

Gaspar Jaén i Urban

Universitat d'Alacant
gaspar.jaen@ua.es –

Marco LUCCHINI

Politecnico di Milano
marco.lucchini@polimi.it

BARCELONA 3 MILANO 3: architettura negli anni '60

Abstract

A partire dal 1949 quando la cultura Catalana iniziò a risollevarsi dal disastro della Guerra Civile, Barcellona iniziò a considerare Milano come riferimento, per modernizzare la propria architettura. I contatti tra gli architetti furono continui, mentre le soluzioni proposte furono soggette a reciproche e mutue influenze; il risultato sono stati i migliori episodi nella progettazione architettonica del secolo XX sia nell'architettura italiana, che in quella Catalana. Come esempio che meglio illustra questa relazione abbiamo comparato tre edifici di Milano e tre di Barcellona realizzati negli anni Cinquanta-Sessanta.

Abstract

Since 1949, when Catalan culture has begun to recover from the disasters of the Civil War, Barcelona looked to Milan as a reference for modernising its architecture. Contacts between the architects from both cities were constant, the solutions proposed mutually influenced them and the result is one of the best episodes in both Italian and Catalan building design in the 20th Century. As an example to illustrate this relationship we compare three buildings from Milan and three from Barcelona.

Key words: Architecture, Town Planning, Barcelona, Milan, 20th Century.

1. Introduzione

Negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, quando la cultura catalana si stava risollestando dalla distruzione del dopoguerra spagnolo l'architettura di Barcellona trovò nell'architettura Milanese una chiave per rilanciare la modernità e l'europeità perdute con la guerra e il successivo periodo autarchico. I contatti personali e professionali tra architetti barcellonesi e milanesi furono intensi e continui, con il risultato di un reciproco arricchimento nelle soluzioni formali e tipologiche per i progetti urbani ed edilizi che furono fra i migliori episodi dell'architettura italiana e catalana del XX secolo¹. Questo articolo fa parte degli studi di comparazione tipologica che gli autori stanno svolgendo su vari esempi di architettura considerati importanti in questi anni in entrambe le città². Come esempi paradigmatici che illustrano il modello culturale delle relazioni tra Milano e Barcellona questo articolo affronta il rapporto tra tre edifici Milanesi e tre Barcellonesi: innanzitutto la Casa Borsalino ad Alessandria³ di Ignazio Gardella (fig 1) e la Casa per l'Istituto sociale della Marina a Barceloneta, di José Antonio Coderch (Fig. 2), accomunate dalle pareti inclinate e dai rapporti di compressione-espansione dello spazio interno. In secondo luogo, la Torre Velasca

¹ Cfr. J. TORRES, «Italia y Cataluña: relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-68», in *Comunidad Valenciana. Arquitectura en los 90. Premios COACV*, a cura di C. Jordà, València, Col·legi Oficial d'Arquitectes - Generalitat Valenciana, 1998, pp. 48-53.

² Il nucleo di questo articolo proviene dalla relazione presentata dagli autori nella 60th Annual Anglo-Catalan Society Conference, University College Cork, Cork (Irlanda), 05/07-09-2014. Gli aspetti urbanistici sono stati sviluppati invece nella relazione presentata nella 15th International North American Catalan Studies Conference, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 29-06/01-07-2015. Gli aspetti relativi all'itinerario razionalista Torino, Milano Barcellona sono stati ampliati nella relazione presentata al XI Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Torino, Università degli Studi di Torino, 15-18 settembre 2015.

³ Alessandria si trova nel basso Piemonte, però la Casa Borsalino, insieme ad altre opere di Gardella nella stessa città, sono indiscutibilmente parte della cultura architettonica Milanese e della sua Scuola.

di Milano (Fig. 3) e l'edificio per uffici Hispano-Olivetti a Barcellona, (Fig. 4) entrambi dello studio di architetti Milanese BBPR (Fig. 5), relativi al tema del contesto urbano. In terzo luogo il Palazzo INA a Milano, di Gio Ponti e il Mediterraneo di Barcellona di Antoni Bonet Castellana (Fig. 6 e 7), in cui tratteremo il tema del corpo doppio, del grande edificio residenziale nel tessuto urbano della città consolidata e della facciata ritmica.

2. Contesto storico

Il primo fatto da considerare quando si analizza l'architettura degli anni Cinquanta e Sessanta, sia a Barcellona che a Milano, sono le gravi distruzioni subite dalle due città durante le ultime due guerre: la Guerra Civile Spagnola (1936-1939) e la Seconda Guerra Mondiale (1940-1945). Gli effetti distruttivi di queste guerre furono molto rilevanti, in particolare a Milano e in quegli anni in entrambe le città era ancora in corso la ricostruzione.

In secondo luogo, nel caso della Spagna, dobbiamo considerare come le relazioni internazionali, gravemente compromesse dai rapporti stretti che il regime di Franco aveva tenuto con il nazismo tedesco e il fascismo italiano, sconfitti nella seconda guerra mondiale, stessero lentamente normalizzandosi (il *deshielo* come ha detto nel 1977 in *Ars Hispaniae* il critico Juan Antonio Gaya Nuño⁴), soprattutto grazie all'inizio della "guerra fredda" e al fatto che Unione Sovietica e comunismo erano ormai un nemico comune per tutte le democrazie occidentali. Questa normalizzazione dei rapporti tra la Spagna di Franco e gli stati democratici europei interruppe l'isolamento della Spagna autarchica e consentì contatti continuativi fra gli architetti di Barcellona e quelli europei, soprattutto italiani e milanesi.

