Torre Velasca

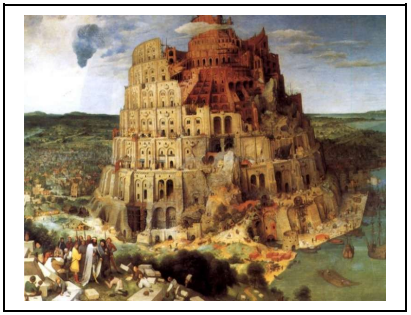
# DUE MONUMENTI MILANESI A CONFRONTO

Grattacielo Pirelli

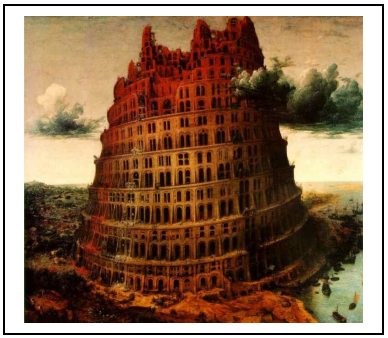
# PROLOGO

L'idea, forse un po' azzardata, di utilizzare per la copertina di questo testo un'immagine stilizzata della Torre di Babele, è nata dopo aver letto "Il mondo delle Torri: da Babilonia a Manhattan", e proprio di questo testo ripropongo alcuni passaggi:

*"La torre, per il nostro mondo di immagini occidentale, è il segno verticale per eccellenza, simbolo di elevazione e di caduta, espressione primordiale dell'angolo retto, della percezione astratta del campo gravitazionale. Come un corpo umano eretto, la torre rappresenta una sfida alla natura, alla orizzontalità della linea che meglio esprime la stabilità e il riposo della terra: la linea che chiamiamo "linea di orizzonte".*
*Per un architetto costruire una torre vuol dire disegnare avendo come sfondo, come carta da disegno, il cielo, giacchè la torre per definizione è ciò che si libera dal magma della città per guadagnarsi un ruolo che è nello stesso tempo punto di osservazione alto e luogo emergente, chiaramente visibile a distanza.*
*Per questo la torre esalta i valori ottici dell'architettura ed è il simbolo non solo dell'elevazione, ma della solitudine e della sfida, luogo dell'ascensione al di sopra della città quotidiana, ma anche luogo del rischio e della caduta.*
*...*
*Fatta per vedere e per essere visti, la torre offre da sempre all'architetto la possibilità di esprimere la semplicità e la purezza di un volume che sorge da terra e si mantiene invariato come un profilato estruso dalla fondazione al coronamento, oppure può offrirgli l'occasione per modellare il volume ritrovando magari nel sovrapporsi di parti diverse le regole che provengono dall'idea di proiettare nell'edificio la forma e le proporzioni del corpo umano.*
*...*
*Cosa sarebbero le città italiane senza le torri che ne interpretano la più segreta identità? Siena senza la Torre del Mangia, Roma*



*Pietre Bruegel il Vecchio*
*"La grande torre di Babele"*
*Kunsthistorisches Museum*
*Vienna*

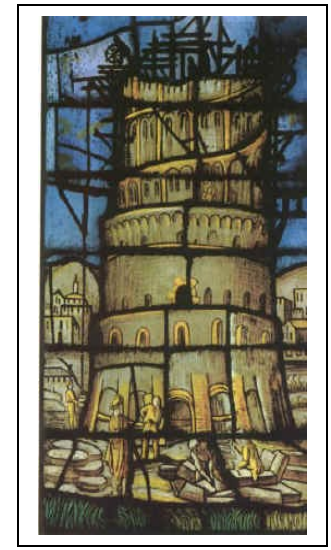


*Pietre Bruegel il Vecchio*
*"La piccola torre di Babele"*
*Museum Boymans-van Beuningen*
*Rotterdam*

*senza la Torre Capitolina, Bologna senza la sua coppia di torri divergenti, Pisa senza il suo campanile e via dicendo.*
*Un'improvvisa caduta di questi simboli sarebbe tanto inaccettabile da determinare la ricostruzione al di là di ogni ragionevole scrupolo filologico.*
*Ma il tema della torre offre all'architetto un'altra possibilità: quella di dare a un blocco volumetrico, ancorato a terra dal suo peso e dalla sua orizzontalità, una dimensione nuova, facendolo fiorire.*
*Con le torri, siano esse gigantesche o microscopiche come comignoli, un blocco geometrico può improvvisamente acquisire un carattere zoomorfico. Le torri saranno come occhi, orecchie, braccia sollevate sopra la testa, o splendidi copricapo che permettono all'architettura di emergere al di là delle sue vere dimensioni, di imporsi a distanza, di raccontare nello spazio la sua estensione e la sua storia.*
*I pittori sono portati dalla natura del loro lavoro a vedere la torre come l'improvviso accidente che modifica il profilo continuo della "linea del cielo" e lo rende caratterizzato e significante.*
*...*
*Il tema della torre non avrebbe tutta la sua pregnanza nella pittura se non si collegasse in qualche modo al racconto biblico della Torre di Babele e non avesse trovato in esso il luogo della sua più ricca e ambigua esemplificazione.*

***"Il mondo delle torri: da Babilonia a Manhattan"***
***Milano, Mazzotta,1990***

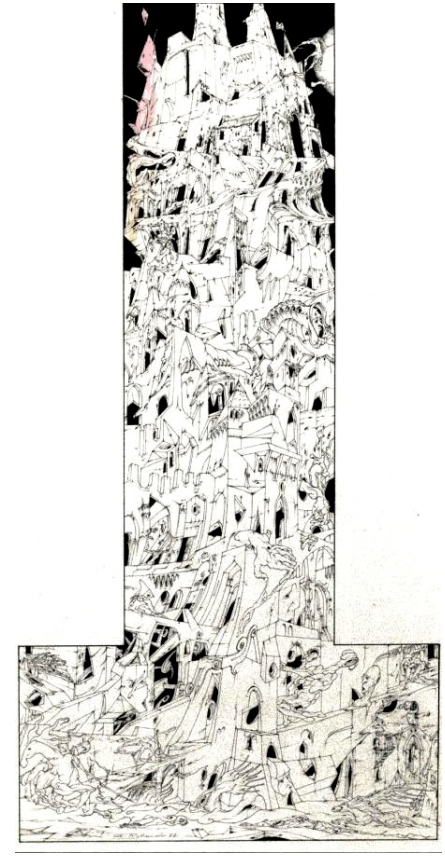
Il racconto della Torre di Babele è spesso confuso e col tempo si è forse trasformato in leggenda, dando adito a tante fantasiose credenze. Erodoto scriveva attorno al 470 a.C. che, nel cuore della zona sacra di Babilonia, si ergeva una gigantesca torre, somma di sette torri sovrapposte. Ogni piano era consacrato a una divinità diversa. In cima alla torre c'era un tempio, ricoperto d'oro, con tegole smaltate di blu. Ad inizio di ogni anno, i sacerdoti babilonesi celebravano nel tempio il "Matrimonio Sacro" di Marduk, il più importante dio della loro mitologia.



*Giuseppe Arcimboldi (ideazione)*
*Currado Mochis da Colonia (esecuzione)*
*Milano Duomo*
*vetrata del Vecchio Testamento*

*Antonio Vigilante*
*"La torre di Babele"*
*Pinacoteca di Spinazzola*

Per il Cristianesimo la Torre di Babele fu il simbolo dell'arroganza umana.
È interessante notare come nella leggenda della Torre di Babele descritta nel Vecchio Testamento si fondono in realtà due miti separati. Da una parte quello della costruzione di un monumento che nelle intenzioni doveva raggiungere il cielo, e dall'altra quello dell'origine della diversità delle lingue. Nel racconto biblico non è ben chiaro il perchè di tanto accanimento da parte di Jahve nei confronti di quella costruzione, né è chiara la sua decisione di confondere le lingue degli uomini. In alcune versioni della leggenda è citata una figura piuttosto singolare, che ebbe un ruolo importante nella vicenda della Torre di Babele.
Si narra infatti che Nimrod, un famoso cacciatore al servizio di Dio, dopo aver sconfitto in battaglia gli eserciti dei figli di Jafet e di Sem (ovvero i discendenti di due dei figli di Noé) decidesse di costruire, nella pianura mesopotamica una città che chiamò Sennaar. Nimrod divenne un sovrano ambizioso e arrogante, cominciò ad adorare idoli di pietra e di legno e si mise in testa di sfidare Dio stesso per vendicare la morte dei suoi avi annegati da Jahve durante il Diluvio Universale. Decise quindi di costruire la Torre di Babele, una costruzione altissima, superiore in altezza al monte Ararat; una torre che gli avrebbe consentito di condurre un esercito contro Dio e di salvarsi se quest'ultimo avesse deciso di sommergere ancora il mondo con un altro diluvio. Una volta distrutto Dio, Nimrod si sarebbe curato di sostituirlo con i suoi nuovi idoli.
Presto la torre divenne altissima. La costruzione della Torre di Babele si svolse così alacremente da far diventare gli stessi operai cinici e arroganti. Dio allora parlò ai settanta angeli che lo circondavano intorno al suo trono e disse: «Scendiamo tra loro e confondiamo il loro linguaggio, in modo che invece di una sola lingua ne parlino settanta». Così fecero e i costruttori cessarono di capirsi. Vennero così commessi molti omicidi per colpa della confusione che regnava fino a che il lavoro rallentò e si fermò del tutto. La Torre di Babele fu in seguito inghiottita per un terzo dalla terra, per un altro terzo da un fuoco scagliato dal cielo. La parte restante cadde in rovina lentamente, erosa dal tempo.

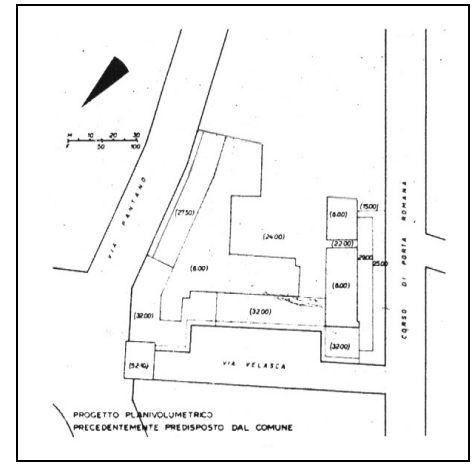


*Andrea Rebaudo*
*"La torre di Babele"*
*1981*

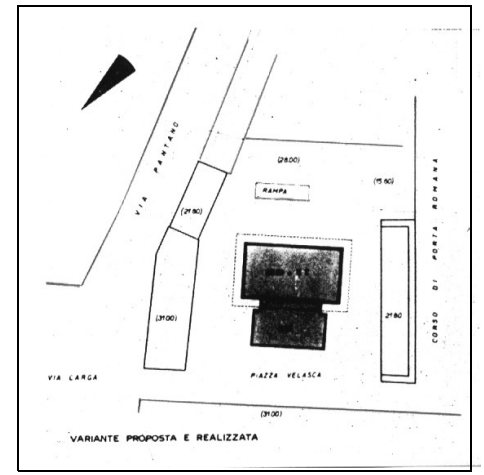
Ancora oggi il termine “babele” ha una connotazione decisamente negativa poiché sta a significare caos, confusione.
E’ quindi in questi termini che va letta la scelta di edificare una torre imponente, che da sola si staglia sopra l’orizzonte cittadino, come nel caso della Torre Velasca e del Grattacielo Pirelli?
L’architetto (o nel nostro caso “gli architetti”) va visto come un “sovrano ambizioso e arrogante”, che vuole proclamare la propria superiorità con un progetto grandioso?
La domanda non ha facile risposta e solo un’attenta analisi delle motivazioni che hanno portato al progetto possono aiutarci a rispondere.

# IL PROGETTO

La Torre Velasca sorge a sud della Piazza del Duomo al centro di un vasto comparto edilizio che inizialmente interessava circa 9000 mq di area già occupata da vecchie case quasi completamente distrutte dalle bombe del 1943, acquistata dalla SOGEI (Società Generale Immobiliare del Vaticano). Nel 1948 si avviò il programma di ricostruzione dell'intero ambito, programma che si concretizzò nel 1951 con l'acquisizione di tutte le aree che lo componevano. Il piano particolareggiato previsto dal Comune consisteva in una soluzione chiusa, urbanisticamente antiquata, che prevedeva la costruzione di un volume fuori terra di 143000 mc con cortili che sarebbero stati intollerabili, successivamente a questa soluzione, si sostituì quella con edilizia semiaperta, urbanisticamente migliore, che ridusse il volume del 12% circa.
I primi studi architettonici, iniziati nel 1950 circa, proponevano una struttura metallica (progetto Edwards), nella quale la sintassi si risolveva per addizioni con una precisa distinzione fra le parti, individuate come elementi espressivi autonomi. In questa prima stesura si procede quindi, costruendo metricamente l'oggetto attraverso rigorose regole matematiche, nella più sincera ricerca geometrica. Questa soluzione fu scartata perché portava ad un aumento del 25% dei costi di realizzazione rispetto ad una struttura in cemento armato.
Nella seconda stesura i BBPR abbandonarono le iniziali inibizioni geometriche e rivisitarono, per prima cosa, la massa principale, rendendola più compatta. Nella ricerca di una forma contestuale e significativa, il volume diviene torre e i pilastri si conformano in membrature che raccordano la figura, annullando la netta distinzione che ne correla le parti. Le ricerche che portarono a questa soluzione definitiva si svolsero tra il 1952 e il 1955 e riguardarono soprattutto la fascia di passaggio fra corpo inferiore e corpo sporgente, e la copertura.
Per risolvere il passaggio tra il blocco ed il corpo aggettante delle logge, vengono inserite delle grandi mensole triangolari,

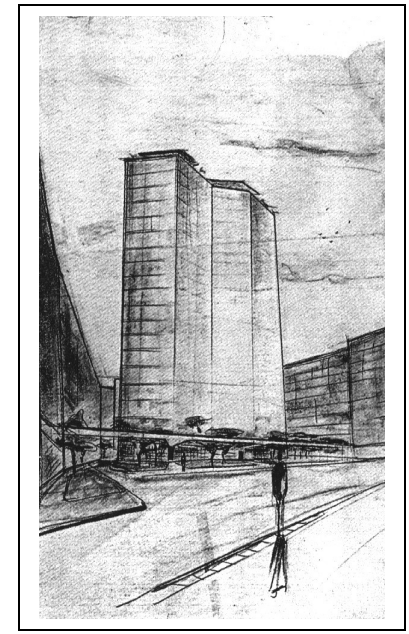


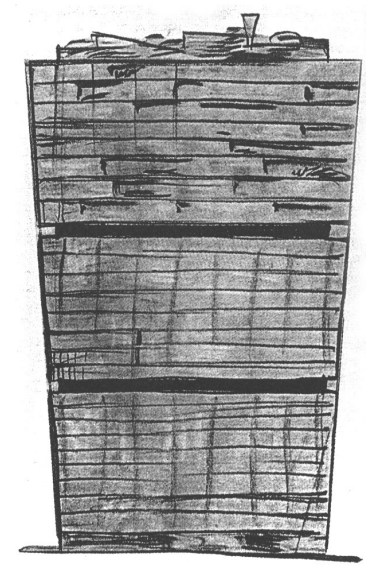

*Planimetria "a corte chiusa"*
*Proposta dal Comune*




*Planimetria della soluzione "aperta"*
*Suggerita e attuata dagli architetti*

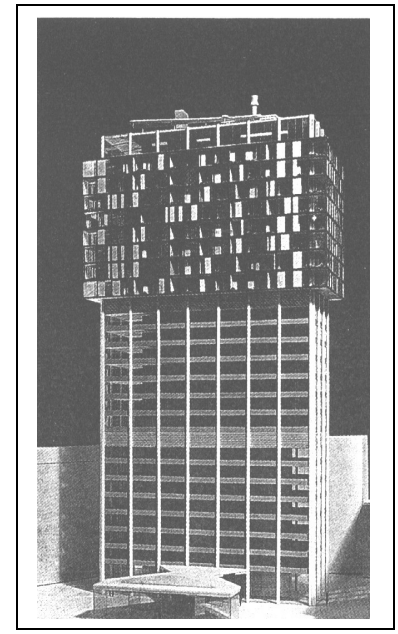
producendo una spaccatura tra le due parti sopra e sotto lo sbalzo.
I lavoro iniziarono nel febbraio del 1956, giunsero al getto della soletta di copertura nel dicembre dello stesso anno e furono ultimati nel 1957.
La Torre ha un'altezza fuori terra di m 87.50, più i volumi tecnici; alla sommità dei camini raggiunge i 99 m. La piazza su cui sorge il grattacielo ha, nei due piani sotterranei, un'ampia autorimessa disposta secondo uno schema ad anello con la Torre al centro.
La necessità di fruire dei contributi statali di ricostruzione che, come è noto, sono riservati alle case di abitazione comprendenti locali destinati ad uso diverso, purchè in quantità percentuale non superiore a quelli prima esistenti nei fabbricati andati distrutti, è stata determinante nella scelta della destinazione di buona parte dei locali in quanto ha imposto la realizzazione di molte abitazioni.
La fondazione, o più precisamente l'organismo statico che trasmette al terreno con opportuna distribuzione il carico concentrato dei pilastri, è costituita da una grande scatola che comprende l'intero 2° sotterraneo con solettoni pieni di spessore variabile da 80 a 100 cm, e con muri perimetrali, trasversali e longitudinali di spessore da 40 a 110 cm.
Le strutture verticali comprendono un nocciolo centrale che include scale e vani ascensori ed un'unica serie di 16 pilastri perimetrali a sezione trilobata, che non ingombrano i locali, ma che per il loro distanziamento e per la loro particolare forma presentavano molte incognite risolte con calcoli e prove pratiche.
La torre, presenta a piano terra un avancorpo porticato alto due piani, che oltre a dotare la zona di un nuovo spazio urbano, quale una piazza, permette anche l'accesso ad un'autorimessa capace di contenere circa 400 automobili.
Sotto l'avancorpo è realizzato un ampio spazio che può essere aggregato ai sovrastanti negozi che fiancheggiano la galleria d'ingresso. Si hanno poi; il pianterreno, con i negozi; il primo piano, per esposizioni o altre destinazioni commerciali; i piani 2°-10°, per uffici; i piani 11°-17°, per studi con abitazione; il 18°, per impianti e servizi; i piani 19°-25°, per alloggi attrezzati.



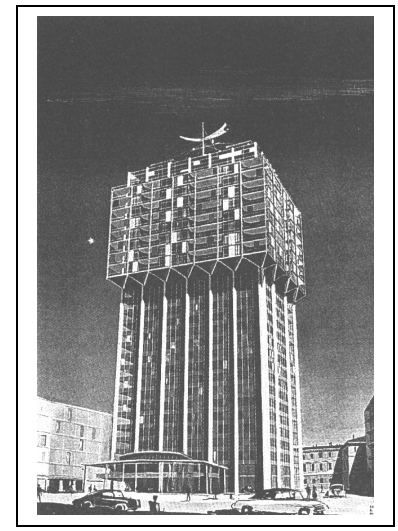


*Schizzi delle prime idee di progetto*

La galleria a T che passa sotto l'avancorpo e l'atrio passante risolvono i problemi di accesso alla torre e i problemi di traffico vista la questione degli accessi automobilistici e pedonali alla piazza che circonda il grattacielo, sotto la quale come è stato accennato è disposta l'autorimessa.
Il perimetro del grattacielo è interamente occupato al pianterreno da negozi con vetrine; questi possono trovare un eventuale ampliamento negli ambienti predisposti al primo piano.
Al primo piano, infatti, il progetto ha previsto una pluralità di soluzioni; sia quella di un organismo a carattere commerciale, che occupi tutta la superficie, con un unico salone di esposizione proiettato verso la grande piazza; sia di vari ambienti differenziati, da assegnare "in dotazione" ai sottostanti negozi. L'atrio, con altezza interna di due piani, pone in comunicazione diretta il piano terreno col primo piano dell'edificio.
Per concludere sull'intero "settore commerciale" della torre, osserviamo che esso comprende, oltre al pianterreno e al primo piano, anche il primo piano sotterraneo, destinato a magazzini per i soprastanti negozi, costituendo così un organismo completo con molteplici possibilità di utilizzazione, data la notevole elasticità planimetrica.
Il settore uffici, che comprende i piani dal 2° al 10°, può venire suddiviso in un numero massimo di 95 unità da 2 a 5 locali utili più servizi, con la possibilità di raggruppare diverse unità sino a formare con tutta facilità complessi da 6 a 10 locali ed anche, con qualche maggior adattamento, complessi di 27 locali, corrispondenti ad un intero piano.
Il settore studi con abitazione, dall'11° al 17° piano, è suddiviso in 70 unità da 2-3 locali utili più servizi; questi ultimi comprendono un armadio completamente attrezzato (anche di frigorifero) e un piccolo bagno a doccia.
Tra il blocco inferiore dell'edificio, contenente gli uffici e gli studi con abitazione e il blocco superiore espanso, si ha il 18° piano, che serve da raccordo funzionale e che, oltre a contenere le abitazioni per il portiere e il personale di servizio dei soprastanti alloggi , è adibito a servizi diversi: impianti di condizionamento, camere di servizio, lavanderia, stireria, ecc.

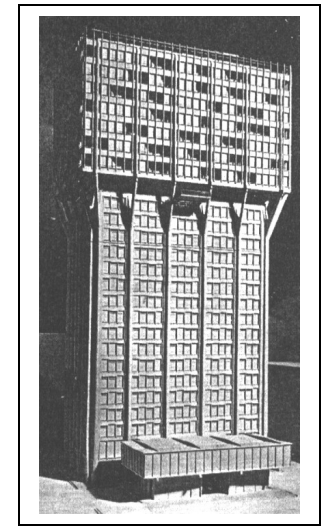


*Prima soluzione interamente in metallo*

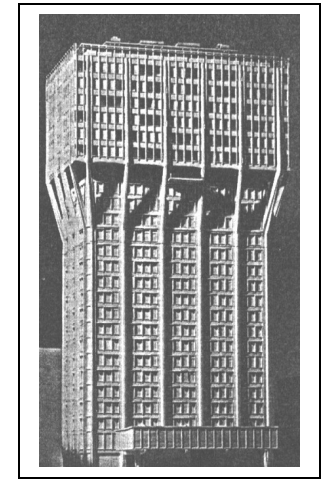


*Seconda soluzione*

Questo piano funge anche da smistamento tra gli ascensori degli uffici e quello degli alloggi.
Il settore degli alloggi attrezzati che occupa la parte superiore del grattacielo, è suddiviso in 72 appartamenti da 2 a 7 camere utili più servizi (la superficie varia da un minimo di 40 mq ad un massimo di 110), tutti dotati di una loggia e completamente arredati per la parte fissa e semifissa degli armadi sufficienti per le necessità delle camere da letto, del soggiorno e dell'anticamera attrezzatura completa di cucina comprensiva di frigorifero, fornello, forno, tavolo, armadi, ecc. Gli inquilini hanno provvisto soltanto ai "mobili" veri e propri.
I piani 25° e 26° della torre sono adibiti a 6 appartamenti duplex con soggiorno alto 2 piani ed ampio terrazzo protetto da paravento vetrato verso l'esterno. Il perimetro del 26° piano riprende quello dell'edificio al di sotto dell'espansione.
Lo studio delle piante è stato molto approfondito, ed in particolare quello delle abitazioni, per le quali le varie soluzioni sono state quasi tutte provate al vero prima ancora di iniziare l'esecuzione dei cementi armati.
Le comunicazioni verticali (vale a dire le scale a prova di fumo, i quattro ascensori per gli uffici, i due per le abitazioni, i due di servizio e di emergenza, il montacarichi, i condotti verticali degli impianti, gli atrii minori di disimpegno ai piani) sono state raccolte tutte entro il nucleo centrale. E' lasciato così completamente libero, sia da strutture che da condotti, un "anello" rettangolare tra il nucleo centrale stesso e le pareti perimetrali. I servizi igienici, sia degli uffici che delle abitazioni, sono raccolti intorno al nucleo, così da trovarsi a diretto contatto con gli scarichi.
Un problema alquanto complesso, che gli architetti della torre hanno dovuto risolvere in tutte le sue molteplici implicazioni è stato quello della differenziazione del traffico tra gli utenti degli uffici e quelli delle abitazioni, oltre ai problemi particolari degli accessi ai servizi, di quelli alle diverse categorie di ascensori e del servizio postale.
Nella soluzione di questi punti si può riscontrare una delle maggiori qualità funzionali del grattacielo, che risulta un organismo

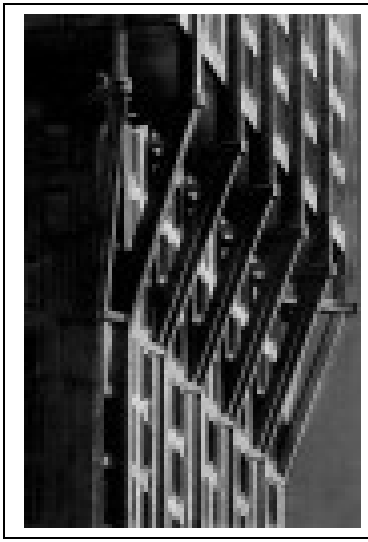


*Terza soluzione interamente in c.a., con tetto piano*



*Variante della precedente con il corpo aggettante di sei piani invece che sette*

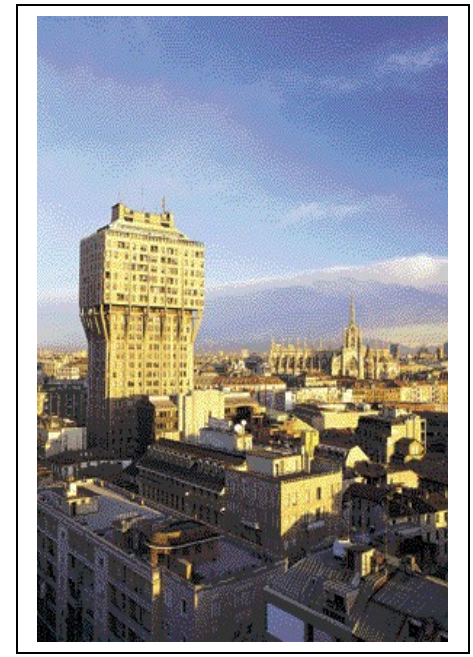
estremamente compatto, fluido, razionale.
La struttura è costituita dalle pareti del nucleo centrale e dai pilastri perimetrali. I solai sono piani, cioè privi di travi emergenti. La resistenza al vento è risolta senza controventature, in quanto il nucleo centrale costituisce una specie di torre, interna all'edificio, che agisce come mensola incastrata nelle fondazioni.
In corrispondenza del solaio di copertura del 14° piano i pilastri esterni si distaccano dalla superficie della facciata con un angolo di circa 25 gradi e, riprendendo l'andamento verticale all'altezza del solaio di copertura del 17° piano, reggono la parte superiore espansa della torre. Il solaio a copertura del 14° piano è atto a sopportare le componenti di compressione, mentre quello a copertura del 17° è integrato da tiranti, i quali assorbono gli sforzi di tensione che si determinano in quel punto della struttura.
La copertura a quattro falde raccorda l'ultimo piano con i volumi tecnici, nei quali sono sistemati i camini, le cabine degli ascensori, le prese d'aria e così via.
Le pareti degli uffici e degli alloggi sono disposte seguendo un reticolo modulare secondo il quale sono pure ordinati i pilastri principali e secondari delle fronti.
In queste ultime è evidente la struttura principale composta dai pilastri e dalle travi perimetrali rovescie; si ha poi una struttura secondaria composta da pilastrini gettati fuori opera che reggono i pannelli di chiusura e i serramenti delle finestre. La distanza fra i pilastrini è quella modulare di m1.58 che regola in pianta tutti gli elementi dell'edificio.
La sagomatura dei pilastri principali parte da una pianta quadrata a quota zero (per consentire la massima luce alle vetrine dei negozi al pianterreno, ed il minimo ingombro verso l'esterno) mentre assume dal terzo piano in su una forma a T per chiudere una maggior superficie di parete e per costituire una nervatura resistente, sporgente verso l'esterno. Questa nervatura continua poi da sola lungo il perimetro del corpo degli alloggi attrezzati soprastanti.



