



## La costruzione verticale come trama urbana. Il laboratorio milanese

Emilio Faroldi e Maria Pilar Vettori, Politecnico di Milano

Nei primi decenni del Novecento, la visione della città moderna come organismo sviluppato in altezza coinvolge lo scenario architettonico e culturale italiano che, in linea con quello europeo, focalizza l'attenzione sugli sviluppi tecnologici e le suggestioni formali delle costruzioni verticali provenienti dal contesto statunitense.

Il tessuto delle città europee, seppur non estraneo alla verticalità in quanto elemento storicamente presente sin dai tempi medievali, mostra una tenace resistenza a incorporare le innovative tipologie dell'edificio alto, divenendo, su tale fenomeno, ambito di osservazione colta e reinterpretazione critica più che di emulazione passiva.

Se l'evoluzione tipo-morfologica del grattacielo originario, quello americano, vede una ragione precisa nelle trasformazioni economiche intercorse dalla fine dell'Ottocento sino al XXI secolo, il paradigma italiano esprime un concetto di verticalità che possiede radici profondamente radicate all'interno di una concezione urbana storicamente divisa tra concentrazione e distribuzione sul territorio.

Non è un caso se la questione della verticalità in Italia prende il via proprio in concomitanza della crisi del grattacielo americano come 'evento': una crisi che Manfredo Tafuri fa risalire all'inizio degli anni '20, generata da «l'equilibrio instabile fra l'indipendenza della singola *corporation* e l'organizzazione del Capitale collettivo»<sup>1</sup> e sfociata nella scissione tra organismo formale e innovazione tecnica, con il conseguente trionfo dell'eclettismo, nonché nella difficoltà a inserirsi nel processo di sviluppo della città in modo integrato.

Il pensiero critico europeo, diviso sulla questione americana tra interesse per gli aspetti tecnologici e pressioni della tradizione architettonica, orienta la propria ricerca verso gli aspetti strutturali e formali, a quelli distributivi, urbanistici e sociali, lasciando più sfumate le logiche imprenditoriali e di strategia aziendale che hanno generato il grattacielo americano.

In Italia, in particolare, «la discussione sul grattacielo aveva assunto ormai i toni della *querelle* sociologica, facendo rinascere l'asprezza di quella diffidenza urbanistica che nel supercolosso scorgeva giustamente il pericolo di una progressiva erosione del concetto stesso di ordinamento urbano»<sup>2</sup>. Tuttavia, pur all'interno di tale manifesta e diffusa diffidenza, le sperimentazioni di Hilberseimer, Mies, Gropius, Mendelsohn, Le Corbusier, e successivamente della cultura urbanistica sovietica, assumono un ruolo determinante nella accettazione

<sup>1</sup> M. Tafuri, *La montagna disincantata. Il grattacielo e la city*, in G. Ciucci, F. Dal Co, E.M. Manieri, M. Tafuri, *La Città Americana dalla guerra civile al new deal*, Roma, 1973; M. Tafuri, *Il grattacielo e la struttura della città terziaria in America e in Europa. 1850-1975*, Corso di Storia dell'architettura, IUAV, Venezia, A.A.1975-1976.

<sup>2</sup> F. Irace, *La città che sale. I nuovi grattacieli americani*, Milano, 1988.

dell'edificio alto quale elemento fondativo della città contemporanea, facendone una vera e propria categoria tecno-tipologica alla quale trovare un'identità autonoma rispetto all'assimilazione del modello americano.

Tale processo di 'rimodellazione' dello *skyscraper* (o 'grattanuvole', come le prime traduzioni testuali lo definivano) non rimane circoscritta all'interno di un approccio concettuale e formale: se, parallelamente, negli Stati Uniti le forme delle torri si ispiravano a modelli gotici e rinascimentali, in ambito europeo, la medesima tematica si inserisce all'interno di una concezione urbanistica di 'città verticale' in contrapposizione alle teorizzazioni sulla città giardino e sul decentramento urbano.