Un tema comune a Barcellona e Milano in questi anni (come per tutto il XX secolo) è stato il carattere di "capitale morale" che caratterizzò entrambe le città: senza essere capitali di stato, esse avevano una grande ricchezza grazie al forte processo di sviluppo consentito da una solida industria; questo aveva provocato, negli anni Cinquanta e Sessanta, un notevole incremento demografico dovuto all'attrazione suscitata dalle attività industriali (che avevano necessità di manodopera non specializzata) nei confronti delle popolazioni delle più arretrate regioni meridionali.

Un altro aspetto notevole dell'attività architettonica nel corso del primo Franchismo fu il grande interesse mostrato da politici, esperti e intellettuali della dittatura verso la teoria e la pratica dell'architettura e dell'urbanistica, un interesse chiaramente dovuto dalla ricostruzione post-bellica delle città spagnole.

Possiamo ricordare, come esempio pregnante, il ruolo svolto dalla Dirección General de Regiones Devastadas nella ricostruzione delle zone della Spagna danneggiate dalla guerra⁵. Una conseguenza di questo interesse fu che da tutta la Spagna, soprattutto da Barcellona, si cominciò a guardare verso l'Europa (dove l'opera di ricostruzione dopo il 1945, lo ricordiamo, fu immensa), cercando di collegare la teoria e la pratica dell'architettura come era già stato fatto durante la seconda Repubblica. Ciò avvenne nonostante, durante i primi anni del regime di Franco, le forme dominanti nella produzione architettonica del sistema fossero imperiali e neo-herreriane; esse erano prodotte, da un lato, dal rifiuto dell'architettura razionalista, considerata propria dei "rossi" (cioè, il regime repubblicano), dall'altro dalla ricerca di uno stile "imperiale spagnolo", a imitazione delle architetture costruite da Albert Speer per il terzo Reich tedesco⁶.

Così nel 1949, per la prima volta, la V Assemblea Nazionale degli Architetti non si svolse a Madrid, ma ebbe luogo contemporaneamente a Barcellona, Palma e Valencia. In quell'occasione ci fu una mostra di architettura latinoamericana nel Saló del Tinell, che permise un avvicinamento ai problemi dell'architettura contemporanea, soprattutto grazie alla presenza del Brasile e alla sua interessante architettura moderna⁷. Alla riunione parteciparono anche, come architetti italiani invitati, Gio Ponti (1897-1979), che tornerà in Spagna nel 1953, e Alberto Sartoris (1901-1998) che ebbe un rapporto continuo con la Spagna, forse per la sua precedente vicinanza con il regime fascista italiano (peraltro, il tema della militanza politica, non è stato molto chiarito nella letteratura su Sartoris), soggiornando a Santander, Barcellona, Bilbao, Madrid e alle Canarie⁸. Nell'anno successivo, il 1950, Bruno Zevi (1918-2000) fu invitato a tenere due lezioni a Barcellona (divenute autentici proclami in favore di un ardente proselitismo verso l'organicismo) presso il Collegio degli Architetti della Catalogna⁹.

⁴ Cit. in A. URRUTIA, *Arquitectura de 1940 a 1980*, in *Historia de la arquitectura española*, a cura di J.L. Morales, W. Rincón, VII vols., Zaragoza, Exclusivas de Ediciones; vol. V, 1987, pp. 1839-2039.

⁵ Cfr. L. DOMÈNECH, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978.

⁶ Cfr. A. SPEER, *La nueva arquitectura alemana*, Berlin, Volk und Reich Verlag, 1941.

⁷ Cfr. L. CAVALCANTI, *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

⁸ Cfr. AA.VV., *Alberto Sartoris. La concepción poética de la arquitectura, 1901-1998*, València, IVAM, 2000.

⁹ ANÒNIM, *Bruno Zevi nos dice...*, in «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», XIII, juliol-setembre 1950, pp. 25-26.

Nella prima di queste visite, Ponti entrò in contatto, nel Salone del Tinell, con l'opera dell'architetto José Antonio Coderch (1913-1984), in particolare con la Casa Garriga Nogués a Sitges (1947) - la prima opera moderna degna di essere presa in considerazione in Catalogna dai tempi del GATCPAC, come spesso si è ripetuto - contribuendo poi a promuovere lo stesso Coderch come co-commissario del padiglione spagnolo per la Triennale di Milano del 1951. Dopo questa data, grazie allo sviluppo di contatti internazionali (e all'alta qualità della sua architettura, che si trovava allo stesso livello delle migliori opere europee contemporanee) Coderch entrò a far parte delle riunioni del team X (1953-1981), un gruppo di giovani architetti "scismatici" che stavano mettendo in discussione i dogmi dell'avanguardia del CIAM (Congressi internazionali di Architettura moderna) promossi e guidati da Le Corbusier. Per celebrare il suo ingresso nel Team X (1961), Coderch scrisse una lettera a Bakema, che servì anche come discorso di ringraziamento, intitolata «Non è di genii che abbiamo bisogno»; un testo eminentemente etico, che già si era allontanato dall'ortodossia dei CIAM a favore di una maggior propensione a un dialogo con la città esistente:

[...] E ingenuo credere che gli ideali e la pratica della nostra professione possano condensarsi in slogan come il sole, la luce, il verde, il sociale e tanti altri [...]. (DOMUS 384 novembre 1961)

Anni dopo, nella memoria del progetto presentato al concorso per il poligono Actur-Lacus, nella città di Vitoria-Gasteiz, Coderch ha insistito sullo stesso tema:

[...] Noi crediamo che lo spirito delle meravigliose città antiche, e per antiche intendiamo con più di 150 anni, - un esempio chiaro è il centro storico di Vitoria - sia compatibile con la ripetizione dei nostri moduli, con una migliore alloggiamento e con i più moderni sistemi di costruzione [...]¹⁰.

