

Università IUAV di Venezia  
Facoltà di Architettura  
Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura  
A.A. 2012/2013

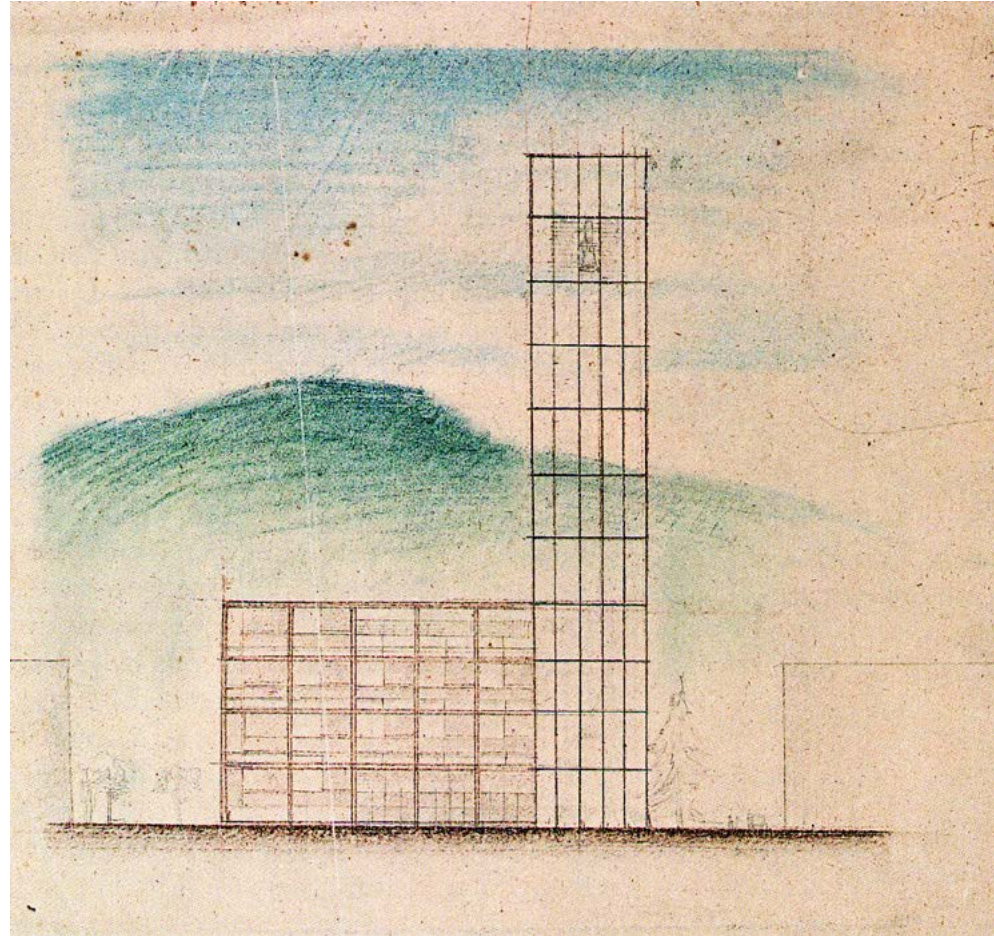
LABORATORIO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA 1E  
ELEMENTI DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E CARATTERI TIPOLOGICI

Prof. Arch. Armando Dal Fabbro  
Prof. Arch. Augusto Angelini, Arch. Patrizio M. Martinelli

Collaboratori  
Arch. Erika Rutter, Arch. Alberto Stievanin, Arch. Alessandra Trentin

**Il «Reticolo» Razionalista:  
Astrazione e classicità della struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia**

di Augusto Angelini



Giuseppe Terragni, Schizzo di progetto della Casa del Fascio, realizzata a Como, 1932-1936

## 1\_Introduzione

All'inizio del '900, tra gli anni 20' e 30', un gruppo di architetti sviluppo un elemento architettonico<sup>1</sup> che diventerà ben presto emblematico dell'architettura moderna italiana: il «reticolo» razionalista.

Il reticolo, ovvero la struttura a telaio, fu utilizzato nelle diverse scale della progettazione architettonica, ora come struttura di intensa astrazione tesa a delineare — attraverso mostre e allestimenti — una nuova idea di spazio, ora come elemento architettonico nella progettazione di edifici pubblici, di abitazione e di rappresentazione civile.

Sono due gli aspetti del reticolo razionalista, del tutto originali, che lo caratterizzano: da una parte lo sviluppo della struttura a telaio in una pluralità di accezioni, riuscendo così a proporre una nuova spazialità, fatta di linee e superfici, di continuità fra esterno e interno, di volumi erosi e scavati, di spazi interni grigliati e perimetrati dalle strutture; dall'altra l'assunzione dagli architetti razionalisti italiani del reticolo come elemento con cui risolvere tutte le scale progettuali, dall'edificio pubblico al monumento, dall'edilizia residenziale all'allestimento, al disegno della città. Esso divenne il contributo più alto e originale dell'architettura italiana al Movimento Moderno.

Bisogna ricordare che il reticolo in quanto schema ordinatore era già stato oggetto di diverse sperimentazioni nelle arti figurative europee, tutte precedenti al razionalismo italiano: dalla serie pittorica di Mondrian intitolata «Composition» ai lavori della Bauhaus, dagli allestimenti di Kiesler al Neoplasticismo. In tutte queste esperienze la griglia è uno schema che incarna anzitutto, come ha osservato Rossalind Krauss<sup>2</sup>, l'affermazione di autonomia dell'arte moderna rispetto alla natura e alla storia. In quelle esperienze la griglia manifesta la volontà dell'opera d'arte moderna

di staccarsi dalla realtà, creando un mondo astratto e geometrico, stabilendo un rapporto non più mimetico con la natura ma di opposizione e confronto. Nella pittura figurativa, secondo Charles Bouleau: «l'ossatura di un'opera è anche la sua poesia più segreta e profonda»<sup>3</sup>. Quella ossatura corrisponde alla geometria che i pittori utilizzavano per costruire le loro opere, con cui potevano distribuire gli elementi plastici. Nel '900, mentre in pittura, quell'ossatura è diventata il tema della pittura, contemporaneamente, in architettura la struttura divenne la protagonista dello spazio.

In Italia ciò che caratterizza l'architettura razionalista oltre il suo grado di astrazione formale, è il rapporto che stabilisce col classico, sia per la nettezza dell'impianto degli edifici a livello tipologico sia per il carattere massiccio degli elementi costruttivi. Per Gardella questa classicità ideale trasposta nella modernità corrispondeva ad una «classicità mediterranea»<sup>4</sup> che, in analogia con quella antica, era volontà di ordine e di misura.

Per questo motivo il razionalismo elabora il proprio rapporto con la classicità in una dimensione astratta, ideale, secondo un'interpretazione che ne esaltava da una parte il carattere razionale dell'architettura classica, dall'altra la sua dimensione plastica, attraverso l'utilizzo soprattutto del telaio strutturale, entro il quale organizzare le diverse funzioni; gli altri elementi caratteristici del Razionalismo furono: lo schermo, inteso come muro-lama; il ballatoio aereo; scale e rampe liberi, in quanto sistemi di circolazione verticali autonomi dal volume; infine il tetto indipendente, staccato anch'esso dal corpo edilizio.

Tuttavia l'aspetto più interessante del reticolo razionalista è che nelle mani degli architetti italiani esso divenne tessitura spaziale, cioè un elemento

tridimensionale capace di trasferire nello spazio la maglia cartesiana: rendendo così la struttura a telaio un elemento plastico, trasfigurando la struttura in forma architettonica.

## 2\_Origine e sviluppo

I primi passi del razionalismo italiano coincidono con l'azione di sette giovani architetti — tutti neolaureati del Politecnico di Milano — che nel 1926 formano a Milano il «gruppo 7»: sono Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava e Adalberto Libera.

Nei loro primi progetti è già presente in nuce l'elemento del reticolo. Si pensi all'Officina del Gas di Terragni del 1927, progetto in cui uno dei corpi viene definito da un enorme telaio massiccio a tutta altezza; oppure alla Casa sul lago per un'artista, presentata sempre da Terragni alla Triennale di Milano del 1933, nella quale la struttura portante è già un reticolo astratto che incornicia la facciata e contemporaneamente ne definisce il volume. È così anche nel caso di Ignazio Gardella quando nel 1934 progetta una torre, nella piazza del Duomo a Milano, a traliccio in calcestruzzo. Nello stesso anno Persico allestisce la Sala delle Medaglie d'oro, capolavoro di grande respiro che ripropone il telaio come «filigrana». Infine nel 1936 si conclude il cantiere della Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni, forse l'opera più rappresentativa dell'architettura a reticolo e dell'architettura razionalista italiana.

Ma saranno le mostre e gli allestimenti, per questi giovani architetti, le prime occasioni per sperimentare in Italia le idee della nuova architettura. Di quelle mostre Pagano dirà: «uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato

dalle esposizioni,...da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna»<sup>5</sup>. Le mostre quindi oltre a essere strumenti di comunicazione del fascismo, furono anche manifestazioni del gusto nuovo, capaci di influenzare il pubblico sul piano estetico, facendo conoscere i nuovi materiali e soprattutto la nuova spazialità adeguata alla «vita moderna».

Le ricerche e gli studi sul razionalismo, in gran parte concentrati sulla figura di Terragni, condotti da Zevi, Canella, Saggio, Vitale, Labò, Tafuri, Gregotti e Dal Fabbro, sono concordi nel rilevare l'importanza e l'originalità del reticolo nell'architettura italiana rispetto l'ambito europeo.

È Zevi per primo a mettere in luce le differenze fra il razionalismo italiano e quello nord-europeo, quando nella sua Storia dell'architettura Moderna del 1950 evidenzia l'originalità della struttura a reticolo declinata in Italia rispetto all'architettura di matrice lecorbuseriana. La singolarità della struttura a telaio dei razionalisti, infatti, rispetto a Le Corbusier, si basava nel fatto che la struttura portante delimitava la sagoma del volume, ovvero nel fatto che limite e struttura coincidono sullo stesso piano.

Al contrario Le Corbusier utilizzava la struttura portante secondo l'ottica di Perret, cioè esaltandone la valenza strutturale, differenziando gli spessori degli elementi, arretrando i pilastri all'interno dell'edificio, diversificando gli elementi verticali da quelli orizzontali, enfatizzando così la distinzione tra struttura e tamponamento, condizione necessaria del principio più importante della nuova architettura propugnata da Le Corbusier: la pianta libera.

