



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI
DELLA PROVINCIA DI MILANO



FONDAZIONE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI,
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI
DELLA PROVINCIA DI MILANO

/figure

*Ritratti dal professionismo
milanese*

Lo Studio BBPR e Milano

A CURA DI
Stefano Guidarini
Luca Molinari
Paolo Brambilla

Itinerari di architettura milanese

L'architettura moderna come descrizione della città

Con il patrocinio di:



*Consiglio Nazionale degli Architetti,
Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori*



**Provincia
di Milano**

POLITECNICO DI MILANO



CONSULTA
REGIONALE LOMBARDA
DEGLI ORDINI
DEGLI ARCHITETTI,
PIANIFICATORI, PAESAGGISTI
E CONSERVATORI



Città di Legnano

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

Coordinatore scientifico:
Maurizio Carones

Redazione:
Alessandro Sartori, Stefano Suriano

Curatori:
Marta Averna, Enrico Bordogna, Marco Borsotti, Paolo
Brambilla, Federico Bucci, Paolo Campiglio, Claudio
Camponogara, Maria Vittoria Capitanucci, Graziella Leyla
Ciagà, Manolo De Giorgi, Elisabetta Dulbecco, Alberto
Ferlenga, Federico Ferrari, Paola Ferri, Luigi Fregoni,
Paolo Galuzzi, Gizmo, Stefano Guidarini, Fulvio Irace,
Alessandro Isastia, Marco Lucchini, Luca Molinari, Laura
Montedoro, Federico Oliva, Chiara Piantini, Raffaele
Pugliese, Roberto Rizzi, Cesare Salvetat, Annette Tosto,
Luigi Trentin, Alessandro Trivelli, Piergiorgio Vitillo.

Coordinamento attività:
Giulia Pellegrino

Ufficio Stampa:
Susanna Conte

Progetto grafico:
Alizarina (www.alizarina.net)

Multimedia:
Enrico Togni

Fotografie:
Federico Balestrini, Davide Bonando, Tommaso Giunchi,
Alessandro Sartori, Stefano Suriano, Enrico Togni

www.ordinearchitetti.mi.it
www.fondazione.ordinearchitetti.mi.it

BBPR e Milano 1931-1976

Stefano Guidarini

Luca Molinari

Lo studio BBPR, fondato nel 1931 da Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers, costituisce uno dei primi e più interessanti casi di sodalizio artistico e culturale fondato sul lavoro di gruppo anziché sulla personalità del singolo. Questa forma d'intesa operativa si è rivelata un'intuizione culturale fondamentale, che ha permesso di superare la dimensione artigianale dello studio professionale per orientarsi verso una concezione dell'attività dell'architetto basata sull'apporto collegiale come principio metodologico.

Per i BBPR la collaborazione avveniva nel rispetto di una serie di propositi e di sinergie destinati a garantire la qualità del progetto nel segno della compattezza del gruppo. Questi principi venivano insegnati ai giovani collaboratori ed erano ribaditi pubblicamente: *«qualsiasi progetto fatto in quattro è comunque migliore di quello che avrebbe potuto essere prodotto singolarmente da ciascuno, (...) e non riveleremo mai la singola paternità di un'idea, ogni idea è sempre la nostra idea»* erano soliti ripetere i membri del gruppo. Unità d'intenti nelle scelte progettuali e nella discussione dei paradigmi culturali hanno accompagnato i BBPR fin dai primi anni della comune formazione universitaria al Politecnico di Milano, dai concorsi degli anni Trenta fino alla maturazione, attraverso le dolorose esperienze dell'iniziale adesione al fascismo, delle leggi razziali che colpirono Rogers, della successiva adesione al Partito d'Azione, della deportazione di Belgiojoso e di Banfi e infine della morte di quest'ultimo, avvenuta il 22 aprile 1945 nel campo di sterminio di Gusen.

All'indomani della Liberazione, Belgiojoso (salvatosi dal campo di Mauthausen-Gusen), Peressutti e Rogers (rifugiato in Svizzera

durante la guerra) decidono di proseguire l'attività dello studio mantenendo inalterato il nome BBPR.

L'organizzazione dello studio era diventata, nel secondo dopoguerra, un modo per dare risposte professionali adeguate alla crescente complessità progettuale, per affrontare temi sempre più vasti ed eterogenei, dagli interni al territorio. Per la prima volta uno studio professionale italiano si organizzava secondo un modello di suddivisione del lavoro affine a quello delle attuali società di progettazione.

I progetti venivano concepiti fin dall'inizio attraverso discussioni collegiali, spesso molto accese, che terminavano comunque con l'individuazione di una linea progettuale condivisa. Lo studio aveva diversi tipi di collaboratori: architetti e maestri d'arte incaricati di sviluppare i progetti, geometri e ingegneri addetti ad approfondire gli aspetti tecnici e a seguire i cantieri, oltre ad altri collaboratori più giovani (architetti e geometri) con il ruolo di disegnatori. La carriera all'interno dello studio era basata esclusivamente sul merito e sulle inclinazioni personali dei singoli individui. Anche per questo lo studio BBPR era un punto di riferimento della cultura milanese e italiana e un crocevia fondamentale della carriera degli architetti milanesi.

Grazie anche all'impegno culturale dei singoli soci su diversi fronti – la partecipazione ai CIAM, l'insegnamento universitario, il Movimento di Studi per l'Architettura (MSA), la direzione di *“Domus”* e di *“Casabella-Continuità”* da parte di Rogers – lo studio diventa, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, un vero e proprio laboratorio della modernità e un ponte con il dibattito internazionale per la diffusione della cultura progettuale italiana. Di fatto, lo studio era la porta d'ingresso degli architetti e degli intellettuali di passaggio a Milano. Questo respiro culturale interdisciplinare era testimoniato anche dalle frequenti collaborazioni non solo con altri architetti, ma anche con artisti e intellettuali (Lucio Fontana, Max Bill, Alexander Calder, Saul Steinberg, Enzo Paci, Antonio Banfi e molti altri).

Anche grazie a questa predisposizione al lavoro di gruppo, già negli anni Trenta i BBPR sono stati tra i primi in Italia a impegnarsi su temi alla scala del territorio, con gruppi di lavoro interdisciplinari: il Piano Regolatore della Valle d'Aosta del 1936, elaborato con Adriano Olivetti, Renato Zveteremich, Italo Lauro, Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni e il Piano turistico per l'Isola d'Elba del 1939, proposto come loro autonoma iniziativa ed esposto

alla VII Triennale di Milano del 1940 ⁽¹⁾ e soprattutto, il Piano A.R., iniziato nel gennaio del 1943 sotto i bombardamenti e presentato al Concorso per il Piano Regolatore di Milano del 1945⁽²⁾.