E parallelamente, a Barcellona, sia con la sua influenza teorica nella professione che con la pratica costruttiva, Coderch andava consacrando come architetto di riferimento per le nuove generazioni. Per quanto riguarda i giovani è molto importante il viaggio di fine corso (di studi) di un gruppo di architetti di Barcellona effettuato in Italia nel 1951, proprio l'anno della IX Triennale di Milano di Architettura in cui Coderch, come abbiamo detto, era stato incaricato di progettare il padiglione spagnolo, presentando un progetto che aveva vinto il primo premio del concorso.

Il padiglione era fondamentalmente catalano perché si poteva vedere da una vergine romanica, una raccolta di *siurells* Maiorchine (figure tipiche di Maiorca) alcune fotografie di edifici di Gaudí e opere di artisti come Joan Miró, Eudald Serra, Josep Llorens Artigas, Antoni Cumella, Josep Guinovart, Mercadé Jaume Ramon Sunyer, Manuel Capdevila, Ramon Rogent, Jorge Oteiza e Angel Ferrant. Alcuni di loro, in particolare gli orafi, avevano già esposto a Milano nel 1936, il che presupponeva un legame rilevante con l'intensa attività artistica a Barcellona prima della guerra civile. Ma ciò che dava un grande impatto non erano le opere d'arte in sé, ma la composizione architettonica di Coderch: lo spazio era riempito con soli tre elementi: un muro rivestito di paglia attraverso il quale si alludeva alla tradizione artigiana, un'altra parete rivestita di persiane alla maiorchina bianche, su cui erano esposte le fotografie di edifici di Gaudí e un tavolo basso in forma di pianoforte a coda, dove si esponeva la recente produzione industriale e artistica. La presenza della paglia e delle persiane faceva riferimento alla tradizione vernacolare, mentre la forma curva, era parte della ricerca di Coderch immediatamente anteriore alla costruzione della Barceloneta. Il padiglione alla Triennale, in ultima analisi, fu la prima esposizione all'estero del design e dell'architettura spagnole dopo la guerra e il primo atto concreto in questo campo della cultura.

Tra gli studenti che viaggiarono in Italia nel 1951 ci furono Oriol Bohigas (n. 1925), Josep Martorell (n. 1925) e altri giovani architetti (forse Guillermo Giráldez Davila, Pedro Lopez Inigo, Buenaventura Bassegoda Nonell, Javier Subías Fagese Juan A. Busquets Sindreu) un gruppo che, nel corso dei decenni successivi, svilupperà un'attività culturale a Barcellona e farà la migliore architettura relazionandosi a ciò che veniva fatto a Milano. Le sei memorie e lettere aperte di Oriol Bohigas (e inoltre, tutti i suoi saggi) sono una preziosa fonte di prima mano per conoscere l'inizio e lo sviluppo "dietro le quinte" di quel movimento che ha portato prima alla "Scuola di Barcellona" (per molti aspetti parallela o addirittura coincidente con la "Scuola di Milano"), e poi al "modello Barcellona" di urbanistica, quando, dopo la transizione democratica, la città si è preparata per il grande evento dei Giochi Olimpici del 1992 con le successive trasformazioni urbane.

Inoltre altri architetti di Barcellona, più anziani, continuarono un'attività moderna lontana dal vocabolario formale di Franco: Francesc Mitjans (1909-2006) e Josep Maria Sostres (1915-1984), quando erano studenti,

¹⁰ AA.VV., *Coderch de Sentmenat*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

erano stati abbonati alla influente e ben nota rivista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937) curata dal GATCPAC. Dagli anni Quaranta, Mitjans si allontanò dall'architettura ufficiale con il condominio in Calle Amigó (1941-1944): le ampie terrazze longitudinali furono un modello per la casa borghese a Barcellona nei trent'anni successivi, mentre in un altro edificio in Calle Balmes (1941-1948), la facciata principale Noucentista contrastava con il carattere funzionale della facciata posteriore rivolta sul cortile. Altri architetti ancora erano riuniti intorno alle figura di Antoni de Moragas (1913-1985), Ramon Tort (1913-2004), Antoni Perpignan (1918-1995), Josep Antoni Balcells (1920-1988), ecc. Il celebrato gruppo R (1951-1961), nel quale si arrivarono ad integrare quattordici architetti barcellonesi, cristallizzò una parte significativa delle aspirazioni di internazionalizzazione di Barcellona e, nel corso degli anni Cinquanta, diventò un vero e proprio "motore di modernità" (come proclamato di recente da uno slogan di una mostra tenutasi al MACBA), un'architettura che si diffuse in tutto lo stato a livello internazionale in gran parte grazie alle fotografie memorabili di Francesc Català-Roca (1921-1998) che illustrano brillantemente l'attività costruttiva di quegli anni e lo spirito che l'ha animata. Secondo Bohigas:

le qualità artistiche e comunicative delle foto, in bianco e nero e ad alto contrasto, la loro l'obiettività astratta, la definizione critica del contesto e la fedeltà al retaggio razionalista sono diventate così conosciute, che a poco a poco, molti progetti architettonici si sono uniformati ai pregiudizi estetici [delle foto] di Català-Roca¹¹

Ma d'altra parte, le attività del Gruppo R coprivano un campo molto esteso e trascendevano gli aspetti puramente disciplinari perché includevano la progettazione sociale, artistica e urbana. Il Gruppo R organizzò seminari e conferenze di architettura, economia, sociologia e urbanistica e, dal 1952, allestì quattro mostre "chiave" per diffondere l'architettura moderna a Barcellona. Queste mostre, tuttavia, sono state utili a stabilire un contatto duraturo e intimo tra gli intellettuali di Barcellona, e le imprese, l'industria e gli studenti di architettura.