Da questa tematica emerge una questione di fondo: il genere di legame che nell'architettura moderna si instaura tra forma costruita e visione estetica. L'immaginario degli architetti moderni è influenzato

dall'estetica delle nuove opere d'ingegneria della seconda rivoluzione industriale — ponti e fabbriche, navi e macchine — percepite come forme oggettive e pure che scaturivano dal dato funzionale e tecnico. In *Vers une Architecture*, Le Corbusier osserva che la bellezza delle macchine e delle costruzioni d'ingegneria, risiede nella unità di forma e funzione, e soprattutto nella loro «sincerità» formale: «sottomessi alle strette leggi di un programma imperativo, gli ingegneri usano forme chiaramente strutturate, creando fatti plastici limpidi e impressionanti»<sup>6</sup>. Di qui emerge una sostanziale diversità, all'interno del M.M, perché mentre negli altri paesi europei il razionalismo segue le regole e i principi della nuova architettura dentro uno schema rigido, impostazione prevalentemente funzionale e tecnica, si pensi alla scuola tedesca, da Tessenow a Hilberseimer, in Italia, invece gli architetti razionalisti operano al volume edilizio, una serie di svuotamenti, di simmetrie negate e di sfalsamenti dei piani interni, che mettono in discussione lo schema iniziale, ovvero che contrappongono alla regola l'eccezione. In questo modo gli architetti italiani esaltano la plasticità degli elementi strutturali al tempo che li rendono indipendenti fra loro. Questione non di poco conto poiché guardando attentamente l'architettura di Terragni — si tengano a mente l'asilo Sant'Elia, oppure Villa Bianca — in essa vi è una anticipazione di molte architetture sviluppate posteriormente. Una tra queste è La villa per il medico Currutchet, che Le Corbusier progetta nella città di La Plata, Argentina. È evidente la condivisione del principio di indipendenza tra gli elementi che Terragni aveva sviluppato precedentemente e che si scopre nel modo in cui Le Corbusier rende liberi gli elementi che costituiscono il volume edilizio: dal portale d'ingresso, autonomo dal edificio fino a diventare una pura cornice; alla parete brise soleil portata avanti rispetto il filo del corpo costruito; alla copertura totalmente staccata dal

edificio.

### **3\_ Logiche compositive del «reticolo»**

Il telaio-reticolo come elemento architettonico fu declinato dagli architetti italiani, secondo tre diverse logiche compositive: come maglia strutturale, che determina la sagoma del volume dell'edificio (si pensi alla Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni); come elemento di congiunzione, in cui il telaio di travi e pilastri collega corpi diversi (che possiamo esemplificare con Casa Rustici di Giuseppe Terragni); infine, come avancorpo, ossia come elemento sovrapposto al volume dell'edificio (come accade nella Palazzo delle poste all'EUR a Roma progetto dello studio BBPR).

Abbiamo già detto come ciò che rende del tutto originale il reticolo razionalista rispetto ad altre esperienze dell'architettura moderna è da una parte la coincidenza fra struttura e volume, per cui è l'ossatura a definire il volume, dall'altra l'unità tra trave e pilastro. Mies Van der Rohe invece esalta la sincerità della struttura, differenziando la sezione del pilastro rispetto a quella della trave, e la simmetria, esprimendo la verità delle forze statiche che entrambi elementi subiscono.

Tuttavia, all'interno del Razionalismo italiano ci furono almeno due diverse interpretazioni dell'elemento a reticolo: una astratta — come quella di Terragni — che rendeva il reticolo una struttura isoforme; una seconda invece tettonica — come quella di Gardella — che esaltava il carattere trilitico della struttura, differenziando le sezioni di travi e pilastri.

#### 4\_ Il telaio - filigrana di Edoardo Persico

Edoardo Persico — critico operante dalle pagine della rivista «Casabella», oltre che uno dei pionieri del razionalismo italiano — ha contribuito con le sue opere in modo determinante a rendere il reticolo l'elemento espressivo emblematico della nuova architettura.

In evidente sintonia con le avanguardie europee, l'utilizzo della griglia è una costante del lavoro di Persico, presente perfino nel disegno delle copertine e delle impaginazioni che esegue come direttore di Casabella. E' un elemento declinato dapprima nella struttura pubblicitaria dei tubi Hanesmann progettata insieme a Marcello Nizzoli — costruzione metallica montata alla galleria Vittorio Emanuele a Milano nel 1934 — poi, adattando lo stesso principio compositivo di costruzione lineare, nei negozi Parker, per raggiungere infine il punto espressivo più alto nella Sala delle medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica italiana del '34.

Con quest'opera infatti Persico crea un'atmosfera rarefatta e straniata, che non solo rende lirica la struttura a telaio, ma soprattutto — come afferma Zevi, parlando del telaio, nella sua Storia dell'architettura moderna — raffigura nella sua capacità di sintesi tra astrazione e metafisica «il contributo italiano all'architettura moderna, l'unica invenzione veritiera e quindi l'unico apporto linguistico originale prodotto dall'Italia tra le due guerre»<sup>7</sup>.

Nelle lineari composizioni astratte di Persico la struttura a reticolo è un supporto astratto indipendente dal contenuto, che nega ogni relazione formale tra il contenitore e ciò che viene esposto. Lo spazio della sala è diviso da sottili aste a sezione quadrata che si intersecano e reggono i diaframmi entro cui sono impaginati i ritratti degli eroi, i documenti e le immagini fotografiche delle loro gesta. La contrapposizione

introdotta da Persico tra l'apparato espositivo e gli oggetti dell'esposizione intende svincolare il più possibile le forme dell'allestimento dai materiali esposti. Da questa opposizione scaturisce un'atmosfera straniata che manifesta in modo potente le potenzialità liriche della struttura astratta della griglia spaziale che a sua volta -in antitesi all'epica delle immagini- sottolinea e valorizza per opposizione il contenuto della mostra. Guido Canella esalta la trasfigurazione in filigrana del telaio strutturale operata dai razionalisti, rendendolo così meno rigido: «importando il traliccio razionalista, nelle opere più prestigiose i maestri italiani vi operano con procedure di arricchimento figurativo che lasciano trasparire appunto solo in filigrana, quasi allegoricamente, il rigido diagramma funzionalista. Si tratta di un contributo indubbiamente originale che, al pari di quello reso dalle altre arti figurative italiane di quello stesso periodo, risulta tuttora ingiustamente sottovalutato nella considerazione internazionale»<sup>8</sup>. Canella mette in risalto il dato più specifico del reticolo razionalista, ossia la sua condizione di filigrana — presente nelle costruzioni lineari di Persico, viva negli oggetti sospesi di Terragni — condizione in cui risiede tutta la sua singolarità.

#### 5\_ Il telaio astratto di Giuseppe Terragni

Terragni sviluppò il tema del reticolo in numerosi suoi progetti, molti di questi considerati espressioni emblematiche del razionalismo italiano, tra cui la Casa del Fascio, l'Asilo Sant'Elia, situate entrambe opere a Como e il progetto per il Palazzo dei Ricevimenti e delle feste, non realizzato, nel quartiere Eur 42 a Roma.

D'altronde, Terragni fin dalla formazione del «Gruppo 7» aveva avviato una ricerca compositiva di notevole interesse, che lo porterà a rompere lo schematismo del linguaggio razionalista attraverso la sperimentazione

e la trasfigurazione delle forme, oltrepassando così il limite funzionale fino a conferire all'architettura razionale lirismo<sup>9</sup> e contenuto soggettivo. La fortuna critica di Terragni lo vede insieme a Michelangelo. Bruno Zevi stabilisce un paragone tra queste due figure perché entrambi vivono in periodi in cui il linguaggio architettonico era già stato definito — il linguaggio classico del Rinascimento in epoca del Michelangelo, il linguaggio dell'architettura moderna invece in quella di Terragni — linguaggio che interpretano andando oltre le regole, aprendo la composizione architettonica a nuovi stadi.

Terragni rende gli elementi architettonici indipendenti, liberando loro dallo schematismo funzionale: la copertura, i muri, il telaio, diventano forme in libertà. L'obiettivo è rompere la scatola razionalista, per accordare le funzioni allo spazio vissuto. E lo fa attraverso operazioni compositive di montaggio tra le quali: la traslazione delle figure, la sovrapposizione di ordini e tipi diversi, e l'intersezione e sfalsamento degli elementi architettonici.

Il reticolo per Terragni, come è stato detto prima, è essenzialmente una maglia tridimensionale astratta, in cui trave e pilastro hanno la stessa sezione e costituiscono un unico sistema, un unico elemento plastico. In esso il ruolo della struttura è subordinato allo spazio. Rafael Moneo —nel suo saggio sulle strutture a telaio in cemento armato — afferma che il reticolo nell'architettura di Terragni si trasforma in «elemento astratto»<sup>10</sup> proprio perché pilastri e travi assumono lo stesso valore. Tuttavia la singolarità della struttura a telaio della Casa del fascio è la sua congiunzione — intersezione con i muri che ne definiscono i due blocchi paralleli dell'edificio.

La Casa del Fascio è un volume pari alla metà esatta di un cubo. La pianta è un quadrato di lato 33,20 metri, mentre l'altezza è pari a 16,60 cm. È un edificio solido

e insieme permeabile, formato da due blocchi paralleli ricongiunti con un diaframma costituito da un reticolo in calcestruzzo. All'interno del volume si configura uno spazio centrale, una grande sala delle adunate, prolungamento della piazza dell'impero dentro l'edificio, in cui la luce piove dall'alto attraverso la soprastante copertura in vetro cemento. Il reticolo che in pianta definisce tutto l'impianto compare e scompare all'interno dello spazio tridimensionale. Come osserva Moneo, alla struttura a telaio Terragni «dà dignità perché la riscatta da una condizione di semplice scheletro, conferendole sia capacità formativa, sia presenza nella realtà materiale e corporea dell'architettura»<sup>11</sup>.

L'interpretazione più condivisa sulla Casa del Fascio è quella che vede Terragni «scavare» il volume cubico dell'edificio. Zevi scriveva a questo proposito nel 1950: «[Terragni] accetta la geometria pura nella forma cubica, ma non la ravvolge con superfici senza spessore. Netto e categorico è il rifiuto dell'ultimo dei cinque canoni di Le Corbusier: la facciata libera. Ne deriva una fisionomia plastica che traduce il cubo immacolato in un masso da scavare non con epidermiche finestre continue, ma con forature capaci di rimettere in luce i pilastri e le travi di cemento armato»<sup>12</sup>.

Per Daniele Vitale si tratta di uno «scavo analitico», realizzato in direzioni diverse, coesistenti: «non si tratta tanto di un volume costruito e ordinato attraverso i rapporti geometrici, quanto di un volume negato e contraddetto, scavato ed eroso, sino a lasciarlo sussistere solo nella sagoma, con la forza di uno schema o di un'origine. Il procedimento compositivo cui viene assoggettato è quello del togliere a partire da una figura compiuta»<sup>13</sup>.