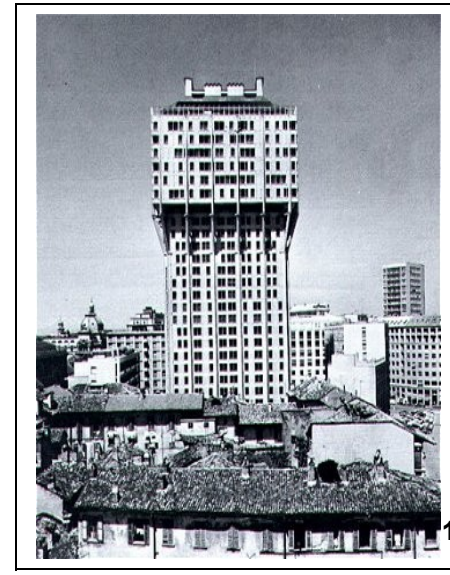
*La Torre*
*Particolare dei pilastri nella parte aggettante*

I pannelli che occupano ¼ del modulo, sono costituiti da lastre gettate fuori opera come i pilastrini, opportunamente armate e nervate, fissate alle travi ed ai pilastrini per resistere alle pressioni dl vento. All'interno vi è uno strato isolante in materia plastica espansa ed un tavolato di chiusura che costituisce un'efficiente camera d'aria.
L'uso dei materiali di rivestimento conferisce all'edificio un aspetto uniforme di tono equilibrato. I pannelli sono rivestiti di intonaco con graniglia rosata semirustico.
La copertura, sia delle falde dei volumi tecnici che dell'edificio, è rivestita in rame. L'impermeabilizzazione è realizzata con speciali feltri fabbricati con amianto e bitume.
La particolare forma dell'impennata d'accesso all'atrio è stata suggerita dal proposito di facilitare la distinzione tra le correnti di entrata e uscita del pubblico.
L'illuminazione è ottenuta sia nella galleria che nell'atrio, con un unico elemento di lampada in alluminio anodizzato color canna di fucile, composto a grappolo e color parete nell'atrio, sostenuto da un'armatura ad elementi romboidali sotto la galleria. Le balaustre sono in ferro verniciato. L'atrio è dotato di una passerella di comunicazione all'altezza del pavimento del primo piano.
I serramenti di finestra sono del tipo a ghigliottina in alluminio anodizzato; la protezione esterna è costituita da tapparelle avvolgibili, a lamelle orientabili, in alluminio verniciato a fuoco (manovrabili dall'interno e capaci di assicurare un quasi perfetto oscuramento); questo tipo di protezione esterna risponde bene anche all'sigenza della protezione dai raggi solari che è essenziale per effettuare il raffreddamento estivo, di cui l'edificio è dotato. Sotto le finestre sono situati i mobiletti condizionatori.
L'impianto di condizionamento della torre è del tipo misto: l'aria primaria presa all'esterno al 18° piano, filtrata, lavata, umidificata e raffreddata d'estate in cinque condizionatori viene trasmessa ai mobiletti locali. Essa vi giunge a media pressione e trascina in circolazione un triplo volume di aria ambiente. Dai mobiletti è eliminato ogni organo di movimento.

Tale impianto di condizionamento è integrato, nel settore commerciale, da particolari accorgimenti. Inoltre, indipendentemente dalla possibilità di regolare la temperatura dei singoli locali, è prevista una regolazione generale automatica dell'intero impianto: quattro termostati, disposti sulle quattro fronti del palazzo, determinano, entro certi limiti di tolleranza, la variazione della temperatura anche in rapporto alla mutevole insolazione delle facciate. Inoltre l'impianto assicura l'aspirazione dell'aria da prese situate nei gabinetti e nei cucinini e la sua espulsione alla sommità dei torrini del grattacielo.
Si è accennato ai complessi impianti di trasporto verticale; si aggiunge che essi potrebbero trasportare contemporaneamente 100 persone. Il tempo di sfollamento del settore uffici e studi con abitazione, nell'ipotesi che siano presenti 450 persone e che vengano usati solo i 4 ascensori che servono il blocco inferiore, e non quelli di servizio e di emergenza, è inferiore ai 25 minuti
L'acqua potabile viene distribuita attraverso quattro diversi circuiti. Quattro diversi autoclavi, situati al sotterraneo e al 18° piano, assicurano il servizio a tutti i piani.



*In questa pagina e nella precedente alcune viste della Torre*



# LA CRITICA

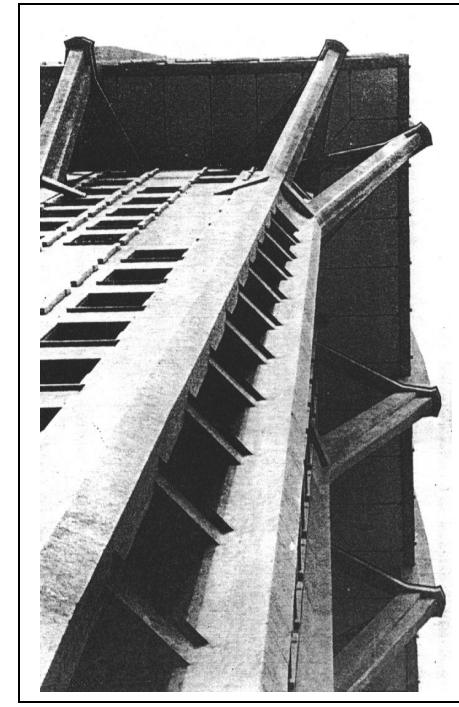
Nel parlare oggi della Torre Velasca, a quarantacinque anni dalla sua ultimazione e dalle polemiche suscitate dalla sua comparsa sulla scena, è interessante cercare di capire quanto sia rimasto oggi delle critiche, quale giudizio si può darne in quanto metaprogetto e quale eredità ha lasciato nella cultura architettonica italiana. Queste eredità, a mio parere, appaiono oggi minime: la città, sì, ha ereditato un "capolavoro", entrato a far parte della sua topografia, del suo profilo e della sua storia; ma la torre, assimilata nel tessuto urbano senza provocarne risentimenti, vive oggi come magnifica presenza, per il resto la si considera una testimonianza critica in atto, emblema di un'intensa stagione culturale.

Anche se le polemiche si sono ormai sopite, questo atteggiamento si può forse leggere come un fallimento: identificata e assunta come oggetto in tutti i sensi "monumentale", la torre è stata forzata a perdere ogni capacità di interloquire dialetticamente sul futuro possibile dell'architettura della città, ha mancato di centrare la funzione provocatoria tipica di un'utopia.

Eppure la grande diatriba degli anni '50 sul problema dei centri storici o, come Rogers volle definire, delle "preesistenze ambientali", è un elemento importante, che ha influito pesantemente nella fase progettuale della Torre Velasca. Nel 1957, lo stesso Rogers, afferma decisamente la sua posizione: "...di chi esercitando quotidianamente l'architettura, ha il compito di porre il problema del come poter fare, piuttosto che del quello del come fare...".

E' partendo proprio da ciò che già all'inizio della progettazione della torre (1950), il gruppo dei BBPR, si pone nei confronti di questo intervento, come di fronte ad una sfida.

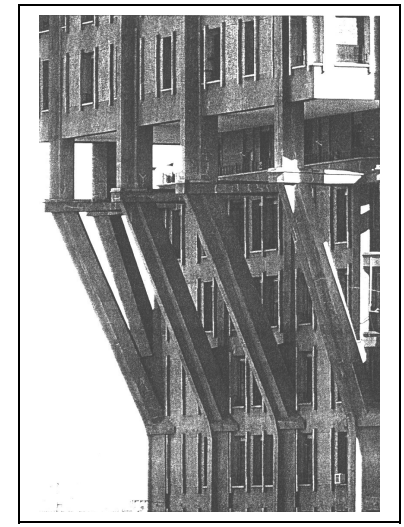
Il gruppo formato da Banfi, Belgioioso, Peressuti e Rogers, decide, infatti, fin dai primi approcci col progetto, di seguire una linea di sviluppo provocatorio e alquanto singolare. Nonostante il planivolumetrico previsto dal comune prevedesse un edificio a



*Uno scorcio dello spigolo*

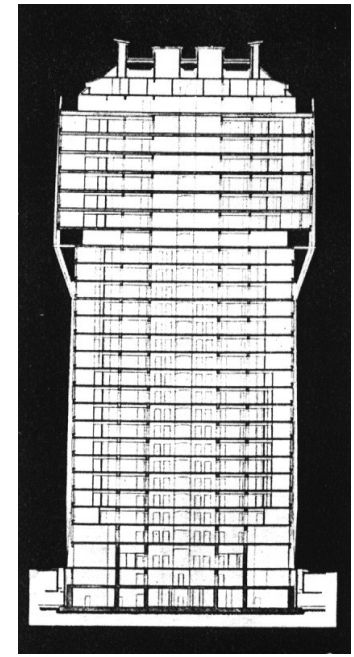
corte semichiusa, gli architetti optarono per una soluzione a torre, evidenziando già il rapporto con cui si sarebbero poi relazionati col tessuto urbano.
Esplicativo è l'intervento di Belgioioso nei riguardi di questo rapporto con la grande città, da cui emerge la scelta del grattacielo come unica risposta: "...Il continuo crescere in altezza dell'edilizia corrente dagli inizi del secolo, aveva appiattito il profilo dell'orizzonte cittadino, sommergendone quasi le emergenze tradizionali come le torri, le cupole, i campanili, i fastigi dei palazzi. Il creare nuovi episodi di rilievo qualificati architettonicamente, anche nel centro, a noi è sembrata una tesi sostenibile, anzi auspicabile...".
Se, come afferma Rogers: "...il rispetto del passato, nelle sue espressioni congeniali, comporta il rispetto del presente nelle sue proprie espressioni...", l'edificio alto è proponibile entro la città storica e diviene strumento della sua trasformazione. Emergente anche il fattore, non da sottovalutare, della centralità dell'edificio, infatti, Rogers sostiene in merito: " ... conservare, spostare, ristabilire, vivificare o addirittura inventare il cuore della città, sono altrettanti aspetti del nostro operare e ciascuno implica una particolare impostazione del tema dal punto di vista sociale, estetico, tecnico e psicologico. E' evidente che, in ogni caso, il nostro compito è di suscitare la sintesi dialettica del complesso mondo culturale di cui siamo partecipi, creando un ambiente artistico il quale esprima sinceramente la realtà odierna...".
Queste parole, pronunciate da Rogers all'VIII CIAM dedicato al "cuore della città"; testimoniano la ricerca che ha accompagnato la progettazione della Torre Velasca.
La Torre milanese non rappresenta solo il documento della grande dialettica culturale del tempo, ma si impone anche per essere torre e per qualità dei suoi valori architettonici e linguistici.
Il problema principale, all'inizio, è stato quello della ricerca di un nuovo linguaggio che superasse le convenzioni dell'International Style: "...formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte e le spontanee.

*Vista dal balcone del diciottesimo piano, sotto lo sbalzo*



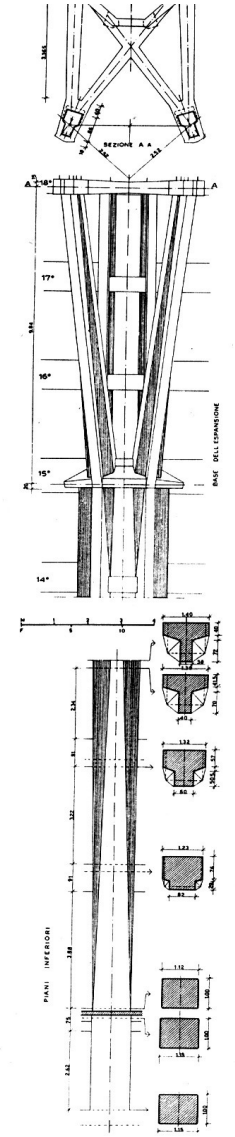
*Particolare dei contrafforti*

La soluzione è nel vitale connubio tra le energie autoctone della tradizione spontanea, con gli originali apporti di quelle correnti che formano il patrimonio universale del pensiero...” (E.N. Rogers).
Le ultime versioni assumono il tema della rappresentazione del rapporto con il luogo, con l’architettura della città: negazione del grattacielo come semplice stereometria e sua soluzione nella materia che ritrova elementi nell'edilizia milanese.
“...La torre non è una struttura autosufficiente che possa venir collocata ovunque: al contrario, è una valida prova della trascurata arte di intonare un’architettura moderna ad una continuità storica entro cui ricercare un proprio *status.* Al contrario di gran parte dell’architettura moderna, che è sperduta, ribelle ed estranea al proprio intorno immediato, la torre milanese dimostra di rispondere alle forme e alle suggestioni dell’ambiente circostante ... La gigantesca forma a fungo richiama le medioevali torri di difesa a caditoie ... Ma la torrenon ha una silhouette deliberatamente storicistica. Quanto più accuratamente la si analizza, tanto più evidente diviene la sua complessa dialettica: fra funzione e forma, costruzione e ornamento, nuova tecnologia e forme antiche.” (Kallmann)
“...La torre cerca di fondersi per continuità materiale all’ambiente, si sforza di presentare il suo volume con la stessa solidità muraria delle case che costituiscono il tessuto prevalente della città, perciò essa veramente ci appare come l’esplosione di un magma compatto che improvvisamente in un punto abbia elevato un getto verticale la materia di cui è composto. La singolarità è dunque soltanto nel fatto esplosivo, in cui una materia tutta coerente per ragioni interne si dilata senza alterare la compatta densità di se stessa.” ( G. Samonà). E ancora: “...il valore internazionale di questa architettura è di riassumere culturalmente( ...) l’atmosfera della città di Milano, l’ineffabile, eppure percepibile caratteristica...”(E.N. Rogers).
Se la volontà di intervenire nel cuore antico della città con un tipo edilizio moderno e di rendere percepibile il centro urbano nelle nuove dimensioni metropolitane, motiva la scelta del grattacielo, e se la ricerca di continuità con il contesto trova



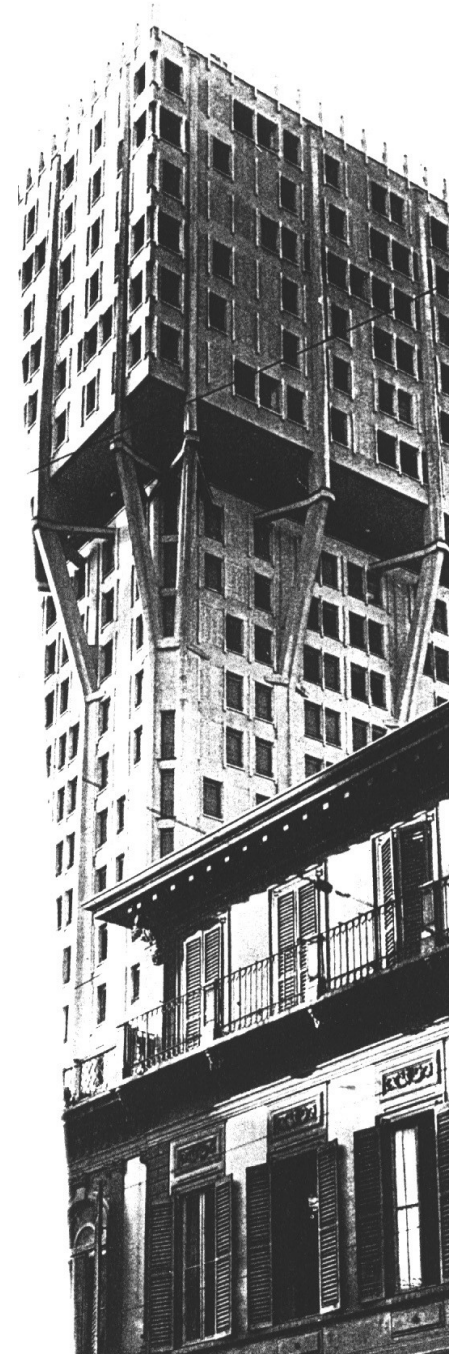
*Sezione longitudinale e sezione trasversale*

l'immagine della torre nelle forme edilizie del luogo, è l'invenzione come attività artistica soggettiva a pervenire alla sintesi: "...la finalità ideale per comporre le contraddizioni tra memoria e invenzione è nell'assorbimento della memoria nell'invenzione in modo che la storia di un oggetto si identifichi nella storia di una cultura al punto di essere parte integrante ed inscindibile di questa..." (E.N. Rogers).
La prima pubblicazione sulla Torre Velasca fu nella rivista: "L'architettura: cronaca e storia", Di B. Zevi con la collaborazione di G. Samonà, in cui si legge un commento di Rogers: "...non è una torre gotica, non un'esercitazione da revival, come qualcuno ha mostrato di credere. E' il risultato di un metodo funzionale che determina la forma desumendola dalle determinanti dell'ambiente circostante e dalle ragioni distributive dell'organismo. Vuol essere la testimonianza di una vocazione: di un modo tecnologicamente corretto ed attuabile del costruibile; di un linguaggio attuale, inserito come immagine della continuità della tradizione: cioè interamente creato. La torre vuol essere una parte attiva della realtà; né possiamo ritenere, pure lottando e rifiutando il compromesso, di prescindere dalle circostanze..."
Il Samonà vede la torre, inizialmente, come fatto eccezionale nel contesto della città e perciò non fornita di quelle efficaci difese che potrebbe avere se esprimesse, con logici ed evidenti sviluppi, il senso della sua continuità nel processo di ingigantimento di strutture in cui è coinvolta.
Tuttavia secondo lui: " tenta di attenuare per una via abbastanza interessante proprio la sua eccezionalità volumetrica. L'improvviso spezzarsi della massa ascensionale e l'alterazione impressa dai vuoti costituisce la voluta contaminazione, la negazione del prisma inteso come oggetto finito e distante da tutto ciò che lo circonda.
Nonostante ciò il senso di casa gigante doveva in qualche modo essere limitato nella torre, perché il suo volume non apparisse dissonante, nelle caratteristiche della torre, con quelle dell'insieme di case che le stanno intorno e a cui esso vuole appartenere.

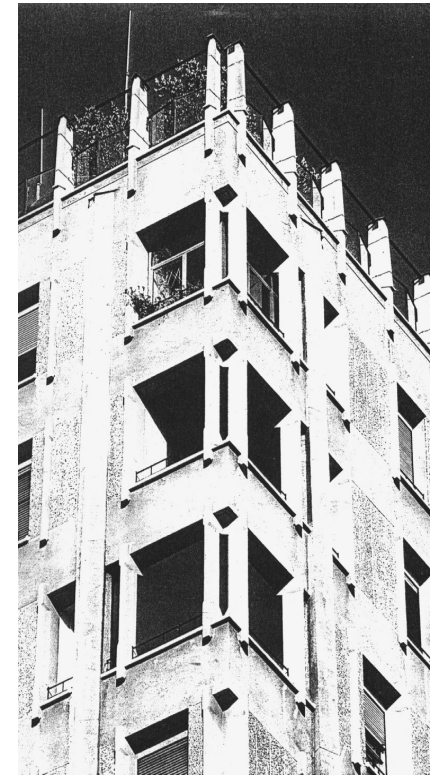



*Schema strutturale dei pilastri*

Le nervature che gli architetti hanno posto in risalto, servono a correggere il senso troppo ostentato di casa gigante a cui la torre tendenzialmente aderisce.
In questo modo le nervate costole che percorrono verticalmente la superficie delle quattro facciate, giustificano il residuo goticismo che, in un certo senso, le ha ispirate, e riportano con la loro gigantesca mole, proporzionata all'intero corpo, quella misura più modesta di vera e propria "casa", che presenta la fabbrica e che gli architetti hanno voluto conferirle.
Quell'innestare come puntelli i tratti di nervatura che divaricandosi abbandonano la parete inferiore per raggiungere la soprastante, avrebbe richiesto una fase di passaggio sia all'innesto con la parete sia nella forma stessa della nervatura; il non averlo fatto, pur essendo grammaticalmente meno puro, giova assai al discorso continuo, che è troppo essenziale per soffermarsi a modulare, ad ammorbidire una materia che vuole essere netta e decisa nel suo linguaggio e vuole in certo senso essere anche impura per apparire più impastata con la sostanza materiale della città.
Unica nota un poco discordante con la contenuta tensione di tutto il discorso è la forma e più ancora la configurazione dei dettagli che definiscono l'avancorpo proteso nella piazzetta.
Forse il pensiero di rendere più coerente all'intimità della piazza il volume dell'avancorpo ha spinto gli architetti verso una più minuta complessità di vibrazioni figurative che però non giova all'intero volume.
Le forme vengono dedotte dai contenuti reali, tanto perché rispondono all'oggettività tecnica dei problemi, quanto perché esaltano l'oggettività storica, l'ambiente dove si inserisce la nuova opera.
L'accordo con le preesistenze ambientali, naturali o artistiche, non è mai inteso in senso naturalistico o comunque imitativo e analogico, ma è fatto di simpatia verso le cose circostanti, di cui i BBPR cercano di cogliere il significato nella loro composizione, attraverso la percezione del carattere essenziale e non secondo un'analisi deduttiva.
Ciò rappresenta una possibile estensione del Movimento



Moderno: della razionalità, dell'impostazione metodologica, condotta fino alle estreme vibrazioni dell'irrazionale, dove ogni fenomeno artistico è stato sempre fatalmente attratto.
L'unica possibilità di continuità storica del funzionalismo è nell'intenderne la complessa , ricchissima e sempre aperta problematica con il rifiuto di ogni apriorismo stilistico, compreso quello del così detto linguaggio "moderno" che, ove venga raggelato in uno o nell'altro modello, formalmente già acquisito, arresta proprio la fondamentale energia di quei principi: il suo continuo divenire applicabile ad ogni momento dell'azione pratica, la quale deve trovare in sé stessa la sua originalità.
L'introduzione di alcune ricerche psicologiche, la più esplicita preoccupazione verso la tradizione con un linguaggio sempre più aderente alla realtà nelle espressioni tecniche ed estetiche, rispondono a questa sentita necessità di dover affinare gli strumenti che corrispondono alla formazione funzionalistica dei BBPR.
È certo che ogni scelta obbliga a maggiori precisazioni e può darsi che ogni volta, puntualizzando un aspetto dei problemi, si trascuri un po' qualche altro aspetto: come il linguaggio dei tempi precedenti poteva rischiare di confinare nel cosmopolitismo, dove si perdevano, le caratteristiche dei singoli architetti, così il rischio può essere quello di accentuare troppo unilateralmente le nuove ricerche, così da cadere in espressioni, se non dialettali, per lo meno non abbastanza larghe per essere intese oltre i quali si agisce.
La Torre Velasca rappresenta, per il massimo impegno che ha richiesto l'importanza del luogo, la complessità del tema nonché l'importanza della sua mole, la concentrazione più densa delle ambizioni dei BBPR.
Calmatosi il momento delle polemiche, più che naturali per un'opera nuova destinata con il nuovo inserimento a modificare il profilo di un paesaggio radicato nella memoria di tante persone, pare che essa stia rivelando da un esame più ponderato, quelle qualità che avevano sperato di avervi riposte.
Su Casabella-Continuità si riscontra un atteggiamento abbastanza critico nei confronti della Torre Velasca.



*Spigolo del corpo aggettante visto dalla piazza*

*Particolare dei loggiati d'angolo*

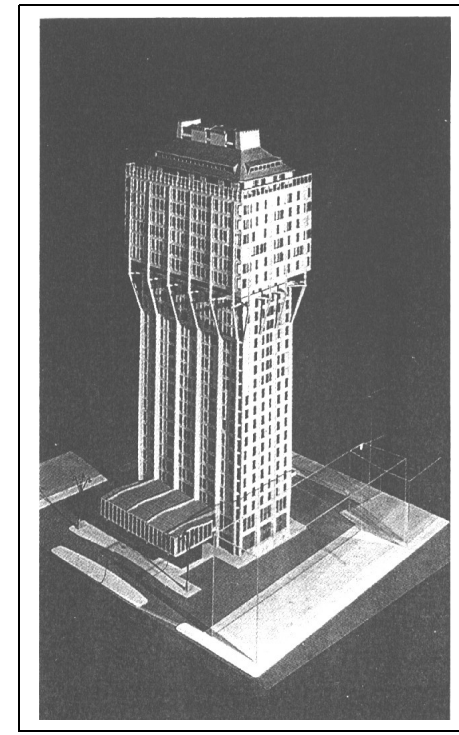
In un numero dei primi anni ’60 si scrive che c’era l’esigenza di integrare il linguaggio schematico degli anni giovanili di questi nuovi architetti, per renderlo più consono all’inserimento nell’ambiente civile ( scriveva Rogers:“...essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell’ordine di tutta la storia... Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato impone l’obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità. Per molti anni noi abbiamo avuto in antipatia le gronde, le cornici e ci pareva che solo il tetto piano potesse soddisfare ai nostri disegni. Tutto questo, se era giustificato nei limiti di un coraggioso aggiornamento del linguaggio figurativo, finì per far cadere i più deboli in un estetismo formalistico.”).