Inoltre, attraverso *Cuadernos de Arquitectura*, la direzione del Collegio degli Architetti e il FAD (Promozione delle Arti Decorative) gli Architetti del Gruppo R stabilirono contatti con il mondo artistico Spagnolo in contrapposizione al regime di Franco cercando un impatto internazionale e collegamento con la modernità nell'arte: Ciriot, Gasch, Chillida, Tàpies, Subirachs, Saura, Cuixart e anche Picasso, che ha accettò di disegnare enorme graffito del fregio cemento nel nuovo edificio per il Collegio degli Architetti (1960) di fronte alla Cattedrale di Barcellona, nel cuore del centro storico, realizzato in situ dall'artista norvegese Carl Nesjar (n. 1920).

Sia Barcellona che a Milano, le riviste in questi anni furono l'unico mezzo attraverso cui gli architetti potevano scoprire ciò che stavano facendo i loro colleghi, sia in "casa" che nel resto dello Stato e all'estero. Resta quindi notevole il ruolo svolto a Barcellona da *Serra d'Or*, *Destino* e le citate *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*¹², un ruolo parallelo (anche se un livello meno domestico) a quello svolto a Milano da *Casabella*, *Domus*, *Edilizia Moderna*, *Zodiac*.

Ma vorremmo ricordare, però, come a Milano e Barcellona, uno dei problemi più gravi che la società -e l'architettura- dovettero affrontare, in quei decenni, era quello dell'abitazione economica popolare o della "casa sociale"; la situazione già difficile dovuta all'enorme carenza di alloggi, prodotta dalle distruzioni belliche era ulteriormente aggravata dall'immigrazione interna generata dalla crescita economica delle due città. Il tema della casa divenne una questione cruciale nello sviluppo di proposte e progetti architettonici. Nella ripresa moderna di Barcellona avevano grande importanza i progetti sviluppati nell'ambito dei concorsi per alloggi a prezzi accessibili promossi e banditi dal Collegio degli Architetti nel 1951. Alcuni membri del gruppo R più che un progetto di architettura o urbanistica analizzarono la situazione degli alloggi per i lavoratori e fecero studi economici e sociologici. Il risultato più tangibile fu l'istituzione di organismi comunali e/o statali nell'ambito di una politica generale di abitazioni, che portò alla realizzazione di complessi residenziali, più o meno periferici e marginali, più o meno "moderni", come ad esempio il Congresso eucaristico o Montbau¹³, in qualche modo paralleli ai nuovi quartieri nella periferia milanese. Per quanto riguarda Milano l'architettura attribuita alla cultura moderna durante gli anni Cinquanta e fino agli anni Sessanta del Novecento fu un fenomeno complesso e per certi versi tormentato. Prevalentemente orientata alla professione beneficiò dell'enorme spinta economica prima della ricostruzione poi del boom

¹¹ ANÒNIM, *Motor de Modernitat. Grup R. Arquitectura, art i disseny*, brochure, Barcelona, MACBA, 2014, p. 2.

¹² J. TORRES, "Serra d'Or", 1959-1970: *Hacia una Arquitectura Realista*, dins AA.VV., *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, pp. 813-822.

¹³ Cfr. E. HERNÁNDEZ CROSS, G. MORA, X. POUPLANA, *Guía. Arquitectura de Barcelona*, Barcellona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, 1973.

economico, che alimentarono una committenza borghese culturalmente abbastanza sensibile, in grado di sostenere per almeno due decenni una domanda di architettura di livello qualitativo medio-alto. Tuttavia la continuità con le ricerche sviluppate dal Razionalismo negli anni Trenta entrò rapidamente in crisi: le logiche di mercato e la speculazione fondiaria indebolirono gli strumenti di pianificazione fino a svuotarli di senso per cui la forma della città – ad eccezione dei ben delimitati recinti dei quartieri di Edilizia Residenziale Pubblica – era soggetta ad uno sviluppo caotico e poco controllato.

La Milano degli anni Cinquanta Sessanta è l'esito delle profonde trasformazioni iniziate nel secondo dopoguerra con la Ricostruzione. Le vicende politiche, appena dopo la fine della guerra, sembrarono favorire un rinnovamento profondo reso possibile dall'innovativa legge urbanistica del 1942 che avrebbe potuto mettere seriamente in discussione le distorsioni della rendita fondiaria. Anche il quadro politico avrebbe potuto essere favorevole: la giunta comunale, dopo le elezioni del 1946, era decisamente progressista e coinvolgeva le forze intellettuali più vive bandendo un concorso per un nuovo piano regolatore. Fra le proposte presentate, quella di maggior rilievo è il piano AR elaborato dai più importanti architetti razionalisti ossia Albini, Bottoni, Gardella, Mucchi, Peressutti, Putelli e Rogers. Esso con grande energia ipotizzò profonde modifiche alla struttura urbana: lo schema radiocentrico e polare era sostituito da due assi attrezzati, orientati rispettivamente verso Nord-ovest Sud-est e Nord-est Sud-ovest, intesercati in prossimità dell'Arco della Pace poco a nord del Castello Sforzesco. Questi assi penetravano nel territorio collegandosi alle autostrade; inoltre a livello urbano erano integrati da un sistema per la mobilità organizzato con tangenziali, metropolitane, tramvie e canali navigabili. Il centro diveniva meno denso e destinato a residenza e funzioni culturali, mentre i luoghi di centralità e gli attrattori si distribuivano sugli assi attrezzati. Dopo le elezioni del 1948 si assistette ad una regressione: la legge urbanistica del 1942 fu disattesa sistematicamente, mentre le indicazioni del piano AR furono progressivamente tralasciate a favore di un aumento della crescita insediativa. Si programmò una quantità di case capace di ospitare il triplo della popolazione insediata nel 1951 (1.275.000 abitanti). Non ci fu nessun decentramento delle funzioni direzionali che, al contrario, furono ancora più condensate nel centro sancendo definitivamente il monocentrismo assurdo della città¹⁴.