In parte concordi sono le considerazioni di Tafuri, che descrive la Casa del Fascio sia come solido sottoposto ad un processo di erosione, sia come griglia instabile. Ma quella griglia è anche la maschera che cerca di simulare

il cubo, cioè l'elemento generatore. Dialogo fra opposti, dirà Tafuri: «raggelato nella sua assoluta dimensione metafisica, l'oggetto di Terragni è un frammento di un interregno concettuale»<sup>14</sup>.

Tuttavia, pur appearing quasi indifferente al luogo in cui si colloca, la Casa del Fascio stabilisce un rapporto forte con la città di Como, con il Duomo, con il paesaggio. Un rapporto stabilito per opposizione e per evocazione.

Per evocazione perché il reticolo — come sottolinea Purini — evoca con la sua partizione in forma di griglia la pianta a scacchiera del nucleo romano di Como<sup>15</sup>. Per opposizione perché il reticolo stabilisce una dialettica tra edificio e città, attraverso la serie d'inquadrature e traguardi che la struttura a griglia produce. L'inquadratura è — come osserva Vitale — il modus con cui l'edificio instaura un rapporto con il contesto. E' attraverso il reticolo che si riguardano gli elementi circostanti: le presenze nella città e nel paesaggio — il Duomo, la piazza dell'Impero, il monte di Brunate — si rivelano con più forza una volta misurate dentro la maglia astratta del reticolo. Per cui al Duomo e agli altri monumenti, viene data maggiore forza mediante lo stesso principio di contrapposizione messo in scena da Persico nella Sala delle medaglie d'oro. L'edificio diventa una cassa di risonanza dei monumenti e del luogo.

La variazione delle facciate è uno degli aspetti compositivi della Casa del fascio più controversi e più indagati dagli studiosi<sup>16</sup>. Alcuni attribuiscono la diversa soluzione per ciascuna delle quattro facciate all'adesione di Terragni e degli architetti del «Gruppo 7» ai dettami futuristi: tale variazione sarebbe quindi volta a rendere il volume cubico dell'edificio un volume dinamico. È Peter Eisenman a individuare nella Casa del Fascio i due principi sui quali si costruisce la forma dinamica: il primo è la trasformazione, il secondo è la sovrapposizione<sup>17</sup>. Sarebbero questi due principi a provocare la variazione

delle facciate, con il risultato di far ruotare il volume, rendendolo dinamico.

Il reticolo è la regola, disegno assoluto che consente lo scavo del volume cubico. In questo senso l'azione erosiva dello scavo necessita del principio del reticolo. La forma dell'edificio viene compiuta tramite due operazioni compositive: sovrapposizione e intersezione. La sovrapposizione di tipi diversi — tra impianto ipostilo e schema a patio — danno forma al programma dell'edificio, mentre l'intersezione tra i due sistemi costruttivi — tra telaio e muro — permette di ricavare le funzioni dentro lo spazio del volume cubico: dalla loggia-belvedere alla sala delle adunate; dal terrazzo in copertura alle scale e agli uffici.

Diverso è l'approccio con cui Terragni utilizza il telaio all'asilo Sant'Elia a Como. L'edificio scolastico destinato alla prima infanzia è composto di due blocchi paralleli, legati da un corpo trasversale e trasparente, tipo architettonico utilizzato da Terragni anche alla Casa del Fascio. La differenza è che mentre nella Casa del Fascio la griglia strutturale coincide con il limite dell'edificio, all'asilo Sant'Elia il volume dell'edificio è definito da due griglie sovrapposte e sfalsate. Nella prima griglia è circoscritta una maglia di pilastri (che segue un modulo di 8 x 6 metri); Nella seconda si allineano le pareti e le suddivisioni interne, che creano i limiti degli spazi. La struttura quindi ora fuoriesce dal volume, creando le logge esterne e il volume d'ingresso, ora rimane all'interno delle superfici delle facciate, come elemento ordinatore dello spazio. In entrambi i casi la struttura è un elemento indipendente dai tamponamenti, fatto che sottolinea la sua autonomia e libertà.

Se nella Casa del Fascio l'impianto segue il tracciato urbano della città, rilevando la centuriazione romana, nell'asilo Sant'Elia, la posizione dell'edificio non è



allineato alla maglia stradale. La pianta quadrata, entro cui si inserisce il tipo a due blocchi paralleli, viene ruotata rispetto all'orientamento delle vie, per due motivi: il primo per staccarsi dal poligono irregolare del sito, il secondo per creare spazi triangolari agli angoli, con cui approfittare in modo migliore l'orientamento solare e il rapporto con la città. In effetti, con la rotazione, rispetto al sito, il volume dell'edificio non solo viene sottolineato, ma soprattutto riesce a utilizzare tutto il lotto prolungando le funzioni interne verso l'esterno, attraverso elementi di appoggio, quali il portale nell'area giochi oppure la rampa per collegare giardino e tetto terrazzo.

In questo edificio il tema dell'indipendenza degli elementi tra di loro, con l'obiettivo di accentuare le funzioni, è chiaramente messo in evidenza: dalla scatola vetrata dell'ingresso alla griglia di pilastri che non coincide con i limiti dell'edificio.

L'Asilo Sant'Elia può essere considerato, dalla sua organicità e nettezza, il capolavoro di Terragni e insieme al Dispensario Antitubercolare di Gardella, del Razionalismo italiano.

Un'ulteriore sviluppo del reticolo caratterizza il progetto di concorso del Palazzo dei Ricevimenti e delle Feste all'EUR 42. Terragni in questo caso disegna il corpo edilizio attraverso un'ossatura variabile, tesa a smaterializzare il volume. Come sostiene Armando Dal Fabbro, il reticolo in questo caso è strumento misuratore e limite del progetto, una guida che consente di disporre il programma edilizio secondo una nuova tecnica compositiva, quella del montaggio<sup>18</sup>. L'edificio è risolto tramite uno spazio ipostilo, composto non di colonne ma da pilastri e travi di sezione rettangolare. All'interno della griglia, Terragni colloca le diverse parti del programma — la Sala ovoidale, la Sala dei ricevimenti e i corpi di servizio — creando vuoti e interrompendo i piani di calpestio. La variabilità

dello spazio interno e la scomposizione del volume scaturiscono proprio dagli sfalsamenti della tessitura spaziale, tanto in pianta quanto in sezione. Mario Labò espresse un giudizio negativo sul progetto, poiché in esso riscontrava «la volontà di risolvere un'architettura nemmeno più per struttura, ma in ossatura». Ma è proprio questo argomento, addotto da Labò, che rende il Palazzo dei Ricevimenti estremamente interessante: in esso convivono le due valenze del reticolo, ossia la sua astrazione e il suo carattere massivo.

D'altronde come spesso avviene in Terragni — in cui moderno e classico, novecento e astrattismo, convivono — anche in questo caso, intrecciata all'idea della griglia, vi è il ritorno di un partito compositivo classico. L'edificio si sviluppa, infatti secondo la sequenza basamento, fusto, capitello: sequenza che dal basamento (in cui sono incorporati i flussi delle macchine) attraverso il fusto (composto dal reticolo) trova conclusione nella copertura, qui concepita come una sorta di astrazione pittorica della pianta, in cui si individuano i corpi che stanno dentro il reticolo.

Anche in Casa Rustici il reticolo è una tessitura che disegna il volume. La differenza è però sostanziale: mentre nella Casa del Fascio il telaio si materializza in una facciata a griglia, in Casa Rustici invece a raffigurare il reticolo sono i ballatoi aerei che connettono i due blocchi paralleli che racchiudono la corte. La loro sovrapposizione in verticale e in orizzontale li rende un grande schermo posto come filtro tra lo spazio della corte interna e il fronte stradale. Nel prospetto su Corso Sempione il telaio svolge due compiti: da una parte unisce i due lati edificati con quello vuoto, dall'altra evidenza — pur schermandole — le diverse profondità dell'edificio. L'architettura di Casa Rustici sfida i vincoli, i regolamenti e le consuetudini, tracciando una nuova spazialità e interpretando con logiche moderne il tipo a

corte.

Attraverso i ballatoi aerei, Terragni crea un «fronte schermato» che separa e unisce lo spazio pubblico della corte interna.

La Casa Rustici rappresenta — nella ricerca sulla casa d'abitazione, uno dei temi più cari ai razionalisti — un'elaborazione progettuale del tutto originale: il telaio-ballatoio risolve il rapporto tra lo spazio privato della casa e lo spazio pubblico della città. Si tratta di una invenzione architettonica, che permette di capire la genialità di Terragni, in cui si risolvono, a mio avviso, in modo unitario le due scale architettoniche in gioco: quella domestica nel rapporto degli spazi interni con i terrazzi; e quella urbana nella relazione tra cortina edilizia e corte interna.

## 6\_Il telaio classico di Ignazio Gardella

Una delle opere più importanti del Razionalismo italiano è il Dispensario Antitubercolare ad Alessandria, progetto che Gardella inizia nel 1933, concludendosi nel 1938. La bellezza del edificio è radicata da una parte nello schema essenziale del blocco, con i lati corti opachi e i lati lunghi aperti, dall'altra nella sovrapposizione dei tamponamenti in facciata a strati diversi, composti da tre tipi: pareti di vetrocemento su cui vengono incassate le finestre a nastro, pareti intonaccate e un grigliato in mattoni. Il telaio in calcestruzzo verso il fronte principale e arretrata permettendo la composizione della facciata libera, invece nel fronte retrostante rimane a filo creando una parete scavata dalle forature. Al piano terra Gardella dispone un salone unico di ricevimento e attesa, mentre al primo piano, oltre alle stanze di ricovero, ricava un terrazzo, una stanza a cielo aperto che intravede il paesaggio attraverso un grigliato in

mattoni, che riprende una tecnica costruttiva propria delle cascine lombarde. Anche se Gardella non ha mai voluto citare l'architettura rurale, resta il fatto che col Dispensario si apre per prima volta una dialettica tra l'astrazione della nuova architettura e la memoria dei luoghi. Tema che nel Dopoguerra sarà ripreso più volte dai migliori architetti italiani.

Al Dispensario tutti gli elementi di Le Corbusier sono presenti ma interpretati: la pianta libera poggia su di un basamento, i pilotis sono rettangolari e legati ad una struttura a telaio, la finestra a nastro è inserita all'interno delle pareti in vetrocemento, il tetto giardino e tamponato con una gelosia in mattoni. Per questo motivo l'edificio pur seguendo i dettami degli elementi Corbuseriani, è un'opera originale, appropriazione del linguaggio moderno trapiantato in Italia.