Ma ad un certo punto si sono confusi i mezzi col fine. L’arricchimento non è stato più in funzione di un bene fruibile, riconoscibile ed apprezzabile da tutti, ma è divenuto fine a se stesso, si è confuso con l’eclettismo: un “eclettismo non più casuale e stilistico, ma sottilmente calato nell’occasione” che ha i suoi esempi paradossali nel trasformismo da cui non sono esenti neanche le opere dei migliori, dalla Torre Velasca alla Casa delle Zattere a Venezia, al Museo del Tesoro di S. Lorenzo a Genova.

A proposito di queste ultime opere ricordate, rammentiamo che l’esigenza di storicismo che esse esprimono non si esaurisce nell’ambito della nostra cultura, ma si esprime con particolare intensità, ad esempio, nell’arcaica suggestione e nel medioevalismo di uno dei migliori architetti americani contemporanei: Louis Kahn.

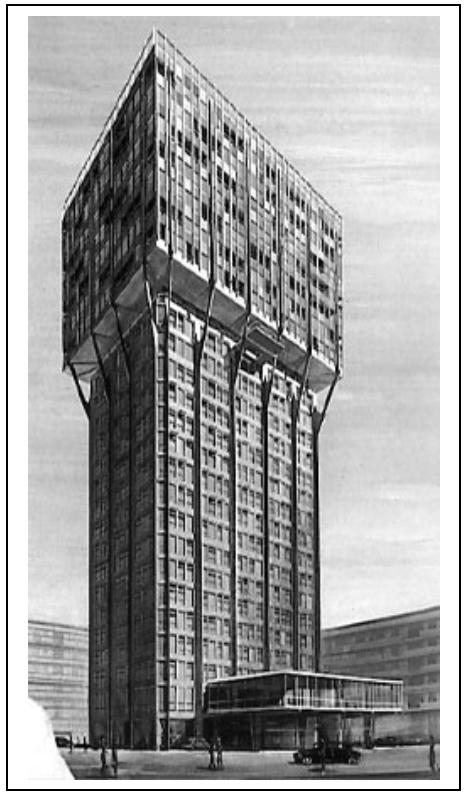
Ricostruire e costruire nuovi edifici nei vecchi centri storici è stato il problema giustamente più dibattuto dalla nostra cultura: specie in considerazione degli oltraggi che ogni città italiana ha subito dai “vandali”. Ma poi si è costruito in un certo modo anche laddove non sussisteva alcun problema di ambientamento: col pretesto di caratterizzare un intorno inqualificato ed anonimo, o di opporsi all’idolatria del tecnicismo e formalismo modernista.

Guido Canella nell’articolo “ Figura e funzione nell' Architettura



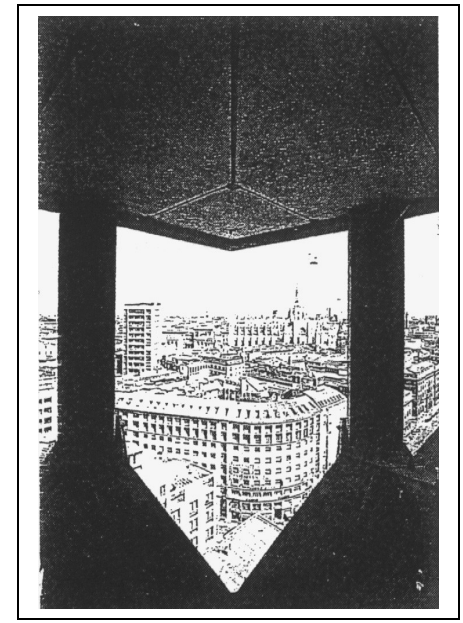
Plastico del progetto

italiana dal dopoguerra agli anni ‘60”, scritto per Hinterland ripropone la necessità di rifarsi alla tradizione riconoscendo una capacità all’Architettura e cioè quella di farsi partecipe alle istanze della società; risottolinea anche ciò che la torre rappresenta fortemente, cioè la crisi dell’International Style, che può essere superata solamente dall’individualità del progettista.
Il ricorso ad una figurazione più suggestiva, più scenografica, dando spazio in altezza a ciò che l’allineamento d’impianto non concedeva, nasceva da un incentivo di ipersfruttamento del suolo, ma appariva anche come esigenza di ricavare nel centro una nuova dimensione della compagine architettonica, per trarne ulteriore autonomia, spicco, magari al di sopra del profilo della città. Così la superfetazione di un corpo di fabbrica ad un altro, diventava tappa di passaggio verso il ritrovamento del tipo a torre, che pure in antico aveva costituito una costante di riferimento dell’Architettura pubblica milanese; ora fatto proprio della parcellizzazione privata. Per la verità, nel corso della prima metà degli anni Cinquanta, Milano aveva già accusato l’esplosione di una serie di grattacieli (Centro Svizzero in P.za Cavour, Casa Torre al Parco, sede della Pirelli, sede Uffici Galfa), ma si trattava perlopiù di deroghe isolate o concentrate sull’area del Centro Direzionale previsto dal Piano Regolatore nel 1953, rivolte al disegno di una Milano da rammodernare in direzione europea, attraverso un’iconografia tecnicistica del tutto sradicata dal contesto della sua cultura e, invece, omologata ai contrassegni di quell’International Style che ormai “impazzava” selvaggiamente tra le principali città occidentali. Pertanto il problema diventava quello di affrontare il tipo a torre dall’interno di una cultura specifica, in rispetto e coerenza alle preesistenze ambientali, del cui inserimento a livello teorico, oltre che operativo, Rogers si faceva propugnatore dal 1955.
Diventa, allora, importante considerare le diverse fasi affrontate dal Gruppo BBPR nella progettazione della Torre Velasca. La sequenza dei successivi progetti mostra come, messo a punto l’impianto tipologico, quanto a destinazione, congegno distributivo, strutture portante dell’edificio, che pure avevano già implicata una decisiva scelta figurale (l’idea del dado



*Schizzo del progetto*

sovrapposto al fusto), gli autori pervenissero al corrugamento di un'espressione tradizionale della torre lombarda, attraverso l'assunzione del problema di facciata, dell'epidermide dell'edificio libero su quattro fronti, perché impostato su due assi di simmetria, come campo di un processo di sperimentazione compositiva, condotto per un percorso di avvicinamento, tra una serie di possibili alternative formali, verso una coincidenza figurativa presentita, obliata e via via ritrovata. Perse come appigli di una progettazione oggettiva la funzionalità (nei particolarismi dei regolamenti edilizi), l'essenzialità (nei margini opulenti dell'operazione immobiliare), la tecnologia (nel labirinto opzionale di un'industria ormai consumistica), non rimaneva agli architetti che radicare una morale progettuale nella legittimazione storica. Così, nonostante il valore di matrice tipologica diretta , conferito da essi allo sviluppo in crescendo della promiscuità funzionale (negozi, uffici, abitazioni), il rigonfiamento superiore della Torre Velasca identificava il partito figurativo primario, intuitivamente catturato e subito ridotto a costante, sul quale veniva ad aggiungersi secondariamente, come variabile dipendente, la tessitura dei fronti, sollecitata da un allusione in positivo per una massima ambientazione contestuale; dall'estroversione del prisma di cristallo a doppio corpo, con struttura metallica e sbalzi senza mensola, all'introversione della torre murata, con struttura in cemento armato e tiranti annodati che trattengono il disassamento dei pilastri; dall'oggettiva esibizione di efficienza  a una sorta di straniamento dell'ambiguo indotto propagandistico trasmesso dall'immagine architettonica di grande scala. A ben guardare, dietro il ricorrere della memoria alla tradizione turrita e tessuta dell'Edilizia milanese compresa tra Medioevo e Quattrocento filaretiano, che in alternativa alle riserve dei contemporanei (critici e benpensanti), avrebbe conquistato dal Secolo scorso l'assenso di illustri medievalisti municipali, come Carlo Cattaneo, Pietro Estense Selvatico, Camillo Boito, appare in dissolvenza e rovesciata (con fusto e piedistallo scambiati) la colonna ciclopica presentata da Adolf Loos, con intenti decisamente più radicali ma non del tutto disomogenei, al Concorso per la sede della

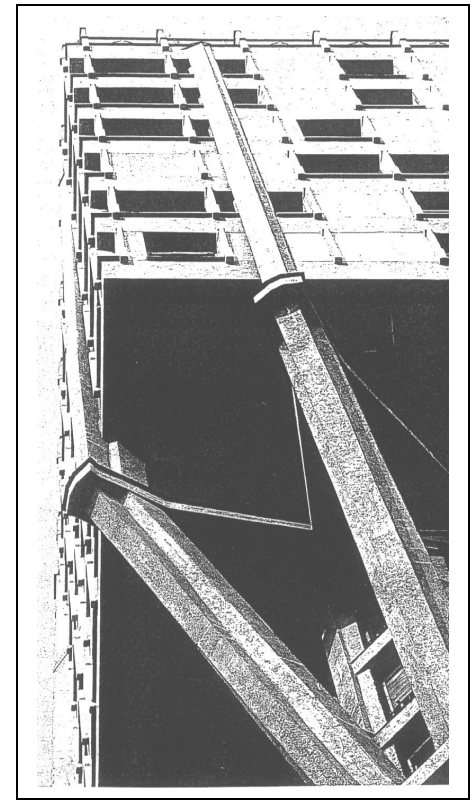


*Veduta d'angolo verso il Duomo dal percorso in quota*

Chicago Tribune del 1922. Allora, anche guardando in sequenza i successivi progetti, risulta assai difficile e forse improprio, accertare se all'indubbia regressione da un piano di modernità convenzionale avesse concorso l'applicazione delle leggi stesse di coerenza compositiva, una volta scatenate dall'intuizione tipologica primaria, o il travaglio tutto intellettuale per scavare e portare alla luce una figurazione predestinata. Sta di fatto che la Velasca segnalava alla razionalità l'esistenza di questo bivio per il successivo corso dell'Architettura italiana e che gli autori, dopo questo parto, si trovano nella prostrazione puerperale di genitori di un linguaggio ridondante, denso di significati secondi, ma non ancora ambiguo: per un "verso" ingenuo, nel trovare il bandolo nella matassa ingarbugliata di una tradizione da riproporre come orientamento e ambientamento in un paesaggio insidioso come quello dell'Architettura milanese; per un altro verso "sincero", nell'afflizione di dovere dare corpo ed espressione al momento più intenso della speculazione edilizia, tanto che, ancora oggi, guardando la Velasca, viene da chiedersi quante altre opere, promosse con le stesse finalità, ne risultino altrettanto coscienti ed istruttive.

Si parla della Torre Velasca anche nel libro di Bonfanti e Porta " Città, Museo e Architettura": la Torre è un solido compatto, percorso da costoloni in cui si addensano le interne tensioni dell'immagine chiamata a stagliarsi come unicum nella skyline milanese. Il raccordo fra il blocco verticale ed il corpo dilatato superiore avviene per mezzo di puntoni inclinati: la Velasca, orgogliosamente avvolta nella sua matericità, si dilata come magma energetico verso il cielo, assumendo l'aspetto di una torre medioevale paradossalmente ingigantita. Un omaggio a Milano compiuto dunque con strumenti non ancora tacciabili di storicismo. La Velasca si installa in città commentando liricamente un corpus urbano in via di sparizione: ancora una volta, dalle intenzioni riposte nelle pieghe di un solo oggetto si attende una catarsi.

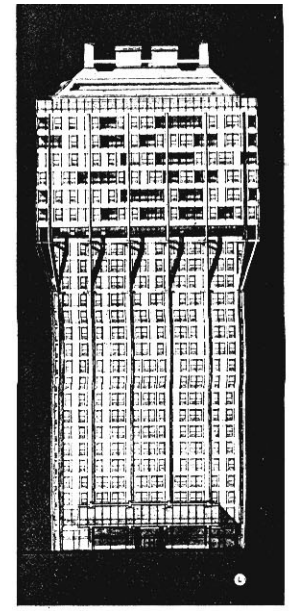
Ma principalmente la Torre, avvolta nella sua ambigua aura fatta di significati ritrovati per analogie e sottintesi, è lì a costituire un simbolo riassuntivo delle aspirazioni dell'architettura italiana

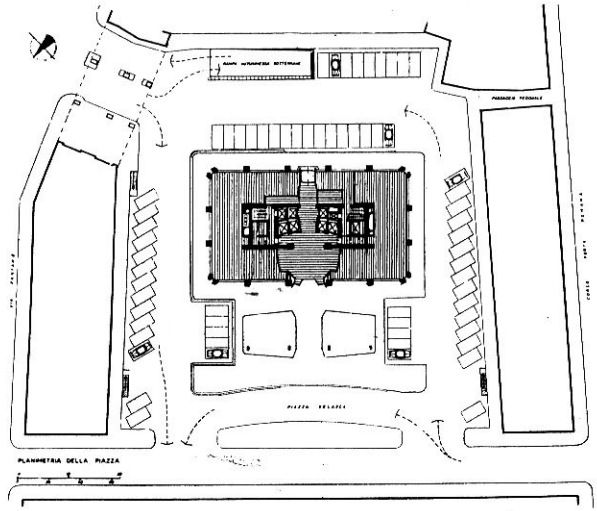


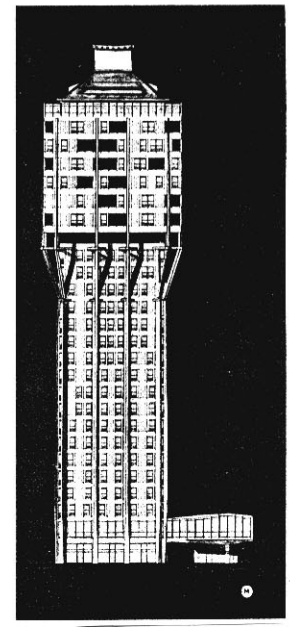
*Due contrafforti sullo spigolo della torre, scorcio dalla piazza*

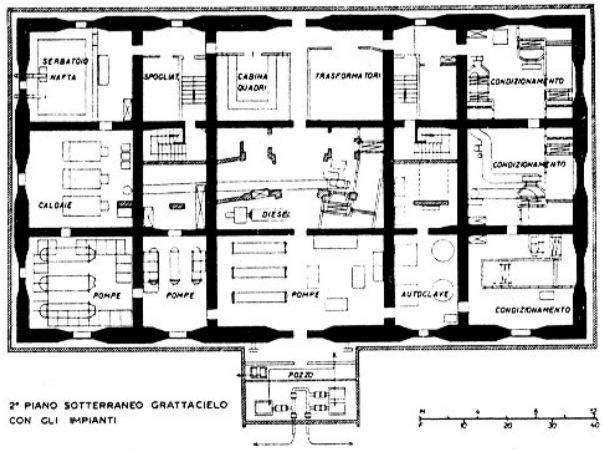
degli anni cinquanta.
Una reazione pesantemente negativa alla Torre Velica si ebbe al CIAM del 1959 quando, al termine dell'esposizione di Rogers, esplose una pesante polemica con Peter Smitson e con Yaeob Pachimar.
Le obiezioni che fa Smitson a Rogers sono sostanzialmente due: la prima affermando che la Torre è un'opera pericolosa perché rischia di porsi come modello ed diventando un modello, nelle sue imitazioni rischia di non poter essere usato con la stessa capacità che hanno mostrato i BBPR, col risultato di dar vita ad una pratica progettuale molto pericolosa. La seconda critica, connessa alla prima, sostiene che il progetto rappresenta una specie di prova di irresponsabilità morale, proprio per questo suo porsi come modello, per oltre ad essere esteticamente sbagliata, è anche eticamente sbagliata.
L'intervento di Pachimar è molto più ridotto, e affronta il problema più da un punto di vista urbanistico, domandandosi se questa scelta della volumetria in altezza sia congruente con la morfologia storica della città di Milano, la critica principale di Pachimar è che la figura architettonica deve comunicare un senso di modernità, deve comunicare la modernità dei tempi in cui l'opera sorge, modernità dei tempi presenti, ma anche di quelli futuri, mentre invece questa opera sembra non solo non registrare il presente, ma guardare al passato.
A queste critiche Rogers risponde con una pubblicazione nel numero di ottobre di "Casabella", in cui risponde a tutte le accuse rivoltogli e spiegando le ragioni che hanno portato alla scelta progettuale della Torre (e di cui ho già accennato in precedenza).

# LE IMMAGINI

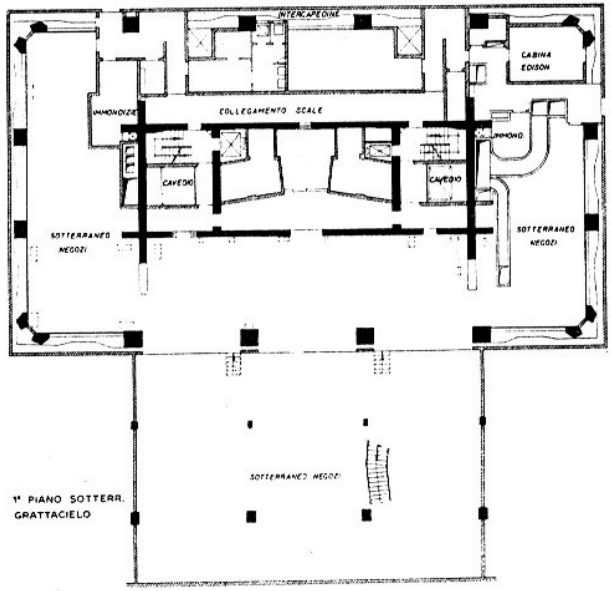




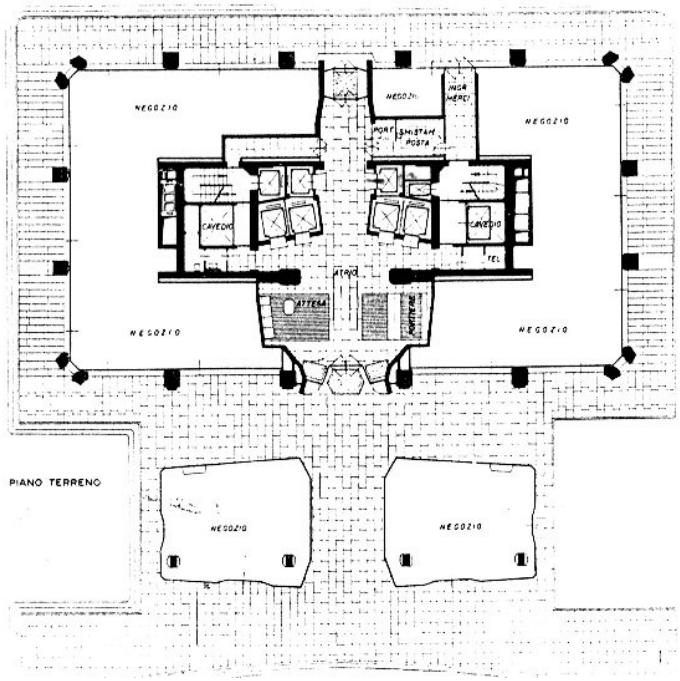





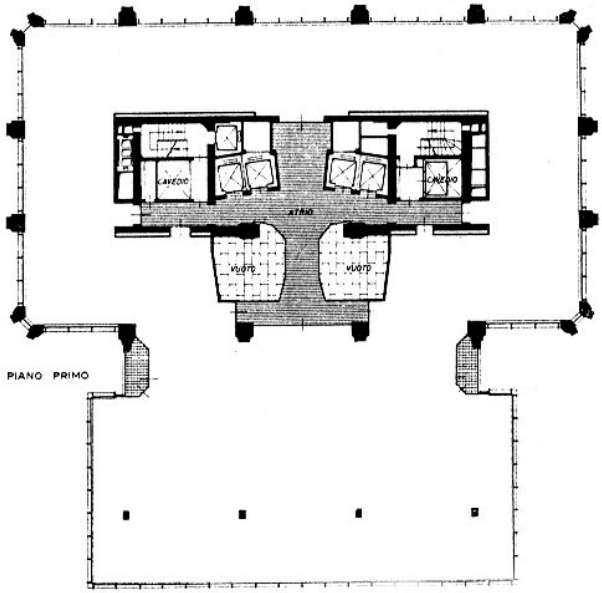

2° PIANO SOTTERRANEO GRATTACIELO CON GLI IMPIANTI




1° PIANO SOTTERR. GRATTACIELO

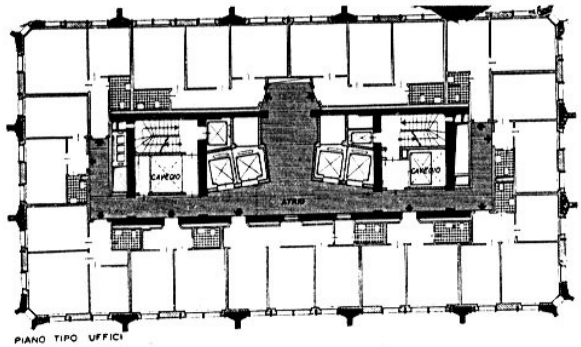



PIANO TERRENO

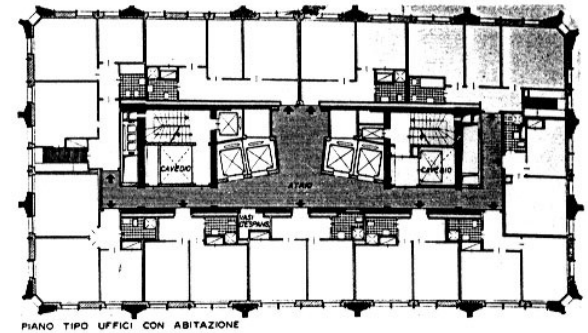



PIANO PRIMO

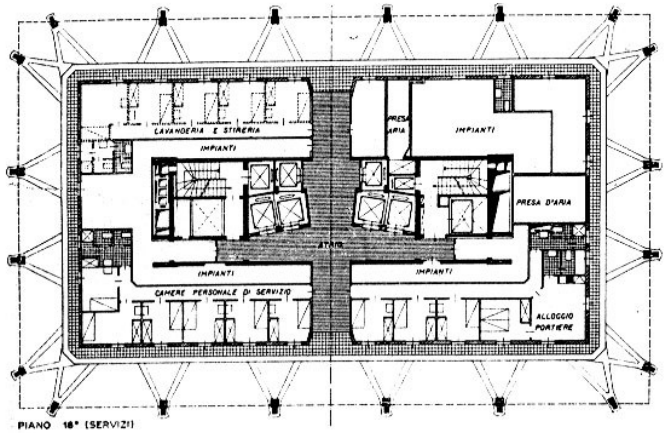
*Pianta dei vari livelli*



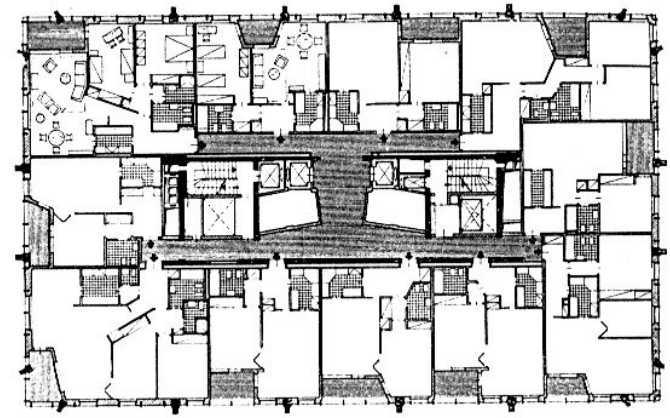

PIANO TIPO UFFICI



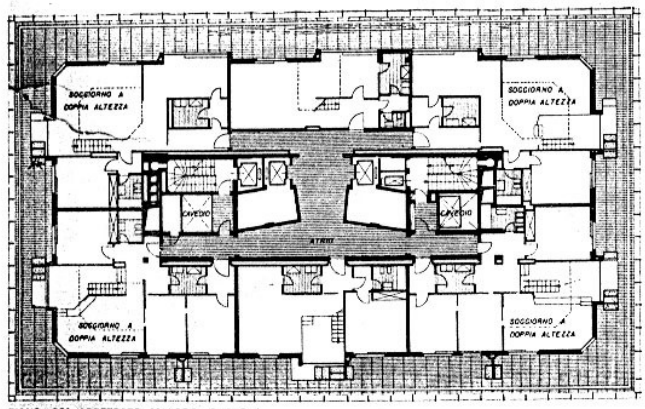

PIANO TIPO UFFICI CON ABITAZIONE



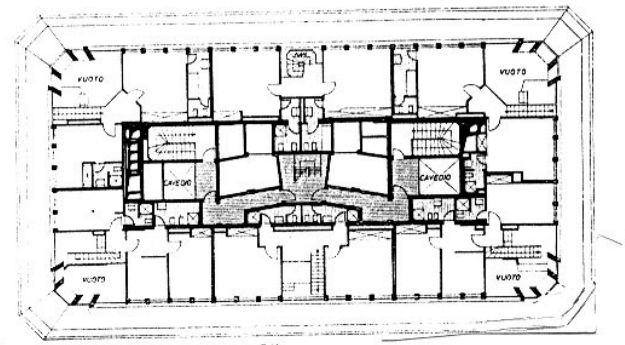

PIANO 18° (SERVIZI)