Dal punto di vista urbanistico uno dei caratteri più significativi dell'architettura milanese postbellica fu la costruzione dei quartieri di Edilizia Residenziale Pubblica. Essi non influirono molto sulla forma generale della città poiché furono localizzati in aree periferiche e a basso costo fondiario, ma diedero una risposta abbastanza rilevante in termini quantitativi alla gravissima penuria di abitazioni¹⁵.

I quartieri milanesi sono stati tutti di promozione pubblica. Tuttavia non ci fu mai la volontà politica di mettere seriamente in discussione il regime di proprietà dei suoli. Gli spazi ineditati tra quartieri e città divennero facile preda della speculazione, che approfittò sia dell'incremento del valore dei suoli che di eventuali opere di urbanizzazione realizzate a spese del Comune. La matrice pubblica permise però di controllare la densità, abbastanza alta da innescare l'effetto urbano, ma non così alta da risultare opprimente. Diversi quartieri milanesi sono stati caratterizzati da un disegno urbano unitario convincente. I modelli insediativi del Moderno sono stati declinati in modo da conformare spazi con valori figurativi più organici e complessi rispetto al periodo prebellico: la dicotomia tra il "tutto chiuso" dei blocchi a corte e il "tutto aperto" degli edifici a lama paralleli si evolse in spazialità in cui il "chiuso" e "l'aperto" si articolavano in modo da definire luoghi con compressioni e dilatazioni dello spazio, mentre la disposizione degli edifici coniugava il carattere geometrico del razionalismo milanese con configurazioni maggiormente inclini a rapporti di prossimità. In questo senso gli esempi più convincenti sono il Quartiere Harar-Dessiè, il Quartiere Feltre, oppure il progetto non realizzato della "strada vitale" di Piero Bottoni per il quartiere Gallaratese¹⁶. Per quanto riguarda gli architetti che in questi anni lavorarono a Milano essi non avevano, ovviamente, né gli ostacoli dittatoriali imposti dal Franchismo a Barcellona né avevano subito la tremenda sconfitta culturale che l'instaurazione della dittatura aveva comportato in Spagna, per cui poterono sviluppare immediatamente un'attività professionale connessa con il razionalismo anteriore alla seconda guerra mondiale.

Il margine operativo dei razionalisti formati negli anni Trenta, di solito considerati di "prima generazione", (Albini, Asnago e Vender, BBPR, Bottoni, Gardella, Caccia Dominioni, Lingeri, Menghi, Minoletti, Forti, Ponti) è definito, in buona parte, dalla committenza privata e da ricerche di tipo espressivo. Lo abbiamo già

¹⁴ Cfr. M. BORIANI, C. MORANDI, A. ROSSARI, *Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica*, Milano, Libreria Clup., 1986, nuova edizione, Santarcangelo di Romagna (Rimini), Maggioli S.p.A., 2008.

¹⁵ Nel film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti quando la madre è preoccupata perché tutta la sua numerosa famiglia appena arrivato dal sud non aveva un posto dove vivere, un milanese la incoraggia animosamente dicendogli di non preoccuparsi, perché «ogni giorno c'è un nuovo edificio a Milano: crescono dappertutto come i funghi!».

¹⁶ Cfr. *La casa popolare in Lombardia*, a cura di R. Pugliese, Milano, Unicopli, 2005.

detto: la città e le sue strutture non erano modificabili con lo strumento del progetto di architettura, ma erano invece particolarmente duttili alle pressioni esercitate dalla speculazione edilizia.

Allo stesso tempo la crescita quantitativa dovuta alla ricostruzione si incontrò con la scomparsa di qualsivoglia opposizione nei confronti del linguaggio architettonico del Movimento Moderno il quale d'altra parte tanto in Italia quanto in Francia, Regno Unito, Germania e anche nei paesi comunisti¹⁷ e in Spagna si rivelò straordinariamente adattabile all'architettura per il mercato, anche di basso profilo culturale; la semplificazione lessicale permetteva di costruire edifici poco costosi e in grande quantità mettendo in atto una "continuità letterale"¹⁸ (PRACCHI 1980, 281) con il linguaggio razionalista prebellico; quest'ultimo, agiva come un diapason nella cassa di risonanza della produzione edilizia intensiva, coniugando interessi economici e razionalità costruttiva. Si tratta però di una continuità superficiale limitata all'esteriorità in cui le figure diventarono forme con poco spessore.

È quindi nel contesto storico, sociale e urbano discusso in precedenza, che sono stati progettati e costruiti a Barcellona e Milano i sei edifici di seguito studiati

3. Casa Borsalino – Casa alla Barceloneta

Questi due edifici residenziali, entrambi destinati a dipendenti di imprese industriali, sono due capolavori degli architetti Ignazio Gardella (1905-1999) e José Antonio Coderch (1913-1984), rispettivamente. Il primo è stato costruito tra il 1949 e il 1952 mentre il secondo tra il 1952 e il 1954, con Manuel Valls (1912-2000). Anche se sembra che Coderch e Gardella non si siano mai incontrati personalmente, furono in contatto, indirettamente attraverso riviste di architettura come *Domus* e *Casabella*, nonché attraverso conferenze e altri tipi di scambi, come l'amicizia comune con Gio Ponti. Entrambi gli architetti condivisero la medesima intenzionalità nell'affrontare temi architettonici, come il progetto di interni e la composizione della facciata, ed entrambi ebbero una notevole influenza sulle giovani generazioni di architetti barcellonaesi e milanesi, sia per la chiarezza del loro approccio al tema della casa, sia per la purezza del loro metodo di lavoro sul corpo dell'architettura¹⁹.