Quattro anni prima Gardella aveva partecipato al concorso per una torre in Piazza del Duomo a Milano, che riguardava la progettazione di una torre littoria all'estremità di Palazzo Reale. La torre — tripartita in pianta e con la scala collocata nella partizione centrale — è definita da due elementi contrapposti: da una parte un reticolo che definisce i nove loggiati sovrapposti, da un'altra due muri di pietra che tengono all'interno la scala che collega i diversi piani. Il reticolo costituisce una trascrizione semplificata del sintagma trave-pilastro<sup>19</sup> dell'ordine trilitico classico. Gardella contrappone all'astrattezza del reticolo razionalista il valore tettonico del sistema classico: « la struttura di pilastri e travi non voleva essere il solito motivo formale di una maglia reticolare, in cui la sezione degli elementi è sempre la stessa. Nella torre la struttura portante è costituita da pilastri e architravi a sezione differente. Questa scelta era anche tecnica ma richiamava il sistema degli ordini architettonici»<sup>20</sup>. Il progetto della torre rifiuta il monumentalismo retorico del regime offrendo alla città uno strumento per osservare, passeggiare,

incontrarsi, una promenade architeturale, un percorso architettonico per avere una esperienza della città.

L'idea di avvolgere il muro con un reticolo ritorna nel Palazzo della Civiltà italiana all'Eur 42. Come nella Torre in Piazza Duomo la struttura verticale del Palazzo è un'altissima parete completamente ricoperta di bassorelievi racchiusa da una struttura reticolare di pilastri. Il reticolo in questo progetto è la figura compositiva che sviluppa tanto il corpo orizzontale come quello verticale del Palazzo.

Per Gardella, il progetto di architettura conferisce ordine e unità, e si realizza attraverso un'azione fortemente razionale di sintesi creativa che mette in relazione gli aspetti formali, ambientali, storici, funzionali, tecnici ed economici. Con questi presupposti Gardella progetta tra il 1947 e il 48 Casa Tognella a Milano, detta Casa al Parco, perchè affacciata su Parco Sempione.

L'idea della casa si basa nel dividere l'edificio in due corpi, in due parti nettamente distinte: una parte privata, con la presenza delle camere da letto, recintata da muri; l'altra pubblica, con la zona giorno e il fronte aperto sul parco. In questo progetto torna l'idea di contraporre un corpo opaco ad un corpo trasparente. Così Gardella progetta verso il Parco una struttura di pilastri a vista, interrotti dai solai, per sottolineare l'orizzontalità del manufatto. Dietro i pilastri le facciate sui vari piani orizzontali hanno un movimento molto più libero. L'assetto esterno del corpo sud, contenente le camere da letto e i bagni, ma anche la cucina, è definito da muri portanti e finestre alte da pavimento a soffitto, di diversa larghezza in relazione ai diversi ambienti cui danno luce. I due corpi sono collegati da una galleria che serve da ingresso agli appartamenti, contenente il corpo scala e gli ascensori.

La Casa al Parco può considerarsi un frammento del

Progetto urbanistico Milano Verde, elaborato nel 1938 circa dieci anni prima, da Gardella insieme ad Albini, Minoletti, Pagano, Palanti, Predaval e Romano. Tra gli obiettivi di Milano Verde si verifica l'opposizione all'urbanistica del Regime, e al tempo stesso la volontà di proporre uno schema per impedire lo sviluppo disordinato della città. Il progetto proponeva un quartiere moderno di impianto rigorosamente razionalista a maglia quadrata, con edifici residenziali a schiera immersi nel verde. Gli edifici residenziali, inseriti nei lotti definiti dal reticolo, sono di tre tipi: torri alte venti piani, case normali di sei piani e ville di tre piani, tutte disposte a stecche parallele, in modo di avere il fronte principale esposto a sud-est. Dal nucleo pubblico del quartiere parte la passerella che conduce al parco, diviso in due dal prolungamento di via Domodossola; nella zona verde prossima al Piazzale trovano spazi i bagni, le piscine e la sede del gruppo fascista rionale. In questa zona si colloca il padiglione dello sport, precedente sicuro della Casa al Parco, composto da due corpi, uno chiuso recintato da muri, l'altro aperto al verde e definito da un reticolo.

## **7\_ Il telaio come cornice in Figini\_ Pollini**

Luigi Figini e Gino Pollini si laureano entrambi al Politecnico di Milano, nel 1927, con un progetto moderno avendo come relatore a Piero Portaluppi. A seguito formano lo studio Figini-Pollini, partecipando attivamente entrambi, attraverso mostre e incontri, al dibattito sulla nuova architettura. Pollini aderisce al Gruppo 7, Figini è uno dei fondatori del MIAR e partecipa attivamente ai CIAM. Realizzano a Milano, nel 1936, Villa Figini, una abitazione unifamiliare destinata a Figini e sua moglie nel quartiere dei giornalisti. La villa rappresenta per lo studio Figini-Pollini, dopo una serie di interventi alla Triennale di Milano, la sua prima

opera importante. Essa rispecchia gli insegnamenti di Le Corbusier e l'adesione al linguaggio dell'Architettura Moderna. La Casa è sopraelevata dal terreno mediante una serie di pilastri rettangolari, declinazione italiana del piloti corbuseriano. Una scala disposta in asse porta al piano nobile, dove si sviluppano i vari recinti della zona giorno. Su di esso si dispone la zona notte. All'interno del volume rettangolare, recintato da una parete continua, si colloca un patio a doppia altezza sul quale si affacciano il soggiorno al primo piano e la camera matrimoniale al secondo piano. La Villa rappresenta gli ideali della modernità e concretizza le aspirazioni dell'uomo moderno. Al piano terra il verde entra liberamente sotto casa, poiché il volume è sospeso, così come la luce ai piani superiori entra liberamente attraverso le finestre a nastro e del patio giardino.

Gli architetti razionalisti spesso lavoravano in gruppo, frutto di queste collaborazioni è il progetto ideato da Figini-Pollini insieme a Terragni e Lingeri per l'Accademia delle Belle Arti di Brera, a Milano. In questo progetto mai realizzato, il reticolo è un avanzo che risolve la facciata d'ingresso e il rapporto con la città. È interessante notare come la struttura reticolare sia un elemento sovrapposto al corpo scatolare dell'edificio, creandone una loggia al piano terra e una galleria al piano superiore che serve ad alloggiare le sculture.

Ma già nelle prime opere che realizzano lo studio Figini e Pollini — la Casa Elettrica alla Triennale di Monza nel 1930 e la villa-studio per un'artista presentata alla mostra sulla casa moderna, alla Triennale di Milano nel 1933 — è presente il tema del reticolo. È in questa mostra che Adriano Olivetti si interessa alla loro architettura. Riceveranno anni dopo l'incarico per realizzare ad Ivrea, una serie di progetti: l'ampliamento delle officine della Olivetti, una casa popolare, le abitazioni per gli impiegati ed un asilo. In tutti questi edifici Figini e Pollini utilizzano il telaio strutturale come schema figurativo.

In particolare nella Casa delle maestranze del 1941, ad Ivrea, il telaio compare sui lati lunghi del blocco costituendo una doppia facciata; il telaio permette di stratificare il limite dell'edificio, creando una profondità spaziale tramite la sovrapposizione del telaio sul filo esterno e la parete forata interna.

Nel 1949 lo studio Figini e Pollini realizza a Milano, la Casa in via Broletto. È una casa di abitazioni a due corpi, situata nel centro storico di Milano. Il primo corpo definisce la facciata d'ingresso su via Broletto, seguendo la cortina edilizia con radicale nudità, operazione che ricorda le architetture di Asnago e Vender. Il corpo interno invece evidenzia la struttura, compare il reticolo razionalista come schema ordinatore, come elemento fatto da sovrapposizioni, in cui vengono arretrati i tamponamenti che definiscono il limite dell'edificio, tamponamenti composti dall'abbinamento parete di vetrocemento e finestra a nastro. La facciata interna rivela ancora il principio della maglia cartesiana trasfigurata in elemento tridimensionale che ne limita un volume trasparente.

Il quartiere INA CASA — istituto nazionale per le Assicurazioni — di via Harrar a Milano forma parte del Piano Regolatore Generale del 1946. Il progetto ideato da Piero Bottoni era composto da una serie di edifici residenziali e di servizi, con degli spazi all'aperto. Il piano proponeva di creare un quartiere a sé stante, un sub-centro urbano nella periferia milanese, combinando nello stesso impianto tanto funzioni come tipi di alloggio diversi, quali gli edifici a stecche e le ville indipendenti. I blocchi che definiscono lo spazio urbano del quartiere, vengono utilizzati al modo delle mura di una città antica, Limes dentro cui si dispongono le ville a due piani e le aree pubbliche.

Verso la via Harrar — oggi Via Dessiè — i blocchi sono definiti volumetricamente mediante il reticolo, i tamponamenti arretrati sono concepiti come diaframmi

che combinano diversi materiali, a seconda il loro destino: pareti di vetrocemento per i soggiorni, le scale e i bagni, parete intonaccate invece per le camere da letto. Sono appartamenti a due piani, con il soggiorno a doppia altezza. Questi edifici, eredi e continuatori di una idea di architettura sorta negli anni 20', influenzeranno l'opera di tanti altri architetti italiani delle generazioni posteriori.

## 8\_ telaio e memoria: le opere dei BBPR

Il gruppo di architetti BBPR ( Beljioso, Banfi, Peressutti, Rogers) utilizza il telaio in molte opere e sempre in modi diversi, quasi a volerne declinare tutte le possibili variazioni compositive. Si pensi al monumento alla Vittoria d'Africa in piazzale Fiume(1937), al Palazzo postale all'EUR (1938-40) o ancora al Monumento ai caduti nei campi nazisti nel cimitero Monumentale di Milano (1947).

Nel progetto di concorso per il Monumento alla Vittoria Africana, il reticolo è un colonnato periptero che avvolge la cella costituita dal volume interno. Il principio dell'analogia con il tempio classico è ulteriormente rafforzato dall'utilizzo delle sculture come elementi di tamponamento del graticcio. Il rapporto che nel razionalismo si instaura fra scultura e architettura dichiara l'intento di praticare una sintesi artistica che riecheggi quella classica.

Nel caso del Palazzo delle Poste all'EUR 42, l'esibizione in primo piano del telaio e il distacco delle tamponature caratterizzano il rigore strutturale dell' edificio, composto da due volumi di altezza diversa collegati a loro volta da un passaggio aereo.

Emerge in queste architetture il filo conduttore di tutta la ricerca dei BBPR, «tendente a comporre ordine e libertà formali in una sintesi che affida alla struttura portante la funzione ordinatrice e alle parti complementari

portate le pareti di chiusura nell'edilizia, la possibilità di variazioni richieste da necessità funzionali, al di fuori di regole geometriche schematiche»<sup>21</sup>.