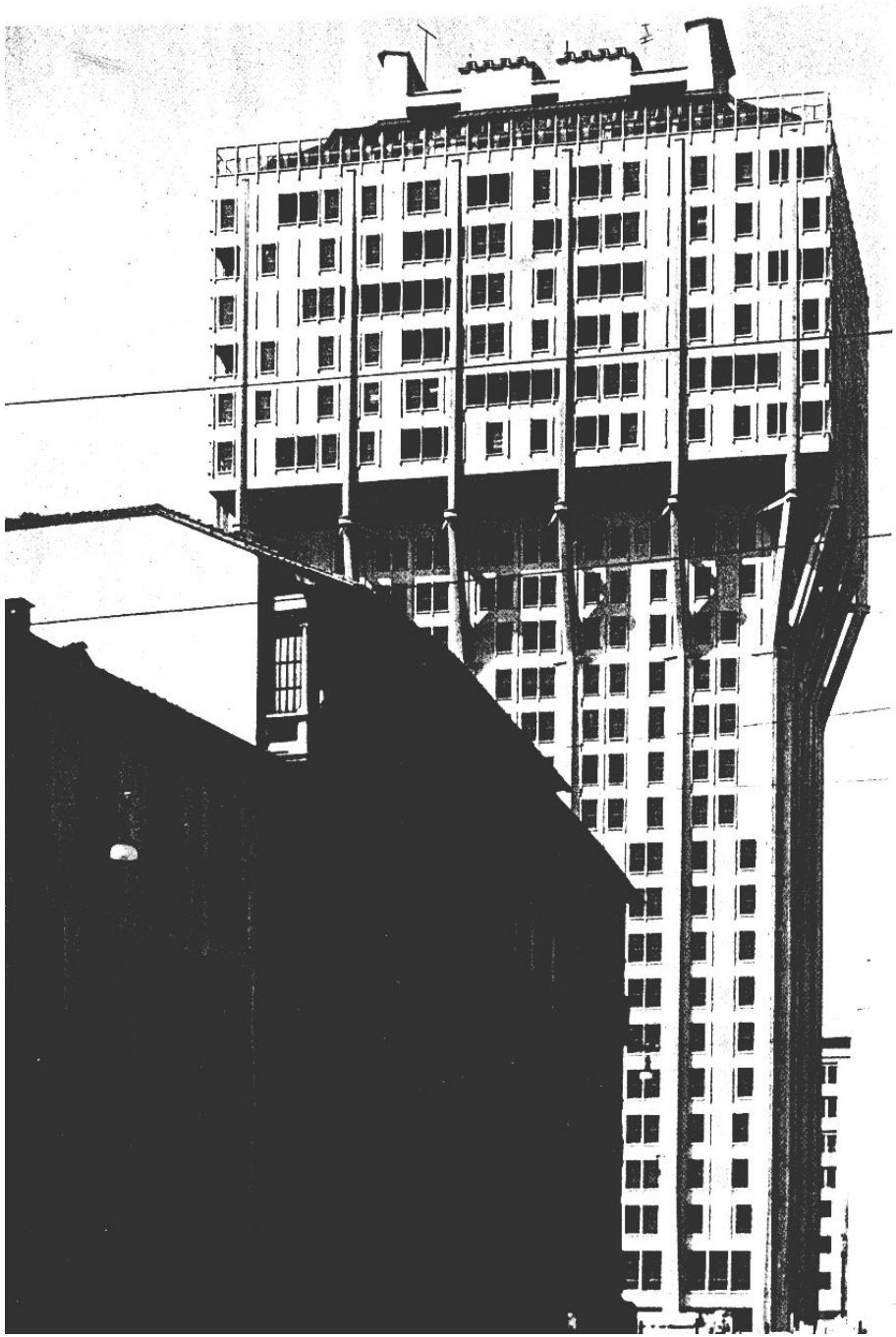
PIANO TIPO ABITAZIONI



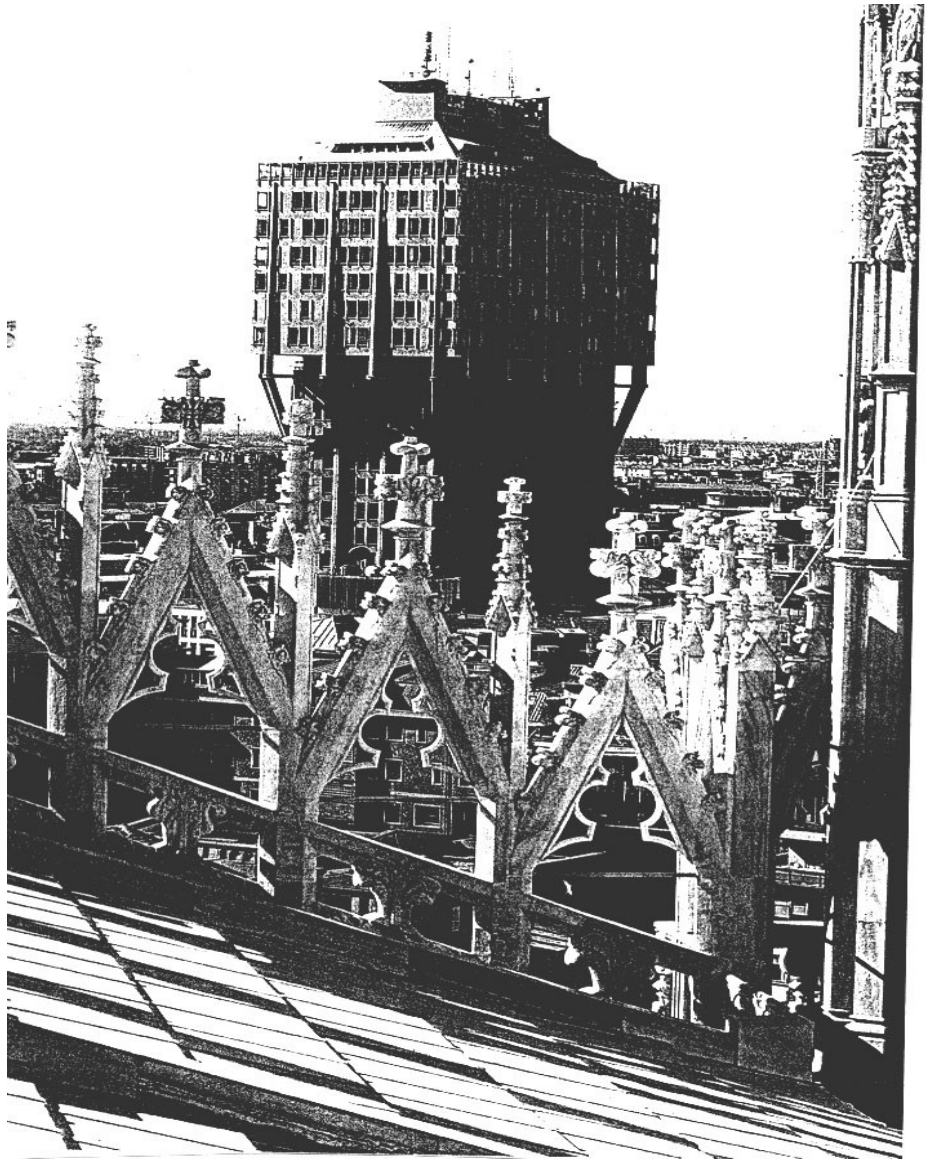

PIANO 25°, ARRETRATO (ALLOGGI DUPLEX)



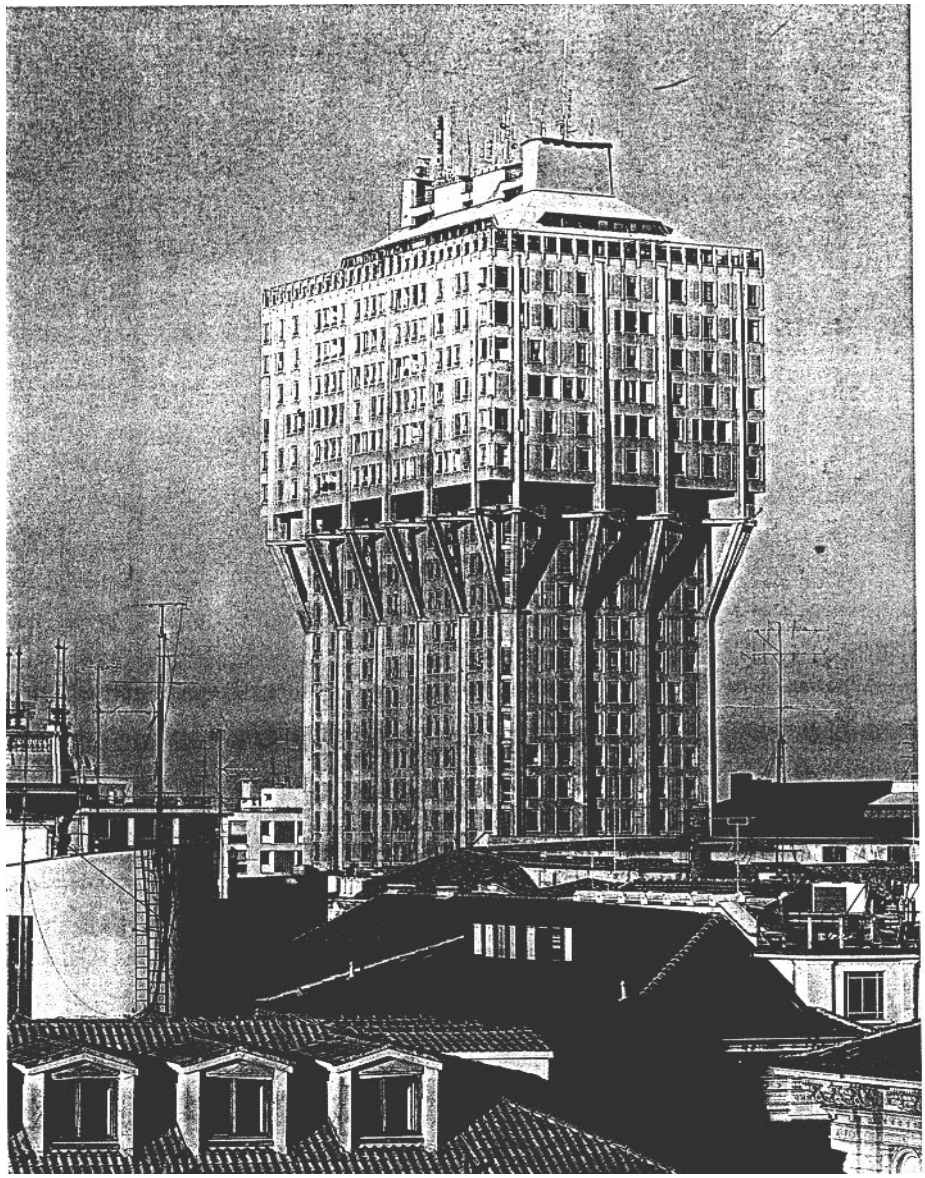

PIANO 26° SOTTOTETTO (ALLOGGI DUPLEX)



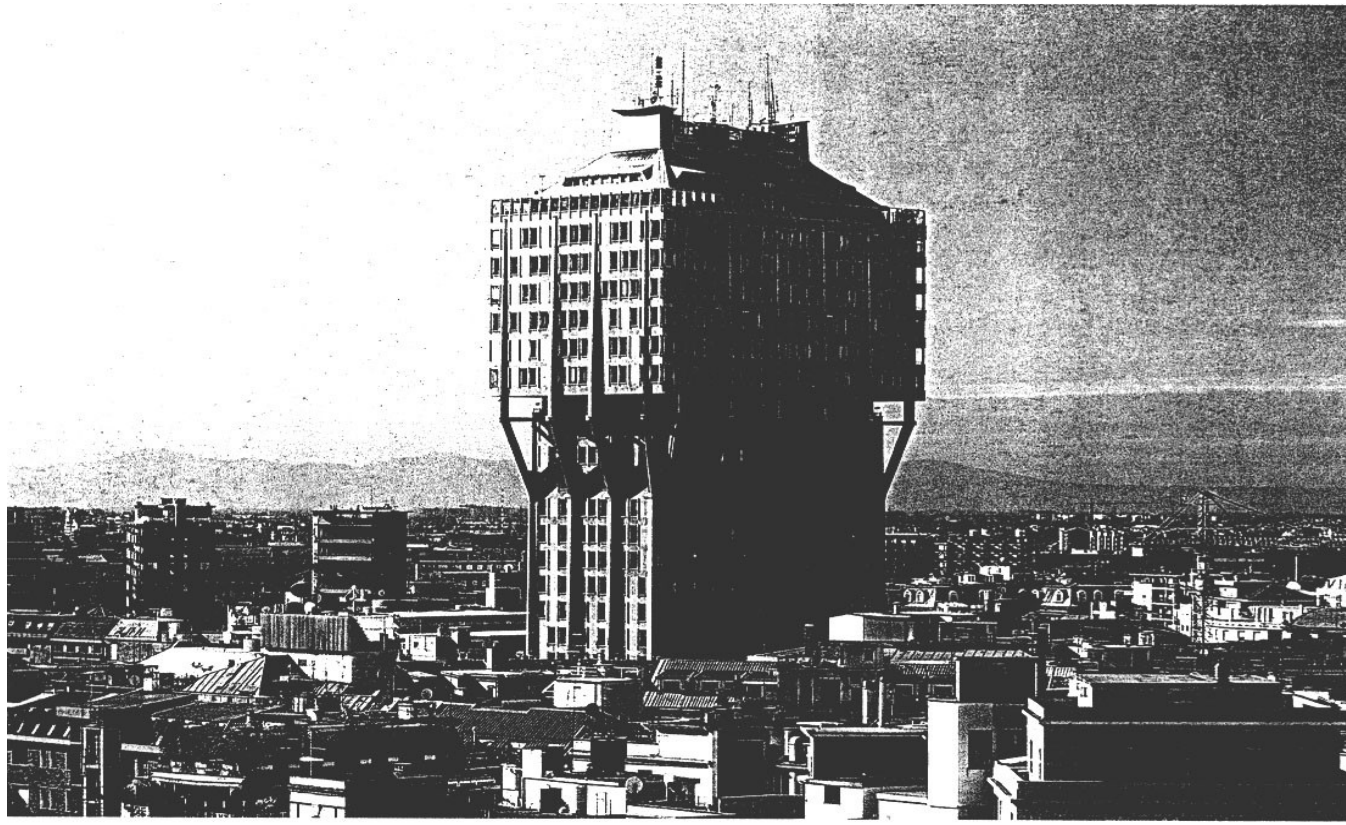
Veduta della torre da sud-est

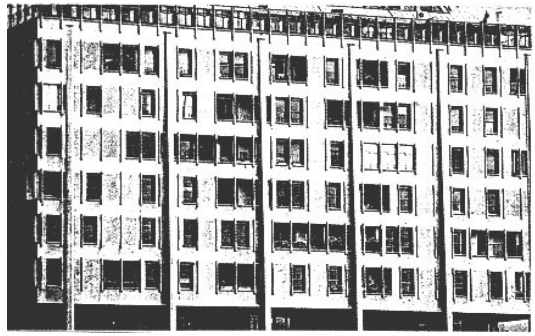


*La torre emergente dal tessuto urbano circostante, vista tra le guglie del Duomo*

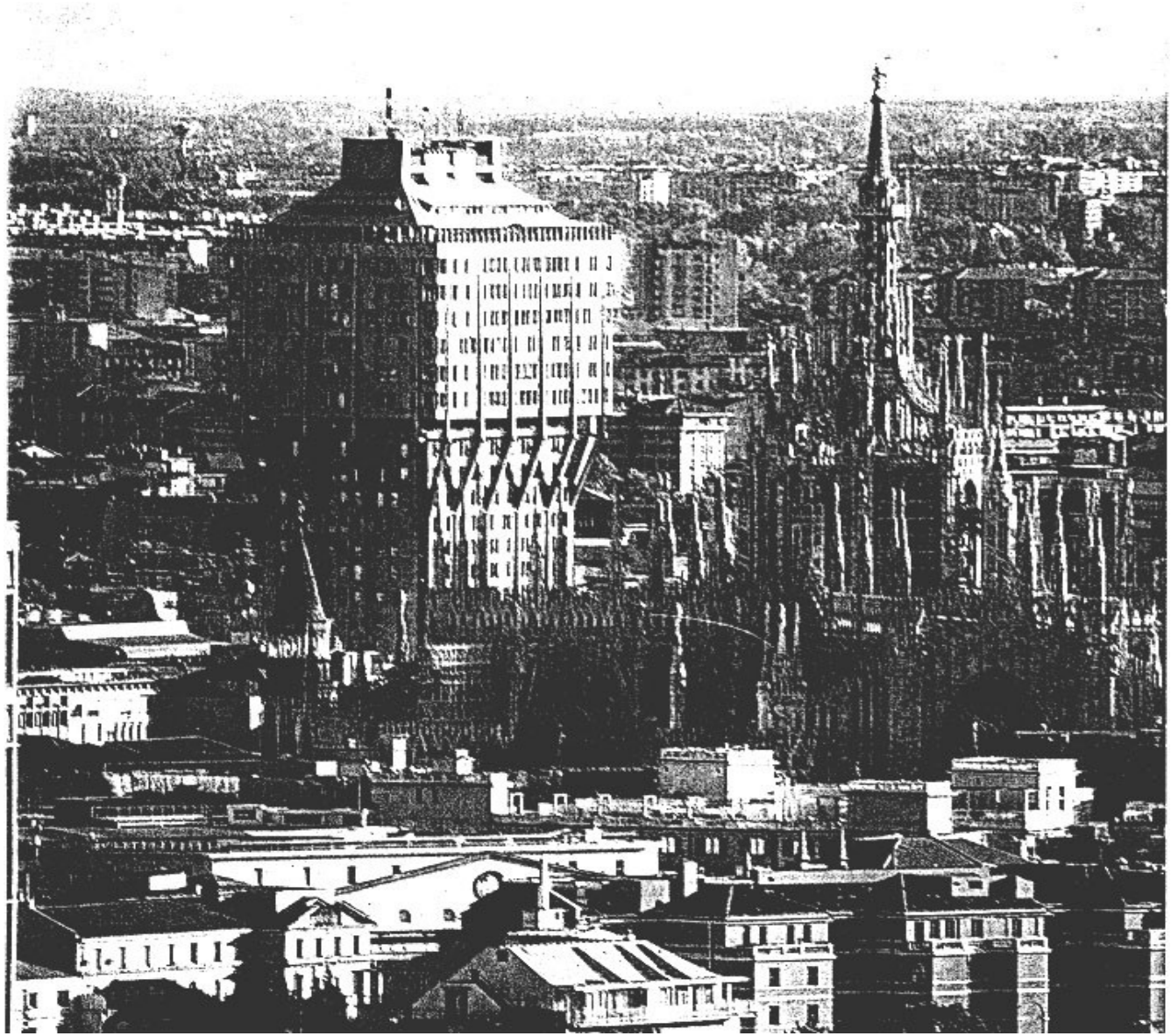


*La torre nel profilo dei tetti circostanti, da Corso di Porta Romana e, in piccolo, la veduta sud-ovest*



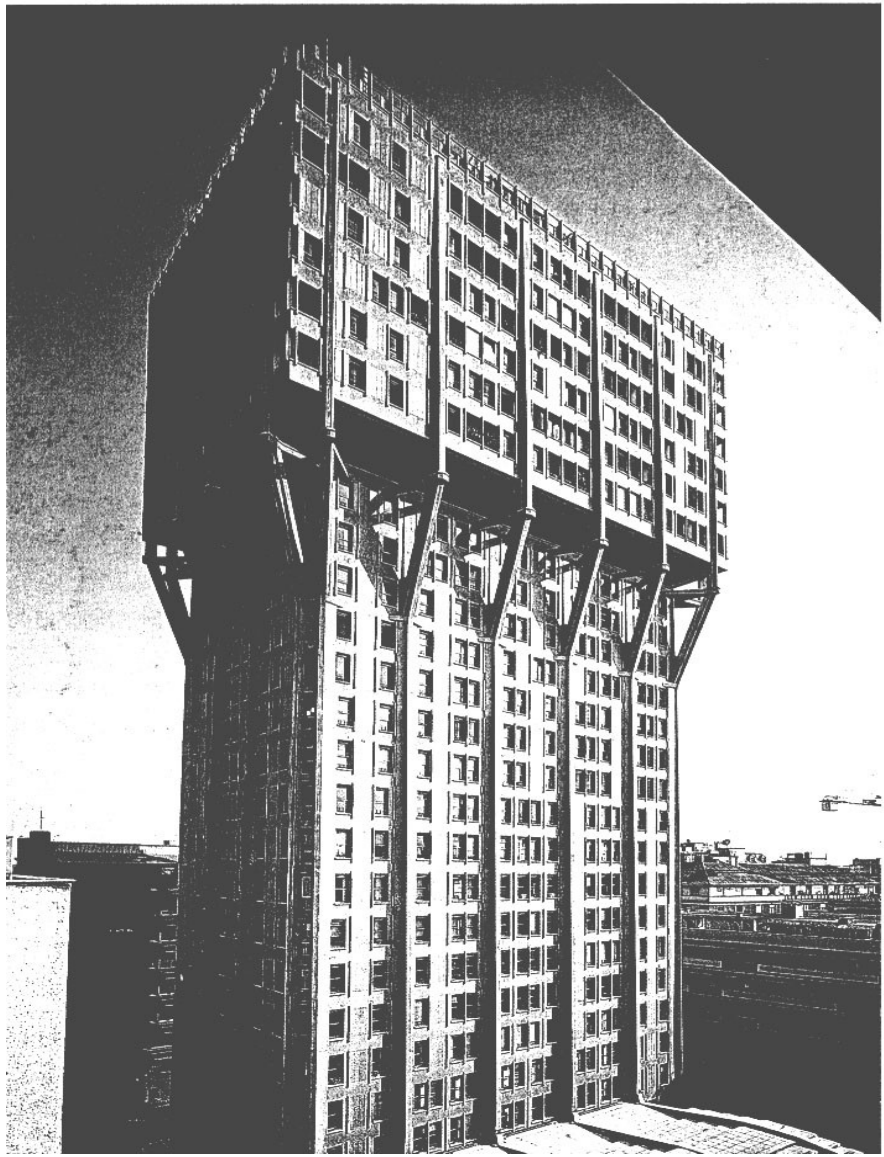


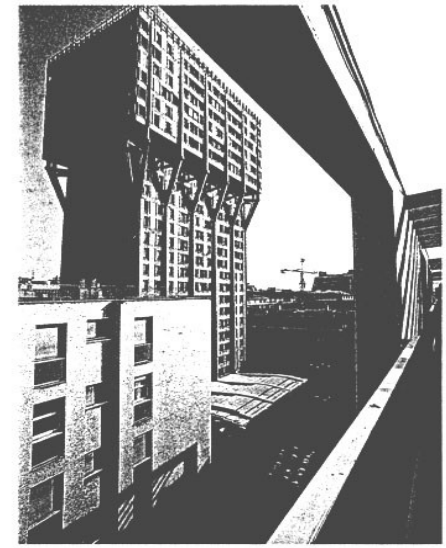
*La torre nello Skyline della metropoli, veduta nord-ovest e, in piccolo, particolare della facciata*



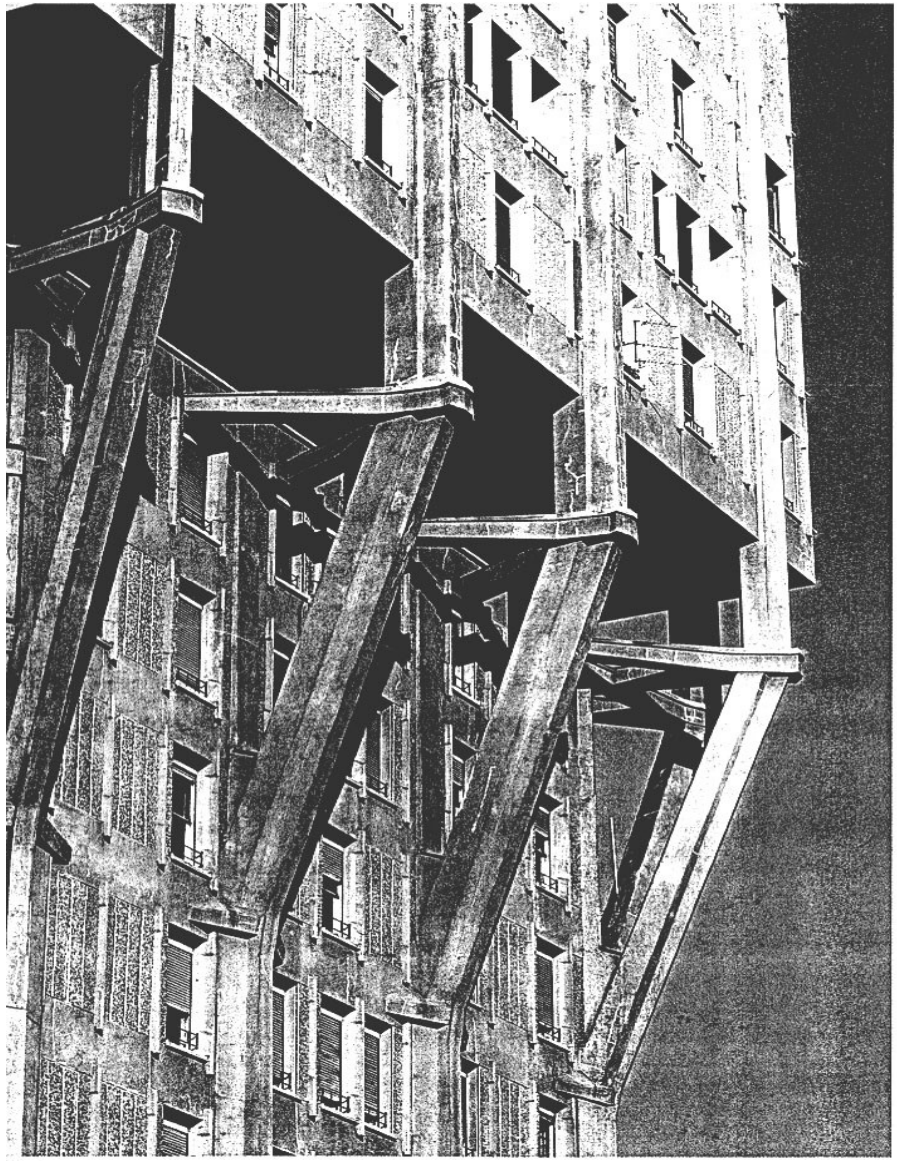
*La torre Velasca dalla sommità del grattacielo Pirelli nel contesto degli edifici storici del centro*