Negli anni Cinquanta i BBPR avviarono una profonda riflessione sul rinnovamento dell'architettura moderna in rapporto al contesto, alla storia e alla tradizione. In quest'ottica, la teoria delle preesistenze ambientali promossa da Rogers sulle pagine di "Casabella-continuità" ⁽³⁾ proponeva di affrontare il problema della progettazione in relazione a una nuova nozione di ambiente, tentando di rappresentare empiricamente nel linguaggio architettonico alcuni caratteri significativi dei luoghi, recuperandone gli aspetti materici, di colore e d'immagine.

L'edificio-simbolo che esprime i risultati di questa teoria è sicuramente la Torre Velasca, realizzata a Milano nel 1959 dopo una vicenda progettuale e di cantiere durata quasi dieci anni. Sul progetto e sulla realizzazione della Velasca, nonché sul dibattito che si è scatenato intorno ad essa, si è formata un'intera generazione di progettisti. Rispetto al tema della facciata vetrata tipica dell'International Style i BBPR propongono nella Velasca – e in molti altri progetti – un principio di tamponamento che, in senso perretiano, affianca alla struttura portante lasciata in evidenza una serie di pannellature prefabbricate opache alternate a pannelli finestrati.

Con il restauro e l'allestimento del Castello Sforzesco, condotto tra il 1955 e il 1963 insieme al curatore delle raccolte d'arte Costantino Baroni, i BBPR danno il loro contributo alla grande stagione museale italiana, nel segno di una carica fortemente espressiva e simbolica che gioca sull'allusione al passato attraverso gli occhi della modernità. Il culmine di questo allestimento è la sala finale dove, al termine di un percorso processuale, si giunge alla Pietà Rondanini, l'ultima opera di Michelangelo, contornata da una quinta avvolgente in pietra serena e appoggiata, alla maniera del Cinquecento, su una stele votiva di epoca romana.

In questo caso, e nella loro opera in generale, sarebbe vano ricercare un gusto per il dettaglio raffinato, per la delicatezza, per l'armonia o la leggerezza. Tutti aspetti, questi, propri di altri maestri italiani a loro contemporanei. La storia artistica dei BBPR si sviluppa invece attraverso una ricerca formale all'insegna della gravità, ossia dell'esasperazione della trasmissione al suolo dei carichi, mediante il sovradimensionamento vigoroso degli elementi che entrano in contatto fisico con l'uomo (corrimani, scalini,

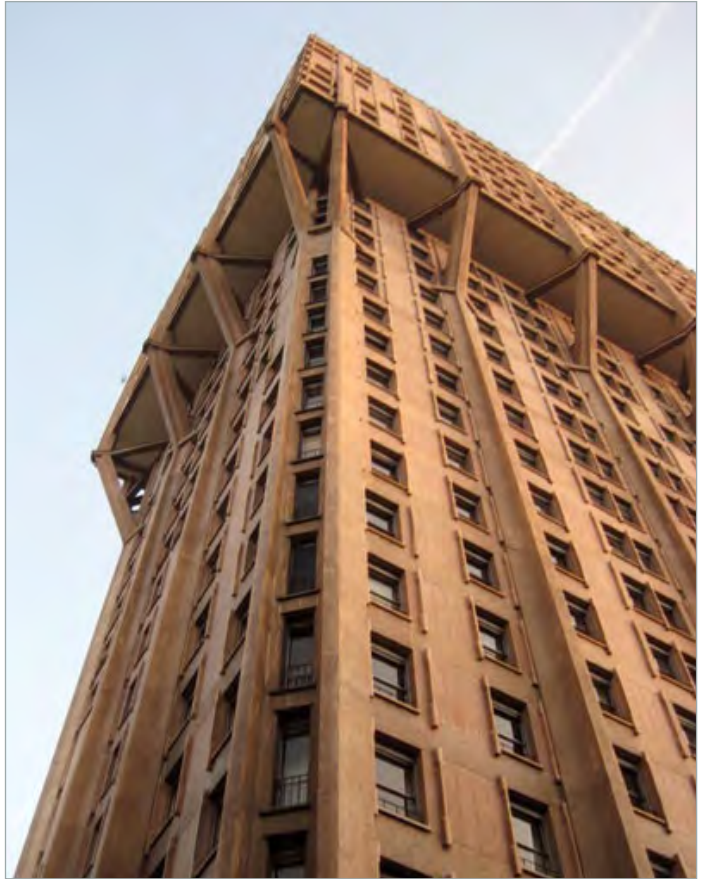
maniglie, parapetti, ecc.). Questo “*massimalismo formalista*”, che a volte sconfinava in una premonizione di brutalismo, ha segnato in modo particolare la loro opera milanese, dalla già citata Velasca fino agli interventi degli anni Settanta in piazza Meda e in corso Vittorio Emanuele, con l’unica significativa eccezione del leggero, immateriale e poetico traliccio metallico del Monumento in ricordo dei Caduti nei campi di concentramento in Germania, al Cimitero Monumentale.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, gli spostamenti di baricentro della cultura architettonica e urbanistica verso la dimensione urbana e territoriale e verso esperienze che mettono in crisi i tradizionali valori della disciplina architettonica fanno progressivamente perdere ai maestri della scuola milanese di prima generazione il loro ruolo primario di punti di riferimento nel dibattito. Dopo la morte di Ernesto N. Rogers, avvenuta nel 1969, l’impegno progettuale dei BBPR e di altri protagonisti milanesi si chiude all’interno delle singole esperienze professionali. Inizia a manifestarsi proprio in questo periodo, inoltre, una sorta di inattualità di un’intera generazione di progettisti nei confronti della dimensione metropolitana dei fenomeni insediativi. Non a caso, le prove più alte in ambito milanese degli stessi BBPR - ma anche di altri loro contemporanei - avvengono quasi tutte nella città consolidata all’interno della cerchia dei Bastioni, mentre nelle aree esterne vi sono alcune indubbe cadute in un anonimo professionismo di maniera, come nel caso del periferico quartiere Gratosoglio, realizzato per lo IACP di Milano tra il 1963 e il 1967 lungo via dei Missaglia.