L'aspirazione alla modernità verticale, soprattutto per Milano, in forte crescita industriale e urbana, avvia, ancor prima delle costruzioni, la riflessione sul tema: il progetto per un edificio alto 50 m dell'ingegner Achille Manfredini presentato nel 1910, quando il regolamento edilizio prescriveva 21 m fuori terra<sup>3</sup>, rappresenta un'occasione per aprire il dibattito portando Luca Beltrami a condannare l'estetica della tipologia verticale e Luigi Broggi ad accoglierla in quanto soluzione "caratteristica della nostra epoca"<sup>4</sup>.

La verticalità come sinonimo di città contemporanea si esprime, ancor prima che nei progetti architettonici, nelle avanguardie figurative inneggianti allo sviluppo della tecnica: saranno le visioni di Sant'Elia<sup>5</sup>, Marchi, Depero, Chiattoni a incarnare la "città che sale" immaginata da Boccioni e Marinetti prefigurando edifici multipiano proiettati al futuro di "un cielo sconfinato d'armature architettoniche"<sup>6</sup>.

In contrapposizione al modello statunitense che si esprime per strutture isolate nel contesto urbano, il verticalismo futurista, sebbene rimasto pressoché immaginato, ha rappresentato una significativa presa di coscienza della stretta dipendenza tra grattacielo e tessuto della nuova città riconoscendone il ruolo all'interno della riflessione urbanistica.

All'inizio degli anni '20, mentre gli esiti del concorso per il "Chicago Tribune"<sup>7</sup>, nonostante il nutrito contributo europeo, disconoscono il principio funzionalista sulliviano, Piero Portaluppi attraverso l'ironico progetto SKNE<sup>8</sup>

<sup>3</sup> A. Manfredini, *A proposito della reiezione di un progetto di cosiddetto "Grattanuvole" da parte della commissione edilizia di Milano*, in "Il Monitore tecnico", n. 31, 1901, pp. 601-603.

<sup>4</sup> L. Broggi, *In difesa del grattanuvole*, in "Corriere della sera", 6 novembre 1910.

<sup>5</sup> Ci si riferisce ai disegni di Antonio Sant'Elia per la Città Nuova presentati alla mostra milanese *Nuove tendenze* nel 1914, al libro dal titolo *I vertici azzurri di Roma*, mai pubblicato, concepito tra il 1924 e il 1926 da Virgilio Marchi, ad alcune opere di Mario Chiattoni, tra cui *Costruzioni per una metropoli moderna*, del 1914 e al dipinto di Fortunato Depero, *Grattacielo e tunnel*, del 1930.

<sup>6</sup> "Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini, [...] alla salita gigantesca dei grattanuvole americani. L'avvenire farà sempre più progredire la possibilità architettonica in altezza e profondità. La vita taglierà così la secolare linea orizzontale della superficie terrestre [...]. Il futuro ci prepara un cielo sconfinato d'armature architettoniche", U. Boccioni, *Sull'Architettura futurista*, pubblicato in E. Godoli, *Il futurismo*, Bari, 1983, p.187.

<sup>7</sup> L. Galofaro, *Concorso per il Chicago Tribune*, Torino, 1997.

<sup>8</sup> Il progetto, il cui acronimo fantasioso (scappane) lascia intuire l'intenzionalità di Portaluppi è del 1924: quattro giganteschi pilastri abitati che sorreggono un grattacielo rappresentano una soluzione innovativa alle logiche dell'urbanistica americana.

apre la strada a una ricerca autoctona italiana. La rielaborazione dei temi sante-  
liani delle torri piramidali trova maggiore fortuna grazie alla diffusione dell'uso  
strutturale dell'acciaio e alle trasformazioni urbane promosse dal regime che  
vedono nel grattacielo un'efficace applicazione del tema della monumentalità.  
La verticalità caratterizza infatti numerose torri littorie, inclusa quella per il con-  
corso milanese di piazza Duomo: più che una ricerca sulla questione tipologica,  
tali esercizi appaiono come una reinterpretazione moderna in chiave metafisica  
e monumentale del tema della torre tipicamente italiano e, simultaneamente,  
un esercizio di stile sulle nuove opportunità tecnico-costruttive.