Queste due case sono tra i risultati di maggior successo nella ricerca moderna in termini di alloggi di qualità. Appartengono a una corrente che riconsidera la modernità architettonica, rivedendone gli aspetti più intransigenti dei programmi iniziali, per armonizzare l'edificio con il contesto storico in modo più diretto. Molte delle innovazioni possono essere riconosciute sotto forma di organizzazione dello spazio interno. I quattro punti principali di interesse sono: la continuità spaziale nell'organizzazione degli appartamenti, l'espansione e la compressione dello spazio interno grazie alla deformazione geometrica delle pareti, e il soggiorno "passante" affacciato su entrambi i lati o sull'angolo.

Nella casa della Barceloneta il volume si riduce all'espressione più semplice. Gli angoli sono definiti dalla semplice intersezione di due piani, ciascuno dei quali è trattato come una superficie sottile. La composizione della facciata è fortemente segnata dall'alternanza delle fasce verticali con tende e pareti cieche. Coderch ottiene un'atmosfera particolare con l'introduzione di spazi intermedi tra interno e esterno, e adotta per tutte le aperture un sistema di persiane (il famoso brevetto "Llambí") che non possono essere completamente aperte e che si estendono da un lato all'altro del vano finestra. Questo sistema di ampie persiane con lamelle frangisole orientabili, concepito come un diaframma, conferisce alla facciata una nuova uniformità e un miglior controllo del rapporto tra luci e ombre rendendo l'edificio un po' introverso, carattere che diverrà comune in seguito nelle opere di Coderch e Valls²⁰.

La casa Borsalino si trova nella città di Alessandria in Piemonte, però, appartiene alla cultura architettonica milanese²¹.

L'edificio, costruito come residenza per gli impiegati della fabbrica di cappelli Borsalino, da tempo legata professionalmente a Gardella, è un corpo alto e stretto (9,60 metri nel punto più largo) ma non a lama: l'edificio è infatti formato da due blocchi autonomi uniti nel punto di massimo restringimento. Ognuno di questi corpi contiene due appartamenti con una distribuzione basata su un percorso centrale, coincidente con

¹⁷ Cfr. J. MONCLÚS, C. DÍEZ, *El legado del Movimiento Moderno. Conjuntos de vivienda masiva en ciudades europeas del Oeste y del Este. No tan diferentes...*, in «RITA. Revista Indexada de Textos Académicos», III, abril 2015, pp. 88-97.

¹⁸ M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano, Guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1980, seconda edizione ampliata, Libraccio - Lampi di Stampa, Milano, 2008, p. 281.

¹⁹ Cfr. J. TORRES: *Italia e Catalogna: l'influenza e il successo di Gardella nell'architettura catalana degli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura», XVII, 1994, pp. 124-129.

²⁰ Cfr. C. RODRÍGUEZ, J. TORRES, *Grup R*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

²¹ Cfr. M. A. GIUSTI, R. TAMBORRINO, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008.

l'asse longitudinale, che termina nel soggiorno passante. Le pareti perimetrali, verso sud, sono estroflesse con un'angolazione di 15 gradi e di conseguenza gli spazi interni sono interessati da quelle compressioni e dilatazioni dello spazio, in comune con la casa di Coderch, a cui si è fatto riferimento che sono corrispondenti all'inclinazione dell'involucro. Esse sono particolarmente percepibili nei soggiorni costituiti da un ambiente trapezoidale su cui si innesta il blocco della camera da letto matrimoniale in modo tale da conformare lo spazio soggiorno-pranzo come una L. Le stanze da letto, racchiuse in un blocco autonomo, sono di forma rettangolare (le differenze tra le giaciture murarie sono assorbite dal bagno) assumendo una spazialità statica mentre il soggiorno è definito da muri divergenti fra loro e non essendo delimitato da alcuna partizione rigida acquisisce una spazialità dinamica.

Un ulteriore punto di contatto con la casa alla Barceloneta è l'analogia tra i rivestimenti: entrambi sono pelli che rivestono il corpo dell'edificio mascherando la struttura ed entrambi sono suddivise in fasce verticali che organizzano l'alternanza tra parti piene della muratura e parti permeabili alla luce. Le prime sono avvolte da una tessitura di mattonelle quadrate di clinker²² con diverse sfumature di rosso bruno. La variabilità della tonalità introduce un elemento aleatorio nell'ordine cartesiano della pelle mettendone in discussione il rigore dovute alla regolarità geometrica dei blocchi di clinker.

Per quanto riguarda le finestre si tratta di aperture che vanno da pavimento a parete e sono quindi strette e alte come consueto nella tradizione lombarda e immediatamente assorbite o incorporate dall'architettura barcellonese; Gardella apprezzava particolarmente questo tipo di finestra perché esse consentivano di guardare la strada, il giardino e il cielo anche stando seduti²³. Nella facciata la scelta della finestra verticale spinge la composizione verso una logica ritmica e dinamica in cui la rottura, fatta con discrezione, della simmetria si coniuga con la continua variazione dell'immagine del prospetto ottenuta anche grazie al movimento imprevedibile delle persiane.

A causa del felice compromesso da un lato tra l'interpretazione non mimetica della tradizione costruttiva e dall'altro la continuità con il razionalismo, riconoscibile soprattutto nell'impostazione della pianta, la casa Borsalino è considerata unanimemente un paradigma della capacità del Moderno in Italia di coniugare la ricerca sul miglioramento della qualità dell'abitare e dello spazio interno, con le specificità della scuola milanese, tesa a valorizzare il rapporto con il contesto e la storia²⁴, un presupposto teorico che influenzò in larga misura la produzione architettonica barcellonese degli anni Cinquanta e Sessanta.