Il monumento ai Caduti nei campi nazisti —realizzato nel 1947 — è una struttura a reticolo, che assume nella versione definitiva le dimensioni di un cubo di 2,12 metri di lato. E' un reticolo che rimanda ai tralicci degli anni trenta e soprattutto a quelli di Persico per la Galleria Vittorio Emanuele e per le mostre alla Triennale di Milano.

Oggetto paradossale nel suo rappresentare allo stesso tempo la morte e la fine della stagione razionalista, il traliccio dei BBPR diviene «commemorazione di un'ideale»<sup>22</sup>.

La struttura a telaio in questo caso evoca se stessa e rappresenta commemorativamente l'architettura del razionalismo. «Il Monumento può essere considerato una rappresentazione paradigmatica della "razionalità" in architettura [...]il reticolo tridimensionale "leitmotiv" di tante felici prove dell'architettura razionalista lombarda, da Persico a Nizzoli a Terragni, è l'idea informatrice del Monumento»<sup>23</sup>.

La struttura realizzata con tubi metallici (che richiama le strutture a telaio, segno e simbolo di una generazione) racchiude al suo interno un'urna contenente la terra dei campi di sterminio nazisti, a memoria di quel tragico evento. Il traliccio cubico, posato su un basamento a croce, è staccato dalla superficie del terreno. Il Monumento —progettato interamente da Peressutti nel 1945 — è debitore di un altro progetto di Peressutti: la casa ideale, disegnata per la rivista Domus nel 1942. Secondo Tafuri il Monumento costituisce per l'ambiente milanese il «punto della situazione»<sup>24</sup>.

Il razionalismo a Milano — secondo Tafuri — non era considerato come un'esperienza da superare, bensì un'eredità da cui ripartire, arricchendola di significati nuovi.

Il Monumento quindi è una formidabile sintesi compositiva dei principi del razionalismo, qui tutti presenti: la struttura a telaio, la separazione delle parti di tamponamento dalla struttura, la variazione delle facciate attraverso la disposizione dei tamponamenti, il rapporto con il contesto risolto per inquadramento. E così il fascino di quest'opera risiede nella sua capacità di contenere uno spazio interno che evoca il luogo della morte e al contempo nel processo analogico che fa del Monumento stessa rappresentazione, insieme ideale e simbolica, dell'architettura razionalista.

## 9\_Conclusioni

La vicenda del reticolo attraversa circa venti anni di architettura italiana, potremmo dire dal 1932 fino al 1952, coinvolgendo diverse opere: dalla Casa del fascio di Terragni alla Casa al Parco di Gardella, dal Monumento ai caduti nei campi nazisti dei BBPR al quartiere INA Casa in via Harrar di Figini e Pollini.

Nel Dopoguerra a Milano, le opere di Figini e Pollini, saranno le ultime a utilizzare il reticolo, come tema compositivo; opere che segnano la conclusione della stagione fondativa del razionalismo italiano. Una conclusione che è anche un cruciale punto di svolta: da quel momento si apriranno agli architetti italiani nuove strade. Esse condurranno verso l'attenzione per il contesto, la tradizione costruttiva locale — peraltro già indagato dallo stesso Pagano, con lo studio delle architetture rurali in Italia — e verso lo studio dell'ambiente storico e urbano, inteso come saldatura fra patrimonio culturale e architettura della città.

Dallo studio del reticolo emergono tre temi fondamentali che sono tuttora vivi nel dibattito sull'architettura moderna. Il primo riguarda il rapporto

che le architetture razionaliste, attraverso il reticolo, stabiliscono con il classico. Un rapporto che si costruisce dalla ricerca di forme essenziali e di un'interpretazione dell'architettura classica come linguaggio razionale. Lo stesso tema del reticolo sul quale insistono i razionalisti rivela una lettura comune del «classico» e manifesta la volontà di individuare — così come fecero per altro verso anche Le Corbusier e Mies — un «classicismo ideale» in cui ritrovare i valori essenziali dell'architettura.

Circa quattro anni prima dell'avvento dei razionalisti italiani, Le Corbusier aveva già pubblicato *Vers une architecture*. Metafore acute e schizzi rivelatori esprimevano quasi in forma di manifesto la classicità della modernità: «i templi dorici trasmettono un'impressione d'acciaio filettato e polito, una meccanica delle forme plastiche realizzata nel marmo con lo stesso rigore che noi abbiamo imparato a praticare nelle macchine»<sup>25</sup>.

Salvatore Settis ha messo in evidenza come nell'interpretazione degli architetti moderni, l'ordine dorico venga estrapolato dal mondo classico per essere esaltato come essenza stessa della grecità, e allo stesso tempo come pietra di paragone della modernità: «mentre le nuove possibilità tecnologiche relegavano gli stili storici al rango di inutile epidermide, si volle cercare proprio nell'antichità classica un modello autorevole e pregnante, e lo si trovò nella "pura" espressione dello stile dorico»<sup>26</sup>.

La seconda questione che ci interessa rilevare degli edifici che assumono il reticolo come schema compositivo è la dimensione astratta e metafisica. Una caratteristica ricorrente delle architetture del '900 in Italia, è infatti la loro propensione allo straniamento e alla metafisica.

L'aspetto metafisico nel razionalismo può essere inteso come riduzione dello spazio fisico a schema, a figura, a geometria e insieme ad un carattere massiccio che rievoca forme essenziali e antiche. In quelle opere

non v'è solo presente la purezza delle forme e della geometria, ma soprattutto è presente una idea di architettura, che ha leggi proprie e interne, che non dipendono né dalla necessità né dalla costruzione, e che trascendono la funzione.

Importanti per delineare questo rapporto tra metafisica e architettura sono le considerazioni fatte da Edoardo Persico su «Casabella» a proposito della ristrutturazione del teatro di Busto Arsizio eseguita da Ignazio Gardella nel 1935. Persico sottolineava la prossimità dell'architettura razionalista alla pittura metafisica, paragonando questo rapporto con le affinità esistenti tra l'opera di Le Corbusier e il cubismo, oppure tra quella di Gropius e il neoplasticismo. Il rapporto con la metafisica costituiva dunque per Persico «l'indirizzo destinato a costituire il motivo più originale di un'architettura italiana in Europa»<sup>27</sup>. Rapporto che è presente all'accostare le rarefatte strutture della tela di Carrà «Forte dei marmi» con gli allestimenti di Persico: il telaio è già in entrambi i casi una filigrana che smaterializza il volume. Costruzione astratta ed essenziale, carica di potenza figurativa.

La terza questione è l'aspetto urbanistico del reticolo razionalista, ovvero il rapporto che il reticolo stabilisce con la città. Esso ne delinea nel principio della trasparenza, ossia di rendere visibile l'interno degli edifici pubblici, l'idea che accomuna il linguaggio razionale dell'architettura e la poetica della nuova città moderna così com'era concepita dagli architetti italiani. Una nuova città nella quale gli edifici si inseriscono per opposizione e senza retorica, all'interno di tracciati «ideali» sui quali scorre la vita. Nel 1935, Edoardo Persico, circa un anno prima di morire, aveva affermato che l'architettura moderna non consisteva nel cinismo americano — the engineering solution of the building problem — né nello standard di Le Corbusier, ma che invece «il suo destino, la sua profezia fosse quella di

rivendicare la fondamentale libertà dello spirito»<sup>28</sup>. Pagano, Persico e Terragni, nonostante le loro differenze ideologiche, erano concordi nella volontà di costruire in Italia la nuova città attraverso l'architettura razionalista. Per questi architetti essa appariva come un sogno, «come un'astratta trasfigurazione di nuovi ideali, come espressione di più sereni rapporti tra l'uomo e lo spazio che lo circonda, tra la contemplazione e il lavoro, tra la fatica di vivere e la gioia di sognare»<sup>29</sup>.

In conclusione, attraverso il reticolo gli edifici del razionalismo conquistano una dimensione «ideale» che testimonia come nelle grandi architetture la «volontà di forma» vale a dire la visione estetica del costruire possa sintetizzare e trascendere il dato costruttivo e tecnico. È in virtù di questa dimensione «ideale» che le opere del razionalismo, come fari isolati e sospesi, continuano a illuminare il territorio dell'architettura.

## **10\_ Regesto cronologico di edifici razionalisti aventi il tema del reticolo:**

1927 \_ Officina del Gas. Giuseppe Terragni  
1933 \_ Casa per un artista, Triennale di Milano. G.Terragni, L.Figini  
1932-1936 \_ Casa del Fascio, Como. Giuseppe Terragni.  
1934 \_ Costruzione metallica nella Galleria Vittorio Emanuele, Milano. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli.  
1934 \_ Sala delle medaglie d'oro, Mostra dell'aeronautica italiana, Milano. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli.  
1934 \_ Progetto per una Torre in piazza del Duomo, Milano. Ignazio Gardella.  
1935 \_ Negozio Parker, Milano. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli.  
1934-35 \_ Casa Rustici, Milano. Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri.  
1937 \_ Progetto di concorso per il Palazzo della Mostra della civiltà italiana all'E 42, Roma. Franco Albini, G.C. Palanti, G. Romano, B. Revel.  
1937 \_ Piano regolatore della Valle D'Aosta. BBPR  
1937 \_ Monumento alla Vittoria in Piazza Fiume, Milano. BBPR.  
1938 \_ Palazzo della Civiltà italiana all'Eur 42, Roma. F. Albini, I. Gardella, G. Palanti, G. Romano.  
1938 \_ Palazzo dei ricevimenti e delle feste all'EUR 42, progetto di secondo grado, Roma. Lingeri, Terragni, Cattaneo.  
1938 \_ Progetto del quartiere d'abitazione «Milano Verde». Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Predaval, Romano.  
1939-41 \_ Asilo nido, Ivrea (Torino). L. Figini, G. Pollini.  
1940 \_ Palazzo delle Poste all'EUR, Roma. BBPR.  
1940 \_ Sede del sindacato dei lavoratori dell'industria, Como. Lingeri, Cattaneo, Magnani, Lorigoni, Terzaghi.

1940 \_ Città orizzontale. Marescotti, Diotavelli, Pagano.  
1945 \_ Monumento ai caduti nei campi nazisti, Cimitero Monumentale, Milano. BBPR.  
1947-48 \_ Casa Tognella, detta Casa al Parco, Milano. Ignazio Gardella.  
1949 \_ Casa in Via Broletto, Milano. Figini e Pollini.  
1951-1954 \_ Quartiere INA CASA in via Harrar, Milano. Figini e Pollini



#### Note bibliografiche:

1\_ Gli elementi prevalenti del linguaggio razionalista possono essere così definiti: il telaio strutturale, lo schermo, inteso come muro-lama; il ballatoio a nastro; scale e rampe liberi, in quanto sistemi di circolazione verticali autonomi dal volume; infine il tetto indipendente, staccato anch'esso dal corpo edilizio.