Ed è proprio su questi temi che si potrebbe aprire un capitolo di ricerca su questa generazione di progettisti, delicato e finora poco esplorato: il confronto tra una parte della loro produzione d’indubbia qualità - rappresentata da preziosi “*frammenti irripetibili*” (4) incastonati nei centri storici - e un’altra parte della loro opera che si mantiene su un tono decisamente minore, che è meno pubblicizzata ma che è comunque importante, proprio perché risente di un più problematico rapporto con la committenza e di un indubbio disagio dovuto alla necessità di confrontarsi con un territorio e con delle condizioni di lavoro ormai irrimediabilmente coinvolte dal boom edilizio di massa.

STEFANO GUIDARINI

LUCA MOLINARI



LA TORRE VELASCA, VISTA DAL BASSO
(FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)

(1) Nel dopoguerra i BBPR affrontano diversi progetti alla scala del paesaggio, in relazione soprattutto a insediamenti turistici e all'inserimento ambientale delle autostrade in varie parti d'Italia.

(2) Il Piano A.R. costituisce una delle prove più alte degli architetti milanesi, sia per i suoi contenuti, sia perché costituisce una delle prove più significative al mondo - forse l'unica - di ottimistica volontà di ricostruire una città come espressione di una nuova società democratica. Il Piano A.R. viene elaborato in tempo di guerra da Franco Albini, Piero Bottoni, Ignazio Gardella, Gabriele Mucchi, Enrico Peressutti, Mario Pucci, Aldo Putelli. Agli studi preliminari, nei mesi di gennaio e febbraio 1944, partecipano anche Giovanni Romano, Marco Zanuso e Gian Luigi Banfi. Nel 1945 si uniscono al progetto anche Ezio Ceruti, Lodovico Belgiojoso (tornato dal campo di Mauthausen-Gusen) ed Ernesto N. Rogers (riparato in Svizzera durante la guerra). Dedicato alla memoria di Gian Luigi Banfi, il progetto viene in seguito presentato al Concorso d'idee indetto dal Comune di Milano nel novembre 1945. Alcuni dei suoi contenuti saranno poi rielaborati e trasferiti - fatalmente impoveriti - nel nuovo Piano Regolatore Generale del 1953.

(3) Cfr. E.N. Rogers, Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, in "Casabella-continuità" n. 204, feb.-mar. 1955; Id., Il problema di costruire nelle preesistenze ambientali, relazione tenuta al Comitato di studi dell'INU il 23 marzo 1957, ora entrambi in Id., Esperienza dell'architettura, I ed. Einaudi, Torino 1958, III ed. Skira, a cura di L. Molinari, Milano 1997, pp. 267-291.

(4) F. Tentori, Quindici anni di architettura, in: "Casabella-continuità" n. 251, mag. 1961, pp. 35-57.



Monumento ai caduti nei campi di concentramento / 1946 / BBPR

Cimitero Monumentale, Milano

Il Monumento in ricordo dei Caduti nei campi di concentramento segna, dopo la pausa forzata dovuta al conflitto mondiale, la ripresa dell'attività professionale dello studio BBPR orfano di Gianluigi Banfi. Quest'opera costituisce anche un episodio fondativo per il rinnovamento dell'ambiente architettonico milanese del dopoguerra, al pari del Monumento alle Fosse Ardeatine nell'ambiente romano. Il monumento, infatti, oltre ad essere la

dolente testimonianza della perdita di tanti amici come Pagano, Beltrami, Giolli, Labò e Banfi stesso, è anche e soprattutto la ripresa di un discorso tragicamente interrotto e la dichiarazione di un rinnovato impegno morale nell'architettura.

La struttura, formata da tubolari metallici saldati e dipinti di bianco, disegna una griglia tridimensionale di 212 centimetri di lato che nasce dall'intersezione tra le figure di un cubo e di una croce greca.

VISTA FRONTALE DEL MONUMENTO (FOTO DI BARBARA PALAZZI)



La gabbia poggia a sbalzo su un basamento a croce che rafforza la leggerezza della parte superiore grazie alla forza della pietra di Moltrasio e del marmo bianco di Candoglia. Al centro, circondata da filo spinato, è posta un'urna contenente la terra di Mauthausen. La regolarità della figura, che Giuseppe Samonà ha voluto ricondurre a Piero della Francesca, è contraddetta dalla posizione asimmetrica delle lapidi riportanti brani del Discorso della Montagna, tratto dal Vangelo secondo Matteo. Il tema del telaio tridimensionale è un dichiarato omaggio

alle più nobili espressioni del Razionalismo: la gabbia filiforme allude, come scrive Manfredo Tafuri, ai «*miti illuministi degli anni Trenta*» ma anche, in ambito artistico, agli «*oggetti prigionieri*» di Alberto Giacometti e Fausto Melotti. Attraverso il traliccio di tubi il monumento ai caduti diventa così la commemorazione di un ideale ancora operante, teso a stabilire la continuità – termine assai caro a Rogers – con una certa tradizione del Moderno, identificabile soprattutto nella figura di Edoardo Persico.

Quella attualmente visibile è in realtà la terza versione del monumento, che, di fatto, è la ricostruzione del progetto iniziale del 1946 commissionato ai BBPR dall'Associazione dei Reduci. L'opera originaria, il cui disegno è attribuito in modo specifico a Peressutti, venne realizzata in pochissimo tempo e si deteriorò rapidamente per essere sostituita, nel 1950, da una costruzione del tutto simile nel disegno ma con l'intelaiatura in bronzo e il basamento interamente in marmo. Già nel 1955, tuttavia, sono gli stessi BBPR a promuovere un ulteriore rifacimento che riporti il monumento alla prima stesura, dopo avere convinto l'Associazione dei Reduci che la seconda versione è inadeguata alla gravità del tema a causa dell'eccessiva ricercatezza e opulenza dei materiali.

PAOLO BRAMBILLA

IL MONUMENTO DALL'ALTO (FOTO DI BARBARA PALAZZI)





Quartiere INA-Casa a Cesate / 1951 / BBPR con F. Albini, G. Albricci, I. Gardella

villaggio INA, Cesate

All'inizio degli anni Cinquanta lo studio BBPR aveva già avuto modo di cimentarsi con il tema dell'insediamento residenziale con la costruzione del quartiere di case operaie "Le Grazie" a Legnano (1939) e le case per impiegati in via Alcuino a Milano (1945). Rispetto a questi episodi il quartiere INA di Cesate, piccolo comune a quindici chilometri da Milano, è arricchito

da una maggiore complessità funzionale e linguistica.