Nel repertorio dell'architettura italiana prebellica i progetti di grattacieli  
sono rari, quasi tutti milanesi e paradigmatici di un'idea di modernità che trova  
nel tema della torre un solido riferimento culturale. La casa torre Rasini del so-  
dalizio Ponti-Lancia<sup>9</sup> e la casa torre di piazza San Babila (Torre Snia) progettata  
per essere il primo edificio a raggiungere i 60 m di altezza<sup>10</sup> da Alessandro Rimi-  
ni, acclamate quale "coraggioso segno dei tempi"<sup>11</sup>, sono opere emblematiche  
della volontà italiana di interpretare il tema senza annullarsi nel linguaggio fun-  
zionalista o nell'applicazione *tout court* del modello statunitense.

Nonostante il determinante contributo italiano a livello internazionale nella  
ricerca tecnico-strutturale<sup>12</sup>, la tecnologia dell'acciaio non vede una crescita rile-  
vante in Italia per ragioni di natura economica e politica. Bisognerà attendere la  
sperimentazione sul cemento armato avviata da Pierluigi Nervi su modelli tipici  
della tecnologia dell'acciaio, per assistere a un modo inedito di progettare e  
costruire il grattacielo.

I fenomeni che caratterizzano la nuova immagine urbana europea, a fronte  
delle esigenze espresse dalla ricostruzione e dal decentramento dell'industria  
pesante, si traducono in architetture verticali prevalentemente dedicate alla  
città finanziaria, formalmente caratterizzate dall'uso ricorrente di superfici in  
curtain wall.

Sempre a Milano viene realizzato uno dei primi grattacieli del dopoguerra,  
alla fine degli anni '40, l'edificio per uffici del Centro Svizzero<sup>13</sup> di Meili e Romano,  
che si fa interprete dei principali temi della ricostruzione, del rapporto con il cen-  
tro storico, della volontà di rappresentare il rinnovamento economico e sociale.

<sup>9</sup> Gio Ponti e Emilio Lancia, 1933-1936, presentata in "Domus", *Una casa torre sui giardini*, n. 88, 1935; G. Ponti, *Le idee che ho seguito in alcune costruzioni*, in "Domus", n. 84, 1934. L'edificio è l'ultima opera del sodalizio tra i due progettisti.

<sup>10</sup> Le norme dell'epoca prevedevano che l'altezza massima consentibile per gli edifici fosse 30 m, altezza che fu mantenuta nel tratto di risolto tra via Littorio e Montenapoleone. Il cantiere fu avviato nel 1935, e concluso nel 1937.

<sup>11</sup> O. Selvafolta, *Il primo grattacielo di Milano. La casa a torre di piazza San Babila di Alessandro Rimini*, Milano, 2002, p. 30.

<sup>12</sup> Si pensi al rapporto, all'inizio degli anni '30 tra Guido Fiorini, ingegnere italiano, e Le Corbusier, che optò per l'adozione di grattacieli concepiti secondo il sistema della tensistruttura Fiorini nella *Cité d'affaires* del suo piano urbanistico per Algeri.

<sup>13</sup> Il Centro Svizzero (1947-1952), opera di Armin Meili, di Zurigo, e Giovanni Romano, si innalza per un'altezza complessiva di 78 m pari a 20 piani. Il Centro Svizzero risulterà essere l'unica costruzione alta, congiuntamente alla Velasca e al Martini, all'interno della cerchia dei Navigli.