2\_ ROSSALIND E. KRAUSS, *Grids in The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, MIT Press, 1986 « L'analisi della Krauss sottolinea come la griglia rappresenti la radicalità dell'arte moderna sotto due diversi aspetti, l'uno spaziale, l'altro temporale. Nella sua accezione spaziale la griglia istituisce infatti un sistema di regole autonomo dalla natura, in cui il principio di imitazione del reale non ha più alcun valore. D'altra parte, nella dimensione temporale la griglia costruisce un luogo senza tempo che esclude la storia», pag.120

3\_ CHARLES BOULEAU, *La geometria segreta dei pittori*, Electa, Milano, 1988.

4\_ IGNAZIO GARDELLA, *Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana. Riflessi nell'occhio di un architetto*, in STEFANO GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana, opere 1929 – 1999*, Skira, Milano, 2002.

« La classicità a cui mi riferisco va intesa al di fuori del tempo e al di fuori di ogni scolastica classificazione storica, come il diffuso, continuo, costante volontà di ricercare un ordine, una misura, una modulazione che rendano gli organismi architettonici chiaramente percepibili nella crudele luce del sole mediterraneo, in tutta la corposità delle loro forme che possono essere olímpicamente statiche o articolatamente dinamiche», pag. 224.

5\_ GIUSEPPE PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni in «Casabella Costruzioni»* n.159-160 marzo-aprile 1941. « Quando l'architettura moderna italiana si dibatteva nelle sue prime polemiche e gli orrori imperversavano e si costruiva la stazione di Milano, la Casa madre

del mutilato e il primo tratto della via Roma a Torino; quando pochi architetti invasati strillavano e organizzavano mostre di architettura "razionale" per combattere l'irrazionalità di uno stilismo fiacco e convenzionale; quando l'architettura funzionale era considerata con sospettosa cautela ed ogni benpensante si gonfiava di patriottico sdegno quando vedeva una casa senza tetto, una finestra orizzontale o un portone senza ferri battuti; quando era considerata audacia eroica il mecenatismo di qualche barista intelligente ( ricordiamo il Bar Craja a Milano!), dove potevano sfogarsi i sogni architettonici degli architetti moderni? Nelle esposizioni! Difatti negli anni che vanno dal 1927 al 1932 gli architetti italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna.»

6\_ LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, edizione italiana, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi editori, Milano, 1973, 1° ed. Originale 1923

7\_ BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, 1° ed. 1950, Einaudi, Torino, 1996, pag. 2003.

8\_ GUIDO CANELLA, *Terragni, Persico e la retorica nel razionalismo italiano*, in *Giuseppe Terragni 1904-1943*, a cura di Giorgio Ciucci, Electa, Milano, 1996, pag.155

9\_ ALBERTO SARTORIS, *Catalogo della Mostra Giuseppe Terragni*, Como, 1948.

«Con l'applicazione trasposta di regole magiche e servendosi magistralmente di forme cartesiane nate da un lirismo avvincente, egli ha ottenuto tutto ciò che una tecnica razionale ridotta a schema astratto e metafisico poteva dare alla plastica architettonica, monumentale ed utilitaria».

10\_ RAFAEL MONEO, *L'avvento di una nuova tecnica nel campo dell'architettura: Le strutture a telaio in cemento armato*, in: «La solitudine degli edifici e altri scritti, questioni intorno all'architettura»,

a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale, collana I testimoni dell'architettura, Allemandi, Torino, 2004.

11\_RAFANEL MONEO, *Ibidem*, p.194

12\_BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, *Ibid.* pag.189

13\_DANIELE VITALE, *Lo scavo analitico. Astrazione e formalismo nell'architettura di Giuseppe Terragni*, in «Rassegna» (Milano), a. IV, n. 11, settembre 1982, numero monografico dedicato a Giuseppe Terragni 1904-1943, curato da Daniele Vitale, pp. 6-11

14\_MANFREDO TAFURI, *Il soggetto e la maschera*, *Oppositions* n° 11, 1977.

15\_FRANCO PURINI, *Il razionalismo e l'architettura italiana tra le due guerre*, in FEDERICA DAL FABRO, *Stili del razionalismo, anatomia di quattordici opere di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 2002. «Como romana è una città rettangolare perimetrata dalle mura e costituita da una scacchiera ortogonale, un organismo urbano ancora oggi nella città, una vera e propria archeologia operante. L'idea della griglia geometrica è interpretata da Giuseppe Terragni come la matrice strutturale della Casa del fascio. Il risultato di questa identificazione consiste nel fatto che l'edificio può essere inteso come una sorta di modello analogico dell'architettura della città».

16\_Tra i numerosi scritti sull'opera di Terragni appaiono in questa sede di maggiore interesse: *Manfredo Tafuri, Il soggetto e la maschera*; *Peter Eisenman, Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*; *Giorgio Ciucci Terragni e l'architettura*, pubblicato in *Giuseppe Terragni, opera completa*; *Guido Canella, Terragni, Persico e la retorica nel razionalismo italiano*; *Daniele Vitale, Giuseppe Terragni: lo scavo analitico*.

17\_PETER EISENMAN, *Giuseppe Terragni, trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Monacelli Press, New York, 2003.

18\_ARMANDO DAL FABBRO, *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Mucchi Editore, Modena, 1994, pag.90.

19\_STEFANO GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana, opere 1929 – 1999*, Skira, Milano, 2002, p.27

20\_IGNAZIO GARDELLA, *Dibattito a Torino sul progetto per la Piazza del Duomo milanese*, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 1 febb, 1989, con I. Gardella, D. Vitale.

21\_BRUNO REICHLIN, *BBPR, Monumento ai caduti nei campi nazisti, Il segno della memoria*, Electa, Milano 1995, p.41.

22\_MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944- 1985*, Piccola biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 1982<sup>1</sup>, 2002

23\_EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.

24\_MANFREDO TAFURI, *Ibidem*, p.8

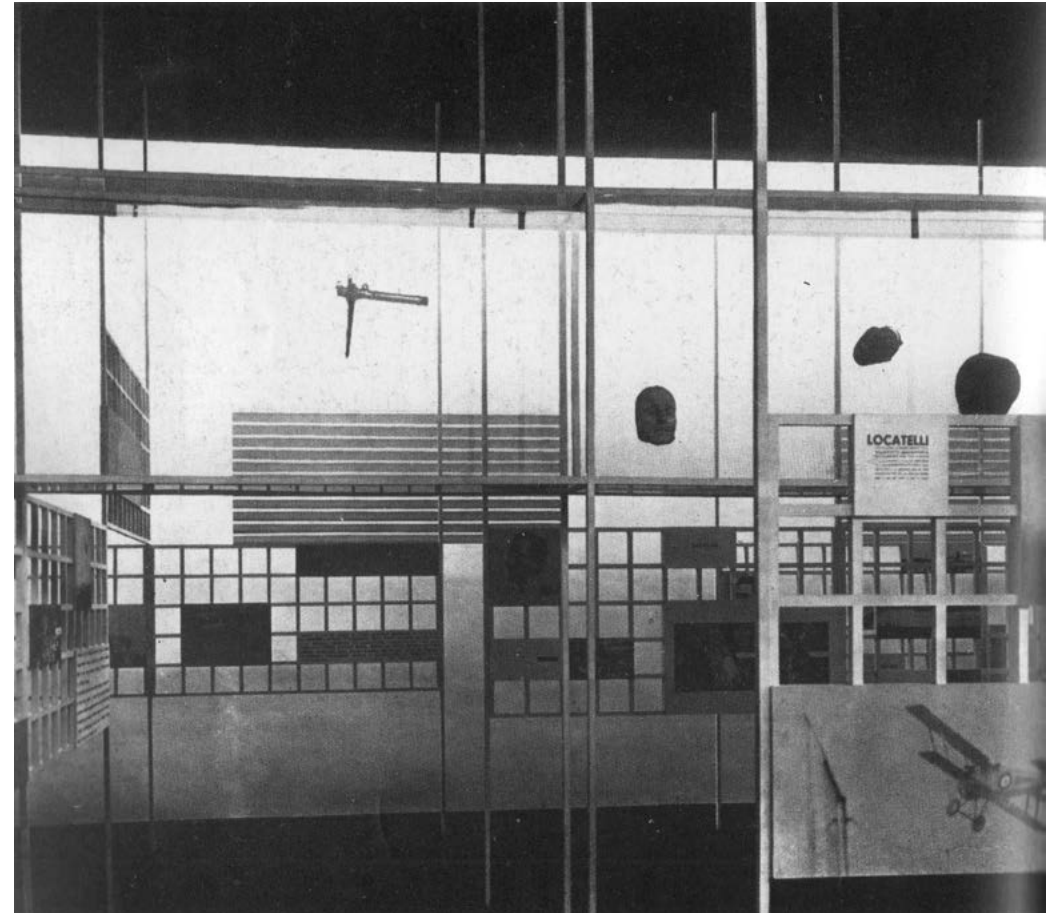
25\_LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1° ed. 1929, trad. italiana, Verso un'architettura, Longanesi editori. Milano 1973.

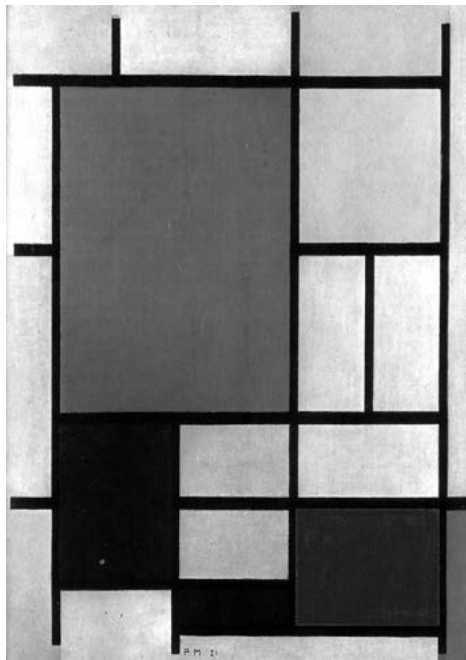
26\_SALVATORE SETTIS, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino, 2004, pag.29.

27\_EDOARDO PERSICO, *Un teatro*, in *Tutte le opere 1923- 1935*, a cura di Giulia Veronesi, Milano 1964.

