



# Milano Verticale

## Vertical Milan

Fondazione OAMi  
Collana Itinerari di Architettura milanese /  
Itineraries of Milanese Architecture Series

Diretta da / Directed by  
Maurizio Carones

Comitato scientifico della collana / Series scientific committee  
Nina Bassoli, Ilda Curti, Carles Muro,  
Franco Raggi, Stefano Tropea

Editor / Editor  
Simona Galateo

Progetto grafico / Graphic design  
Studio Folder

Traduzioni / Translation  
Huw Evans

In copertina / Cover  
Torre Branca e sullo sfondo le torri di Porta Nuova, foto di Giovanna Silva /  
The Branca Tower, and the Porta Nuova towers in the background,  
photo by Giovanna Silva

In terza di copertina / Inside back cover  
Dalla *Domenica del Corriere*, 2 ottobre 1955  
From *Domenica del Corriere*, October 2, 1955

La Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano ringrazia Andrea Amichetti, Simone Aquino – Terrazza Martini, Romina Casagrande – Hines Italia, COIMA Sgr, Studio Forni, Matteo Ghidoni, Jacques Herzog, Herzog & De Meuron, Francesco Librizzi, Stefano Mirti, Tiziano Vudafieri, Umberto Zanetti, Marco Zoppi, Cino Zucchi.  
The Foundation of the Order of Architects for the Province of Milan thanks Andrea Amichetti, Simone Aquino – Terrazza Martini, Romina Casagrande – Hines Italia, COIMA Sgr, Studio Forni, Matteo Ghidoni, Jacques Herzog, Herzog & De Meuron, Francesco Librizzi, Stefano Mirti, Tiziano Vudafieri, Umberto Zanetti, Marco Zoppi, Cino Zucchi.

### Fondazione OAMi

 Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano  
via Solferino, 19, 20121 Milano

[www.architettura.mi.it](http://www.architettura.mi.it)

© 2021 Fondazione OAMi

© 2021 gli autori per i loro testi  
© 2021 the authors, unless otherwise stated

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

The Foundation of the Order of Architects P.P.C. of the Province of Milan can be contacted regarding any unidentified rights for visual materials.

Finito di stampare nel mese di luglio 2021 da Galli Thierry, Milano  
Printed in July 2021 by Galli Thierry, Milano

ISBN: 978-88-31942-14-0



# Indice Index

6	<b>Introduzione</b> <b>Introduction</b> Maurizio Carones	50	<b>06. Grattacielo Pirelli</b> <b>Pirelli Skyscraper</b>
10	<b>Grattacieli milanesi</b> <b>Milanese Skyscrapers</b> Fulvio Irace	56	<b>07. Torre al Parco Sempione</b> <b>Tower in Parco Sempione</b>
26	<b>Le Torri</b> <b>The Towers</b>	60	<b>08. Palazzo INA</b> <b>INA Building</b>
28	<b>01-03. Le prime “torri”</b> <b>The first ‘towers’</b> Federico Ferrari	66	<b>09-15. Le torri del XXI secolo</b> <b>The towers of the 21st Century</b> Simona Galateo
38	<b>04. Torre Breda</b> <b>Breda Tower</b>	84	<b>Il DNA delle città.</b> <b>Dialogo tra Jacques Herzog e Carles Muro</b> <b>The DNA of cities. A conversation</b> <b>between Jacques Herzog and Carles Muro</b>
44	<b>05. Torre Velasca</b> <b>Velasca Tower</b>	96	<b>Crediti</b> <b>Credits</b>

# Introduzione

Maurizio Carones

Milano è spesso stata definita “città moderna”. Carattere che nel corso del tempo Milano ha sempre rinnovato, in una costante trasformazione che ne ha talvolta mutato, anche in modo evidente, l’aspetto.

Nel XX secolo la modernità di una città ha avuto coincidenze, a volte ingenue, con la città sviluppata verticalmente. In una sorta di competizione fra città che avevano come latente figura di riferimento l’ineludibile immagine di Manhattan, più una città si sviluppava verticalmente più si avvicinava ad un certo modello di modernità. Oggi vediamo tutto questo in modo differente, anche a partire dai grandi cambiamenti che hanno riguardato l’architettura e le città nei primi due decenni del XXI secolo: l’emergenza della questione ambientale, l’attenzione alla qualità urbana, la ricerca di un diverso rapporto fra il contesto naturale e quello urbano, le riflessioni sulle adeguate dimensioni di una città sono tutte questioni che ci portano ad affrontare il tema della città alta in modo più articolato. In sostanza la “modernità” di una città non sembra oggi più direttamente ascrivibile al suo sviluppo in verticale.

Resta il fatto che la verticalità di una città è una vicenda di immediata evidenza ed anche di grande rilevanza iconica che può essere tematicamente raccontata: questo libro ne fa una descrizione relativamente a Milano, che da un certo punto di vista, può essere considerata fra le città italiane – forse proprio perché “città moderna” – la più emblematica di questa verticalità. Abbiamo allora pensato di evidenziare come il profilo urbano di Milano, oggi spesso usato anche graficamente come linea caratterizzante, abbia avuto una profonda trasformazione negli ultimi decenni, tanto da diventare appunto un elemento di identità della città, al di là dei singoli edifici alti.

L’ottava uscita della collana “Itinerari di architettura milanese”, come in precedenza, muove da un itinerario già realizzato dall’Ordine degli Architetti di Milano e dalla sua Fondazione. L’itinerario a cui questo libro fa riferimento era stato organizzato molti anni fa e quindi ne abbiamo pensato una nuova impostazione, condivisa con Carles Muro, membro del comitato scientifico e con Simona Galateo che ha curato questa edizione.

Il saggio di Fulvio Irace introduce la vicenda della verticalità di Milano illustrandone criticamente la progressione storica, dai primi accenni di edifici alti sino a quelli contemporanei. Anche la struttura delle schede descrittive

è rinnovata: una prima scheda di Federico Ferrari illustra la prima stagione di edifici alti milanesi; cinque schede successive, di Stefano Andrea Poli, descrivono edifici in qualche misura iconici della Milano verticale, tutti rappresentativi di differenti modi di pensare all’edificio alto: il Grattacielo Pirelli, la Torre Velasca, l’edificio di Piero Bottoni in corso Sempione, la Torre Breda di Luigi Mattioni e la Torre al parco Sempione di Vico Magistretti. Una scheda conclusiva di Simona Galateo raccoglie gli edifici alti dei primi due decenni di questo secolo in una complessiva lettura delle trasformazioni urbane che li hanno determinati. In un interessante dialogo fra Carles Muro e Jacques Herzog, architetto internazionale che ha lavorato a Milano e ne conosce i caratteri, si discute di edifici alti, di idee di città in una prospettiva critica e contemporanea.

Il libro è illustrato da fotografie realizzate da Giovanna Silva ed è integrato da un inserto grafico che propone una lettura del profilo urbano milanese, sorta di panorama di cui riconoscere le emergenze, come significative rappresentazioni di un certo pensiero urbano.

La riflessione più generale è allora sul tipo di città che lo sviluppo in altezza comporta, cercando di comprendere, al di là delle evidenze formali dei singoli edifici alti, le relazioni che questi generano sulla città, sullo spazio pubblico e sulla qualità urbana. Questioni che ci devono interessare in una dimensione più qualitativa che quantitativa, in un’interpretazione contemporanea dell’autentica modernità di una città.

## Introduction

Maurizio Carones

Milan has often been called a 'modern city'. A character that Milan has always renewed over the years, in a process of constant transformation that has at times resulted in a marked alteration of its appearance.

In the 20th century the modernity of a city came to be equated, sometimes rather naïvely, with the height of its buildings. In a sort of competition between cities that had as its tacit benchmark the inescapable image of Manhattan, the more a city grew vertically the closer it came to a certain model of modernity. Today we view all this quite differently, partly as a result of the great changes that have taken place in architecture and the city in the first two decades of the 21st century: the urgency of the threat to the environment, the attention to the quality of urban life, the search for a different relationship between the natural and the urban setting and reflection on the suitable dimensions of a city are all questions that have led us to tackle the theme of the high-rise city in a more complex manner. In essence the 'modernity' of a city no longer seems to be linked directly to its verticality.

The fact remains that the vertical character of a city is something that is immediately evident and that also has a great iconic significance which can be thematically explored: this book looks at it in relation to Milan, which from a certain point of view can be considered the most emblematic of this verticality among Italian cities – perhaps precisely because it is a 'modern city'. So we have set out to show how the urban profile of Milan, often used today to represent the city graphically by its characteristic skyline, has undergone a profound transformation in the last few decades, to the point of becoming an element of the city's identity, quite apart from its individual tall buildings.

The eighth book to be published in the series 'Itineraries of Milanese architecture', it is based, like the others, on an itinerary already established by the Architects' Association and Foundation of Milan. The itinerary to which this book makes reference had been organized many years ago and so we have decided to give it a new formulation, in collaboration with Carles Muro, a member of the foundation's advisory board, and Simona Galateo, who has edited this edition.

The essay by Fulvio Irace provides an introduction to the story of Milan's verticality, illustrating from a critical perspective its historical progression, from the first hints of tall buildings to those of the present day. The structure of the

descriptive entries has also been renewed: the first one by Federico Ferrari examines the early period in the construction of tall buildings in Milan; the five following, by Stefano Andrea Poli, entries describe buildings that are to some extent icons of vertical Milan, all representing different ways of thinking about the high-rise: the Pirelli Skyscraper, the Torre Velasca, Piero Bottoni's building on Corso Sempione, Luigi Mattioni's Torre Breda and Vico Magistretti's Tower building in Parco Sempione. A final entry by Simona Galateo brings together the tall buildings of the first two decades of this century in a comprehensive examination of the urban transformations that have led to their emergence. In an interesting dialogue, Carles Muro and Jacques Herzog, an architect of international repute who has worked in Milan and is familiar with its characteristics, discuss tall buildings and ideas of the city from a critical and contemporary viewpoint.

The book is illustrated with photographs taken by Giovanna Silva and is supplemented by a graphic insert that proposes an interpretation of Milan's urban profile, a sort of panorama in which the outstanding features can be recognized as significant representations of a certain kind of urban thinking.

So the more general reflection is on the type of city that this upward extension entails, seeking to understand, above and beyond the formal characteristics of the individual tall buildings, the relations that these generate and their impact on the city, on public space and on urban quality. Questions that should interest us more from the perspective of quality than of quantity, in a contemporary vision of the authentic modernity of a city.

# Grattacieli milanesi

Fulvio Irace

Il primo grattacielo milanese nacque sulla carta nella primavera del 1914: nella casa studio di Antonio Sant'Elia in via San Raffaele 9, all'ombra del Duomo. Invitato a partecipare alla mostra "Nuove Tendenze" nella sala della Famiglia Artistica in via Agnello, l'architetto comasco si proiettò direttamente nel futuro aprendo una finestra sulla "Città Nuova". Anche se si trattava di poco più di una manciata di scorci su alti formicai a gradoni, rutilanti di vetro e ferro e con ascensori esterni su per nude pareti di cemento, si apriva una visione quasi biblica dell'apocalisse prossima ventura: più tardi, infatti, Reyner Banham la riconoscerà come l'incunabolo delle avanguardie megastrutturali degli anni '60 e '70.

Non analisi dettagliate, ma fugaci fotogrammi che superavano tuttavia di slancio le discussioni e le polemiche che avevano accompagnato nel 1910 la proposta di Achille Manfredini di un edificio commerciale alto 49 metri. Nonostante la discutibilità di annetterlo nella categoria dei progenitori, l'eccentrico "grattanuvole" di piazza Missori ebbe tuttavia il merito di smuovere le acque e di promuovere un processo di riforma dei regolamenti edilizi in materia di altezza che nel 1920 sfociò nella possibilità di deroga al limite dei 24 metri. Subito ne approfittò Giulio Ulisse Arata, che nel 1923 avanzò il progetto del palazzo Körner, ai margini del parco Sempione, in realtà una montagna più ornata che incantata, farragginosa di torri e torrette a picco su un basamento ruvido come una scogliera artificiale. Un grattacielo camuffato, insomma, sulla scia di quell'architettura iperbolica di cui Arata aveva dato ampie prove in città, conclusiva di un'epoca più che un'apertura al futuro come nel caso di Sant'Elia.

Sembra chiaro insomma che, all'inizio del XX secolo, la spinta verso l'alto percorreva come un fremito di modernità una parte della società milanese attratta dal fascino del futuro, cui fece da sponda il telegramma con cui Benito Mussolini, sempre pronto a cavalcare l'onda dei media, deplorava il "filisteismo murale" meneghino, reclamando per sé un appartamento all'ultimo piano del "grattanuvole" di Arata: coerente seguito al precedente

articolo del 1915 su “Il Popolo d’Italia” in cui auspicava per Milano – la “città più piatta del mondo” – un intero quartiere di grattacieli.

Tuttavia, nella Milano degli anni Venti si trattava ancora di soluzioni premature: l’anima prudente e pragmatica dell’altra parte della società guardava, infatti, con sospetto e diffidenza all’invasività di queste audaci strutture, che, a dire il vero, nascevano più da velleità estetiche e declamatorie che dal costo dei suoli com’era accaduto decenni prima a Chicago e a New York. Credo che avesse a suo modo colto il punto Piero Portaluppi che con la maestria del suo abituale disincanto nel 1920 ne aveva dato una beffarda (ma anche magistrale) versione nel cosiddetto SKNE ambientato a New York: la lezione di Sant’Elia aveva lasciato un segno nello smalzato maestro che mostrava quasi di voler dare dei punti agli americani (come appaiono arretrati, infatti, il Flatiron o il Woolworth Building!) grazie all’audace geometria ascendente del colossale corpo centrale che faceva piazza pulita di ogni riferimento a torri e campanili. Tuttavia, Portaluppi credeva davvero nell’opportunità della nuova tipologia o voleva solo dare prova della sua capacità di padroneggiarla? Il rebus della titolazione (SKappaNe) lascia, infatti, interdetti, aprendo un margine di dubbio alla sua credibilità, soprattutto se confrontato con l’altro *exploit* del 1926 – Hellytown, la città infernale – dove da una parte si ammicca all’assurdità e dall’altra si sfiora la visionarietà della “hyperlinked city” di Steven Holl. È comunque utile rimarcare che le proposte più mature, anche sul piano compositivo, siano a Milano restate sulla carta, includendo nella lista anche il grattacielo di Renzo Piano Building Workshop per City Life, estremo tentativo di restituire all’altezza un significato urbano.

Nel 1925, intanto, si inauguravano in piazza Piemonte le torri gemelle di Mario Borgato, che con i loro 42 metri di altezza stabilivano il nuovo record della “città che sale”; parte di una composizione urbanistica d’effetto, ma più palazzi ingranditi

che piccoli grattacieli, non si può dire che i due corpi cupolati fossero davvero gli asset di un’architettura innovativa. In ogni caso, oltre le stesse intenzioni di Boccioni, Milano “saliva” un passo alla volta, e la prima svolta significativa fu impressa da Alessandro Rimini con la Torre Snia Viscosa in corso Matteotti: nonostante fosse di qualche metro più bassa della Torre per uffici e abitazioni di Mario Baciocchi (59,25 metri contro 68 metri), l’architettura di Rimini stabiliva un nuovo canone dell’edificio alto: primo tentativo di indirizzare in termini conseguenti il tema dell’altezza, segnando uno stacco deciso dal palazzo ingrandito al monolite castamente sagomato. Inoltre, mentre la Torre di Baciocchi si stagliava nell’arioso slargo di piazza Fiume a segnare la nuova arteria della recente stazione ferroviaria, quella di Rimini si ergeva nel cuore storico della città, nella piazza San Babila, che il piano di Cesare Albertini stava trasformando a radicali colpi di piccone. Il suo protendersi verso l’alto aveva dunque un portato simbolico di stridente evidenza rispetto alla monumentalità novecentista dei grandi blocchi che si andavano costruendo sui lati della piazza e non poteva sfuggire la sua coerenza all’aumento del valore dei suoli nel centro urbano. Sarà proprio questo, d’altra parte, l’assunto del sistema immobiliare milanese quando negli anni ’50 cavalcò il desiderio di riscatto di una Milano alla rincorsa del mondo: l’incremento del valore fondiario di aree pregiate della città e lo spirito di competizione degli architetti, ingegneri e costruttori locali smaniosi di affermarsi sulla ribalta europea e americana senza complessi d’inferiorità, accesero il fuoco di una stagione progettuale e costruttiva all’insegna del “miracolo”.