*Profilo e fronte da sud-ovest, sullo sfondo il duomo e l'orizzonte della città*

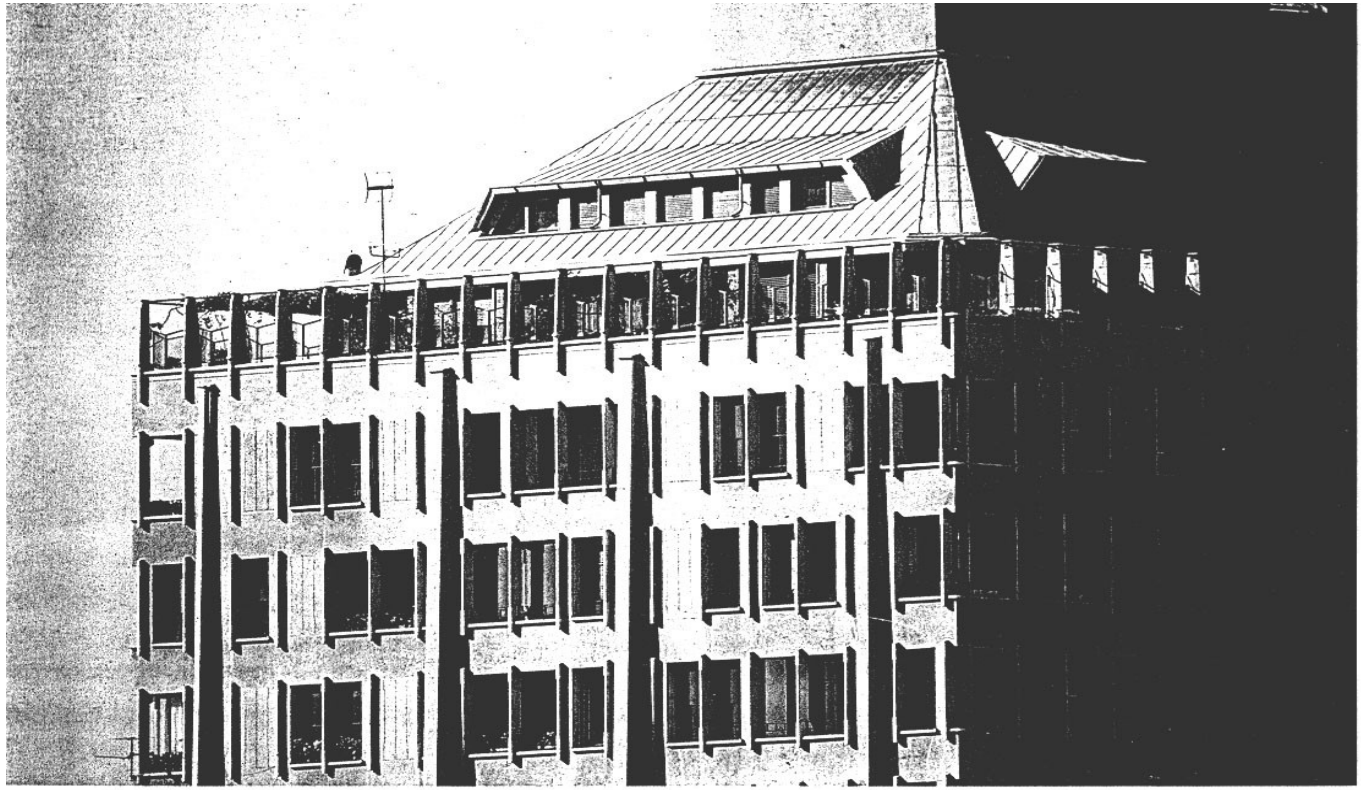


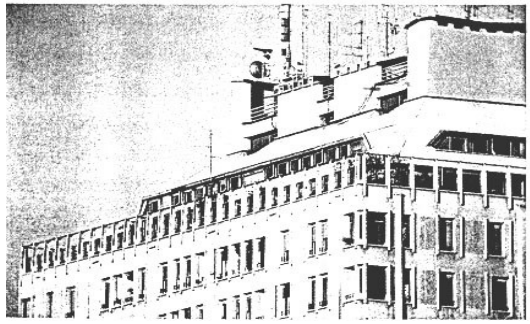


*Scorcio della torre e della piazza sottostante dal loggiato di copertura dell'edificio in via Albricci*

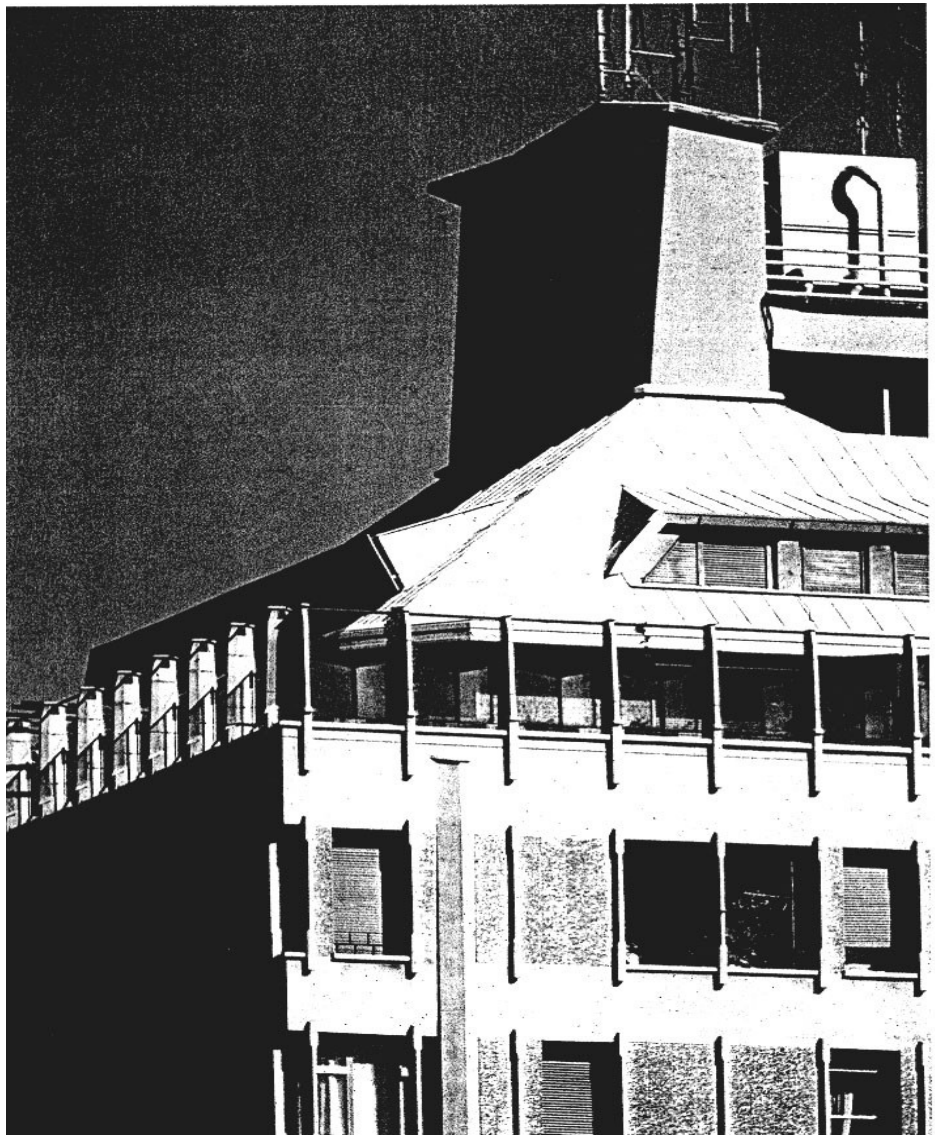


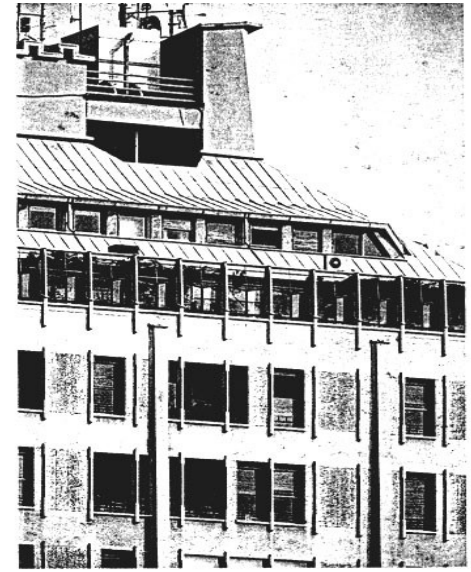
*Particolari degli attacchi dei contrafforti*



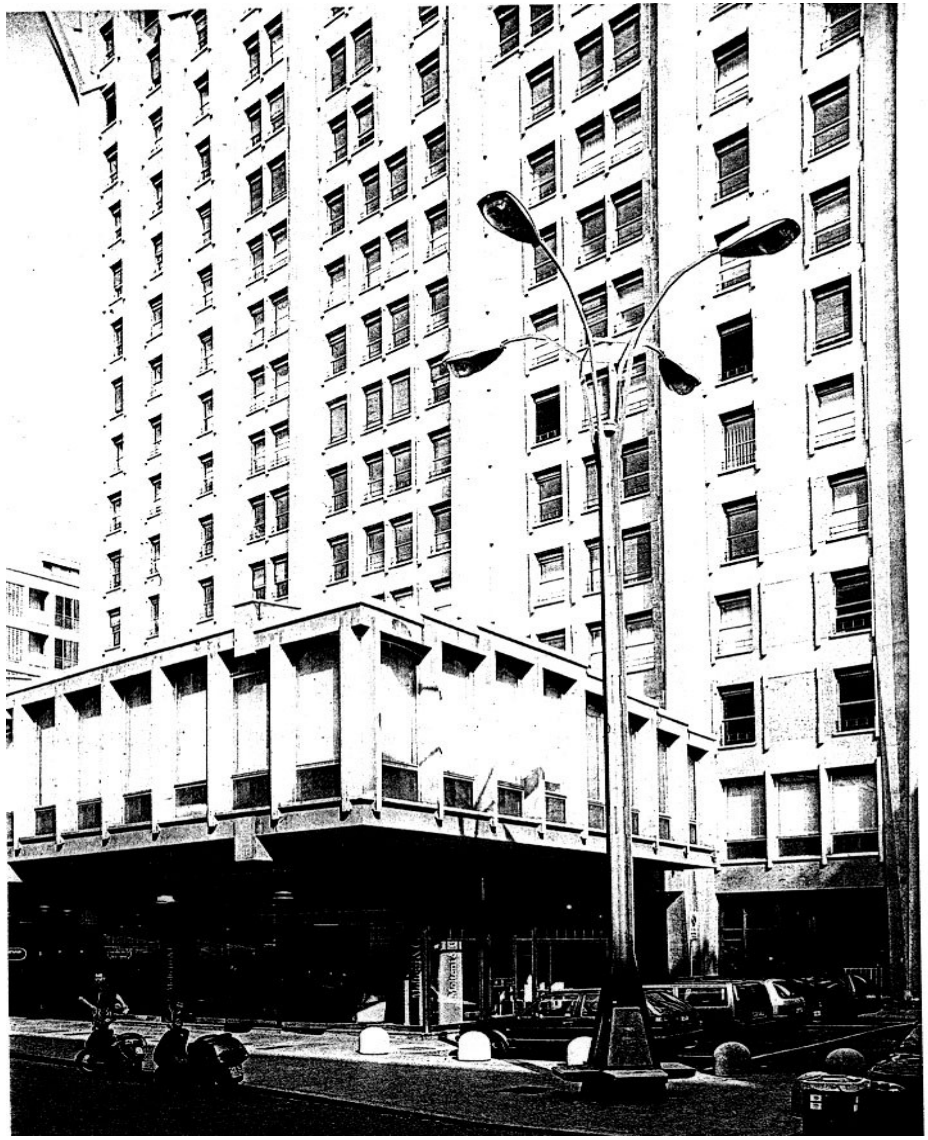


*Coronamento della torre e copertura in lastre di rame*

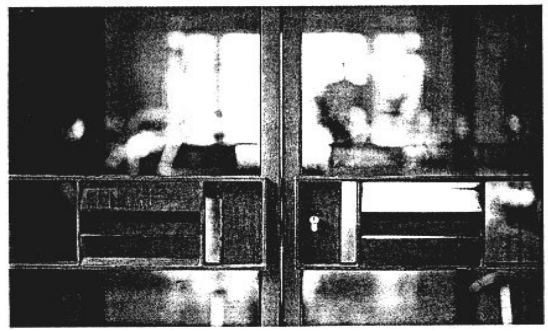




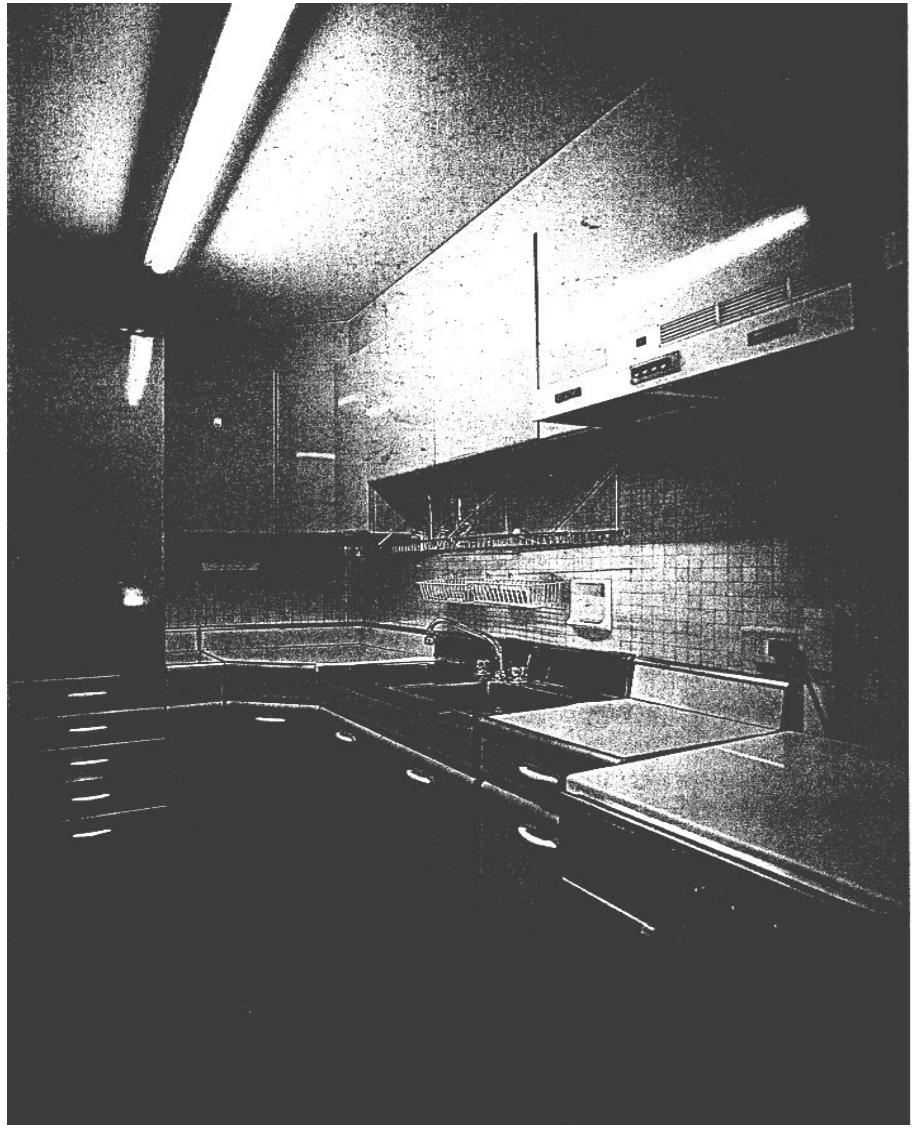
*Profili del coronamento e volumi tecnici sulla sommità della torre*

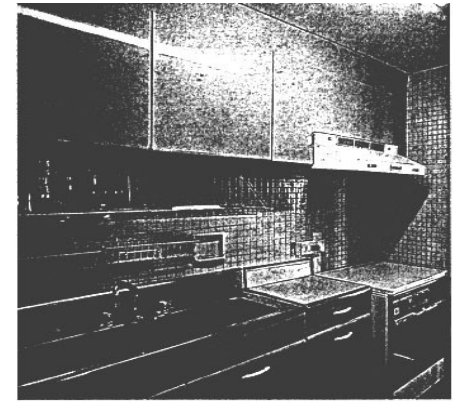


*Piastra attrezzata alla base della torre*

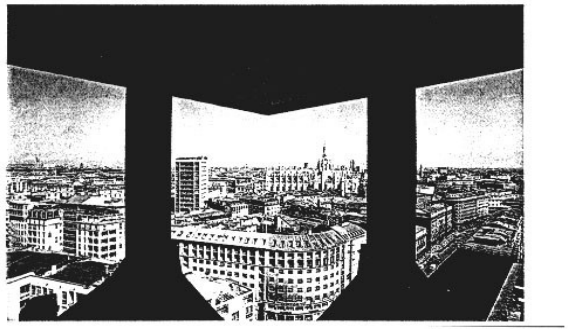


*Ingresso alla torre attraverso la piazza e, nella foto piccola, particolare del serramento della porta di accesso*





*Arredo originale di una cucina-tipo*



*Particolare dei serramenti e della protezione al davanzale della finestre e, nella foto piccola, veduta della città da un appartamento d'angolo*

# IL PROGETTO

Negli anni intercorrenti tra le due guerre mondiali e soprattutto nel secondo dopoguerra la Pirelli assumerà la fisionomia di una grande holding internazionale. Segno della svolta è già, nel 1908, la costruzione dello stabilimento che, dopo l'acquisto della Bicocca nel 1916, crescerà in pochi anni fino a formare una vera e propria cittadella.
Ma questa, pur della Pirelli, è un'altra storia: la nostra resta legata alle aree dei vecchi stabilimenti del Sevesetto e della Brusada, dove parecchi anni più tardi, nell'impeto delle trasformazioni urbanistiche che coinvolgono la città, si creano le condizioni per un rinnovamento di cui solo oggi è possibile cogliere il significato sul piano simbolico.
Non è un caso che proprio su quelle aree, nel sito della Brusada, dovesse sorgere la sede degli anni cinquanta, il "grattacielo" (Centro Pirelli, nell'espressione ufficiale): un edificio simbolo, per Pirelli e per Milano, che, a dispetto della proclamata modernità del progettista, non abbandona la tradizione né tradisce il sentimento storico collettivo.
A parte quelle remote, di cui si è fatto cenno precedentemente, le premesse immediate della vita del grattacielo Pirelli vanno ricercate ed individuate nel clima della ricostruzione dell'immediato dopoguerra milanese.
La ricostruzione non pone i drammatici problemi che si parano invece a colossi come Ansaldo e Breda (cresciuti nelle logiche univoche dello sforzo bellico). In senso urbanistico, le vicende invece saranno più travagliate.
Bisogna tener presente che il proposito di erigere una nuova sede amministrativa nell'area della Brusada doveva agitarsi da tempo nell'animo del responsabili dell'azienda.
Già prima della guerra, a seguito del Piano Regolatore Generale del 1934 e soprattutto a seguito dello spostamento della Stazione centrale, si intravedeva la possibilità di uno sfruttamento edilizio delle aree del vecchio stabilimento;

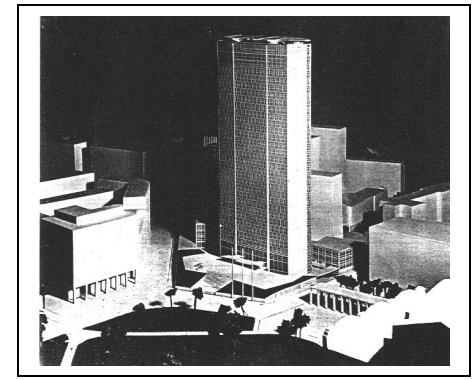


*Foto del modello nella versione progettuale del gennaio 1955*

*Un'immagine del grattacielo visto dalla piazza Duca d'Aosta*

appare chiaro, se non altro, dalla circostanza che vede l'amministrazione civica impegnata ad imporre la revisione della convenzione, anni prima stipulata tra il Comune e la Pirelli, per l'esecuzione del piano regolatore di piazzale Duca d'Aosta.
L'operazione però si arena e solo nel 1950 il tema della riconversione torna d'attualità, alla luce tuttavia di una questione finora inedita: la sistemazione della sede direzionale della Pirelli.
Nel settembre del 1952, ufficialmente certa la decisione della nuova sede nell'area della Brusada, se ne prospetta una prima soluzione, basata su uno schema ancora "di massima", ma tuttavia attuabile in modo razionale e adeguato alle finalità estetiche e rappresentative che si desiderano raggiungere solo nel caso che il Comune modifichi radicalmente il progetto di lottizzazione facente parte del piano di ricostruzione della zona.
La società lavora seriamente all'ipotesi di una torre di 21 piani per 77 m di altezza, della superficie in pianta di 1200 mq (sensibilmente più bassa e massiccia della soluzione poi realizzata), corredata da un corpo solo a portici lungo piazza Duca d'Aosta.
Gli uffici, di 25000 mq, dovrebbero trovare posto nella torre, mentre le filiali andrebbero alloggiate nei corpi bassi: in tutto una superficie complessiva di 36000 mq, inferiore alla soglia prescritta dal piano comunale.
La messa a punto dell'operazione si svolge da qui in poi piuttosto linearmente in un fitto intreccio di valutazioni, proposte, soluzioni, che vedono impegnato l'intero vertice aziendale.
Gio Ponti compare per la prima volta allo scadere del 1952. Non si hanno notizie precise sulle circostanze della sua chiamata: al di là delle motivazioni, persino ovvie, che rimandano al prestigio professionale, al peso e all'autorevolezza del direttore di "Domus", resta il fatto che per un'operazione del genere, così fortemente connotata in senso promozionale, Ponti rappresenta agli occhi dei Pirelli la scelta più naturale e anche, in un certo senso, scontata.
Entra quindi in gioco Ponti, figura emblematica della strepitosa affermazione del design italiano anche all'estero, con alle

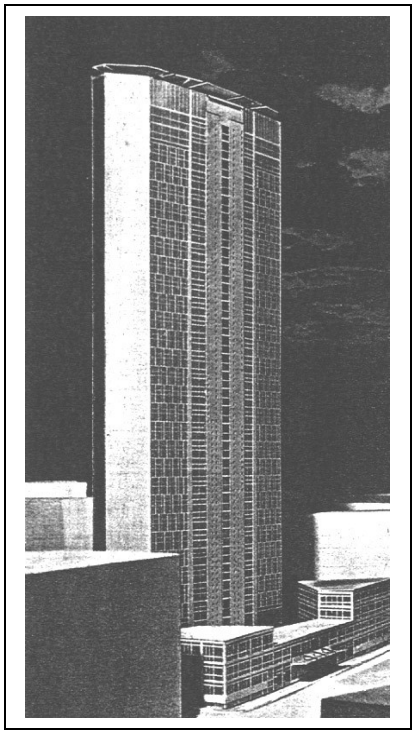
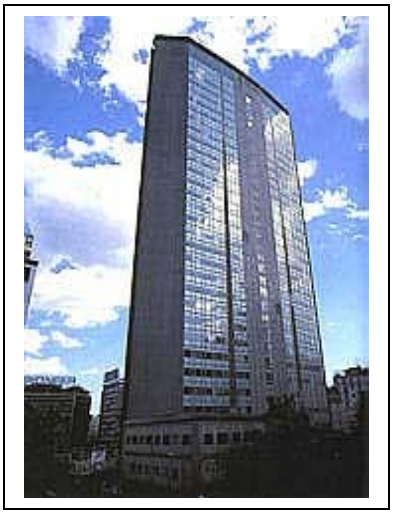


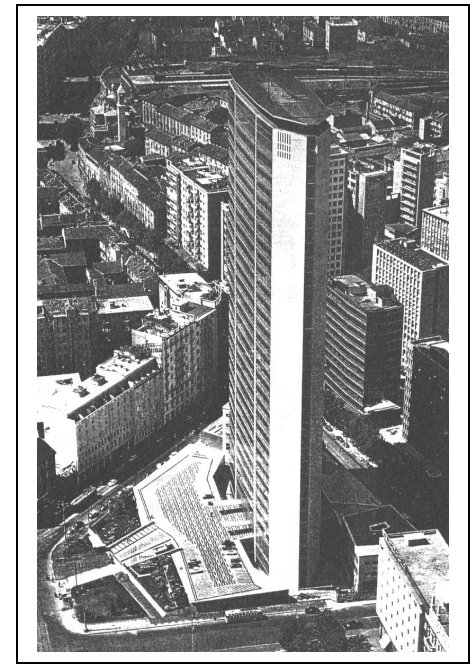
*Foto del modello nella versione progettuale del gennaio 1955*
*Veduta del fronte posteriore*

spalle esperienze anche importanti nella progettazione di complessi direzionali (come i due palazzi Montecatini).
Da parte sua, da poco superati i sessant'anni d'età, con l'incarico Pirelli, Ponti coglie indubbiamente uno dei risultati più brillanti della sua trentennale carriera: il grattacielo Pirelli segna l'approdo alla vera "forma", quella che nasce dalla genuina "invenzione".
Della prima stesura del '52 non è rimasta traccia nei disegni, ma si tratta di una soluzione generale di pianta a "lente", razionale e nuova (in pratica lo schema lenticolare poi realizzato) che, a dire degli estensori, consente diverse alternative (ben dodici) riconducibili a due gruppi in base all'organizzazione dei percorsi di distribuzione agli uffici, nella pianta tipo.
Il primo gruppo (A) caratterizzato da una sola "galleria" interna, con ascensori, scale e servizi portati a perimetro (ed è questa l'ipotesi poi sposata); il secondo gruppo (B) con due "gallerie" interne e servizi, scale e ascensori pure all'interno.
Nello stesso tempo si affronta il problema degli accessi e relative sistemazioni al piede dell'edificio. Anche in questo caso viene studiato un ventaglio di possibilità, confermando tuttavia gli ingressi degli impiegati e degli automezzi dal lato nord.
Le diverse soluzioni (anche qui, purtroppo, non si sono conservati i disegni), con la discriminante della presenza o meno di una strada privata interna al complesso, riflettono le differenti modalità di accesso (pedonale e veicolare), di parcheggio e di rapporto tra uffici Pirelli e uffici delle filiali.
Il responso non si fa attendere: nel 1953 si assumono le decisioni ritenute sufficienti affinché si posso presentare al Comune il progetto di massima.
Per quanto riguarda gli schemi distributivi, non deve sorprendere che la preferenza sia andata alla soluzione A, mentre per la distribuzione delle superfici si è optato per assegnare alla Pirelli circa 20000 mq, mentre i rimanenti 5000 mq vengono ceduti in affitto.
Per gli accessi e la sistemazione dei volumi a terra, infine, l'opzione va decisamente alla soluzione della strada privata interna, con gli edifici verso via Filzi adibiti al piano terreno e