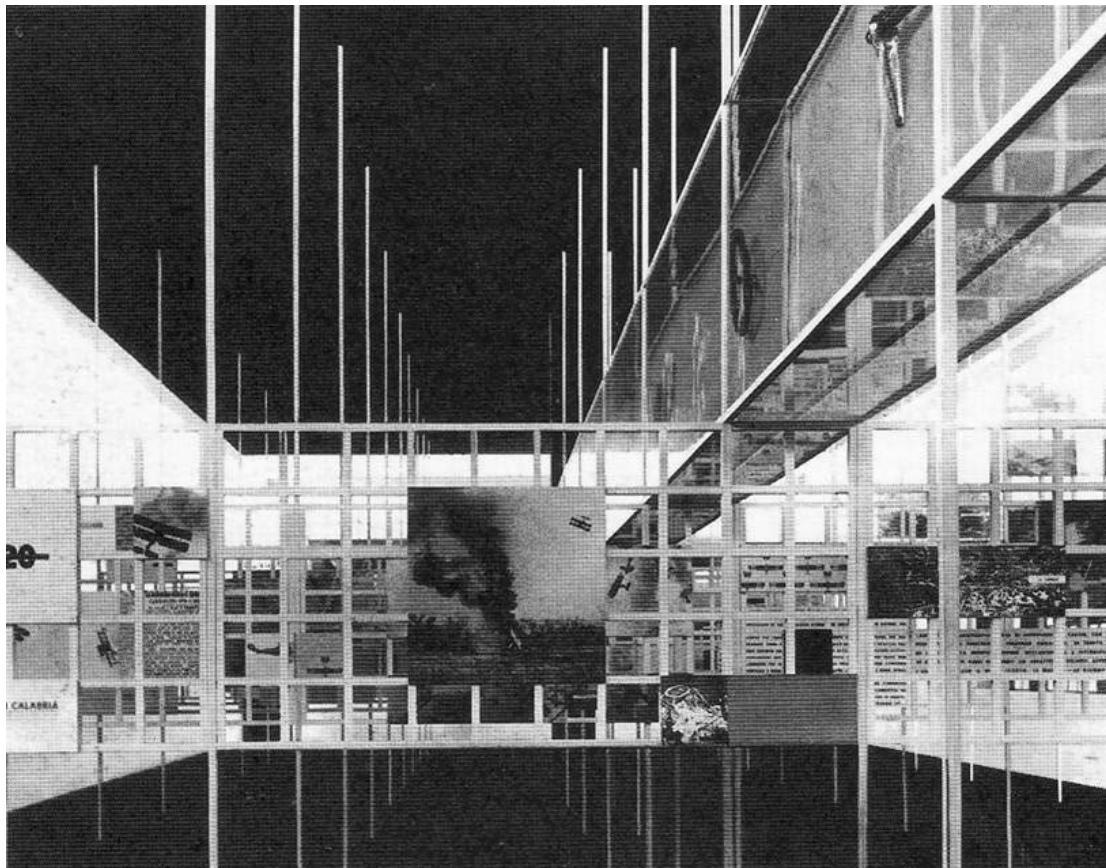
28\_EDOARDO PERSICO, *Profezia dell'architettura, «Casabella»*, n.102-103, giugno-luglio, 1936, pag.5

29\_GIUSEPPE PAGANO, *Presagi per la città di domani, «Costruzioni-*

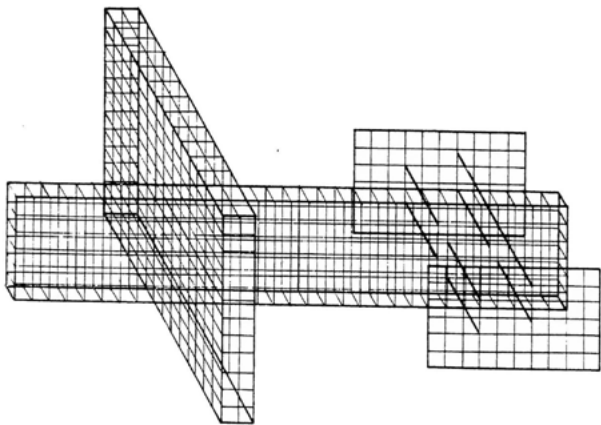




1



3



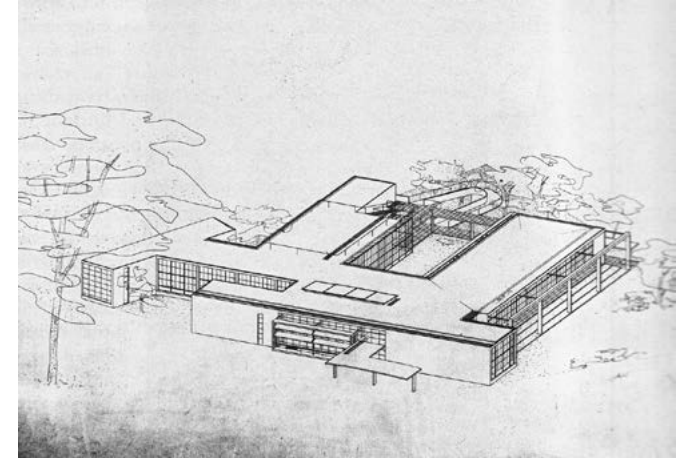
2

- 1\_Piet Mondrian, Pittura "Composition 10"
- 2\_Edoardo Persico, Struttura pubblicitaria prefabbricata in galleria Vittorio Emanuele II, 1934
- 3\_Edoardo Persico, Sala delle Medaglie d'oro, Mostra dell' aeronautica italiana, Triennale di Milano 1934



4

4\_Giuseppe Terragni, Casa del Fascio a Como, facciata ovest, 1932-1936



5

5\_Giuseppe Terragni, Assonometria Asilo Sant'Elia, 1936

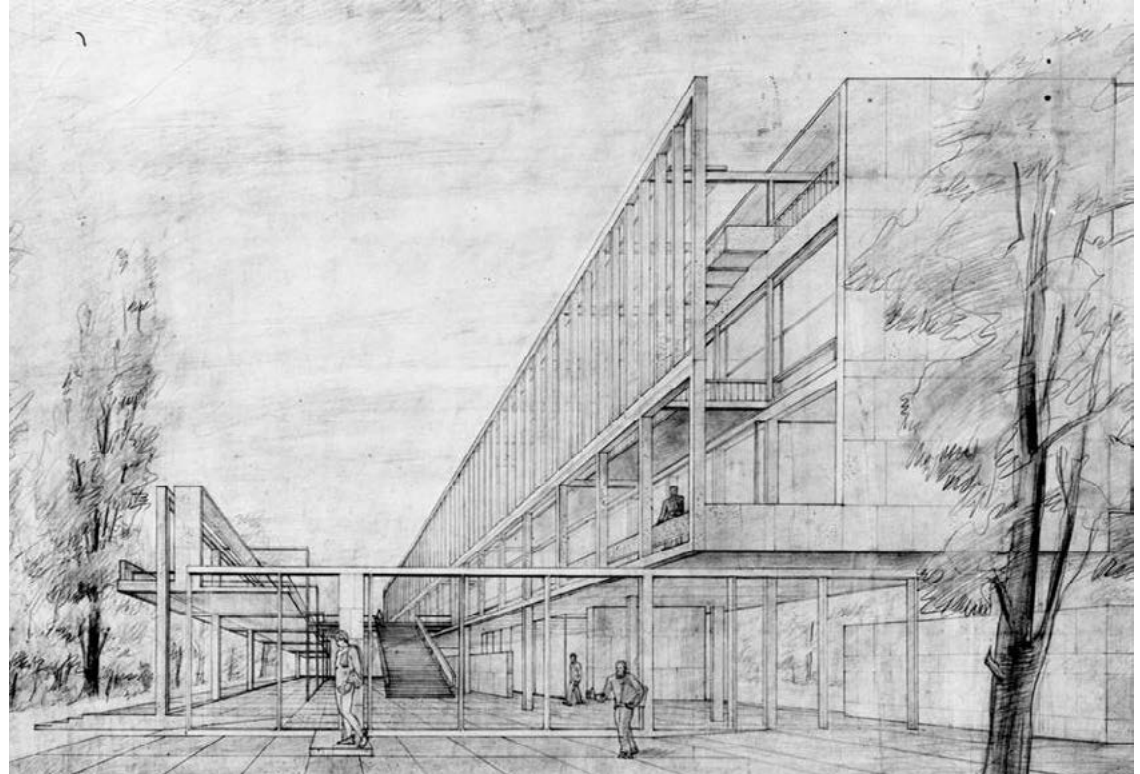


6

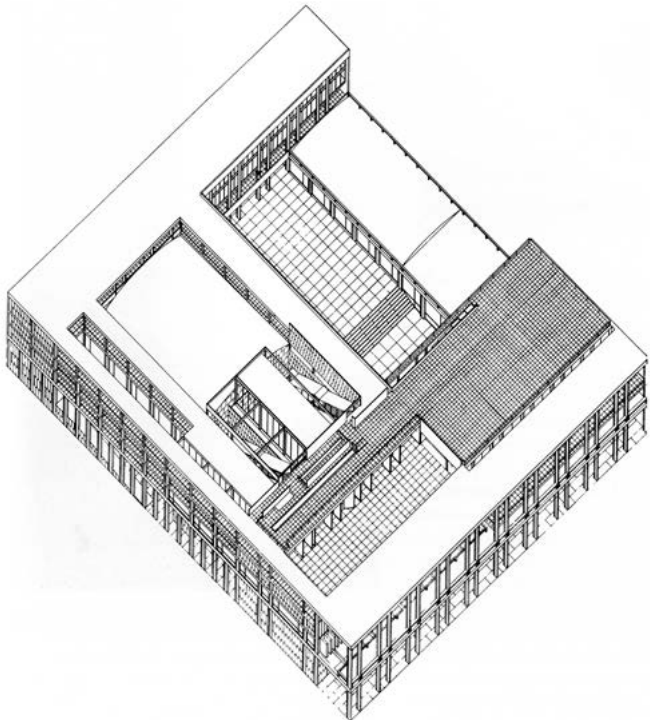
6\_Giuseppe Terragni, Veduta di scorcio Asilo Sant'Elia, 1937