*Gio Ponti, Pierluigi Nervi, Arturo Danusso, Grattacielo Pirelli, Milano 1956-1960*

Sono i primi segnali del dibattito sul rapporto con la tradizione, la storia urbana, il contesto e i suoi materiali, che trova in Milano, durante gli anni del suo principale sviluppo, il proprio epicentro. Dopo i primi timidi tentativi di sviluppo in altezza, con gli edifici detti i 'grattacielini' a Porta Venezia o le torri binate e cupolate in Piazza Piemonte (di Macchi, Rusconi Clerici, Borgato, 1923-1925), molti protagonisti della cultura architettonica milanese si confrontano con il tema: la torre per uffici e abitazioni in piazza della Repubblica, di Luigi Mattioli, Eugenio Soncini ed Ermenegildo Soncini, realizzata tra il 1951 e il 1954 per

un'altezza di 116 m<sup>14</sup>, le costruzioni intorno al Parco Sempione di Vietti e Magistretti (rispettivamente il grattacielo Vespa, 1955-1959, e la torre di Via Revere, 1953-1956), l'edificio per i servizi tecnici comunali (Bazzoni, Fratino, Gandolfi, Putelli, 1955-1956), il grattacielo Martini in piazza Diaz (Mattioni, 1956) e gli interventi di piazza Repubblica-via Turati (Mattioni, 1961; G. e L. Muzio, 1963-1969) costituiscono lo scenario di contorno ai due episodi che maggiormente incarnano l'approccio italiano e milanese in particolare al tema della verticalità, la Torre Velasca e il Grattacielo Pirelli.

La Torre Velasca progettata dal gruppo BBPR e il Grattacielo Pirelli progettato da un team multidisciplinare capitanato da Gio Ponti vengono costruiti entrambi entro il 1958<sup>15</sup>, l'anno del completamento del Seagram Building a New York. Si tratta di due opere quasi contemporanee<sup>16</sup> che con la loro realizzazione e la divulgazione delle loro vicende costruttive, attraverso le riviste "Domus" e "Casabella", voce ufficiale dei loro stessi progettisti, alimentano il dibattito critico-teorico sulle ragioni dell'architettura moderna italiana oltre i confini nazionali.

Sarà infatti l'edificio a torre per uffici, abitazioni, negozi e sottostante autorimessa detto "Torre Velasca"<sup>17</sup> ad aprire un noto dibattito sulle riviste internazionali<sup>18</sup>, eletto, congiuntamente alla Bottega d'Erasmus di Gabetti e Isola, a simbolo della ritirata italiana dal moderno<sup>19</sup>. Nonostante una genesi fortemente legata al modello americano, che prevedeva una struttura in acciaio e vetro conformata sulle morfologie verticali newyorkesi prima di giungere, per ragioni di fattibilità economica, all'adozione di una struttura in cemento armato<sup>20</sup>, la Velasca incarna la "sintesi tra razionalità e ambiente, tra tecnica e storia, tra universalità scientifica e realtà regionale". Sono parole di Enzo Paci<sup>21</sup> che ufficializzano la coerenza del grattacielo simbolo della Milano moderna con il proprio contesto attraverso un impianto tipologico che, pur nel coraggio di una scelta di rottura rispetto alla ricostruzione dell'isolato di matrice storica, rimanda alla casa-torre gotica.



Ludwig Mies van der Rohe con Philip Johnson, Seagram Building, New York 1954-68

<sup>14</sup> L. Mattioni, *L'inedito Grattacielo di Milano*, in "Edilizia moderna", n. 56, 1956.

<sup>15</sup> La Torre Velasca progettata tra il 1948 e il 1951 fu realizzata tra il 1956 e il 1958; il grattacielo Pirelli negli anni 1955-1958.

<sup>16</sup> Sul ruolo dei due edifici nel dibattito sul modernismo in Italia, si veda H. Arnardöttir, *Architettura e Modernità nella Milano del dopoguerra*, in R. Lumley, J. Foot, *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, Milano, 2007, pp. 108-121.