Le famiglie sono ospitate in case a schiera o in linea, riunite in piccoli gruppi in modo da indurre la formazione di comunità di dimensioni intermedie tra la famiglia e il quartiere. Ogni gruppo di case trova al suo centro un'area attrezzata, un "cuore" – com'è definito nella relazione di

UN BLOCCO DI CASE A SCHIERA DELLO STUDIO BBPR A CESATE (FOTO DI STEFANO SURIANO)



progetto – dotato di alcuni servizi di prima necessità, come un giardino d'infanzia, una lavanderia e un laboratorio comune. Al centro dell'intero quartiere, collocati in prossimità della stazione del treno, sono previsti l'ufficio postale, la scuola, la chiesa, il cinema e l'autorimessa. La viabilità riproduce lo stesso schema ramificato: dalla strada proveniente da Milano si stacca una rete di vie secondarie cui sono collegati vialetti pedonali che portano alle singole unità abitative.

Il coinvolgimento di diversi progettisti è funzionale alla volontà di creare la massima varietà possibile. Belgiojoso, Peressutti e Rogers realizzano due tipi di abitazioni a schiera: uno meno profondo – con gli ambienti di soggiorno e le stanze da letto rivolte a sud, le scale e i servizi rivolti a nord – e uno a corpo doppio, per le abitazioni più grandi, con orientamento est-ovest. Pur introducendo elementi come le finestrate ad andamento verticale e i tetti a falda in tegole, i BBPR non cedono a nessun richiamo neorealista, affermando la continuità del loro lavoro con la ricerca sul tema dell'abitazione economica condotta negli anni precedenti. Il quartiere di Cesate, tuttavia, testimonia che si è ormai compiuto il superamento dello schematismo del razionalismo, se non addirittura, come scrive Tafuri, la «*penetrazione anche a Milano delle ideologie populiste*» in particolare nell'esplicito richiamo alle

figure della tradizione lombarda nelle case di Gardella: «*un dialetto paradossalmente divenuto un esperanto*».

L'edificio scolastico nel centro del quartiere è forse il più innovativo e mostra lo sforzo condotto dai BBPR per contribuire a una didattica più aggiornata, in particolare con l'adozione di aule pentagonali: l'assenza di un asse di simmetria prevalente vuole suggerire metodi pedagogici meno rigidamente costituiti rispetto al passato. Le aule sono accostate le une alle altre a formare delle ampie curve frastagliate disposte liberamente sul terreno a partire da un nucleo centrale per gli uffici amministrativi e i servizi collettivi.

Il piano urbanistico iniziale si estendeva su un'area di 33 ettari, ridotti a 20,5 a cantiere già avviato, suscitando la disapprovazione dei progettisti che lamentano l'alterazione del calibrato rapporto dimensionale previsto tra il quartiere e il nucleo storico di Cesate. Delle case alte previste in origine, ne è stata realizzata una sola, su progetto di Enrico Castiglioni. Una forte riduzione dei servizi previsti e l'affidamento a terzi della direzione lavori, inoltre, non hanno consentito la piena realizzazione del progetto.

PAOLO BRAMBILLA

Quartiere CECA / 1957 / BBPR

via Catania, via Pisa, Sesto San Giovanni

La CECA (Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio) fu creata col Trattato di Parigi del 1951 allo scopo di unificare la produzione di sei nazioni (Belgio, Francia, Germania, Italia, Lussemburgo, Paesi Bassi) sopprimendo i diritti di dogana che frenavano la libera circolazione di alcune materie prime legate all'industria pesante. L'Italia riuscì a entrare nel gruppo dei sei paesi pur non essendo un produttore storico di carbone e acciaio grazie all'opera di

Alcide De Gasperi, saldamente intenzionato a reinserire l'Italia nel circuito politico internazionale. La CECA, in questo senso, è considerata come un organo precursore della CEE, istituita con il Trattato di Roma del 1957.

Nel 1953 l'Alta Autorità della CECA attiva una commissione speciale allo scopo di definire nuove tipologie abitative che rispondano alle mutate condizioni politiche ed economiche, coinvolgendo,

SEQUENZA DEI BLOCCHI A SCHIERA DEL COMPLESSO (FOTO DI STEFANO SURIANO)



a rappresentanza dell'Italia, il gruppo BBPR. I tentativi della commissione di redigere un progetto di prefabbricazione pesante basato su un abaco di elementi standardizzati, declinabili secondo le specificità climatiche di ogni paese, naufragano nel confronto con l'arretratezza della industria edilizia dell'epoca, e dell'Italia in particolare. Si adottano perciò sistemi costruttivi tradizionali, inserendo, quando possibile, elementi standardizzati in acciaio, e godendo di un finanziamento degli Stati Uniti d'America di mille dollari

UNA CASA DEL QUARTIERE (FOTO DI STEFANO SURIANO)



per ogni abitazione. Per il quartiere-pilota di cinquanta alloggi realizzato a Sesto San Giovanni, i BBPR insistono «*affinché fosse accolta la concezione che ogni singola casa è inscindibile dalle sue relazioni con le altre case*» e che «*il rapporto di vicinato caro agli Italiani sia ottenuto con una prossimità tra casa e casa*».

Il progetto è un'ulteriore ricerca sul tipo della casa a schiera: gli edifici sono tutti a due piani fuori terra, alcuni con alloggi duplex, altri con due appartamenti sovrapposti. Nel secondo caso la scala d'accesso al piano superiore, accostata alle facciate cieche, diventa un elemento compositivo che arricchisce il disegno del quartiere. L'inedita pianta degli edifici, composta da due trapezi isosceli accostati lungo la base minore a formare una figura a farfalla, è studiata per consentire una grande varietà di aggregazione delle unità di base al fine di evitare la monotonia tipica delle case a schiera e di ottenere una ricchezza di spazi aperti – che sono spazi di relazione per gli abitanti del quartiere – che compensi la limitatezza dei mezzi costruttivi impiegati. Poco dopo lo studio BBPR utilizza la medesima conformazione a farfalla delle abitazioni per il quartiere CECA «*Le Loggette*» a Napoli e per il quartiere IACP «*Moriggia*» a Gallarate in provincia di Varese.