4. Torre Velasca – Edifici Olivetti

Il gruppo di architetti milanesi BBPR -Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgioioso (1909-2004), Enrico Peresutti (1908-1973) ed Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) - lavorò con continuità, dopo la seconda guerra mondiale, sul tema del contesto; Rogers, il membro del gruppo maggiormente coinvolto nelle questioni teoriche, formulò il concetto di "pre-esistenze ambientali" per definire il rapporto tra il progetto e il contesto fisico e storico: la conformazione del sito, è stata stabilita nel tempo da una serie di trasformazioni sedimentate l'una sull'altra, e l'architettura non riguarda solo la costruzione di uno o più edifici, ma introduce ulteriori modifiche che mutano il rapporto tra di essi (o tra l'architettura stessa) e l'ambiente; Il progetto diventava così la "costruzione di un luogo". Rogers nel tentativo di superare la rigidità del primo razionalismo, introdusse nell'architettura del Movimento moderno il fortunato e proficuo concetto di "contesto", usando una parola dalla radice latina per indicare un sistema di relazioni tra eventi, persone e cose durante un periodo determinato, richiamando il concetto di tempo e di stratificazione storica come fondamenti del progetto²⁵.

La Torre Velasca (1956-1957) è situata nel centro storico di Milano e si eleva fino a 99 metri, un'altezza considerevole a quell'epoca a Milano. Si tratta di un volume solido e compatto articolato in tre parti: una base con una protome, un corpo snello e verticale e un doppio cubo aggettante sulla sommità. L'intero edificio è percorso da costoloni, mentre la connessione verticale tra il corpo e il doppio cubo aggettante è

²² Il Klinker (o Clinker) è un materiale che si ottiene dalla cottura delle marne nella fase intermedia del ciclo produttivo del cemento. Con questo termine si intende anche un particolare laterizio prodotto sotto forma di mattone o piastrella ottenuto da una cottura a temperature molto elevate che induce una parziale vetrificazione.

In ogni caso, le superfici del materiale di rivestimento così ottenuto formano texture di elevata durabilità e qualità sia cromatiche che tattili.

²³ Dobbiamo tenere conto che nelle case borghesi di questo tipo le camere erano ampie e la disposizione dei mobili poteva seguire un ordine complesso data l'ampia disponibilità di spazio.

²⁴ E.N. ROGERS, *Esperienza della architettura*, seconda edizione ampliata a cura di L. Molinari, Genève-Milano, Skira, 1997, prima edizione, Torino, Einaudi, 1958.

²⁵ Cfr. -ROGERS, Ernesto Nathan: «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» *Casabella-continuità*, núm. 204, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6

enfazzata da puntoni inclinati, ossia degli elementi strutturali che abbracciano e rinforzano la struttura migliorandone la resistenza alla compressione longitudinale.

Come altri maestri del Movimento Moderno, i BBPR sono stati in grado di riconoscere, selezionare e reinterpretare nel progetto valori figurativi essenziali preesistenti e trasferirli alla nuova costruzione attraverso un pensiero di carattere metaforico. Nel caso della Torre Velasca, la metafora ha a che fare con tre riferimenti: la torre del Filarete al Castello Sforzesco di Milano; la struttura gotica del Duomo di Milano, situato vicino alla Torre Velasca e la partitura delle bucaure delle case nel tessuto storico²⁶ di corso Porta Romana e via Pantano, alla cui densità allude il nuovo edificio.

Tuttavia, questi aspetti storicisti e le volumetrie realizzate fecero della torre Velasca uno dei più controversi edifici europei nel terzo quarto del XX secolo. Quando Rogers presentò il progetto al Congresso del Team X a Otterlo (Olanda) nel 1959, si innescò un acceso dibattito e l'edificio raccolse una valutazione radicalmente negativa da parte dei due guru Peter Smithson (1923-2003) e Jacob B. Bakema (1914-1981), che considerarono l'opera formalista e rappresentativa di un rilancio eclettico e storicistico in nessun modo adatta alla ripresa del movimento moderno proposta dal team X. A Barcellona, lo stesso Oriol Bohigas se, in un primo momento (1958), in una delle sue caratteristiche "esternazioni", chiamò l'edificio "mostro emerso da non so quale stupido precedente storicista", mentre solo tre anni dopo (1961), lo considerò "la miglior opera dell'architettura moderna recente". Con tutto questo, l'esempio di Rogers ha avuto una grande influenza su molte opere catalane degli anni sessanta, come ad esempio la costruzione dell'edificio sull'Avinguda Meridiana (1960-1964) degli MBM, con la facciata caratterizzata da una texture formata da piastrelle in ceramica di colore scuro che rivestono le pareti, bande di cemento corrispondenti ai marcapiani dei solai e soprattutto per le piccole e numerose finestre, incorniciate da tribune, val dire piccoli bowindow prismatici a base triangolare, aperti a sud e chiusi a nord che causano una particolare vibrazione della facciata.

Per quanto riguarda l'altro edificio che consideriamo qui, l'edificio commerciale Hispano-Olivetti (1960-1964) a Barcellona presso la Ronda l'Universitat, lo stesso gruppo BBPR incorpora caratteristiche proprie del contesto urbano in cui si trova con riferimenti alla preesistenza storica e ambientale. L'edificio è accolto immediatamente in modo favorevolmente dalla critica, e si presenta come una di prova esemplare delle teorie di Rogers nel centro di Barcellona. L'espressiva facciata scalettata, in vetro, forma una cortina leggermente convessa con una geometria modulare di unità 0,90 x 0,90 m che viene utilizzato come materiale di rivestimento per la struttura in acciaio, conformata forma come una filigrana, che definisce una trama il cui compito è filtrare la luce. L'immagine di tutto l'edificio con la replica del dinamismo del muro modernista e l'enfasi posta sul tetto e le canne fumarie, ricorda l'architettura Noucentista di Gaudí a Barcellona interpretata anche come intelligente rilettura di alcune soluzioni per le tribune o i balconi dell'Eixample.²⁷

5. Edificio Mediterraneo – Edificio per uffici INA

L'edificio Mediterraneo, dell'architetto Antonio Bonet Castellana (1913-1989), che si trova in Carrer del Consell de Cent, fu costruito tra il 1960 e il 1966. Bonet prese a riferimento l'edificio nella Ronda del Generale Mitre (1959-1964), di Juan Francisco Barba Corsini (1916-2008), dal momento che entrambe le operazioni erano destinate ad uso residenziale e hanno un corpo doppio (due corpi che sono così vicini l'uno all'altro da diventare un singolo edificio), con lo stesso sistema di organizzazione modulare in pianta²⁸.