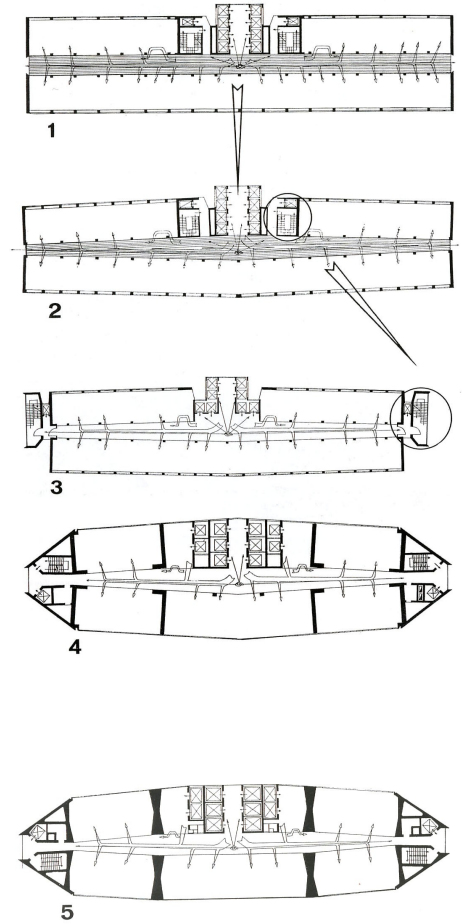
*Un'altra 'immagine del grattacielo visto dalla piazza Duca d'Aosta*

primo per uso delle filiali.
Il progetto si può ormai considerare definito, almeno nei traguardi prefissati dalla Pirelli.
Il fattore economico non è di certo da sottovalutare: il primo preventivo ammonta a 3 miliardi e 600 milioni circa (650 milioni il rustico, un miliardo e mezzo le finiture, un miliardo e cento gli impianti e 350 milioni l'arredamento), cifra ben superiore rispetto alla reale disponibilità.
Una riduzione si attua, negli arredi, optando per il riutilizzo di molti elementi in dotazione alla vecchia sede. Quanto alle pareti mobili, poi, il maggior costo si prevede compensato dalla minor spesa che occorrerebbe nel caso dei frequenti ed inevitabili spostamenti nella distribuzione dei singoli uffici.
Nei mesi che seguono, gli studi Valtolina-Dell'Orto e Ponti-Fornaroli-Rosselli danno corso alla progettazione definitiva.
Una prima versione del progetto esecutivo è predisposta dai due studi nell'ottobre del 1954: già contiene tutti gli elementi del progetto definitivo, ma se ne discosta per non lievi particolari, la analisi consente di comprendere uno degli aspetti più importanti, quello del rapporto forma-struttura o, se si vuole, architettura-ingegneria.
I punti che ispirano in generale l'adozione dell'assetto non solo planimetrico, ma altimetrico dell'edificio, sono ampliamente riassunti nei vari articoli, curati personalmente da Ponti, pubblicati a partire dal 1955. Tra questi, di particolare rilievo è quello dell'agosto del '55 apparso su "Edilizia Moderna".
A opera non ancora iniziata, ma a progetto ormai praticamente definito, l'articolo, chiariti i criteri che stanno alla base della scelta dell'edificio alto, passa ad un esame sistematico degli elementi che dettano l'organizzazione planimetrica.
Anzitutto il percorso in asse, risolto con un unico corridoio largo al centro, in corrispondenza dello sbarco degli ascensori e via via rastremato verso le estremità; poi i servizi, pure al centro e concentrati in due blocchi presso gli ascensori. Da ultimo il modulo, ovvero la misura della maglia ideale lungo la quale stabilire il tracciato delle suddivisioni interne (comunque a pareti mobili) rispondenti ad un ordine prestabilito, comunque



*Veduta aerea*
*In evidenza il disegno del piazzale realizzato in gomma industriale Pirelli*

suscettibile di variare nel tempo a seconda delle esigenze.
La sequenza di figure, riportata a lato in questa pagina, illustra il percorso progettuale: dalla prima (banale) disposizione a rettangolo, con ascensori e scale al centro e corridoio a sezione costante; si passa alla seconda, in cui la pianta si allarga al centro e il corridoio si assottiglia ai lati, per un primo abbozzo di "forma finita"; quindi la terza, dove le scale migrano dal centro alle estremità; alla quarta, dove l'invenzione delle "punte" avvia a conclusione il processo di definizione della "forma finita"; infine la quinta ed ultima, nella quale anche la struttura ha raggiunto una compiuta e coerente espressione.
Mentre le prime tre piante corrispondono ad altrettante tappe di un percorso evolutivo, la quanta riproduce la pianta tipo della versione progettuale dell'ottobre 1954. Lo schema strutturale, basato su pochi elementi irrigidenti (le "punte" alle estremità e i quattro setti in posizione mediana, a contrastare la spinta del vento) è già, concettualmente, quello definitivo.
E' tra l'ottobre e il dicembre del 1954 che matura il passaggio alla soluzione che sarà poi la definitiva. Se ne individuano le condizioni nella conclusiva messa a punto del progetto strutturale, ad opera di Nervi e Danuso. L'entrata in scena di due prestigiosi consulenti rimette in gioco alcuni nodi fondamentali del progetto, verosimilmente inducendo più di un motivo di discussione, se non di frizione.
La messa a punto dello schema strutturale basato sulla doppia coppia di pilastri lamellari ortogonali a fili di facciata, con due "punte" triangolari alle estremità (già acquisito come si è detto nell'ottobre del 1954) è soprattutto opera di Nervi.
L'invenzione strutturale è intimamente partecipe, come si può intuire, dell'invenzione architettonica, anzi, la stimola e la sollecita. Su questo argomento tornerà Ponti nel marzo del 1956, riassumendo nelle pagine di Domus il senso di un travaglio progettuale felicemente concluso e, a opere ormai avviate, darà conto dei fondamenti teorici del lavoro svolto, principi di ingegneria da un lato e svolgimenti dell'architettura moderna dall'altro.
Analizzando il rapporto tra progetto e opera compiuta si può

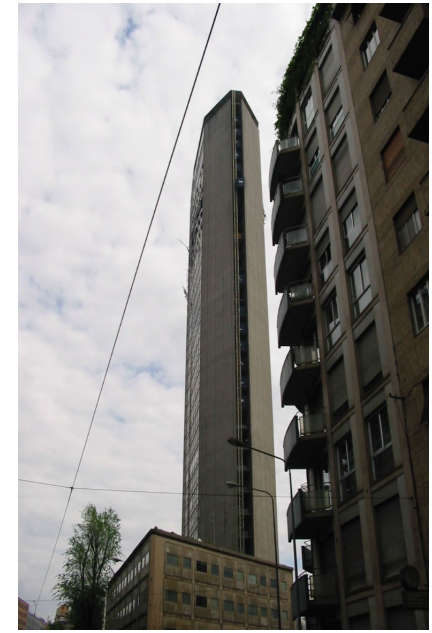



*Fasi del percorso progettuale verso la pianta a lente*

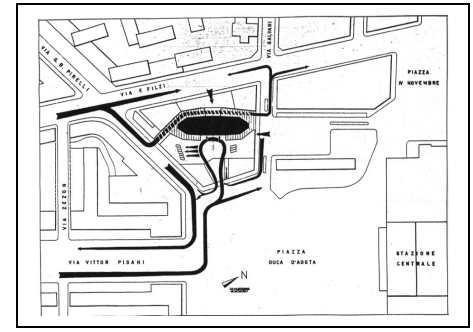
dire che gli elementi fissi del progetto sono: la torre, le due "strade" interne discendenti, i due corpi bassi, uno davanti e uno a tergo della torre. Quest'ultima spicca dal suolo isolata e sorge su fondazioni proprie, indipendenti. La separano dai corpi bassi, le due strade in pendenza, che scavano una "trincea" tutt'attorno, mentre due "ponti", davanti e dietro, la ricollegano.
Il corpo basso anteriore forma un piazzale sopraelevato per l'accesso dei visitatori, che raggiungono l'atrio interno e gli ascensori a quota +3.60m, al di sotto del piazzale si trovano il centro meccanografico, l'auditorium e il "teatro degli impianti" (come è suggestivamente indicato il complesso delle centrali termica, elettrica, telefonica, idraulica e del trattamento dell'aria).
Il corpo posteriore ospita gli spazi per gli inquilini, la mensa e l'atrio degli impiegati.
Le due strade, infine, con imbocco da via Pirelli e uscita su via Galvani, consentono l'accesso carrabile anche a mezzi pesanti.
La cura degli elementi d'arredo è svolta soprattutto da Ponti e, nel suo studio, da Alberto Rosselli. Sue, tra l'altro, le sedie Arflex in dotazione agli uffici, mentre le poltroncine Knoll sono riservate ai dirigenti.
Ultimo elemento da analizzare è l'uso del colore.
Nell'affrontare la problematica Ponti ricorda come, in molti casi, un largo impiego del colore, nelle intenzioni giustificato da una particolare ricerca funzionale e psicologica, finisca poi per apparire un correttivo alla monotonia ed alla impersonalità degli spazi.
Al contrario, nel grattacielo, è l'architettura stessa, la personalità degli ambienti che si creano all'interno, che sopperisce ad un'impostazione "coloristica", che per altro si riflette sempre in modo negativo sull'unità dell'edificio.
Non per questo il colore non avrà un suo preciso ruolo nella definizione architettonica della Pirelli: come "accento", laddove si vogliano evidenziare accessi o altre zone particolari, come "continuità", a sottolineare la continuità e flessibilità degli spazi, come "materia" infine, nelle strutture in cemento armato, che per Ponti arrivano ad essere elementi di colore.

*In questa pagina e nelle successive vengono proposte diverse immagini del Pirellone dopo lo schianto del piper avvenuto il 18 aprile 2002*

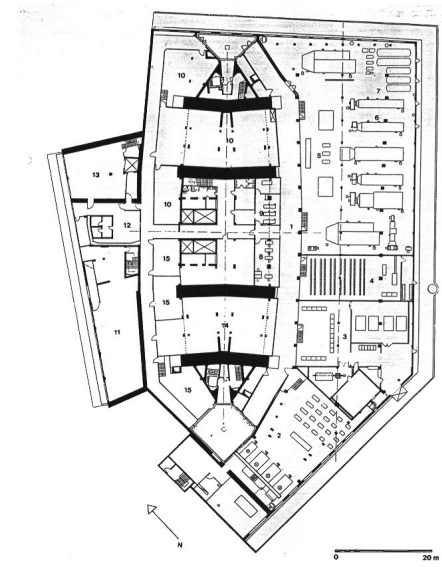
Passiamo ora alle vicende ultime del grattacielo. Diciamo subito che la sorte recente del Pirelli si riassume in una circostanza per tanti aspetti clamorosa: la vendita, nel 1978, alla Regione Lombardia, con l'uscita di scena dell'azienda.
Il fatto che, a meno di vent'anni dalla sua ultimazione, quest'opera, simbolo del neo-capitalismo industriale e del miracolo economico italiano, fortemente voluta, con grande dispendio di risorse, venga di fatto liquidata, può apparire sorprendente.
In realtà la decisione di vendere non giunse improvvisa né inattesa. Le dichiarazioni ufficiali fanno riferimento alla necessità di smobilizzare il capitale d'impresa per creare liquidità a vantaggio degli investimenti produttivi, e questo principalmente in Italia, dove si risentono i gravi contraccolpi della crisi del settore automobilistico.
Ma i motivi della cessione vanno soprattutto cercati negli elevatissimi costi di gestione, come verrà analizzato nelle prossime pagine.



Forse nessuna opera, nell'architettura italiana del Novecento, si lega così strettamente come il grattacielo Pirelli alla fortuna del suo artefice. E questo per un duplice motivo: da un lato il grattacielo nasce come un'opera "pubblicitaria" all'insegna di una campagna senza precedenti non solo in Italia, ma anche in America, la cui orchestrazione, da parte di Ponti, è un preciso impegno che va oltre il semplice ruolo di progettista per investire quello di critico e soprattutto grande comunicatore e promotore d'immagine, a lui perfettamente congeniale. Dall'altro lato il Pirelli, non vi è dubbio, rappresenta il punto più alto nella ricerca di quella essenzialità di ispirazione classicista che, proclamata nelle enunciazioni teoriche, il più delle volte, cede il passo all'illusività decorativa o ad uno styling non sempre controllato.
"...l'architettura è un cristallo [...] pura, nitida, dura e perenne come un cristallo" e ancora "...nella natura essa rappresenta il finito contro l'indefinito. Nel tempo e nella materia ciò che resta contro ciò che passa".
All'aforistica enunciazione sopra riportata si può riportare il concetto di incorruttibilità e di perpetuità: una perpetuità tuttavia che non trae ragione dal passato, ma piuttosto dal progresso e dalla tecnica del tempo moderno. Incorruttibili, per Ponti, non sono i materiali tradizionali e "naturali", pietra e mattone, ma quelli moderni e "artificiali", frutto della cultura tecnica del nostro tempo: alluminio, acciaio inossidabile, cristallo, ceramica.
A parte la pubblicazione sui quotidiani e sulla stampa non specializzata, la costruzione del grattacielo è seguita, dall'inizio del cantiere (luglio 1956) al compimento della struttura (con il getto dell'ultimo solaio il 2 agosto 1958), fino all'inaugurazione (il 4 aprile 1960), da recensioni critiche e anche semplici presentazioni in numerose riviste, sia di architettura e arte, sia tecniche e del cemento armato.
Al suo esordio nel gennaio 1957, "Zodiac" pubblica un articolo di Pier Carlo Santini, *Deux gratte-ciels à Milan*, che, pur proiettato

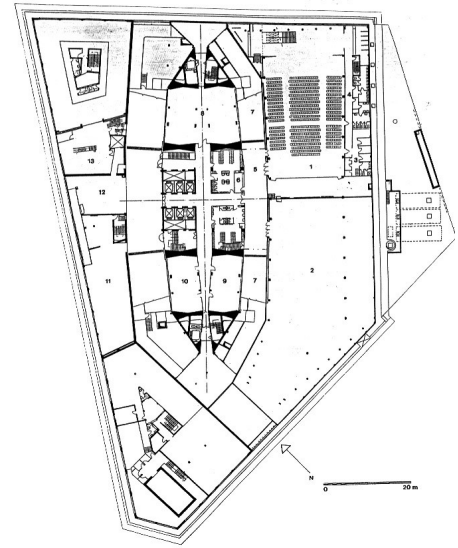



*Il sistema degli accessi e della viabilità nell'intorno di via Filzi e piazzale Duca d'Aosta*

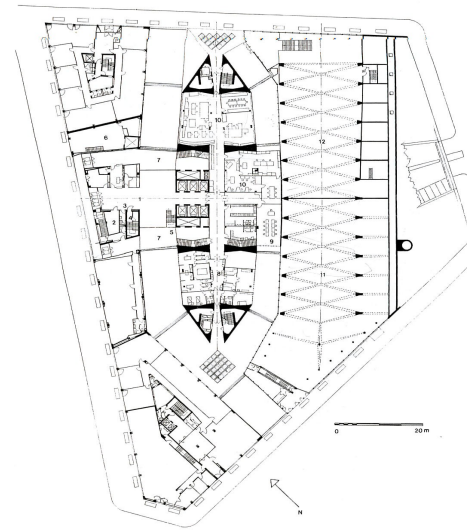



*Pianta del piano delle centrali*

In una dimensione internazionale, tuttavia anticipia quello che sarà, da qui in avanti, l'atteggiamento della critica italiana riguardo il grattacielo.
Anzi, è questa un'occasione che inaugura la "classica" forma fondata sull'accostamento tra il Pirelli e la torre Velasca, presentati come i due termini di una implicita dialettica che sarà poi invocata per riassumere lo stato dell'architettura contemporanea in Italia.
Pecca del grattacielo Pirelli è forse il contributo di Nervi, così poco valorizzato. Il fatto che la struttura non appaia attraverso la "pelle levigata" dell'edificio è motivo di squilibrio dell'espressione architettonica. Anche se dell'intima forza strutturale parla più di un indizio, questa essenziale componente non risulta ben espressa nelle viste frontali.
A Ponti va comunque dato atto di aver predisposto un mirabile programma, avendo poi avuto la forza di attuarne la maggior parte. A sottrargli il tributo di trionfo non sono, in definitiva, alcune "sbavature" riscontrabili nell'edificio finito.
Se la reazione della critica internazionale è all'insegna di un favore, quella della critica italiana, al contrario, oscilla tra le posizioni estreme dell'ostentata indifferenza, da un lato, e dell'esplicita condanna, dall'altro.
Subito evidente è il silenzio di "Casabella"; non un rigo della rivista dedicato al grattacielo Pirelli.
Il silenzio della critica italiana di quegli anni inaugura un lungo ed ingiustificato periodo di oblio in cui Ponti, dal dopoguerra, è in un certo senso relegato dalla moderna storiografia italiana.
Del resto Benevolo, nella "Storia dell'architettura moderna" del 1971 (IV Edizione) dà ampio spazio alla torre Velasca, tacendo del tutto il Pirelli.
A riscattare non tanto il grattacielo, quanto in generale l'opera di Ponti è soprattutto, nei primi anni Ottanta, una più distaccata e ideologicamente estranea storiografia dell'arte. Interessanti mostre di Milano e Bologna, per esempio, aprono nuovi varchi a una necessaria e non più rinviabile analisi del contributo di Ponti, a partire naturalmente dal versante delle arti applicate e del design, fino ad arrivare all'architettura.

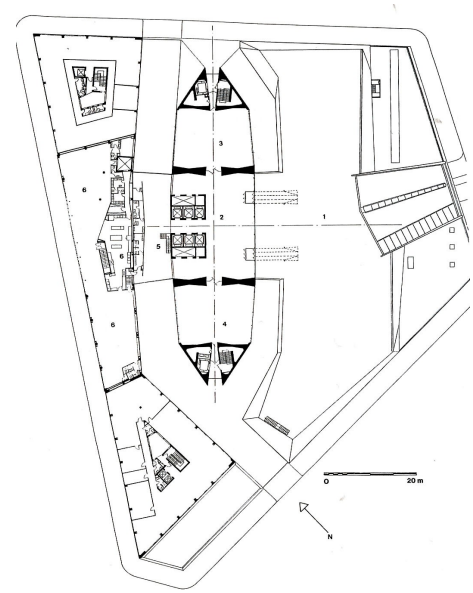


*Pianta del piano dell'auditorium e del centro meccanografico*



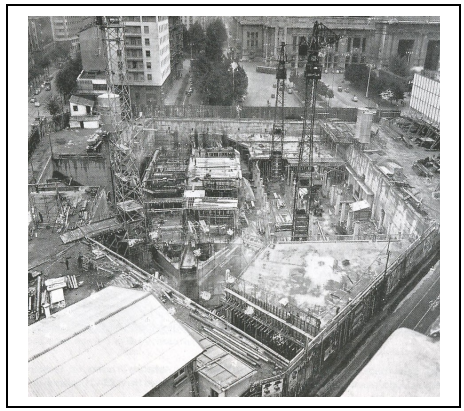
*Pianta del piano terreno*

Una riflessione generale sulla fortuna del Pirelli non può eludere, infine, il riferimento al tema del modello che in qualche modo è stabilito dall'opera e alla cui affermazione si riporta una logica tendenza all'emulazione. Dato lo strepitoso successo di pubblico, che innalza subito il Pirelli a grande popolarità, è facile arguire un'estesa casistica di esempi che, in tutto il mondo, riprendono la formula diffusa attraverso la martellante campagna pubblicitaria fondata su Ponti.
Come abbiamo accennato in precedenza, clamorosa fu, nel 1978, la vendita del grattacielo alla Regione Lombardia, e abbiamo già accennato come risultò determinante per la vendita il problema dei costi di gestione.
Che il grattacielo non fosse obiettivamente un buon affare era stato chiaro fin da subito. Che la gestione dovesse comportare, anziché un ragionevole risparmio, un sensibile aggravio di spesa deve essere stata invece un'amara sorpresa.
Il fatto è che, fin dai primi rendiconti annui, tutto quanto si era annunciato come presupposto alla razionalizzazione e all'economia della conduzione aziendale si è rivelato frutto di una concezione ancorata a un'organizzazione piramidale dell'azienda, largamente superata ormai dal processo tecnologico che detta i ritmi di un'intensa trasformazione dello spazio del lavoro e del "sistema ufficio".
In poche parole, a onta della conclamata "modernità" dell'edificio, degli impianti e delle attrezzature, il Pirelli nasce già "vecchio". Da un lato è in gioco la stessa concezione di fondo dell'edificio-simbolo, della sede fisica che identifica la società, quando ormai la Pirelli non è più l'azienda milanese di un tempo, ma di fatto una grande holding multinazionale; dall'altro lato certe soluzioni tecniche considerate d'avanguardia appaiono presto vetuste.
D'altra parte la Regione, in quegli anni delocalizzata e con un bilancio gravato dai numerosi canoni di affitto, conta con pari impegno, di contrarre un mutuo trentennale per l'acquisto di una nuova ed unica sede.
E' così che si arriva all'approvazione della legge regionale (maggio 1978) e alla successiva stipulazione dell'atto di



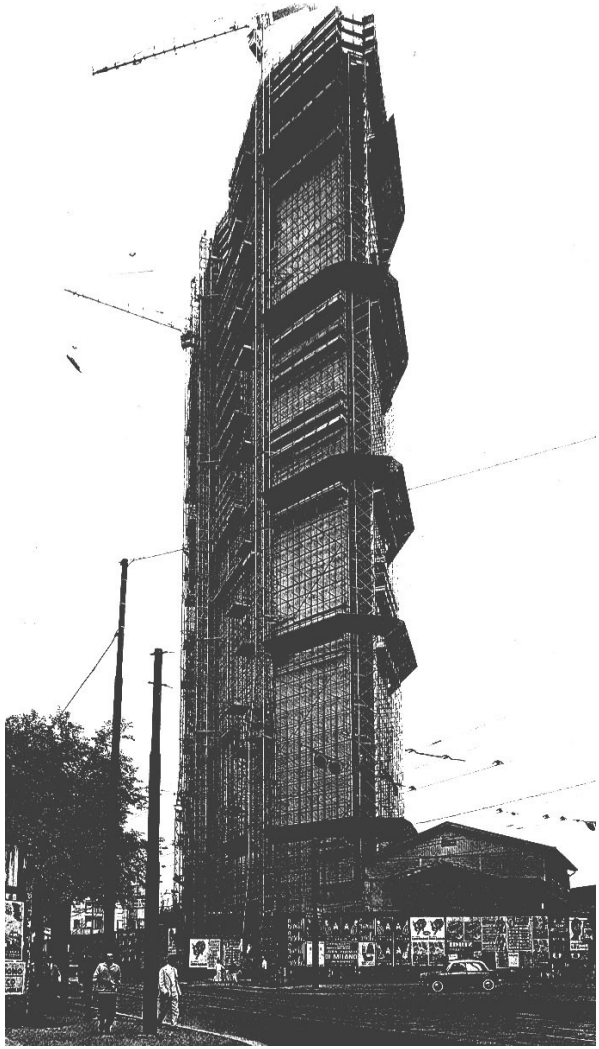

*Pianta del piano primo*

vendita (giugno 1978), con la consegna dell'immobile che avverrà il 25 febbraio 1980.
Del 2 giugno 1980 è la prima seduta di consiglio, con l'inaugurazione, mentre già si lavora per sistemare presidenza, segreteria di giunta e vicepresidenza ai piani alti e via via, a scendere, gli assessorati, le varie divisioni o ripartizioni, la presidenza del consiglio e, sotto ancora, la tesoreria, il centro stampa, il centro spedizioni, l'archivio e gli altri servizi.
Ma l'intervento più cospicuo riguarda la trasformazione degli uffici e dei servizi, nonché un generale adeguamento dell'impiantistica. In particolare si sostituiscono le pareti mobili, i rivestimenti, i soffitti, i pavimenti: scompaiono i tipici rivestimenti vinilici e plastici della Pirelli, così come il linoleum, il cui timbro vivace e originale è sostituito da quello neutro e attenuato dei rivestimenti e delle moquettes, giocate sul motivo grafico della "rosa camuna" della Regione Lombardia.
Certo, nell'ottica della tutela e della conservazione, che almeno nella coscienza critica, si estende ormai normalmente al campo dell'architettura contemporanea, gli interventi effettuati non si possono condividere.
Ma il Pirelli, che ha la forza che ai grandi edifici conferisce l'architettura (forza interiore, che si manifesta nel dettaglio, ma che è nell'anima dell'edificio), potrà ben tollerare tutto questo.



