipartimento di Diseño Industrial, ITESM Campus Querétaro. Messico

Pierluigi Salvadeo, architetto. Professore al Politecnico di Milano. Italia

Introduzione - Gabriele Pasqui
Torri nella forma urbis - Giuseppe Marinoni
Grattanuvole, torri e nuovi grattacieli - Alessandra Coppa
Ricerca e dibattito sull'edificio alto: note metodologiche e riflessioni in nuce - Lucia Tenconi

I PARTE: GRATTANUVOLE STORICI

La guglia di Francesco Croce, primo grattacielo milanese - Pierluigi Panza
Cartoline da New York: la collezione di Italo Rota - Francesca Grassi
Gli Esordi: 1910-1936 - Giovanna D'Amia
Città futurista - Alberto Longatti
La città sale. L'immaginario e la realtà del grattacielo nei pittori di inizio secolo - Elena Di Raddo
Il disegno del grattacielo S.K.N.E. di Piero Portaluppi - Roberto Dulio
Cesare Chiodi e il dibattito europeo sul grattacielo - Maria Grazia Sandri
Il sogno del Centro Direzionale - Gaia Piccarolo
Il grattacielo a Milano: antiurbano, superurbano - Laura Montedoro
Quale tradizione? Mito americano e milanesità - Lucia Tenconi
Il monumento patologico. Owerò, storia naturale di eventi innaturali - Davide Borsa
Gio Ponti in America - Cristina Barioglio
La Torre Galfa e l'approccio critico all'adaptive reuse - Davide Del Curto
La Torre Galfa: architettura e struttura - Alessandra Coppa, archivio Galfa
I progetti per il Galfa - Simone Bega
Il grattacielo in una stanza. Arturo Danusso e i modelli in scala ridotta delle torri milanesi - Gabriele Neri
Eugenio ed Ermenegildo Soncini la città moderna tra architettura e ingegneria - Maria Vittoria Capitanucci
Le torri di Vico: il tema della verticalità nell'opera di Magistretti - Maria Vittoria Capitanucci
Luigi Mattioni. Grattacieli e case alte nella Milano degli anni '50 - Giorgio Calegari
Residenze fra le nuvole: il sogno milanese di abitare in alto - Jacopo Leveratto
Le quinte urbane di Luigi Moretti nella ricostruzione di Milano - Luigi Spinelli
Piero Bottoni: Diritto al cielo - Susanna Magni
La relazione urbana e l'attacco a terra degli edifici di corso Buenos Aires e di corso Sempione - Silvana Basile
Gli uffici milanesi del dopoguerra - Imma Forino
Grattanuvole storici: le icone

II PARTE: GRATTANUVOLE CONTEMPORANEI

Quando il grattacielo arrivò a Milano e dopo - Cecilia Bolognesi
Edifici alti, torri, grattacieli. Note per una fenomenologia dello sviluppo in altezza milanese - Marco Biraghi
"Vedere è una Danza". L'approccio americano pragmatico alla tecnologia e quello compositivo e simbolico di matrice europea - Antonella Contin

La verticalità alla prova della città estesa - Paolo Galuzzi

Basso e alto. Verticale e orizzontale - Giuseppe Marinoni

Milano Green City - Andreas Kipar

Innovazione tecnologica, risparmio energetico e involucro - Massimiliano Nistri

Diamante: oltre l'apparenza - Isabella Gaetani

Torri FS di Porta Garibaldi - Barbara Galli, Damiano Iacobone

Bosco verticale, contributo alla biodiversità - Laura Gatti

Riflettendo sui grattacieli - Camilla Ravera

Abitare in alto - Mario Abis

Grattanuvole contemporanei: le icone

Le 75 Torri