<sup>17</sup> Progettato per la Ricostruzione Comparti Edilizi s.p.a. (RICE) in collaborazione, per le strutture in cemento armato con l'ingegner Arturo Danusso, e con la collaborazione, nello Studio BBPR, di Ugo Rivolta e F. Ordanini.

<sup>18</sup> Presentata da Rogers a Otterlo nel 1959, suscitò immediatamente aspre critiche da parte di Jacob Bakema e Alison e Peter Smithson che lo giudicarono fuori dalla contemporaneità per linguaggio e significati trasmessi.

<sup>19</sup> Ci si riferisce al noto intervento di Reyner Banham contro il neoliberty italiano pubblicato su *Architectural Review* nell'aprile 1959, n. 747.

<sup>20</sup> L. Barbiano Belgiojoso, *L'architettura della pluralità. Il BBPR*, in E. Faroldi, M. P. Vettori, *Dialoghi di Architettura*, Firenze, 1995 (II ed. 2004), pp. 47-48.

<sup>21</sup> E. Paci, *Continuità e coerenza dei BBPR*, in "Zodiac", n. 4, 1959, p.115.

La struttura, affidata ai calcoli dell'ingegnere Arturo Danusso<sup>22</sup>, ne costituisce la cifra linguistica: tenuta all'esterno della torre, per garantire flessibilità interna<sup>23</sup> come richiesto per definizione a un grattacielo, scandisce il linguaggio dichiaratamente materico delle facciate, caratterizzate dal regolare passo delle nervature in cemento in contrasto con e la "spettinatura"<sup>24</sup> della geometria delle finestre.

Se la Velasca evoca la solidità della materia, il Grattacielo Pirelli incarna la leggerezza della tecnologia. "Un grattacielo – scrive Ponti nel 1964 – deve essere concepito come un monumento, imponente, di elevato valore comunicativo". La sua opera inaugura l'era della architettura aziendale lombarda, che riconosce all'architettura il ruolo veicolatore di immagine della committenza. Un messaggio 'mediatico' accompagna la costruzione dell'edificio, proclamandolo, già in fase di progetto, simbolo dell'illuminato capitalismo industriale milanese. Le scelte progettuali operate dall'articolato team<sup>25</sup> di progetto, siano esse di natura tipologica, morfologica e tecnologica, vengono documentate in una serie di articoli pubblicati a partire dal 1955<sup>26</sup> in cui vengono trattate in modo estremamente sistematico le molteplici componenti e variabili del progetto: risulta significativo, in tale narrazione, il ruolo che la dimensione tecnica dell'opera è destinata a svolgere nelle logiche di marketing aziendale. Una vera e propria 'azione di stampa', ancora prima dell'inizio dei lavori, accompagna l'operazione: sotto la regia degli stessi progettisti, vengono pubblicati articoli sulle principali testate, italiane e straniere, di settore<sup>27</sup> e il giudizio espresso sull'opera, si intreccia con quello sul suo autore, contribuendo all'opinione della critica in generale e riconoscendo la "chiara vocazione manageriale"<sup>28</sup> di Ponti, innovatore non solo di un linguaggio ma anche di un ruolo.

<sup>22</sup> Arturo Danusso, ingegnere e professore di Scienza delle Costruzioni presso il Politecnico di Milano, lavorò con i BBPR al progetto per la Torre Velasca e collaborò con Pierluigi Nervi al progetto strutturale del Grattacielo Pirelli.

<sup>23</sup> I pannelli prefabbricati che compongono la facciata erano stati studiati per essere riposizionati ogni volta che i proprietari dei diversi appartamenti volessero cambiare la relazione tra spazi interni ed esterni.

<sup>24</sup> P. Portoghesi, *Introduzione*, in E. Bonfanti, M. Porta, *Città Museo Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milano, 1973, p.VIII.

<sup>25</sup> Lo staff che collaborò alla realizzazione del Grattacielo Pirelli era composto, oltre che dai progettisti G. Fornaroli, A. Rosselli, G. Valtolina, E. Dall'Orto, da diverse figure amministrative, tra le quali: dott. Alberto, ing. Emanuelli, dott. Brambilla, dott. Dubini, ing. Rossari, ing. Loria.