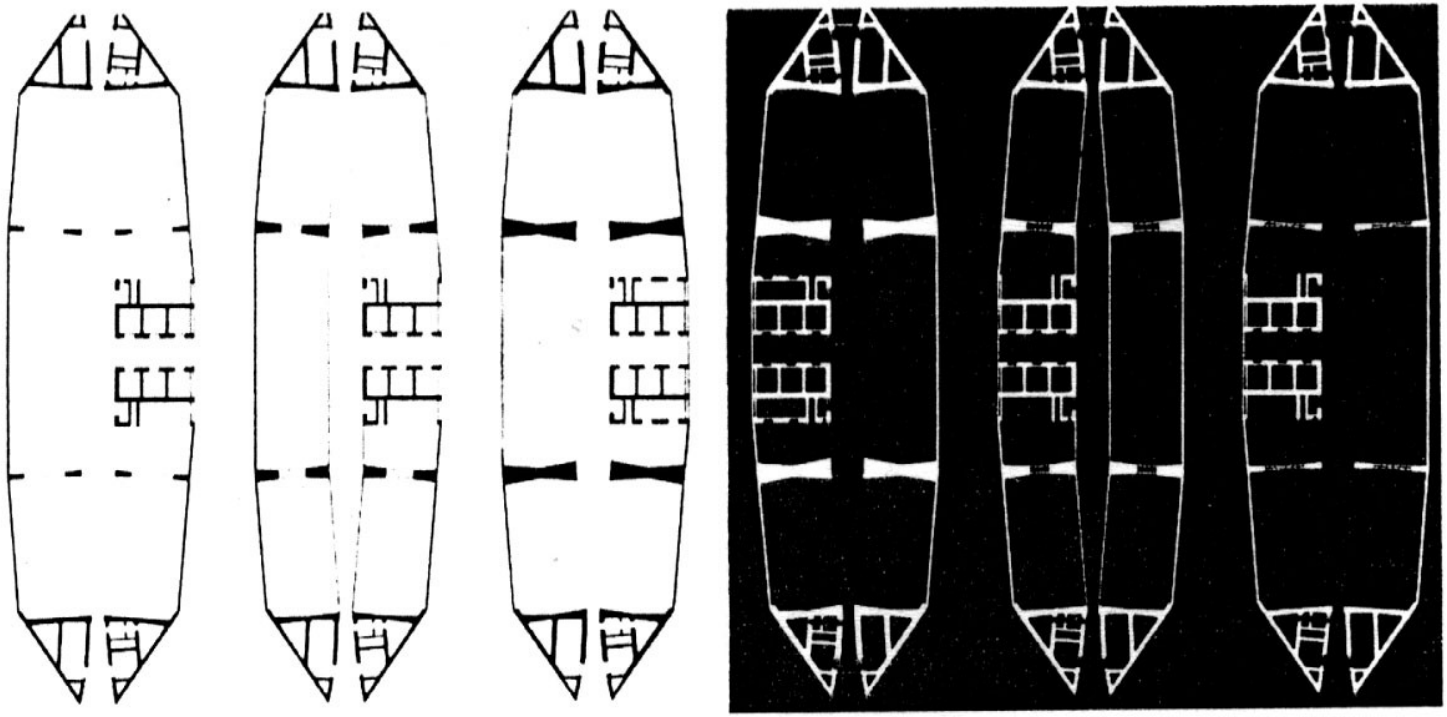
Una veduta del cantiere subito dopo il getto delle fondazioni

# LE IMMAGINI

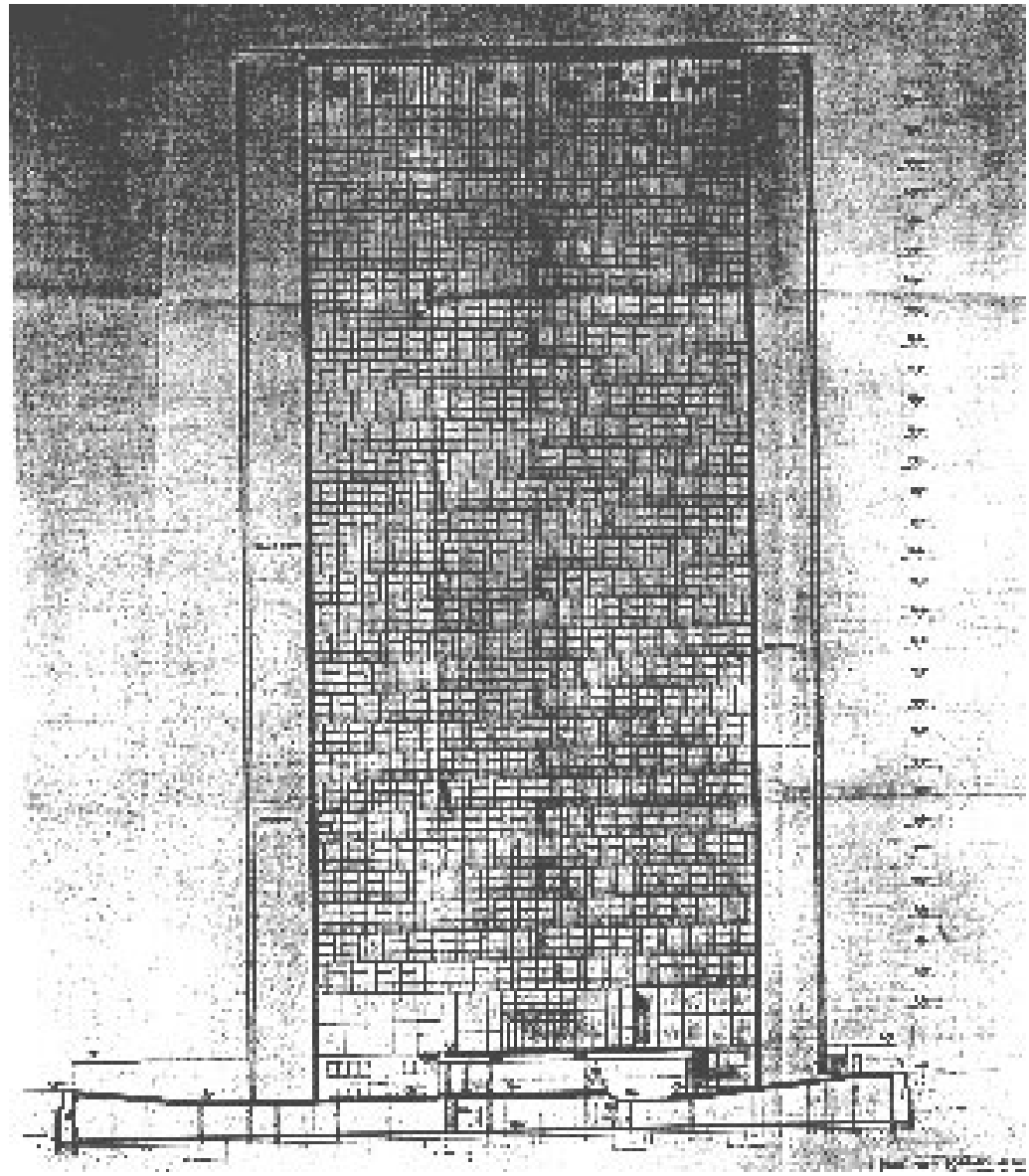


*La torre Pirelli durante la costruzione*

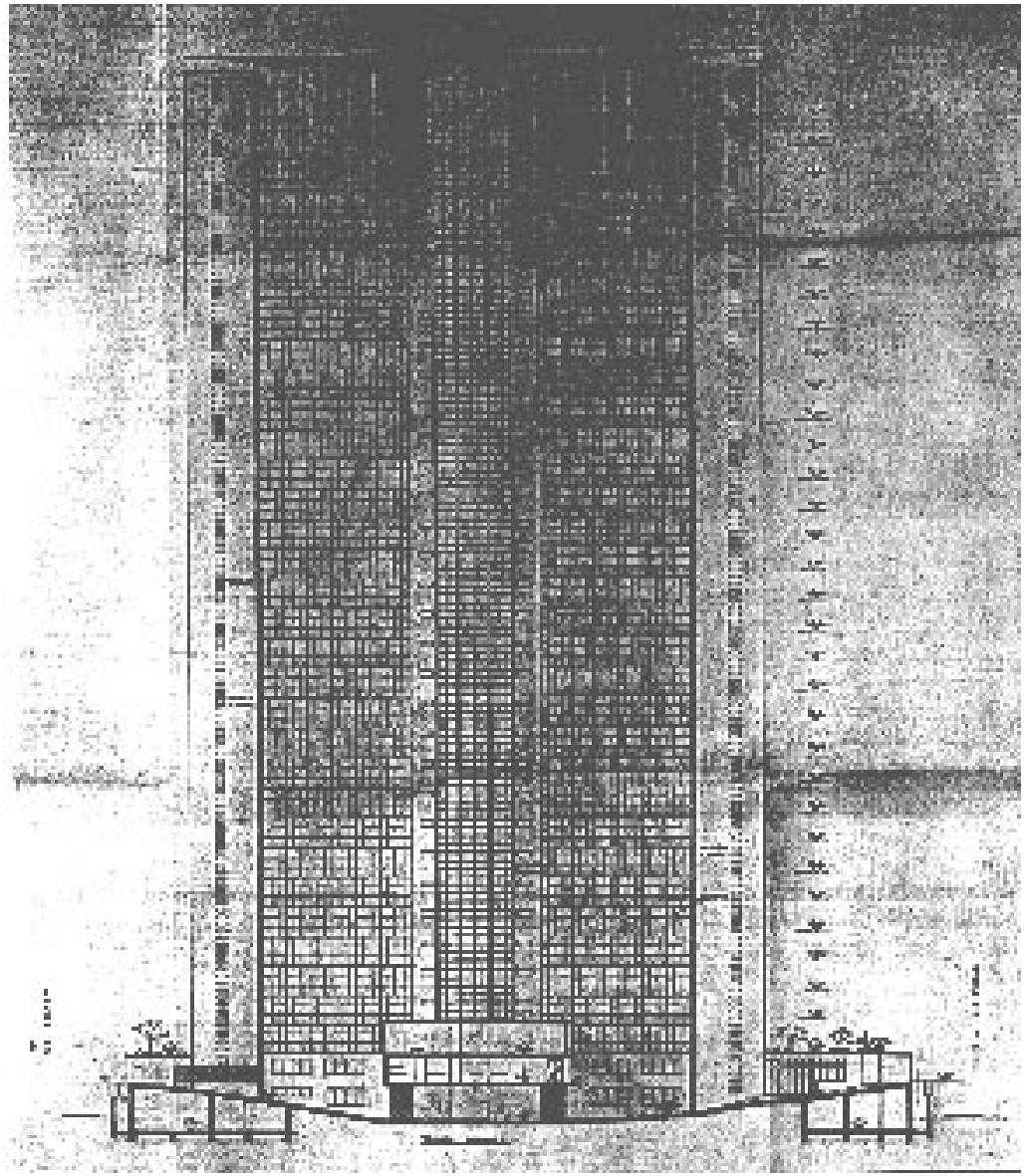
*La torre Pirelli nel 1956*



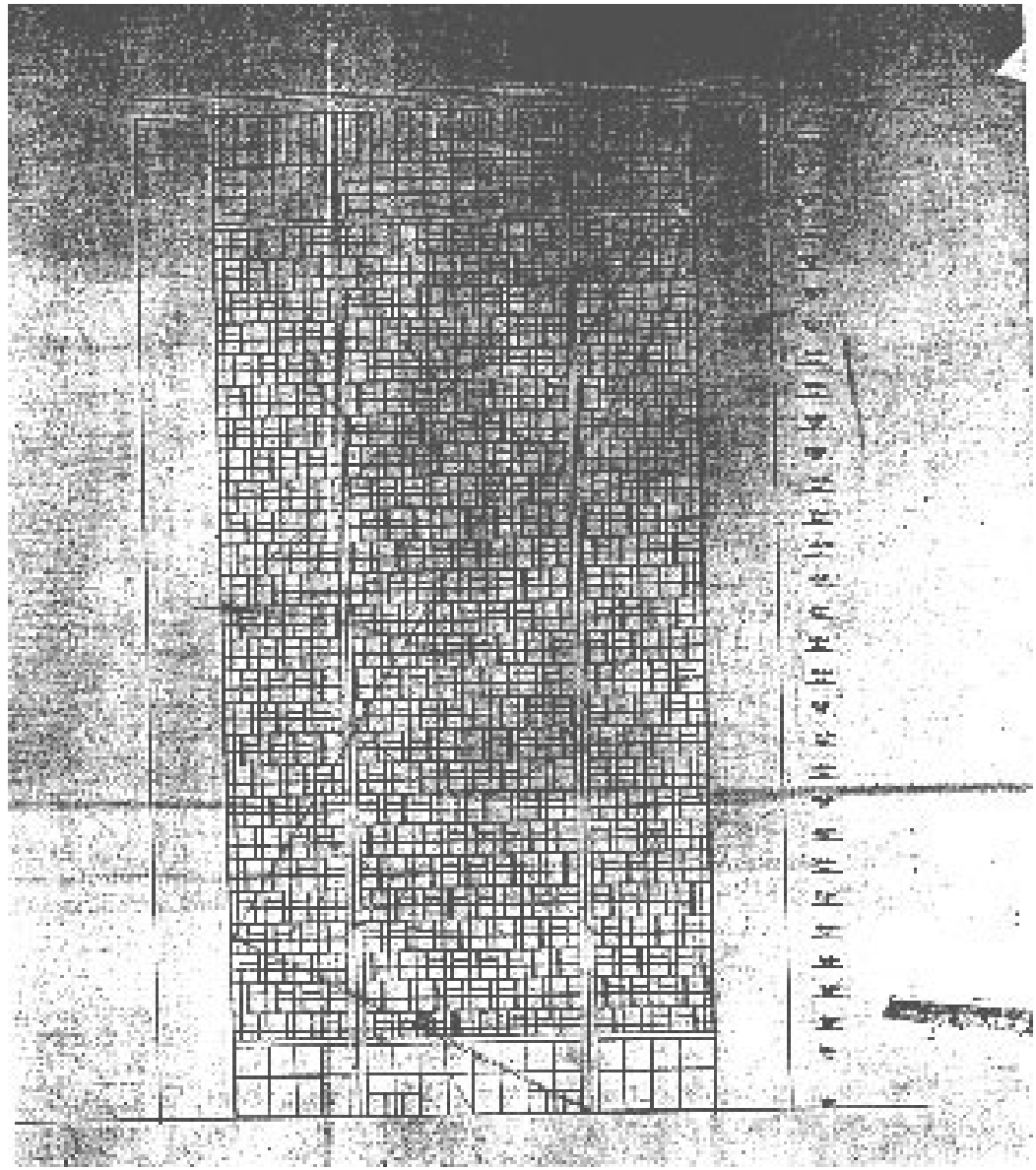
*Piante del pianterreno, quindicesimo e tredicesimo piano: slogan grafico del grattacielo Pirelli*



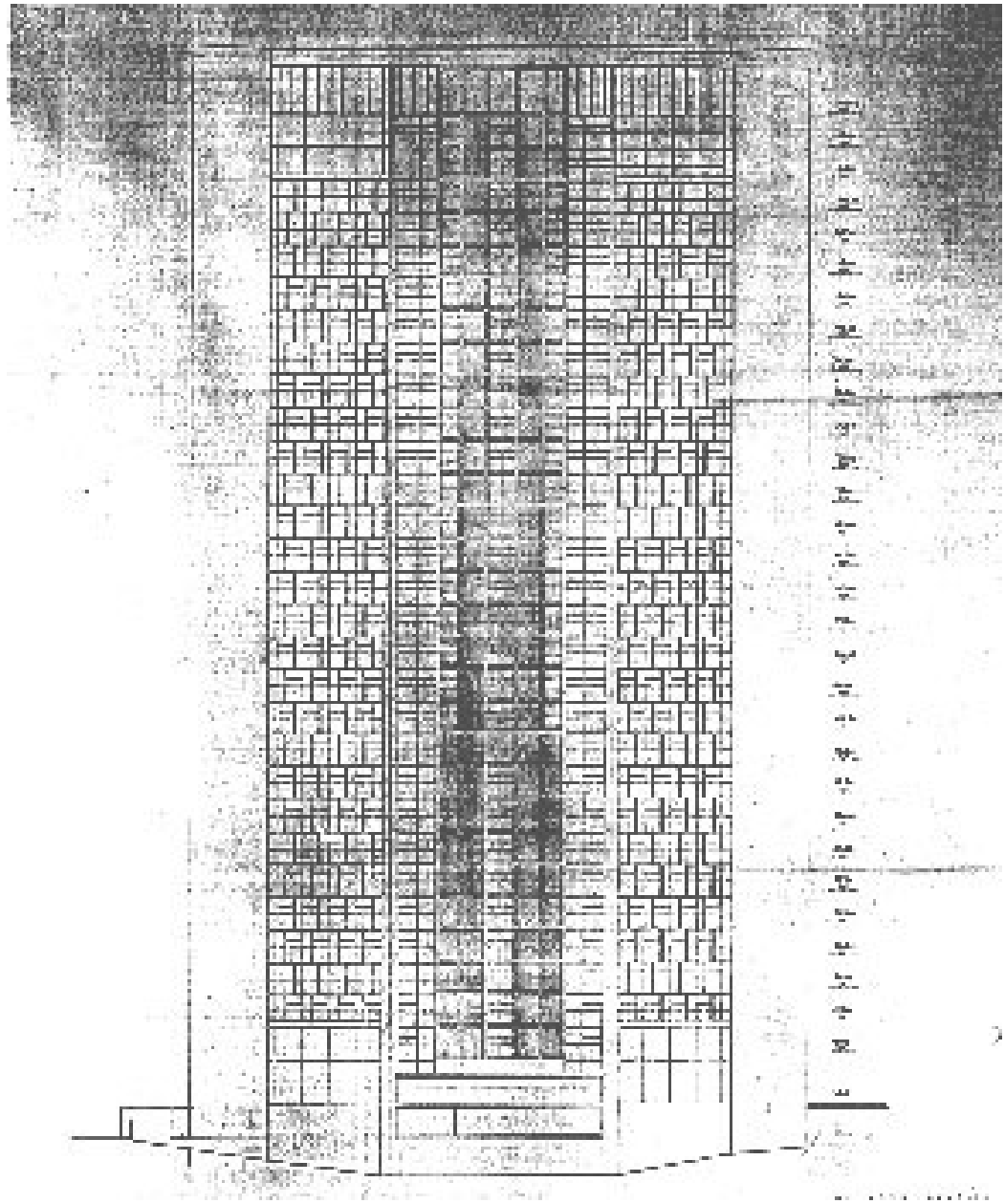
*Ponti-Fornaroli-Rosselli e Valtolina-Dell'Orto, Facciata principale del corpo alto*
Ottobre 1954

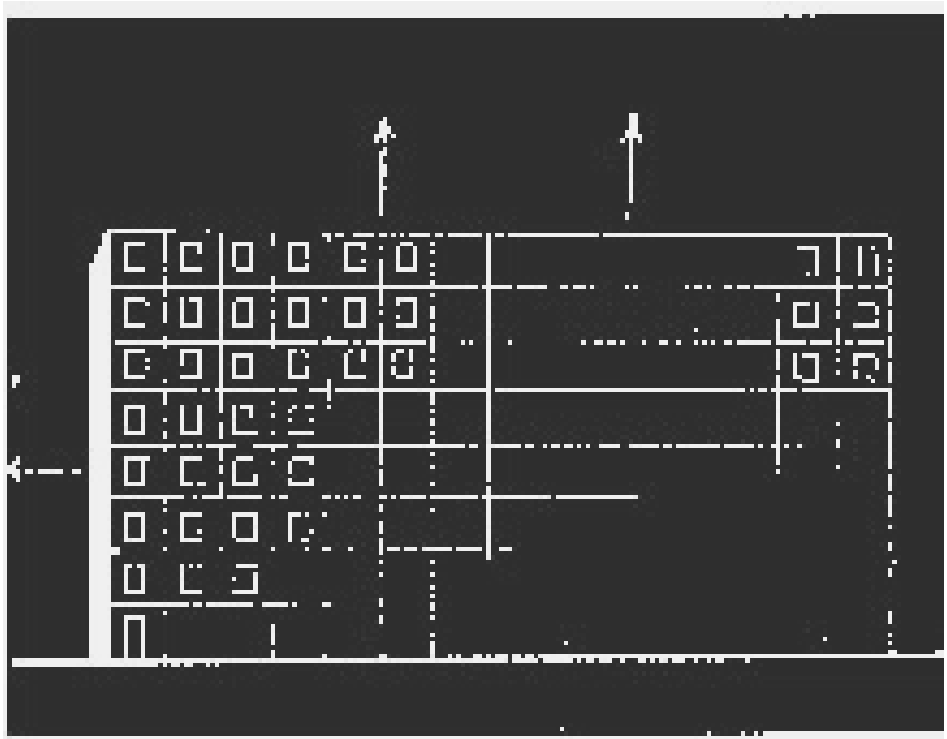


*Ponti-Fornaroli-Rosselli e Valtolina-Dell'Orto, Prospetto posteriore del corpo alto*
Ottobre 1954

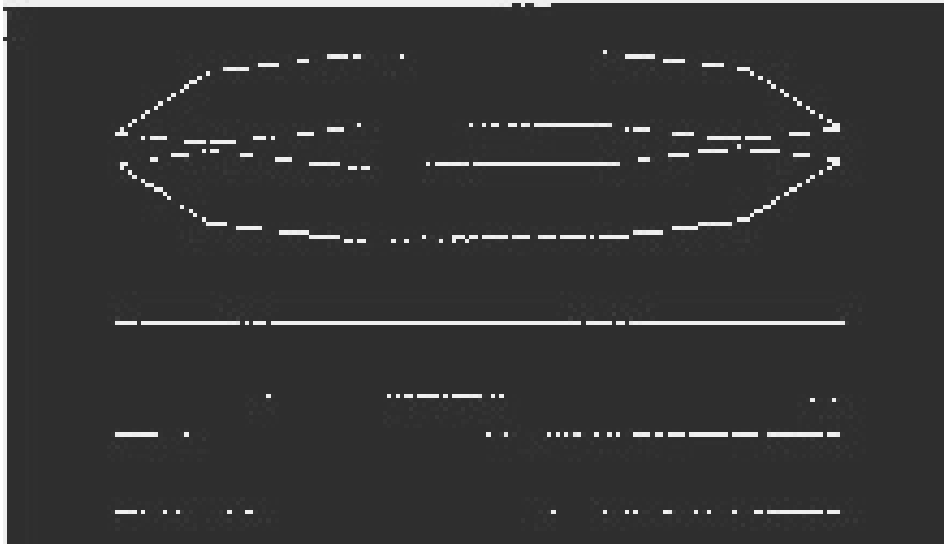


*Ponti-Fornaroli-Rosselli e Valtolina-Dell'Orto, Facciata su Piazza Duca d'Aosta del corpo alto*
Dicembre 1954