In poco più di un decennio tutto era cambiato: la memoria delle macerie postbelliche sbiadiva davanti alle possibilità offerte dalla tecnica e dall’ingegnosità del progetto. Il grattacielo non solo non era più un tabù o un isolato *exploit*, ma anzi additava una strada per ripensare la città come metropoli: Luigi Caccia Dominioni immaginava lo sviluppo di Milano con un centro circondato dal “grande verde tra navigli e bastioni”, dentro il quale

punteggiavano i “grattacieli altissimi e bellissimi”. Gio Ponti nel progetto *Fiume Verde* per lo scalo del Sempione riprendeva una sua prima proposta degli anni Trenta, sognando la costruzione di un quartiere modello, caratterizzato da ampie strade e da “alti edifici emergenti dal verde”.

Non emergeva dal verde, ma dal suolo cittadino, il grattacielo o la torre Pirelli: ma per Ponti si innalzava come un albero con le radici affondate nell’auditorium e nella collina artificiale che ne enfatizzava l’ingresso: così l’interpretò anche Pier Luigi Nervi che l’aiutò a traghettare l’incerta struttura iniziale a telaio in una disciplinata foresta di alberi di cemento, rastremati verso l’alto in punte sottili sui cui far volteggiare la copertura del tetto, come – disse Ponti – l’aureola sopra la testa di un angelo. Diversamente dalla Torre Breda (di Luigi Mattioni, Eugenio ed Ermenegildo Soncini), il Pirelli era un fuso sagomato: vi spariva la tradizionale impostazione del grattacielo milanese (un fusto regolare su una base che lo collega al tessuto urbano) inseguendo la metafora wrightiana del grattacielo come “albero fuggito dalla città”. Più incline al futuro che alla nostalgia, Ponti vi diede un saggio del suo ottimismo progettuale, realizzando il vero simbolo dell’industrialità lombarda: segnale e porta d’ingresso a chi sbarcava in città dalle volte della stazione centrale.

L’idea di ricostituire il format del grattacielo americano, tentata dalla Torre Breda, fu anche la mossa capace di risolvere l’impasse della Torre Velasca, virando l’iniziale tentazione di un apatico International Style in una figurazione atipica e iconica, che saldò in idiosincratica espressione la soluzione strutturale e le preoccupazioni ambientali di Ernesto N. Rogers: ma più che di ambientamento si trattò della creazione di un’illusione scenografica, che creava cioè i presupposti di un ambiente più che conformarsi a un’ipotetica Milano medievale.

La Velasca rimase tuttavia un’eccezione: le torri di Luigi Mattioni (piazza Diaz, via Turati, Largo V Alpini, via Fara), la torre Galfa di Melchiorre Bega, la torre Biancamano di Portaluppi o quella

dei servizi tecnici comunali di Gandolfi, Bazzoni, Fantino e Putelli, confermarono l’approccio milanese a un impianto verticale saldato al tessuto urbano, con la sola contraddizione – giustificata però dal suo sorgere ai margini di un parco – di Vico Magistretti.

Fu una stagione fervida di progetti che presupponevano una medesima idea di città: ultimo tentativo di condividere una lingua comune pur nelle inevitabili declinazioni di sensibilità individuali. Gli anni ’70 e ’80 dello scorso secolo misero però in luce l’obsolescenza di questo modello che da prototipo era diventato stereotipo, estendendosi alle più varie applicazioni, tra cui anche la tipologia abitativa. Si era consumato l’afflato di una classe professionale i cui limiti si rivelarono impietosamente nella terza ripresa di Milano, quella del boom pre e post Expo 2015 sostenuta dalla rivalutazione delle periferie e delle aree dismesse. I temi e le condizioni di questo sviluppo erano però condizionati dalle nuove coordinate globali dei capitali d’impresa, con la spersonalizzazione della committenza, divenuta ormai anonima e corporativa. La cultura progettuale milanese non poteva essere più un modello e anzi era decisamente fuori gioco nella partita giocata nelle aree nevralgiche (da Porta Garibaldi all’ex Fiera), divenute luoghi di nuove centralità con interventi di forte impatto all’insegna di una modernità non più riferita però a forze endogene ma a modelli globali di vita urbana trapiantati da culture poco sensibili alla tipicità delle città europee.

Le Torri milanesi del XXI secolo appaiono raramente frutto di una ricerca e più spesso invece espressione di una *generic city* sostenuta da programmi e protocolli di un mercato impersonale, che necessita di simboli facili e dunque immediatamente attrattivi.

Non a caso, con l’eccezione di qualche timida partnership locale, i protagonisti della nuova corsa al cielo appartengono alla top list di una collaudata routine internazionale, l’unica in grado di garantire efficienza produttiva degli investimenti, rapidità





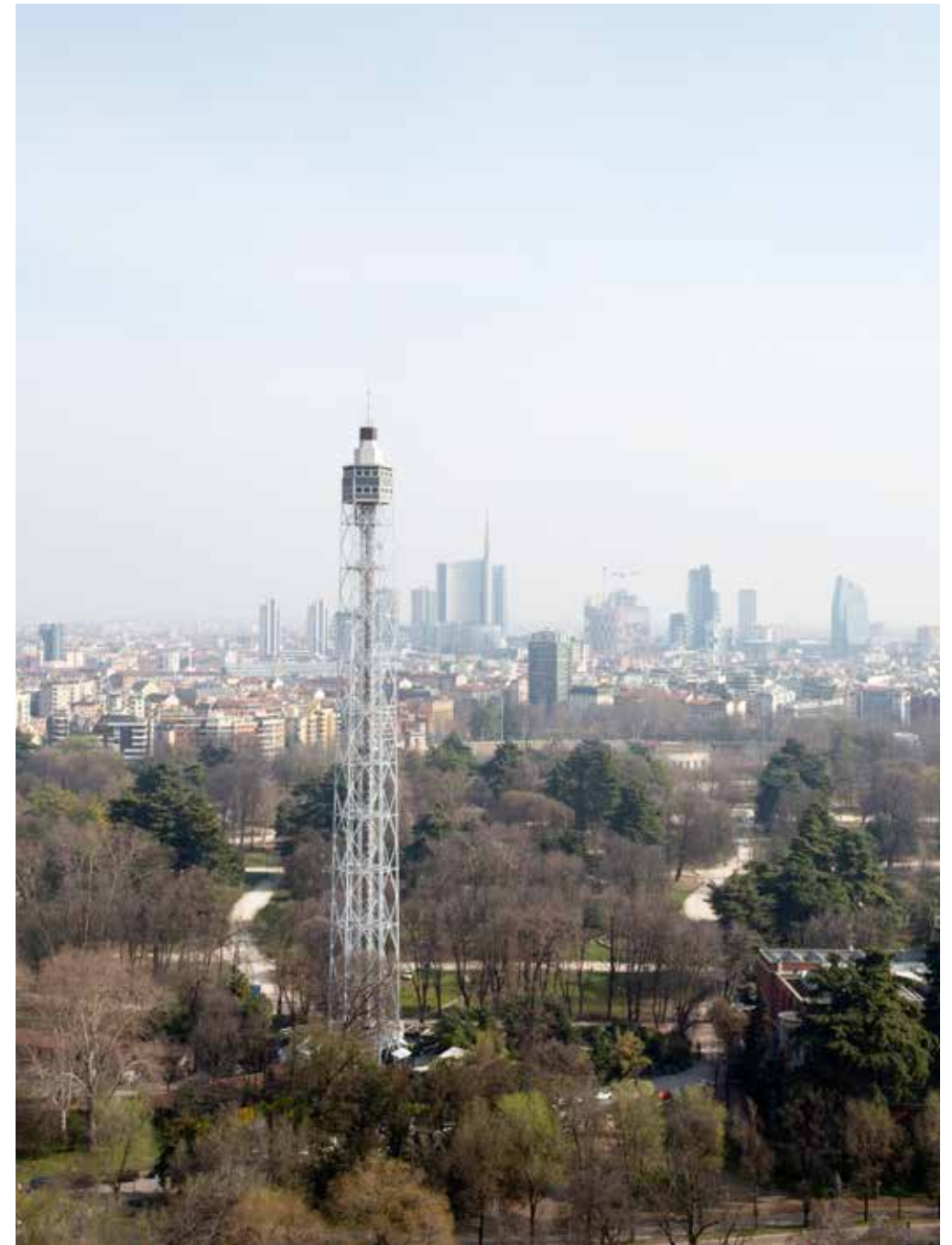
1.

1. Vista sulla città di Milano  
dalla Torre Solaria.  
Sullo sfondo, il Duomo  
e la Torre Velasca.

1. View on Milan from the  
Solaria Tower. The Duomo  
and the Velasca Tower  
in the background.

di progettazione ed esecuzione e un blando gusto di diffusione mondiale. Uno dei pochi architetti milanesi in grado di cavalcare l'onda del cambiamento, Stefano Boeri, è l'artefice di un landmark che esprime insieme le ambizioni e le ambiguità di tale cambiamento: il Bosco Verticale ha forato infatti lo schermo dell'attenzione internazionale con la suggestione di un *appeasement* tra mondo artificiale e nuova natura, ma è difficile riconoscergli una sostanziale innovazione tipologica.

Le tre torri di City Life, con l'eccezione della Torre Allianz (applicazione locale di un ineseguito progetto di Isozaki per Tokyo), sono l'attuazione pedissequa di un diffuso *dejavu*, al pari della Torre Unicredit di piazza Gae Aulenti, elemento culminante di un dispositivo urbano che si allarga sino ai limiti di viale Liberazione con lo sconcertante Diamante di Kohn Pedersen Fox Associates. Più convincente il Palazzo Lombardia è forse l'unico che si sforza di entrare nelle pieghe di un ragionamento sull'uso dello spazio urbano, grazie a un attacco a terra che accoglie il ventre vuoto di un'imponente galleria.



2.

2. La Torre Branca e sullo sfondo le torri dell'area di Porta Nuova.

2. The Branca Tower, and the Porta Nuova towers in the background.

## Milanese Skyscrapers

Fulvio Irace

The first Milanese skyscraper was born on paper in the spring of 1914: in Antonio Sant'Elia's house-studio at no. 9, Via San Raffaele, in the shadow of the cathedral. Invited to take part in the exhibition *Nuove Tendenze* at the Famiglia Artistica association on Via Agnello, the architect from Como peered directly into the future, opening a window on the 'New City'. Even though it was little more than a handful of views of tall, stepped 'anthills', glittering with glass and iron and with external lifts running up and down their concrete walls, it presented an almost biblical vision of the coming apocalypse: later on, in fact, Reyner Banham would recognise it as an anticipation of the avant-garde megastructures of the 1960s and '70s.

Not detailed analyses, but fleeting images that nevertheless surmounted with panache the debates and disputes that had arisen in 1910 over Achille Manfredini's proposal of a 49-metre-high commercial building. While it cannot be considered a true forerunner, the eclectic *grattanuvole* or 'cloudscraper' to be built in Piazza Missori did have the merit of stirring things up and fostering a process of reform of the building regulations with regard

to height, leading in 1920 to the possibility of exceeding the limit of 24 metres. Giulio Ulisse Arata immediately took advantage of this to design Palazzo Körner in 1923, on the edges of Parco Sempione; in reality it was more of a decorated mountain than a magic one, a confusion of towers and turrets rising from a rusticated base like an artificial cliff. A camouflaged skyscraper, in short, along the lines of the extravagant architecture which Arata had already created for the city, marking the end of an era rather than an opening to the future as in the case of Sant'Elia. So it seems that, at the beginning of the 20th century, the idea of an upward thrust intrigued a part of Milanese society that was attracted by the allure of the future. It was supported in this by the telegram with which Benito Mussolini, always ready to ride the wave of the media, criticised Milanese 'mural philistinism', demanding for himself a flat on the top storey of Arata's 'cloudscraper': a consistent follow-up to the article he had published in *Il Popolo d'Italia* in 1915 in which he expressed his desire for Milan – the 'flattest city in the world' – to have an entire district of skyscrapers.

In the Milan of the 1920s, however, these solutions were still premature: the prudent and pragmatic spirit of the other part of society looked, in fact, with suspicion and mistrust on the invasive character of these daring structures; structures which, to tell the truth, stemmed more from aesthetic ambitions, just as had been the case decades earlier in Chicago and New York. I think that Piero Portaluppi had in his own way got the point, and with the shrewdness of his customary disenchantment had come up in 1920 with a derisive (but also masterly) version in the so-called SKNE, set in New York. The lesson of Sant'Elia had left a mark on the savvy architect, who almost seemed to want to run rings around the Americans (how outdated, in fact, the Flatiron or the Woolworth Building looked in comparison!) with the bold and soaring geometry of the colossal central block that freed itself of any reference to bell towers and campanili. But did Portaluppi really believe in the suitability of the new

building type or did he just want to demonstrate his ability to master it? The rebus of its name (Portaluppi pronounced the initials SKNE as *scappane*, which means “get out of it” in Italian) leaves us nonplussed, in fact, raising doubts over its credibility, especially when seen in tandem with his other exploit of 1926 – Hellytown, the city of hell – where on the one hand he hinted at its absurdity and on the other came closer to the visionary character of Steven Holl’s ‘hyperlinked city’. However, it is worth pointing out that the most mature proposals, on the plane of composition as well, have in Milan remained on the drawing board, and we can include on the list the skyscraper of the Renzo Piano Building Workshop for City Life, an extreme attempt to restore an urban significance to height.

In 1925, in the meanwhile, Mario Borgato’s twin towers were unveiled in Piazza Piemonte, establishing a new record for Boccioni’s ‘city that rises’ with their height of 42 metres: part of an urbanistic composition designed to impress, but more like magnified blocks of flats than small skyscrapers, the two domed buildings cannot really be said to be examples of an innovative architecture. In any case, quite apart from Boccioni’s intentions, Milan ‘rose’ one step at a time, and the first significant mark was reached by Alessandro Rimini with the Torre Snia Viscosa in Corso Matteotti: despite being a few metres lower than Mario Baciocchi’s office and residential tower (59.25 m as opposed to 68 m), Rimini’s structure laid down a new canon for the high-rise building, making a decisive shift from the enlarged block to the modestly shaped monolith. In addition, while Baciocchi’s tower stood in the airy space of Piazzale Fiume to mark the new artery of the recently built railway station, Rimini’s was located in the historic heart of the city, in Piazza San Babila, which Cesare Albertini’s plan was transforming with radical demolitions. Thus its reach for the sky had a clear symbolic value with respect to the 20th-century monumentality of the large blocks that were under construction on the sides of the square and could not escape the increase in the value of land in the city centre.