<sup>26</sup> *Analisi di un progetto*, in "Edilizia Moderna", n. 55, 1955, pp. 25-38.

<sup>27</sup> Tra le riviste su cui il Grattacielo Pirelli fu pubblicato, oltre naturalmente a "Domus", si possono elencare "L'Architettura", "Metron", "Urbanistica", "Palladio", "La Casa Nuova", "Rassegna critica di architettura", "Architectural Forum", "Arts & Architecture", "Bauen und Wohnen", "Die neue Stadt", "Architectural Design", "Werk", "Forum" e "Form".

<sup>28</sup> B. Zevi, *Londra chiama-telegraficamente Roma risponde*, in "L'Architettura", n. 50, 1959, pp. 512-513; B. Zevi, *Scomparsa di Gio Ponti. Fu protagonista del Novecento*, in "L'Espresso", 7 ottobre 1979 (ora in *Cronache di architettura*, vol. 23, Roma-Bari, 1980, pp. 80-83).

Il dialogo con il progetto strutturale di Nervi e Danusso costituisce la base dell'esito morfologico del grattacielo<sup>29</sup>, parimenti alla scelta dei materiali, alla cortina autoportante in alluminio e vetro, e alla risoluzione dei temi connessi alla distribuzione, modularità (95 x 95 cm) e flessibilità d'uso.

La fine degli anni '50 rappresenta il miracolo economico di cui la costruzione di grattacieli, congiuntamente all'entusiasmo per l'automobile e allo sviluppo delle reti infrastrutturali, diventano la cifra caratterizzante nell'immaginario collettivo: sia la Velasca che il Pirelli entrarono in alcuni capisaldi della cinematografia italiana, immortalate da Michelangelo Antonioni ed Ermanno Olmi<sup>30</sup>.

Nel corso degli anni '60, dopo la Torre Galfa e l'edificio per uffici Sarom Spa di Melchiorre Bega<sup>31</sup>, dal disegno geometrico e dagli uniformi curtain wall vetrati, la speculazione edilizia alimenta la crescita della città e a Milano nascono nuovi progetti, tra i quali l'edificio a torre per abitazioni di viale Sabotino (1963-1967), opera di Paolo Chiolini, e la Torre Turati (1963-1969) di Giovanni e Lorenzo Muzio. Sulla scia di alcune esperienze europee tedesche e del Nord Europa, negli anni della ricostruzione la torre viene testata e sperimentata come risposta al dibattito sulla casa: le discusse torri di 18 piani del Gratosoglio dei BBPR (1969-1972), rilevante e raro esempio d'adozione di tecniche prefabbricate in Italia, le torri per abitazioni in via Fulvio Testi (1971-1974)<sup>32</sup>, gli edifici dal Gallarate (1967-1974) fino al quartiere Martesana IACP (1978-1982)<sup>33</sup> che anticipa la questione ambientale introducendo uno dei primi impianti a risparmio energetico a energia solare attiva d'Europa.

All'interno del più o meno felice sperimentalismo postmoderno italiano che, nell'impossibilità culturale ed economica di applicazione dell'approccio statunitense, genera episodi di marcata decontestualizzazione degli interventi, gli anni '80 vedono alcuni episodi di significativa ricerca sui temi delle nuove tipologie e dell'avvio alla polifunzionalità degli edifici verticali. Nella primavera del 1980 "Casabella" dedica un numero monografico al tema dei grattacieli<sup>34</sup> nel quale viene denunciata "l'evanescenza della trasgressione", ricordando la missione sociale del grattacielo proclamata da Sullivan, e dove vengono presentati alcuni nuovi episodi statunitensi anticipatori del post-modern verticale<sup>35</sup> come

<sup>29</sup> Nervi sottolinea, in un articolo pubblicato nel 1960, le difficoltà dal punto di vista strutturale legate principalmente a problemi di stabilità nei confronti dell'azione del vento, dato il rapporto tra larghezza e altezza dell'edificio, senza precedenti per strutture in cemento armato.