PAOLO BRAMBILLA



Musei del Castello Sforzesco / 1956-1963 / BBPR

piazza Castello, Milano

Il progetto di restauro e sistemazione della collezione dei Musei del Castello Sforzesco, condotta con l'apporto del prof. Costantino Baroni, occupa un posto di primaria importanza nelle cronache dell'architettura italiana affiancandosi ad altri celebri allestimenti, tutti accomunati da un lato dalla necessità di piegare alle esigenze espositive gli spazi interni grandi edifici storici e dall'altro dalla volontà di mettere a frutto l'esperienza accumulata con gli allestimenti temporanei per

rompere con la tradizione collezionistica e classificatoria della museografia. I BBPR intervengono nel Castello restaurando il piano terra – già convertito da architettura militare a monumento civile dal Beltrami – e ricostruendo quasi completamente il primo piano, gravemente danneggiato dalla guerra. Nella prima sala il grande portale della Pusterla dei Fabbri, un frammento di città trasportato in un interno, introduce a una sequenza di ambienti il cui fuoco è la statua equestre di Bernabò Visconti.

VISTA DI UNA STANZA DELL'ALLESTIMENTO CON LA
SCALA MISTILINEA (FOTO DI ENRICO TOGNI)



VISTA DELL'ALLESTIMENTO DELLA PIETÀ RONDANINI
(FOTO DI ENRICO TOGNI)



Seguono una serie di spazi in cui sono allestite situazioni assai scenografiche: nella Cappella Ducale si assiste al colloquio tra una scultura orante e una Madonna; nella «*Cappelletta*» un Cristo ligneo è sostenuto da una crociera che taglia tutto lo spazio da parte a parte; nella Sala delle Asse si trova uno steccato labirintico, mentre nella Sala delle Armi l'ambientazione è quasi metafisica. Al termine del piano terra il climax è raggiunto con la Pietà Rondanini: dato il valore straordinario dell'opera, a fronte di una collezione del museo frammentaria e non sempre di alto livello, i progettisti avvertono la necessità di ritagliare una porzione di spazio che isoli la scultura dall'architettura con due quinte semicircolari composte da blocchi di pietra sovrapposti. A questo spazio raccolto si viene introdotti per gradi, discendendo una scala mistilinea che impone al visitatore un incedere più lento e al tempo stesso fa ruotare lo spazio preparando alla visione finale dell'opera michelangiolesca. Rispetto al piano terra il livello superiore (dove si trovano le collezioni di costumi, di strumenti musicali, di ceramiche, la pinacoteca e la sala degli arazzi) ha un linguaggio più sobrio e funzionale. Tutto il museo ruota attorno al Cortile della Rocchetta, oggetto di una sistemazione terminata nel 1962.

Se la stagione degli allestimenti museali del dopoguerra si era aperta con

Palazzo Rosso e Palazzo Bianco a Genova, dove Albini applica una programmatica neutralità nei confronti delle opere, i BBPR realizzano una macchina espositiva in cui l'allestimento e l'oggetto d'arte sono legati indissolubilmente, facendo entrare in risonanza le opere, l'allestimento, l'architettura e il restauro. Nel presentare il loro lavoro sulle pagine di Casabella i progettisti dichiarano che questo museo, più di altri, dovrà svolgere «*una funzione didattica popolare, facilmente accessibile alle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose*» utilizzando un linguaggio che, tuttavia, non scivola mai «*nel banale o nel retorico o addirittura nel demagogico*».

I BBPR si offrono così a una serrata polemica, accusati, in base all'assunzione idealistica che «*l'opera d'arte deve parlare da sé*», di essere «*registi invadenti*», secondo la definizione di Antonio Cederna. Questa «*ansia comunicativa*», invece, deve essere letta, sulla scorta di quanto afferma Manfredo Tafuri, come un'assunzione di responsabilità del ruolo dell'architetto che intende risolvere il problema di far rivivere una memoria privata, quella dell'intellettuale depositario della conoscenza, nella memoria collettiva della cittadinanza.

PAOLO BRAMBILLA

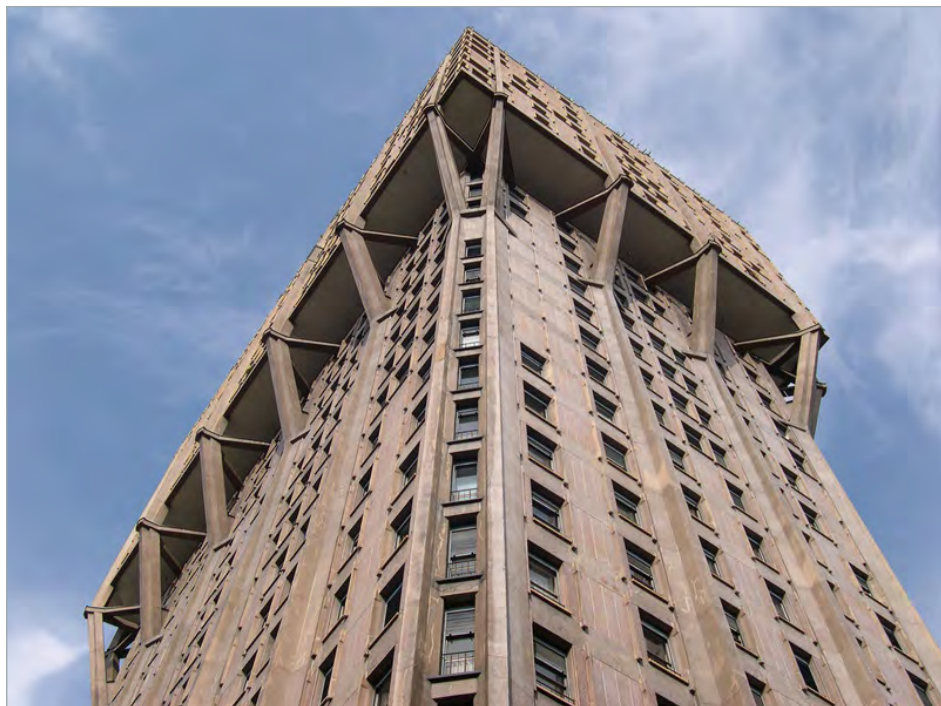
Torre Velasca / 1951-1958 / BBPR, Arturo Danusso

piazza Velasca 5, Milano

Nel 1950 lo studio BBPR riceve l'incarico di progettare un complesso polifunzionale di una cubatura eccezionale a poche centinaia di metri dal Duomo, su alcune aree devastate dai bombardamenti alleati, in base ad un mix di funzioni attentamente studiato per adeguarsi alla normativa che regola i finanziamenti statali per la ricostruzione.