This, moreover, would be the argument of the Milanese real-estate system when in the 1950s it began to respond to Milan’s desire to catch up with the rest of the world: the increasing value of land in sought-after areas of the city and the spirit of competition of local architects, engineers and constructors (eager to establish themselves on the European and American stage without an inferiority complex) triggered a boom in design and construction under the banner of the ‘economic miracle’. In little more than a decade everything had changed: memories of the post-war rubble faded in front of the possibilities offered by technology and ingenuity of design. Not only was the skyscraper no longer a taboo or an isolated exploit, but it indicated a way of reconsidering the city as metropolis: Luigi Caccia Dominioni imagined the development of Milan with a centre surrounded by a ‘large open space between the Navigli and the Bastioni’ from which ‘very tall and beautiful skyscrapers’ rose. In his *Fiume Verde* project for the Porta Sempione railway yard Gio Ponti revived a proposal he had first made in the 1930s, dreaming of the construction of a model district, characterised by wide streets and ‘tall buildings emerging from the greenery’. The Pirelli skyscraper or tower did not emerge from greenery, but sprang from the ground of the city: but for Ponti it rose like a tree with its roots buried in the auditorium and in the artificial hill that emphasised its entrance: Pier Luigi Nervi saw it in the same way, helping him to turn the uncertain initial frame structure into a well-ordered forest of concrete trees, tapering towards the top into slender tips on which to make the roof hover like – as Ponti put it – the halo above the head of an angel. Unlike the Torre Breda (designed by Luigi Mattioni and Eugenio and Ermenegildo Soncini), the Pirelli was shaped like a spindle: the traditional form of the Milanese skyscraper (a regular shaft set on a base that connects it to the urban fabric) disappeared in pursuit of the Wrightian metaphor of the skyscraper as ‘the tree that escaped the crowded forest’. More inclined to look to the future than to nostalgia for the past, Ponti displayed all of his optimistic attitude towards design, creating a true symbol

of Lombard industriousness: a signal and gateway for people arriving in the city under the vaults of the Stazione Centrale. The idea of invigorating the format of the American skyscraper, which was the attempt made by the Torre Breda, was also the move capable of resolving the impasse of the Torre Velasca, turning the initial temptation of a listless International Style into an atypical and iconic figuration, one that melded the structural solution and the environmental concerns of Ernesto N. Rogers: but rather than adaptation to the surroundings it entailed the creation of a theatrical illusion, one that generated the preconditions of a setting instead of conforming to a hypothetical mediaeval Milan.

However, the Velasca remained an exception: the towers of Luigi Mattioni (Piazza Diaz, Via Turati, Largo V Alpini, Via Fara), Melchiorre Bega's Torre Galfa, Portaluppi's Torre Biancamano and Gandolfi, Bazzoni, Fantino and Putelli's tower of the municipal technical departments confirmed the Milanese approach to a vertical structure welded to the urban fabric, with the sole exception – but justified by the fact that it stood on the edge of a park – of Vico Magistretti's one.

It was a period ripe with projects that presupposed the same idea of city: the last attempt to come up with a common language notwithstanding the inevitable variations due to individual sensibilities. But the 1970s and '80s revealed the obsolescence of this model, which had turned from prototype into stereotype and been extended to a wide range of applications, including that of housing. The inspiration of a professional class had dried up, its limitations laid pitilessly bare in Milan's third upturn, that of the boom pre- and post-Expo 2015 sustained by the revaluation of the city's outskirts and disused areas. The themes and conditions of this development were conditioned, however, by the new global coordinates of business capital, with the depersonalization of the client, now anonymous and corporate. Milanese design culture could no longer serve as a model. Indeed, it was decisively out of contention in the development

of the city's nerve centres (from Porta Garibaldi to the former grounds of the Trade Fair), which were turned into places of a new centrality with interventions of great impact under the banner of a modernity that no longer looked to endogenous forces but to global models of urban life transplanted from cultures with little sensitivity to the history of European cities. The Milanese towers of the 21st century rarely seem to be the fruit of research. More often they appear to be the expression of a generic city based on the programmes and protocols of an impersonal market, one that demands facile and thus immediately attractive symbols.

It is no accident that, with the exception of an occasional timid local partnership, the protagonists of the new race for the sky are at the top of a list of tried-and-tested international players, the only ones capable of guaranteeing an efficient return on investment, rapidity of design and execution and a bland style of worldwide acceptability. One of the few Milanese architects who has been able to ride the wave, Stefano Boeri, is the creator of a landmark that expresses both the ambitions and the ambiguities of this change: the Bosco Verticale or Vertical Forest has caught international attention with its suggestion of a reconciliation between artificial world and new nature, but it is hard to recognise any substantial typological innovation. The three towers of City Life, with the exception of the Allianz Tower (the local application of a design that Isozaki produced for Tokyo but was never realised), are the unimaginative implementation of a widespread *déjà vu*. The same can be said of the UniCredit Tower in Piazza Gae Aulenti, culmination of an urban system that extends as far as the edges of Viale Liberazione with the disconcerting Torre Diamante of Kohn Pedersen Fox Associates. The more convincing Palazzo Lombardia is perhaps the only one that makes the effort to delve into the depths of a consideration of the use of urban space, thanks to a connection with the ground that embraces the empty bowels of an imposing gallery.

**Le torri**  
The towers



## 01-03. Le prime “torri”

Federico Ferrari

### 01. Torre Branca

Gio Ponti, 1933

### 02. Torre Snia Viscosa

Alessandro Rimini, 1935-1937

### 03. Casa e Torre Rasini

Gio Ponti, Emilio Lancia, 1933-1934

Per quanto Milano sia stata, nel corso di tutto il Novecento, luogo di sperimentazioni architettoniche ardite, l'opportunità di punteggiare la città di volumi potenzialmente in conflitto con la massa frastagliata e aguzza del Duomo suscitò sempre aspri dibattiti. I primi edifici “verticali” eretti nel corso degli anni Trenta sono dunque l'emblema di un'affermazione assai timida della tipologia del grattacielo, spesso declinata secondo la definizione più rassicurante di “torre”. Peraltro, una legge di epoca fascista impose che la Madonna costituisse il punto più elevato dell'edificato urbano.

Per questo motivo, la torre Littoria – poi Branca (01.) – concepita da Gio Ponti al Parco Sempione nel 1933, dovette attestarsi su un'altezza massima di 108 metri, mezzo metro in meno rispetto alla guglia della cattedrale. Il progetto vide la luce in occasione della V Triennale – del cui comitato direttivo faceva parte Ponti stesso – e divenne immediatamente un simbolo caratteristico della Milano moderna. L'esibita ed elementare ossatura strutturale – di forma tronco-piramidale a sezione esagonale – è in tubolari d'acciaio prodotto dalla Dalmine e permise la realizzazione del progetto nel tempo record di 68 giorni. Un blocco cilindrico in calcestruzzo di 6 metri di profondità costituisce le fondazioni. La planimetria presenta una figura esagonale più esterna, al cui interno un altro esagono ospita la gabbia strutturale dell'ascensore, attorno alla quale si sviluppa la scala. Secondo il progetto originario, a circa 97 metri si ergeva il ristorante belvedere, dotato di una terrazza e sormontato da un faro. Il coronamento finale ad antenna accentua il carattere slanciato e “avveniristico” dell'intera composizione. Celebrata da Edoardo Persico – in un famoso articolo apparso su Casabella nel 1933 – come sintesi perfetta tra architettura e ingegneria e primato dell'arte e della tecnica italiane, la Torre Littoria è divenuta Branca nel 1990. Dopo anni di abbandono, la nota marca di distillati ne ha in parte finanziato i restauri, rendendo di nuovo fruibile l'aereo belvedere posto alla sommità.

Il primo “vero” grattacielo milanese, se con questo termine mutuato da modelli d'oltreoceano si intende un edificio terziario e autopromozionale



1.

1. La Torre Branca vista da piazza Sempione.

1. The Branca Tower as seen from Piazza Sempione.



2. La Torre Snia Viscosa  
vista da piazza San Babila.

2. The Snia Viscosa Tower as  
seen from Piazza San Babila.

2.

costruito su iniziativa di una grande azienda, è invece la Torre Snia Viscosa (02.) progettata nel 1935-37 da Alessandro Rimini. Tuttavia, per quanto con i suoi 60 metri sia all'epoca l'edificio abitato più alto di Milano, Rimini rifiuta di svincolarsi da una classicheggiante *gravitas*, configurando una compatta "torre" dal castigato linguaggio *modernista* ancora memore di stilemi novecentisti. La Snia, importante gruppo industriale desideroso di dotarsi di un'adeguata sede di rappresentanza, indisse appositamente un concorso, di cui Rimini risultò vincitore. Il progetto configura due blocchi distinti, di cui uno a torre. Nonostante l'altezza limite imposta dal regolamento edilizio si attestasse a 30 metri, il valore monumentale e rappresentativo del grattacielo – collocato nel nuovo snodo viabilistico e monumentale di Piazza San Babila previsto dal piano Albertini del 1934 – convinse, dopo lunghe trattative, gli uffici comunali a consentire una deroga. Il progetto definitivo prevedeva dunque un corpo di quindici piani per un'altezza complessiva di 59,25 metri e un volume curvo che risvoltava verso via Montenapoleone. Il grattacielo è dunque concepito come una cerniera che raccorda le altezze difformi dei diversi fronti stradali, al fine di riconfigurare un isolato altrimenti slabbrato dalle demolizioni. La Torre Snia rappresenta inoltre un'importante tappa nella sperimentazione dell'uso del cemento armato. La sua considerevole altezza comportò, infatti, la risoluzione di notevoli difficoltà statiche, per le quali ci si avvale



3.

3. La Torre Rasini, vista  
del prospetto principale  
dai Bastioni di Porta Venezia.

3. The Rasini Tower, the main  
elevation as seen from the  
Bastions of Porta Venezia.





4. La Torre Branca vista dal Parco Sempione.

4. The Branca Tower as seen from Parco Sempione.

4.

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

Il complesso d'abitazione ai Bastioni di Porta Venezia di Gio Ponti ed Emilio Lancia è invece sovente denominato "casa-torre" (O3.), a testimonianza della sua ambiguità tipologica. Collocato su un lotto ai margini della cinta dei demoliti bastioni, il progetto esaspera sotto tutti i punti di vista la dicotomia fra due blocchi differenti. Il primo si adegua alle linee di gronda degli edifici di Corso Venezia e adotta un linguaggio sobrio di levigate superfici marmoree, condizionato in modo evidente dalla "misura" dell'architettura neoclassica circostante. L'affusolata sagoma della torre si staglia invece perentoria sulla parte rimanente del lotto, marcando la sua differenza con un materico rivestimento a ricorsi orizzontali policromi di clinker e pochi inserti lapidei a sottolineare finestre e marcapiani. L'affusolato bow-window semicircolare percorre sino a metà altezza il prospetto, culminante con una serie di libere logge ad arco. Il fronte posteriore verso il parco si anima con una serie di terrazze sovrapposte, il cui



5. La Torre Rasini, vista laterale dai Bastioni di Porta Venezia.

5. The Rasini Tower, side view from the Bastions of Porta Venezia.

5.

andamento scalare smorza la verticalità dell'alta volumetria. Ponti reinterpretava l'astratta e "igienista" trasparenza razionalista, non solo attraverso le ambigue e vibranti tessiture materiche delle superfici esterne. Il "dentro" nascosto alla vista e riservato alla dimensione privata si palesa anche all'esterno, ma in modo più sottile e celato: da una parte grazie alle già citate logge a trapiantare il parco retrostante, dall'altra mediante il "tetto abitato" sulla sommità del corpo d'angolo. In questo caso il tema del telaio libero diventa il leitmotiv di un aereo giardino, punteggiato da archi vuoti, pergole, verande e persino da una piscina.

**01-03. The first 'towers'** Although Milan had been, throughout the 20th century, a place of daring architectural experimentation, the advisability of dotting the city with structures that would potentially clash with the sharp and jagged bulk of the cathedral always stirred fierce debate. The first 'vertical' buildings erected over the course of the 1930s are therefore emblematic of a rather timid application of the model of the skyscraper, often described in more reassuring terms as a 'tower'. Moreover, a law from the Fascist era laid down that the Madonna, the statue of the Virgin Mary on the top of the cathedral, had to remain the highest point in the city. For this reason,

the Torre Littoria – later Branca (01.) – in the Parco Sempione, designed by Gio Ponti in 1933, had to stop at a maximum height of 108 m, half a metre lower than the cathedral spire. The tower was inaugurated on the occasion of the 5th Milan Triennale – Ponti was a member of its steering committee – and immediately became a symbol of modern Milan. Its visible and elementary structural framework – in the shape of a truncated pyramid with a hexagonal section – is made of steel tubing produced by Dalmine, which allowed it to be constructed in the record time of 68 days. A 6-m-deep cylindrical block of concrete forms the foundation. The plan is hexagonal on the outside, with another, internal hexagon housing the structural cage of the lift, around which winds the staircase. The original design envisaged a panoramic restaurant, equipped with a terrace and surmounted by a beacon, at a height of around 97 m. The antenna with which it is now topped accentuates the soaring and ‘futuristic’ character of the entire composition. Celebrated by Edoardo Persico – in a famous article published in *Casabella* in 1933 – as a perfect synthesis of architecture and engineering and a demonstration of the superiority of Italian art and technique, the Torre Littoria was renamed the Torre Branca in 1990. After years of neglect, the well-known liquor brand had partly funded its restoration, making the lookout platform at the summit accessible again.

But the first ‘true’ skyscraper in Milan – if by this term borrowed from models across the Atlantic is meant a tertiary building constructed for promotional purposes on the initiative of a major company – was the Torre Snia (02.) Viscosa designed in 1935-37 by Alessandro Rimini. However, while its height of 60 m made it the tallest residential building in Milan at the time, Rimini refused to relinquish a classicizing *gravitas*, designing a compact ‘tower’ in a sober *modernist* language still reminiscent of the Novecento style. Snia, an important industrial group that wanted a suitably representative headquarters, staged a competition for the design of the building that was won by Rimini. It consists of two distinct blocks, one of them a tower. Although the height limit imposed by the planning regulations was 30 m, the monumental and representative value of the skyscraper – located at Piazza San Babila, the new node in the city’s road system envisaged by the Albertini plan of 1934 – persuaded the municipal offices, after long negotiations, to make an exception. So the definitive design was for a fifteen-story structure with an overall height of 59.25 m and a curved volume that turned back towards Via Montenapoleone. Thus the skyscraper was conceived as a hinge linking the different heights of the different street fronts, reconfiguring a block that had been eroded by demolitions. The Torre Snia also represents an important stage in the experimentation with the use of reinforced concrete. Its considerable height required, in fact, the solution of some substantial static problems, for which Rimini turned to the experience of the engineer Guido Mettler. The foundations were conceived as a bed resembling a floor slab with load-bearing ribs in order to discharge the load uniformly on the ground. The faces, with an overall symmetry of composition, were clad with slabs of yellow trachyte, embellished by frames of green serpentine for the windows, a material similar to the one used for the portico on the ground floor. In this way the horizontality and prominence of the base is underlined, while the band of balconies on the short side serves to emphasize

the verticality of the volume above, with the setting back of the last two floors giving the building a characteristic ‘tower-shaped’ crown.

Gio Ponti and Emilio Lancia’s housing complex at the Bastioni di Porta Venezia is instead sometimes called a ‘tower-house’ (03.), reflecting its typological ambiguity. Located on a lot on the edge of the ring of the demolished city walls, the building exacerbates from every point of view the dichotomy between two different blocks. The height of the first is in line with the eaves of the buildings on Corso Venezia, and it adopts a sober language of smooth marble surfaces, conditioned in an obvious manner by the ‘measure’ of the surrounding neoclassical architecture. The tapering lines of the tower, on the other hand, make it stand out peremptorily on the rest of the lot, stressing its difference with a facing of polychrome horizontal rows of clinker bricks and a few inserts of stone to underline windows and string-courses. The tapering semicircular stack of bow-windows runs halfway up the front, culminating in a series of free-standing arched loggias. The rear, facing onto the park, is enlivened by a series of superimposed terraces, whose stepped lines attenuate the verticality of the tall volume. Ponti has reinterpreted the abstract and ‘aseptic’ transparency of rationalism, and not just through the ambiguous and vibrant textures of the external surfaces. The ‘inside’ hidden from view and reserved for the private dimension is also revealed on the outside, but in a more subtle and covert manner: on the one hand by the aforementioned loggias and on the other through the ‘inhabited roof’ on the top of the corner block. In this case the theme of the free-standing frame becomes the leitmotiv of an elevated garden, studded with empty arches, pergolas, verandas and even a swimming pool.