<sup>30</sup> *La notte* di Michelangelo Antonioni (1960) e *Durante l'estate* di Ermanno Olmi (1971).

<sup>31</sup> Collocato in via Gustavo Fara, sempre a opera dell'architetto Melchiorre Bega (1956-1959). G. Ponti, *Le torri di Milano: la Torre Galfa*, in "Domus", n. 377, 1961.

<sup>32</sup> Di Ezio Sgrelli in collaborazione con Marco Bertola.

<sup>33</sup> Di Luigi Caramella, è un complesso edilizio che comprende quattro edifici allineati da uno a cinque piani che culminano in una torre di 18 piani di altezza. La configurazione della torre, con un aggetto degli ultimi due piani, è determinata dall'impiego di pannelli per l'uso dell'energia solare, che l'Istituto Autonomo Case Popolari di Milano aveva già sperimentato in un complesso a Carate Brianza.

<sup>34</sup> "Casabella", n. 457-458, 1980.

<sup>35</sup> Oltre all'editoriale di Francesco Dal Co il numero n. 457-458/1980 di "Casabella" riporta la John Hancock Tower a Boston di H. N. Cobb, il Pennzoil Place a Houston di P. Johnson, *Sullivan e il grattacielo come problema sociale* di L. Sullivan, P. Johnson, D. Hoffman, L. Mumford; *Il progetto di Rockefeller City* di R. Hood e l'articolo *I pettini delle nubi* di Italo Rota.



azioni esemplificative della "volontà di violare la grettezza delle leggi economiche che motivano la costruzione di simili edifici, e un tentativo di sovvertire la meccanica degli schemi costruttivi e di evitare ogni esito traumatizzante"<sup>36</sup>.

Già ai primi del Novecento la critica italiana appoggiava il grattacielo come manifesta tendenza al rinnovamento<sup>37</sup>, in cui la priorità tecnologica non avrebbe impedito la ricerca artistica, bensì creato occasione di forme inedite e qualità architettonica.

Al di là del rilevante interesse per la componente tecnica<sup>38</sup> è significativo all'interno del laboratorio italiano e milanese in particolare la rivendicazione di un rapporto con la misura urbana, di un approccio alla ricerca della "giusta scala per la parte di città in cui sorge" come Francesco Tentori scrisse a proposito di Pirelli e Velasca.

Dopo i rischi dell'omologazione, il grattacielo vive in epoca attuale una situazione opposta, evidenziando una diffusa tendenza all'autoreferenzialità, eclettica e deterritorializzata. In Europa, il significato del grattacielo, ruota attorno al dibattito sulla risoluzione delle questioni insediative della nuova città: i grandi temi delle modificazioni di scala generate dai fenomeni di crescita urbana, della logica di localizzazione degli insediamenti industriali, abitativi, dei servizi, dello sviluppo dei sistemi infrastrutturali, intravedono nello sviluppo verticale possibili strade da percorrere e alle quali consegnare il testimone di un parziale sviluppo.

In tale logica le questioni costruttive, energetiche e della sicurezza sembrano prevaricare all'interno di una ricerca progettuale concentrata su ideologie architettoniche che non collocano il grattacielo nel territorio della città e non affrontano la questione del suo inserimento.

Il grattacielo rappresenta tuttora un'occasione per sviluppare idee d'insediamento e di nuovi modi di rapportarsi con il territorio, al fine di recuperare il suo valore come risposta alle problematiche della città. Ragionare sul significato della verticalità italiana in una logica di sostenibilità economica, ambientale e sociale non significa rinunciare alla continuità, ricominciando dai temi della tradizione culturale: la questione della residenza, il rapporto fra forma della città e nuova edificazione, le istanze della costruzione.