La realizzazione è possibile grazie ad una concessione che il Comune di Milano rilascia alla società Ricostruzione Comparti Edilizi S.p.A. per costruire una torre di altezza eccezionale in cambio della trasformazione di una parte delle aree in suolo pubblico. La Velasca diventa così un episodio isolato, in contrasto con l'idea corrente di grattacielo come tipo

VISTA DAL BASSO DELL'EDIFICIO (FOTO DI STEFANO SURIANO)



ripetibile: il profilo della torre svetta per un centinaio di metri come un unicum nello skyline milanese, con il dichiarato intento di ricostruire il profilo di una città che negli anni della ricostruzione sta aumentando l'altezza media degli edifici perdendo tutti gli elementi di riferimento: i campanili, le chiese, i grandi edifici pubblici.

Fin dalle prime bozze di progetto i BBPR delineano una torre in cui la parte superiore è più larga di quella inferiore, in funzione del fatto che le abitazioni (dal 19° al 25° piano) necessitano di una profondità maggiore del corpo di fabbrica rispetto agli uffici (dal 2° al 10° piano) e agli studi professionali con abitazione annessa (dall'11° al 17° piano). Le settantadue abitazioni della parte in alto, da due a sette vani più servizi, sono tutte dotate di veranda o terrazzo e sono attrezzate – secondo un modello che raramente trova applicazione in Italia – di tutti gli arredi fissi (armadi, cucina ed elettrodomestici) in modo che gli inquilini debbano provvedere soltanto ai mobili propriamente detti.

Nelle fasi di ricerca iniziali s'immaginava una torre rivestita da un curtain wall vetrato, sostenuta da una struttura in acciaio, alla quale, in virtù di uno studio condotto da una società specializzata di New York, si preferisce una soluzione in cemento armato che consente di ridurre i costi di un quarto. La struttura, gettata in opera ed esibita con possenti

costoloni rastremati che percorrono le facciate e si allargano in caratteristici puntoni di raccordo al diciottesimo piano, è calcolata dal professor Arturo Danusso. Il telaio strutturale è tamponato da pannelli prefabbricati in cemento e graniglia di marmo rosato disposti in maniera irregolare, «*spettinature*» – come le definisce Portoghesi – che sono «*una riedizione più complessa della dialettica tra gabbia strutturale e involucro murario del razionalismo italiano*».

Nel passaggio dalla soluzione in acciaio a quella in cemento armato è avvenuto anche un capovolgimento linguistico: da un progetto in piena sintonia con l'imperante International Style i BBPR passano a una soluzione che Pevsner giudica «*Neo Art Nouveau*» e che suscita scalpore al Congresso dei CIAM di Otterlo del 1959 a causa delle membrature neogotiche, delle guglie terminali, del grande tetto a falde che copre il piano attico, dei richiami al profilo di una torre medievale.

Più serenamente la Torre Velasca è da considerare un «*omaggio a Milano*» che cerca un vitale connubio, scrive Rogers, tra «*le energie autoctone*» e «*le correnti che formano il patrimonio universale del pensiero*» per offrire una visione meno dogmatica della modernità.

PAOLO BRAMBILLA

Quartiere IACPM Gratosoglio / 1963-1980 / BBPR

via Saponaro, via Baroni, Milano

Nei primi anni Sessanta l'Istituto Autonomo Case Popolari avvia la costruzione di un grande quartiere autonomo, su un'area di circa cinquanta ettari, all'estrema periferia meridionale di Milano, lungo una strada di secondaria importanza che per l'occasione viene trasformata in un asse viario che dal quartiere Chiesa Rossa si connette al Comune di Rozzano.

La soluzione iniziale redatta dal gruppo BBPR, ben presto abbandonata per problemi di fattibilità, prevedeva una ventina di stecche di ben sessanta metri

di altezza, inserite in un grande parco attraversato da percorsi pedonali coperti. L'intervento realizzato, invece, è formato da otto torri alte 56 metri, disposte a coppie lungo Via dei Missaglia, e che sono l'elemento riconoscibile a distanza, e cinquantadue edifici in linea alti 30 metri. Questi ultimi sono costretti dall'imposizione del sistema di prefabbricazione pesante Camus e Coignet a pareti portanti che crea un vincolo non solo tecnologico ma anche tipologico, obbligando i progettisti ad adottare uno schema distributivo molto semplice con corpi scala che servono

GLI EDIFICI IN LINEA E LA NUOVA PENSILINA PER IL CAPOLINEA DEL TRAM (FOTO DI ENRICO TOGNI)



due appartamenti per piano. Poiché le stanze di soggiorno sono sempre da un lato e i servizi e le scale dall'altro, I BBPR scelgono di applicare un rigoroso criterio basato sulla corretta esposizione secondo l'asse eliotermico. Il quartiere segue così una trama ruotata di quarantacinque gradi rispetto a via dei Missaglia, la cui monotonia è mitigata dall'andamento sinuoso della viabilità secondaria.

Più interessante la soluzione planimetrica delle torri, dove cinque unità residenziali, di dimensioni e taglio differenti, si dispiegano da un nucleo centrale contenente le scale e quattro ascensori. Independentemente dal taglio, tutti gli appartamenti ruotano attorno ad un soggiorno-pranzo particolarmente allungato (e per questo, secondo gli autori, più sfruttabile) che termina con una terrazza quadrata posta nell'angolo.

Nel tentativo di evitare ogni decorativismo e ogni altro palliativo per nascondere la dimensione di un intervento edilizio destinato a ben 20.000 abitanti, i BBPR ricercano «*nuovi valori architettonici, tipici del disegno urbano, senza timore di usare anche della costante ripetizione di elementi di serie come fattore di caratterizzazione*»: anche la grandiosità e l'imponenza, termini «*negativi se riferiti alla retorica della monumentalità*» possono diventare, almeno nelle intenzioni dei progettisti, fattori qualificanti.

I servizi pubblici sono commisurati alla dimensione del quartiere e includono la chiesa, le scuole e le attrezzature sportive. I negozi sono ospitati al piano terra delle piastre attrezzate situate alla base delle torri, mentre al piano interrato si trovano i parcheggi e al piano superiore alcune attrezzature collettive. I principali esercizi commerciali, in questo modo, risultano allineati su via dei Missaglia allo scopo di attrarre anche utenti esterni al quartiere, e il loro numero non è fissato ma può essere aumentato a piacere, nel tentativo di stabilire un legame territoriale che faccia da contrappeso ai limiti impliciti del quartiere autosufficiente.