6.



6. La Torre Snia Viscosa  
vista da via Bagutta.

6. The Snia Viscosa Tower  
as seen from Via Bagutta.



7.

7. La Torre Branca, sullo sfondo le torri dell'area di Porta Nuova e sulla destra la Torre Breda.

7. The Branca Tower with the towers of Porta Nuova in the background, and the Breda Tower on the right.

## 04. Torre Breda

Luigi Mattioni, Eugenio  
e Ermenegildo Soncini, 1950-1955

Il “Grattacielo di Milano” è situato all’incrocio tra via Vittor Pisani e viale Tunisia, lungo il monumentale asse che collega la nuova stazione centrale e la vasta area rettangolare di piazza della Repubblica. Prima della guerra il piano Albertini (1934) era stato attuato parzialmente con la costruzione di un fronte unitario di edifici lungo il lato ovest della piazza e l’elevazione della torre attestata su via Pisani, alla quale il progetto di Luigi Mattioni e dei fratelli Soncini avrebbe dovuto adeguarsi. Vincitori di un concorso ad inviti al quale avevano presentato progetti distinti, i giovani architetti vengono scelti dal gruppo di imprenditori che si cela dietro una società creata appositamente per l’operazione immobiliare, la S.p.A. Grattacielo di Milano. Fra i promotori spicca il gruppo dirigente della Rdb (Rizzi, Donelli, Breviglieri), impresa produttrice di cemento e componenti per l’edilizia. I progettisti, interpreti di una tendenza all’innovazione e alla trasformazione che li accomuna ai committenti, si avvalgono della consulenza di Piero Portaluppi e di Arturo Danusso, impegnato da anni in una vasta opera di sperimentazione, modellazione e costruzione di strutture in cemento armato, mentre l’impresa costruttrice, espressione della committenza, è diretta dall’ingegnere Pio Capelli.

Mattioni ottiene la modifica dei parametri edilizi imposti dal piano e svincola il nuovo edificio dalla simmetria dell’impianto urbano originario, elevandolo sino alla quota di 116 metri, la più alta mai raggiunta in Italia e la prima a superare quella della statua posata sulla guglia principale del Duomo. Costruito in cemento armato secondo un modulo di 180 cm che ne informa tanto la distribuzione planimetrica quanto le partizioni verticali, l’edificio è poggiato su una vasta struttura alveolare in c.a. gettata sul fondo di uno scavo di otto metri sotto il piano stradale, la cui stabilità fu garantita da preventive iniezioni di calcestruzzo. Nell’interrato sono collocate le autorimesse e parte degli impianti, mentre uno zoccolo di otto piani, rivestito in serizzo dubino lucidato, asseconda la giacitura delle vie Tunisia e Pisani e alloggia negozi ed uffici. I successivi venti piani, rivestiti da tessere in gres ceramico color turchino di tonalità digradante verso l’alto, sono destinati a residenze per la media e alta borghesia, dislocati su una superficie rettangolare ridotta e distribuita simmetricamente attorno al nocciolo centrale degli ascensori e dei servizi. Gli appartamenti, in genere due per piano, si dispongono attorno ad un grande salone di soggiorno, affacciato a nord o a sud, accessibile direttamente da un atrio dedicato allo sbarco ascensori e posizionato a cerniera tra un’ala privata, dove sono collocate le camere e i bagni, e un’ala di servizio con ingresso indipendente, composta da cucina, locali annessi e alloggio indipendente per il personale di servizio.



1.

1. Dettaglio della facciata  
su viale Tunisia.

1. Detail of the facade  
on Viale Tunisia.



2. Vista del basamento di otto piani da via Vittor Pisani.

2. View of the 8-storey base from Via Vittor Pisani.

2.

Impianti tecnologici avanzati, sistemi centralizzati di aspirazione, condizionamento, comunicazione e un blocco centrale di bagni ciechi – approvati in deroga alle vigenti norme di igiene – dotano ogni appartamento di accessori che solleticarono la pubblicitaria dell'epoca, avvallando l'immagine di edificio lussuoso. L'alto grado di unificazione a cui Mattioni stava per improntare i propri metodi di progettazione non impedisce una certa flessibilità nella composizione delle planimetrie della zona giorno e delle facciate, rette da un'esile incastellatura perimetrale in cemento armato indipendente dalla struttura portante arretrata. Le griglia modulare dei prospetti poteva così ospitare logge, bow-windows, o semplici vetrate scongiurando la monotonia dei fronti e salvaguardando le velleità di distinzione dei singoli proprietari. S.A.P.

**04. Breda Tower, 1950-1955** The "Skyscraper of Milan", as it was originally known, is located at the intersection between Via Vittor Pisani and Viale Tunisia, along the monumental axis connecting the new Central Station and the large rectangular area of Piazza della Repubblica. Before the World War II, the Albertini Master Plan (1934) was partially implemented with the construction of a building curtain along the west side of the square and the rising of the tower in Via Pisani.



3. Vista del portone di ingresso principale su via Vittor Pisani.

3. View of the main entrance on Via Vittor Pisani.

3.

The project by Luigi Mattioni and the Soncini brothers should have been carried out in line with it. After the young architects won a restricted competition to which they had presented different entries, they were selected by the group of entrepreneurs hiding behind a company set up for that specific real estate investment, the Grattacielo Milano Spa. The sponsors of the initiative include, among others, the executive board of the RDB (Rizzi, Donelli and Breviglieri), a manufacture company specialised in cement and other building materials. The designers and the clients, interpreters of the same innovation and transformation trend, consult with Piero Portaluppi and Arturo Danusso, the latter engaged for years in the experimentation, modelling and construction of reinforced concrete structures. Engineer Pio Capelli led the building company, selected by the client.

Mattioni obtains change in the building parameters contained in the Master Plan of the city and releases the new building from the symmetry of the original urban layout, increasing its height up to 116 metres, the tallest ever seen in Italy and the first to exceed in height the main spire of the cathedral of Milan. The building was built in reinforced concrete, based on a 180 cm module shaping both the planimetric layout and the vertical partitions. It rests on a large honeycomb structure in reinforced concrete, poured at the bottom of an excavation extending 8 m below the street level. Its stability was ensured by preventive concrete injections. The underground floor hosts the car-garages and part of the service plants, while a 8-storey base, clad in smooth dark granite, following the orientation of Via Tunisia and Via Pisani, hosts shops and offices.



4.

4. Vista laterale della Torre da piazza della Repubblica.

4. Side view of the Tower from Piazza della Repubblica.



5. Vista della facciata su via Vittor Pisani.

5. View of the facade on Via Vittor Pisani.

5.

The twenty floors above, clad in turquoise stoneware tiles fading upwards, are intended for middle and upper-class residential use. The apartments are set on a limited rectangular surface, and symmetrically distributed around the central core formed by the lift-shafts and the services. The apartments, usually two each floor, are arranged around a large living room, facing north or south, accessible directly from a hall dedicated to lifts and hinging a private wing, where the bedrooms and the bathrooms are placed, and a service wing including the kitchen, the adjoining rooms and the independent accommodation for the household staff. Technological advanced plants, centralised air-intake, air-conditioning, communication systems and a central block of enclosed bathrooms – approved in derogation from the hygienic regulations in force – provide every apartment with accessories that intrigued the press at the time, strengthening the image of the luxurious building.

The high-degree of unification sought in the design process by Mattioni does not prevent certain flexibility in the composition of the plans of the living area and of the facades, supported by a thin outer framework in reinforced concrete, independent from the rearward main supporting structure. The modular grid of the facades thus could house loggias, bow windows, or simple large windows, while avoiding the monotony of the elevations and preserving the wish for uniqueness of the single owners. S.A.P.

## 05. Torre Velasca

BBPR, Arturo Danusso, 1951-1958

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

Si consolida così la soluzione costituita da un fusto di base a sorreggere un parallelepipedo aggettante, la cui copertura è articolata da una serie di volumi accessori. Inoltre, il reticolo strutturale, quasi estruso, acquisisce il ruolo di caratterizzante elemento espressivo. I primi diciotto piani, riservati agli uffici, e i sovrastanti sette piani aggettanti, per un'altezza complessiva di 106 metri, sono solcati da costoloni in calcestruzzo armato, da sempre interpretati, secondo una lettura banalizzante della teoria delle preesistenze ambientali di E. N. Rogers, come prova di un presunto carattere neogotico della torre. Caratterizzati da una geometria sfaccettata estremamente complessa, le nervature si inflettono a mensola in corrispondenza del volume superiore e sono composte da graniglia di marmi veronesi semi levigata. Una qualità analoga è presente nelle solette, sottolineate da un trattamento in cemento martellinato, sulle quali poggiano i pilastri sporgenti dal filo di facciata a inquadrare le aperture, caratterizzate da serramenti in alluminio anodizzato e brunito. Gli stessi pilastri sorreggono e inquadrano un tamponamento costituito da pannelli prefabbricati in graniglia di marmo con inclusione di clinker. L'apparente rigidità conferita all'intero volume dai perentori costoloni è stemperata dalla disposizione delle aperture. I vuoti aumentano progressivamente sui piani procedendo verso l'alto, sino allo svuotamento dell'angolo nel corpo superiore, dove trovano posto delle logge. Le finestrate assommano inoltre un andamento più libero, quasi volutamente casuale in corrispondenza degli appartamenti, a marcare sottilmente la differente destinazione d'uso della parte sommitale.

L'articolazione degli appartamenti secondo diversi tagli, fra cui anche sei duplex, mira a caratterizzare in maniera differente ogni angolo del volume e a sfruttare al meglio i diversi orientamenti. Agli alloggi si ha accesso dalla colonna strutturale centrale in calcestruzzo armato, dove trovano posto quattro



1.

1. Vista della Torre Velasca dalla Terrazza Martini in piazza Armando Diaz.

1. View of the Velasca Tower from Terrazza Martini in Piazza Armando Diaz.



2.

2. Vista della Torre Velasca da via Larga. Sulla destra, l'edificio di Asnago e Vender, sulla sinistra l'edificio di Gian Carlo Malchiodi.

2. View of the Tower from Via Larga. A building by Asnago and Vender to the right, and one by Gian Carlo Malchiodi to the left.

ascensori, due che servono i primi diciotto piani, contenenti uffici e studi con abitazioni, e due che conducono direttamente agli appartamenti distribuiti dal diciannovesimo al venticinquesimo livello. Completa il complesso un volume d'ingresso, sospeso su quattro pilastri e contenente esercizi commerciali ed uffici, e due piani interrati per complessivi 450 posti auto. F.F.

**05. Velasca Tower, 1951-1958** Designed on behalf of the Società Generale Immobiliare, the Velasca Tower was built between 1951 and 1958. The works last for almost a decade, reflecting the complexity and trouble of the design process. The Società Generale Immobiliare, owner of the entire block between Via Velasca, Via Pantano and Corso di Porta Romana - heavily damaged by the war - asked BBPR to design a mixed-use tertiary-residential building, within the scope of a wider urban reconfiguration of the area. The first idea, envisaging a simple and transparent building with a curtain wall, was followed by an intermediate hypothesis represented by a tripartite construction tapered downwards, the first attempt to break off with the compactness of the volume and get out from the canonical image of the Modernist skyscraper. Subsequently, it makes its way the idea of the characteristic 'mushroom-like' shape to what increasingly looked like a 'tower'.

Therefore, the solution of the lower shaft supporting a protruding volume, covered by a series of accessory elements, takes ground. Furthermore,

3.



3. Vista del basamento di ingresso della Torre in piazza Velasca.

3. View of the entrance volume in Piazza Velasca.





4.

4. Vista della Torre Velasca da via Larga.

4. View of the Tower from Via Larga.

the structural grid becomes the distinguishing expressive element. The lower eighteen floors, occupied by offices, and the additional seven cantilevered floors above, with an overall height of 106 m, are crossed by ribs in reinforced concrete and have always been read, according to a trivialising interpretation of E.N. Rogers' theory of environmental pre-existing conditions, as proof of the tower's presumed neo-Gothic character. The ribs, characterised by a very complex geometry, bend 'bracket-like' in correspondence of the above volume, and include a Veronese marble aggregate. A similar quality can be found in the slabs, highlighted by a bush-hammered concrete finish, on which lie the small columns protruding from the facade to frame the windows in bronzed aluminium. The small columns also frame the terrazzo containing fragments of marble and clinker. The apparent stiffness of the entire construction, due to the peremptory ribs, is lightened by the layout of the openings. Voids increase as we move upward and reach the top, with the emptying of the corner in the upper volume, where the loggias are located. Moreover, on the residential floors, the windows are arranged more freely, almost casually, subtly underlining the different use of the upper part.

The apartments of different sizes, including six duplexes, characterise each corner of the volume in a distinctive way and use at best the different orientations. The central structural shaft of the building in reinforced concrete hosts four lifts. Two lifts serve the lower eighteen floors occupied by offices and professional studios with annexed apartments, while the other two take directly to the apartments from the 19th to the 25th floors. An entrance volume, suspended on four columns and hosting shops and offices, completes the building, together with two underground parking floors for overall 450 cars. F.F.



5.

5. Vista della torre dalla copertura dell'edificio per abitazioni e uffici di Gian Carlo Malchiodi su via Pantano.

5. View of the Tower from the rooftop office and residential building by Gian Carlo Malchiodi on Via Pantano.

## 06. Grattaciolo Pirelli

**Gio Ponti, Pierluigi Nervi, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli,  
con Giuseppe Valtolina, Egidio Dell'Orto, 1956-1960**

Il grattaciolo Pirelli viene inaugurato il 4 aprile 1960, su un lotto precedentemente occupato da stabilimenti dell'omonima società distrutti dai bombardamenti del 1943. Con i suoi 127 metri, è stato per anni una delle più alte strutture in cemento armato d'Europa.

Il volume ha le sue radici in un basamento formato da un piano interrato, contenente gli impianti e gli ambienti di servizio, a cui si accede dall'ingresso carrabile e uno seminterrato che ospita attualmente la sala consigliare della Regione Lombardia (originariamente sede del centro di calcolo computerizzato). Esternamente, il volume si articola in una piattaforma inclinata, che da piazza Duca d'Aosta conduce all'accesso principale situato a quota + 3,60 metri. L'ingombro minimo degli elementi portanti consente una notevole libertà planimetrica del piano tipo. Le pareti mobili garantiscono la massima flessibilità e un attento uso di variazioni cromatiche sottolinea le diverse gerarchie degli spazi, rimarcando continuità e discontinuità. Gli elementi di distribuzione sono accuratamente studiati: i corridoi di spina rastremati verso le estremità dove le due "valve" si sfiorano senza toccarsi, gli ascensori in posizione baricentrica, le scale di sicurezza agli estremi, in corrispondenza dei "dannati balconcini" esterni, che Ponti rimproverò a Nervi di avergli imposto per ragioni statiche. Un elemento, questo della fenditura verticale mediana, che di notte consente di apprezzare quegli effetti luministici che Ponti indicava come dato imprescindibile dell'architettura moderna.