Per quanto riguarda la costruzione dell'edificio per uffici l'INA (Istituto Nazionale di Assicurazione) di Gio Ponti (1897-1979), uno degli architetti più prolifici e longevi, e culturalmente influente nella Milano del XX secolo è stato costruito nel centro di Milano, vicino alla Cattedrale, il centro storico in una zona che era stata danneggiata durante la seconda guerra mondiale e ha subito profondi cambiamenti morfologici con la ricostruzione postbellica.

Una somiglianza iniziale tra le due opere è il rapporto con il contesto urbano, dal momento che entrambi gli edifici hanno un notevolissimo impatto alla scala microurbana. Bonet ha lavorato con il doppio corpo, in modo da poter plasmare l'angolo della Eixample Cerda (un problema costante nella definizione formale dell'architettura moderna a Barcellona) in modo originale, aprendolo sulla strada. Infatti, i due corpi sono

²⁶ Cfr. L. GAMBI, M. C. GOZZOLI, *Milano. Le città nella storia di Italia*, Roma - Bari, Laterza, 2003, prima edizione 1982.

²⁷ Cfr. M. GAUSA, M. CERVELLÓ, M. PLA, R. DEVESA, *Barcelona, Guía de arquitectura moderna*, Barcelona, ACTAR - Ajuntament de Barcelona, 2013.

²⁸ Cfr. M. LUCCHINI, *El edificio Mitre: permanencias y continuidad tipológica*, in *Pioneros de la arquitectura moderna española. Vigencia de su pensamiento y obra*, a cura di T. Couceiro, Madrid, Fundación Alejandro de la Sota - Ministerio de Fomento, pubblicazione digitale, I, 2014, pp. 533-543.

tagliati da una linea di 90 gradi, mostrando la profondità del blocco. Nel caso di Ponti, invece, i due edifici sono situati ai margini di un isolato triangolare; la larghezza dell'edificio è apprezzabile grazie ad un passaggio al piano terra che attraversa i due coripi di fabbrica collegando i lati opposti dell'isolato. La facciata di Ponti si rivela prossima ad una pelle sottile e continua, perché finestre e rivestimento della superficie muraria sono sullo stesso livello; contrariamente al suo consueto linguaggio l'architetto non rinuncia a mostrare l'immagine della struttura enfatizzando il reticolo di travi e pilastri in cemento armato. In effetti, uno dei principali e ripetuti luoghi comuni dell'architettura moderna degli anni cinquanta e sessanta europee consisteva nel cercare risultati estetici attraverso la visibilità e l'espressività della struttura di sostegno, sottolineando il rapporto tra ciò che sostiene ed ciò che è sostenuto.

6. Conclusioni

Barcellona e Milano sono due città molto diverse per quanto riguarda la morfologia urbana e la storia, ma le caratteristiche convergenti sono facilmente riconoscibili, soprattutto per quanto riguarda molti elementi architettonici della modernità costruiti negli anni cinquanta del XX secolo, quando gli architetti di entrambe le città intrecciarono contatti amichevoli, intensi e continui. Ma questi edifici, tra cui le sei opere menzionate in questo saggio mostrano affinità più complesse e profonde di quanto potrebbe far pensare un semplice scambio di idee tra architetti progettisti.

Così, si può parlare di una fascinazione reciproca tra la cultura architettonica di entrambe le città riconoscibile in particolare nel modo in cui il progetto architettonico si rapporta alla morfologia urbana. Questo rapporto dipende, oltre dal modo in cui un fabbricato è situato nello spazio, dal carattere formale e organizzativo dello spazio interno, nonché dagli aspetti costruttivi materici e tettonici. Questi ultimi hanno un'influenza evidente sulla configurazione del volume esterno, determinano la qualità e il carattere dello spazio interno.

Quello davvero accomuna Barcellona e Milano è lo stesso tipo di dialogo con il contesto del progetto, sia nella teoria che nella pratica. I progettisti parlarono alla città con la stessa lingua.

Alla fine, in entrambe le città, il progetto reagisce allo stesso modo per quanto riguarda il riconoscimento dell'esistenza "dell'altro" e delle differenze. E "l'altro" è rappresentato dal tipo di contaminazione tra i diversi caratteri morfologici. Ad esempio, la questione del corpo doppio caratteristica degli isolati con profondi di Barcellona, è presente anche nelle case di Gardella di Milano; pareti con facciate non ortogonali "scalettate" progettate per ottimizzare la luce solare sono presenti sia Barcellona e Milano, anche se per motivi opposti: per difendersi dal sole nel primo caso per farlo entrare nelle case nel secondo. La stessa osservazione si potrebbe fare per tutte le soluzioni messe incampo dagli architetti per filtrare il passaggio della radiazione solare.

Le ragioni del progetto vanno cercate in un metodo comune ramificato in diversi filoni ma radicati nel moderno che, lavora sulla distanza critica tra contesto e progetto traducendola in architettura.