PAOLO BRAMBILLA

GLI EDIFICI A TORRE (FOTO DI ENRICO TOGNI)



Sopralzo della Banca Finanziaria / 1966 / BBPR

via Verdi 7, Milano

A metà anni Sessanta lo studio BBPR interviene su un palazzo ottocentesco nel pieno centro storico di Milano, a pochi metri dal Teatro della Scala, pesantemente rimaneggiato e sopralzato negli anni Trenta da Pier Giulio Magistretti.

Il fronte su strada è spogliato dell'ordine gigante di lesene, del tutto fuori misura rispetto alla modesta ampiezza di via Verdi, per fare riemergere la facciata neoclassica. Il sopralzo viene demolito e ricostruito

sovrapponendo al tetto un volume vetrato con la struttura portante in acciaio a vista, coperta a sua volta da un ampio tetto a falde. Si ripristina così l'altezza di gronda e il ritmo delle aperture originarie, ristabilendo la continuità della cortina edilizia. Le membrature dell'addizione rispettano il ritmo serrato delle aperture della facciata storica, stabilendo un dialogo con le preesistenze simile a quello che era già stato accennato nell'ampliamento di

L'INTERVENTO DI AMPLIAMENTO VOLUMETRICO SU VIA VERDI (FOTO DI BARBARA PALAZZI)



Villa Venosta a Gornate Olona, in Provincia di Varese, nel 1936.

La delicata connessione tra le porzioni di edificio di epoche diverse è risolta con una cesura profonda in corrispondenza del piano loggiato affinché le due parti rimangano interamente leggibili.

La sovrapposizione di un volume dichiaratamente contemporaneo a una facciata storica, che sia capace di stabilire un dialogo rispettoso ma non mimetico nei confronti della storia è un tema ricorrente in diverse opere incompiute

dei BBPR. In particolare si ricordano il progetto per la Camera del Commercio in via Meravigli (1950), il progetto per il sopralzo di tre palazzi a Porta Vercellina (1955) e il progetto di completamento del Palazzo Venier dei Leoni a Venezia (1951) commissionato da Peggy Guggenheim. In quest'ultimo caso era stata preparata una soluzione ancora più audace nella quale si immaginava di giustapporre un volume curvo e trasparente, schermato da una preziosa trama astratta, alla struttura incompiuta del palazzo affacciato sul Canal Grande.

SCORCIO LUNGO VIA VERDI (FOTO DI BARBARA PALAZZI)



La pianta della Banca di via Verdi è completamente ridisegnata rispetto all'edificio d'origine. Al piano terra i BBPR inseriscono una grande sala degli sportelli circolare, introdotta da spazi d'ingresso e circolazione a loro volta di disegno circolare. Anche le scale e gli ascensori seguono geometrie ellittiche o ad arco, dando origine a uno studiato contrasto tra il rigore della facciata e l'andamento degli interni.

Anche per quest'aspetto si tratta di una soluzione già approfondita nel palazzo Belgiojoso in via della Maddalena (1965) in cui, dietro ad una sobria facciata, gli appartamenti si affacciano su un inaspettato cortile a pianta ellittica.

PAOLO BRAMBILLA

Complesso residenziale / 1961-1968 / BBPR

via Ancona, via dei Chiostri, via Cavalieri del Santo Sepolcro, via Pontaccio, Milano

Il complesso residenziale comprende tre edifici: il primo si affaccia su via Solferino, ed è formato a sua volta da una parte su strada risalente al 1890, mantenuta e rinnovata, e di una parte nuova che si sviluppa verso i chiostri di San Smpliciano; il secondo è un edificio di sette piani con accesso da via Cavalieri del Santo Sepolcro; il terzo, in analogia con il primo, ha una facciata su via Pontaccio che risale al Settecento e si sviluppa verso

il giardino interno. Quest'ultimo edificio, che è il più grande e il più alto, raggiunge gli undici piani ed ha un cortile ellittico al proprio interno. I tre edifici sono connessi visivamente dal lato interno, verso i giardini, e sono leggibili come un unico complesso quando sono visti da via Cavalieri del Santo Sepolcro. Verso il lato dei giardini i tre edifici si articolano in volumi frastagliati ottenuti dalla combinazione di un andamento a gradoni

VISTA DA VIA ANCONA DI UNO DEI COMPLESSI RESIDENZIALI (FOTO DI BARBARA PALAZZI)



con le piante ad andamento irregolare. Le facciate sono chiuse con pannelli di cemento e graniglia, alternati a finestre in legno a tutta altezza, abbinata a fasce marcapiano in cemento martellinato. Le coperture sono in rame e i pavimenti delle terrazze in cotto.

In questo complesso trova uno sviluppo compiuto il tema dell'edificio a gradoni, che nella declinazione tipica dei BBPR è tendenzialmente riservato al solo affaccio verso il lato più riservato verso il giardino, mentre il fronte pubblico mantiene il

UNO DEGLI EDIFICI VISTI DALL'INGRESSO DEL GIARDINO
(FOTO DI BARBARA PALAZZI)



dialogo con il contesto tramite una facciata allineata al fronte stradale. Il primo progetto a presentare questo disegno è il restauro di Palazzo Ponti in via Bigli (1950) dove il chiostro bramantesco è liberato dalle superfetazioni, per poi essere ampliato con un sopralzo di tre livelli, degradanti in modo che risultino invisibili dal piano terra. Lo stesso dispositivo spaziale del complesso di via Cavalieri del Santo Sepolcro si ritrova anche nell'edificio per abitazioni in via Vigna (1963): in quel caso, però, la porzione su strada è collegata all'edificio gradinato rivolto sul giardino tramite lo snodo del corpo scala.

Il tema del volume scalinato ritorna, di volta in volta diversamente interpretato ma sempre riconoscibile, nell'edificio per abitazioni di via Zezio a Como (1965) e in quello in corso Buenos Aires a Milano (1970) ma anche nella sottostazione elettrica per la Metropolitana Milanese a Sesto San Giovanni (1964) e nel coronamento di piazza Meda (1969).

Va ricordato infine che i contigui chiostri di san Smpliciano erano stati oggetto di restauro da parte dei BBPR nel 1939, e che in un'ala dei chiostri ha trovato sede, da quel momento in poi, lo studio BBPR stesso. Dal 1967 sono sede della Facoltà Teologica, che oggi occupa anche la parte che fu dello studio.