7



8



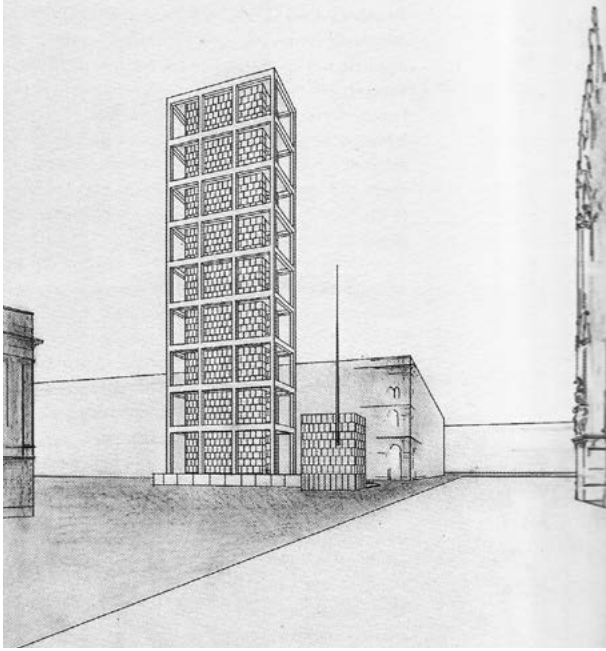
9

7\_Giuseppe Terragni, Casa del Fascio a Como, Incorniciamento del Duomo di Como

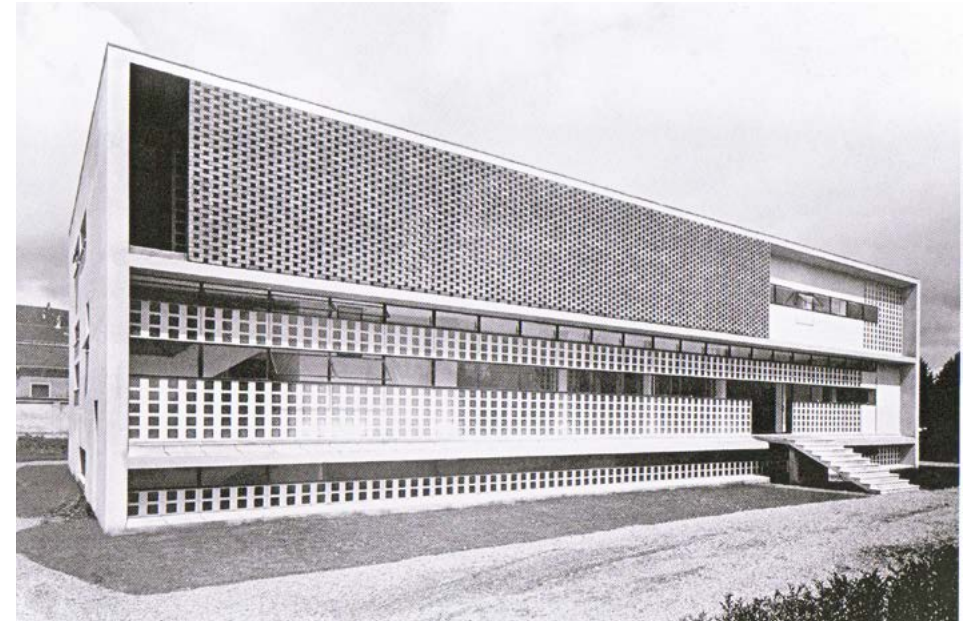
8\_Giuseppe Terragni, Figini-Pollini, Prospettiva del Progetto "Accademia di Brera", Milano, 1941

9\_Terragni, Cattaneo, Lingeri, Assonometria del progetto per il Palazzo delle feste e dei ricevimenti all'EUR, 1938



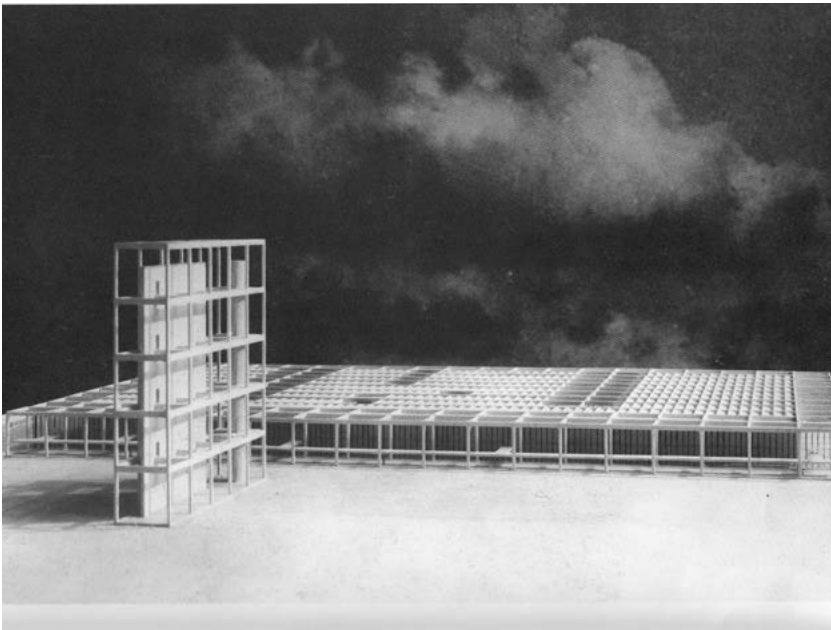


10



11

13



12



10\_Ignazio Gardella, Torre in Piazza Duomo, Milano, 1933

11-13\_Ignazio Gardella, Dispensario Antitubercolare di Alessandria, fronte d'ingresso e terrazzo, 1938

12\_Gardella, Albini, Palanti, Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, vista del modello, progetto, 1938



14



15



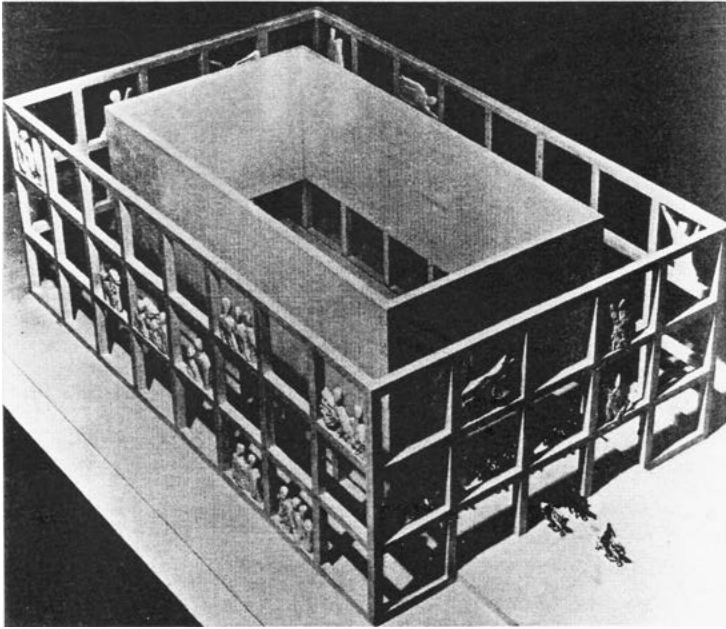
16

14\_L.Figini,G.Pollini, Villa al quartiere dei giornalisti, Milano,1936

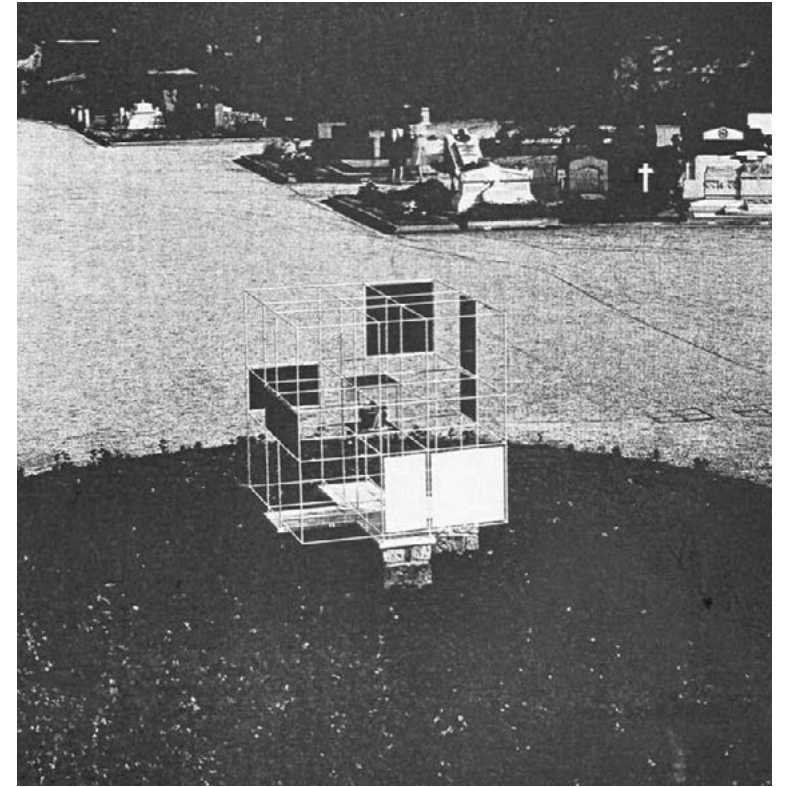
15\_Figini-Pollini, veduta del edificio A del quartiere INA Casa in via Harrar, Milano, 1951

16\_ Figini-Pollini, fronte interno Casa in Via broletto a Milano, 1948

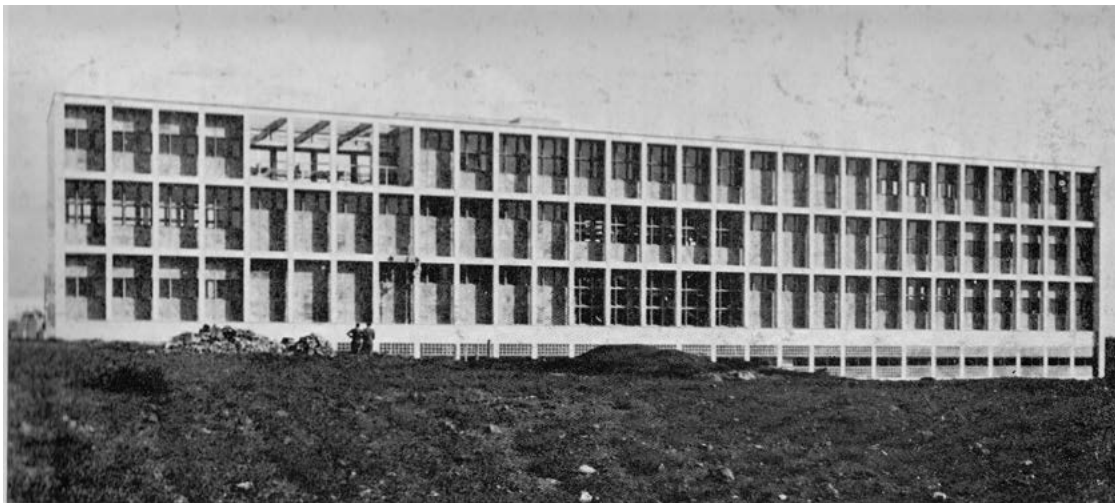




17



19



18

17\_BBPR, progetto di concorso del monumento alla Vittoria in Piazza Fiume, Milano, 1937

18\_BBPR, Palazzo delle Poste all'EUR, vista del fronte principale, Roma, 1940

19\_BBPR, Monumento ai caduti nei campi nazisti, Cimitero Monumentale, Milano, 1945