Significa recuperare, aggiornandoli, i presupposti teorici della Torre Velasca e del Grattacielo Pirelli, che pur rivelando approcci diversi, raccontano un'italianità internazionale che si esprime tramite una metodologia progettuale e non attraverso l'assolutezza di valori linguistici o tecnici, senza per questo rinunciare al valore comunicativo dell'architettura.

"La Torre Velasca – oltre a dialogare coi caratteri ambientali e le memorie storiche dell'architettura lombarda – a me pare che apra, anticipi, proponga,

<sup>36</sup> F. Dal Co, *L'evanescenza della trasgressione*, in "Casabella", n. 457-458, 1980, anche in F. Irace, *La città che sale ...*, cit., p. 22.

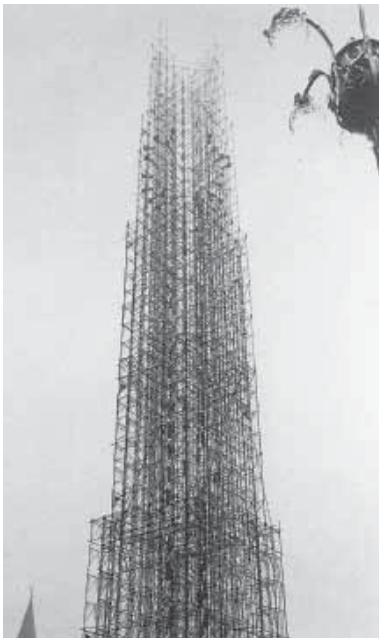
<sup>37</sup> A. Melani, *Il primo Skyscraper in Italia*, in "Natura e Arte", a. XX, 1910.

<sup>38</sup> Significativo a tale proposito il capitolo *La lunga stagione del grattacielo* nel testo di Giovanni Morabito, in *Forme e tecniche dell'architettura moderna*, Roma, 1991, pp.124-150, nel quale viene fornita un'attenta lettura della storia del grattacielo in relazione all'evoluzione tecnica, in particolare strutturale.

sogni, indichi, la strada circa una possibile Milano del Futuro"<sup>39</sup>. Sono parole di Tentori che sottolineano la necessità di concepire la città come insieme di valori con un carattere proprio, in cui la connessione tra elemento individuale ed elemento collettivo svolge un ruolo primario.

Promuovere una visione programmatica delle costruzioni in altezza significa incentivare una interpretazione del grattacielo quale simbolo di una modernità ricca di significati, fondati sull'armonia tra componente formale e componente tecnica e sulla continuità tra passato e presente superando la divaricazione tra lettura dell'edificio e lettura della città.

Il grattacielo esprime volontà d'ordine, di equilibrio, di armonia nella sua spinta verso la verticalità: una verticalità intesa nella logica dell'insegnamento di Vittoriano Viganò quando realizza la sua *Verticale* in piazza Duomo a Milano<sup>40</sup>, omaggio al padre Vico e alla tecnologia, che non costituisce una rincorsa all'altezza ma una spinta "programmaticamente provvisoria" verso il superamento dei vincoli e la realizzazione dei sogni.



Vittoriano Viganò, *Parata Luci in Piazza Duomo, Milano 1962*. Struttura provvisoria alta 106m denominata la 'Verticale' realizzata in collaborazione con Bruno Munari, Gruppo T, Livio Castiglioni, Gabriele Devecchi in omaggio al progetto mai realizzato di Vico Viganò *Torre delle Memorie, delle Vittorie e delle Glorie (1927)*

<sup>39</sup> F. Tentori, *Per il futuro di Milano*, in L. Fiori, M. Prizzon (a cura di), *BBPR. La torre Velasca*, Milano, 1982, pp. 31-34.

<sup>40</sup> Il riferimento è alla *Parata Luci a Milano*, 7 dicembre 1961-7 gennaio 1962, "La verticale in Piazza Duomo", di cui Vittorino Viganò fu il progettista e Bruno Munari ne curò la consulenza grafica.