Come Gio Ponti ebbe a dichiarare più volte, il modulo dello spazio lavorativo di un impiegato, coincidente con un quadrato di 95 x 95 cm, è alla base della planimetria del Pirelli ed è riconoscibile nel passo dei montanti di alluminio di facciata. È nota l'analogia con il principio compositivo del Palazzo Montecatini, anteriore di quasi un trentennio. Tuttavia, coerentemente con la sua peculiare ricerca sulle superfici di tamponamento, Ponti adotta nel Pirelli un *curtain wall* che accentua il carattere delle facciate come rifrangenti membrane sfaccettate, rispetto al raggelato e ambiguo rivestimento marmoreo della Montecatini.

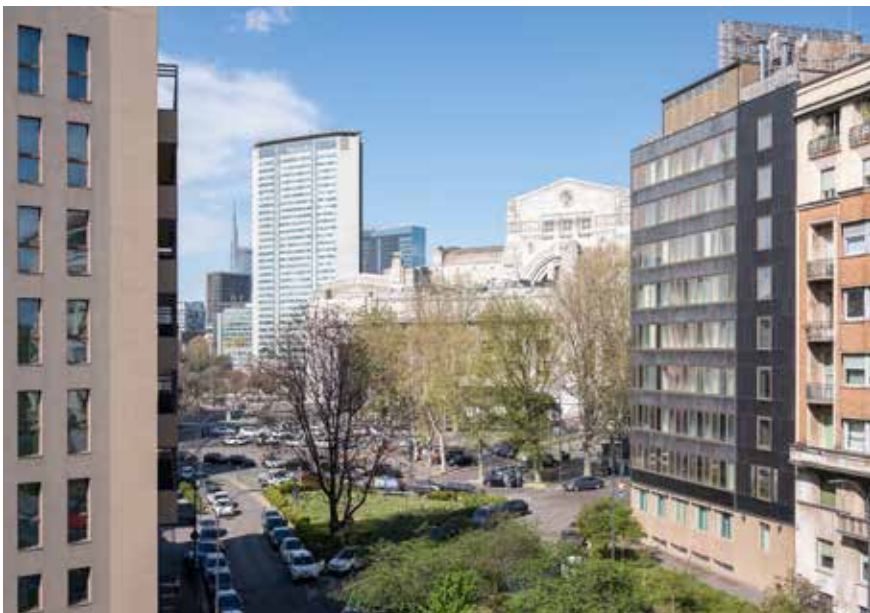
La dialettica fra ossatura e rivestimento è sottilmente denunciata dalle due fasce laterali opache rivestite a mosaico ceramico, che si contrappongono al tamponamento vetrato anche per la necessità di irrigidire la struttura complessiva. Inoltre, i sottili setti portanti a sezione variabile – frutto delle simulazioni su modelli in scala effettuate dagli ingegneri Danusso e Nervi presso il Politecnico di Milano – contribuiscono al gioco ambiguo delle superfici esterne. Le teste visibili in facciata di questi elementi cavi hanno un andamento rastremato (2 metri alla base e 50 cm alla sommità) e costituiscono un importante motivo di caratterizzazione formale dei fronti. Si tratta del principale



1.

1. Vista del grattaciolo da via Vitruvio.

1. View of the skyscraper from Via Vitruvio.



2.

elemento compositivo che denuncia una fondamentale differenza rispetto alla tipologia del grattacielo *international style* di moda negli stessi anni a scala globale: il Pirelli non è un corpo teoricamente illimitato in altezza grazie all'iterazione del piano tipo, ma configura un volume chiuso. Un'architettura dunque finita e imm modificabile, risultato di un processo ideativo che, cristallizzatosi nell'esatto punto di equilibrio tra forma e funzione, realizza il sogno pontiano della perfezione diamantina. Un effetto accentuato dalla copertura, esile coronamento sospeso in cemento armato, spesso paragonato da Ponti ad una sorta di aureola. Il *curtain wall*, nel diradarsi della trama dei montanti in alluminio alla sommità, rivela inoltre la presenza di un belvedere a tutt'altezza, la cui configurazione originaria prevedeva uno spazio aperto e permeabile alle correnti d'aria, punto panoramico sospeso sulla città. F.F.

**06. Pirelli Skyscraper, 1956-1960** The Pirelli skyscraper was inaugurated on April 4th 1960, on a site once occupied by the homonymous factories, destroyed under the 1943 bombings. With its 127 metres height, it was for years one of the tallest buildings in reinforced concrete in Europe.

The building with its slender, thin blades tapered to the top, takes root on a base composed by an underground level, including service plants and spaces, accessible from the car entrance, and a basement hosting the Council Room of the Lombardy Region (originally Headquarters of the computerized calculation centre). Externally, an inclined platform from



3.

2. Vista del grattacielo da via Andrea Doria.  
3. Vista dall'alto dalla Torre Breda.

2. View of the skyscraper from Via Andrea Doria.  
3. The view from the top of Breda Tower.



4. Uno scorcio del grattacielo da via Vittor Pisani.

4. A view of the skyscraper from Via Vittor Pisani.

4.

Piazza Duca d'Aosta leads to the main entrance of the building, placed at 3.60 m height. The small size of the structural supporting elements allows a considerable level of freedom in the typical floor plan. The movable walls ensure great flexibility and a careful use of colours underlines the different hierarchy of the spaces, while stressing the continuity or discontinuity features. The circulation elements are the result of an accurate study: the main corridors, tapered to the ends, where the two 'valves' brush against without touching, the lifts in barycentric position, the emergency staircases at the end points, in correspondence of those 'damn small balconies', placed externally for structural reasons and for which Ponti blamed Nervi. In fact, the vertical median slit is the element that at night lets us enjoy the light effects that Ponti identified as an essential element of modern architecture.

As Ponti stated several times, the composition process of the Pirelli building was based on the workspace module, corresponding to a 95×95 cm square, which is recognizable in the step of the aluminium posts of the façade. The analogy with the compositional principle of Palazzo Montecatini, designed almost thirty years earlier, is well known. However, in line with his peculiar research on surfaces, Ponti adopts a curtain wall in Pirelli building that accentuates the character of the facades as reflective faceted membranes, compared to the icy and ambiguous marble cladding of Montecatini.

Two side opaque walls clad in ceramic tiles, which contrast with the glass-wall, also due to the need to stiffen the supporting structure, subtly denounce



5. Vista della piattaforma inclinata alla base del grattacielo su piazza Duca d'Aosta.

5. View of the sloping platform at the base of the skyscraper on Piazza Duca d'Aosta.

5.

the dialectic between frame and cladding. In addition, the thin supporting walls with variable section – based on the experimentations made by Danusso and Nervi directly on the scale models at the Politecnico di Milano – contribute to the ambiguous play of the external surfaces. The heads visible on the façade of these hollow elements have a tapered pattern (2 m width at the base and 50 cm at the top) and constitute one of the main formal features of the elevations. This is the main compositional element that denounces a fundamental difference from the typology of an International Style skyscraper widely adopted on a global scale in the same years: the Pirelli building is not a theoretically limitless expandable building due to the repetition of its typical floor, this is a closed volume. As so, it is a finished and unmodifiable architectural work, the result of creative process that, once found its balance between form and function, makes the Pontian dream of the 'diamond perfection' come true. The effect is made more evident by the suspended crowning, a thin slab in reinforced concrete compared by Ponti to a kind of halo. The curtain wall, through the changing of the aluminium posts' texture, reveals the belvedere on the top floor, overlooking the city. The belvedere original layout, compromised by the recent works, envisaged a permeable space towards the sky. F.F.

## 07. Torre al Parco Sempione

Vico Magistretti, con Franco Longoni, 1953-1956

Nell'Italia degli anni cinquanta, caratterizzata dall'entusiasmo per un'inaspettata quanto travolgente crescita economica, la tipologia dell'"edificio alto" assume immediatamente un potente valore simbolico. Specie per quanto riguarda l'ambito lombardo, l'assunzione di modelli d'oltreoceano non avviene però in modo acritico. Nella sua scala ridotta rispetto all'icona del grattacielo la "torre ad appartamenti", collocata perlopiù al di fuori del cuore terziario della città, si presta a diverse variazioni sul tema dell'edificio alto, sia essa utilizzata per puntuali interventi in quartieri di pregio all'interno della città consolidata, sia per interventi più intensivi nei numerosi quartieri più popolari di espansione periferica.

Appartiene al primo caso la Torre al Parco Sempione che Vico Magistretti realizza assieme a Franco Longoni, la cui massa fuori scala fa da ideale contrappunto all'aereo traliccio metallico della poco distante Torre Littoria di Gio Ponti. La genesi del progetto è strettamente legata ad un abile sfruttamento dei regolamenti edilizi: proponendo al comune di ridurre fortemente l'indice di occupazione del suolo attraverso tre piani interrati di parcheggi e lo sviluppo in altezza per venti piani, si ottenne di poter mantenere una cubatura importante, sfruttando in minima parte la superficie disponibile del lotto. I prospetti si presentano caratterizzati da ampie fasce opache intonacate in grigio – anche se in origine il paramento avrebbe dovuto essere in graniglia di porfido rossa e bruno scuro – sulle quali si aprono le finestre degli ambienti di servizio e delle camere da letto. A queste campiture compatte si contrappongono i due angoli, completamente disarticolati dalla presenza delle logge panoramiche, i cui parapetti in ferro laccato grigio accentuano l'espressività delle sottili solette parzialmente a sbalzo. Nonostante lo svuotamento dell'angolo, il volume si presenta in generale piuttosto compatto e regolare, attraverso la ripetizione del piano tipo che culmina con il corpo macchine degli ascensori dall'aggettante cornicione in calcestruzzo a vista. L'accesso al terrazzo comune avviene tramite la scala elicoidale esterna dalla caratteristica pensilina a T, puntuale quanto espressivo episodio in un impianto altrimenti stereometrico.

Gli appartamenti si presentano tutti di dimensioni simili, per ogni piano sono abbinati il taglio da sei locali a quello da nove. I soggiorni si aprono sulle terrazze panoramiche, la cui dimensione è determinata dalla variabilità delle ampie finestrate. Al corpo scale dall'andamento poligonale si accede dall'aerioso atrio al piano terra, il cui tamponamento verso l'esterno è costituito da una sottile parete vetrata di cristallo. Il valore rappresentativo conferito a questo ambiente è testimoniato dalla particolare attenzione riservata ai materiali di finitura, faggio naturale alle pareti e pavimento in serizzo grigio che muta in porfido all'esterno. F.F.



1.

1. Vista della Torre al Parco Sempione da viale Pietro e Maria Curie.

1. View of the Tower in Parco Sempione from Viale Pietro e Maria Curie.



2.

2. Vista della Torre  
dal cavalcavia sulla ferrovia.

2. View of the Tower  
from the railway flyover.

**07. Tower in Parco Sempione, 1953-1956** In the fifties, Italy is characterised by the enthusiasm brought by an unexpected yet overwhelming economic growth. The typology of the high-rise building immediately acquires a strong symbolic and evocative value. However, in the Lombard territory in particular, the adoption of overseas models is based on a critical approach that leads to interesting and, at one time, heterogeneous variations on the theme. Smaller than the iconic skyscraper, the residential tower (usually located outside the business district of the city) easily becomes the recurring typology both for *ad hoc* buildings in prestigious neighbourhood of the historical city, and for the intensive development of the many working-class neighbourhoods.

The Tower designed by Vico Magistretti with Franco Longoni belongs to the first type. Its out-of-scale volume creates an ideal counterpoint to the metal framework of the nearby Branca Tower by Gio Ponti. The design process takes the best advantages from the building regulations. In fact, by proposing to the municipality a strong reduction of the soil occupation index through the construction of three underground levels for parking use, and an apartment tower of twenty floors in height, the building maintained the same volume initially envisaged, occupying a minimal surface of the lot. The facades hosting the service rooms and bedrooms windows are characterised by a prevailing of solids over voids and by wide opaque grey courses

– although the first solution for the facing included red and brown porphyry aggregate – in contrast with the fronts of the apartments' living rooms. The two corners are totally disjointed by the panoramic loggias, with parapets in grey-lacquered iron to emphasise the expression of the thin slabs, partially cantilevered. Despite the emptying of the corner, the volume on the whole appears compact and regular, with the repetition of the typical floor crowned by the engine room of the lifts with its protruding cornice in exposed concrete. The access to the engine room and to the common terrace is ensured by a exterior spiral staircase, with a characteristic 'T-shaped' canopy, a unique and distinctive feature of an otherwise stereometric volume.

The apartments are similar in size, combining on each floor the six-room and the nine-room apartments. The living rooms opening on the panoramic terraces of different size, due to the different sizes of the large windows. The polygonal staircase starts from the wide hall on the ground floor, externally closed by a crystal-glazed wall, and internally enriched by the clad in natural beechwood and the floor in grey Serizzo stone which changes into porphyry outdoors. F.F.

3.



3. Vista dell'ingresso  
principale.

3. View of the main  
entrance.

## 08. Palazzo INA

Piero Bottoni, 1953-1958

Il complesso per abitazioni e uffici promosso dall'INA, proprietaria di un lotto di terreno adiacente a corso Sempione, è emblematico dell'opera di Piero Bottoni e segue di pochi anni l'edificio polifunzionale di Corso Buenos Aires, del quale riprende e sviluppa l'impostazione planimetrica e tipologica. Sintesi delle teorie urbanistiche propugnate da Bottoni sin dagli anni Trenta, il progetto assume il ruolo di modello insediativo alternativo alla prassi tradizionale che, avvallata dal piano regolatore, allineava lungo le vie bassi corpi di fabbrica con chiostrina o cortile interno. A partire dalla proposta per il centro polifunzionale, Bottoni aveva ottenuto l'appoggio dell'amministrazione comunale, propensa a concedere deroghe ai limiti di costruzione in altezza in cambio di una riduzione di cubatura e della presenza di un corpo basso che, accanto al blocco a torre, si distendesse lungo la via principale allocando negozi e servizi commerciali.

Mediando tra le richieste del committente e della commissione urbanistica, che si dimostrò disponibile ad assecondare i desideri dell'Istituto, l'architetto elaborò diverse ipotesi planimetriche e distributive, articolate infine in un edificio alto, ortogonale al corso, e uno basso parallelo al primo. L'impianto planimetrico, che prevedeva l'apertura di una nuova via e armonizzava l'intervento con un parco pubblico, fu infine sacrificato alle necessità di ampliamento della vicina sede Rai, imposte dal ministero delle Poste e Telecomunicazioni. D'altro canto, la soluzione che orientava a ovest la zona giorno degli appartamenti, infrangendo l'impianto ortogonale delle zone di servizio e dei tre corpi scale, non fu accettata dal committente perché ritenuta poco remunerativa. Gli otto alloggi ricavati in luogo dei sei previsti furono il risultato di un ripensamento dello schema distributivo, che ribaltava l'esposizione degli ambienti interni, disposti ai lati di un corridoio centrale. Esposti a sud-est, i soggiorni rispettavano ora la rigida ortogonalità dell'impianto generale e perdevano l'affaccio privilegiato verso le alpi piemontesi, conservando tuttavia una loggia continua affacciata sul parco Sempione e sul Castello Sforzesco. Dal lato opposto, un ballatoio per l'ingresso di servizio serviva anche da stenditoio, celato da un parapetto prefabbricato a lamelle orizzontali e da un pannello rivestito in ceramica.

Al piano terra era previsto un passaggio pubblico coperto con uffici e negozi, che lasciava liberi i pilastri di sostegno, ancor oggi rivestiti con tessere di ceramica rosa e azzurra impiegate anche per le pareti della portineria, mentre una strada interrata lungo il lato sud-est dava accesso alle vetrine dei negozi. Entrambe le soluzioni non furono completate dall'INA, propensa ad escludere ogni commistione tra spazi pubblici e privati. Anche il decimo livello, che prevedeva un piano aperto occupato da un giardino pensile e da spazi comuni per il gioco dei bimbi e lo svago degli adulti, probabilmente ispirato all'Unité d'Habitation di Le Corbusier, fu sostituito in fase di esecuzione da otto



1.