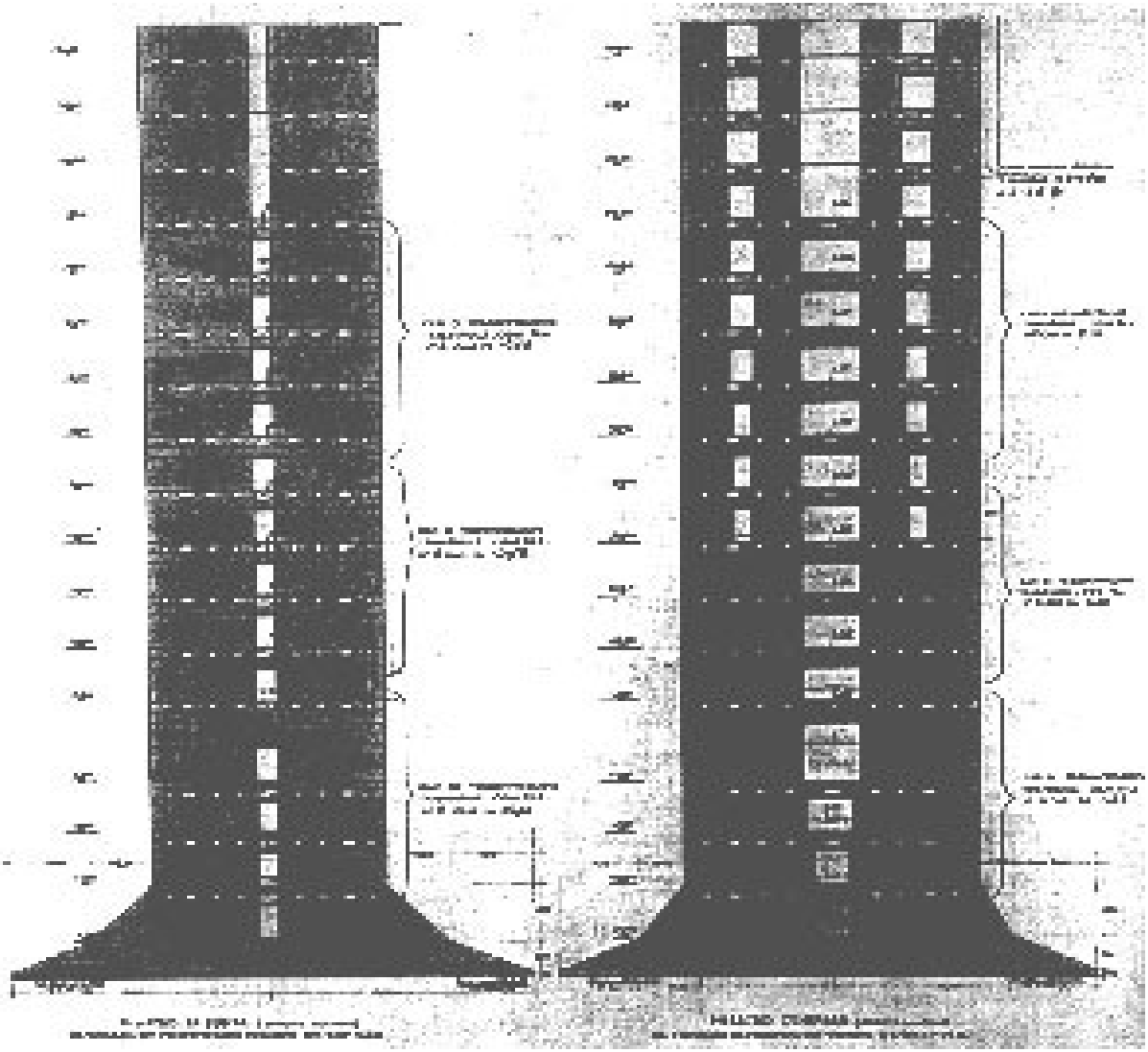




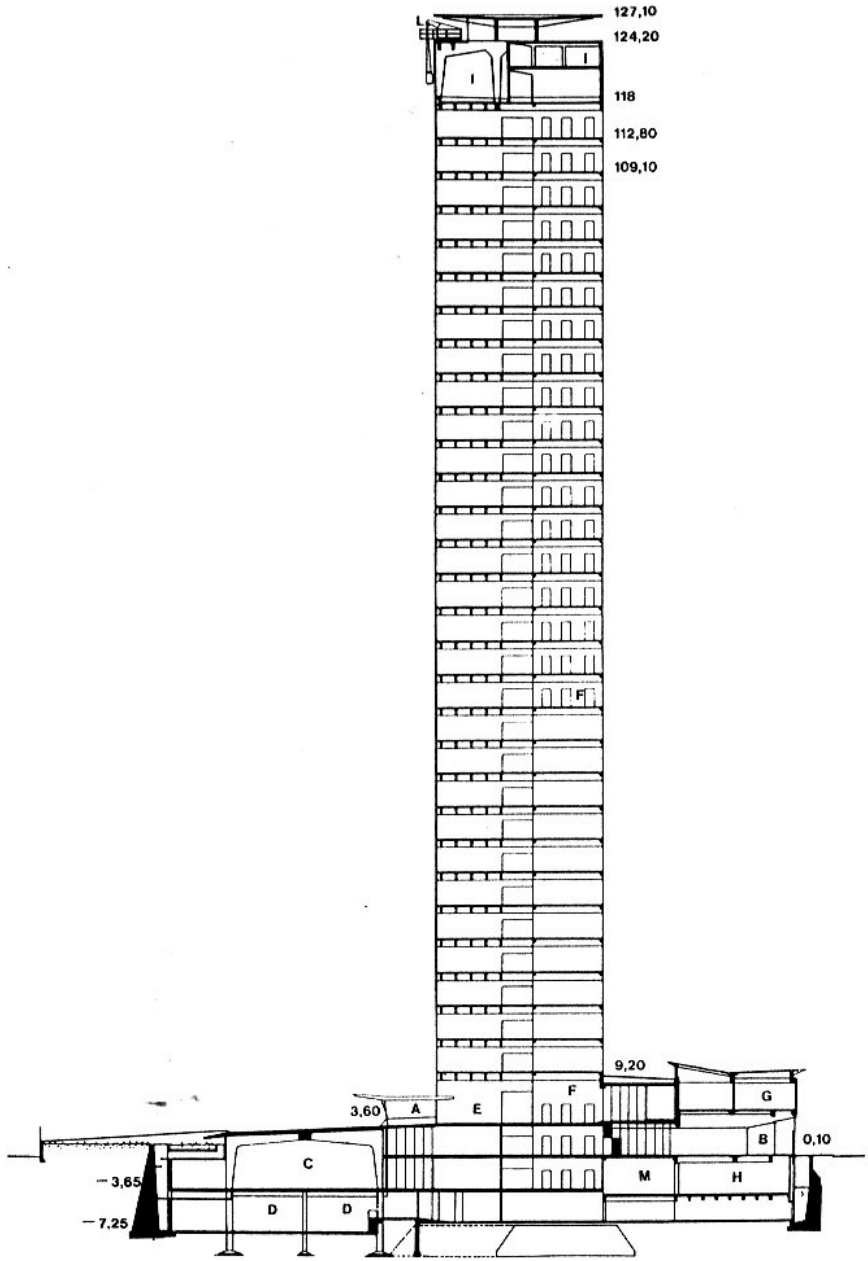
*La forma finita*
*"Quando una costruzione risulta da una giustapposizione di elementi eguali ripetibili in orizzontale e sovrapponibili in verticale non solo non si ha una forma, ma non si neppure un'opera d'arte d'architettura. Sia ha un'opera di ingegneria che può tuttavia raggiungere una sua bellezza"*
*Ponti, marzo 1956*



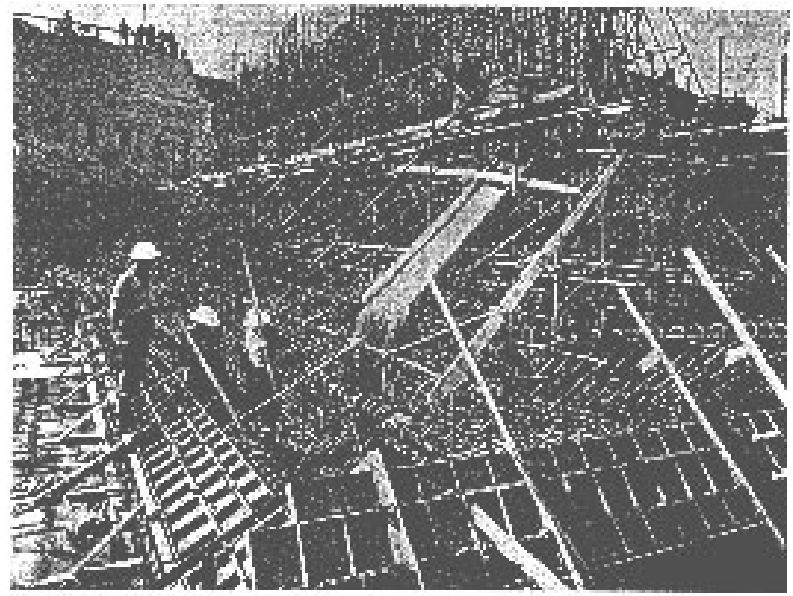
*La ricerca di una forma finita nel paesaggio da uno schema parallelo a uno chiuso*

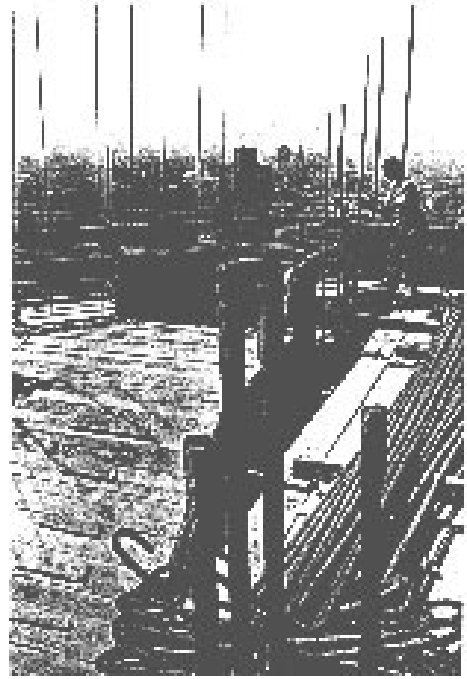


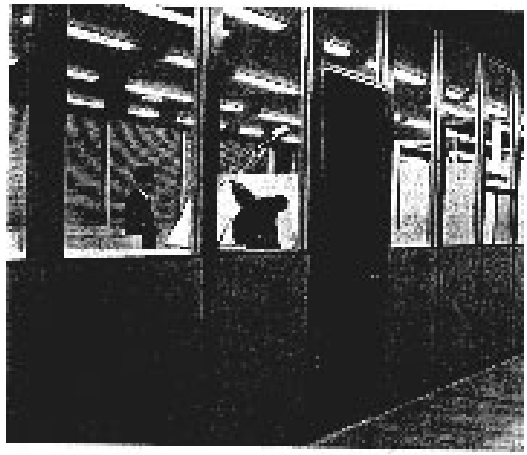
*Schemi di progetto della struttura*
*Danuso e Nervi*

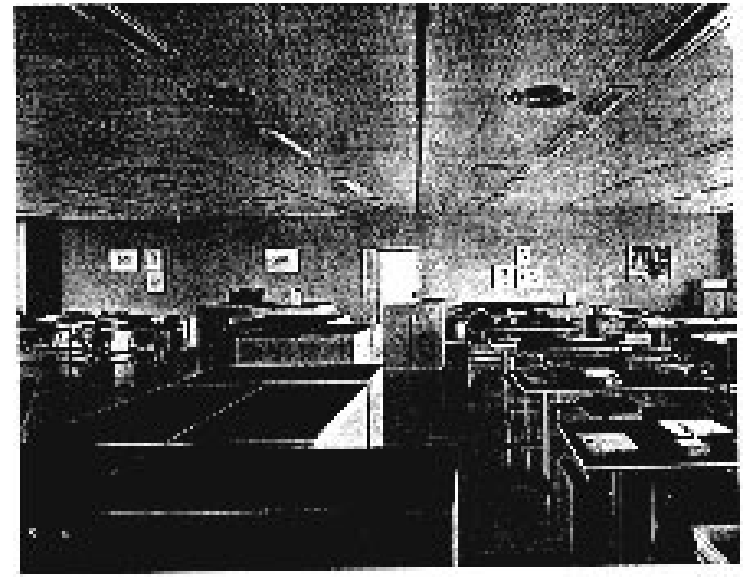


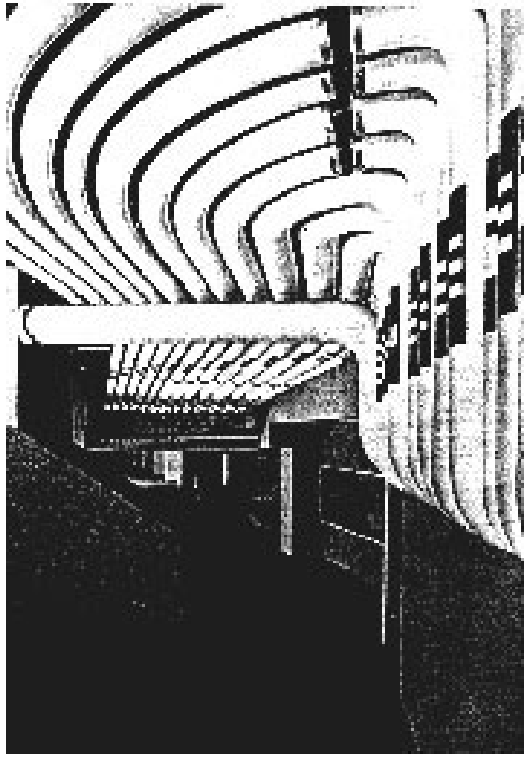

*Sezione schematica trasversale dell'edificio terminato*

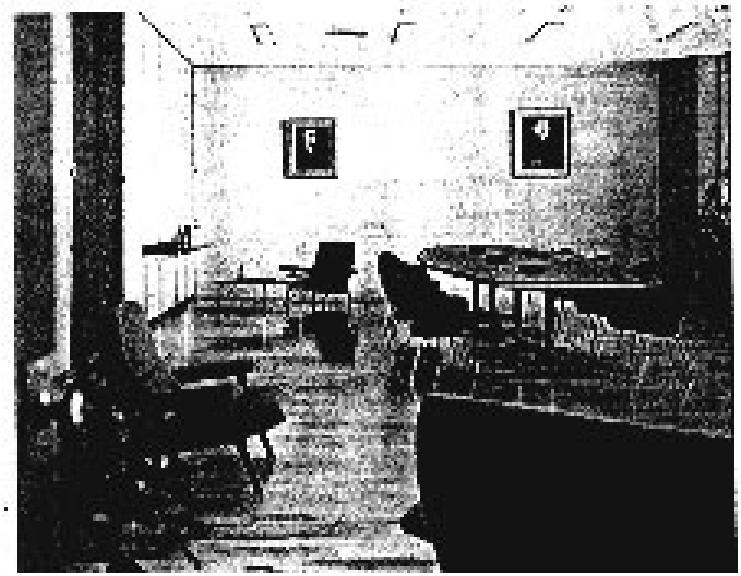












*: In questa pagina e nelle successive, alcune foto recenti del Grattacielo Pirelli*

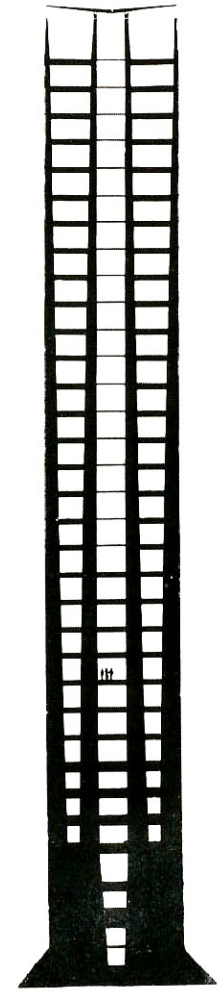
:

*Alcune viste laterali dell'edificio*

*Vista notturna*

# TORRE VELASCA CONTRO GRATTACIELO PIRELLI

Quando si parla di Torre Velasca non si può fare a meno di creare un parallelo con un altro colosso milanese nato in quegli stessi anni: la Torre Pirelli.
Così scriveva Gio Ponti nel 1956: " Perché una torre? La costruzione in altezza ha la sua giustificazione formale e urbanistica quando l'edificio a torre, concentrando in sé i volumi costruibili, si arretra dai margini dell'area su cui sorge e cede spazio alla circolazione ed al parcheggio. Non più strade in trincee. Inoltre cedere spazio irregolare e concentrare i volumi in un solo edificio di forma esatta, dettata dalla ragione, significa anche ritornare all'intelligenza del costruire e determinare finalmente agli edifici una figura senza vizi, totalmente risolta.
Questo "piccolo grattacielo" affilato (127.10 di altezza; 18.50 di profondità al centro; 70.40 di larghezza) non poggia su un basamento ma "emerge", circondato da un vuoto che lo distacca dai corpi bassi circostanti. La sua forma essenziale, percepibile anche dall'interno, corrisponde all'asciuttezza della sua struttura portante.
Si vedano le tre piante (pian terreno, piano 15, piano 30), slogan grafico dell'edificio, che evidenziano il rastremarsi dei pilastri mediani con il diminuire del carico dei piani. L'edificio non può crescere in altezza come non può crescere in pianta (per il rastremarsi della galleria assiale alle due estremità, dove il traffico interno si estingue). È una forma finita", nata da una "invenzione strutturale", come Ponti la chiama.
Una invenzione strutturale che per realizzarsi richiese il meglio dei pensieri di Nervi (chiamato con Danusso alla "determinazione" della struttura): la stabilità (resistenza al vento) in un edificio in cui il rapporto larghezza-altezza è così piccolo , era un problema senza precedenti per soluzioni in cemento armato.



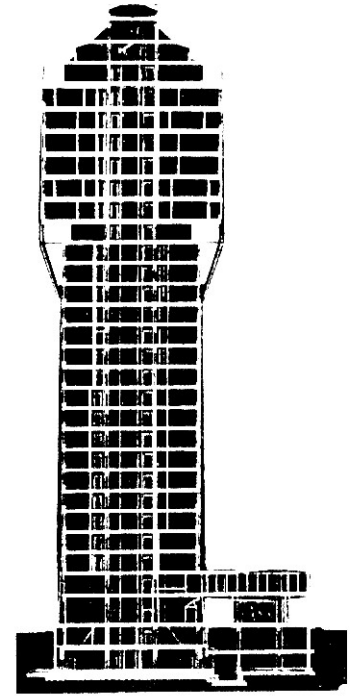
*Sezione di una pilastrata centrale del Pirelli, che si alleggerisce salendo verso l'alto*

Ponti confronta in Domus l'edificio pensato (cioè il modello perfetto) con l'edificio realizzato. Si rende conto degli obiettivi raggiunti- invenzione strutturale, essenzialità – e anche di quelli che, "chiari nei nostri cervelli, non s'è potuto raggiungere del tutto" espressività, illusività. Questi sono i termini che egli usa.

Espressività: la Pirelli è "verticale" sui fianchi, ma nella facciata vetrata prevale la rigatura "orizzontale" creata dai parapetti opachi. (Eppure si era arrivati a far sparire lo spessore stesso dei solai, affilandoli ai bordi) Si è riusciti a salvare una affermazione grammaticale mantenendo trasparenti le porzioni di vetro attigue ai pilastri; ma non scompare agli occhi di Ponti, la detestata impressione del "pigiama a righe".

Illusività: altro effetto non pienamente raggiunto è quello della spaccatura verticale alle due estremità della torre, pensata come una fenditura luminosa continua e invece, nella realtà, segmentata dall'apparire delle solette (i balconcini), che furono prolungati per ragioni strutturali.

Ponti, dialogando con sé stesso, se ne duole. E ben fa, perché nel tempo è l'architettura sola che resta, al di là delle ragioni per cui è nata.
Oggi, quarant'anni dopo la loro comparsa, le due torri di Milano, la Pirelli e la Velasca, appartengono entrambe alla storia, partecipando alla discontinua "preesistenza ambientale" di cui è fatta una città.
Come già accennato, "Zodiac", nel gennaio 1957, pubblica un articolo di Pier Carlo Santini, *Deux gratte-ciels à Milan*, che inaugura un atteggiamento teso ad accostare il grattacielo Pirelli alla torre Velasca, presentati come i due termini di una implicita dialettica che sarà poi invocata per riassumere lo stato dell'architettura contemporanea in Italia. Ciò che giustifica l'equiparazione dei due grattacieli è, in sostanza, la risposta che entrambi sembrano dare, per vie diverse, allo stesso problema, quello della città, come Milano, dove le conseguenze di una straordinaria vitalità economica hanno finito per distruggere



*Sezione trasversale della torre Velasca*

l'identità storica, senza ricostruirne una nuova di città moderna, ma solo generando un'immagine amorfa che gli "anche numerosi e importanti esempi di eccellente architettura" non riescono a riscattare che assai parzialmente.
Verso la fine degli anni cinquanta in Italia è già in atto la discussione sul cosiddetto "neoliberty", che sul numero 215 di aprile-maggio1957 di "Casabella-Continuità" lo stesso Rogers innescava e che sarebbe poi sfociata nello scontro che vide protagonisti, Banham e Rogers, quest'ultimo impegnato a rintuzzare, del primo, l'accusa di tradimento formulata nei confronti dello "storicismo italiano", un'espressione che identifica tanto le stravaganze neoliberty dei giovani "arrabbiati", quanto le esasperate ricerche formali, variamente declinate nel segno comune di erratici abbandoni degli anziani ( il Rogers della Torre Velasca).
Dell'accusa di Baham (che per l'occasione parla di "infantile ritirata italiana dal movimento moderno") l'articolo di Gardner-Medwin anticipa, se non i toni, certo buona parte degli argomenti; a partire dalla Velasca, cui non per caso è contrapposto il Pirelli, in un confronto che implica, questa volta un esplicito giudizio di merito.
Altro momento in cui si parla delle due torri è offerto dalla XI Triennale di Milano (giugno-novembre 1957). Al free functionalism del Pirelli, letto come mirabile testimonianza delle sempre crescenti potenzialità della struttura e insieme dell'influenza che il metodo scientifico può esercitare sulla definizione della forma architettonica, si contrappone lo sculptural formalism di certa architettura corrente in Italia, come quella di Luigi Moretti... di cui si condannano gli eccessi di un formalismo fine a se stesso. Alla forma legittimata e resa oggettiva dal calcolo, tuttavia, del grattacielo Pirelli, soprattutto si contrappone quella più che impressionante, sconcertante e certamente provocatoria, dell'ultimo edificio di Rogers, la Torre Velasca, cui il volume superiore aggettante su mensole conferisce come un'aria di Big Ben, o anche di una stravagante versione del maschio del castello Sforzesco. Di più, la foggia dei mensoloni in cemento armato risulta goffa, la modellazione

delle superfici di facciata arbitraria, mentre le forme cuspidate di coronamento si compongono in un insieme incongruamente romantico; ce n'è quanto basta per motivare qualche preoccupazione circa le più recenti evoluzioni di Rogers e del suo gruppo ed è con disappunto che si raffrontano le rozze ed irrazionali forme della Velasca al padiglione Usa di una trascorsa triennale, o al suo famoso monumento ai caduti italiani nei campi di concentramento tedeschi.

Mentre la critica italiana ha accolto in silenzioso imbarazzo l'avvento del Pirelli, quest'ultimo è stato salutato con entusiasmo da quella straniera. È nel clima arroventato dalla polemica di "The Architectural Review" che Zevi, sullo scorcio del 1959, raccoglie l'invito a scoprire la propria posizione: la questione che si pone è in merito al Pirelli ( se sia da anteporre o meno alla Velasca), ma è chiaro che il raffronto, così brutalmente formulato, postula ben altro problema e rimonta al presunto "tradimento" italiano dell'architettura moderna. O con il Pirelli o con la Velasca (o nel solco dell'ortodossia moderna o contro di essa ) è il senso della sfida, e Zevi, dalle pagine della sua rivista, non esita un attimo.

Dice Zevi: "The Architectural Review del luglio scorso, in una vistosa nota editoriale, chiede la nostra opinione sul grattacielo Pirelli a Milano e domanda se lo preferiamo o meno alla Torre Velasca. Curiosità immediatamente soddisfatta: il nostro giudizio sulla Torre Velasca è positivo, in modo deciso e malgrado le riserve che si possono sollevare in merito all'insoluto blocco al piano terreno e ad un certo gusto scheletrico delle strutture. Il giudizio sul grattacielo Pirelli è invece finora negativo e ciò malgrado gli indubbi pregi particolari dell'edificio nell'impostazione funzionale, nelle strutture e nelle rifiniture. Eccone le principali ragioni: la forma rastremata a scafo del blocco risulta debole e leziosa ( un mobile bar ingrandito a scala di grattacielo) e svirilizza le pareti strutturali che sono ricondotte a effetti di mera superficie; durante la costruzione, la serie dei piani sovrapposti, bucature lunghissime, dava l'impressione di una sostanziale incoerenza tra lo sforzo ingegneresco e la dimensione visuale di un interminabile cassettiera; tale effetto,

una volta ricoperta la cassettiera, non è migliorato, ma è semplicemente nascosto da un involucro epidermico che disanima l'organismo funzionale e strutturale; il corpo basso davanti al grattacielo è ancor meno convincente di quello della Torre Velasca...; infine il Pirelli non riesce a concludersi in alto... ; e ricorre al vieto motivetto di uno scuro che non si usa più nemmeno nelle villette al mare e che potrebbe essere situato indifferentemente dieci piani più giù o dieci più su.
Qui non si tratta di preferire la Torre Velasca alla Pirelli perché la prima si adegua all'impianto storico; il grattacielo Galfa che sorge dietro la Pirelli e che abbiamo pubblicato è libero da ogni riferimento storico, è semplice e schietto, scevro di sofisticherie e di tours de force e ci persuade assai più della Pirelli. Vogliamo smetterla una buona volta di confondere le tendenze culturali con i valori artistici? Come tendenza potremmo anche essere contro la Torre Velasca e a favore della Pirelli, ma in architettura valgono i risultati e non le intenzioni."
Che la contrapposizione Pirelli-Velasca vada vista come un mero artificio, strumentale alla polemica di certa critica, era dunque già chiaro a Zevi. Ma anche più chiaro appare oggi, a noi, come i due colossi (risultato l'uno del bisogno di sicurezza che i ceti dirigenti dell'Italia del miracolo contrappongono ai sussulti della coscienza alto-borghese espressi dall'altro) riflettano sì interpretazioni differenti, ma in larga misura complementari, di quella via italiana all'architettura moderna che recupera da un lato le valenze delle preesistenze ambientali e dall'altro alcuni valori della tradizione classicista.

Manfredo Tafuri
**Storia dell'architettura italiana, 1944-1985**
G. Einaudi - Torino - 1986

Maurizio Grandi, Attilio Pracchi
**Milano : guida all'architettura moderna**
Zanichelli - Bologna - 1980

catalogo a cura di Paolo Farina
**Il mondo delle torri : da Babilonia a Manhattan**
Mazzotta - Milano - 1990

Ernesto Nathan Rogers; a cura di Luca Molinari
**Esperienza dell'architettura**
Skira - Milano - 1997

Ezio Bonfanti, Mario Porta; introduzione di Paolo Portoghesi
**Citta, museo e architettura :**
**il Gruppo BBPR nella cultura architettonica 1932-1970**
Vallecchi - Firenze - 1973

Federico Brunetti; introduzione di Lodovico Belgioioso
**B.B.P.R, la torre Velasca a Milano**
Alinea - Firenze - 1999

a cura di Serena Maffioletti
**BBPR**
Zanichelli - Bologna - 1994

a cura di Antonio Piva
**BBPR a Milano**
Electa - Milano - 1982

Lisa Licitra Ponti; prefazione di Germano Celant
**Gio Ponti : l'opera**
Leonardo - Milano - 1990

## MONOGRAFIE

Paolo Cevini
**Grattacielo Pirelli**
NIS - Roma - 1996

Fulvio Irace
**Gio Ponti : la casa all'italiana**
Electa - Milano - 1988

## PERIODICI E RIVISTE

Guido Canella
"Figura e funzione nell'architettura italiana
dal dopoguerra agli anni sessanta"
**Hinterland n. 13-14 del 1980**
Numero dedicato all'architettura italiana dal 1945 al 1960

"Il Grattacielo"
**Edilizia moderna n. 80 del 1963**
Numero interamente dedicato al grattacielo

Giuseppe Samonà
"Il grattacielo più discusso d'Europa: la Torre Velasca a Milano"
**L'architettura – Cronache e Storia n. 40 del 1959**

Studio BBPR
"Tre problemi di ambientamento: La Torre Velasca, un edificio per
uffici e appartamenti a Torino, Casa Lurani a Milano"
**Casabella – Continuità n. 232 del 1959**

"Quindici anni di architettura"
**Casabella – Continuità n. 251 del 1961**

# INDICE

**Prologo** **1**

**Torre Velasca**
Il Progetto **5**
La critica **12**
Illustrazioni **23**

**Grattacielo Pirelli**
Il Progetto **40**
La critica **47**
Illustrazioni **51**

**Torre Velasca contro Grattacielo Pirelli** **65**

**Bibliografia** **70**

**Indice** **72**