PAOLO BRAMBILLA

Chase Manhattan Bank / 1969 / BBPR

via Hoepli 7, Milano

Per un periodo di ben undici anni, dal 1958 al 1969, i BBPR si confrontano con un intervento di ricostruzione in un lotto in una piazza in pieno centro ricca di rimandi e riferimenti alla storia architettonica di Milano. Sugli altri lati della piazza sorgono grandi palazzi novecenteschi: Palazzo Bolchini, di Pier Giulio Magistretti, Palazzo Crespi, di Piero Portaluppi, e la Banca Popolare di Giovanni Greppi, tutti costruiti tra il 1928 e il 1931. I BBPR però rivolgono la loro attenzione da un lato ai volumi

dell'abside e del tamburo della chiesa di San Fedele, e dall'altro al sobrio razionalismo dell'edificio di Figini e Pollini per la sede della casa editrice Hoepli.

Il Piano Particolareggiato in vigore, risalente al 1934, prevedeva una costruzione simmetrica rispetto al fronte opposto della piazza, con un'impostazione del tutto coerente con gli interventi realizzati in piazza San Babila e in corso Matteotti. A giudizio dei BBPR, la sagoma trapezoidale dell'edificio mal si sarebbe conciliata con

VISTA DAL BASSO DELL'EDIFICIO (FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)



il retro di San Fedele, al punto da rendere necessaria una variante di piano.

Il risultato è un edificio che descrive un'ampia curva, sollevando da terra una massa semicilindrica che stabilisce rapporti volumetrici inediti con il vicino monumento. La scansione di paraste della chiesa si trasforma nella matrice strutturale di sottili montanti metallici, secondo una soluzione di facciata applicata poi anche negli interventi in via Verdi e in corso Vittorio Emanuele.

L'altissimo porticato, imposto dalle norme di piano benché fuori scala, era

IL RAPPORTO TRA L'EDIFICIO E L'INTERVENTO LIMITROFO DI
LUIGI CACCIA DOMINIONI (FOTO DI FEDERICO BALESTRINI)



stato risolto da Figini e Pollini nell'edificio accanto con una trave accessoria che ne riduce otticamente l'altezza ristabilendo le corrette proporzioni di facciata. I BBPR scelgono invece una soluzione più elaborata, con una serie di portali poligonali che sono in realtà leggibili, soprattutto alle estremità dell'edificio, come un ordine gigante di supporti sagomati a Y. I tamponamenti alternano lastre di trachite rosata a pannelli di vetro, montati arretrati rispetto al filo delle membrature metalliche. Il coronamento - in un primo progetto dotato di una copertura a cupola ribassata - è formato da un attico arretrato, schermato da velette in rame, e coperto da un tetto a falde rivestite dello stesso materiale.

Dal colmo della copertura emergono le torri delle scale in cemento armato a vista, che hanno la funzione di controvento per la struttura a telaio di acciaio.

Curiosamente il raccordo vero e proprio con il corpo di fabbrica della chiesa è gestito da una porzione dell'edificio parrocchiale progettato da Luigi Caccia Dominioni, che s'inserisce tra l'abside e la Banca.

Grazie ad un vero virtuosismo compositivo Caccia fornisce una lettura forse meno didascalica, ma non per questo meno corretta, delle «*preesistenze ambientali*».

PAOLO BRAMBILLA



Complesso per uffici, abitazioni e negozi / 1970 / BBPR

corso Buenos Aires, via Piccinni, via Monte Verdi, Milano

Il complesso polifunzionale di corso Buenos Aires svolge ancora una volta il tema assai caro allo studio BBPR della casa per appartamenti a gradoni. In questo caso, però, rispetto agli interventi in via Vigna o in via Cavalieri del Santo Sepolcro, al tipo già noto viene applicata una variante significativa: a causa dei limiti imposti dalla geometria del lotto i terrazzamenti non sono più rivolti verso l'interno, nascosti dietro una facciata che costituisce il fronte pubblico dialogante con la città, ma verso la

strada, diventando il modulo compositivo dell'intero edificio.

A causa della richiesta della committenza di inserire un supermercato, che con la sua estensione occupa quasi tutto il piano terra, i progettisti sono costretti a rinunciare al cortile e scelgono di lavorare sulla differenza tra la via principale – il trafficato corso Buenos Aires – e la via secondaria. Il fronte su via Piccinni diventa così una sorta d'interno che si apre verso la città, come se il complesso fosse un palazzo

VISTA GENERALE DEL COMPLESSO DA CORSO BUENOS AIRES (FOTO DI ALESSANDRO SARTORI)



spaccato a metà.

Poiché sulla copertura del supermercato è collocato un parcheggio per i clienti, a evocare un giardino assente c'è un'interessante invenzione: lunghe travi in cemento armato con sezione a V poste a protezione del parcheggio sono vasi in cui sono stati piantati rigogliosi cespugli che hanno la duplice funzione di riparare le vetture dal sole e di nascondere la vista delle stesse dagli appartamenti.

Per il resto il complesso si svolge secondo i crismi di una consumata professionalità: i piani interrati ospitano

DETTAGLIO DEL SISTEMA DEI TERRAZZI
(FOTO DI BARBARA PALAZZI)



le cantine, le autorimesse private e gli impianti; al piano terra si trovano i negozi sul corso e il supermercato con l'ingresso su via Piccinni; ai piani superiori gli uffici e le abitazioni. La struttura è in cemento armato; i tamponamenti sono in pannelli prefabbricati in cemento e graniglia; i serramenti sono accostati a pannelli in vetroresina; parapetti e scale sono in cemento martellinato. Le soluzioni planimetriche degli appartamenti privilegiano soluzioni con soggiorni d'angolo, sale da pranzo e disimpegni circolari, secondo una ricchezza del disegno adeguata al livello delle abitazioni.

La seconda metà degli anni Sessanta coincide con la fase della piena maturità dello studio, segnata da un grande numero di incarichi, in cui, secondo le critiche più feroci, i BBPR non riescono ad andare oltre la soglia di un opaco professionismo mostrando di avere esaurito la spinta che li aveva portati al centro del dibattito internazionale.

Tuttavia, rispetto ad altri interventi simili degli stessi anni, come l'edificio al Carrobbio o quello in piazza San Giorgio, inficiati da compromessi di varia natura, edifici poco conosciuti come quello di corso Buenos Aires, richiederebbero una rilettura più attenta alle di interessanti soluzioni spaziali adottate.

PAOLO BRAMBILLA