1. Vista del porticato di ingresso al piano terra dell'edificio.

1. View of the entrance porch on the ground floor of the building.



2.

appartamenti destinati, come gli altri, al ceto medio. Il rivestimento esterno in tessere di ceramica bianca che doveva rivestire i diciotto piani dell'edificio fu posato solo sulle fronti nord e sud-est. S.A.P.

**08. INA Building, 1953-1958** The complex of residences and offices sponsored by INA (Istituto Nazionale Assicurazioni) – owner of a lot of land adjacent Corso Sempione – is emblematic of the work of Piero Bottoni. It was built some years after the multifunctional building on Corso Buenos Aires, evoking and developing its plan and typology. As a summary of the urban planning theories sustained by Bottoni since the thirties, the project could be understood as an alternative to the traditional layout practice which, endorsed by the planning regulations, placed low-rise buildings with small courtyards along the streets. Since the proposal of the multifunctional centre, Bottoni obtained the support of the City Administration, inclined to grant an



3.

2. Vista della facciata a nord.  
3. Vista della facciata a sud.

2. View of the North facade.  
3. View of the South facade.

exception from the height limits in exchange for a reduction of the volume and the construction of a small volume near the tower block and along the main road, occupied by shops and commercial services.

By mediating between the request of the client and the Planning Commission, which agreed with the wishes of INA, Bottoni drafted different alternatives for the massing and floor-plan design that eventually resulted in a tall building, perpendicular to Corso Sempione, and a short building, parallel to the first. The layout, envisaging the opening of a new street and the harmonisation of the building with the public park, was abandoned in favour of the extension of the near Rai headquarters, required by the Ministry



for Post and Telecommunications. On the other hand, the solution that oriented to the west the living area of the apartments, breaking off the perpendicular layout of the services areas and of the three staircases, was not accepted by the client, as it was deemed unprofitable. The eight apartments, obtained in place of the six originally envisaged, were the result of a rethinking of the floor plan that reversed the exposure of the internal spaces, placed along a central corridor. The living rooms, now facing south-east, complied with the rigid orthogonality of the general layout but lost the view on the Piedmontese Alps, though preserving a continuous loggia on Parco Sempione and Castello Sforzesco. On the opposite side, a walkway for the service entrance also served as a drying room, hidden by a prefabricated parapet in slats set horizontally and by a panel clad in ceramics.

On the ground floor, the project included a covered gallery for public passage with offices and shops, and free-standing columns that today are still clad in pink and blue ceramic tiles, the same used to line the concierge walls. An underground path, on the south-east side, provided access to the shop windows. Both solutions were never completed by INA, which intended separate public and private spaces. The tenth floor included an outdoor space occupied by a roof garden and public spaces serving as kids playground and adults entertainment space: The design, probably inspired by Le Corbusier's *Unité d'Habitation*, was replaced in the construction phase by eight apartments intended, as the others, for the middle-class clients. The exterior clad in white ceramic tiles, at first supposed to line the eighteen storeys of the building, was actually used on the south-east facades only. S.A.P.



4.

4. Vista del ballatoio del porticato di ingresso, rivolto verso la strada interrata.

4. View of the balcony of the entrance porch, facing the underground path.

## 09-15. Le torri del XXI secolo

Simona Galateo

### 09. Unicredit Tower

Pelli Clarke Pelli Architects,  
2009-2012

### 10. Bosco Verticale

Boeri Studio (Stefano Boeri,  
Gianandrea Barreca,  
Giovanni La Varra), 2006-2014

### 11. Diamond Tower

Kohn Pedersen Fox Associates,  
2010-2012

### 12. Palazzo Lombardia

Pei Cobb Freed & Associates,  
Caputo Partnership International,  
Sistema Duemila, 2004-2014

### 13. Torre Allianz

Arata Isozaki & Associates,  
Andrea Maffei Architects,  
2012-2015

### 14. Torre Generali

Zaha Hadid Architects,  
2014-2017

### 15. Torre PwC

Studio Libeskind, 2016-2020

La città di Milano, a oggi, ospita ben sette dei dieci edifici più alti del nostro paese\*, e tutti inaugurati dopo il 2010. Una sorta di segno distintivo, quello dell'edificio alto, che l'ha contraddistinta già nel corso della storia del Novecento, ma che solo nei primi decenni di questo secolo ha trovato la sua più mirabolante rappresentazione, diventando un vero e proprio dispositivo alla scala della città; spesso emblema delle grandi operazioni di trasformazione urbana avviate all'inizio del nuovo millennio. Gli edifici alti che oggi ritmano il panorama milanese, infatti, non sono altro che l'esito formale più evidente del riuso di alcune delle aree dismesse (di novecentesca memoria) più ampie e strategiche di Milano, in particolare quelle dello scalo ferroviario di Porta Garibaldi e delle ex-Varesine, oggi Porta Nuova, e dell'ex-fiera, oggi CityLife, che, con le loro torri e i loro grattacieli, hanno ridisegnato quasi del tutto l'ormai caratteristico skyline della città.

Entrambe le aree fanno parte di quella stagione del recupero urbano che ha seguito, e tuttora segue, una tendenza internazionale che già sul finire del secolo scorso ha avviato le operazioni della cosiddetta "rigenerazione urbana". Un fenomeno che ha innestato tutta una serie di processi di crescita delle città, rivoluzionando gli strumenti della pianificazione e i rapporti tra l'attore pubblico e gli interessi privati, e inserendo il capitale urbano nei sistemi finanziari di investimento globale – da cui sono nate nuove figure di riferimento, società capaci di gestire la complessità degli investimenti sui



1.

1. La Diamond Tower  
e i Diamantini nell'area  
di Porta Nuova Varesine.

1. The Diamond Tower and  
the Little Diamonds in the  
Porta Nuova Varesine area.



2.

2. Vista sulle aree Porta Nuova Varesine, Garibaldi e Isola dalla Torre Breda. Sulla sinistra, l'area di CityLife.

2. View on the Porta Nuova Varesine, Garibaldi and Isola areas from the Breda Tower, with the CityLife area on the left.



3. Vista sulla Unicredit Tower dal Bosco Verticale nell'area di Porta Nuova Garibaldi.

3. View of the Unicredit Tower from the Bosco Verticale in the Porta Nuova Garibaldi Area.

3.

mercati internazionali. Questi aspetti sono tra loro fortemente interconnessi, e, nonostante la crisi finanziaria e poi economica del 2008, hanno inciso non poco sulla realizzazione dei nuovi quartieri e sulla trasformazione della città contemporanea, a Milano così come altrove: ne hanno ridefinito gli immaginari e gli usi, nella direzione di una certa uniformità dei progetti, nei parametri sia di linguaggio che di organizzazione degli spazi e delle forme architettoniche.

Ed è proprio seguendo la scia di queste dinamiche internazionali che Milano è arrivata sulla scena del mercato globale (forse con qualche anno di ritardo), forte da sempre di un certo dinamismo dell'imprenditoria locale – avvallato, perlopiù, da politiche di sviluppo che ne hanno consolidate le prassi –, ma con il proposito di uscire dai sistemi locali per entrare a pieno regime nel circuito delle relazioni globali.

In questo scenario politico, sociale ed economico-finanziario sono nati due dei più importanti progetti di rigenerazione urbana della città, quello di Porta Nuova, declinato in tre aree interconnesse tra loro (Porta Nuova Garibaldi, Porta Nuova Isola, Porta Nuova Varesine), sviluppato da Hines Italia, e quello di CityLife, oggi di proprietà di Generali Properties S.p.A., avviati a distanza di pochi anni l'uno dall'altro e manifesto del cambiamento di scala degli interventi sulla città. In entrambe le aree, la strategia di concentrare le volumetrie costruite a favore di una superficie aperta più ampia ha portato alla realizzazione di alcuni degli edifici alti più importanti e controversi della città, ma anche di nuovi spazi dedicati al verde. Il valore aggiunto, se pure molto dibattuto, di questa fase delle politiche di rigenerazione urbana,



4. Vista della piazza Gae Aulenti nell'area di Porta Nuova Garibaldi.

4. View of the Piazza Gae Aulenti in the Porta Nuova Garibaldi.

4.

infatti, è l'attenzione riposta sul tema degli spazi pubblici e di quelli destinati a verde; più in generale sul benessere anche ambientale dei nuovi progetti.

L'area di Porta Nuova è stata per Milano uno dei laboratori più prolifici di sperimentazione, proposte e idee; un'area strategica, particolarmente centrale, di collegamento fra tre quartieri diversi della città, Brera, Isola e Repubblica, da sempre divisi da un grande vuoto urbano. Le prime riflessioni sull'area risalgono al Piano AR del 1948, che indentificava in quella zona una nuova centralità dedicata a una città degli affari. Le prime idee di progetto sono state elaborate poi sul finire degli anni '70, riprese in momenti diversi nei decenni successivi, fino ad arrivare alla proposta dell'architetto Pierluigi Nicolini del 2001, di cui il masterplan finale del 2005 riprendeva *in nuce* alcune delle precedenti soluzioni. Partendo dal progetto dell'area di Porta Nuova Garibaldi, firmato dallo studio Pelli Clark Pelli, si sono poi sviluppati i due masterplan delle aree Porta Nuova Varesine, firmato dallo studio americano Kohn Pedersen Fox Associates, e Porta Nuova Isola, a firma dello studio di Stefano Boeri.

Nell'area di Porta Nuova Garibaldi, svetta, con i suoi 231 metri di altezza, l'Unicredit Tower (09.), formata da tre edifici, di cui uno, il più alto, culmina in una spirale alta 78 metri. Progettata dallo studio Pelli Clark Pelli, il complesso ha una particolare conformazione planimetrica curvilinea nel cui centro è racchiusa la piazza Gae Aulenti, oggi il cuore attivo e commerciale di tutta l'area. Poggiata su un podio posto a 6 metri di altezza rispetto al livello della strada, l'Unicredit Tower risplende nella sua struttura di acciaio e vetro,



5. Uno scorcio del Bosco Verticale nell'area di Porta Nuova Isola. Sullo sfondo, l'area di CityLife.

5. A view of the Bosco Verticale in the Porta Nuova Isola area. The CityLife area in the background.

5.

la cui superficie cambia al variare della luce, fino a smaterializzare l'edificio nel paesaggio circostante che in esso si riflette.

Nell'area di Porta Nuova Isola si trova il pluripremiato Bosco Verticale (10.), progettato da Boeri Studio (Stefano Boeri, Gianandrea Barreca e Giovanni La Varra), composto da due torri, alte una 18 e l'altra 26 piani. Nel tentativo di esplorare nuove soluzioni formali e funzionali della tipologia dell'edificio a torre, il Bosco Verticale si propone come un nuovo polmone verde urbano. Con più di 900 specie arboree, scelte e selezionate sulla base del microclima di ciascun fronte dei due volumi e ospitate nei giardini pensili che ritmano il disegno delle facciate, l'edificio è pensato come uno dei tasselli di una complessa rete di sistemi biologici di cui si compone la città, con l'obiettivo di arricchirne la biodiversità. La punta di "diamante" che chiude l'area di Porta Nuova Varesine è, invece, la Diamond Tower (11.), progettata dallo studio Kohn Pedersen Fox Associates e destinata a ospitare spazi per uffici. La torre svetta nei suoi 140 metri di altezza a chiudere la cortina degli edifici più bassi posti lungo lo stesso asse, i Diamantini. Le linee della sua forma rastremata in alto sono dettate dalle condizioni e dalla vicinanza del contesto, risultato dell'incastro di due differenti volumi, il più alto dei quali scende sino al piano terra, dove trova un felice dialogo con la strada e la piazza, nella trasparenza e permeabilità dei suoi primi piani.

Nei pressi dell'area di Porta Nuova Isola, si trova anche Palazzo Lombardia (12.), progettato da Pei Cobb Freed & Partners e Caputo Partners, sede degli uffici della Regione. Il complesso si articola su più volumi, il più alto dei quali raggiunge i 161 metri. Seguendo un disegno sinuoso in pianta, i volumi più bassi del complesso racchiudono un'ampia piazza centrale pubblica, permeabile e aperta su due fronti, a integrare i percorsi pedonali di collegamento fra l'asse del viale Melchiorre Gioia e i primi lembi del giardino che porta verso il parco della Biblioteca degli Alberi, che con i suoi 9 ettari di superficie è il cuore verde dell'intero progetto.

Forse meno articolata nelle vicissitudini, la storia di CityLife è un'operazione di recupero urbano altrettanto interessante: il riuso della grande area dell'ex fiera campionaria, situata alle porte del centro storico della città, ha chiamato a raccolta in un grande concorso alcuni tra i più importanti studi internazionali, promosso nel 2004 e vinto dalla cordata composta dagli studi di architettura Zaha Hadid Architects, Studio Libeskind e Arata Isozaki & Associates e dal gruppo di società presiedute da Generali Properties S.p.A., a cui è seguito, nel 2010, il concorso per il parco, vinto dagli studi Gustafson Porter con Melk, One Works e Ove Arup. I tre grattacieli di CityLife, la Allianz Tower, progettata da Arata Isozaki & Associates, la Generali Tower di Zaha Hadid Architects e la PwC Tower di Studio Libeskind, sono il fulcro attorno a cui si dipana il progetto di tutta l'area. Poggiate su un podio destinato alle attività commerciali, i tre edifici convergono su una piazza centrale ribassata, centro dinamico del nuovo quartiere, da cui si accede anche alla fermata della metropolitana. Più lineare ed elegante nella forma, l'Allianz Tower (13.), con i suoi 249 metri di altezza, è l'edificio più alto d'Italia, ritmato da una ripetitività modulare ispirata dalla celebre Endless Column di Brancusi. La Generali Tower (14.) a stento ricorda le forme voluttuose degli edifici di Zaha Hadid, che qui sorprende per la semplicità del gesto compiuto su questo volume puro, impresso da una torsione elicoidale dinamica. Costruita su una struttura di cemento armato, e rivestita con un doppio strato di vetro, la torre produce elevate performance energetiche. Infine, la PwC Tower (15.), di Studio Libeskind, da poco conclusa – e scherzosamente denominata "Il Curvo" – è caratterizzato da un'ampia curvatura, resa possibile grazie a una traslazione dei piani a ogni livello rispetto al baricentro del volume, un nucleo centrale di calcestruzzo armato.

\* in ordine decrescente, Allianz Tower, 249 mt, Unicredit Tower, 231 mt, Generali Tower, 177 mt, PwC Tower, 175 mt, Palazzo Lombardia, 161 mt, Torre Solaria, 143 mt, Diamond Tower, 140 mt



6.

6. Vista sulla BAM – Biblioteca degli Alberi Milano, il Bosco Verticale a sinistra, il Palazzo Lombardia a destra.

6. View of the BAM – Biblioteca degli Alberi Milano, the Bosco Verticale on the left, and the Palazzo Lombardia on the right.



7.

7. La Torre Generali e il retro della Torre Allianz.

7. The Generali Tower and the back of the Allianz Tower.

**09-15. Towers of the 21st century** Today, the city of Milan has seven of the ten tallest buildings in the country\*, all of which were opened after 2010. A sort of hallmark, that of the tall building, which had already distinguished it over the course of the 20th century, but that only in the first two decades of this century has found its most astounding representation, becoming a genuine presence on the scale of the city; often an emblem of the major operations of urban transformation set in motion at the beginning of the new millennium. In fact the tall buildings that punctuate the Milanese panorama today are nothing but the most evident formal result of the reuse of some of the largest and most strategic abandoned areas (whose activities ceased in the 20th century) of Milan; in particular those of the Porta Garibaldi railway yard and



8.

8. Le tre torri di CityLife, la Torre Generali in primo piano, la Torre PwC sulla sinistra e la Torre Allianz sulla destra.

8. The three CityLife towers, the Generali Tower in the foreground, the PwC Tower on the left, and the Allianz Tower on the right.



9. Vista sulla piazza al piano terra del Palazzo Lombardia.

9. View of the public space on the ground floor of the Palazzo Lombardia.

9.

the former Varesine, now Porta Nuova, and of the former grounds of the Trade Fair, now CityLife, which have redrawn almost entirely the now characteristic skyline of the city with their towers and their skyscrapers.

Both areas are the product of the period of urban reclamation that followed, and is still following, an international trend in operations of so-called 'urban regeneration' that had already got underway towards the end of the last century. A phenomenon that has triggered a whole series of processes of growth in cities, revolutionizing instruments of planning and the relations between the public sector and private interests and inserting urban capital into the financial systems of global investment – out of which have come new figures of reference, companies able to handle the complexity of investment on international markets. These aspects are strongly interconnected and, notwithstanding the financial crisis and then economic slump of 2008, have had no small impact on the creation of new districts and the transformation of the contemporary city, in Milan as elsewhere: they have redefined its imagery and uses, taking them in the direction of a certain uniformity of design, in the parameters both of language and of the organization of spaces and architectural forms.

And it was by following in the wake of these international dynamics that Milan arrived on the scene of the global market (perhaps a few years late), bolstered

as always by a certain dynamism in local entrepreneurship – supported, for the most part, by development policies that have reinforced its practices – but to emerge from local systems to fully engage with the circuit of global relations.

It was in this political, social, economic and financial scenario that two of the most important schemes of urban regeneration in Milan emerged, that of Porta Nuova, made up of three interconnected areas (Porta Nuova Garibaldi, Porta Nuova Isola, Porta Nuova Varesine) and developed by Hines Italia, and that of CityLife, now owned by Generali Properties S.p.A. Work on these schemes started just a few years apart and they are a manifesto of the change of scale in interventions in the city. In both of them, the strategy of concentrating the built volumes to leave more open areas led to the construction of some of the most imposing and controversial tall buildings in the city, but to the layout of new parks and gardens also. The added value, however fiercely debated, of this phase in the policies of urban regeneration has come, in fact, from the attention paid to the theme of public spaces and parkland; and, more in general, to the environmental quality of the new projects.

The area of Porta Nuova has been one of the most fruitful laboratories of experimentation, proposals and ideas. A strategic, particularly central area, connecting three different districts of the city, Brera, Isola and Repubblica, which have always been divided by a large urban void. The first reflections on the area date back to the AR plan from 1948, which identified there a new centrality for a business district. The first proposals were drawn up towards the end of the 1970s and continued to be made at different moments over the following decades, culminating in the one put forward in 2001 by the architect Pierluigi Nicolini, whose final masterplan of 2005 took up and condensed some of the other solutions proposed. Starting out from the plan for the area of Porta Nuova Garibaldi, drawn up by Pelli Clark Pelli Architects, two masterplans were developed for the areas of Porta Nuova Varesine, by the American firm Kohn Pedersen Fox Associates, and Porta Nuova Isola, by the studio of Stefano Boeri.

The area of Porta Nuova Garibaldi is dominated by the 231-metre-high Unicredit Tower. It is formed of three buildings, the tallest of which culminates in a 78-metre-tall spiral. Designed by the Pelli Clark Pelli practice, the complex has a distinctive curvilinear plan with Piazza Gae Aulenti at its centre, today the busy commercial hub of the whole area. Set on a podium raised 6 metres above street level, the steel and glass structure of the Unicredit Tower gleams in the light, its surface constantly shifting to the point where the building dissolves into the surrounding landscape that is reflected in it.

In the area of Porta Nuova Isola stands the multi award-winning Bosco Verticale, designed by Boeri Studio (Stefano Boeri, Gianandrea Barreca and Giovanni La Varra). It is composed of two towers, one 18 storeys high and the other 26. In an attempt to explore new formal and functional solutions for the high-rise building, the Bosco Verticale is proposed as a new green lung for the city. With its over 900 trees and shrubs, selected on the basis of the microclimate of each front of the two volumes and growing in the hanging gardens that articulate the façades, the building is conceived as another piece in the complex network of biological systems of which the city is made up, with the aim of enriching its biodiversity. The 'crown jewel' of the area of Porta Nuova Varesine is, instead, the Diamond Tower, designed by Kohn Pedersen Fox





10.

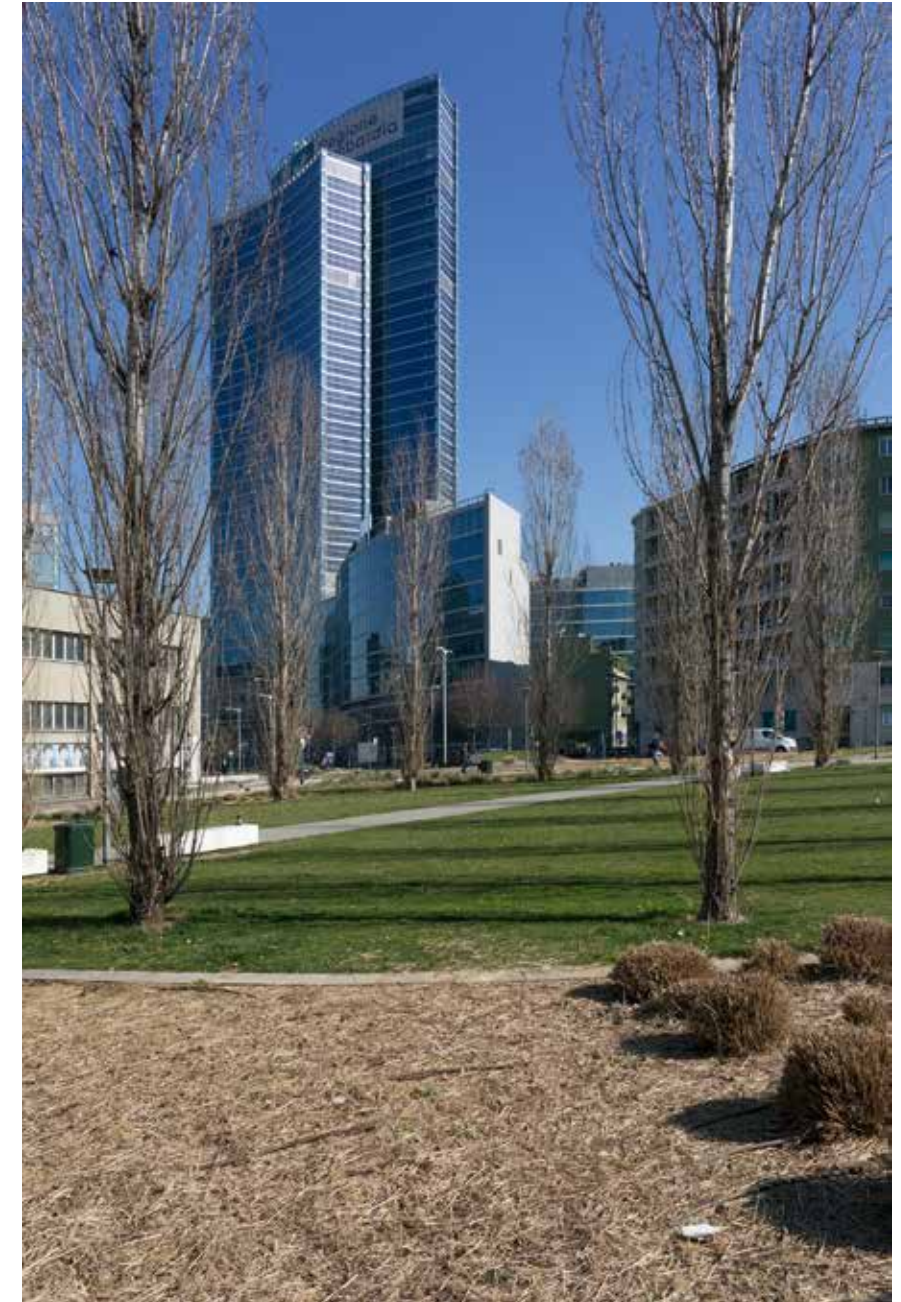
10. Vista sulla BAM –  
Biblioteca degli Alberi Milano,  
il Palazzo Lombardia sulla  
sinistra e la Torre Breda sullo  
sfondo a destra.

10. View of the BAM –  
Biblioteca degli Alberi Milano,  
Palazzo Lombardia on the  
left and the Torre Breda in the  
background on the right.

Associates and intended to house office spaces. The 140-metre-high tower closes the screen of lower buildings located along the same axis and called the Diamantini, or 'Little Diamonds'. The lines of its tapering upper section are dictated by the conditions and the proximity of the context and are the result of the interlocking of two different volumes, the tallest of which descends all the way to the ground floor, where it establishes an effective dialogue with the street and the square through the transparency and permeability of its lower floors.

In the vicinity of the area of Porta Nuova Isola stands Palazzo Lombardia. Designed by Pei Cobb Freed & Partners and Caputo Partners, it houses the offices of the Regional Authority. The complex is divided into several volumes, the tallest of which reaches a height of 161 m. Following a sinuous design in plan, the lowest volumes of the complex enclose an ample central public square, permeable and open on two fronts to integrate the pedestrian routes connecting the axis of Viale Melchiorre Gioia to the fringes of the garden that leads towards the Biblioteca degli Alberi, a park of 9 hectares that is the green heart of the entire project.

With a perhaps less complicated background, the story of CityLife is that of an equally interesting operation of urban reclamation. The reutilization of the large area of the former Trade Fair, located near the historic centre of the city, lured some of the world's most important studios into taking part in the competition, staged in 2004. It was won by the consortium made up of the architecture firms Zaha Hadid Architects, Studio Libeskind and Arata Isozaki & Associates and a group of companies headed by Generali Properties S.p.A.. This was followed, in 2010, by the competition for the park, won by the Gustafson Porter firm along with Melk, One Works and Ove Arup. The three skyscrapers of CityLife, the Allianz Tower, designed by Arata Isozaki & Associates, Zaha Hadid Architects' Generali Tower and Studio Libeskind's PwC Tower, are the hub around which the plan of the whole area turns. Set on a podium used for commercial activities, the three buildings converge on a sunken central plaza, the dynamic centre of the new district, where there is also an entrance to the Metro station. More linear and elegant in form, the 249-metre Allianz Tower is the tallest building in Italy and is characterized by a modular repetitiveness inspired by Brancusi's celebrated *Endless Column*. The Generali Tower shows little sign of the voluptuous forms for which Zaha Hadid's buildings are known. Hadid surprised everyone here with the simplicity of the gesture that she made with this pure volume, giving it a dynamic spiral twist. Constructed on a framework of reinforced concrete and clad with a double layer of glass, the tower boasts high levels of energy performance. Finally, the recently completed PwC Tower – playfully dubbed 'The Curved One' – is distinguished by its marked curvature, made possible by a shift of the floors on each level with respect to the centre of gravity of the volume, a central core of reinforced concrete.



11.

11. Vista del Palazzo Lombardia dalla BAM – Biblioteca degli Alberi Milano.

11. View of the Palazzo Lombardia from the BAM – Biblioteca degli Alberi Milano.

\* In order of decreasing height: Allianz Tower, 249 m; Unicredit Tower, 231 m; Generali Tower, 177 m; PwC Tower, 175 m; Palazzo Lombardia, 161 m; Torre Solaria, 143 m; Diamond Tower, 140 m.

**Il DNA delle città.  
Dialogo tra Jacques Herzog  
e Carles Muro**



**Carles Muro** Il grattacielo ha giocato un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immagine e dell'immaginario della città moderna. Molte città sono entrate simbolicamente nel Ventesimo secolo attraverso la costruzione dei loro primi grattacieli. Che ruolo pensi possano ancora avere i grattacieli nella costruzione della città contemporanea?

**Jacques Herzog** Oggi i grattacieli sono tornati di moda, nonostante, fino a non molto tempo fa, non fossero così in voga, almeno nelle città europee. Tuttavia, ora lo sono, quindi come possiamo utilizzarli oggi? Una risposta potrebbe essere pensarli come possibilità per densificare la città, perché è di certo meno interessante considerarli solo come la rappresentazione dello status di un'azienda o di persone facoltose. Preferirei parlare del grattacielo come strumento di progettazione urbana, strettamente legato al tema della densità. Io credo che oggi la città di maggior successo, caratterizzata dalla presenza dei grattacieli, sia ancora Manhattan, con il suo modello urbano arcaico, quasi primitivo. New York è molto simile a Venezia: entrambe le città hanno un DNA che tutti possono comprendere immediatamente. A New York gli isolati sono pieni di grattacieli. Puoi aggiungerne uno o due, costruirne uno più alto e un altro più basso, ma questo non cambierebbe il carattere della città, determinato dalla stessa densità e verticalità. Questo è l'aspetto interessante e di successo di Manhattan: una miscela di grattacieli molto alti (di proprietà privata delle aziende e con un piano terra altrettanto privato) e, in mezzo, edifici di scala più piccola (che ospitano attività locali, come negozi di alimentari, piccole gallerie, o centri fitness), che rendono anche le torri in qualche modo radicate a terra. E risultano ancorate al suolo anche se hanno un'espressione puramente privata, capitalista e verticale. Potremmo paragonare la città a una foresta; mi piacciono quelle foreste in cui ci sono una combinazione di alberi ad alto fusto e un sottobosco rigoglioso. Le torri di New York si trovano su una specie di terreno fertile, dove al centro c'è questo parco gigantesco. Oltre a una foresta molto fitta di diverse "piante", alte e basse, quindi, c'è anche

un ampio spazio di natura aperta, dedicato alla natura accessibile a chiunque. Per questa ragione, Manhattan è per me la prova vivente di come i grattacieli possano ancora essere motivo di successo della città contemporanea, uno strumento efficiente che offre incredibili possibilità.

La pandemia ci ha insegnato quanto sia importante avere ambienti dedicati alla natura all'interno dello spazio urbano. Sono totalmente contrario all'idea che le persone si spostino dalla città verso le campagne circostanti. Sappiamo quanto il fenomeno dello sprawl sia un disastro. Dovremmo invece pensare al contrario: la natura dovrebbe invadere la città e noi dovremmo accogliere e permettere questa invasione attivamente.

**CM** Sono molto d'accordo, e sono contento tu abbia introdotto la nozione di DNA di una città. In questo senso, si potrebbe sostenere che la città contemporanea in quanto tale non esista: nel mondo di oggi, non c'è un solo modello urbano, ma numerose singole città. Hai già parlato di New York, che è una realtà urbana molto diversa da Shanghai, che a sua volta è molto diversa da Lagos o San Paolo, Milano o Barcellona. Sei d'accordo con me nel dire che i grattacieli negli ultimi decenni, e più in generale, hanno proposto un insieme di risposte quasi identiche mentre le domande poste da ciascuna città erano profondamente diverse? Penso che i grattacieli debbano essere concepiti tenendo conto dell'identità o del DNA di un luogo. Si potrebbe dire che un grattacielo sia sempre un grattacielo dal punto di vista strutturale, ma un grattacielo a Milano e uno a New York dovrebbero essere due cose estremamente diverse.

**JH** Sono totalmente contrario all'idea che le città stiano diventando sempre più le stesse; semmai è il contrario, stanno diventando sempre più diverse, Shanghai non ha nulla a che fare con New York, Milano o Barcellona. Penso che a Milano gli edifici alti siano una specie di equivoco: sono costruiti su una sorta di piattaforma artificiale e sembra non riescano a essere

veramente radicati al suolo. L'aspetto interessante di Milano è che gli isolati urbani mostrano un sorprendente grado di diversità e individualità, i suoi cortili interni hanno una qualità di vita così incredibile che è molto difficile per un grattacielo competere con loro. Un'altra città di successo, caratterizzata dalla presenza di edifici molto alti, è Hong Kong, così densa e tuttavia ancora così vivace, rigogliosa e ricca di vegetazione, se pure con pochissimo spazio pubblico. È affascinante notare, però, come i piani terra degli edifici siano trasformati in spazi pubblici, infatti si può camminare attraverso le lobby private degli edifici e, nonostante la densità, è stato trovato un modo inaspettato per offrire una sorta di spazio pubblico ai cittadini. Dobbiamo essere molto consapevoli di come gli edifici alti toccano il suolo e cosa generano al livello della strada: sono accessibili o creano una sorta di isolamento? Se gli edifici alti non consentono alle persone di utilizzare i piani terra, dove è possibile inserire funzioni diverse per i cittadini, se non si realizzano spazi pubblici accessibili dove le persone possano incontrarsi, allora la densità è solo una cinica estrazione di profitto priva di senso.

**CM** Hai toccato il prossimo tema che volevo affrontare. Credo fortemente nell'importanza di instaurare il giusto dialogo tra architettura e città. Mi sembra che i grattacieli possano offrire due tipi di conversazione, su due scale diverse: da una parte, un dialogo generale con l'intera città e i suoi punti di riferimento, attraverso la lettura del suo skyline; dall'altra, invece, un confronto molto più intimo, con il tessuto urbano nelle immediate vicinanze, attraverso il modo con cui gli edifici si poggiano sul suolo. Il piano terra può essere inteso come uno spazio di soglia tra pubblico e privato. Decisiva, infatti, è la maniera in cui i grattacieli toccano il suolo, non solo formalmente ma anche nel modo in cui possano favorire o sostenere certe attività.

**JH** Assolutamente. La costruzione di un grattacielo dipende dal luogo in cui si trova e dal suo programma. Le torri più

problematiche sono quelle che appartengono alle società private, che occupano il terreno escludendo tutto il resto. Anche noi come architetti abbiamo sempre di più il dovere di pensare alla vita degli edifici nel lungo periodo, attribuendo a ciascuno di questi il potenziale di potersi trasformare nel corso del tempo. Immagina di avere un atrio e poi i primi tre, quattro, cinque o anche sei piani di un grattacielo continuamente in trasformazione e magari vissuti da attività pubbliche. È interessante pensare che possano avere una vita una volta dismesso l'uso privato, ed essere trasformati in qualcos'altro nel futuro. Le città più dinamiche, infatti, hanno sempre l'energia per reinventare i propri edifici. Ecco perché ho citato Manhattan: l'aspetto più affascinante di una torre a Manhattan non è l'edificio in sé, ma il modo con cui si poggia su un terreno urbano fertile, che è ancora intatto. Se si cancella tutto il sottobosco minuto che si trova al suolo, si distrugge la città.

**CM** In conclusione vorrei tornare a parlare di Milano. Il vostro edificio della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli dialoga con la città a diversi livelli e scale. Questa sorta di "grattasuolo" dialoga in modo produttivo non solo con l'area di Porta Nuova ma anche con le architetture importanti che si trovano in altre parti della città, e dimostra come l'altezza potrebbe non essere l'unica strategia per costruire un landmark urbano contemporaneo.

**JH** A Milano, la Fondazione Prada è un efficace esempio di nuovo landmark urbano. L'area era un ex sito industriale, trasformato da un potente cliente e da un buon architetto in un nuovo straordinario luogo. È un intervento eccezionale perché accessibile al pubblico, un magnete, anche se poco visibile da lontano. Creare questa sorta di magnetismo è più importante per le persone di quanto non lo sia un punto di riferimento visivo, come un edificio alto. Perché le città continuino a crescere, dobbiamo costruire una base attraente e viva, e questo lo possiamo fare anche realizzando un parco, un lago e tanto altro.

**CM** In questa pubblicazione è inclusa anche la Torre Velasca dei BBPR, che ha dato vita a uno dei dibattiti architettonici più intensi degli anni '60. Senza rinunciare al modernismo, ha rilanciato la discussione sul ruolo della cultura e del contesto in architettura e, con un esito abbastanza imprevedibile, ha affermato con forza la possibilità di conciliare continuità e contrasto, storia e innovazione in un unico edificio, che definirei quasi paradossale. Per chiudere, vorrei conoscere la tua personale opinione sulla Torre Velasca e se ritieni che alcune delle questioni sollevate da quest'icona milanese siano ancora oggi rilevanti per la costruzione della città europea.

**JH** Non riesco a pensare a un solo architetto che non ami la Torre Velasca. Nel nostro caso, non abbiamo mai voluto essere moderni o contemporanei rispetto a qualcos'altro. "Paradosso" è una delle mie parole preferite. Un paradosso è sempre inclusivo e non esclusivo. Le giovani generazioni di oggi, in un certo senso, non potrebbero neanche capire l'idea di opporre la modernità alla continuità, perché il mondo digitale in cui sono nati è omnicomprensivo: tutto è disponibile immediatamente, non ci sono cose vecchie o nuove. Lo Stadtcasino di Basilea, uno dei nostri ultimi progetti, è un lavoro di recupero di un manufatto storico, e se l'architettura fosse vecchia o nuova, non era per noi un tema importante, si trattava semplicemente di materiale a disposizione con cui lavorare. Abbiamo restaurato il corpo dell'edificio aggiungendo nuovi elementi all'interno di un complesso che è tuttora percepito come storico. Lavoriamo con quello che c'è. La Torre Velasca è qualcosa di simile, un *ante litteram* per eccellenza. Penso che Milano sia piena di grandi edifici di quel periodo. Tuttavia, è come il cinema: fa male quando confronto la qualità dei film di quello stesso periodo con quella che abbiamo adesso. Ad ogni modo, Milano ha Miuccia Prada, che è una delle anime più ispirate che si possa immaginare. Milano è una grande città, a noi piace molto.

## The DNA of cities. A conversation between Jacques Herzog and Carles Muro

**Carles Muro** The skyscraper played a key role in the construction of the image and the imaginary of the modern city. Many cities symbolically entered the 20th century through the construction of their first skyscrapers. What kind of role do you think high-rise buildings can still play in the construction of the contemporary city?

**Jacques Herzog** Currently, skyscrapers are back in fashion. Not long ago, at least in European cities, skyscrapers were no-go. But they are back. So what can we do with them today? If you think about skyscrapers as a possibility to densify the city, this is a possible answer. But the aspect of status, skyscrapers as the expression of a personal statement for companies or wealthy people, is less interesting. I would rather speak of the skyscraper as an urban design tool, in connection with density. I believe the most successful city with skyscrapers is still Manhattan – with its very archaic, nearly primitive urban pattern. New York is almost like Venice. Both cities have a DNA that everyone understands immediately. In New York, the city blocks are full of skyscrapers. You can add one or two, you can make one a bit bigger or a bit smaller, but it doesn't change the overall character, which is all about density and verticality. This is interesting and successful because of the mixture of very tall skyscrapers (owned by corporate companies with a private ground floor) and smaller scale buildings

in between (accommodating local activities like grocery stores, small galleries, or fitness centres), which also make the towers somehow grounded. And they are grounded even if they are purely private, capitalist and vertical in expression. You might compare a city to a forest; I like those forests where you have a combination of tall trees and flourishing underbrush. The towers sit on a kind of very fertile ground. And you have this gigantic park in the middle. So, in addition to a very dense forest of different tall and small 'plants', you also have a wide open patch of nature accessible to everybody. That's why, to me, Manhattan is living proof of how high-rise buildings can still be a success in a contemporary city. It still brilliantly shows how vertical buildings can be an efficient tool and offer amazing possibilities. The pandemic taught us how important it is to have natural environs inside the city. I'm totally against the idea of humans spreading out from the city into the surrounding countryside. Urban sprawl is a disaster. It should be the other way around, natural environs should invade the city; in fact, we should actively welcome nature's invasion of the city.

**CM** I agree with you completely and I am very happy that you introduced the notion of the DNA of a city. In this sense, it could be argued that the contemporary city, as such, does not exist. There is not one single urban model in today's world, but a number of individual cities. You already spoke of New York, which is very different from Shanghai, which in turn is very different from Lagos or São Paulo, Milan or Barcelona. Would you agree with me in saying that skyscrapers, in the last few decades and generally speaking, have offered an almost identical set of responses while the questions posed by each city are different? I believe that skyscrapers should be conceived, taking into account the identity or the DNA of a place. You could say that a skyscraper is always a skyscraper from a structural point of view, but a skyscraper in Milan and one in New York should be two extremely different things.

**JH** I'm totally against the idea that cities are becoming more and more the same; it's quite the opposite, they're becoming more and more different. As you said, Shanghai has nothing to do with New York, Milan or Barcelona. I think that tall buildings in Milan are a mistake: they are built on a kind of artificial platform and it seems as if they don't reach the ground. A great thing about Milan is that the blocks show a surprising degree of diversity and individuality, and the interior courtyards have such an incredible quality of life that is very hard for a high-rise to compete with.

One city that has quite successful tall buildings is Hong Kong – such a dense city and yet still so lively. It's very lush and has a lot of vegetation but very little public space. Interestingly, though, the ground floors are transformed into public spaces; you can walk through private lobbies, so they have found an unexpected means of offering some kind of public space anyway. We have to be aware of how tall buildings sit on the ground and what they do there. Are they accessible or do they create a kind of seclusion? If tall buildings do not allow people to access local stores or schools on the ground floor, if you don't create a riverfront or a park where people can meet, then density is a cynical extraction of profit, which doesn't make any sense at all.

**CM** You have touched on the next issue that I want to address. I strongly believe in the importance of establishing the right kind of conversation between architecture and the city. It seems to me that high-rises can have two types of conversation, on two different scales: on the one hand, a general conversation with the whole of the city and its landmarks, through the notion of the skyline, and, on the other hand, a much more intimate conversation with the immediate urban environs, through the way they meet the ground. The ground floor can be a threshold between public and private. In fact, the way skyscrapers touch the ground is decisive, not only formally but also the way in which they can foster or support certain activities.

**JH** Absolutely. The construction of a skyscraper depends on where it is and what its program is. The most problematic towers are those that belong to one corporate company and seize the ground to the exclusion of everything else. We as architects also have to think about the long-term life of architecture by giving each building the potential to transform itself over time. Imagine having a lobby and then, the first three, four, five or even six floors of a skyscraper being transformed all the time and maybe inhabited by public programs. What's interesting is that they can have a post-corporate life through the possibility to be transformed into something else in the future. The failure of a large corporation could be a benefit for the city. Lively cities have the energy to reinvent buildings all the time. That's why I mentioned Manhattan: the fascinating thing about a Manhattan tower is not the tower itself, but the fact that it has landed on fertile urban ground, which is still intact. If you erase all the small underbrush on the ground, you destroy the city.

**CM** In conclusion, I would like to go back to Milan. Your only permanent building in Milan to date, the Fondazione Feltrinelli, engages in a conversation with the city at different levels and scales. Your 'groundscraper' participates in a productive conversation not only with the Porta Volta area but also with relevant architectures built in other parts of the city and it proves that height may not be the only strategy to build a contemporary urban landmark.

**JH** In Milan, the Fondazione Prada is an effective example of a new urban landmark. The area was a former industrial site, transformed by a powerful client and a good architect into a great new site. It is an exceptional intervention because it's publicly accessible – and a magnet even though it's not very visible from far away. Generating this magnetism is more important for people than the visual landmark. For cities to keep growing, we need to create an attractive basis, and this can be a park, a lake, and so many other things.

**CM** This publication includes a building that triggered one of the most intense architectural debates of the 1960s: the Torre Velasca, by BBPR. Without renouncing modernism, it revived the discussion on the role of culture and context in the production of architecture and, with a pretty unpredictable form, made a strong statement about the possibility to reconcile continuity and contrast, history and innovation in one single building. I would say it is quite a paradoxical building. To conclude, I would like to know your personal take on the Torre Velasca and whether you think that some of the questions raised by this Milanese landmark are still relevant to the construction of the European city today.

**JH** I can't think of a single architect who doesn't love the Torre Velasca. In our case, we have never wanted to be modern or contemporary versus something else. 'Paradox' is one of my favourite words. A paradox is always inclusive and not exclusive. In a sense, today's young generation wouldn't even understand that idea – opposing modernity to continuity – because the digital world is all-inclusive; everything is available all at once so there are no new or old things. The Stadtcasino in Basel, one of our latest projects, involves historical architecture, but whether it is old or new is not important. For me it is simply available material. We fix the body of the building and we also add new elements within something that is still perceived as a historical building. We work with what is there. The Torre Velasca is something like this *avant la lettre*. I think Milan is full of great buildings from that period. It's like the cinema; it hurts when I compare the quality of films from that same period with what we have now. But Milan has Miuccia Prada. She is one of the most inspired spirits imaginable. Milan is a great city. We love it.



## Crediti immagini

### Photos credits

Foto di / Photos by **Giovanna Silva**  
pag. 49, foto di / photo by **Delfino Sisto Legnani**

## Crediti inserto

### Insert credits

Disegno di / Drawing by  
**Studio Folder**  
(Marco Ferrari, Elisa Pasqual, Letizia Bernardelli, Giulia Brembilla)

## Contributors

### Contributors

**Jacques Herzog**, nel 1978 ha fondato con Pierre de Meuron lo studio Herzog & de Meuron a Basilea. È stato visiting professor presso la Harvard University, ed è stato professore all'ETH di Zurigo e co-fondatore dell'ETH Studio Basel – Contemporary City Institute, dal 1999 al 2018. Jaques Herzog e Pierre De Meuron hanno ricevuto il Pritzker Architecture Prize (2001), il RIBA Golden Royal Medal (Gran Bretagna, 2007), il Praemium Imperiale (Giappone, 2007) e il Mies Crown Hall American Prize (USA 2014) / in 1978 he established, together with Pierre de Meuron, Herzog & de Meuron in Basel. He has been visiting professor at Harvard University, USA since 1989, and was professor at ETH Zürich and co-founder of ETH Studio Basel – Contemporary City Institute, from 1999 until 2018. Jacques Herzog and Pierre de Meuron were awarded the Pritzker Architecture Prize (2001), the RIBA Royal Gold Medal (UK, 2007), the Praemium Imperiale (Japan, 2007), and the Mies Crown Hall Americas Prize (USA, 2014)

**Fulvio Irace**, architetto e critico, Professore Ordinario di Storia dell'Architettura Contemporanea / architect and critic, Full Professor of History of Contemporary Architecture at Politecnico di Milano

**Federico Ferrari** (F.F.), Professore Associato di Storia dell'Architettura e della città / architect and Associate Professor of History of Architecture and City, ENSA Nantes - Université Paris Sciences et Lettres

**Stefano Andrea Poli** (S.A.P.), Professore a Contratto / Adjunct Professor at Politecnico di Milano

**Carles Muro**, architetto, membro del comitato scientifico della collana "Itinerari di Architettura milanese" e Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana / architect, member of the scientific committee of the Itineraries of Milanese Architecture Series, and Associate Professor of Architecture and Urban Design, Politecnico di Milano

**Maurizio Carones**, architetto, direttore della collana "Itinerari di Architettura milanese" e Professore a Contratto in Composizione Architettonica / architect, Director of the Itineraries of Milanese Architecture Series and Adjunct Professor in Architectural Composition at Politecnico di Milano

**Simona Galateo**, Ph.D. arch. e curatrice, Editor per la Fondazione dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano / and curator, Editor for the Foundation of the Order of Architects of the Province of Milan